

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
PIYANO SANAT DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**ULVİ CEMAL ERKİN'İN HAYATI,
BEŞ DAMLA VE DUYUŞLAR ADLI
ESERLERİNİN İNCELENMESİ**

Özhan GAYGISIZ

2501140788

TEZ DANIŞMANI

Prof. Sibel ATAL DEVRİM

İSTANBUL – 2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : ÖZHAN GAYGISIZ Numarası : 2501140788
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : MÜZİK ANASANAT DALI/PIYANO SANAT DALI/ YÜKSEK LİSANS Danışmanı : PROF. SİBEL ATAL DEVRİM
Tez Savunma Tarihi : 21.06.2019 Saati : 10.30
Tez Başlığı : ULVI CEMAL ERKİN'İN HAYATI, BEŞ DAMLA VE DUYUŞLAR ADLI ESERLERİNİN İNCELENMESİ

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. SİBEL ATAL DEVRİM		KABUL
2-DOÇ. SİBEL KUDATGOBİLİK		KABUL
3-DR. ZEYNEP OYA BIYIKLIOĞLU		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-PROF. DİLEK YONAT		
2-DOÇ. BAHAR YÜCELEN		

Versiyon: 1.0.0.2-61559050-302.14.06

ÖZ

ULVİ CEMAL ERKİN'İN HAYATI, BEŞ DAMLA VE DUYUŞLAR ADLI ESERLERİNİN İNCELENMESİ

Özhan GAYGISIZ

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte ülkemizde kültür ve sanat alanlarında yapılan köklü reformlar, müzik sanatını da etkilemiştir. Çağdaş müziğin gelişmesi ve yaygınlaşması için uğraş veren birinci kuşak bestecilerimizden biri Ulvi Cemal Erkin'dir. Ulusal geleneklerimizdeki müzik birikimini Klasik Batı formuyla birleştirerek kendi otantik müzikal dilini oluşturan Erkin, özellikle piyano repertuarında önemli bir yere sahiptir. Bu araştırma bestecinin solo piyano için bestelemiş olduğu Beş Damla (1931) ve Duyuşlar (1937) eserlerinin armonik, melodik, dokusal ve formal açıdan incelenmesini kapsamaktadır.

Araştırmanın ilk bölümü, Ulvi Cemal Erkin'in hayatındaki müzikal dönemlere değinerek bir biyografi sunmakta, ve o dönemlerde yazdığı eserlerine değinmektedir. Ayrıca eserlerin kronolojik sıralaması ve ardından bestecinin müzikal stili iki ayrı alt konu başlığıyla (Ulusalçılık ve İzlenimcilik) incelenmektedir. İkinci bölümde bestecinin solo piyano için yazdığı "Beş Damla" parçalarının; üçüncü bölümde ise yine solo piyano için "Duyuşlar" eserinin tüm bölümlerinin detaylı analizleri yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Türk Müziği, Ulvi Cemal Erkin, Beş Damla, Duyuşlar, Piyano.

ABSTRACT

BIOGRAPHY OF ULVİ CEMAL ERKİN AND AN ANALYSIS OF HIS WORKS BEŞ DAMLA AND DUYUŞLAR

Özhan GAYGISIZ

Following the foundation of the Turkish Republic, music was affected by reforms that were made in the fields of art and culture. Ulvi Cemal Erkin is one of the first generation of composers of the Republic, who endeavoured to improve and extend Turkish Modern Music. Through combining traditional components with Classical Western forms, Erkin created an authentic musical language. Erkin's pieces also have an important role in piano repertoire. This research provides harmonic, melodic, textural and formal analysis of his solo piano pieces entitled "Beş Damla" (1931) and "Duyuşlar" (1937).

The first chapter supplies a brief biography of Ulvi Cemal Erkin with the purpose of placing his compositions in historical perspective. A chronological list of his works and also his musical language are discussed under two subtopics: Nationalism and Impressionism. The second chapter includes an analysis of "Beş Damla" (Five Drops), and the third chapter has a deep analysis of all the movements of "Duyuşlar" (Impressions).

Keywords: Turkish Modern Music, Ulvi Cemal Erkin, Five Drops, Impressions, Piano.

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasındaki amacım; değerli bestecilerimizden olan Ulvi Cemal Erkin'in Beş Damla ve Duyuşlar adlı eserlerinin günümüz piyanistleri tarafından icra edilirken yol gösterici bir kaynak olabilmesine yönelik incelemeler yapmaktır. Bestecinin eserlerini kurgularken değindiği formları ve Türk Musikisinden beslendiği makamları da inceledim. Yaşadığı dönem itibariyle de etkilendiği bestecileri ve akımları da elimden geldiğince açıkladım.

Tezimin yazım aşamasında bana destek veren danışmanım Sn. Prof. Sibel ATAL DEVRİM'e ve değerli katkılarından ötürü Arş. Gör. Aral YÜCE'ye çok teşekkür ederim.

Özhan GAYGISIZ

İstanbul-2019

İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI.....	II
ÖZ.....	III
ABSTRACT	IV
ÖNSÖZ.....	V
ŞEKİL LİSTESİ.....	VIII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ULVİ CEMAL ERKİN'İN BİYOGRAFİSİ VE BESTECİLİK STİLİ

1.1. Ulvi Cemal Erkin'in Biyografisi	3
1.1.1. Eserleri	5
1.2. Bestecilik Stili	7
1.2.1. Ulusalçılık.....	8
1.2.1.1 Türk Halk Müziği.....	9
1.2.1.2. Klasik Türk Müziği.....	15
1.2.2. İzlenimcilik	17

İKİNCİ BÖLÜM

BEŞ DAMLA (1931) ESERİNİN İNCELENMESİ

2.1. "Beş Damla" I. Parçanın Analizi	20
2.2. "Beş Damla" II. Parçanın Analizi	25
2.3. "Beş Damla" III. Parçanın Analizi.....	27
2.4. "Beş Damla" IV. Parçanın Analizi	30
2.5. "Beş Damla" V. Parçanın Analizi.....	34

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

"DUYUŞLAR" (1937) ESERİNİN İNCELENMESİ

3.1 Oyun (I)	39
3.2. Küçük Çoban, Dere, Kağrı, Marş (II, III, IV, VI)	46
3.2.1. Küçük Çoban (II)	46
3.2.2. Dere (III)	46
3.2.3. Kağrı (IV)	48
3.2.4. Marş (VI)	48
3.3. Oyun (V)	49
3.4. Şaka (VII)	54
3.5. Uçuşlar, Oyun, Ağlama Yar Ağlama (VIII), (IX), (X)	58
3.5.1. Uçuşlar (VIII)	58
3.5.2. Oyun (IX)	60
3.5.3. Ağlama Yar Ağlama (X)	61
3.6. Zeybek Havası (XI)	62
SONUÇ	67
KAYNAKÇA	69

ŞEKİL LİSTESİ

- Şekil 1.1.** Ferayi Türküsü'nde; 9/4'lük ölçü biriminde yazılan eseri , 4/4 + 2/4 + 3/4 şeklinde bölerek batı müziği formunda notaya dökülüşü. 13
- Şekil 1.2.** “Feraye'dir gızın adı” olan cümledeki “gızı” kelimesi yerine “Feraye'dir kızın adı” şeklinde yer vermiştir. 14
- Şekil 1.3.** Eserin üçüncü bölümünde Karadeniz oyun havaları ve Klasik Türk Müziğinden esinlenerek yazılan bir “taksim”. 15
- Şekil 1.4.** Hızlı tempoda, yedi vuruşlu usulde, Karadeniz ezgisi. 15
- Şekil 1.5.** Sol aktarımlı Hicazkâr ve Segâh makamları. 16
- Şekil 1.6.** Mi aktarımlı Segâh üstüne kurulmuş tema. 16
- Şekil 1.7.** Kürdî Makamı. 17
- Şekil 1.8.** Nîkrîz Makamı. 17
- Şekil 2.1.** Beş Damla'daki tüm parçaların form ve tonal yapısı. 20
- Şekil 2.2.** Beş Damla 1. parçanın analizi. 21
- Şekil 2.3.** Bölümün ana teması. 22
- Şekil 2.4.** Birinci ölçüdeki ana ritmik figür. 22
- Şekil 2.5.** Ölçüdeki son üç notanın tekrarıyla uzatılmış ritmik motif. 23
- Şekil 2.6.** İlk sekiz ölçüdeki ana ve cevap şeklindeki temanın yapısının iki farklı diatonik gamın kullanımıyla oluşumu. 24
- Şekil 2.7.** Mi aktarımlı Dorian ve mi aktarımlı Phrygian gamı. 25
- Şekil 2.8.** Melodinin detaylandırılması ile hazırlanan genişletilmiş üç bölümlü form. 26
- Şekil 2.9.** Her ölçünün son vuruşunda, akorun yarım ses aşağı kaydırılması. 26
- Şekil 2.10.** Soru cevap şeklinde ilerleyen cümlelerin, modal melodiler üzerine kurulumu. 27

Şekil 2.11. Parçanın coda bölümü.	27
Şekil 2.12. Aeolian gamı / Nihavend makamı.....	28
Şekil 2.13. Tam 5'lilerin, ana melodiyi yaratan ritmik ve armonik kontrpuanın oluşmasındaki rolü.	28
Şekil 2.14. Parçanın sol el eşlik kısmı.....	29
Şekil 2.15. Aşağı inişli Hüseyini makamına benzeyen melodi.	29
Şekil 2.16. Debussy <i>Image</i> birinci kitaptan <i>Reflets dans l'eau</i> eserinden bir kesit... 30	
Şekil 2.17. Beş Damla'nın üçüncü bölümünün başlangıç ölçüsünün benzerliği.	30
Şekil 2.18. Parçanın içerdiği tonalite ve motifsel gelişmeler.	31
Şekil 2.19. “dört-notalı” temaların ritmik ve melodik benzerlikleri.	32
Şekil 2.20. Tonaliteyi parçanın en başında belirtmek yerine, “Majör 2'li aralık” temaların inişli bir süreç içinde armonize ederek yazımı.....	33
Şekil 2.21. Tüm eser boyunca üçlü akor üzerine kurulmuş tek armoni.	33
Şekil 2.22. Aşağı inisi Hıcaz makamı.	34
Şekil 2.23. Formun özeti.	35
Şekil 2.24. İki notadan oluşan eşlik figürü.	36
Şekil 2.25. Ana temalar ve ona benzeyen makamlar.....	36
Şekil 2.26. Hıcaz ve Hümayun makamlarının farklı transpozisyonlarda kullanılması.	37
Şekil 2.27. Parçanın B kısmındaki temanın bir figürü ile oluşturulan Coda.	37
Şekil 3.1. Duyuşlar eserinin bütün bölümlerinin form ve tonal özeti.	39
Şekil 3.2. A temasındaki ritmik gruplama.....	41
Şekil 3.3. Ölçüdeki melodik parçalanma.....	41
Şekil 3.4. Orta seslerdeki melodi.....	42
Şekil 3.5. Farklı temalardaki benzer ritimler ve artikülasyonlar.	43

Şekil 3.6.	58-61. ölçülerdeki tekrarlayan ritmik figür.	43
Şekil 3.7.	58-61. ölçüdeki orta melodi.	43
Şekil 3.8.	D kısmının armonik özellikleri.	44
Şekil 3.9.	Kontrast temaların içerdiği farklı varyasyonlar.	45
Şekil 3.10.	Fa-diyez aktarımlı Dorian gamı ve fa-diyez aktarımlı Hüseyini makamı.	46
Şekil 3.11.	Debussy ve Erkin, benzer dokular.....	47
Şekil 3.12.	Mi aktarımlı Dorian gamı.....	47
Şekil 3.13.	Sağ eldeki Pentatonik gam.	48
Şekil 3.14.	Fa aktarımlı Kürdi makamı.	48
Şekil 3.15.	3'lü aralıklarla genişletilmiş armoniler.....	49
Şekil 3.16.	Re minör melodik gamın dördüncü modu.	49
Şekil 3.17.	Bölümün formu.	50
Şekil 3.18.	15-17. ölçülerdeki 2'li düşüş figürü.....	51
Şekil 3.19.	20-22. ölçülerdeli 2'li düşüş figürü.....	51
Şekil 3.20.	B temasının farklı uzunlukları.....	52
Şekil 3.21.	A temasından elementler içeren B teması.	52
Şekil 3.22.	93. ölçüdeli dominant 9 akoru.....	53
Şekil 3.23.	A ve B kısımlarındaki tonik-dominant ilişkisi.....	53
Şekil 3.24.	Bölümün armonik şeması.....	54
Şekil 3.25.	Formun özeti.	56
Şekil 3.26.	1-2. ölçüdeki notalar.....	57
Şekil 3.27.	3. ölçüdeki karşıt melodi.	57
Şekil 3.28.	Tematik gelişme.	58
Şekil 3.29.	37-41.ölçülerdeki cümlenin kısalması.	58

Şekil 3.30. 1. ölçüdeki figür.	59
Şekil 3.31. 5-7. ölçülerdeki üç vuruşlu tekrarlanan figür.	59
Şekil 3.32. Bölümün form özellikleri.	60
Şekil 3.33. Ana temanın ritmik gelişimi (yıldız işareti çıkarılan notaları göstermektedir).	61
Şekil 3.34. Giriş ve sonuç cümleleri.	61
Şekil 3.35. Formun genel özeti.	63
Şekil 3.36. Temalar arası ilişkiler.	64
Şekil 3.37. 11. ölçüdeki 6'lı aralıkların gelişmesi.	65
Şekil 3.38. Paylaşılmış tematik yapı.	65
Şekil 3.39. 16. ölçüdeki armonik gelişim.	66

GİRİŞ

Bu araştırma, Ulvi Cemal Erkin'in solo piyano için bestelemiş olduğu Beş Damla (1931) ve Duyuşlar (1937) adlı eserlerinin armonik, melodik, dokusal ve formal açıdan incelenmesini kapsamaktadır.

Araştırmanın amacı, bahsi geçen eserlerin sıklıkla seslendirilmesi ve Türkiye'deki müzik eğitimi müfredatında önemli bir yere sahip olmasına rağmen; analitik ve teorik analizlerin yetersiz olması eksikliğinin giderilmesidir. Günümüze kadar yapılan akademik araştırmalar çoğunlukla eserlerin çağdaş piyano eğitimine katkıları, geleneksel müzikten etkilenimi ve pedagojik analizleri gibi başlıklarla sınırlı kalmaktadır. Bu açığın giderilmesi amacıyla, Beş Damla ve Duyuşlar eserleri Klasik Batı Müziği form ve armoni kuralları çerçevesinde analiz edilmiştir.

Araştırmanın önemi, Klasik Batı müziği formunda eserler üreten birinci kuşak bestecilerimizden Ulvi Cemal Erkin'in bu eserlerinin içerisindeki cümleme, uyum, çeşitlilik, ilişki ve zıtlıkların detaylıca incelemesi ve böylelikle eserlerin müzikal biçim ve yapısını kapsamlı şekilde ortaya çıkarmasıdır.

Araştırma; literatür taraması, nota incelemesi, kaydedilmiş müzikal materyallerin dinlenilmesi gibi metodolojik yöntemlerle yürütülmüştür. Araştırmanın zeminini oluşturmak amacıyla; konuyla ilgili kitap, makale ve tezlere başvurulmuş; form, armoni ve makam analizi konularında detaylı okumalar yapılmıştır. Eserlerin partiyonları derinlemesine incelenmiş ve seçili müzikal kayıtlar dinlenerek icracıların yorumları gözlemlenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ULVİ CEMAL ERKİN'İN BİYOGRAFİSİ VE BESTECİLİK STİLİ

Mustafa Kemal Atatürk, yeni Türk sanatına çağdaş anlamda gelişmesi ve ilerleyebilmesi için yeni bir yol açmıştır. Güzel sanatları ve özellikle müziği devrimin önemli bir parçası görerek, sanatçılarımızın Avrupa'nın önemli kültür şehirlerine giderek eğitim almasına ön ayak olmuştur.

Cumhuriyet'in ilanıyla Avrupa'ya gidip eğitim görme şansına erişmiş bestecilerimize “birinci kuşak besteciler” adı verilmiştir. Cumhuriyet ilan edilmeden önce, genel anlamda eğitsel amaçlı besteler üretmiş bestecilerimiz olmasına rağmen, konçerto, sonat, senfoni gibi klasik formlarda eserlerin yazılması ve seslendirilmeye başlanması birinci kuşak Türk bestecileri sayesinde gerçekleşmiştir. Ülkemizde bu bağlamda çağdaş sanat müziğinin gelişmesini ve yaygınlaşmasını sağlayan bu besteciler arasında öncü olanlara “Türk Beşleri” adı verilmiştir. Bu beş değerli bestecimiz, (Ulvi Cemal Erkin, Cemal Reşit Rey, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses ve Hasan Ferit Alnar) yazdıkları eserlerle uluslararası çerçevede çağdaş sanat müziğinin özelliklerini kavrayabilmiş ve Türkiye'yi uluslararası platformda temsil edecek seviyeye erişmişlerdir. Birinci kuşak bestecilerimiz, çoksesli müzik alanında birçok yapıt üretmenin dışında, öğretmen, orkestra şefi ve sanat kurumları yöneticisi gibi önemli ve etkin görevlerde de yer almışlardır (Çalgan 1991, s. 69).

Türk Beşlerin'den biri ve aynı zamanda Devlet Sanatçısı olan Ulvi Cemal Erkin, eserlerinin tümü seslendirilmiş, neredeyse hepsi kaydedilmiş yegane bestecilerimizdendir. Batı müziğinin geleneksel formlarına bağlı kalmakla birlikte, yapıtlarının büyük çoğunluğu Türk halk ve geleneksel sanat müziğinin melodi ve ritimlerinin birleşmesiyle oluşmuştur. Erkin, titiz biçim çalışması ve orkestralamasıyla Türk çağdaş müziği repertuarına batılı anlamda birçok yeni eser kazandırmıştır.

1.1. Ulvi Cemal Erkin'in Biyografisi

Cumhuriyet Türkiye'si birinci kuşak çağdaş bestecileri ve Türk Beşleri üyelerinden Ulvi Cemal Erkin, 14 Mart 1906 tarihinde İstanbul'da doğdu. Ailesi müzikle oldukça ilgiliydi; annesi iyi derecede piyano, kardeşleri Feridun Cemal ve Adnan Cemal ise keman çalarlardı. Ulvi Cemal, ilk piyano derslerine annesi ile başladı. İlk ciddi derslerini ise Mercenier isimli Fransız bir öğretmenden aldı. Sonrasında çalışmalarına İtalyan öğretmen Adinolfi ile devam etti ve zaman içinde piyanistliğini kariyerini belirleyecek düzeyde ilerletti (Koçak, 2008, s. 9-10).

Galatasaray Lisesi'nde eğitimine devam ederken, Avrupa müziğine yakından ilgi duymaya başlamış, okul bünyesinde düzenlenen oda müziği konserleri sayesinde birinci Viyana okulu bestecileri Haydn, Mozart ve Beethoven gibi bestecilerin eserleriyle tanışma fırsatı bulmuştu. Erkin'in bu tür sanatsal etkinliklere önem veren bir lisede eğitimine devam etmiş olması onun müziğe olan sevgisini canlı kılmış ve piyanistliğine disiplinli bir şekilde devam etmesini sağlamıştı (Aydın, 2011, s. 90).

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla beraber, birçok farklı alanda olduğu gibi müzik alanında da kalıcı yenilikler yapılmaya başlandı. Çağdaş Türk Müziği'nin oluşmasını sağlamak, bu alanda gelecek nesillere eğitim verebilmek amacıyla, akademik anlamda iyi yetişmiş sanatçı ve öğretmenlere ihtiyaç vardı. Bu bağlamda, Atatürk'ün direktifleriyle bir yarışma açıldı ve kazanan gençler devlet desteği ile yurt dışına eğitim almaya gönderildi. 1925 yılında yapılan yarışmayı kazanan üç gençten biri de Erkin'di ve seviyesi oldukça ileri olan Paris Konservatuarı'nda öğrenim görmeye hak kazandı (Ibid, s. 91).

Ulvi Cemal Erkin, Paris Konservatuarı'ndaki eğitimi süresince çeşitli alanlarda birçok öğretmenle çalışma fırsatı buldu. Jean Batalla, Beduin, Isidor Philippve Camille Decreus'tan piyano; Jan Gallon'dan armoni, Noel Gallon'dan kontrpuan dersleri aldı. *Ecole Normale de Musique'* de iken de, 20. yüzyılın en önemli kompozisyon öğretmenlerinden ve Gabriel Faure'nin öğrencilerinden Nadia

Boulanger¹ ile çalışmalarına devam etti. Paris Konservatuarı ve *Ecole Normale de Musique*’teki beş yıllık eğitimini tamamlayarak 1930 yılında Ankara’ya döndü ve 1924 yılında kurulan *Musiki Muallim Mektebi*’nde piyano ve armoni öğretmenliğine atandı (Çalgan, 1991, s. 12).

Erkin’in Avrupa’dan döndüğü yıllarda Türkiye’de çağdaş müzik alanında henüz bir gelişme sağlanmamıştı. Ülke, müzik kurumları ve bu kurumlarda görev alabilecek eğitilmiş öğretmenlerden de yoksundu, sayılabilecek tek orkestra olan *Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti* (Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası) senede ancak birkaç konser verebiliyordu. Opera alanında ise henüz hiçbir etkinlik yapılmıyordu. Ulvi Cemal Erkin gibi Avrupa’da eğitim görmüş ve alanında ustalaşmış sanatçılar ülke için oldukça kıymetliydi. Böyle bir ortamda Türk çağdaş müziğini geliştirmek adına, eğitimlerini Avrupa’da tamamlayarak yurda dönen diğer sanatçılarımızdan Ahmed Adnan Saygun, Ferhunde Remzi Erkin, Necdet Remzi Atak, Mahmut Ragıp Gazimihal, Halil Bedi Yönetken ve Necil Kazım Akses de İstanbul ve Ankara gibi büyük şehirlere yerleşerek biriktirdikleri bilgi ve deneyimleri öğrencileri ile paylaşmaya başladılar (Aydın 2011, s. 92).

