



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

**NEVİT KODALLI'NIN “TELLİ TURNA” VE “GÜZELLEME” ORKESTRA SÜİT'LERİNİN
ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİKLERİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ**

Bahadır ÇOKAMAY

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2023



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

NEVİT KODALLI'NIN “*TELLİ TURNA*” VE “*GÜZELLEME*” ORKESTRA SÜİT'LERİNİN
ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİKLERİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ

Bahadır ÇOKAMAY

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2023

NEVİT KODALLI'NIN “TELLİ TURNA” VE “GÜZELLEME” ORKESTRA SÜİT'LERİNİN ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİKLERİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ

Danışman: Prof. Rengim GÖKMEN

Yazar: Bahadır ÇOKAMAY

ÖZ

Bu çalışmada Nevit Kodallı'nın “*Telli Turna*” Ve “*Güzelleme*” orkestra süitlerinin orkestra şefliği teknikleri bakımından incelemesi yapılmıştır. Çağdaş Türk müziğinin II. Kuşak bestecilerinden sayılabilecek Nevit Kodallı'nın çoksesli Türk müzik tarihi açısından kayda değer başta orkestra olmak üzere oda müziği, solo ve piyano için birçok eseri bulunmaktadır. Kodallı'nın müzik anlayışı modalite kapsamında yerel motiflere dayanmakla birlikte anti-tonal denebilecek kadar da atonal çizgide düşünülebilir. Bu çalışmada da yerel motiflerden geniş olarak faydalandığı “*Telli Turna*” ve “*Güzelleme*” orkestra süitleri orkestra şefliği teknikleri bakımından ele alınmıştır. Konu ve kapsam bakımından öncelikle Türkiye’de çoksesli müziğin gelişim ve evrim süreci tanımlanmış ikinci olarak Kodallı'nın müzikal anlayışına değinilmiştir. Ardından eserin kompozisyonel analizine yönelik form ve armonik analizi yapılmış, analiz sonuçları ortaya konmuştur. Çalışmanın son bölümünde ise orkestra süitleri orkestra şefliği teknikleri bakımından incelemesi yapılmıştır.

Çalışmanın sonucunda her iki orkestra süitinin bütünü makamsal ve modal öğelerden oluştuğu, armonik olarak modal ve tonal anlayışa yer verildiği, akor kuruluşlarının bağımsız bir şekilde kullanıldığı, orkestra süitlerinin her ikisinin de temel orkestra şefliği tekniklerini içermesinin yanı sıra aksak tartımdaki bölüm ve kesitlerin orkestra şefliği teknikleri bakımından önemli olduğu tespit edilmiştir.

Çalışmanın inceleme ve sonuç süreçleri göz önünde bulundurulduğunda okul orkestralarının yanı sıra profesyonel orkestralar tarafından da konser programlarında yer alan her iki orkestra süitinin orkestra şefliği teknikleri bakımından incelenmesinin, bu eserleri çalışacak orkestra şefleri için de bir kaynak oluşturacağı değerlendirilmektedir.

Anahtar sözcükler: Nevit Kodallı, Orkestra Süiti, Orkestra Şefliği

**AN ANALYSIS OF “TELLİ TURNA” VE “GÜZELLEME” ORCHESTRA SUITES
BY NEVİT KODALLI,
IN TERMS OF ORCHESTRAL CONDUCTING TECHNIQUES**

Supervisor: Prof. Rengim GÖKMEN

Author: Bahadır ÇOKAMAY

ABSTRACT

In this study, Nevit Kodallı's orchestral suites "*Telli Turna*" and "*Güzelleme*" were analyzed in terms of conducting techniques. Nevit Kodallı, who can be considered one of the second generation composers of contemporary Turkish music, has many works for orchestra, chamber music, solo and piano that are noteworthy in terms of the history of polyphonic Turkish music. Kodallı's understanding of music is based on local motifs within the scope of modality, but can also be considered atonal to the point of being anti-tonal. In this study, the orchestral suites "*Telli Turna*" and "*Güzelleme*", in which he makes extensive use of local motifs, are discussed in terms of conducting techniques. In terms of subject and scope, firstly, the development and evolution process of polyphonic music in Turkey was defined and secondly, Kodallı's musical understanding was mentioned. Then, the form and harmonic analysis of the work was made for compositional analysis, and the results of the analysis were presented. In the last part of the study, orchestral suites were analyzed in terms of conducting techniques.

As a result of the study, it was determined that the whole of both orchestral suites consists of maqam and modal elements, modal and tonal understanding is included harmonically, chord organizations are used independently, both orchestral suites contain basic conducting techniques, as well as sections and sections in disrupted scale are important in terms of conducting techniques.

Considering the examination and conclusion processes of the study, it is evaluated that the examination of both orchestral suites, which are included in the concert programs of professional orchestras as well as school orchestras, in terms of conducting techniques will constitute a resource for conductors who will study these works.

Keywords: Nevit Kodallı, Orchestra Suite, Orchestral Conducting

TEŞEKKÜR

Yolu uzun ve meŐakkatli olan orkestra ŐefliĐi eğitimim sũresince kendisiyle tanışmak ve çalıŐmak onurunu yaŐadığım sayın Prof. Rengim GÖKMEN'e, ilk orkestra ŐefliĐi eğitimimi aldığım Prof. Burak TŪZÜN'e, meslek hayatım boyunca orkestra ŐefliĐi çalıŐmalarında bulunduğum Hakan ŐENSOY'a, Vladimir PONKIN'e, Alparslan ERTŪNGEALP'e, Gürer AYKAL 'a, gũleryũzũ ve yardımseverliği ile kendisine çok Őey borçlu olduğum sayın ŐĐr. Gör. DoĐan ÇAKAR'a, aynı dũnem orkestra ŐefliĐi eğitimi aldığımız ve desteğini her zaman gũrdũĐũm sevgili dostum Ege YILMAZ'a, ve diğer arkadaşlarım Ceyda SERT'e, Eray İNAL'a, Fatih ERDOĐAN'a, Kutay MAKTAY'a ve Deniz Nizam ŐENSOY'a, mũzik hayatıma dokunan herkese ve desteğini her zaman yanımda hissettiğim sevgili eŐim Merve ÇOKAMAY'a ve ũ ocuĐuma (Miray, YaĐmur Efe Can) teŐekkũr ederim.

Bahadır ÇOKAMAY

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iv
TABLolar DİZİNİ.....	vi
GÖRSEL DİZİNİ	vii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	x
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: ARAŞTIRMANIN AMACI, ÖNEMİ, KAPSAMI VE YÖNTEMİ.....	4
1.1. Araştırmanın Amacı.....	4
1.2. Araştırmanın Önemi.....	4
1.3. Araştırmanın Kapsamı.....	5
1.4. Araştırmanın Yöntemi.....	5
2. BÖLÜM: TÜRKİYE’DE ÇOKSESİLİ MÜZİĞİN TARİHSEL SÜRECİ	6
3. BÖLÜM: GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ MAKAM DİZİLERİNİN TAMPERE OLARAK KULLANIMI.....	12
4. BÖLÜM: SÜİT FORMU.....	23
5. BÖLÜM: TELLİ TURNA ORKESTRA SÜİTİ.....	26
5.1. Telli Turna Orkestra Süiti’nin Müzikal Analizi.....	27
5.1.1. Birinci Bölüm.....	27
5.1.2. İkinci Bölüm.....	32
5.1.3. Üçüncü Bölüm.....	37
5.1.4. Dördüncü Bölüm.....	43
5.2. Telli Turna Orkestra Süiti’nin Orkestra Şefliği Teknikleri Bakımından İncelenmesi.....	48
5.2.1. Birinci Bölüm.....	48

5.2.2. İkinci Bölüm.....	50
5.2.3. Üçüncü Bölüm.....	51
5.2.4. Dördüncü Bölüm.....	53
6. BÖLÜM: GÜZELLEME ORKESTRA SÜİTİ.....	55
6.1 Güzelleme Orkestra Süiti'nin Müzikal Analizi.....	56
6.1.1. Birinci Bölüm.....	56
6.1.2. İkinci Bölüm.....	61
6.1.3. Üçüncü Bölüm.....	62
6.1.4. Dördüncü Bölüm.....	68
6.1.5. Beşinci Bölüm.....	73
6.2. Güzelleme Orkestra Süiti'nin Orkestra Şefliği Teknikleri Bakımından İncelenmesi.....	78
6.2.1. Birinci Bölüm.....	78
6.2.2. İkinci Bölüm.....	79
6.2.3. Üçüncü Bölüm.....	80
6.2.4. Dördüncü Bölüm.....	81
6.2.5. Beşinci Bölüm.....	81
6.2.6. Allegro (Rondo)	82
SONUÇ.....	85
KAYNAKLAR.....	86
ETİK BEYANI.....	89
ORJİNALLİK RAPORU.....	90
ORIGINALITY REPORT.....	91
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	92