Ulvi Cemal Erkin, öğretmenliğinin yanı sıra, çoksesli müziğin yaygınlaşmasına ön ayak olması amacıyla birçok eser besteledi. Bu eserler orkestra için “İki Dans”, keman ve piyano için “Ninni”, “Emprovizasyon” ve “Zeybek”tir. 1931 yılında piyano için bestelemiş olduğu “Beş Damla” , bestecinin ilk basılı eseridir ve yurt içi başta olmak üzere, yurt dışında da seslendirildi. Çağdaş müzik anlamında ilk eserlerin ortaya çıkmasıyla birlikte, çoksesli müzik anlaşılır olmaya başlamış ve böylelikle ülkedeki konser etkinlikleri çeşitlenmiştir.

Ulvi Cemal Erkin, 29 Eylül 1932 tarihinde, Leipzig Konservatuarı’nı bitirerek yurda dönen ve aynı kurumda piyano öğretmeni olarak görev yapan Ferhunde (Remzi) Erkin ile evlendi. Bu evlilikle birlikte bestecilik alanında daha çok yapıt vermeye başlayan Ulvi Cemal Erkin’in piyano eserlerinin ilk yorumcusu her zaman

¹(16 Eylül 1887 – 22 Ekim 1979) Fransız besteci, orkestra şefi ve müzik öğretmeni. 20. yüzyıldaki pek çok önemli bestecinin öğretmenidir. (Lale Feridunoğlu 2005)

sevgili eşi Ferhunde Erkin oldu. İkili, Türk çağdaş müziğini tanıtmak amacıyla yurt içi ve yurt dışında birçok konser vermiştir.

1936 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kurulması ile kuruma piyano bölüm başkanı olarak atanmış ve uzun bir süre Konservatuar Orkestrası'nı ve Ankara Opera Orkestra'sını yönetmiştir. Gazi Eğitim Enstitüsü, Musiki Muallim Mektebi ve Ankara Devlet Konservatuvarı'nda yaptığı eğitmenlik boyunca, önemli isimler yetiştirmiş, üstün yetenekli çocukların eğitimleri ile yakından ilgilenmiştir (Say, 1995, s. 519). Besteci arkadaşı Necil Kazım Akses ile birlikte, Türk dilinde opera repertuarının genişletilmesi amacıyla; G. Verdi, G. Rossini, G. Bizet, C. Gronoud gibi önemli bestecilerin sayısı yirmiye yakın operalarının liberettolarını Türkçe'ye çevirmiş, ve sahnelendirilmesinde çok büyük rol oynamıştır (Çalgan, 1991, s. 161).

1971 yılında Devlet Sanatçısı ünvanına layık görülen Erkin, aynı zamanda biri İtalya'dan, üçü de Fransa'dan olmak üzere dört nişanla onurlandırılmıştır: 12 Nisan 1950 *PalmeAcademique*; 21 Mart 1959 *Legiond'honneur*; 27 Aralık 1963 *Ordine Al MeritodellaRepubblicaItaliano*; 23 Aralık 1970 *Legiond'honneur*(Aydın, 2011, s. 93).

Ulvi Cemal Erkin'in sağlığı yetmişli yıllarda giderek bozulmaya başlamıştı ve sanatçı 15 Eylül 1972'de, altmışbeş yaşında iken hayata gözlerini yumdu.

Ölümünden sonra 1985 yılında PTT Ulvi Cemal Erkin pulu basmış, 1991 yılında da Sevda Cenap And Müzik Vakfı'nın "Onur Altın Madalyası" ile ödüllendirilmiştir.

1.1.1. Eserleri

Ulvi Cemal Erkin yaşamı boyunca toplam 28 eser yazmış, her bir eserinde kendi kültür mirasının özüne sadık kalarak ve sahip çıkarak, giderek küreselleşen müzik kültürü içinde yer alabilmesi konusunda uğraşlar vermiştir. Erkin'in birçok eseri yurt dışında önemli orkestralar ve müzisyenler tarafından seslendirilmiş, kimi zaman da kendisi tarafından yönetilmiştir. Solo piyano, ya da piyano eşliği ile

yazılmış eserlerinin çoğunu, piyanist eşi Ferhunde Erkin seslendirmiştir. Müzikolog Evin İlyasoğlu, Erkin'in yaratıcılığını şu şekilde kaleme almıştır:

“Erkin'in kendisi de usta bir piyanist olduğundan dolayı, piyano için çok sayıda eser bestelemiştir. Besteleri, Türk Halk Dansları, geleneksel modlar ve İslam Felsefesinin öğelerinden kaynaklanıp Batı Müziğinin kurallarıyla birleşir. Melodi zenginliği ve ritm canlılığı ile Erkin, tüm yapıtları seslendirilmiş tek Türk bestecisidir. Erkin'in “Birinci Senfoni”si Türk Müziği'nin modal ve ezgisel özelliklerine bağlı bir yapıttır.” (İlyasoğlu, 2009, s. 282).

Besteci Bülent Tarcan'ın da dile getirdiği gibi; “Ulvi Cemal Erkin kompozitörlerimiz içinde kolayca benimsenen ve akılda kalan Türk ezgilerini bularak, bunları zevkli bir armoni üzerine oturtan bir kompozitörümüzdür” (Tarcan, 1969, s. 6).

Bütün Eserleri (kronolojik sıra ile):

- 1930: İki Dans (Büyük orkestra için)
- 1929-1932: Ninni, Improvisation ve Zeybek Türküsü (Keman ve piyano için)
- 1931: Beş Damla (Piyano için)
- 1932: Bülbül ve Ayın On dördü (Soprano ve küçük orkestra için)
- 1932: Konçertino (Piyano ve orkestra için)
- 1934: Bayram (Büyük orkestra için)
- 1935-1936: Yaylı Çalgılar Dörtlüsü (İki keman, viyola ve viyolonsel için)
- 1936: Yedi Halk Türküsü (Basbariton ve piyano için)
- 1936: İki Sesli Türküler (İki sesli korolar için)
- 1937: Çocuklar için Yedi Kolay Parça (Piyano için)
- 1937: Duyuşlar (Piyano için on bir parça)
- 1940: Karagöz (Sahne müziği)
- 1942: Piyano Konçertosu (Piyano ve orkestra için)

- 1943: Köçekçe (Dans Rapsodisi)
- 1943: Piyanolu Beşli (Piyano, iki keman, viyola ve viyolonsel için)
- 1945: Yedi Türkü (Koro için)
- 1944-1946: Birinci Senfoni
- 1946: Sonat (Piyano için)
- 1946-1947: Keman Konçertosu (Keman ve orkestra için)
- 1948-1958: İkinci Senfoni
- 1950: Keloğlan (Bale müziği)
- 1951-1959: Sinfonietta² (Yaylı çalgılar orkestrası için)
- 1963: On Türkü
- 1967: Altı Prelüde (Piyano için)
- 1936-1939: Yedi Halk Türküsü (Basbariton ve orkestra için)
- 1966: Konçertant Senfoni (Piyano ve orkestra için)
- 1968-1969: Senfonik Bölüm (Büyük orkestra için)

1.2. Bestecilik Stili

19. ve 20. yüzyıl çağdaş müzik akımları Türk bestecilerini de etkilemiştir. Bu akımların karakteristik özellikleri ulusal müziğe kazandırılarak geliştirilmiş ve Türk çağdaş müziğinin ivmesini belirlemiştir. Ulvi Cemal Erkin'in yaratıcılık sürecinde de özellikle Ulusalcılık ve İzlenimcilik akımlarından etkilenmiş olduğu görülmektedir.

Bu bağlamda, Ulvi Cemal Erkin'in bestecilik yaklaşımını iki ana başlık altında inceleyebiliriz:

Birincisi; Ulusalcılık akımı içerisinde "Türk Halk Müziği" ve "Klasik Türk Müziği" etkileri; İkincisi ise; "Empresyonizm"³ yani "İzlenimcilik" akımı çerçevesinde Debussy⁴ gibi Fransız bestecilerin etkileri.

² Küçük Senfoni.(Sesli sözlük, 2019)

1.2.1. Ulusalçılık

“Ulusalçılık, ulusal bilincin müzik üzerindeki etki ve yansımalarını sergileyen akımdır” (Say, 2005, s. 543). Bu akımın kökeni 18. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa’da gerçekleşen aydınlanma dönemi ve onun sonucunda ortaya çıkan Fransız Devrimi’nin ilkelerine dayanır. Dönemin anlayışına göre müzikte Ulusalçılık, yazılı ve sözlü geleneklerden oluşan halk kültürüne duyulan ilgiyle gelişmiş; halk şarkı ve danslarının işlenmesiyle belirgin bir müzik dilinin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Müzikte ulusalçılık genel olarak Klasik Batı müziği ve Türk Halk müziği prensiplerinin sentezlenmesi fikrini esas almaktadır.

Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında açıkça görüldüğü üzere, Türk devleti, modernleşme ve aydınlanma süreciyle “ulusçu” bir devlet geliştirmiştir. Türkiye’nin ulusalçı yeni kültür anlayışı, kültür ve sanat politikalarını da etkilemiştir. Tıpkı “Rus Beşleri”⁵, “Fransız Altılıları”⁶ gibi, Türk bestecileri için de “ulusal” anlamda bir ifade bulunmuş ve Cemal Reşit Rey, Ahmet Adnan Saygun, Hasan Ferid Alnar ve Necil Kazım Akses “Türk Beşleri” olarak adlandırılmışlardır. Türk Beşleri Uluslararası stil ve teknikleri kullanırken, geleneksel müzik öğelerinden ve eserlerinden ilham aldıkları görülmektedir.

Ziya Gökalp’in 1924’te yayınlanan “Türkçülüğün Esasları” adlı kitabındaki deyişi ve Mustafa Kemal Atatürk’ün 1934’te Türkiye Büyük Millet Meclisi’nde yaptığı bir konuşmadaki notlarından; Türkiye’deki müzik kavramının Doğu ve Batı’nın sentezi olarak nasıl şekillendiğini görebiliriz. “Halk mûsikîsi harsımızın, Garp mûsikîsi de yeni medeniyetimizin mûsikîleri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, millî mûsikîmiz, memleketimizdeki halk mûsikîsiyle Garp mûsikîsinin imtizâcından doğacaktır (...) İşte Türkçülüğün mûsikî sahasındaki programı esas itibariyle bundan ibaret olup, bundan ötesi millî mûsikîlarımıza

³İzlenimcilik veya empresyonizm, 19. yüzyılda Fransa’da ortaya çıkan ve bütün sanat dallarını, özellikle resmi etkileyen akım.(Wikipedia, 2019)

⁴Achille-Claude Debussy (22 Ağustos 1862 – 25 Mart 1918) İzlenimci akımın öncülerinden kabul edilen Fransız besteci(Lockspeiser, 2019).

⁵ Rus Beşleri: M. A. Balakirev, A. P. Borodin, C. A. Cui, M. Musorgski, N. A. Rimski Korsakov. (Ahmet Say, Müzik Ansiklopedisi, 2005)

⁶ Fransız Altılıları: D. Milhaud, F. Poulenc, A. Honneger, G. Auric, L. Durey, G. Tailleferre. (Ahmet Say, Müzik Ansiklopedisi, 2005)

[bestecilerimize] aittir” (Gökalp, 2006, s. 124). “Bir ulusun değişimindeki ölçü, musikide değişikliği kavrayabilmesidir. Bugün dinletmeye yeltenilen mûsikî, yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları, birgün önce genel son mûsikî kurallarına göre işlemek gerekir, ancak, bu güzeyde Türk ulusal mûsikîsi yükselebilir, evrensel musiki de yerini alabilir” (Mustafa Kemal Atatürk, 1934).

Hasan Ferid Alnar’ın “Kanun Konçertosu” (1951), geleneksel çalgılarımızdan biri olan kanun’u, Batı’nın 1750 yılından beri müziğinde kullandığı konçerto formu ile birleştirmiş, Dünya’nın ilk kanun konçertosunu besteleyen bestecisi olmuştur. Necil Kazım Akses’in büyük orkestra için “İtri’nin Neva Kâr’ı Üzerine Scherzo” (1970) eseri ve “Çiftetelli” (1934) senfonik dansı, hem geleneksel ezgi dizisi olan “makam”ları hem de geleneksel oyun havasını Batı tekniğiyle harmanlamıştır. Ahmet Adnan Saygun ise Türk Ulu Ozan’ları üzerine “Yunus Emre Oratoryosu” (1946), “Köroğlu” (1973) gibi opera ve oratoryolar bestelemiştir. Saygun, Türk Beşleri’nin en önemli ve ortak özelliklerini “...Türk ruhunun bütün sırlarını işitecek kulaklara fısıldamaya ve kendisine gönül verenlere gönlünü cömertçe açmaya hazır, Türk geleneklerini bütün saflığı ile yüzyıllar boyunca sürdürme gelmiş bir Anadolu’nun varlığını keşfedebilmiş olmalarıdır” diyerek tarif etmiştir (Saygun, 1981, s. 73).

Diğer ilk kuşak çok sesli Türk müziği bestecileri gibi, Ulvi Cemal Erkin de milli duyguları güçlü bir bestecidir. Yukarıda belirtilen söylemler çerçevesinde hem Atatürk’ün hem de Gökalp’in tanımladığı ulusalcı müzik tanımına uygun eserler bestelemiştir. Eserleri Türk toprağına, Türk halk ve makamsal müziğine kökten bağlıdır. Erkin, ulusalcı çoksesli müziğin, halk kültürü ve halk müziği köklerine bağlı kalarak ortaya çıkan bir milli düşünce ile ilerlemesi gerektiğini düşünmüştür.

1.2.1.1 Türk Halk Müziği

Sözlük anlamında; yapısal olarak folklorün bir parçası olan Türk Halk müziği, Türkiye’nin çeşitli yörelerinde söylenen çeşitli etnik müziklerin tümünü kapsar. Çeşitli yörelerden derlenmiş, birçoğu anonim olan Türkülerden ve sözsüz halk müziklerinden oluşur. Halk müziğinin önde gelen özellikleri makamsal, anonim

ve kırsal kesimlerden ortaya çıkmasıdır. Ahmet Say Türk Halk Müziği'ni "... belirli karakterleri sergileyen ve bunlar üzerindeki seyirden doğan ezgi kalıplarından kaynaklanan tek sesli müziktir" şeklinde özetlemiştir (Say, 2005, s. 521).

Müzikolog Evin İlyasoğlu ise halk müziğinin önemi ve kullanımını "Folklorizm" başlığı altında şu şekilde özetler: "Halk ezgilerinden uzanan çizgi, melodi kavramını yalınlaştırırken, yerel ritim coşkuları, karmaşık ve yoğun bir çatı örer. Folklor, 20. Yüzyıl akışı içinde değişikliğe uğrayarak müziği etkiler ve her ülkede hemen hemen aynı süreç yaşanır: Besteciler önce doğrudan halk ezgisini alıp çoksesli yapı içinde işlerler, ardından aynı ezgileri belli belirsiz duyurup kendi deyişleriyle birleştirirler" (İlyasoğlu, 1999, s. 227).

Halk müziği kaynaklarından beslenen Macaristan ulusal müzik anlayışında önemli bir yeri olan besteci ve etnomüzik bilimci Béla Bartók, 1936 yılında, dönemin en önemli kültür kurumu olan Halkevleri tarafından Türkiye'ye davet edilmiş ve Türk Halk Müziği üzerine bilimsel araştırmalar yapmıştır. Başta Ahmet Adnan Saygun olmak üzere, Ulvi Cemal Erkin de Bartók ile yaptığı araştırma gezilerinde önemli tespitlerde bulunmuştur. Bu gezilerde yerel ezgilerin nasıl bir teknikle derlendiklerini deneyimlemişlerdir. Bartók'un halk müziği kullanımında başvurduğu yollar, bestecilerimizi de etkilemiştir (Sarıkaya, Tunalı, 2014, s. 302-303).

Bartok'un halk müziği kullanım formunu Doç. Gökçe Altay şu şekilde değerlendirmiştir:

"Birinci Evre: Halk Müziği Düzenlemeleri - Tematik olarak Halk Müziği: Doğrudan alıntılama,

İkinci Evre: Halk Müziğine Öykünme - Tematik olarak Halk Müziği: Halk Müziğine yakın eserler kurgulayarak yeniden canlandırma,

Üçüncü Evre: Halk Müziğinin Soyut Anlamda, biçem özellikleriyle özümsemesi - Bir biçem ve deyim olarak halk müziği kaynaklarından yararlanarak özgün yapıt oluşturma" (Altay, 2014, s. 16).

Ulvi Cemal Erkin'in bestecilik stilinin en önemli ve belirgin özelliklerinden biri Halk Müziği unsurlarına bilinçli bir şekilde yer vermesidir. Doç Altay'ın yukarıda bahsedilen üç aşamalı formu Erkin'in eserlerinde ustaca kullanılmıştır. Erkin, eserlerinde kullandığı halk ezgilerini ve ritmlerini orjinalliğini bozmadan, Batı armoni ve ölçü birimlerini kullanarak düzenlemeye özen göstermiştir. Böylece besteci, Cumhuriyet döneminde belirlenen müzik politikaları kapsamında geleneksel Türk müziği unsurlarını "Çağdaş Türk Müziği" içine taşımıştır.

Prof. Koral Çalgan, "Duyuşlar" adlı kitabında, Erkin'in yaratıcılığını şu şekilde betimlemiştir; "Eserlerinde Anadolu'nun saf, el değmemiş ezgilerindeki sıcaklığı kullanarak sevda sözlerini, yakarıları, başkaldırıları yalın, içtenlikli bir anlatımla dile getirmiştir. [...] Halk ezgileri ve ritimleri, Erkin'in yaratıcılığına can vermiştir. Ama onunla yetinmemiş, halk deyişlerinden fişkırان renkleri özenle seçmiş, onları dilediği gibi ayırmış ya da birleştirmiş, yalınlaştırmış ya da boyutlandırmıştır. Sonuçta kendine özgü bir dil, bir anlatım sergilemiştir." (Çalgan, 1991, s. 139).

Besteci Paul Hindemith⁷'in önerisi üzerine, 1936 yılında iki sesli koro için on adet "İki Sesli Türküler" düzenlemesi yapmıştır. Türküler, ülkenin birçok farklı bölgesinden seçilmiş ve bir araya getirilmiştir (Kolçak, 2008, s. 37-41).

- I. Ağlama Yar Ağlama (Urfa)
- II. İstanbul'un Her Tarafı Mercandan (Kayseri)
- III. Zühre Türküsü (Aydın)
- IV. Giderim ben de ben de (Urfa)
- V. Efe Türküsü (Aydın)
- VI. Sille Türküsü (Konya)
- VII. Katırcıoğlu Zeybek (Ödemiş)
- VIII. Sarı Zeybek (Aydın)

⁷(d. 16 Kasım,1895 Hanau, Almanya - ö. 28 Aralık,1963 Frankfurt) Bir Alman besteci, kemancı, viyola çalgıcısı, eğitimci.(The Turkish Online Journal Of Educational Technology, 2016)

IX. Aşamadım Bergama'nın Elinden (Karaman)

X. Çıkabilsem Şu Dağların Başına

Erkin, 1945 yılında yedi tane Türkü'yü dört sesli koro için düzenlemiştir:

I. Evlerinin Önü Mersin

II. Ferayi

III. Sen Kimin Canısın

IV. Su Gelir Ark Uyanır

V. Keklik Türküsü

VI. Yenge Kızın Bir Tane

VII. Çeşme

Yine Ulvi Cemal Erkin soprano ve küçük orkestra için bestelediği “Bülbül ve Ayın Ondördü” (1932) adlı yapıtındaki “Bülbül” adlı türküyü, halk ozanı Âşık Veysel'den⁸ almıştır (Say, 1995, s. 520).

Yukarıda bahsedilen bütün Türkülerde; melodik, armonik ve ritmik anlamda bestecinin büyük ölçüde orjinaline sadık kalarak ve yalın bir armonizasyon ile aktarmalar yaptığı görülmektedir. Melodik yapı, eser üzerinde birebir işlenerek batı formunda notasyona dökülmüş, yine eserin renk ve bütünlüğünü koruyacak şekilde gerekli nüanslar eklenmiştir. Türkülerin orjinallliğini ve sadeliğini bozmamak adına hiçbir şekilde nota çıkarma ve ekleme gibi değişimler yapmamıştır (Karcebaş, 2012, s. 93).

Örneğin Ferayi Türküsü'nde; 9/4'lük ölçü biriminde yazılan eseri 4/4 + 2/4 + 3/4 şeklinde bölerek, yine 9/4 ölçü biriminde yazmıştır. Bu bağlamda, halk ezgisinin özündeki ritmik bütünlüğü bozmadan, Batı müziği formunda notaya dökmüştür.(Bkz. Şekil 1.1).

⁸Türk halk ozanı (Wikipedia, 2019)

Şekil 1.1. Ferayi Türküsü'nde; 9/4'lük ölçü biriminde yazılan eseri , 4/4 + 2/4 + 3/4 şeklinde bölerek batı müziği formunda notaya dökülüşü.

The image displays a musical score for the song 'Fera-yi Dirler'. At the top, a single melodic line is shown in a 9/4 time signature, divided into three measures of 4/4, 2/4, and 3/4. The lyrics 'FE RA DE MİR Yİ Cİ DIR LER' are written below the notes. Below this, a four-part vocal harmony is presented for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano part starts with a rest followed by the lyrics 'Fe - ra - ye - dir' and 'De - mir - ci - ler'. The Alto, Tenor, and Bass parts all start with the lyrics 'Of a - man of' and 'Fe - ra - ye - dir'. The Alto and Tenor parts are marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, while the Soprano part is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Bass part is also marked with *mp*. The time signature for the vocal parts is 4/4 + 2/4 + 3/4.

Erkin Türkü'yü "dörtlü armoni"⁹ tekniğini kullanarak armonize etmiş, "sol minör" tonalitesini baskın kılmıştır. Muğla yöresine ait olan bu Türkü, orjinal sözlerinde bazı şive farklılıkları içermesine rağmen, Erkin düzenlemesinde şive içeren kelimeleri günümüz Türkçe'sine uygun şekilde düzelterek kullanmayı tercih etmiştir. Örneğin: "Fera-yedir kızın adı" olan cümledeki "gızı" kelimesi yerine "Fera-yedir kızın adı" şeklinde yer vermiştir (Bkz. Şelil 1.2.) (Karcebaş, 2012, s. 93).