TABLULAR DİZİNİ

Tablo 1. Nevit Kodallı'nın Telli Turna ve Güzelleme Orkestra Süt'lerinde Kullandığı Makam Dizileri.....	17
Tablo 2. Eski ve Yeni Süt Bölümleri.....	24
Tablo 3. Telli Turna Birinci Bölüm Form Şeması.....	27
Tablo 4. Telli Turna İkinci Bölüm Form Şeması.....	32
Tablo 5. Telli Turna Üçüncü Bölüm Form Şeması.....	37
Tablo 6. Telli Turna Dördüncü Bölüm Form Şeması.....	43
Tablo 7. Güzelleme Birinci Bölüm Form Şeması.....	56
Tablo 8. Güzelleme Üçüncü Bölüm Form Şeması.....	62
Tablo 9. Güzelleme Beşinci Bölüm Form Şeması.....	73

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Arel Sisteminde Yer Alan Perde Adları ve Yerler.....	15
Görsel 2. Tampere Sisteme Göre Kromatik Dizi.....	16
Görsel 3. Hicaz Makam Dizisinin Geleneksel Gösterimi.....	18
Görsel 4. Hicaz Makam Dizisinin Tampere Gösterimi.....	18
Görsel 5. Hüseyini Makam Dizisinin Geleneksel Gösterimi.....	18
Görsel 6. Hüseyini Makam Dizisinin Tampere Gösterimi.....	19
Görsel 7. Çargâh Makam Dizisinin Geleneksel Gösterimi.....	19
Görsel 8. Çargâh Makam Dizisinin Tampere Gösterimi.....	19
Görsel 9. Nikriz Makam Dizisinin Geleneksel Gösterimi.....	20
Görsel 10. Nikriz Makam Dizisinin Tampere Gösterimi.....	20
Görsel 11. Müstear Makam Dizisinin Geleneksel Gösterimi.....	20
Görsel 12. Müstear Makam Dizisinin Tampere Gösterimi.....	21
Görsel 13. Nev' eser Makam Dizisinin Geleneksel Gösterimi.....	21
Görsel 14. Nev' eser Makam Dizisinin Tampere Gösterimi.....	21
Görsel 15. Rast Makam Dizisinin Geleneksel Gösterimi.....	22
Görsel 16. Rast Makam Dizisinin Tampere Gösterimi.....	22
Görsel 17. La Doryen Modu.....	27
Görsel 18. Tampere Nikriz ve Hicaz Makam Dizileri.....	28
Görsel 19. Birinci Bölüm 1.-6. Ölçüler arası Akor Kuruluşları.....	28
Görsel 20. Birinci Bölüm 7.-18.ölçüler arası Akor Kuruluşları.....	28
Görsel 21. Birinci Bölüm 1.-3. ölçüler arası.....	29
Görsel 22. Birinci Bölüm 4.-6. ölçüler arası.....	30
Görsel 23. Birinci Bölüm 7.-10. ölçüler arası (Yaylı Çalgılar).....	31
Görsel 24. Tampere Hüseyini Makam Dizisi.....	32
Görsel 25. Tampere Hicaz Makam Dizisi.....	32
Görsel 26. İkinci Bölüm 19.-30. Ölçüler ve 48.-61. Ölçüler Arası Akor Kuruluşları.....	33
Görsel 27. İkinci Bölüm 31.-47. Ölçüler Arası Akor Kuruluşları.....	33
Görsel 28. İkinci Bölüm 20.-24. ölçüler arası (Obua).....	33
Görsel 29. İkinci Bölüm 25.-28. ölçüler arası.....	34
Görsel 30. İkinci Bölüm 31.-34. ölçüler arası.....	35

Görsel 31. İkinci Bölüm 51.-56. ölçüler arası.....	36
Görsel 32. İkinci Bölüm 57.-61. ölçüler arası.....	36
Görsel 33. Do Kararlı Tampere Hüseyini Makam Dizisi.....	37
Görsel 34. Üçüncü Bölüm Ana Tema Akor Kuruluşu.....	38
Görsel 35. Üçüncü Bölüm Diğer Akor Kuruluşları.....	38
Görsel 36. Üçüncü Bölüm 62.-69. ölçüler arası (Obuanın Temayı Duyurması).....	39
Görsel 37. Üçüncü Bölüm 70.-77. ölçüler arası.....	40
Görsel 38. Üçüncü Bölüm 78.-85. ölçüler arası.....	40
Görsel 39. Üçüncü Bölüm 78.-85. ölçüler arası (devamı).....	41
Görsel 40. Üçüncü Bölüm 93.-101. ölçüler arası.....	42
Görsel 41. La Kararlı Tampere Hicaz Makam Dizisi.....	43
Görsel 42. Do Kararlı Tampere Çargâh Makam Dizisi.....	44
Görsel 43. Dördüncü Bölüm Akor Kuruluşları.....	44
Görsel 44. Dördüncü Bölüm Kontrpantal Yürüyüşler.....	44
Görsel 45. Dördüncü Bölüm 119.-120. Ölçüler Arası.....	45
Görsel 46. Dördüncü Bölüm 121.-129. Ölçüler Arası.....	46
Görsel 47. Dördüncü Bölüm 144.-147. Ölçüler Arası (B Teması).....	47
Görsel 48. 4/4 Ölçü Sayısında Alt Bölünmeleri Gösteren Vuruş Şeması.....	49
Görsel 49. 4 zamanlı İfadelî Legato Vuruş Şeması.....	49
Görsel 50. 4 zamanlı Staccato Vuruş Şeması.....	50
Görsel 51. 5/8 Türk Aksağı Usul Şeması.....	51
Görsel 52. 5 Zamanlı Vuruş Çeşitleri Şemaları.....	52
Görsel 53. 9/8 Aksak Usul Şeması.....	53
Görsel 54. 9/8 Ölçü Sayısının Vuruş Şeması.....	53
Görsel 55. Tampere Müstear Makam Dizisi.....	56
Görsel 56. Tampere Nev' eser Makam Dizisi.....	57
Görsel 57. Tampere Rast Makam Dizisi.....	57
Görsel 58. Birinci Bölüm 1.-7. Ölçüler arası Akor Kuruluşları.....	57
Görsel 59. Birinci Bölüm 8.-17. Ölçüler ve 22.-24. Ölçüler Arası Akor Kuruluşları.....	57
Görsel 60. Birinci Bölüm 18.-21. ölçüler arası Akor Kuruluşları.....	58
Görsel 61. Birinci Bölüm 1.-4. Ölçüler Arası.....	58
Görsel 62. Birinci Bölüm 5.-7. Ölçüler Arası.....	59