⁹ Kemal İlerici'nin Geleneksel Türk Müziği'ne ilişkin getirdiği dörtlü akorlar ile armoni önerisidir. Dörtlü akorlar; herhangi bir ses üzerine dörtlü aralıklar ilave edilerek oluşturulur, örneğin, Do-Fa-Si seslerinden oluşan akor, çevrimleri ise Fa-Si-Do ve Si-Do-Fa'dır (İlerici, 1970).

Şekil 1.2. “Feraye’dir kızın adı” olan cümledeki “gızı” kelimesi yerine “Feraye’dir kızın adı” şeklinde yer vermiştir.

The image displays a musical score for the song "Feraye'dir kızın adı". It consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics in Turkish. The lyrics are: "FE RA Yİ DİR Gİ DE MİR NA Dİ GER SAZ - - FE RA Yİ DE MİR TUN CO LUR NÖF". The third staff is labeled "Soprano" and contains the lyrics "Fe - ra - ye - dir De - mir - ci - ler" with a dynamic marking of *mf*. The fourth staff is labeled "S" and contains the lyrics "kı - zın a - dı de - mir dö - ger Fe - ra - yem of" with a dynamic marking of *sfz*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

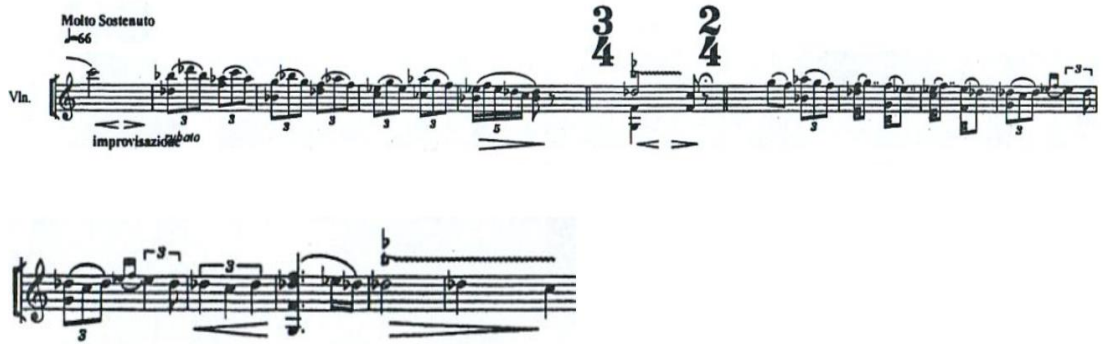
Hiç kuşkusuz bahsedilmeden geçilmemesi gereken bir diğer eser ise 1943 yılında orkestra için bestelediği “Köçekçe” isimli eseridir. Köçekçe türü, çoksesli Türk müziğinde Erkin’le özdeşleşmiş, artık Erkin’in imzası niteliğinde görülmektedir. Bestecinin bir yılda bestelediği ve bestecilik dalında ödül aldığı “Piyano Konçertosu” da özellikle üçüncü bölümünde, Karadeniz oyun havası olan bir halk ezgisi içermektedir. Orkestradaki yaylı çalgılar bu ezgiyi üst üste konmuş dörtlü aralıklar halinde çalar, böylelikle geleneksel çalgı olan kemençeyi anımsatan bir renk yaratırlar (Kolçak, 2008, s. 39). Fransız piyanist Alfred Cortot’un¹⁰ önerisi üzerine bu konçertoyu besteleyen Erkin bestesini, “Eserde bizim kültür zenginliklerimizin bulunduğu kanısındayım” sözleriyle yorumlamıştır.

Ulvi Cemal Erkin’in keman ve orkestra için 1946- 1947 yıllarında bestelediği ve ilk kez 22 Şubat 1950 yılında Viyana Senfoni Orkestrası eşliğinde kemancı

¹⁰ (d. 26 Eylül 1877 – ö. 15 Haziran 1962), Fransız-İsviçreli piyanist ve orkestra şefi. 20. yüzyılın en tanınmış klasik müzikçilerinden.

Wolfgang Schneiderhan¹¹ tarafından seslendirilen keman konçertosu da diğer eserleri gibi hem Halk müziğinden hem de Klasik Türk müziğinden esinlenerek yazılmıştır. Eserin özellikle üçüncü bölümünde Karadeniz oyun havaları ve klasik Türk müziğinden esinlenerek yazılan bir “taksim”¹² açıkça duyulur (Bkz. Şekil 1.3).

Şekil 1.3. Eserin üçüncü bölümünde Karadeniz oyun havaları ve Klasik Türk Müziğinden esinlenerek yazılan bir “taksim”.



Müzik bilimci Halil Bedii Yönetken, konçertonun son bölümünü, “[...] Bestecimiz konçertosunun rondo kısmında, birçok eserlerinde olduğu gibi, yine Karadenizli menşeyini hatırlamış, hızlı tempoda, yedi vuruşlu usulde, Karadeniz ezgilerini hatırlatır bir müzik kullanarak aile menşeyine olan bağlılığını bir kere daha teyid etmişti”(Yönetken, 1948, s. 77)şeklinde tanımlayarak, bestecinin halk müziğine olan ilgisine atıfta bulunmuştur (Bkz. Şekil 1.4).

Şekil 1.4. Hızlı tempoda, yedi vuruşlu usulde, Karadeniz ezgisi.



1.2.1.2. Klasik Türk Müziği

Ulvi Cemal Erkin, Türk Halk Müziği ezgilerine hâkim olduğu kadar, Klasik Türk Müziği makam ve usul kullanımına da bir o kadar hakim olmuştur.

¹¹(Mayıs 28, 1915 – Mayıs 18, 2002) Avustralyalı keman virtüözü. (Wikipedia 2019)

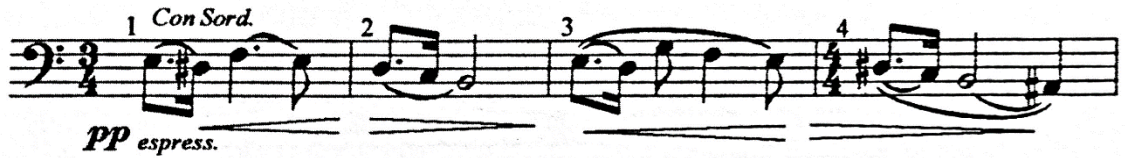
¹²Türk müziğinde ve birçok Orta Doğu kültürünün müziğinde ritmsiz ve tek kişi tarafından yapılan doğaçlamaya denir. (Türk Müziği Sözlüğü, 2019)

Erkin'in 1951-1959 arası bestelediği yaylı çalgılar için "Sinfonietta"¹³ eseri, özellikle aksak ritmik yapısı ve makam dizisi kullanımıyla dikkat çeker. "Segâh"¹⁴, "Hicazkâr"¹⁵, "Kürdî"¹⁶ makamlarının kullanıldığı yapıt, Erkin'in en çok seslendirilen yapıtları arasındadır. Sol aktarımlı Hicazkâr (Bkz. Şekil 1.5.) ve Segâh makamlarını (Bkz. Şekil 1.6) ise viyolonseldeki mi minör aktarımlı Segâh üstüne kurulmuş temayı göstermektedir.

Şekil 1.5. Sol aktarımlı Hicazkâr ve Segâh makamları.



Şekil 1.6. Mi aktarımlı Segâh üstüne kurulmuş tema.



Erkin, keman ve orkestra için 1946- 1947 yıllarında bestelediği "Keman Konçertosu"nda da halk müziği ritm ve ezgilerine ek olarak Klasik Türk Müziği makamlarından da yararlanmaktadır. Klasik formda bestelenen ve üç bölümden oluşan konçertoda, "Kürdî", "Nikrîz" (Bkz. Şekil 1.7) gibi makamlar duyulmaktadır (Aydın, 2011, s. 102-107). Solo kemanda duyulan do aktarımlı Nikrîz makamındaki melodiyi göstermektedir(Bkz. Şekil 1.8).

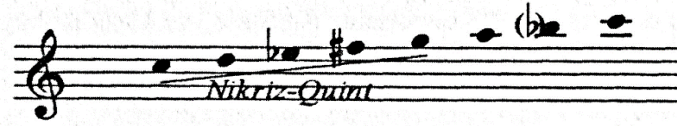
¹³Oda senfonisi. Küçük senfoni. (Evin İlyasoğlu Müzik Terimleri Sözlüğü, 2019)

¹⁴ 1 koma daha pes bir perdedir. **Segâh makamı** ise, kararını **segâh**perdesinden alan, çıkıcı seyir takip eden bir **makam**dır. (Wikipedia, 2019)

¹⁵ Klasik Türk müziğinde rast perdesinde karar kılan bir **makam**. (Wikipedia, 2019)

¹⁶Klasik Türk müziğinde si bemol notasını andıran perde ve **dügâh** perdesindeki bir **makam**.(Wikipedia, 2019)

Şekil 1.7. Kürdî Makamı.



Şekil 1.8. Nikrîz Makamı.



Erkin gibi, diğer Türk Beşleri bestecileri de Klasik Türk Müziği makamlarına yer vermişlerdir. Örneğin; viyolonsel için yazılmış ilk Türk konçertosu olma özelliği taşıyan Hasan Ferid Alnar'ın Viyolonsel Konçertosu'nun (1942), birinci ve üçüncü bölümlerinin ana temasında "Hicâz" makamı etkisi görülmektedir. Ahmed Adnan Saygun'un 2. Yaylı Çalgılar Kuarteti'nin (1957) tümü "Bestenigâr" makamı üzerine kurulmuştur. Yunus Emre Oratoryosu'nda (1942), özellikle bas aryanın başındaki flüt solosu da "Bestenigâr" makamı etkisindedir. Necil Kâzım Akses de Viyola Konçertosu'nun (1977) ikinci bölümünde "Bestenigâr" makamına yönelmiştir.

1.2.2. İzlenimcilik

20. yüzyıl içerisinde İzlenimcilik akımı önce Fransa'da doğan, daha sonra tüm Dünya'da etkisi görülen akımlardan biri olmuştur. Bu akımın etkili olduğu dönemde yaşayan ve Avrupa'da eğitim gören Türk Beşleri'nin eserlerinde de İzlenimcilik akımının önemli özellikleri görülmektedir. Cemal Reşit Rey'in "Türk Manzaraları" (1927-28), Ulvi Cemal Erkin'in "Beş Damla" (1931) ve "Duyuşlar"¹⁷ (1937), Ahmed Adnan Saygun'un "Op.2 Süite" (1931), "İnci'nin Kitabı" (1934), Hasan Ferid Alnar'ın "Oyun Havaları" (1932) ve Necil Kazım Akses'in "Minyatürler" (1936) eserleri, bu akımın Türk Çağdaş Müziği'nde de yer aldığını örneklemektedir.

Özellikle resim ve müzik alanında, adı Fransızlarla anılan Empresyonizm, yani İzlenimcilik, Fransa'da Claude Monet'nin (1840-1926) "*Impression*,

¹⁷ "Duyuşlar" ve "Beş Damla" eserlerinin detaylı analizleri ikinci ve üçüncü bölümlerde.

soleillevant” (İzlenim Gündoğumu) adlı resmiyle başlayarak bir akıma dönüşmüştür. İzlenimcilik, Fransız besteci Claude Debussy (1862-1918) ile ilk kez Uluslararası Sanat Müziği alanında hayat bulmuştur. Debussy ve Ravel’in eserlerinde karşımıza çıkan; Uzakdoğu ülkelerinde kullanılan tam perdeli, kromatik¹⁸, egzotik ses dizileri, izlenimci müzikte özellikle kullanılan tekniklerdir. Alışılmış kuralları hiçe sayarak, dış dünyadaki nesnelere bıraktığı izlenimleri sanat eserlerine yansıtma prensibine dayanan akım, uyumlu tonal armoniden uzaklaşan, ezgilerde birbirinden bağımsız dizilerin kullanıldığı yeni bir tekniği içermiştir (Say, 1995, s. 456). Müzikte izlenimci tekniği işleyen besteciler de sesi oluşturan öğeleri temele indirgeyip, akorları parçalayarak, bölerek yeni bir çözümleme tekniğine yönelmişlerdir. (İlyasoğlu, 2009, s. 199).

Ulvi Cemal Erkin’in özellikle ilk dönem eserleri hakkında “geç romantiklerin ve izlenimcilerin etkileri görülmektedir” gibi görüşler belirtilmiştir. (Çalgan, 1991, s. 85). Bu akımlardan doğal olarak etkilenmiş olmasının sebebi, Fransa’da eğitim görmüş olmasıyla ilişkilendirilmektedir. Prof. Koral Çalgan “Duyuşlar” kitabında, Erkin’in ilk eserlerinde görülen izlenimcilik etkisi için “[...] hiç kuşkusuz önce hocalarından, sonra da beğendiği bestecilerden kaynaklanıyordu. Buna, yaşadığı çağa ve çağdaş tekniklere yakın olma isteği de eklenince, kendi kişiliğini bulana kadar önündeki örneklere başvurması, onlardan etkilenmesi doğaldı.” şeklinde görüş belirtmiştir (Ibid., 85). Prof. Önder Kütahyalı’ya göre Erkin’in eserlerinde Debussy, Ravel ve sonrasındaki Fransız bestecilerin izlenimciliği “duygunsuzluk” ve “güzel tını” olarak görülmektedir (Kütahyalı, 1992, s. 107).

Ulvi Cemal Erkin’in bir sonraki bölümde detaylı şekilde analizleri yapılacak olan “Duyuşlar” ve “Beş Damla” eserlerinde; triton aralıklar¹⁹, kromatik dizi, paralel 4’lü 5’li aralıklar, politonalite²⁰ ve ses perdeleri genişliği, dinamiklerdeki karşıtlıklar, ritmik ostinato²¹ kullanımı gibi İzlenimci akımın belirgin özellikleri görülmektedir.

¹⁸ Seslerin, yarımşar ton ara ile birbirini izlemesi.(Sesli sözlük, 2019)

¹⁹ Triton aralığı: Üç tam perdeden oluşan aralık.(Ahmet Say, Müzik Ansiklopedisi)

²⁰ Politonalite: Birden fazla tonalitenin aynı anda kullanımı. (Ahmet Say, Müzik Ansiklopedisi)

²¹ Ostinato: Melodik, ritmik ya da armonik bir motifin sürekli tekrarı. (Ahmet Say, Müzik Ansiklopedisi)

İKİNCİ BÖLÜM

BEŞ DAMLA (1931) ESERİNİN İNCELENMESİ

Ulvi Cemal Erkin'in ilk eserleri arasında yer alan solo piyano için yazmış olduğu "Beş Damla" (1931) adlı eseri, Türk piyano literatüründe önemli bir yer edinmiştir. Eseri oluşturan beş parça Erkin'in bestecilik stilindeki bütün karakteristik özellikleri; Türk Halk Müziği, Klasik Türk Müziği ve İzlenimcilik akımından etkilerini içermektedir. Eserin ilk seslendirilişi 7 Kasım 1931 tarihinde Ulvi Cemal Erkin'in kendisi tarafından, Sivas Orduevi'nde gerçekleşmiştir (Aydın, 2011, s. 94). O dönemde eserin her bir bölümüne "Oyun", "Kaya Başı", "Şiir", "Şaka" gibi başlıklar verilmiş, fakat sonra besteci bunlardan vazgeçerek esere "Beş Damla" adını vermiştir. Olcay Koçak'a göre bunun sebebi ise parçaların sürelerinin kısa olmasıdır (Koçak: 2008, s. 33). Aynı yıl eserin ilk basımı Hâkimiyet-i Milliye Matbaası tarafından yapılarak çoğaltılmış, kısa sürede yurt içinde ve dışında sıkça seslendirilmeye başlamıştır. Eserin Ankara'da ilk seslendirilmesi ise yine bestecinin kendisi tarafından, 11 Mart 1932 tarihinde Halkevi Güzel Sanatlar Şubesi tarafından düzenlenen bir konserde gerçekleşmiştir (Ibid., s. 33). Eserin orkestra uyarlamasını ise Dame *Ninette de Valois*'nın koreografisiyle "Keloğlan" bale temsilinde 1950 yılında seslendirilmiştir (Ibid., s. 33).

Fransız müzik eleştirmeni M. Eugene Borrel "Beş Damla" için şöyle bir değerlendirme yapmıştır: "... Erkin, çok iyi bir müzik anlayışına sahip, bizim Chant Gregorien benzeri bir armonik yapı denemiştir. Parça ne bir majör ne de minör tondadır. Aksine modal müzik anlayışı içinde yazılmıştır... Türk müziği yapmak istediğinizde, yine bu müzik üzerinde çalışınız..." (Çalgan, 1991, s. 139).

Üçüncü parça dışında, Beş Damla'daki parçaların çoğu "ternary"²² formunda, yani üç bölümlü formda yazılmıştır. Erkin'in halk müziği materyallerinden ilham aldığından ve bunun yaratıcılık sürecini oldukça etkilediğinden bir önceki bölümde bahsetmiştik. Beş Damla'daki dört parçanın "ternary" formunda olmasının sebebi

²² Üçkısımlı, son bölümü ilk bölümün dönüşümü ya da tekrarından oluşam form (ABA').

ise bu formun her zaman tekrar kısmı içeriyor olmasıdır. Çünkü “reprise”, kontrast temadan sonra ilk temanın ya da kısmın yeniden şekillenerek eser sonunda tekrarı halk müziğinin özelliklerindedir. Ancak, bazı parçalar (özellikle birinci ve dördüncü parçalar), daha karmaşık üçlü formda yazılmışlardır. Çünkü, tekrar kısımları aynı kalmayıp, beklenmedik şekillerde gelişmiş ve değişmiştir. Bunlar çoğunlukla yeni ve renkli armonizasyonlar aracılığıyla yapılmıştır. Aşağıda ki şekil Beş Damla’daki tüm parçaların form ve tonal yapısı görülebilir(Bkz. Şekil 2.1).

Şekil 2.1. Beş Damla’daki tüm parçaların form ve tonal yapısı.

Parça	Tonalite	Form
1	Mi Majör	Ternary ABA
2	Si Majör	Ternary ABA
3	Si Majör	Through composed ²³
4	Si Majör	Ternary ABA
5	Re Majör	Ternary ABA

2.1. "Beş Damla" I. Parçanın Analizi

Beş Damla'nın ilk eseri, enerjik üç zamanlı (3/4) dans ritminde ve genişletilmiş üç bölümlü ABA' formunda yazılmıştır. Erkin bu bölümde, renkli disonanslar²⁴, hareketli ritimler, ses perdelerindeki ani geçiş ve beklenmedik tonalitelere²⁵ olan modülasyonlar²⁶ ile hareketli bir karakter yaratmıştır. Eserin genel formu A kısmının dönüşlü tekrarından kaçınmaktadır. Tekrardan kaçınabilmesinin temel tekniği ise tek bir motifi sürekli dönüştürerek ve transpoze²⁷ ederek eseri geliştirmesidir. Kesintisiz devam eden bu gelişim esere dinamik bir form verirken,

²³ Through-composed: Kısımlara ayrılmamış, dönüşsüz, tekrarsız ve sürekli devam eden form.

²⁴Kulağa hoş gelmeyen kaba ve uyumsuz ses. . (Wikipedia 2019)

²⁵(İng.) Bir müzik parçasının belli, merkezi bir tona göre armonik olarak düzenlenmesi (İlyasoğlu, 2019).

²⁶Bir tonaliteden öbürüne geçme. . (Wikipedia 2019)

²⁷Bir parçayı bulunduğu eksenden başka bir eksene aktarmak.. (Wikipedia 2019)

bir yandan da güçlü bir şekilde hissedilen tematik birliği korumaktadır. Form analizinin tamamı (Bkz. Şekil 2.2)’de görülebilir.

Şekil 2.2. Beş Damla 1. parçanın analizi.

Kısım	Ölçü	Tonalite	Tematik Yapı
A	1-4	Mi Minör	Ana tema.
	5-8	Mi Minör	Aynı ritmi kullanarak cevap şeklindeki tema.
	9-16	Mi Minör	Ana tema & cevap şeklindeki temanın tekrarı.
	17-20	Si Minör	Ana temanın si minör’e transpoze edilmesi. Beşinci derece yarım ses düşürülerek eksik beşli akoru oluşur.
	21-24	Mİ Minör / Sol Minör	Cevaplayıcı temanın ilk iki ölçüsü tekrar edilip, ikinci ölçü tekrar armonize edilerek transpoze edilir.
	25-32	Do Majör	Cevaplayıcı temanın dört ölçülük dönüşür.
	33-39	Sol Majör	Cevaplayıcıtemaya bağlı olarak (ölçü:38-39) ana temanın tekrarı.
B	40-43	Do Majör	Sekizlik nota kullanımındaki ritmik genişleme ile cevaplayıcı temanın 5/8 ‘lik ölçü birimine değiştirilmesi.
	44-5	Mi Minör	40-41. ölçülerin yüksek perdede dönüştürülmüş tekrarı.
	46-7	Mi Minör	45. Ölçünün son üç akoruyla başlayan akorlarınbağlı tekrarları.
A	50-57	Sol Minör	A kısmının kalın ses perdesinde ve minör üçlü yukarıya (sol) transpoze edilmiş şekilde dönüşü; 54-57. ölçülerde 50 ve 53. ölçüdeki cümlelerin küçük değişikliklerle tekrar etmesi.
	58-64	La Minör	33-39. ölçüdeki ritmik tekrarın armonize ve transpoze edilmiş hali. 63-64. ölçülerde Hemiola görülür.
	65-68	Mi Minör	Ana temanın ana tonda geri gelmesi (1-8. Ölçülerin küçültülmesiyle oluşur).
	69-71	Mi Minör	65-67. ölçülerin tekrarı.
	72-79		Coda ²⁸ : Cevaplayıcı temanın ritmik figüründen oluşur, 22. ölçüdeki eksik akoru tekrar duyurur.

²⁸Kuyruk, ek anlamındadır. Bir bestenin sonuna konan bitiş bölümü (Mosaik Kunst und Kulturhaus Köln, 2019).