Görsel 63. Birinci Bölüm 8.-17. Ölçüler Arası.....	60
Görsel 64. Tampere Hüseyini Makam Dizisi.....	61
Görsel 65. İkinci Bölümde Yer Alan Akor Kuruluşları.....	61
Görsel 66. Üçüncü Bölümde Bulunan Makam Dizileri.....	62
Görsel 67. Üçüncü Bölümde Yer Alan Akor Kuruluşları.....	63
Görsel 68. Üçüncü Bölümde Bas Yürüyüşü.....	63
Görsel 69. Üçüncü Bölüm 75.-78. ölçüler arası.....	64
Görsel 70. Üçüncü bölüm 81.-84. Ölçüler arası.....	65
Görsel 71. Üçüncü Bölüm 85.-89. ölçüler arası.....	66
Görsel 72. Üçüncü Bölüm (94.-97. ölçüler arası).....	67
Görsel 73. Largo bölüm (123.-125. ölçüler arası).....	68
Görsel 74. La Kararlı Hicaz Makam Dizisi.....	68
Görsel 75. Dördüncü Bölüm Akor Kuruluşları.....	69
Görsel 76. Dördüncü Bölüm Bas Hattındaki Kromatik ve Diyatonik Yürüyüşler.....	69
Görsel 77. Dördüncü Bölüm, 126.-133. Ölçüler Arası.....	70
Görsel 78. Dördüncü Bölüm, 134.-141. Ölçüler Arası.....	70
Görsel 79. Dördüncü Bölüm, 142.-149. Ölçüler Arası.....	71
Görsel 80. Dördüncü Bölüm, 150.-157 Ölçüler Arası.....	72
Görsel 81. Beşinci Bölüm, A ve B Temasında Kullanılan Akor Kuruluşları.....	74
Görsel 82. Beşinci Bölüm, C Temasında Kullanılan Akor Kuruluşları.....	74
Görsel 83. Beşinci Bölüm, (A) Teması (191.-194. Ölçüler Arası).....	74
Görsel 84. Beşinci Bölüm, 207.-214. Ölçüler Arası.....	75
Görsel 85. Beşinci Bölüm, 221.-224. Ölçüler Arası.....	76
Görsel 86. Beşinci Bölüm 276.-289. Ölçüler Arası.....	77
Görsel 87. İki, Üç ve Dört Zamanlı Marcato Vuruş Şemaları.....	78
Görsel 88. 3/4 Vuruş Şeması.....	79
Görsel 89. 4/4 Marcato Vuruş Şeması.....	80
Görsel 90. 4/4 Vuruş Şeması.....	81
Görsel 91. 5/8 Türk Aksağı Vuruş Şeması.....	82
Görsel 92. Alt Bölünmeli 12/8 Vuruş Şeması.....	83
Görsel 93. 4/4 Tam Staccato Vuruş Şeması.....	83

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

- ppp:** (pianissimo) Çok daha hafif.
pp: (pianissimo) Çok hafif.
p: (piano) Hafif.
mp: (mezzo piano) Orta Hafiflikte.
mf: (mezzo forte) Orta Kuvvette.
f: (forte) Kuvvetli.
ff: (fortissimo) Çok kuvvetli.
espr. : (*espressivo*) İfadeli bir biçimde.
cresc. : (*crescendo*) Sesi yükselterek
decresc. : (*decrescendo*) Sesi alçaltarak.
divisi. : (*division*) İkiye bölünerek.
molto espr. : (*molto espressivo*) İfadeli bir biçimde.
poco rit. (poco ritardando): Çok yavaşlayarak.

GİRİŞ

Müzik tarihinde 19. yüzyılın ortalarında başladığı varsayılan ancak etkilerini 20. yüzyılın başında hissettiren ve *Çağdaş Müzik (Contemporary Music)* adı verilen dönem belki de Batı Müziği tarihinde birden fazla akımın ya da stilin (izlenimcilik, anlatımcılık, ilkelcilik, yeni klasikçilik, avantgarde, atonalite, politonalite, dizisellik vs.) en çok görüldüğü süreçtir. 19. yüzyıl Romantik döneminin müzikte getirdiği bağımsız ve birbirinden serbest değişim ve dönüşümler 20. yüzyılda seslendirilecek ve her seslendirmede yeni bir ses dünyasının kapısının aralandığı yeni şeyleri ya da arayışları beraberinde getirmiştir. İnsan sesi ve çalgıların ses imkanlarının sınırlarını zorlayan, geleneksel notasyona ek olarak grafik notasyon ve benzerlerinin uygulandığı, klasik orkestrasyon sınırlarını aşan ve de teknolojinin de kullanıldığı örgüsel yenilikler ve yapısal pratiklerle zenginleşen besteleme teknikleri 20.yüzyıl müziğinin oluşum sürecini ve anlayışını doğrudan belirgin hale getirmiştir. Neden-sonuç bütünlüğü içinde bu arayışlar Avrupa merkezli olmak üzere Amerika ve birçok ülkede kendiliğinden bir yer bulmuştur. Yüzyıllar boyunca “dünyaya” hükmetmiş ancak çeşitli sebeplerle devrini kapamış Osmanlı ve onun mirası (her ne kadar çeşitli tartışmaları da beraberinde getirse de) yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti’ne taşınmıştır. 18. Yüzyılda Batılılaşma hareketleriyle başlayan çoksesli müzik ve bu müzik türünün yaygınlaşması hızla ilerlemiş ve de Cumhuriyet’in kurulması ile devam etmiştir. Atatürk’ün yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti’ndeki diğer modernleşme ve dönüşüm politikaları ile paralel olarak *milli musikinin* yaratımında çoksesliliği önemsemesi yapısal gelişimi ve ilerlemeyi oldukça kısa bir sürede *olgun ve yeterli* bir hale getirmiştir. Buradaki olgun ve yeterlilik konusu farklı müzik türlerinin ve ses sistemlerinin birlikte ya da ayrı kullanımı üzerinden yine tartışmalı bir alanı açsa da yapılan çalışmaların bugünden geçmişe bakıldığındaki analizi üzerinden başarılı olduğu addedilebilir. Özellikle yurt dışına bestecilik, orkestra şefliği ve çalgı alanlarında eğitim almak üzere gönderilen gençler yurda dönerek aldıkları eğitimin bir karşılığı olarak yurt içinde çeşitli görevlere getirilmişlerdir. Müzik tarihinde Rus Beşleri olarak adlandırılan topluluğa benzetilerek Türk Beşleri adını alan bestecilerimiz de bu yolda ilerlemiş genç besteciler olarak farklı müzik kurumlarında görev almış, özellikle Atatürk’ün milli müziğimizin evrensel boyutlarda seslendirilebilecek bir vaziyete dönüştürülmesi için çalışmışlardır. Yine beraberinde bu konu birçok

tartışmayı gündeme getirse de Türk Beşleri ve ardıllarının birçok eser ortaya koydukları ve yerel ezgilerden yararlanarak ya da farklı kompozisyon stilleri kullanarak yurt dışında büyük başarılar elde ettikleri de ayrı bir gerçektir.

19. yüzyıldaki ulusalcılık akımının etkileri Osmanlı'da görülmeye başlayıp 20. yüzyılda Cumhuriyet döneminin müzik politikaları ile de eşleşmiştir. Bu politikalar ışığında eserler veren Türk besteciler yerel ezgi ve ritimlerin kullanıldığı besteler meydana getirmişlerdir. Modernlik ve çağdaşlık kavramları ile birlikte çokseslilik genel bir anlayış olmuş, besteciler bir yana müzik eğitim kurumları da bu kulvarda programlarını düzenlemişlerdir.

II. Kuşak Türk bestecisi olarak anılan Nevit Kodallı¹ (1925-2009) da (Yılmaz, 2010, s. 88 ve Çelebioğlu, 1986) eserlerinde özellikle Türk halk müziği ezgi ve ritimlerini kullanmıştır. 'Bunu bir zorunluluk olarak görmediğini ifade etse de genel anlayışı yerel motiflerin kullanımından yanadır' (Kütahyalı, 1981, s. 118). Eserlerinin birçoğunda Türk atmosferini yaratma çabasında olan besteci, ses müziği eserlerinde Türk dilinin yapısını ustaca yansıtır şekilde kullanmıştır. Kodallı halk türkülerinin uyarlamalarında estetik yönden tutarlı bir bütünleşmeyi başarmış, bu türkülerin ezgilerinin yarattığı gizli armoniyi çokseslendirmede kullandığını ifade etmiştir. Besteci ayrıca modaliteyi de eserlerinde kullanmıştır (Selanik, 1996, s. 317). Ankara Devlet Konservatuvarı'ndaki eğitiminin ardından Paris'e gönderilen Kodallı burada Arthut Honegger, Jean Fournet, Nadia Boulenger gibi isimlerle çalışmış, yurda döndüğünde çeşitli müzik kurumlarında görev almıştır. Bestecilik dilini yaşadığı dönemin müzik stillerini ve akımlarını yakından takip eden bir anlayışta oluşturmaya gayret göstermiştir. Kodallı müzikal stilini *anti-tonal* olarak tanımlamakla birlikte Türk halkına çoksesliliği tanıtmak ve sevdirmek için de *Telli Turna*, *Güzelleme* gibi yerel motiflerden yararlandığı eserler de vermiştir (Aydın, 2010, s. 89). Sözleri Cahit Külebi'ye ait olan ve Fransa'da bestelenen Atatürk Oratoryosu, Anıtkabir'in açılışında 10 Kasım 1953 yılında seslendirilmiş ve büyük beğeni toplamıştır. Kodallı'nın diğer bazı önemli yapıtları şunlardır: Şan ve Piyano için Yedi Poem (1948), Yaylı Çalgılar Orkestrası İçin Sinfonietta (1950), Büyük Orkestra İçin Süit (1946), Van Gogh Operası (1956), Gılgamesh Operası (1962-

¹ Say (1997, s. 525), Nevit Kodallı'yı 1920'li ve 1930'lu Kuşak besteciler içinde değerlendirmiştir.

1964), Cumhuriyet Kantatı (1973), Viyolonsel Konçertosu (1983) (Say, 1995, s. 526).

Eserleri ile ilgili dönemsel bir ayrıma girmenin doğu olmayacağını düşünen Kodallı bu sürecin bir bütün olarak ele alınmasının gerektiğini söylemiştir. Buna karşın Güngör Turhan (1996), Kodallı'nın eserlerinin; *çağdaş, fakat halkımızı çoksesli müziğe alıştırması amacı ile yarattığı eserler, Türk yaşam ortamını yansıtan fakat evrensel boyutta anti-tonal yaklaşımları içeren eserler, soyut diye nitelendirebilecek çağdaş, sadece müzik adına yapılmış evrensel çabaları içeren eserler, erken yaşlarda başlanacak müzik eğitimi amacıyla kendi bestelediği marşlar, çocuk şarkıları ile halk türkülerinin koro ve orkestra için çok seslendirilmesinden oluşan eserler* olmak üzere dört başlıkta toplamıştır (Unakıtan, 2006, s. 10).

Bestelerimde üç tür kaynaktan yola çıktığımı söyleyebilirim: Önce vatanın bir çocuğu olarak kendi öz müziğimizden, özellikle halk müziğimizden... (Atatürk Oratoryosu, Piyano Sonatı) İkinci tür çalışmalarımın kaynağı ise çokseslilik'tir... (Telli Turna, Ebru)... Üçüncü kaynağım ise bunların hepsini özümseyen ve kendi düzeyimi ortaya koyan çalışmalar (Birinci Büyük Süt, İkinci Kuartet) (Kodallı'dan Aktaran İlyasoğlu, 1992, s. 159).

Bu çalışmada da Kodallı'nın halk müziği temalarını kullandığı, Türk müziği ve çokseslilik kavramlarının basit, sade, anlaşılır bir kompozisyon anlayışında ancak parlak bir orkestrasyona sahip iki orkestra süiti; Telli Turna ve Güzelleme eserleri orkestra şefliği bakımından incelenmiştir. Çoksesli Türk müziği tarihi için önemli bir yapı taşı olduğu düşünölen bu eserler aynı zamanda senfonik orkestralardan müzik eğitimi kurumlarındaki orkestralara kadar geniş bir yelpazede çalınabilecek düzeyde olup, orkestra müziğini öğrenen genç müzisyenler için de oldukça öğretici bir kurguya sahiptir. Nevit Kodallı'nın Telli Turna ve Güzelleme Orkestra Süt'lerinin orkestra şefliği teknikleri bakımından incelenmesiyle bu eserleri çalışacak orkestra şeflerine ve öğrencilerine prova ve konser hazırlığı süreçleri için katkı sunacağı ve her iki eser hakkında bakış açısı sağlayacak yararlı bir kaynak olabileceği değerlendirilmektedir.

1. BÖLÜM: ARAŞTIRMANIN AMACI, ÖNEMİ, KAPSAMI VE YÖNTEMİ

1.1 Araştırmanın Amacı

Türk bestecilerin hayatları, müzikal anlayışları ve eserleri ile ilgili son yıllarda birçok çalışma yapılsa da bunun yeterli olmadığı değerlendirilebilir. Yapılan literatür taramasında solo, oda müziği, orkestra ve opera eserleri bestelemiş Nevit Kodallı ve eserleri ile ilgili de yeteri kadar kaynağa ulaşılamamıştır. Ayrıca yine son yıllarda sayıları artmakla birlikte orkestra şefliği ile ilgili çalışma yapılıyor olsa da Türk bestecilerin eserlerini orkestra şefliği bakımından inceleyen oldukça sınırlı sayıda çalışma vardır.

Yapılan bu çalışmada, çeşitli düzeylerdeki orkestralar tarafından icrası mümkün olan, enstrümantasyon ve orkestrasyon tercihleri ile öne çıkan süit formundaki Nevit Kodallı'nın "*Telli Turna*" ve "*Güzelleme*" adlı eserlerinin orkestra şefliği bakımından incelenmesi ile, eserlerin prova ve konser süreçlerine katkı sunulması amaçlanmıştır.

1.2 Araştırmanın Önemi

Çağdaş Türk müziği bestecilerinin hayatları ve bestecilik anlayışları ile ilgili birçok bilimsel çalışma yapıldığı görülse de eserlerin orkestra şefliği teknikleri bakımından incelenmesi ile oldukça kısıtlı yayın olduğu tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra Stravinsky ve Bartok gibi 20. yüzyıl bestecileri düzensiz metrik fikirleri karışık şekillerde kullanarak poliritmik eserler yazmışlardır. Bu eserlerde düzenli ve düzensiz ölçü sayılarının birlikte yer alması orkestra şefliği vuruş tekniklerini zorlayan güç bir süreci beraberinde getirir. Yine Ahmet Adnan Saygun, Ferit Tüzün, Cemal Reşit Rey gibi Türk bestecilerinin de tipik Türk motiflerinden faydalandıkları bazı eserlerde aksak ölçü sayısındaki yapılara yer vermeleri orkestra şefliği vuruş tekniklerinin kullanımını daha da güç hale sokar. Bu sebeple aksak tartımda pasajlar içeren Kodallı'nın "*Telli Turna*" ve "*Güzelleme*" orkestra süitlerinin orkestra şefliği teknikleri bakımından incelenmesi önem arz etmektedir.

1.3 Araştırmanın Kapsamı

Araştırma, Nevit Kodallı'nın hayatı, müzikal anlayışı, Telli Turna ve Güzelleme adlı orkestra süitlerinin müzikal ve orkestra şefliği bakımından incelenmesini kapsamaktadır.

1.4 Araştırmanın Yöntemi

Araştırma, Nevit Kodallı'nın her iki orkestra süitinin özellikleri dikkate alınarak içerik analizi ve kaynak tarama yönteminin kullanıldığı betimsel bir çalışmadır. Araştırmaya dair analizler müzikal ve orkestra şefliği teknikleri olmak üzere iki başlık altında gerçekleştirilmiştir. Müzikal analizde form, armoni, makamsal özellikler ve orkestrasyon, orkestra şefliği tekniklerinin analizinde ise bu tekniklerin eser içinde kullanım yerleri, uygulanması, prova ve konser süreçleri ele alınmış, çeşitli görüş ve öneriler getirilmiştir.

2. BÖLÜM: TÜRKİYE'DE ÇOKSESİLİ MÜZİĞİN TARİHSEL SÜRECİ

Kodallı'nın orkestra sūtlerinin incelenmesine geçilmeden önce, kavramsal çerçevenin daha iyi çizilmesi ve konunun daha anlaşılır hale gelmesi için ülkemizde çoksesli müziğin gelişimi ile bilgi vermenin yerinde olacağı düşünülmüştür.

Türkiye'de çoksesli müziğin tarihsel süreçteki gelişimini Cumhuriyet öncesi ve sonrası olmak üzere ikiye ayırabiliriz. Çünkü Cumhuriyet'in ilanı öncesi olarak kabul edebileceğimiz Osmanlı İmparatorluğu dönemindeki çoksesli müziğin ülkemizdeki yaygınlaşma aşamaları ile, Cumhuriyet'in ilanı ile Atatürk'ün ortaya koyduğu müzik politikalarının getirdiği süreç iki farklı anlayışı barındırmaktadır. Her ne kadar her iki dönem için çoksesliliğin yaygınlaşması ve kabul görmesi ile ilgili ortak alanlar olsa da özellikle Cumhuriyet sonrası dönemdeki gelişim ivme kazanarak ilerlemiş ve günümüze gelmiştir.