İlk ölçülerdeki hareketli ritmik motif, bütün bir bölümün dokusunu belirlemektedir (Şekil:1). Bahsedilen motif ve onun varyasyonları, bütün bir bölümün temasını oluşturur. Ana motif birinci ve dördüncü ölçü boyunca üç kez tekrar ederken, armonide oktav ve 5’li aralıklar duyulmaktadır. Bu dört ölçünün oluşturduğu cümleyi Yılmaz Aydın “ana tema” olarak nitelendirmektedir (Aydın, 2011, s . 95). 1-4 ölçüleri arasındaki ritmik yapı, 5-8 ölçülerinde daha düşük ses perdesinde; farklı ses aralığında ve sol eldeki güçsüz vuruşa denk gelen aksan ile tekrar edilir. Bölümün A kısmı bu temaların dönüşümü ile devam ederken, ana ritmik motifin de parçalara ayrıldığı görülmektedir. (Bkz. Şekil 2.3)

Şekil 2.3. Bölümün ana teması.



B kısmı 40. ölçüde, do majör tonalitesinde ve 5/8 ritimde başlar. Birinci ölçüdeki ana ritmik figür, ikinci ve üçüncü vuruşları tekrar edilerek genişletilmiş şekilde yer alır (Bkz. Şekil 2.4). 41. ölçüde ana tema tam 4’lü yukarı, yani fa’ya transpoze edilmiş şekilde yer alır. Fakat bu kez temanın son kısmı yukarı yükselen melodi yerine aşağı inen melodi şeklindedir. B kısmı, bölümün genel dokusuna kontrast, kısa bir köprü geçişiyle sonlanır.

Şekil 2.4. Birinci ölçüdeki ana ritmik figür.



Tekrar gelen A' kısmı, A kısmının basitçe tekrarı yerine, ana forma ve tematik uyuma sadık kalarak, biraz daha dönüştürülmüş halde yer alır. Bu da müziğin nasıl devam edeceğini “tahmin edilebilir” olmaktan uzaklaştırır yeni bir hava verir. Yeniden şekillenen ve minör 3'lü yukarı (sol) transpoze edilen ana tema 50. ölçüde başlar. Bu kez 5'li aralıklar yerine 4'lü aralıklar şeklinde yer alır. Bu kısmın, A kısmının tekrarı olmadığını gösteren diğer birkaç detay daha vardır. Örneğin; 54-57. ölçülerde, ana tema'nın ilk sekiz ölçüsünde olduğu gibi kontrast temadan sonra gelmek yerine, direkt tekrar edilir. Devamındaki 58. ölçüde ise, 33-39 ölçülerdeki cümle sol eldeki varyasyonlarla transpoze edilmiş şekilde karşımıza çıkar, bu kısım 5-8 ölçülerdeki kontrast temayı hatırlatır.

65. ölçüdeki ana temanın cümlesi açılış ölçülerini andırır ve ana tonalite olan mi majöre geri döner. Fakat 5'li paralel kullanımı yerine, orta ses si notasını tutarak öncül akor olan mi/sol/si akorunu güçlü bir şekilde duyurur. Temanın bu kısmı, ana temanın ve kontrast temanın ilginç şekilde değişmiş halidir; çünkü her bir tema dört ölçü yerine, iki ölçülük uzunluğa indirgenmiştir (Bkz. Şekil 2.5). Ana ve kontrast temadaki bu hızlı değişim, müzikal nabzın hızlanmasını ve böylelikle 72. ölçüdeki Coda kısmına ulaşmasını sağlamıştır.

Şekil 2.5. Ölçüdeki son üç notanın tekrarıyla uzatılmış ritmik motif.



Bu parça, bazı ilginç özelliklere sahiptir: Örneğin, ilk sekiz ölçüdeki ana ve cevap şeklindeki temanın yapısı iki farklı diatonik²⁹ gamın kullanımıyla oluşmuştur (Bkz. Şekil 2.6). Batı müziği teorisinde bu gamlar; mi aktarımlı Dorian³⁰ ve mi

²⁹Sesleri de, isimleri de farklı olan tam aralıklara Diatonik denir.(Müzik Terimleri Sözlüğü 2019)

³⁰Herhangi bir majör gamın 2. derecesine kurulan moddur. 2. dereceden başlar ve oktavında son bulur. Türk Müziği Makamları'ndan [Hüseyni](#) ile benzerlik göstermektedir. (Wikipedia 2019)

aktarımlı Phrygian³¹ şekline açıklanır(Bkz. Şekil 2.7). Bu parçada da mi sesinin çok baskın olduğunu duyarız. Buna ek olarak, sistemdeki fa-diyez işareti, Erkin'in mi minör tonalitesine bağlantılı bir şekilde parçayı yazdığı izlenimi verir. Ancak, bu parçada ve eserdeki diğer parçalarda Huseynî³² makamının çok güçlü şekilde etkisi görülmektedir (Aydın, 2011, s. 96). Bu makamın özelliği gamın ikinci sesinin mikrotonal³³ şekilde aşağı ya da yukarı giderek değişmesidir. Aslında, ilk sekiz ölçüdeki Dorian³⁴ ve Phrygian³⁵ gamlarının birbirini izleyerek gelmesi de benzer etkiyi vermektedir. Böylelikle Erkin, piyanoda hiçbir mikrotonal oynama - ki henüz bu mümkün değildir - yapmadan, bu makamsal tınıyı kusursuz bir şekilde vermektedir. Bütün parça boyunca fa ve fa-diyez notası arasındaki ısrarlı geçişler, sanki gamın ikinci derecesini bulanıklaştırmak için bilinçli bir şekilde yapılmıştır. Bu özellik eserin diğer parçalarında da göze çarpmaktadır.

Şekil 2.6. İlk sekiz ölçüdeki ana ve cevap şeklindeki temanın yapısının iki farklı diatonik³⁶ gamın kullanımıyla oluşumu.

The image displays musical notation for two examples of diatonic gam usage. The first example shows the 'Ana tema (ölçü: 1-4)' and 'Cevaplayıcı tema (ölçü: 5-8)'. The second example shows the 'Ana temanın ilk iki ölçüsü (ölçü: 65-66)' and 'Cevaplayıcı temanın ilk iki ölçüsü (ölçü: 67-68)'. Both examples use a diatonic scale with a Phrygian mode signature (one flat).

³¹Herhangi bir majör gamın 3. derecesine kurulan moddur. 3. dereceden başlar ve oktavında son bulur. (Wikipedia 2019)

³² Türk müzikisi ses sistemi içinde tiz sekizlinin dokuzuncu perdesi olan sesin adıdır. Herhangi bir değiştirme (ârıza) işareti taşımayan ana perdelerden olan bu ses ayrıca nevâ perdesine bir tanini diyezi veya acem perdesine bir bakıye bemolü getirilerek elde edilebilir. Bugün kullanılan Batı müzikisi nota sisteminde portenin dördüncü aralığına yazılır, adı "mi"dir. (Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 2019)

³³Yarım sesten daha az olan aralıklara klasik Batı müziği teorisinde mikroton denmektedir.(İtü Çalışma Gurupları, 2019)

³⁴Herhangi bir majör gamın 2. derecesine kurulan moddur. 2. dereceden başlar ve oktavında son bulur. (Wikipedia 2019)

³⁵Herhangi bir majör gamın 3. derecesine kurulan moddur. 3. dereceden başlar ve oktavında son bulur. Türk Müziği Makamları'ndan [Kürdi](#) ile benzerlik göstermektedir. (Türk Müziği Sözlüğü 2019)

³⁶Sesleri de, isimleri de farklı olan tam aralıklara Diatonik denir.(Müzik Terimleri Sözlüğü 2019)

Şekil 2.7. Mi aktarımlı Dorian³⁷ ve mi aktarımlı Phrygian³⁸ gamı.



Parçanın bir diğer ilginç özelliği ise; Erkin'in dominant akorundan kaçınıp, bunun yerine gamın üçüncü derecesi olan sol (mediant), ve altıncı derecesi olan do'yu (submediant) kullanmasıdır (ölçü: 40 ve 50). Ana temanın dominant akoru olan si majöre transpoze edildiği tek yer 17. ölçüdür. Fakat burada, akorun beşinci sesi olan fa-diyez fa-naturel'e inmiş, eksik akor kullanılarak tonaliteyi kararsız kılmış ve böylelikle dominant tonalitede tınlamasını engellemiştir.

2.2. "Beş Damla" II. Parçanın Analizi

Birinci bölümde olduğu gibi bu bölüm de, melodinin detaylandırılması ile hazırlanan genişletilmiş üç bölümlü formda yazılmıştır. Ana melodi 1. ve 4. ölçülerde tanıtılmış, daha sonra 5. ve 8. ölçüler arasında süslemeler eklenerek 7. ve 8. ölçülerde bir oktav yukarı kaydırılmıştır. 9-15. ölçüler birinci ölçüdeki noktali sekizlik ve onaltılık figürün, beşli yukarı transpoze edilmesiyle kontrast bir melodi üstüne kurulmuş, 4. ölçüdeki üçleme figürü ise bir oktav yukarı taşınmıştır (Bkz. Şekil 2.8). 11. ölçüde bu iki melodinin kombinasyonu tekrar ederken, 12. ölçüdeki üçleme ve noktali ritmik figürlerin yukarı doğru ani bir transpozisyonu ile tekrar eden motifler müzikal bir hızlanma yaratmıştır. Aynı zamanda, tekrar eden bu figürler, çapraz bir ritim oluşturarak hemiola, yani üç zamanlı bir ölçüde iki düzensiz zamanlı bir kalıbın vurgulanması tekniğini oluşturmaktadır. Paralel dördü ve beşli aralıklar üzerine armonize edilen birinci tema 16. ölçüde ikili oktav şeklinde geri gelir. 21-24 ölçülerde tekrar eden dört ölçülük cümlelerin son iki ölçüsü, 24-25. ölçülerde tekrar edildikten sonra, kısa bir Coda bölümü ile bölüm sonlanır.

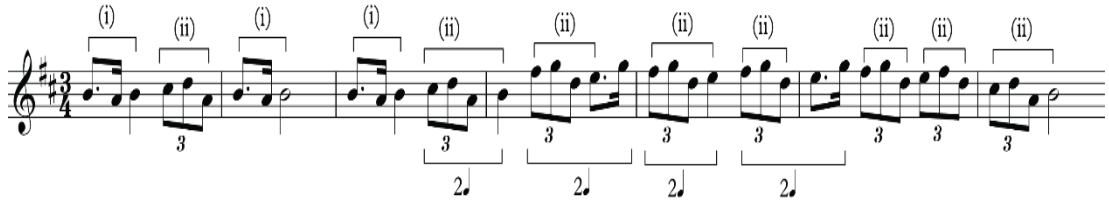
³⁷Herhangi bir majör gamın 2. derecesine kurulan moddur. 2. dereceden başlar ve oktavında son bulur. Türk Müziği Makamları'ndan [Hüseyni](#) ile benzerlik göstermektedir. (Wikipedia 2019)

³⁸Herhangi bir majör gamın 3. derecesine kurulan moddur. 3. dereceden başlar ve oktavında son bulur. (Wikipedia 2019)

Şekil 2.8. Melodinin detaylandırılması ile hazırlanan genişletilmiş üç bölümlü form.



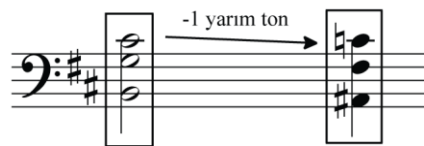
Beş Damla II, ikinci tema. Ana temanın (i) ve (ii) motiflerinden oluşturulmuştur.



Bölümün dikkat çekici özelliği, ana melodinin beklenmedik ve renkli biçimde sol eldeki bas seslerle tekrar armonize edilmesidir. Bütün melodi boyunca, si ana tonalite olarak tınlamış olsa da, sol eldeki akorlar (ölçü: 1-8), melodinin tonalite eğilimini bulanıklaştırır. Ölçü başlarındaki sol-diyez notası, melodinin temel akorunu oluşturan si/re/fa-diyez akorunu eksiltir. Diğer bir yandan sol elde, her ölçünün sonunda tekrar eden do ve sol naturel notaları, si minör tonalitesinin “Napolitan³⁹” akoruna karşılık gelmektedir. Bu akorlar, eserin ilk ölçülerindeki belirsizliği yaratmaya sebep olur. Ancak, tonalitenin var olduğu hissi 16. ölçüdeki bas sesteki si notasının gelmesiyle netlik kazansa da minör 6’lı ve majör 9’lu aralıklarının kullanımı tonaliteyi bulanıklaştırır. Buna ek olarak, her ölçünün son vuruşunda, tüm akor yarım ses aşağı kaydırılmıştır (Bkz. Şekil 2.9). Çözülme isteyen sesin la-diyez sesinden si notasına kayması si majör tonalitesini baskın kılmıştır. Ancak, sol elde devam eden kararlı paralel hareket, hiçbir şekilde tonik-dominant ilişkisinin hissedilmesine izin vermemektedir.

Şekil 2.9. Her ölçünün son vuruşunda, akorun yarım ses aşağı kaydırılması.

Beş Damla II, eşlikteki akorun yarım ses transpozitesi (ölçü: 16-25)



³⁹Bir majör gam üzerinde toniküstü olan sesin yarım ses pesleştirilip, üzerine majör akor kurulduktan sonra 1. çevriminin yazılmasıyla elde edilir. (Ekşisözlük, 2019)

2.3. "Beş Damla" III. Parçanın Analizi

Bu parçanın formu diğer dört esere göre daha farklıdır. Üç bölümlü (A-B-A') form yerine, dönüşsüz ve süreklilik sağlayan (Through-composed) bir formda yazılmıştır. Soru cevap şeklinde ilerleyen farklı birkaç cümlenin oluşturduğu modal melodiler üzerine kurulmuştur(Bkz. Şekil 2.10). Bu melodiler paralel 4'lüler üzerine armonize edilmişlerdir. Akılda kalıcı iniş-çıkışlı konturlar melodiyi etkileyici hale getirmiştir ve bu melodi üç kez tekrar edilmiştir. Beşinci ölçüdeki ikinci tekrarda, melodi 4'lü aşağı değil de bu kez 4'lü yukarı armonize edilmiştir. "Soru" cümlesi de "cevap" cümlesi duyulmadan önce tekrar edilmiştir. Melodinin ilk iki notasının çıkıcı şekilde oluşturduğu motif de parçayı sonlandıran küçük Coda bölümünü oluşturmuştur(Bkz. Şekil 2.11).

Şekil 2.10. Soru cevap şeklinde ilerleyen cümlelerin, modal melodiler üzerine kurulumu.



Şekil 2.11. Parçanın coda bölümü.



Ana melodiyi oluşturan ritmik yapı, parçadaki düzensiz zaman işaretlerini oluşturmaktadır. Tonalite, ilk nota itibariyle sıkı bir şekilde si üzerine kurulmuştur (bas sesteki tam 5'liler). Batı teorisine göre si notası üzerine kurulu olan bu yapı, Aeolian⁴⁰ gamına işaret etmektedir. Klasik Türk Müziği teorisine göre de Nîhavend⁴¹

⁴⁰Herhangi bir majör gamın 6. derecesine kurulan moddur. 6. dereceden başlar ve oktavında son bulur. (Türk Müzik Sözlüğü 2019)

⁴¹ Klâsik Türk müziğinde kullanılan makam. Bazı teorisyenlere göre aktarılmış (şed) bir makam olarak tanımlanmıştır. Büselik makamının temel dizisinin rast (sol) sesi üzerine aktarılmasıyla meydana getirilmiştir. İnci-çıkıcı bir seyir özelliğine sahiptir. Karar sesi rast, güçlü sesi nevâ (re)'dir. . (Türk Müzik Sözlüğü 2019).

makamıdır(Bkz. Şekil 2.12). İkinci ölçünün sonunda gelen cevap temasının si odaklı olması, tonaliteyi açık bir şekilde duyurmaktadır.

Şekil 2.12. Aeolian gamı / Nihavend makamı.

Si aktarımlı Aeolian gamı / Nihavend makamı



Sol elde çalınan notalar basitmiş gibi duyulsa da (Fa Anahtarı'ndaki tam 5'liler ve Sol Anahtarı'ndaki kalın sesler), aslında ana melodiyi yaratan ritmik ve armonik kontrpuanın⁴² oluşmasında büyük rol oynarlar(Bkz. Şekil 2.13). İnce ve kalın 5'liler arasındaki değişim, ikili ritim hissi yaratırlar. Bu iki vuruşlu kalıp, zaman ölçüsünde değişiklik olmadan devam eder. Bu yapı sağ elde birbiri içine geçerek ilginç bir ritmik yapı oluşturur, bir bakıma senkoplu⁴³ bir karakter yaratır. Örneğin soru cümlesi, beşinci ölçünün ilk vuruşunda sol elde 5'li yukardan çalınarak başlarken altıncı ölçüdeki aynı temanın tekrarı 5'li aşağıdan (re-la) eşlik eder(Bkz. Şekil 2.14).

Şekil 2.13. Tam 5'lilerin, ana melodiyi yaratan ritmik ve armonik kontrpuanın⁴⁴ oluşmasındaki rolü.

Beş Damla III, tam beşli aralıklı oluşturduğu armonik gelişim



⁴²'Noktaya karşı nokta' anlamında bir müziksel doku. Çoksesli müzikle ilgili bir bilim dalı. İki ya da üç eşanlı müzik çizgisinin uyumlu örgüsü (İlyasoğlu, 2019).

⁴³ Bir ölçünün hafif zamanındaki sesin, ondan sonra gelen ölçünün kuvvetli zamanına uzaması. Sinkop da denir. (Türk Müzik Sözlüğü, 2019).

⁴⁴'Noktaya karşı nokta' anlamında bir müziksel doku. Çoksesli müzikle ilgili bir bilim dalı. İki ya da üç eşanlı müzik çizgisinin uyumlu örgüsü (İlyasoğlu, 2019).

Şekil 2.14. Parçanın sol el eşlik kısmı.

Beş Damla III, sol eldeki eşlik kısmı.

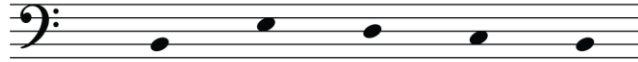


Eserin ikinci parçasında olduğu gibi, sol eldeki akorlar ana melodiyi renkli bir armoni içine sokmaktadır. Fa anahtarında oluşan tam 5'li aralıklara baktığımızda aşağı doğru bir ilerleyiş görürüz. Bu ilerlemede görülen akorların en kalın sesleri, aslında Hüseyinî makamını oluşturan seslerdir (Bkz. Şekil 2.15).

Şekil 2.15. Aşağı inişli Hüseyini makamına benzeyen melodi.

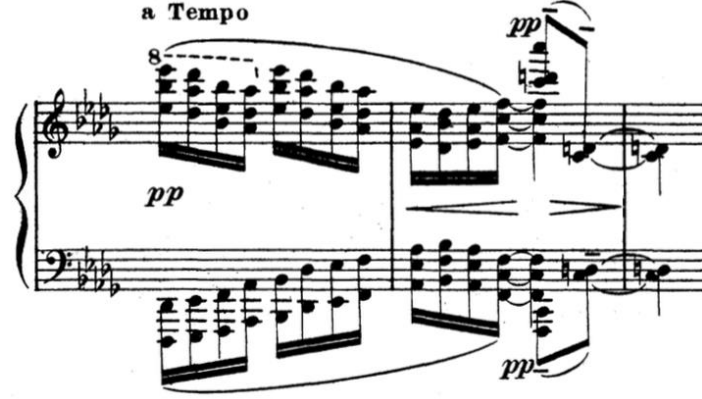
Beş Damla III, aşağı inişli Hüseyinî makamına benzeyen melodi

ölçü: 1 3 5 8 10 (son)



Ulvi Cemal Erkin'in bestecilik stili bölümünde, izlenimcilik akımından nasıl etkilendiği konusunda bilgi verilmişti. 'Beş Damla' eserinin üçüncüsü olan bu bölümde, Debussy etkileri açıkça görülmektedir. Melodi ve paralel 4'lü aralıkların armonizasyonu Debussy etkilenimlerini göstermektedir. Aşağıdaki müzikal örneklerde; Debussy *Image* birinci kitaptan *Reflets dans l'eau* eserinden bir kesit (Bkz. Şekil 2.16) ve Beş Damla'nın üçüncü bölümünün başlangıç ölçüsünün benzerliği incelenebilir (Bkz. Şekil 2.17).

Şekil 2.16. Debussy *Image* birinci kitaptan *Reflets dans l'eau* eserinden bir kesit.



Şekil 2.17. Beş Damla'nın üçüncü bölümünün başlangıç ölçüsünün benzerliği.



2.4. "Beş Damla" IV. Parçasının Analizi

Eserin dördüncü parçası da üç bölümlü (A-B-A) ternary formu üzerine kurulmuştur. Parçanın içerdiği tonalite ve motifsel gelişmeler aşağıdaki tabloda gösterilmiştir(Bkz. Şekil 2.18).

Şekil 2.18. Parçanın içerdiği tonalite ve motifsel gelişmeler.

Kısım	Ölçü	Tonalite	Tematik Yapı
A	1-8	Fa# Minör	“Majör 2'li aralık” temasının orta seslerde sunulması.
	9-16	Mi Minör	Temanın farklı bas sesinde (Mi) tekrarlanması.
Geçiş	17-22	Do Majör	“Majör 2'li aralık” temasının ikincisi, iki ölçü boyunca üç kez tekrar edilir.
	23-4	belirsiz	Hîcaz ⁴⁵ makamındaki bağlayıcı melodi duyulur.
B	25-28	Mi Minör	“Majör 2'li aralık” temasının üçüncüsü, iki ölçü boyunca iki kez tekrar edilir.
	29-32	belirsiz	Hîcaz makamındaki bağlayıcı melodi (ölçü: 23-24) genişletilerek duyulur.
	33-36	Mi Minör	“Majör 2'li aralık” temasının üçüncüsü (ölçü: 25-28) tekrar edilir.
	37-42	Mi Minör	“Majör 2'li aralık” temasının üçüncüsü (ölçü: 25-28) genişleyerek tekrar ederken, “ikili-nota” temasının dördüncüsü sağ elde ilk kez duyulur.
	43-4	Mi Bemol Majör	“Majör 2'li aralık” temasının dördüncüsü mi-bemol üzerine kurulmuş dominant akoru üzerinde genişler.
A'	45-51	Do Majör	A kısmı “Majör 2'li aralık” temasının birincisinin tekrarıyla geri gelir; bu kez pesleştirilmişsub-tonik üzerine armonize edilir.
	52-4	Si Minör	Coda

Parça boyunca birçok farklı fakat birbiriyle bağlantılı temalar sunulmuştur. Her temanın ilk kısmı sadece iki nota ile oluşturulmuş ve her cümle benzer aralık ve ritmik özellikler içermektedir. Analiz boyunca bu temalar “Majör 2'li” temalar şeklinde adlandırılacaktır.