Anadolu topraklarının çoksesli müzik ile buluşmasının ilk ne zamana denk düştüğü ile ilgili yazılı tarih kaynaklarına dayanmaktan başka bir çözüm olmamaktadır. Çelebioğlu'nun Gazimihal'den aktardığına göre (1986, s. 237) çoksesli müzikle ilk tanışma 1520 yılında dönemin ünlü organisti Othmar Luscinius'un İstanbul'a gelmesi ile başlamaktadır. 1543 yılında Fransa Kralı'nın Kanuni'ye bir çalgı topluluğu hediye etmesinin ardından, 1599 yılında İngiltere kraliçesi I. Elizabeth'in III. Murat'a bir org hediye etmesiyle süreç devam etmiştir (Gazimihal, 1955, s. 54). 1713 yılında flütçü Pierre Gabriel Buffardin İstanbul'a gelmiş hatta J.S. Bach'ın kardeşi ünlü flütçüden İstanbul'da ders almıştır (Çelebioğlu, 1986, s. 237). 1797 yılında III. Selim döneminde Avrupa'dan gelen bir opera topluluğunun Topkapı sarayında temsil verdiği de yine kaynaklarda yer almaktadır (Sevengil, 1969, s. 15). Bu padişahların dönemlerindeki gelişmelere daha çok seyahatname ve de hatıratlar üzerinden değerlendirilmesi sonucu bir yere varılması mümkün olmaktadır. Çoksesliliğin kurumsal olarak girişine dair ilk somut örnek olarak padişah II. Mahmud'un yeni ordu sistemine geçilmesini istemesi ve yeniçeri ocağını kapatmasıyla mehter teşkilatının kendiliğinden kapanma süreçleri eşgüdümlü olarak olmuştur. O zamanki adıyla Muzika-i Hümayun olarak bilinen ve padişaha direkt bağlı bir saray okulunun kuruluş aşaması olmuştur. 1826 yılında

mehter teşkilatının kapanmasının hemen sonrasına denk gelen bu süreçte her ne kadar saray müziği ile ilgili birçok bilgi ve belgenin gittiği düşünülürse çoksesli müziğin bu yapısal değişimi devrim niteliğini de taşımaktadır.

Kurulan Muzika-i Hümayun, yeni kurulan ordu teşkilatı için iki yıllık bir alışma dönemi geçirdikten sonra ünlü İtalyan bando şefi Guiseppe Donizetti, *Osmanlı Saltanat Muzikaları Baş Ustakarı* ünvanı ile 17 Eylül 1828'de İstanbul'a getirtilerek bu kurumun başına geçmiştir. Donizetti ilk olarak Mehter teşkilatından bando teşkilatına geçiş yapmış müzisyenlerin eğitimi ile meşgul olmuş ve onların batı müziği notasyonunu öğrenerek çalmalarını sağlamıştır (Antep, 2017, Say, 1995, s. 510). Donizetti, müzisyenlerin eğitimi için kendisi de hepsinin bildiği hamparsum notasını öğrenmiştir. İstanbul'a gelmesinin ardından dört beş aylık süreçte çalıştırdığı bando ile padişah II. Mahmud'a ithafen yazdığı Mahmudiye marşını dinletmiş, bu marşın yanı sıra Mecidiye ve Cezayir marşlarını bestelemiştir. Ayrıca 1846 yılında yaylı çalgıları bandoya ekleyerek orkestral bir görünüm sağlamıştır. İtalya'dan yeni çalgılar ve bu çalgıların eğitimi için öğretmenler getirmiştir (Gazimihal, 2019, s. 55, İlyasoğlu, 2009, s. 295, Erten, Yenal, t.y.).

Donizettin'in ölümünün ardından Sultan Abdülaziz'in batı müziğine mesafeli duruşu Muzika-i Hümayun'daki faaliyetleri kısa bir süre sekteye uğratsa da 1857 yılında Sultan Abdülmecid tarafından Naum Tiyatrosu'nda temsil veren bir İtalyan opera topluluğunun şefliğini yapan Callisto Guatelli, "Usta-i Evvel" ve Kaymakam rütbeleriyle göreve başlatılmıştır. Guatelli, Donizetti'ye kadar daha iyi bir müzisyen olmasa da işini çok seven bir yönetici olması sebebiyle bando gerçek bir armoni topluluğu niteliğini kazanmıştır (Ergin'den Aktaran Akıncioğlu, 2012, s. 75, Say, 1997, s. 510). Guatelli, *Şark Uvertürü*, *Rast Marş- ı A'li- i Hamidi*, *Osmanlı Şefkat Marşı* gibi eserleri bestelemesinin yanı sıra döneminde bando halk önünde konserlerini arttırmış ayrıca kendisinin armonize ettiği Türk müziği eserlerini notaya alıp yayımlanmasını sağlamıştır (Antep, 2017, s. 31).

Guatelli'nin yaşlılığı sürecinde bandonun idaresi ile ilgili çeşitli görüşler mevcuttur. Antep (2017, s. 31) bandoyu Mehmet Ali Bey'in, opera orkestrasını ise d'Arenda Paşa'nın idare ettiğine işaret etmektedir. Gazimihal (2019, s. 93) ise bu süreçte bandonun d'Arenda Paşa tarafından idare edildiğini ancak Mehmet Ali Bey'in

Guatelli'nin yardımcısı olarak görev aldığını söylemektedir. Say da (1997, s. 510) Guatelli'nin yaşlanması ile birlikte ona yardımcı olması için 1880 yılında Paris Konservatuvarı'nda eğitim almış d'Aranda'nın görev aldığını nota kitaplığını düzenlediği ve saksafon çalgısını bandoya kattığını iddia etmektedir.

Mehmet Ali Bey, Muzika-i Hümayun'da ilk Türk bando şefi olarak öne çıkmakta ayrıca İzmir ve Plevne Marşlarının bestecisi olarak bilinmektedir. Ayrıca Türk klarnet ekolünün oluşmasında öncü bir isimdir. Zati Arca ve Saffet Atabinen gibi kendisinden sonra gelecek bando şefleri ve müzisyenlerinin yetişmesini de sağlamıştır (Gazimihal, 2019, s. 93).

II. Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte yabancı müzisyenlerin ilişkilerinin kesilmesinin ardından Muzika-i Hümayun'da Saffet Atabinen, Zati Arca gibi kurum içinden yetişmiş Türk müzisyenler görev almaya başlamışlardır (Antep, 2017, s. 37, Say, 1997, s. 511). Atabinen, senfonik eserler çaldırması ile bandonun seviyesini üste çekmiş, Arca ise II. Abdülhamit'in direktifiyle kurduğu koro ile ilk Türk korosunu kuran kişi olarak tarihe geçmiştir (Antep, 2017).

Özellikle Tanzimat (1839) ile birlikte 1900'lü yılların başına kadar tiyatro, opera ve operet temsilleri sadece Osmanlı sarayında değil İstanbul'un çeşitli yerlerinde gösterime giriyor, yabancı olduğu kadar yerli topluluklar da artık bu temsillerde yer alıyorlardı.

Askeri bando teşkilatlanmasının yanı sıra sivil bando hareketlerinin temeli II. Abdülhamit döneminde atılmıştır. İzmir Sanayi Mektebi Bandosu, Üsküp Sanayi Mektebi Bandosu, Bursa Sanayi Mektebi Bandosu ve Konya Sanayi Mektebi Bandosu bu dönemde kurulan bandolar arasındadır (Serdaroğlu, 2008, s. 47).

Muzika-i Hümayun'un bir kolu olan Fasil heyetinin içinde yer alan Fasl-ı Cedid, Türk müziği ile batı müziği anlayışının birlikte yer aldığı bir takım olarak dikkat çekmekteydi. Batı müziğindeki majör ve minör modun duyumunu hissettiren makamlardaki peşrevler, saz semailer ve oyun havalarının icra edildiği repertuar Türk müziğinin çokseslendirmesi yolunda yapılan ilk ciddi çalışmalar olarak görülebilir. Öyle ki Gazimihal (2019, s. 111) dahi bu konuyla ilgili takımın

çalışmalarının devam ettirilebilmesi halinde “*yeni bir milli beste mektebi*” oluşumunun daha erkenden başlayabileceğinden bahsetmiştir.

Tanzimat'ın ilanından sonra müzik, bir ders olarak da Darül Muallimin, Ziraat Mektebi, Mekteb-i Mülkiye gibi Türkçe eğitim veren modern okullarda yer almaya başlamış, 1869 tarihli Maarif-i Umumiye Nizamnamesi (Genel Eğitim Tüzüğü) gereğince kız öğretmen okulları ve kız ortaokullarında da yer alması sağlanmıştır (Uçan'dan Aktaran Dalkıran, 2013, s. 176).

Yirminci yüzyılın başlarında özellikle büyük kentlerde ilköğretim ve ortaöğretim müzik programları homojen bir özellik taşıyordu. Halk müziğinden faydalanarak yazılmış okul şarkılarının ilk örneklerine 1917 yılında rastlanmaya başlanmış, İstanbul Muallim Mektebi'nde Selim Sırrı Tarcan'ın öğrencileri bir törende öğrendikleri halk oyununu oynamışlar ve de ezgisini söylemişlerdir (Say, 1997, s. 511).

Batı müziği stilindeki ilk özgün Türk eserler, bazen tek sesli bazen çoksesli olarak meydana getirilen ve yerel ezgilerin armonize edildiği operetler olarak görülebilir. 1910- 1923 yılları arasında faaliyetlerini sürdüren *Milli Osmanlı Operet Kumpanyası*, Çuhacıyan'ın *Leblebici Horhor* gibi opera ve operetlerini sahneye koymuşlardır (İlyasoğlu, 2009, s. 296).

Antep tarafından (2017, s. 48), orkestrayı Cumhuriyet'e taşıyan maestro olarak tanıtılan Osman Zeki Üngör, Musika- i Hümayun'dan yetişen genç bir müzisyen olarak saray çevresinde tanınmıştır. 1922-1923 yılları arasında Makam- ı Hilafet Muzikası olarak varlığını sürdüren Musika-i Hümayun Filarmonik Muzikası'nın idaresinde yer almıştır. 1924'te Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte İstanbul'dan Ankara'ya taşınan Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti Cumhurbaşkanlığı makamına bağlanmış 1932'de Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası adını almıştır.

1933 tarihinde Musiki Heyeti'nin bando kısmı Riyaseti Cumhur Armoni Mızıkası, senfoni orkestrası görünümünde olan kısmı ise Riyaseti Cumhur Filarmoni Orkestrası (Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası) olarak ikiye ayrılmıştır. Riyaseti Cumhur Filarmoni Orkestrası, Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlanırken, Riyaseti

Cumhur Armoni Mızıkası, Milli Savunma Bakanlığında kalmıştır. Daha sonraki süreçte 1936 yılında, Riyaseti Cumhur Filarmoni Orkestrası, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası olarak adlandırılmış ve ayrı bir kurum haline getirilmiştir. 1924 yılında açılan Musiki Muallim Mektebi ise yeniden yapılandırılarak Gazi Eğitim Enstitüsü'ne bağlanmıştır. Ankara Devlet Konservatuvarı Hindemith başkanlığında açılmıştır (Özdemir, 2007, s. 17).

Osmanlı'nın 20. yüzyıldaki Türk müziği çalışmaları yapılan ilk resmi müzik kurumu olan Darülbedayi 1914 yılında kurulmuş, savaş ortamı nedeniyle iki yıl sonra kapanmıştır. Sonraki süreçte Türk müziği çalışmalarının devam ettirilmesi ve kayda alınması için Musiki Encümeni kurulmuş ancak istenen verim alınamamıştır. Bu encümenin tüzüğü 1917'de Ziya Paşa'nın başkanlığında açılacak olan Darü'l-elhan (Nağmeler Evi)'a da zemin oluşturmuştur (Paçacı'dan Aktaran Kaptan, Kaptan, 2019, s. 812). Bu okulda bir yıl hazırlık eğitimi alan tüm öğrenciler daha sonra Türk ve Batı müziği bölümlerini seçebiliyorlar ve eğitimlerine bu bölümlerde devam edebiliyorlardı. 1927 yılında ise İstanbul Belediyesi'ne bağlanarak İstanbul Belediye Konservatuvarı adını almıştır (Dalkıran, 2013, s. 175-176).

1923-1929 yılları arası Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte Türkiye'nin yeniden inşasının gerçekleştirildiği yıllardır. 1924 yılında Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu müzik devriminin ilk yapılanma aşamasını göstermektedir. Aynı yıl Musiki Muallim Mektebinin açılması sürecin devamlılığı gösteren işaretlerdendir (Boran, Şenürkmez, 2018, s. 318).

Cumhuriyet'in ilanının ardından ülkenin yeni müzik politikalarının geliştirilmesi için 1923- 1945 yılları arasındaki meclis görüşmelerinde sıkça bu konunun gündeme geldiği anlaşılmaktadır. Ayrıca bu görüşmeler incelendiğinde devlet adamlarının konuyla yakından ilgilendiği ve de üst düzey bir müzik bilgisine sahip oldukları değerlendirilmektedir (Mutlu, 2014, s. 72).

Osmanlı döneminden Cumhuriyet'in ilanına kadar ki geçen süreçte Avrupa'dan özellikle İstanbul'a gelen yabancı müzisyenler, opera ve orkestralar Türkiye coğrafyasındaki çoksesli müziğin gelişiminde önemli rol oynamışlar. Esaslı sıçrayış Cumhuriyet dönemi ile başlamış, 1924 yılında yürürlüğe giren Musiki ve Temsil

Akademisi Kanunu bir müzik devriminin habercisi niteliğindedir. Yine aynı yıl Musiki Muallim Mektebi'nin açılışı, 1925'te sınav açılarak yurtdışında öğrenim görmeye hak kazanan genç müzisyenlerin Avrupa'ya gitmeleri bu döneme rastlar.

Cumhuriyetle birlikte kurumsal gelişmeler eğitim ve seslendirme kurumları ile sınırlı kalmamış halkevleri, tiyatrolar, radyolar devlet desteği ile gelişen sanat ve kültür kurumları olmuşlardır. Yine bu dönem ÷lkemize gelen birçok müzik otoritesi raporlarını sunmuşlar görüşlerini bildirmişler ve araştırmalar yapmışlardır (Bela Bartok, Paul Hindemith gibi).

3. BÖLÜM: GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ MAKAM DİZİLERİNİN TAMPERE OLARAK KULLANIMI

Batının aksine Türkiye topraklarında çoksesli müziğin ve onun etrafında oluşan gelişmelerin tarihsel serüveni yaklaşık 200 yılı aşkın bir süreci kapsamaktadır. Bu süreçte çoksesliliğin ilerlemesi, geleneksel anlayışa bağlı bir şekilde devam etmiş ve birbirleriyle etkileşim halinde olmuştur. Türk müziğinin batı müziğine etkileri çalgı, ezgi ve ritim boyutunda iken batı müziğinin Türk müziğine etkileri genel olarak çokseslilik boyutuyla geniş bir ölçüde görülmektedir.

1826'da Mehter teşkilatının kapatılıp Avrupalı bir çalgı topluluğu görünümündeki bandonun sarayda yerini alması ve resmi olarak kabul görmesi Türk müziği ve çokseslilik kavramlarının bir arada kullanımına da olanak sağlamıştır.

Türk müziğine çokseslilik kavramının girişi Batı müziği besteci ve müzisyenleri ile başlamış, 19. yüzyıl Batı kökenli müzisyenler ile 20. yüzyıl başlarındaki Türk müzisyenlerin üçlü armoniyi kullanarak yaptıkları çokseslendirmeler oldukça yüzeysel kalmıştır (Gedikli, 1999, s. 72). Cumhuriyet'in ilanına kadar Türk müziği ve çokseslilik konusu dağınık bir şekilde ele alınmış ve ortak bir anlayışa varılamamıştır. Buna karşın Cumhuriyet döneminin müzik politikalarında önemli bir yer tutan ve değişen yeni dünya düzenine ayak uydurmanın önemli bir adımı görülen bu husus musiki devriminin oluşmasında önemli bir gündem maddesi olmuştur. Atatürk'ün, batı teknikleri kullanılarak Türk müziğinin uluslararası sanat platformunda temsil edilebilmesi yönündeki söylem ve direktifleri, Ziya Gökalp'ın Türkçülük hakkındaki görüşleri etrafında oluşan gelişmeler Türk müziği ve çokseslilik konusunun birlikte düşünülmesini ve de bunu yaygınlaştırılmasına zemin hazırlamıştır. Avrupa'ya giderek yurda dönen bestecilerimizin bu görüşlerden etkilenecek aldıkları eğitimlerin bir ürünü olarak görülebilecek türkülerin armonize edilmesi bunun ilk ciddi ürünleri olarak görülebilir. Gittikleri okulların bestecilik ekollerini yurda gelerek verdikleri ürünlerle gösteren bestecilerimiz çokseslendirilmiş Türk müziği eserlerinin yanı sıra geleneksel ezgi ve tartımlardan da etkilenecek özgün müzikler bestelemişlerdir.