⁴⁵ Klasik Türk müziğinde düğah perdesinde karar kılan bir makam ve perde. Hicaz perdesi Türk müziğinde do diyez notasını andıran perdedir. Bu perde makamın yapısındaki en karakteristik perde olduğu için, makama da adını vermiştir. (Wikipedia 2019).

Bu “Majör 2’li temaların dört adet versiyonu bulunmaktadır ki bunlar A ve B kısmında tanıtılmaktadır. B kısmının doruk noktasında açılış temasına dönmeden önce bu temalardan iki tanesi birbirlerinin üstüne gelerek şekillenmektedir. Şekil 2.19’da ise “dört-notalı” temaların ritmik ve melodik benzerlikleri gösterilmektedir(Bkz. Şekil 2.19). Do tonalitesindeki “iki-notalı” tema 2’li diatonik⁴⁶ aralıklar şeklinde hızlı bir şekilde armonize edilerek devam eder. Bu temayı oluşturan iki nota, akorun altında görünen “aksan⁴⁷” işaretleriyle besteci tarafından vurgulanmıştır. Aksanların yukarı değil de, aşağıya yazılmış olmaları alt seslerin melodiyi, üst seslerin de armoniyi gösterdiğini belirtmek amacıyla yapılmıştır.

Şekil 2.19. “dört-notalı” temaların ritmik ve melodik benzerlikleri.

Portenin üstündeki parantezler aynı ritimleri;
portenin altındaki parantezler aynı melodileri gösteriyor.

Orta seslerin oluşturduğu A teması (ölçü: 1-8)



Sol eldeki B teması (ölçü: 17-24)



Orta portdeki C teması (ölçü: 25-28)



Sağ eldeki D teması (ölçü: 37-40)



⁴⁶Ses dizinin yalın olarak ardıllanışı. (Müzik Terimleri Sözlüğü, 2019)

⁴⁷Vurgu (Müzik Terimleri Sözlüğü, 2019)

Bu parça ilginç bir armonik yapıya sahiptir. Ana tonalite si minör olsa da, parçanın son ölçülerine gelene kadar bu kesinliği duymak zordur. Erkin, tonaliteyi parçanın en başında belirtmek yerine, “Majör 2'li aralık” temaları inişli bir süreç içinde armonize ederek yazmayı tercih etmiştir(Bkz. Şekil 2.20).

Şekil 2.20. Tonaliteyi parçanın en başında belirtmek yerine, “Majör 2'li aralık” temaların inişli bir süreç içinde armonize ederek yazımı.

Gelişim sol eldeki tam beşli aralıklarla oluşur.

Ölçü: 1 9 15 18 25 26 43 44 45 54 (son)

Yukarıdaki şekilde, tekrar eden akorlar birlik notalar halinde, tekrar etmeyen akorlar dörtlük notalar halinde gösterilmiştir. Birlik notalar halinde gösterilen notalar, dörtlük olanlardan daha önemlidir. Mi bemol akoru tekrar edilmez fakat, önemli olarak gösterilmiştir çünkü şaşırtıcı bir armoni içinde yer almaktadır. Bu armoninin şaşırtıcı olmasının sebebi; tüm eser boyunca üçlü akor üzerine kurulmuş tek armoni olmasıdır. Akor, Mi-Bemol’ün Dominant⁴⁸ 7 akoru üzerine eklenmiş dokuzuncu ve 11. notaları içerir. Armoninin önemli olmasının diğer bir sebebi de, eserin açılış temasından hemen önce gelmesi, ve böylelikle parçayı doruk noktasına ulaştırmasıdır. Akor aşağıdaki şekilde gösterilmiştir(Bkz. Şekil 2.21).

Şekil 2.21. Tüm eser boyunca üçlü akor üzerine kurulmuş tek armoni.

43. ölçüdeki akor

Eb7+9+11

⁴⁸ Dizinin beşinci sesi (İlyasoğlu, 2019).

Her akorun en kalın notasını alarak inşa edilen sekvensler, aşağı inici Hîcaz makamını meydana getirmişlerdir(Bkz. Şekil 2.22). Bu makamsal gam, 23-24 ve 29-32. köprü görevi gören ölçülerde de melodik bir cümle şeklinde karşımıza çıkar.

Bir önceki örnekte gösterilen birlik notaların oluşturduğu inici gam. Sağdaki figürde ise Hicaz makamı görülebilir.

Şekil 2.22. Aşağı inici Hîcaz makamı.



2.5. "Beş Damla" V. Parçanın Analizi

Eserin son parçası A-B-A formu üzerine inşa edilmiştir. Analizini yaptığımız diğer dört parçayla kıyaslayacak olursak, muhtemelen makam kullanımını en baskın olan bu parçadır. A kısmı boyunca duyduğumuz ana tema ve ona eşlik eden melodilerin hepsi Hîcaz makamını içermektedir. B kısmına baktığımızda ise, hem Hîcaz, hem de Sâbâ⁴⁹ makamının özellikleri duyulmaktadır. Parçanın formunu oluşturan A kısımlarının, diğer parçalara göre daha belirgin olduğu görülmektedir. Üçlü formun son A kısmı, ilk kısım ile çok benzer olmakla birlikte, tonalitede ya da temada hiçbir değişiklik olmamaktadır. Ancak bu kısım, B kısmıyla büyük kontrastlıklar içermektedir. Formun özeti aşağıdaki tabloda gösterilmiştir(Bkz. Şekil 2.23).

⁴⁹Klasik Türk müziğinde birleşik bir makam. Saba makamı, la durak sesi üzerine kuruludur. (Wikipedia 2019)

Şekil 2.23. Formun özeti.

Kısım	Ölçü	Tonalite	Tematik Yapı
A	1-4	Re Minör	A temasının ilk cümlesi, Hıcaz makamında.
	5-8	Re Minör	A temasının ikinci cümlesi.
	9-16	Re Minör	1 ve 8. ölçülerin eklenmiş notalarla tekrarı.
B	17-18	Sol Minör	B temasının duyuluşu. Hıcaz makamında, bu kez sol aktarımlı.
	19-24	Sol Minör	Senkop ritmi üzerine kurulmuş C teması. Hıcaz makamında ve yine sol aktarımlı.
	25-7	Sol Minör	B temasından oluşan, bağlayıcı temanın duyuluşu ve üç kez tekrar edilmesi. Sâbâ makamında.
A	28-35	Re Minör	1-8 ölçülerinin tekrar edilmesi.
	36-38	Re Minör	Ana temasının kullanılmasıyla oluşan Coda.

Parça dört temadan oluşmaktadır ve bu temaların her biri kendine özgü makamlar içermektedir(Bkz. Şekil 2.24). Diğer dört parçaya göre bu parçada tonalite oldukça sabit kalmaktadır. A kısmı re minör, B kısmı subdominant⁵⁰ ağırlıklı olarak Sol minör tonundadır. A kısmı tam 5'li (Re-La) ve devamında Mi-bemol üstüne kurulmuş yedili akorlar ile gelişmektedir (Bkz. Şekil 2.25). Bu gelişim bütün A kısmı boyunca hiçbir değişim geçirmeden sürekli tekrar etmekte, böylelikle tonal ve ritmik sabitlik yaratmaktadır.

B kısmı, A kısmına kıyasla, aşırı kontrast bir yapıya sahiptir. Hıcaz ve Sâbâ makamlarının transpozisyonlarından oluşan üç farklı tema içermektedir. 17. ölçünün başında tanıtılan ve izlenimcilik tekniğini çağrıştıran çarpma notası, tempo ve ses perdesinde ani bir değişimi tetikler. 19 ve 24. ölçülerde metrik yapıda değişiklikler

⁵⁰ Dizinin üçüncü sesi. Alt-dominant (İlyasoğlu, 2019).

göze çarpmakta; bu değişiklikler A kımındaki 4/4'lük ritme büyük kontrast oluşturmaktadır.

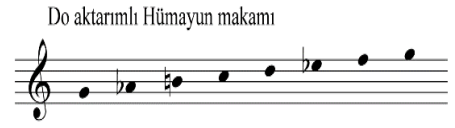
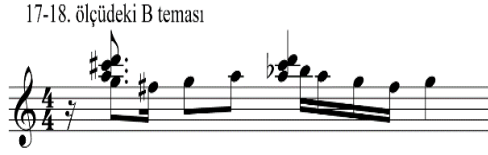
Şekil 2.24. İki notadan oluşan eşlik figürü.

Beş Damla V, iki notadan oluşan eşliğin figürü



Şekil 2.25. Ana temalar ve ona benzeyen makamlar.

Beş Damla V, ana temalar ve onlara benzeyen makamlar



Hîcaz ve Hümâyün makamlarının farklı transpozisyonlarda kullanılması sebebiyle B kısmında çokça kromatik diziler vardır(Bkz. Şekil 2.26). Parçanın sonundaki Coda ise, B kısmındaki temanın bir parçasını içermektedir(Bkz. Şekil 2.27).

Şekil 2.26. Hîcaz ve Hümâyün makamlarının farklı transpozisyonlarda kullanılması.

17-18. ölçüdeki melodi	Re aktarımlı Hicaz makamı
	
19-20. ölçüdeki melodi	Sol aktarımlı Hümâyün makamı
	

Şekil 2.27. Parçanın B kısmındaki temanın bir figürü ile oluşturulan Coda.

1. ölçüdeki A teması	17. ölçüdeki B teması
	
36-37. ölçüdeki A ve B temalarının figürleriyle oluşan coda bölümü	
	

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

"DUYUŞLAR" (1937) ESERİNİN İNCELENMESİ

Çağdaş Türk müziği piyano dağarcığının temel eserlerinden, Ulvi Cemal Erkin'in solo piyano için bestelemiş olduğu "Duyuşlar" eseri 1937 yılında tamamlanmıştır. Eserin ilk seslendirilmesi, piyanist eşi Ferhunde Erkin tarafından Ankara Halkevi'nde yapılmıştır. Notanın ilk basımı Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından, sonraki basım ise 2007 yılında Sun Yayınevi tarafından Erkin'in 100. yılı anısına yapılmıştır. Erkin'in bestecilik stiline ait; halk müziği, makam kullanımı ve izlenimcilik akımının etkileri gibi yaratıcılık özellikleri, Duyuşlar eserinin bütün bölümlerinde karşımıza çıkar.

Eserin konservatuvar piyano eğitiminde çok önemli bir yeri olması sebebiyle, hakkında yapılan akademik çalışmalar oldukça fazladır. Teknik, ölçü, nota değeri, tempo, armonik ve polifonik⁵¹ yapı, dinamikler ve zorluk dereceleri pedagojik anlamda incelenerek, piyano eğitiminde birçok açıdan geliştirici bir eser olduğuna karar verilmiştir (Küpana, 2016, s. 51-55).

Duyuşlar 11 parçalık bir setten oluşur: I. Oyun (Allegro Vivo), II. Küçük Çoban (Andante), III. Dere (Allegro Vivo), IV. Kağmı (Largo), V. Oyun (Allegro Vivo), VI. Marş (Tempo di Marcia), VII. Şaka (Vivace), VIII. Uçuşlar (Agitato), IX. Oyun (Allegro), X. Ağlama Yar Ağlama (Lento), XI., Zeybek Havası (Allegro Moderato).

Duyuşlar eserinin bütün bölümlerinin form ve tonal özeti aşağıdaki tabloda gösterilmektedir (Bkz. Şekil 3.1). Duyuşlar'dan altı yıl önce bestelenmiş "Beş Damla" eserine göre form ve tonal anlamdaki zenginlik, tabloda göze çarpan ilk şeydir. İkincisi ise, tabloya bütün olarak bakıldığında, bölümlerin formlarının belli bir kalıp içinde olduğudur. 11 bölümlük setin ilk ve son bölümü Rondo⁵² formunda

⁵¹ Çokseslilik. Bir ya da daha çok melodik çizginin birleştiği bir doku.(Terimler Sözlüğü 2019).

⁵²Tekrarlar üzerine kurulmuş olan bir müzik formu. Rondo da ana tema en az üç kez duyurulur. Bu tekrarların arasına rondonun temasıyla gereğince karşıtlık yaratabilen ara kesitler yerleştirilir(Terimler Sözlüğü 2019).

yazılmışken, diğer bölümler *ternary*, *binary*⁵³ ve *through-composed* formlarıyla yazılmıştır. Farklı formların kullanımıyla oluşturulmuş bu kalıp, Erkin tarafından tasarlanarak, bilinçli bir şekilde uygulanmış olabilir.

Şekil 3.1. Duyuşlar eserinin bütün bölümlerinin form ve tonal özeti.

Bölüm / Başlık	Tonalite	Form
I, Oyun	Fa# Majör	Rondo ABACADA
II, Küçük Çoban	Fa# Majör	Through composed
III, Dere	Mi Minör	Ternary ABA
IV, Kağmı	Fa Majör	Through composed
V, Oyun	Mi Minör	Binary ABA'B'
VI, Marş	Re Majör	Through composed
VII, Şaka	-	Ternary ABA
VIII, Uçuşlar	Fa Majör	Through composed
IX, Oyun	Mib Majör	Ternary ABA
X, Ağlama Yar Ağlama	La Majör	Through composed
XI, Zeybek Havası	La Majör	Rondo AA'BA'CA'

3.1 Oyun (I)

Oyun bölümü, onbir parçalık bütün set içinde süre olarak en uzun, form olarak da en karmaşık olanıdır. Genel form yapısı genişletilmiş Rondo olarak açıklanabilir (A-B-A-C-A-D-A). Erkin, A kısmı ve diğer kısımlar arasında dikkat çekici zıtlıklar yaratmıştır. Dramatik bir modal tema içeren ve bu temanın ince ses perdesinde oktavlar⁵⁴ şeklinde çalınması, A kısmını diğer kısımlardan kolayca ayırt

⁵³İki kısımlı form (AB)

⁵⁴Sekizli aralık. Bir oktav içinde 7 nota vardır. (Evin İlyasoğlu, Müzik terimleri Sözlüğü)

edilebilir olmasını sağlar. 7/8'lik zaman birimi, her ölçüde farklı bölünmeler şeklindedir. Ritim ise oldukça canlıdır ve sürekli değişmektedir. Armonik açıdan baktığımızda bu kısım, minör 2'li ve minör 9'lu gibi birçok disonant aralık içermektedir. Dramatik akor ilerlemesi ve submediantminör'e beklenmedik geçişleri vardır.

Diğer bir taraftan, B, C ve D kısımları çok daha sakin, durgun bir karaktere sahiptir. Genel doku çok daha küçük aralıklar ve yumuşak dinamikler içermektedir. 5/8'lik ritim ve ritmin bölünmeleri bütün kısım boyunca tutarlılığını korumakta; bu bölünmeler bütün B, C ve D kısımlarında aynı şekilde kullanılmaktadır. Ayrıca bu bölümler oldukça benzer temalar içerir. Armonik yapı olarak da B, C ve D kısımları oldukça durağan bir yapıya sahiptir. Majör 2'li, majör 3'lü, tam 4'lü ve tam 5'li aralıklar üzerine kuruludur. B ve C kısımlarında bas ses D kısmına nispeten daha statiktir, çünkü çok fazla hareket etmez ve neredeyse bütün kısım boyunca aynı notada kalır.

A teması dört cümleden oluşur ve bunlardan ilk üçü de aynı ritme sahiptir (iki ölçülü ritim). Bu iki ölçülü ritimde, 7/8 sayımın bölünmeleri farklı şekillerdedir. İlk ölçü 2-3-2 halinde üçlü bir gruba ayrılırken, ikinci ölçüde 4-3 şeklinde ikili gruba ayrılmışlardır. Bu farklı gruplanma ve sıralanma senkop ritmi hissini oluşturur. Erkin, vuruşların gruplanmalarını belirtmek için her ölçüde noktalı çizgiler kullanmıştır. Bu üç cümlenin ritmik yapısı şekil 22'de görülebilir. Dördüncü cümlede ise başka bir şaşırtıcı özellik vardır; ölçüdeki her gruptan birer vuruş çıkartılmış, böylelikle cümlenin ikinci ölçüsü kısaltılarak 7/8'lik ritimden 5/8'lik ritme kaydırılmıştır. 4-3 gruplaması yerine 3-2 gruplaması içeren bu cümle aşağıdaki şekilde gösterilmiştir(Bkz. Şekil 3.2). A temasının dördüncü cümlesindeki bu ani kısılma, sanki dokuz ve onuncu ölçüdeki kadansa doğru bir *accelerando*⁵⁵ yapmakta, müzikal nabzı hızlandırmaktadır.

⁵⁵ Hızlanarak. Giderek hızlanan tempoda.(Evin İlyasoğlu, Müzik Terimleri Sözlüğü, 2019)

Şekil 3.2. A temasındaki ritmik gruplama.

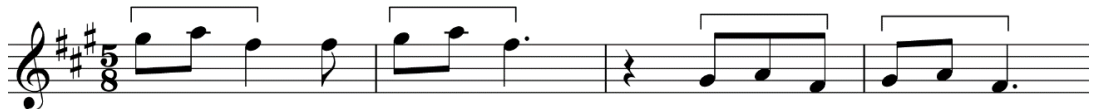


A temasının yapısını dissonant sesler ve şaşırtıcı armonik ilerlemeler oluşturmaktadır. Temanın ilk iki cümlesinde, fa-diyez/sol ikili aralığı melodideki her notanın altına iliştirilmiş halde tekrarlaması görülür. Beşinci ölçüdeki üçlü aralıklar kullanılarak oluşturulan akor, re-minör armonisini dramatikleştirir.

B teması da dört cümleli iki kısımdan oluşur (bunlar tema B1 ve tema B2 şeklinde tablo 6'da görülebilir). B1 temasını oluşturan iki cümle (ikinci cümledeki birkaç notanın farklı olması dışında) ritim açısından tam olarak birbirinin aynı, melodik biçim açısından da oldukça benzerdir. B2 temasını oluşturan diğer cümleler de (36 ve 37. ölçüdeki eşlik kısmı ve final cümlesinin bir ölçü eklenerek uzatılması dışında) birbirinin aynısıdır. Tüm bu benzerliklere rağmen, müzikal anlamda B1 teması B2 temasından oldukça farklıdır. B1 temasının içindeki dört ölçüde geniş aralıklar kullanılmıştır ve oldukça lirik bir karaktere sahiptir. B2 temasındaki melodik materyal ise parçalar halindedir ve Şekil 3.3'de gösterilen üç notalı figürü tekrar etmektedir (Bkz. Şekil 3.3). Bas sesi de, birinci ve ikinci cümleler boyunca aynı kalırken; üçüncü ve dördüncü cümleler boyunca değişmektedir.

Şekil 3.3. Ölçüdeki melodik parçalanma.

Duyuşlar I, 29-32. ölçüdeki melodik parçalanma



B1 temasının önemli bir özelliği, orta melodinin, sol eldeki akorların üst seslerinden oluşmasıdır. Bu melodi 21. ölçüde mi ile başlayıp, 24. ölçüdeki la sesine atlama yapar ve 28. ölçüde geri mi sesine döner. Melodideki bu yükselme ve alçalmalar B1 temasını biçimlendirmektedir. 27. ölçüdeki mi-diyez kromatik geçişi cümleye armonik bir renk katmaktadır. Bahsedilen orta seslerdeki melodi şekil 3.4'de gösterilmiştir(Bkz. Şekil 3.4).

Şekil 3.4. Orta seslerdeki melodi.

Duyuşlar I, 21-28. ölçüdeki orta melodi



C1 ve C2 temaları, B1 ve B2 temalarıyla benzerlikler içermektedir. Bu iki tema da dört cümleli iki kısımdan oluşmaktadır. C1 temasının ritmik yapısı B1 teması ile aynıdır(Bkz. Şekil 3.5). B1 temasında bas sesteki fa-diyez C1 temasında da aynı şekilde tutmaktadır. C2 teması B2 teması gibi parçalar halinde bir yapıya sahiptir; bir ölçülük ritmik figürün sekvens şeklindeki tekrarlarından oluşur(Bkz. Şekil 3.6). C2 temasında ayrıca; sol eldeki akorların üst notaları kromatik⁵⁶ bir orta melodi yaratmaktadır(Bkz. Şekil 3.7). Tema mi-diyez'le başlar, kromatik şekilde re-diyez'e iner, ve cümlenin sonlarına doğru tekrar mi-diyez sesine yükselir. Mi-diyez sesi, fa-diyez gamının çözülmek isteyen sesi olduğu için önemlidir. 62. ölçüde sol eldeki mi-diyez sesi, sağ eldeki fa deyez'e çözümlenerek bölümün tonalitesini duyurur.

⁵⁶ Skaladaki sesleri diyatonik akışın yalınlığı içinde değil de yarım ses aralıklarla gelişen 12 Ses'in akışı içinde kullanmak. (Evin İlyasoğlu).

Şekil 3.5. Farklı temalardaki benzer ritimler ve artikülasyonlar.

Duyuşlar I, farklı temalardaki benzer ritimler ve artikülasyonları



Şekil 3.6. 58-61. ölçülerdeki tekrarlayan ritmik figür.

Duyuşlar I, 58-61. ölçülerde tekrarlayan ritmik figür



Şekil 3.7. 58-61. ölçüdeki orta melodi.