Gedikli (1999) bu süreci şöyle özetlemiştir: Cemal Reşit Rey, Hasan Ferid Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Ekrem Zeki Ün, Cezmi Erinç gibi isimler yurda dönmüş ve çeşitli kurumlarda görevler almışlardır. Bu besteciler dönemin moda anlayışı diyebileceğimiz izlenimci (empresyonist) bir yaklaşım kullanarak yerel ezgilerin çokseslendirilmesinde çaba göstermişler, Türk makam ve usullerinden faydalanarak eserler vermişlerdir. Sürecin devamında Kemal İlerici'nin Türk müziğinin çokseslendirilmesi için dörtlü aralıklara dayandırdığı sistemi ses getirmiş ve Muammer Sun, İlhan Baran, Cengiz Tanç, Necati Gedikli, Sarper Özsan gibi dönemin bestecilerinin bazılarında ilgi görmüştür.

Çöloğlu (2005, s. 33-34) ise Türk bestecilerin bestecilik anlayışlarını inceleyerek tonal olmayan dizilerle ilişkilerini tespit etmiştir. Bu ilişkinin kaynağını Türk müziğinin makamsal yapısı ve Anadolu'nun tarihsel ses materyalinde üremiş modal çekirdekler olarak değerlendirmiştir. Birinci kuşak bestecilerin ses gereci olarak makam, çeşni ve modal çekirdek özelliklerinin kullanıldığını ardından gelen kuşaktaki bestecilerin ses gereci olarak da aralık yapısıyla öne çıkan makam çekirdeklerinin kullanıldığını bunun yanı sıra makam soyutlamaları ve özgün makam çekirdeklerinden yararlandığından bahsetmektedir.

Gazimihal (2017, s. 34) ve Tura da (2019, s. 40), Cemal Reşit Rey'in 1926'da ses ve piyano için düzenlediği "*On iki Anadolu Türküsü*" eserinin dönemin ilk önemli çokseslendirme çalışması olduğundan bahsetmiş, çokseslendirmede serbest kontrpuan'ın kullanıldığını belirtmiştir. Konunun ülkemizde geniş bir tabana yayılmasının sonuçları tartışıla dursun dönemin konjektürel durumu da göz önünde bulundurulduğunda yeni kurulan bir devletin ilk ciddi politikalarından birisinin müzik alanında olmasının ne denli önemli bir konu olduğunu da göstermektedir.

Yukarıdaki kapsamlı anlatının ardından çok sade ve basit bir şekilde bestecilerimizin Türk müziği makamlarını nasıl ve ne şekilde kullandıkları konusu ele alınabilir. Bu konuyla ilgili de çeşitli görüş ve öneriler bazen besteciler tarafından bazen müzikologlar tarafından düşünsel olarak anlatılmış ve tartışılmıştır. İki farklı ses sisteminin bir arada kullanımı konusundaki ayrım ya da

birleşim halen Türk ve batı müziği çevrelerince tam bir kabul görmese de geçmişten günümüze çeşitli düzeylerde başarılı çalışmaların olduğu gözlemlenmektedir.

Bestecilerimiz çoğunlukla eserlerinde geleneksel makamlardaki ezgileri ve onları oluşturan makam dizilerini tampere sistem içinde düşünmüşler ve Cumhuriyet dönemi öncesi de yapılan majör- minör eşleştirmesine benzer bir şekilde bu dizileri makam dizileriyle birlikte kabul etmişlerdir. Yani bir nevi geleneksel makamlarda yer alan koma sesleri tampere şekilde en yakın ses yedirilmiştir. Bu yaklaşım çeşitli Türk müziği çevrelerince tepki alsa da ve yine dönemin şartları içinde düşünüldüğünde pragmatik bir çözüm olarak görülebilir.

Geçmişten günümüze çeşitli ses sistemleri Türk müziğinde uygulanmış ve benimsenmiştir. 20. yüzyılın başında bu çeşitliliği tek bir düzlemde ele almak ve de ortak bir dil birliğine varılması için H. Sadettin Arel, Suphi Ezgi ve S. Murat Uzdilek tarafından ortaya atılan sistem günümüzde en yaygın ve kabul görmüş anlayıştır. Türk müzik tarihinde adı *Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi* ya da *Arel sistemi* olarak bilinen bu sistemde bir sekizli 24 eşit olmayan aralığa bölünmüş ve 25 perde elde edilmiştir.

Bu seslerden elde edilen dörtlü ve beşlilerin birleşimi ile makam dizileri oluşturulmuş, *basit*, *birleşik* ve *şed (göçürülmüş)* makam çeşitleri ortaya konmuştur. Bu sistemin geleneksel Türk müziğine uygunluğu ile ilgili çeşitli karşıt görüşler müzik kamuoyunda yer alsa da ülkemizde Türk müziği eğitim sistemi ve icra pratiklerinde geniş bir şekilde kullanılmaktadır.

TÜRK MÜSİKİSİNDE BİR SEKİZLİDE BULUNAN 24 ARALIK İLE 25 SES(PERDE)NİN İSİM ve YERLERİ

Koma diyezi ve büyük mücenneb bemolü yalnız FA-SOL aralığında kullanılıp, tatbikatta kullanılmaz, ancak aralık hesaplarında bulunur ve kullanılır. Dik Bûselik'le Çârgâh arası 1 koma, Bûselik'le olan arası ise 3 komadır. Ayrıca, bakîye dizeyli mi'nin adı 1. çizgide Acem Aşîrân, 4. aralıkda Acem'dir.

İsim	Yer
Tiz Çârgâh (DO)	ÇÂRGÂH (DO)
Tiz Dik Bûselik	Dik Bûselik
Tiz Bûselik (SI)	BÛSELİK (SI)
Tiz Segâh	Segâh
Dik Sunbûle	Dik Kurdî
Sunbûle	Kurdî
MUHAYYER (LÂ)	DÛGÂH (LÂ)
Dik Şehnâz	Dik Zirgüle
Şehnâz	Zirgüle
Nim Şehnâz	Nim Zirgüle
GERDÂNİYE (SOL)	RÂST (SOL)
Dik Mâhûr	Dik Geveşi
Mâhûr	Geveşi
Eviç	Irak
Dik Acem	Dik Acem Aşîrân
ACEM (FA)	ACEM AŞİRÂN (FA)
HÜSEYNÎ (MI)	HÜSEYNÎ AŞİRÂN (MI)
Dik Hisâr	Kaba Dik Hisâr
Hisâr	Kaba Hisâr
Nim Hisâr	Kaba Nim Hisâr
NEVÂ (RE)	YEGÂH (RE)
Dik Hicâz	Kaba Dik Hicâz
Hicâz	Kaba Hicâz
Nim Hicâz	Kaba Nim Hicâz
ÇÂRGÂH (DO)	Kaba Çârgâh (DO)

TİZ SEKİZLİDE **ORTA SEKİZLİDE**

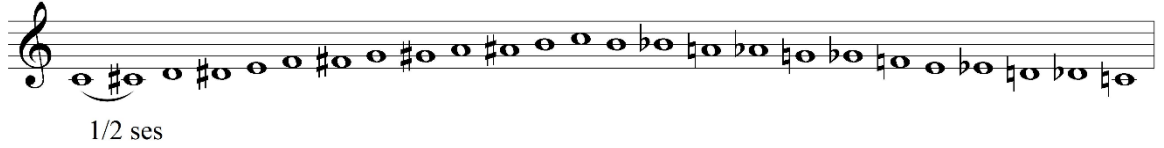
Görsel 1. Arel Sisteminde Yer Alan Perde Adları ve Yerleri (Özkan, 2013, s. 47)

Kökleri Antik Yunan'a dayanan Batı müziği ses sistemi tıpkı Türk müziği ses sisteminde olduğu gibi uzun süren çabalar ve çalışmaların ürünü olarak *Tampere Sistem* adlandırılmasıyla bugünkü halini almıştır. 17. yüzyılın sonlarına kadar devam eden sistem arayışı Andreas Werckmeister'in klavyedeki bir oktavı yarımaşar seslerden oluşan on iki eşit aralığa bölerek, arta kalan Pisagor komasını da bu seslere eşit dağıtarak hız kazandırmış ve Batı müziği ses sisteminin bugünkü temellerini sağlamıştır (Feridunoğlu, 2014, s. 200). Oniki eşit aralıklı tampere sistem klavyeli çalgılarda başarılı olmuşsa da üflemeli çalgılardaki doğal armoniklerden dolayı Zarlino sistemine devam edilmiştir. Sabit perdeli olmayan yaylı çalgılarda ise her iki sistem de kullanılmaktadır. Bütün bu farklılık ya da çeşitliliğe rağmen on iki eşit aralıklı sistem adı geçen ses sistemleri arasında ortak bir formül olarak görülebilir (Tura, 2017).