Duyuşlar I, 58-61. ölçüdeki orta melodi



66-73. ölçülerde A temasının tekrar gelmesinden sonra, 76. ölçüde D1 ve D2 temaları başlar. D1 temasının ritmik yapısı B1 ve C1 temalarının; D2 temasının ritmik yapısı C2 temasının aynısıdır. Rondonun bu kısmı, B ve C kısımlarına göre biraz daha farklı bir karaktere sahiptir; eşlik tarafındaki çarpma notalar ve zıplamalar çok daha şakacı bir karakter yaratmaktadır. Sürekli tekrarlayan bas sesler ve tam aralıklar yerine, sol elde do-diyez üstüne kurulmuş eksik akorlar, armoniyi daha hareketli hale getirmektedir. Bas partideki en kalın seslerin atlamaları “triton” aralık yaratmaktadır. Eşlik kısmındaki aralık ve armonik içerik şekil 3.8’de özetlenmiştir(Bkz. Şekil 3.8).

Şekil 3.8. D kısmının armonik özellikleri.

Duyuşlar I, D kısmının armonik özellikleri



Erkin, A temasını dönüşlerini, bazı küçük varyasyonlar dışında, kısmen aynı tutmuştur ki kontrast temaların (B, C, D) içerdiği farklı atmosfer vurgulanabilsin. Bu küçük varyasyonlar ise şöyledir; A temasının ikinci, üçüncü ve dördüncü dönüşünde tema sadece bir kez duyulur ve tekrar edilmez. Ayrıca, 12, 14, ve 16. ölçülerde eşlik kısmına akorlar eklenmiş şekilde duyulur. Eklenen bu akorlar, A temasının her tekrarında duyulmaktadır. 40. ölçüdeki A temasının dönüşü, 38-39. ölçülerdeki kadans figürünün duyurulmasıyla başlar. Fakat bir sonraki dönüşlerinde direkt olarak, kadans figürü duyurulmadan başlar. A temasının final kısmı 92. ölçüde, ufak bir genişlemeyle başlar. Bu genişleme A temasının son cümlesine eklenen fazla notalar sayesinde ortaya çıkar ve bu 94. ölçüde duyulur(Bkz. Şekil 3.9).

Şekil 3.9. Kontrast temaların içerdiği farklı varyasyonlar.

Kısım	Ölçü	Tonalite	Tematik Yapı
A	1-8	Do Diyez Minör	Tema A
	9-10	Fa Diyez Minör	Kadans figürü
	11-20		1-10 ölçülerinin tekrarı
B	21-28	Fa Diyez Minör/Si Minör	Tema B1, iki tane birbirine benzer dört-ölçülü cümleler içerir
	29-32	Fa Diyez Minör/Si Minör	Tema B2
	33-37		Tema B2 - bir ölçülük genişleme vardır
	38-39	Fa Diyez Minör	Kadans figürü
A	40-47	Do Diyez Minör	Tema A
	48-49	Fa Diyez Minör	Kadans figürü
C	50-57	Fa Diyez Minör	Theme C1, identical rhythm to Theme B1
	58-65	Si Minör-Fa Diyez Minör	Theme C2, 4 bar phrase played twice
A	66-73	Do Diyez Minör	Theme A
	74-75	Fa Diyez Minör	Kadans Figürü
D	76-83	Fa Diyez Minör	Tema D1 – Tema B1 & C1'e benzer ritimler içerir
	84-91	Fa Diyez Minör	Tema D2 – Tema C2'ye benzer ritimler içerir
A	92-102	Do Diyez Minör	Tema A – 99. ölçüde küçük bir genişleme ile gelir
	103-4	Fa Diyez Minör	Kadans figürü

3.2. Küçük Çoban, Dere, Kağı, Marş (II, III, IV, VI)

Duyuşlar eserindeki bu bölümler diğer bölümlerden en kısa ve form olarak daha basit yapıya sahip olanlarıdır. Bundan dolayı, aynı başlık altında analiz edilmeleri daha uygun görülmüştür. Eserin bu dört bölümü kısa “karakter” parçaları şeklinde tanımlanabilir. İzlenimcilik gibi diğer müzik stillerinden ve Türk Halk Müziğine ait müzikal dokulardan etkilenilmiştir.

3.2.1. Küçük Çoban (II)

Eserin ikinci bölümü olan Küçük Çoban, ısrarcı bir şekilde pedal notası fa-diyez’in tutulmasıyla, dönüşsüz (through-composed) bir formda yazılmıştır. Dokunaklı modal melodi, Hüseyinî, Karcıgar gibi makamların ve bunun yanında fa-diyez aktarımlı Dorian⁵⁷ modunun etkilerini taşımaktadır (Brooks, 2015, s. 24). (Bkz. Şekil 3.10). Brooks makalesinde bu bölümün, melodik yazım açısından Debussy’nin *Children’s Corner* kitabındaki *Little Shepherd* (Küçük Çoban) eseriyle benzerlikler gösterdiğini ve melodinin Türk müziği çalgılarından olan kaval’ı betimlediğini ifade etmektedir.

Şekil 3.10. Fa-diyez aktarımlı Dorian gamı ve fa-diyez aktarımlı Hüseyini makamı.

Duyuşlar II'deki gam ve makam



3.2.2. Dere (III)

Bu bölüm muhtemelen bütün "Duyuşlar" eserini kapsayan bölümlerin içinde en izlenimci etkiler içerenidir. Sağ eldeki figürler, coşkuyla akan suyun metaforunu yaratmaktadır. Bu figürlerin altındaki sol el ise, modal melodiyi çalmaktadır. Buradaki müzikal doku Debussy’nin ikinci kitabındaki *Prelude No:1* eserini çağrıştırmaktadır (Bkz. Şekil 3.11).

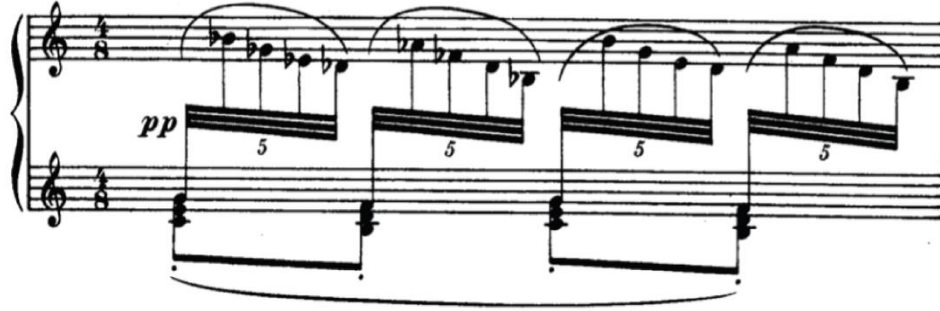
⁵⁷Herhangi bir majör gamın 2. derecesine kurulan moddur. 2. dereceden başlar ve oktavında son bulur. (Wikipedia, 2019).

Şekil 3.11. Debussy ve Erkin, benzer dokular.

Duyuşlar III, Debussy ve Erkin, benzer dokular



Claude Debussy, Prelude No. 1 Kitap 2



Aynı zamanda bu bölüm, diğer bölümlere göre en az disonans sesler içeren bölümdür. Bölümün ana tonalitesi mi aktarımlı Aeolian gamıdır(Bkz. Şekil 3.12). Sağ eldeki su betimlemeli figürler ise üst üste binen Pentatonik gamıyla oluşmuştur(Bkz. Şekil 3.13). Ana tema iki cümlelik yedi ölçüden oluşur. Bu yedi ölçülük melodi üç kez duyulur: bir kez ana tonalite Mi'de, bir kez subdominant la'da ve bir kez daha mi'de. Son kısımda iki ölçülük bir Codetta kısmı vardır ki burada sol elde temanın ilk üç notasını kullanarak artırılmış figür yer alır. Bölümün armonik dili disonans seslere dayalı olmadığı halde, 23. ölçüdeki Coda kısmında önemli bir disonans akor duyulur. Burada fa-diyez ve fa-naturel notaları aynı anda çalınarak eserin sonunda şaşırtıcı bir disonans yaratır.

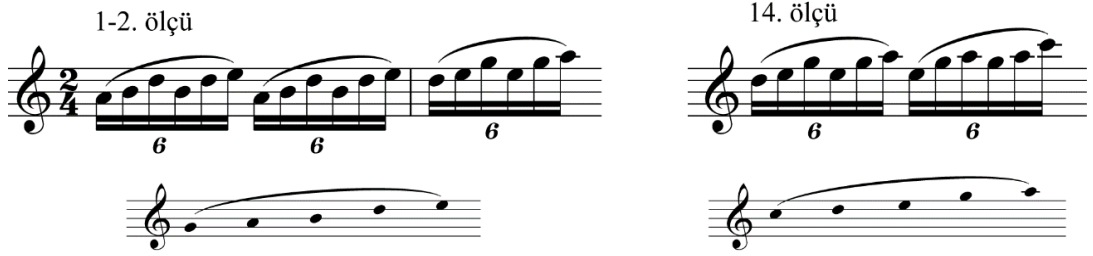
Şekil 3.12. Mi aktarımlı Dorian gamı.

Duyuşlar III, mi aktarımlı Dorian gamı



Şekil 3.13. Sağ eldeki Pentatonik gam.

Duyuşlar III, sağ eldeki pentatonik gam



3.2.3. Kağnı (IV)

Eserdeki en kısa bölümlerden biridir. İki cümlelik bir temanın, iki kez tekrarından oluşmaktadır. Buradaki melodiyi fa aktarımlı Kurdî makamı ya da Phrygian modunu oluşturmaktadır (Bkz. Şekil 3.14). Melodiye makamın dördüncü sesi ve gamın alt notası arasında gidip gelen, güçlü marş tarzında bir figür eşlik etmektedir. Melodi ikinci gelişinde bir oktav üstten çalınır. Sol el partisinde ise majör 7'li aralıkların paralel hareketlerle bir dizi eşliği duyulmaktadır. Bu 7'li aralıklar ana temayla birleştiğinde ilginç bir kromatik armoni yaratmaktadır.

Şekil 3.14. Fa aktarımlı Kürdi makamı.

Duyuşlar IV, fa aktarımlı Kürdi makamı



3.2.4. Marş (VI)

Kağnı bölümü gibi bu bölüm de eserdeki en kısa bölümlerden biridir. Dönüşsüz bir formda yazılmıştır. Bölüm, birinci ve ikinci ölçülerdeki trompet çağrışımlı bir figürle başlar, sağ eldeki üst seslerin oluşturduğu minör Pentatonik temayla devam eder. 11-16. ölçülerde kontrast temanın gelmesi dinamiklerde ve dokuda değişiklik yaratır. Bölümün ana tonalitesi re'dir ve bölümdeki bütün iniş çıkışlar re minör melodik gam üzerine kurulmuştur. İlk tema gamın inici versiyonundan, ikinci tema da gamın çıkıcı versiyonundan oluşmuştur. Ulvi Cemal Erkin, belirli bas seslerin kullanımıyla armonik paleti genişletmiş ve böylelikle

melodik minör gamını daha da renklendirmiştir. İlk temanın bas sesindeki si-bemol ve sol sesleri Pentatonik melodiyi tekrar armonize eden bir efekt verirler. Böylelikle cümledeki tonalite yukarıda bahsettiğimiz 3'lü akoru hatırlatır(Bkz. Şekil 3.15).

Şekil 3.15. 3'lü aralıklarla genişletilmiş armoniler.

Duyuşlar VI, 3'lü aralıklarla genişletilmiş armoniler



12. ölçüde başlayan ikinci temanın bastaki sol sesi, inici melodik minör gamın dördüncü modu'na (Caz müzikte Mixed Lydian olarak tanımlanır) işaret eder(Bkz. Şekil 3.16). Bu mod, yükseltilmiş dördüncü (do-diyez) ve pesleştirilmiş yedinci (fa-natural) seslerinin birleşmesinden oluştuğu için oldukça ayırt edicidir. 16-21 ölçülerini kapsayan Codetta kısmı, kontrast temadan figürler içermektedir. Eserin son ölçüsü, giriş ölçülerinde duyduğumuz trompet çağrışımlı temayı tekrar eder. Bas sesteki tam 5'li aralığın (re-la) oluşturduğu akor tonaliteyi açıklığa kavuşturur.

Şekil 3.16. Re minör melodik gamın dördüncü modu.

Duyuşlar 6, re minör melodik gamının dördüncü modu



3.3. Oyun (V)

Duyuşlar'ın beşinci bölümüne de, birinci bölümdeki gibi "Oyun" adı verilmiştir. Bu bölümün formu, aşağıdaki tabloda da görülebileceği üzere genişletilmiş ikili form (Binary) şeklindedir (A-B-A'-B'). Her kısmın kendine özgü temaları vardır, fakat bazı ortak noktaları da vardır. Parça büyüleyici bir tonal yapıya sahiptir, başladığı tonaliteden farklı bir tonalite ile biter. Enerji, dramatism ve

formdaki çetrefillik sebebiyle albümdeki en olgun ve içeriği en yoğun olan bölümdür(Bkz. Şekil 3.17).

Şekil 3.17. Bölümün formu.

Kısım	Ölçü	Tonalite	Tematik Yapı
A	1-2	Mi Majör	Eşlik kısmında 2 ölçülük giriş kısmı
	3-10	Mi Majör	Tema A1
	11-18	Mi Majör	Tema A2
B	20-25	Mi Majör	Tema B
	26-31	Mi Majör	Tema B'nin tekrarı
	32-43	La Majör	Tema B'nin küçük ritmik değişikliklerle la-bemol'etranspozesi
	44-53	Si Majör	Tema B - eşsesli versiyonu
	54-62	La Bemol Majör	Tema B -eşsesli versiyonu
A'	63-71	Si Majör	Tema A1
B'	72-79	Mi Bemol Majör- Si Bemol Majör	Tema B – Tema A'den varyasyonlar içerir
	80-89	Mi Majör	Tema B'nin dört ölçüsünün değiştirilmiş ve transpoze edilmiş hali. İki ölçülük genişleme ile tekrar edilir
	90-96	La Majör	Coda – Tema B'deki inici motifi içerir

Tema A, iki ölçülük bir giriş cümlesinden sonra başlar. Bu temanın armonik anlamda ilginç özelliklerinden biri, melodideki fa-naturel notasının, eşlikteki fa-diyez notasına karşıt olarak, ısrarlı bir şekilde kullanılmasıdır. Bu karşıtlık, (özellikle son ölçülerdeki fa-naturel/fa-diyez'in eş zamanlı olarak kullanıldığı yerlerde) gamın ikinci derecesini kasten bulanıklaştırır. 15-17. ölçülerde orta seslerde beklenmedik

şekilde beliren 2'li düşüş figürü de bölümün sonlarına doğru önem kazanmaktadır(Bkz. Şekil 3.18).

Şekil 3.18. 15-17. ölçülerdeki 2'li düşüş figürü.

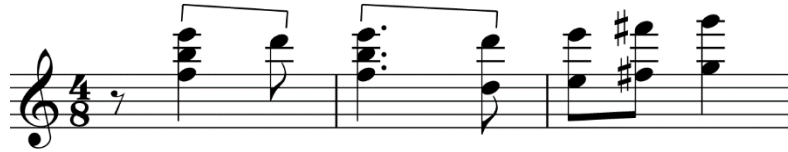
Duyuşlar 5, 15-17. ölçülerdeki 2'li düşüş figürü



B kısmı, Tema A'dan gelen 2'li düşüş figürü ile başlar ve bunu başka bir temaya dönüştürür(Bkz. Şekil 3.19). Bu yeni tema, B teması, bütün B kısmı boyunca ustaca şekillenir ve gelişir. Temanın ilk sunuluşunda 2'li düşüş figürü üst seste yer alır. Auftakt⁵⁸ (Eksik ölçü) girişi, 15. ölçüdeki senkoplu figürü anımsatır. Her cümlelerin üçüncü motifi submediant sesi üzerine (do) kurulmuş dominant 7'li akorlar içerir. Diğer bölümlerde olduğu gibi, bu bölümde de üçlü akor kullanımı oldukça seyrek olduğundan, kullanıldığı zaman gayet dikkat çekicidir. Buradaki üçlü akor kullanımı eşlik partisindeki ani atlamada görülebilir. Ses perdesindeki yükselme ve beklenmedik dominant 7'li akor kullanımı, cümledeki üçlü akor kullanımını vurgular. Cümle uzunluğu üç ölçüye düşürülerek temaya aceleci bir karakter verir.

Şekil 3.19. 20-22. ölçülerdeki 2'li düşüş figürü.

Duyuşlar V, 20-22. ölçüdeki 2'li düşüş figürü



32. ölçünün başında tema la üzerine eksik akor kullanımıyla tekrar armonize edilir. Temanın bu versiyonunda da yapısı birincinin aynısıdır. 44. ölçüde eksik akordaki ani fortissimo, üçüncü temanın geldiğini müjdelir. Bu versiyon dokusal olarak önemli değişiklikler içerir. Eşlik figürü kaybolarak yerine temadaki ritmik figürün sol elde ayna efekti şeklinde tekrarı gelir. Bu da temanın eşsesli versiyonunu yaratır. İki el de birbirine zıt hareketler ile bir dizi paralel akor çalarlar. Üçlü armoni

⁵⁸ Eksik ölçü anlamına gelmektedir.(Evin İlyasoğlu, Müzik sözlüğü, 2019)

ve paralel akorların kullanımı bu bölümün de izlenimci akımının özelliklerini içerdiğini göstermektedir. Cümle uzunluklarında da kısaltmalar görülür. Bu kısaltmalar ikinci ve dördüncü cümlelerin eksiltilmesiyle; üçüncü cümlelerin çıkartılıp, ikinci cümlelerin uzunluğunun da yarıya düşürülmesiyle gerçekleşir(Bkz. Şekil 3.20). Bu kısaltmalar B temasının aceleci karakterinidaha da ortaya çıkarmaktadır.

Şekil 3.20. B temasının farklı uzunlukları.

Duyuşlar V, B temasının farklı uzunlukları



B temasının eşsesli versiyonu 55. ölçüde, la-bemole transpoze edilmiş şekilde tekrarlanır. Bu kez iki el de birbirine paralel bir şekilde hareket eder. Son cümlelerin son ölçüsü çıkartılarak A kısmının erken dönüşü dominant tonalite olarak gerçekleşir (ölçü: 63).

A' kısmı sadece A1 temasını içerdiği için, A kısmından farklıdır. Bu kısa geçişten sonra 72. ölçüde B' kısmı, B temasının bir versiyonu şeklinde gelir. Buradaki melodi 20. ölçüdeki B temasının kesin bir transpozisyonudur. Fakat bu kez A1 temasından da bazı elementler içermektedir; 2'li düşüş figürünün tekrarlarıyla, cümle dört ölçüye genişletilir. Tema A'nın karakterini anımsatan melodi ilk vuruşta çarpma notasıyla başlar(Bkz. Şekil 3.21).

Şekil 3.21. A temasından elementler içeren B teması.

Duyuşlar V, A temasından elementler içeren B teması



B temasının son versiyonu 80. ölçüde ana tonalitede başlar. Melodi 20. ölçüdeki melodiyle aynı ses perdesinde ve aynı seslerle sunulmuştur. 88-89. ölçülerde son ölçü tekrarlanmış ve 90. ölçüde Coda kısmı sağ eldeki 2'li düşüş figürü ile bağlanmıştır. Bu bahsedilen 2'li düşüş figürü yukarıda bahsedilen B temasının önemli melodik özelliklerinden biridir. B temasının her gelişinde bu 2'li düşüş figürü üç kez tekrar eder ve her tekrarın sonunda bir ton yukarı gider. Coda kısmında ise, bu fikir yine üçer kez tekrar edilir fakat bu sefer bir ton aşağı gider (fa-naturel). Fa-naturel notasına gerçekleşen bu çözülme oldukça etkileyicidir çünkü mi-bemol üzerine kurulu dominant 9'lu akorunu renklendirir(Bkz. Şekil 3.22). Bu son kadans kısmı bir sonraki paragrafta açıklanacaktır.

Şekil 3.22. 93. ölçüdeki dominant 9 akoru.

Duyuşlar V, 93. ölçüdeki dominant 9 akoru



Bu bölümün armonik yapısı 18. yüzyıl klavye müziğinde yaygın olan ikili form (Binary form) üzerine kurulmuştur. A ve B kısımlarındaki tonik-dominant ilişkisi bu ikili formun temel özelliğidir. Formun ikinci kısmında ise sıra değişir; A kısmı dominant, B kısmı ise tonik⁵⁹ olarak görev alırlar (Rosen, 1988, s. 22) (Bkz. Şekil 3.23).

Şekil 3.23. A ve B kısımlarındaki tonik-dominant ilişkisi.

Kısım:	A	B	A'	B'
Tonalite:	I	V	V	I

⁵⁹Dizinin ilk derecesi, diziye adını veren ses. Eksen (Evin İlyasoğlu, Müzik sözlüğü, 2019).

Duyuşlar'daki armonik materyaller çoğunlukla modal kökene sahip olduklarından dolayı, tonaliteler arası ilişkiler biraz farklıdır. Buna rağmen, mi ve si tonları arası tonik-dominant ilişkisi hâlâ vardır. Fakat son B kısmında birçok beklenmedik değişiklikler görülmektedir. Bu kısım ana tonalite olan mi yerine eksiltilmiş tonik ve dominant (mi-bemol ve si-bemol) tonlarında başlar. Tema B'nin tekrarında ise ana tonalite olan mi'ye geri döner (ölçü: 80). Ancak Coda kısmındaki dominant 9'lu akoru (ölçü: 93), 72. ölçüdeki mi-bemol modülasyonunu anımsatır ve beklenmedik şekilde la kadansıyla bölüm sona erer. Bölümün armonik şeması aşağıdaki tablo 'da görülebilir(Bkz. Şekil 3.24).

Şekil 3.24. Bölümün armonik şeması.

Kısım	A	B	A'	B'
Tonalite	Mi Minör (i)	Mi Minör-Si Minör (i-v)	Si Majör (v)	Mi Bemol Minör-Mi Minör-La Minör (bi-i-iv)

Bölümün modal karakteri armonik yapıyı belirsizleştirmektedir. Eğer mi ana tonalite olarak duyuluyorsa, final kadansı⁶⁰ subdominant üzerine kurulmuş demektir. Fakat, eğer la ana tonalite ise, bu sefer bütün bölüm sondaki la kadansı için yazılmış bir dominant hazırlığı olabilir. Erkin bu soruları cevapsız bırakmış, tonaliteyi belirsiz kılarak bölümün armonisini renkli ve şaşırtıcı bir hale getirmiştir.

3.4. Şaka (VII)

Bölümün başlığından da anlaşılacağı üzere bu bölüm birçok açıdan diğer bölümlere göre daha farklı bir karaktere sahiptir. Temanın sağ ve sol elde eşit bir şekilde paylaştırılmış olması bölüme Toccata⁶¹ tarzında bir doku vermekte; bununla birlikte eserde çok daha yoğun bir kontrpuan yapısı gözlemlenmektedir. Bölümdeki birçok materyal açılış ölçülerinde sunulan temadan oluşturulmuştur. Eserdeki diğer bölümlerin modal yapısına zıt olarak, bu bölüm köşeli ve kromatik bir karaktere sahiptir. Ayrıca bölümün tonalitesi açıkça duyulmamaktadır.

⁶⁰Bir müzik tümcesinin sonunda yer alan notalar veya akorlar öbeği. Karara varış. Durgu. (Evin İlyasoğlu 2019)

⁶¹Dokunuş. Tuşlu çalgılar için yazılmış çalgısal parça.(Terimler Sözlüğü, 2019)

Bölümde sadece bir tema kullanılmış olsa da, bağlayıcı temaların eklenmesi ve dokudaki diğer değişimler sebebiyle, form yapısı genişletilmiş üçlü form varmış (Ternary) gibi görünür. Ana temanın çeşitli varyasyonlar ve transpozisyonlar halinde duyulmasından sonra 13-14, ve devamında 17. ölçülerde yeni bir bağlayıcı tema duyulur. Bu temanın eşliksiz bir şekilde sadece tek elde çalınıyor olması açılış temasını hatırlatır ve B kısmının başlangıcını duyurur. 34. ölçüde ilk kez bölüm boyunca ısrarlı bir şekilde devam eden 8'lik nota kalıbı kırılmıştır. Devamında ise A teması transpoze edilmeden geri gelmiş, böylelikle A kısmının ternary formuna dönmesi hissi yaratılmıştır. Formun bütün özeti aşağıdaki tabloda görülebilir(Bkz. Şekil 3.25).

Şekil 3.25. Formun özeti.

Kısım	Ölçü	Tonalite	Tematik Yapı
A	1	Si Minör	Tema A1
	2	Si Minör	Tema A2
	3-6	Si Minör	Tema A1 X 4 ve sopranoda karşıt melodi B (ölçü:3-5)
	7-8	Fa Minör	Tema A1 ^{*62} (bas seste)
	9-12	Mi Minör	Tema A1-2 X2, yeni eşlik ile
	13-14	Reb Majör ⁷	Bağlayıcı Tema C X2
	15-16	Mi Minör	Tema A1-2
	17	Reb Majör ⁷	Bağlayıcı Tema C X1
B	18-21	G Majör	Tema A1-2 ^{**} X2 (bas seste)
	22-25		Tema A1-2 ^{**} X2 (sopranoda)
	26-28		Tema A1-2 ^{**} + Tema A1 ^{**} (bas seste)
	29-34		Geçiş – karşıt melodi B üzerine kurulu
A	35-38		Tema A1-2 X2 (sopranoda)
	39-41		Tema A1 X 2½
	41-42		Bağlayıcı Tema'dan alınan figürün tekrarı (iki kat hızlı)
	44-45		Tema A1*'den alınan figürün tekrarı (iki kat hızlı)

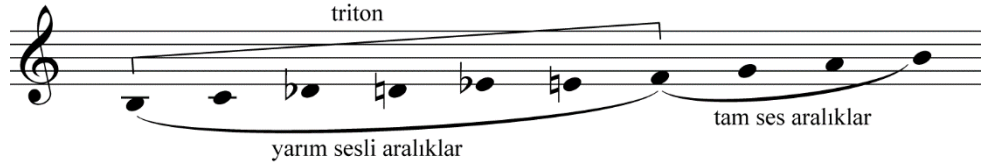
Yukarıdaki tabloda gösterildiği gibi, A teması Duyuşlar'daki diğer bölümlerin temalarına kıyasla pek fazla melodik nitelik içermemektedir. Bunun sebebi ise aralık kullanımı ve nota seçimidir. Aralıkların girintili çıkıntılı hareketleri

⁶² Temanın transpoze edilmiş hali.

ve ani atlamalar bölümü zorlaştırmaktadır. Kullanılan notalar da modal yerine daha çok kromatiktir. Şekil 3.26'da ilk iki ölçüde kullanılan bütün notaları çıkıcı bir gam şeklinde göstermektedir. Bu gam bahsedilen notaların niteliklerini ortaya çıkarmakta, bu da temanın kromatik havasını açıklamaya yardımcı olmaktadır. Gam iki adet triton'a bölünmüştür (si-fa ve fa-si). Si ve fa sesleri arası oluşan ilk triton aralığı yarım tonlar kullanılarak; fa-si arası oluşan ikinci triton aralığı da tam ton kullanılarak oluşturulmuştur.

Şekil 3.26. 1-2. ölçüdeki notalar.

Duyuşlar VII, 1-2. ölçüdeki notalar



Tema A1 ve A2 bölümün başında bir kez, 9-12. ölçülerde ise iki kez duyulur. 3-8 ölçüler arasında ise sadece A1 teması duyulur. Karşıt melodi de üçüncü ölçüde sağ elde duyulur (Bkz. Şekil 3.27) ve bas seslerde temanın transpozisyonu ortaya çıkar (Tema A1*). Temanın bu versiyonu aynı melodik yapıya sahip olsa da, aralıklar nispeten farklıdır. 13-14. ölçülerdeki geçiş teması C, karşıt melodi B'nin geri giden versiyonundan oluşmuştur(Bkz. Şekil 3.28). Bu tema 17. ölçüde bu kez kalın oktavda tekrar eder.

Şekil 3.27. 3. ölçüdeki karşıt melodi.

Duyuşlar VII, 3. ölçüdeki karşıt melodi



Şekil 3.28. Tematik gelişme.

Duyuşlar VII, tematik gelişme



B kısmı ana temanın yeni bir dönüşümü ile (Tema A**) başlar. Temanın dönüşmüş bu hali, orijinal haliyle bazı benzerlikler içerir fakat farklı notalar kullanır. Sol-re tam 5’lisi ve fa-diyez içeren bu temada sol tonalitesinin baskınlığı hissedilmektedir. Tema daha sonra iki el arasında yer değiştirir ve farklı tonalitelere transpoze olur. Karşıt melodi B, geri giden bir formda önce 20. ölçüde, sonra da 26. ölçüde orijinal formda ortaya çıkar. 29. Ölçüde başlayan geçiş kısmı karşıt melodi B’den inici kromatik gamlarla duyulur.

35. ölçüde A teması orijinal haliyle geri döner. 35-41. ölçüler boyunca tekrar edilir ve gitgide kısalmaya başlar(Bkz. Şekil 3.29). Tekrarlamalar ve temadaki kısalma müzikal nabzı hızlandırarak Coda’ya ulaşılır (ölçü: 41). Bağlayıcı tema C kısalmış şekilde tekrar gelir ve üç kez tekrar eder. Bölüm A teması üzerine kurulu hızlı bir sekvens figürüyle sona erer.

Şekil 3.29. 37-41.ölçülerdeki cümlelerin kısalması.

Duyuşlar VII, 37-41. ölçülerdeki cümlelerin kısalması



3.5. Uçuşlar, Oyun, Ağlama Yar Ağlama (VIII), (IX), (X)

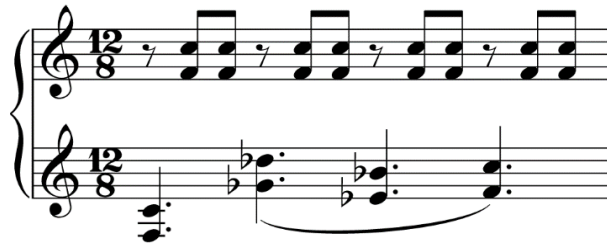
3.5.1. Uçuşlar (VIII)

Bu bölüm de tocatta stilinde ve sürekli devam eden dönüşsüz (through-composed) formda yazılmıştır. Birinci ölçüdeki dokusal figür hiçbir kesinti olmadan 20-21. ölçülerdeki kadansa kadar tekrar eder. Fa-do aralığıyla oluşan tam 5’li güçlü vuruşlarda duyulur ve tonalitenin kesinliğini sağlamlaştırır. Kullanılan sesler Kürdi

makamına ya da fa aktarımlı Phrygian moduna tekabül eder. Bölümün ana yapısı 4'lü ve 3'lü vuruşların dönüşümlü gelmesiyle ortaya çıkar. Bu da ana ritmik motifin birinci ölçüdeki varyasyonlarıyla meydana gelir. Motif, aksanlı birinci vuruş ve sol elde ona cevap olarak gelen armonize edilmiş 5'lilerden oluşur(Bkz. Şekil 3.30). Sağ el tam 5'li aralıkları vurgusuz zamanlarda tekrar ederek motifin dokusunu doldurmaktadır. Çeşitlendirilmiş materyaller içeren motifin iki kez tekrarıyla ana tema oluşur (ölçü:1-2). Üçüncü ve dördüncü ölçülerde bu tema aynı şekilde tekrar eder.

Şekil 3.30. 1. ölçüdeki figür.

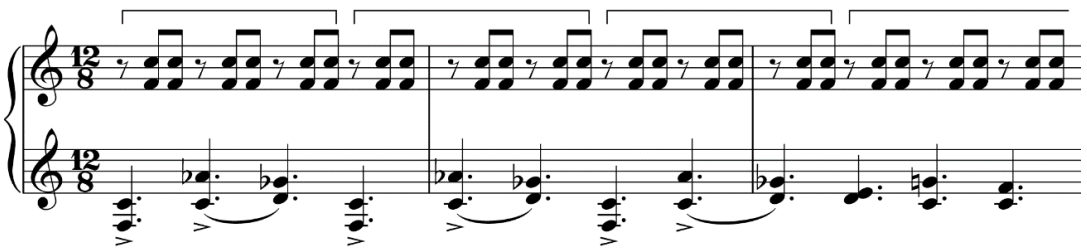
Duyuşlar VIII, 1. ölçüdeki figür



Ana ritmik motifin üç vuruşa düşürüldüğü beşinci ölçüde ise farklı bir yapı gelir. Figürün aksanlı kalın akoru beşinci ölçünün üçüncü ve dördüncü vuruşlarına düşerek senkop etkisi yaratır. Yedinci ölçüdeki fazla vuruşlar bu yeni fikri tamamlar ve üç ölçü boyunca devam eder(Bkz. Şekil 3.31). 8-10. ölçüler boyunca bu fikir aynen tekrar eder. Ana temanın varyasyon hali 11-12. ölçülerde gelir ve 13-14. ölçülerde tekrar eder. Sol eldeki akorun son üç notasının kopyalanmasıyla, başka bir üç vuruşlu fikir başlar. Erkin bu yeni fikri 9/8'lik ritme çevirerek ortaya koyar.

Şekil 3.31. 5-7. ölçülerdeki üç vuruşlu tekrarlanan figür.

Duyuşlar VIII, 5-7. ölçülerdeki üç vuruşlu tekrarlanan figür



3.5.2. Oyun (IX)

Tüm eserdeki kısa bölümler içinde yapı olarak en karışık olanı bu bölümdür. Üç temalı (Ternary) formu oluşturmak için, bir temanın birçok zıt versiyonları kullanılmıştır. B kısmında kullanılan ana temanın dönüşmüş hali kesinlikle ana temaya aittir fakat temelindeki farklı doku kontrast yarattığı için zıt bir müzikal kısım izlenimi verir.

Tema ilk kez ikinci ölçüde, küçük bir giriş figüründen sonra duyulur. Bir önceki bölümde olduğu gibi, burada da Kürdî makamını ya da Phrygian modunu (bu kez mi-bemol aktarımlı olarak) duyarız. Erkin, sistemde mi-bemol minör arızalarını kullanmış ve ayrıca melodide pesleşmiş ikinci derece olan fa'yı yanına bemol arızası ekleyerek göstermiştir. Formun A kısmında, sağ el fa-naturel ve fa-bemol notaları arasında gidip gelir. Zamanların 3/8 ve 4/8'lik arasında sürekli değişimi de Türk Halk Müziği'ne özgü bir stil olan aksak ritmi yaratır. Temadaki gruplanma ise şu şekildedir: 3+3+4+3+4+3+4+3(Bkz. Şekil 3.32).

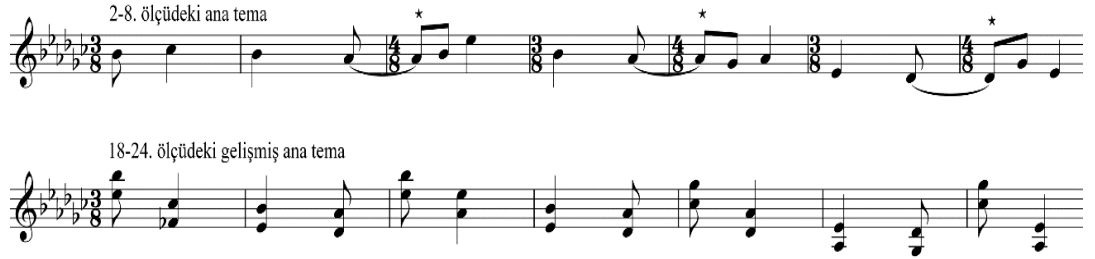
Şekil 3.32. Bölümün form özellikleri.

Kısım	Ölçü	Tonalite	Tematik Yapı
A	1		Giriş figürü
	2-17	Mib Minör	Ana Tema X 2
B	18- 33	Mib Minör	Ana temanın üçlü ritimde homofonik dokuya dönüşmesi
	34- 38	Mib Minör	Parçalanma ve tekrarlamalarla genişleme
A	39		Giriş figürü
	40- 48	Mib Minör	Ana tema X 1 5'lilerle armonizasyonu ve sağ elde yeni figürlerin eşliği
	49- 51		Coda (bas seste giriş figürünün arttırılmış şekliyle)

B kısmı ana temanın dönüştürülmesinden oluşur ve A kısmının lirik karakterine zıt olarak, daha enerjik bir karakterdedir. Eserin beşinci bölümü Oyun'da olduğu gibi bu bölümün dokunsal yapısı da eşeslidir. Bağlı notaların çıkartılmasıyla tema 3/8'lik zamana oturtulmuştur (Bkz. Şekil 3.33) Tema, sağ elin tam 5'li aşağıdan armonizasyonu ile oluşmuştur. Sol eldeki tam 5'li aralıklar akorlardaki sürekliliği sağlar. Paralel armonizasyon Debussy'yi hatırlatmaktadır.

Şekil 3.33. Ana temanın ritmik gelişimi (yıldız işareti çıkarılan notaları göstermektedir).

Duyuşlar IX, ana temasının ritmik gelişimi; Yıldız işareti çıkarılan notaları gösteriyor



32. ölçüdeki ana temanın ikinci gelişinde, bas seste farklı bir armoni duyulur. Armonideki bu ani disonans, temanın son iki ölçüsünün parçalı ve tekrardan oluşan halini sunar ve 39. ölçüye kadar devam eder. 49. ölçüde başlayan Coda kısmı, bas sesteki giriş figürünün arttırılmış ve 5'li armonize edilmiş halidir(Bkz. Şekil 3.34).

Şekil 3.34. Giriş ve sonuç cümleleri.

Duyuşlar IX, giriş ve sonuç cümleleri



3.5.3. Ağlama Yar Ağlama (X)

Halk türküsü "Ağlama Yar Ağlama" melodisinden oluşan bu bölüm, Aeolian gamı üzerine tek temalı bir formdadır. Bu tema 1-13 ölçülerde duyulur ve 14. ölçü itibariyle daha karmaşık bir dokuda devam eder. 27-29 ölçülerde yer alan Codetta kısmı ise, temanın ilk üç notasının tekrardan meydana gelmiştir. Tema iki cümle üzerine kuruludur. İlk cümle 1-4. ölçülerde yer alır ve beşinci ölçüdeki beklenmedik

arttırılmış armoni ile son bulur. İkinci cümle ise, 6-9. ölçülerde yer alır ve 10-13. ölçülerde tekrar eder. Tema 14. ölçüde iki cümlenin de aynı yapıda ve sürede kalarak değişme göstermeden tekrar eder.

Erkin'in ilk ölçüde kurduğu bu sıradışı armoni bölüme özel bir karakter verir. Bu ölçünün içindeki temanın son notasında sol el, akoru re-bemol'den la-bemol'e arpej haliyle çalar. Melodideki mi ile sol eldeki bu arpej, do-diyez/mi/sol-diyez anarmonik akorunu oluşturur.

3.6. Zeybek Havası (XI)

Tüm eserin ilk bölümünde olduğu gibi, Duyuşlar'ın bu son bölümü de genişletilmiş Rondo formu (A-B-A-C-A) üzerine kurulmuştur. Bölümde geleneksel Zeybek dansının ritmik özelliği duyulmaktadır. Erkin, ilk bölümde olduğu gibi bu bölümde de A kısmı ve diğer kısımlar arasında büyük zıtlıklar yaratmıştır. Bu zıtlıklar genel doku, armoni ve tematik yapının değiştirilmesiyle elde edilmiştir. A kısmı oldukça enerjik, güçlü bir karaktere sahipken, B ve C kısımları bir o kadar liriktir. A kısımları birbiriyle bağlantılı temalardan, B ve C kısımları da karşıt temalardan oluşur. A kısımlarının armonik yapısını ikinci, dördüncü ve beşinci sesler üstüne kurulu doğal akorlar; ve eşlikteki disonanslar oluşturur. Buna zıt olarak, B ve C kısımları renkli kromatik seslerin oluşturduğu üçlü akorlardan oluşur.

Notaya eklenen ekstra porte, bu bölümün dokusunu sıradışı yapan özelliklerden biridir. Bu portedeki bağımsız müzikal sesler, soprano partisindeki ana tema ile uyumlu ve hayat dolu bir kontrpuan yaratır. Zayıf zamanlarda yaptığı girişlerle ana melodiye cevap veren bir çalgı gibi tınlayan bu parti, özenle hazırlanmış süslemeler, keskin disonans seslerden oluşur ve sadece A kısımlarında yer alır. Erkin'in bu ekstra portreyi eklemesinin sebebi genel dokuda daha fazla varyasyon yaratmak olabilir. Çünkü formdaki her kısım tekrarlardan oluşuyor. Böylece çalgıcı daha fazla materyal ile tekrarlanan bölümleri varyasyonlandırabilir. Formun genel özeti aşağıdaki tabloda görülebilir(Bkz. Şekil 3.35).

Şekil 3.35. Formun genel özeti.

Kısım	Ölçü	Tonalite	Tematik Yapı
A	1-2	Re Majör	Tema A1 X 2
	3		Tema A2
	4-5		Tema A3 X 2
A'	6-7	Re Majör	Tema A1* X 2
	8-9	Re Majör-La Minör	Tema A4 X 2
B	10-11	La Minör	Tema B X 2
A'	12-15	Re Majör -La Minör	Tema A1* & A4 X 2
C	16-17	Sol Minör	Tema C1-2
	18-19	Sol Minör -La Minör	Tema C1-3
A'	20-23	Re Majör-La Minör	Tema A1* & A4 X 2

A kısmının karmaşık dokusu ve diğer kısımlara göre daha yavaş olması, sanki bir “giriş” cümlesi hissi yaratmaktadır. Bu kısım ana tema A1’in duyulmasıyla başlar. Başlığından da anlaşılacağı gibi, bu bölüm bir halk melodisi üzerine yazılmıştır ve bu yüzden düzensiz bir cümle uzunluğuna sahiptir. Erkin burada, 9/8’lik ritimi 4+5 vuruşlarına bölmüş ve bunu notada noktalı çizgiler ile ifade etmiştir. Vuruşların gruplanması 2+2+2+3 şeklinde Türk müziğine özgü bir kalıptan oluşmaktadır. İlk A kısmının da düzensiz cümle yapısı aksak ritmik yapıyı yansıtmaktadır. A3 cümlesinin tekrarı, bütün A kısmını dört ölçüden beş ölçüye uzatmaktadır.

Olağandışı olarak, A’ kısmı, B kısmından hemen önce gelmektedir. Bu kısım, bölüm boyunca devam edecek olan hızlı temponun habercisidir. A kısmında tekrar eden ekstra ölçü burada eksilerek, düzenli dört ölçülük cümle yaratır. Hızlı temposu ve A kısmıyla dokusundaki farklılıklara rağmen, tematik yapı olarak oldukça bağlantılıdır. İlk cümle olan A*, A1 temasının varyasyonudur ve sekizinci

ölçüdeki noktalı figür dördüncü ölçüdeki ritmik figürün arttırılmış hali gibidir. A4 cümlesi ise A3 cümlesinin terse doğru giden elementlerini (ritim ve melodi olarak) kapsamaktadır(Bkz. Şekil 3.36).

Şekil 3.36. Temalar arası ilişkiler.

Duyuşlar XI, temalar arası ilişkiler

Portenin üstündeki parantezler aynı ritimleri;
portenin altındaki parantezler aynı melodileri gösteriyor

Bütün A kısımları boyunca, orta kısımdaki ekstra sesler, dokuya enerji ve renk katar. Bir, iki ve üçüncü ölçülerde eklenen dramatik süslemeler, sanki bir bağlama ya da kanununun tınısı gibidir. Daha önce de belirtildiği gibi, icracı bu süslemelerle, tekrar eden kısımlarda ince farklar yaratabilir. A' kısmında, orta ses akorun üçüncü sesi fa-diyez'i sunar fakat, yükseltilmiş dördüncü sol-diyez ve pesleşmiş üçüncü mi-diyez sesleri bunu bulanıklaştırır. A kısmının kadansı da dinleyiciyi bir sonraki kısmın tonalitesine hazırlar.

B kısmı doku ve atmosferde dikkat çekici farklar içerir. A kısmındaki gibi melodi oktavlarla çiftlenmemiş, tam tersine daha kısıtlı aralıklar içine kurulmuştur. Eşlik bas seslerden orta seslere atlar. Ritmik gruplanma başta 2+2+2+3 iken sonrasında 2+2+3+2 olur. Bu da 10-11. ölçülerdeki aksanlı akorlar sayesinde meydana gelir. 11. ölçüde eşlik kısmı ana melodi ile 6'lı inici dizi yaratır(Bkz. Şekil 3.37). A kısmındaki melodi-eşlik dokusuna zıt olarak, B kısmında kontrpuan kullanımı duyulur. B kısmı A2,A3 ve A4 temalarından elementler içerir(Bkz. Şekil 3.38). B'nin devamında A' kısmı bir farklılık eklenmeden tekrar eder.

Şekil 3.37. 11. ölçüdeki 6'lı aralıkların gelişmesi.

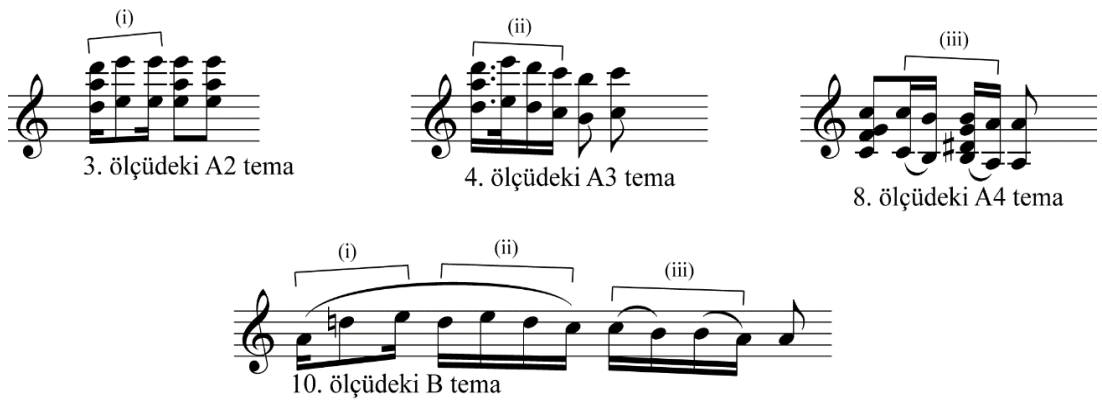
Duyuşlar XI, 11. ölçüdeki 6'lı aralıkların gelişmesi



B kısmında olduğu gibi C kısmı da A kısmına kıyasla büyük dokusal zıtlıklar içerir. Form yapısını daha ilginç yapmak için bu kısmın uzunluğu B kısmının iki katıdır. Yine B kısmındaki gibi, burada da üçlü akorlar kullanılmıştır. 16. ölçüde çok çarpıcı bir kromatik armonizasyon duyulur (Bkz. Şekil 3.39). Bu ilerleme, her cümlelerin sonunda v-i kadansına gider. 10. ölçüdeki aksanlı figürün bas sesteki tekrarıyla C kısmı son bulur ve son A' orijinal şekliyle tekrar eder.

Şekil 3.38. Paylaşılmış tematik yapı.

Duyuşlar XI, paylaşılmış tematik yapı



Şekil 3.39. 16. ölçüdeki armonik gelişim.

Duyuşlar XI, 16. ölçüdeki armonik gelişim

a: VII (vii°7) VI (vii°7) III6 i

Bu bölümün genel armonik planı Duyuşlar eserinin ilk bölümündeki formu çağrıştırır. Bölüm re'nin dominantında başlar ve uzun süre orada kalır. Tonalite bu bölümde de belirsizdir. Sadece son kısımdaki kadans açık bir tonalite belli eder.

SONUÇ

Ulvi Cemal Erkin, geleneksel müziğimizin öğelerinden faydalanarak, evrensel anlamda müzik kültürü yaratabilme sürecinde rol almış yegâne bestecilerimizdendir. Erkin'in yaşamına baktığımızda, Paris Konservatuarı gibi köklü bir kurumda eğitim aldığını, devlet tarafından oldukça desteklendiğini ve sonrasında Çağdaş Türk Müziği sanatının yaratılması anlamında besteci, şef, eğitmen ve sanat kurumlarında etkin rol alarak birçok başarı elde ettiğini görüyoruz. Çağdaş kültürün yaygınlaşmasıyla çoksesli müziğin anlaşılır olmaya başlaması, ülkedeki kültürel etkinliklerin çoğalmasında etkin olmuş, böylelikle Ulvi Cemal Erkin gibi birinci kuşak besteciler daha fazla yapıt üretmeye başlamıştır. Erkin'in bestecilik stiline baktığımızda, Türk Halk Müziği'nden Türkü, Klasik Türk Müziği'nden makam gibi unsurları batılı formla birleştirdiğini görüyoruz. Besteci, geleneksel müziğin öğeleri dışında ayrıca İzlenimcilik gibi, nesnel olmaktan uzak, kişisel yoruma ve duyguya dayalı soyut bir akımdan da etkilenmiştir.

Analizlerini yaptığım Beş Damla ve Duyuşlar adlı solo piyano eserlerinde yukarıda bahsettiğim öğeler açıkça görülmektedir. Bunların yanı sıra tematik, armonik ve dokusal anlamdaki detaylar da Erkin'in eserlerini oldukça özgün kılmaktadır.

Armonik anlamda incelediğimizde her iki eser de görüldüğünden daha karmaşık yapıya sahiptir. Birçok bölümde tonal his olmasına rağmen, besteci tonik-dominant ilişkisini açıkça kullanmaktan kaçınmıştır. Beşinci derece üzerine kurulmuş akorlardaki pesleştirilmiş 5'li ya da genişletilmiş armoni kullanımı ile genel bir dengesiz yapı elde edilmiştir (örneğin Beş Damla 1 ve 2 Duyuşlar 5, 7, 10).

Diğer bir teknik detay ise; önemli kadanslar da akorun üçüncü derecesinin her zaman çıkarılmış ve hiçbir bölümün bitiş akorunda kullanılmamış olmasıdır. Türk bestecilerinin ortak özelliği olan bu tekniğin amacı ise Batı armonisindeki major-minör ayırımından uzak durmaya çalışmak olarak değerlendirilebilir. Besteci genel olarak 2'li ve 4'lü aralıklar üzerine kurulu akorlar kullanmayı tercih etmiştir. Ayrıca

dominant akoru içindeki yeden sesin toniğe çözümlenmesi de incelediğim eserlerde oldukça nadir kullanılmıştır.

Piyanoda mikrotonal ikinci derece olmaması sebebiyle, iki eserin çoğu bölümlerinde de major ve minor 2'liler sürekli ve değişken bir biçimde kullanılmış, böylelikle ikinci derece bulanıklaştırılarak Uşşak ve Huseynî gibi makamlardaki mikrotonal yapı elde edilmiştir. Bu tekniğin bariz bir şekilde kullanıldığı parça olarak Dere'nin sol elindeki fa-naturel ve fa-diyez notalarının aynı anda çalınması örnek verilebilir. Ayrıca, Uşşak ve Huseynî makamları, Erkin'in sıklıkla kullandığı ve melodik materyal elde ettiği makamlardır.

Analizlerimde karşılaştığım diğer bir detay ise bas sesin melodi olarak kullanımınıdır. İncelediğim eserler üzerine yapılan diğer analizlerin çoğu sadece üst seslerdeki makamsal melodiye odaklanmıştır. Ancak bas ses birçok parçada oldukça önemlidir çünkü bütüne bakıldığında melodik çizgiyi oluşturmaktadır. Buna örnek olarak Beş Damla'nın dördüncü parçası verilebilir.

Armonik açıdan bakıldığında göze çarpan diğer bir ilginç özellik ise Erkin'in ikincil tonal bölge olarak dominant tonunu nadiren kullanmasıdır. Bunun yerine subdominant, mediant ya da submediant tonlarını kullanmayı tercih etmiştir.

Tematik öğeleri incelediğimizde, birçok parçanın küçük motiflerden oluştuğunu ve parça boyunca bu motiflerin sürekli bir dönüşüm içinde olduğu görülmektedir. Temalardaki ritimlerin ve ses perdelerinin sürekli değişim gösterdiği Beş Damla'nın birinci ve dördüncü parçaları bu kullanımı açıkça özetleyen örneklerdir.

Beş Damla ve Duyuşlar eserlerinin genel formuna bakıldığında ise iki eserin de farklı formal yapıya sahip olduğu görülmektedir. Beş Damla'nın çoğu parçası kısa ternary formundadır. Duyuşlar'ın bölümleri ise çok daha ileri düzeyde çeşitlilik göstermektedir. Duyuşlar'daki parçaların çoğu genişletilmiş ternary formunda bazıları dönüşsüz devamlılık gösteren through-composed formunda; başlangıç ve bitiş bölümleri ise genişletilmiş Rondo formunda yazıldığı sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Altay, Gökçe : "Halk Müziği Kaynaklarından Yeni Bir Müziğin Yaradılışı: Bela" **İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırma Dergisi**, Cilt: 3, Sayı: 5, 2014, s. 9-7.
- Aydın, Yılmaz: **Türk Beşleri; Türkiye'nin Avrupa ile Müzik İlişkileri Işığında**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2011.
- Boran, İlke: **Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği**, İstanbul, Yapıkıredi Yayınları, 2007
- Brooks, İpek: **"Selected Twentieth-Century Character Pieces for Solo Piano,"** Doktora Tezi, 2015.
- Çalgan, Koral: **Duyuşlar**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1991.
- Çalgan, Koral: **Ulvi Cemal Erkin'e Armağan**, Ankara, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, 1991.
- Deniz, Ünsal: **Milli Musiki ve Türk Beşleri: Türk Beşleri Tarafından Çokseslendirilmiş Olan Türkülerin Armoni Anlayışı Bakımından İncelenmesi**, Ankara Gece Kitaplığı Yayınları, 2016.
- Ekşisözlük: (Çevrimiçi). <https://eksisozluk.com/napoliten-artik-altili--3210929> adresinden alınmıştır. 1 Mart 2019.
- Erkin, Ulvi C.: **Duyuşlar**, Ankara, Devlet Konservatuvarı Yayınları, 1937.
- Erkin, Ulvi C.: **Beş Damla**, Ankara, Hakimiyeti Milliye Matbaası, 1931.
- Evin İlyasoğlu: Müzik Terimleri Sözlüğü (Çevrimiçi), <http://www.evinilyasoglu.com/p/muzik-terimleri-sozlugu.html> adresinden alındı. 17 Nisan 2019.
- Evin İlyasoğlu: Müzik Terimleri Sözlüğü (Çevrimiçi), <http://www.evinilyasoglu.com/p/muzik-terimleri-sozlugu.html> adresinden alındı. 18 Nisan 2019.

- Evin İlyasoğlu: Müzik Terimleri Sözlüğü (Çevrimiçi), <http://www.evinilyasoglu.com/p/muzik-terimleri-sozlugu.html> adresinden alındı. 19 Nisan 2019.
- Evin İlyasoğlu: Müzik Terimleri Sözlüğü (Çevrimiçi), <http://www.evinilyasoglu.com/p/muzik-terimleri-sozlugu.html> adresinden alındı. 23 Nisan 2019.
- Feridunoğlu, Lale, Z.: **İz Bırakan Besteciler: Yaşamları ve Yapıtları**, İstanbul, İnkılap Kitapevi, 2005.
- Gökalp, Ziya: **Türkçülüğün Esasları**, İstanbul, Kültür Yayınları, Ankara, 2006.
- Güldoğan, Alpay: **Ulvi Cemal Erkin'in Piyano Eserleri Aracılığıyla, Geleneksel Müziklerimizden, Çağdaş Türk Müzik Sanatına Taşdığı Unsurların İncelenmesi**, Bursa, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, 1999.
- İlerici, Kemal: **Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1970.
- İlyasoğlu Evin: **Evin İlyasoğlu Müzik Terimleri Sözlüğü (Çevrimiçi)** <http://www.evinilyasoglu.com/p/muzik-terimleri-sozlugu.html>, 29 Ocak 2019.
- İlyasoğlu Evin: **Müzik Terimleri Sözcüğü (Çevrimiçi)**, <http://www.evinilyasoglu.com/p/muzik-terimleri-sozlugu.html> adresinden alındı. 27 Nisan 2019.
- İlyasoğlu, Evin: **71 Türk Bestecisi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- İlyasoğlu, Evin: **Zaman İçinde Müzik**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- İtü Çalışma Gurupları: (Çevrimiçi). <https://calismagruplari.itu.edu.tr/t%C3%BCrk-musikisi-devlet-konservatuar%C4%B1/mikrotonal-m%C3%BCzik> adresinden alınmıştır. 22 Ocak 2019.
- Karcebaş, Gökçe: **"Türk Beşleri'nin Türk Halk Müziği Eserlerini Çoksenslendirme Yöntemleri"** Yüksek Lisans Tezi, 2012.
- Kolçak, Olcay: **Ulvi Cemal Erkin**, İstanbul, Kastaş Yayınevi, 2008.

- Küpana, Neva: A Pedagoğical Analysis Of Ulvi Cemal Erkin's Impressions "Duyuslar," **The Turkish Online Journal of Educational Technology**, 2016.
- Kütahyalı, Önder: **Çağdaş Müzik Tarihi**, Ankara, Varol Matbaası, 1992.
- Library: **Mosaik Kunst und Kulturhaus Köln**, (Çevrimiçi) <http://www.mozaik-koeln.com/tr/Kutuphane.shtml>, 29 Ocak 2019.
- Lockspeiser, E. (2019, 2, 2): *Encyclopedia Britannica*. Brittanica, (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/biography/Claude-Debussy> adresinden alındı. 8 Ocak 2019.
- Mozaik Müzik Okulu: **Müzik Kütüphanesi**, (Çevrimiçi), <http://www.mozaik-koeln.com/tr/Kutuphane.shtml>, 28 Şubat 2019.
- Müzik Teorisi Ve Eğitimi: Müzik Teorisi Ve Eğitimi (Çevrimiçi), <http://muzikteorisiveegitimi.blogspot.com/2012/12/seslerle-ilgili-bazi-kavramlar.html> adresinden alındı. 16 Nisan 2019.
- Müzik Terimler ve Anlamları: (Çevrimiçi), <http://sozluk.muzik2.net/aufтакт-nedir-nedemektir.html> adresinden alındı. 22 Nisan 2019.
- Rosen, Charles: **Sonata Forms**, New York, Norton Publishing, 1988.
- Say, Ahmet: **Müzik Ansiklopedisi**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005.
- Say, Ahmet: **Müzik Tarihi**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1995.
- Say, Ahmet: **Türkiye'nin Müzik Atlası**, İstanbul, Borusan Kültür Sanat Yayınları, 1998.
- Saygun, Ahmet, A.: **Bela Bartok's Folk Music Research in Turkey**, Budapeşte, Akademia Kiado, 1976.
- Scribd: Müzik Terimleri Sözlüğü (Çevrimiçi), <https://tr.scribd.com/doc/84861422/MUZ%C4%B0K-TER%C4%B0MLER%C4%B0-SOZLU%C4%9EU> adresinden alındı. 17 Mart 2019.

- Scribd: Müzik Terimleri Sözlüğü (Çevrimiçi), <https://tr.scribd.com/doc/84861422/MUZ%C4%B0K-TER%C4%B0MLER%C4%B0-SOZLU%C4%9EU> adresinden alındı. 27 Mart 2019.
- Scribd: Müzik Terimleri Sözlüğü (Çevrimiçi), <https://tr.scribd.com/doc/84861422/MUZ%C4%B0K-TER%C4%B0MLER%C4%B0-SOZLU%C4%9EU> adresinden alındı. 28 Mart 2019.
- Sesli Sözlük: (Çevrimiçi), <https://www.seslisozluk.net/a-sinfonietta-nedir-ne-demek/> adresinden alındı. 3 Nisan 2019.
- Sesli Sözlük: (Çevrimiçi), <https://www.seslisozluk.net/kromatik-nedir-ne-demek/> adresinden alındı. 15 Nisan 2019.
- Terimler Sözlüğü: (Çevrimiçi), <https://www.egitimler.info/terimler-sozlugu/muzik-dans-terimleri-sozlugu/muzik-dans-terimi-olarak-polifoni-nedir/> adresinden alındı. 13 Nisan 2019.
- Terimler Sözlüğü: (Çevrimiçi), <https://www.egitimler.info/terimler-sozlugu/muzik-dans-terimleri-sozlugu/muzik-dans-terimi-olarak-rondo-nedir/> adresinden alındı. 14 Nisan 2019.
- Terimler Sözlüğü: (Çevrimiçi), <https://www.egitimler.info/terimler-sozlugu/muzik-dans-terimleri-sozlugu/muzik-dans-terimi-olarak-toccata-nedir/> adresinden alındı. 25 Nisan 2019.
- Turkish Music Portal: Turkish Cultural (Çevrimiçi), <http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-sozlugu> adresinden alındı. 21 Ocak 2019.
- Türkiye Diyanet Vakfı: (Çevrimiçi). <https://islamansiklopedisi.org.tr/huseyni> adresinden alınmıştır. 19 Nisan 2019.
- Wikipedia English: **Wikipedia The Free Encyclopedia**, (Çevrimiçi) https://tr.wikipedia.org/wiki/Âşık_Veysel adresinden alındı, 17 Ocak 2019
- Wikipedia English: **Wikipedia The Free Encyclopedia**, (Çevrimiçi) https://tr.wikipedia.org/wiki/Âşık_Veysel adresinden alındı, 20 Ocak 2019.

- Wikipedia English: **Wikipedia The Free Encyclopedia**, (Çevrimiçi) <https://tr.wikipedia.org/w/index.php?search=Nadi+a+Boulanger&title=%C3%96zel%3AAra&profile=advanced&fulltext=1&advancedSearch-current=%7B%7D&ns0=1/> adresinden alındı, 1 Subat 2019.
- Wikipedia English: **Wikipedia The Free Encyclopedia**, (Çevrimiçi) <https://tr.wikipedia.org/w/index.php?search=Empresyonizm&title=%C3%96zel%3AAra&profile=advanced&fulltext=1&advancedSearch-current=%7B%7D&ns0=1> adresinden alındı. 2 Subat 2019.
- Wikipedia English: **Wikipedia The Free Encyclopedia**, (Çevrimiçi) <https://tr.wikipedia.org/w/index.php?search=Paul+Hindemith&title=%C3%96zel%3AAra&profile=advanced&fulltext=1&advancedSearch-current=%7B%7D&ns0=1> adresinden alınmıştır. 4 Şubat 2019.
- Wikipedia English: **Wikipedia The Free Encyclopedia**, (Çevrimiçi) <https://tr.wikipedia.org/w/index.php?search=Alfred+Cortot&title=%C3%96zel%3AAra&profile=advanced&fulltext=1&advancedSearch-current=%7B%7D&ns0=1> adresinden alınmıştır. 6 Subat 2019.
- Wikipedia English: **Wikipedia The Free Encyclopedia**, (Çevrimiçi) <https://tr.wikipedia.org/w/index.php?search=disonans&title=%C3%96zel%3AAra&profile=advanced&fulltext=1&advancedSearch-current=%7B%7D&ns0=1> , adresinden alınmıştır. 12 Şubat 2019.
- Wikipedia English: **Wikipedia The Free Encyclopedia**, (Çevrimiçi) [https://tr.wikipedia.org/wiki/Mod_\(m%C3%BCzik\)#Frigyen_Modu_\(%C4%B0ngilizce_Phyrgian\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Mod_(m%C3%BCzik)#Frigyen_Modu_(%C4%B0ngilizce_Phyrgian)) adresinden alınmıştır. 17 Şubat 2019.
- Wikipedia English: **Wikipedia The Free Encyclopedia**, (Çevrimiçi) [https://tr.wikipedia.org/wiki/Mod_\(m%C3%BCzik\)#Frigyen_Modu_\(%C4%B0ngilizce_Phyrgian\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Mod_(m%C3%BCzik)#Frigyen_Modu_(%C4%B0ngilizce_Phyrgian)) adresinden alınmıştır. 20 Şubat 2019.
- Wikipedia English: **Wikipedia The Free Encyclopedia**, (Çevrimiçi), [https://tr.wikipedia.org/wiki/Mod_\(m%C3%BCzik\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Mod_(m%C3%BCzik)) adresinden alındı. 1 Mart 2019.

- Wikipedia English: **Wikipedia The Free Encyclopedia**, (Çevrimiçi), https://tr.wikipedia.org/wiki/Claude_Debussy adresinden alındı. 4 Mart 2019.
- Wikipedia English: **Wikipedia The Free Encyclopedia**, (Çevrimiçi), [https://tr.wikipedia.org/wiki/Hicaz_\(m%C3%BCzik\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Hicaz_(m%C3%BCzik)) adresinden alındı. 6 Mart 2019.
- Wikipedia English: **Wikipedia The Free Encyclopedia**, (Çevrimiçi), <https://tr.wikipedia.org/w/index.php?search=Sab%C3%A2+%28makam%29&title=%C3%96zel:Ara&profile=advanced&fulltext=1&advancedSearch-current=%7B%7D&ns0=1> adresinden alındı. 9 Mart 2019.
- Wikipedia English: **Wikipedia The Free Encyclopedia**, (Çevrimiçi), [https://tr.wikipedia.org/wiki/Mod_\(m%C3%BCzik\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Mod_(m%C3%BCzik)) adresinden alındı. 15 Mart 2019.
- Wikipedia English: **Wikipedia The Free Encyclopedia**, (Çevrimiçi), [https://en.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Schneiderhan_\(violinist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Schneiderhan_(violinist)) adresinden alındı. 20 Mart 2019.
- Wikipedia English: **Wikipedia The Free Encyclopedia**, (Çevrimiçi), <https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C3%BCrd%C3%AE> adresinden alınmıştır. 24 Mart 2019.
- Wikipedia English: **Wikipedia The Free Encyclopedia**, (Çevrimiçi), <https://tr.wikipedia.org/w/index.php?search=Seg%C3%A2h+makam%C4%B1&title=%C3%96zel%3AAra&go=Git&ns0=1> adresinden alınmıştır. 27 Mart 2019.
- Wikipedia English: **Wikipedia The Free Encyclopedia**, (Çevrimiçi), <https://tr.wikipedia.org/w/index.php?search=hicazkar+makam%C4%B1&title=%C3%96zel%3AAra&go=Git&ns0=1> adresinden alınmıştır. 1 Nisan 2019.