Tampere sistemin doğal olmayan yapay bir sistem olduğu görüşü oldukça yaygındır. Batı müziğindeki çoksesliliğin yatay (polifonik) bir biçimde ilerleyişinin ardından dikey (homofonik) çoksesliliğe geçişle birlikte uyumsuz aralıkların oluşması Batı müziğinde daha kusursuz bir ses sistemi arayışına gidilmesine

sebepler olmuş ve çözüm olarak tampere sistemin bulunmasını sağlamıştır. Öyle ki sistemin yaygınlaşması için Johann Casper Ferdinand Fischer, klavyeli çalgı için *Ariadne Musica* adlı on dokuz farklı tonda prelüd ve füglerini derlemiştir. Birkaç yıl sonra aynı düşünceyle Johann Sebastian Bach da *Wohltemperiertes Klavier I-II* adlı on iki majör on iki minör tondan oluşan prelüd ve füglerini yazıp yayımlamıştır (Özgür ve Aydoğan, 2015, s. 50).

Günümüzde Batı müziği on iki eşit aralıklı ve eşit bölünmeli ses sistemi olan tampere sistemi kullanmaktadır. Kuramsal bakımdan on iki eşit aralıklı dizi kullanılıyor olarak kabul edilse de uygulama da çalgı ve insan sesinin doğal aralıklara kayma eğilimi göstermektedir (Zeren, 1995). Buna karşın her bir ses aralığı sabit kabul edilip, en küçük aralık yarım, diğeri ise tam olarak adlandırılır.



Görsel 2. tampere Sisteme Göre Kromatik Dizi

Ortaya çıkışları bakımından aynı aralıklara sahip olup dizileri birbirine benzeyen ancak farklı coğrafyaların müzik türleri içinde kullanılan birçok dizi bulunmaktadır. Örnek olarak Türk müziğindeki Acemaşiran makam dizisi, batı müziğindeki majör diziyle benzerlik gösterirken caz müziğindeki İyonyen (Ionian) moduyla benzemektedirler. Buna karşın kullanışları bakımından birbirlerinden ayrılmaktadırlar (Özkeleş, 2017, s. 61).

Geleneksel Türk müziği makam dizilerinden oluşan ezgilerin de özellikle tampere bir düzlemde ele alınarak çokseslendirilmesi özellikle analizlerinde ve makam dizisi tanımlamalarında bazı sorunları beraberinde getireceği düşünülebilir. Özkoç (2012: 39), en başından tek sesli ve geleneksel bir anlayışta bestelenmiş bir eserin tampere bir şekilde düşünüldüğünde modal bir bakış açısıyla değerlendirilmesinin ve analiz edilmesinin doğru olacağından bahsetmektedir.

Türk müziği makamlarının tampere sistemde kullanımı ile ilgili Adnan Saygun'un söyledikleri bir nevi kendisiyle beraber bu türde eser yazan bestecilerin tekniklerini açıklar niteliktedir:

Benim için makam denilen şey bir renktir sadece, elbette ben makamları onyedinci, onsekizinci yüzyıllardaki gibi kullanacak değilim. İstesem öyle de kullanabilirdim ama o zaman çeyrek sesler yüzünden batının bütün çalgıları elimin altından kaçırırdı. Madem ki makam benim için sadece bir renk, bir araç, öyleyse ben onu batının tampere oniki ton sistemi içinde serbestçe kullanırım. Böylelikle bütün çalgılar, piyano, orkestra elimin altına gelir. Eğer halk müziğimiz üzerinde çalışırsam, eski musikimizi tahlil edip içime sindirirsem, bu teknikle hem memleketimizin müziğini yapmış olurum, hem bu müziği evrensel bir potanın içine oturtabilirim. Ama böyle davranmazsam, dar bir çerçeve içinde tıkanıp kalmam kaçınılmaz olur (Güvenç'ten Aktaran Akdil, 1987, s. 27).

Aynı konu ile ilgili Muammer Sun da benzer görüşlere sahiptir:

Bir taraf diyecektir ki: Geleneksel Türk müziği ses sistemi esastır; bu ses sistemine dayanmayan diziler ve eserler Türk müziği sayılmaz. Öteki taraf diyecektir ki: Türk müziği ses sistemindeki komalı sesleri yedirimli seslerle birleştirerek yazıp, makam dizilerini müzik dünyasının ve bestecilerimizin hizmetine sunalım. Bu dizilerden, isteyenler, makamların geleneksel kullanımını da göz önünde tutarak yararlansınlar, isteyenler bu dizileri kendilerine özgü bir anlayışla kullanarak müzik bestelesinler." Ardından da kendi çalışmasının ikinci görüşü savunduğunu söyler (Sun, 2007, s. 3).

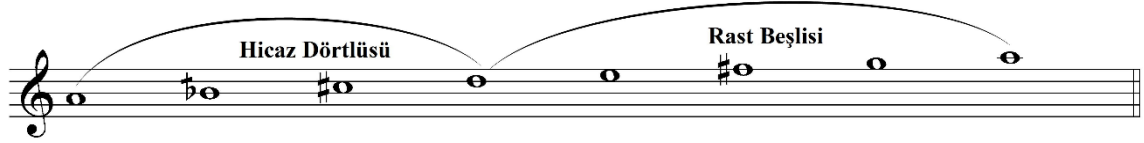
Bu çalışmada da Kodallı'nın Telli Turna ve Güzelleme Orkestra Süt'lerinde faydalandığı ezgilerin seyir ve donanım özellikleri göz önünde bulundurularak tampere sistemde seslendirilebilecek ve adlandırılacak makam dizisi tanımlamaları kullanılmıştır.

Aşağıdaki tabloda belirtildiği üzere Telli Turna ve Güzelleme Orkestra Süt'lerinde sırasıyla en çok Hicaz (4 adet), Hüseyini ve Çargâh (3'er adet) makam dizilerinden oluşan ezgilere yer verildiği görülmektedir. Ardından Nikriz (2 adet), Nev' eser, Müstear ve Rast (1'er adet) makam dizisi olduğu anlaşılmaktadır.

Makam	TELLİ TURNA				GÜZELLEME				
	1.Bölüm	2.Bölüm	3.Bölüm	4.Bölüm	1.Bölüm	2.Bölüm	3.Bölüm	4.Bölüm	5.Bölüm
Nikriz	X						X		
Hicaz	X	X		X				X	
Hüseyini		X	X			X			
Çargâh				X			X		X
Nev'eser					X				
Müstear					X				
Rast					X				

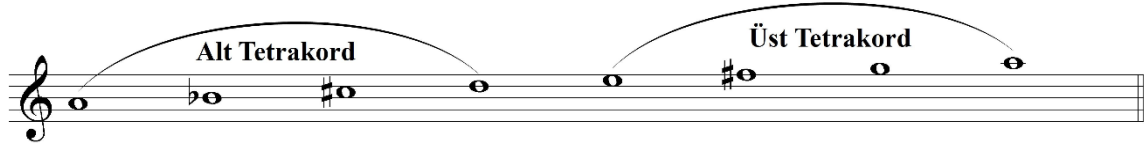
Tablo 1. Nevit Kodallı'nın Telli Turna ve Güzelleme Orkestra Süt'lerinde Kullandığı Makam Dizileri

Telli Turna Orkestra Süiti'nin 1.-2. ve 4. bölümlerindeki ve Güzelleme Orkestra Süiti'nin 4. bölümündeki ezgisel seyir incelendiğinde tampere hicaz makam dizisinin kullanıldığı değerlendirilebilir. Hicaz dörtlüsü ve Rast beşlisinin bir araya gelmesinden oluşan Hicaz makam dizisinin Si perdesinde *bakiye bemol*, Do ve Fa perdelerinde *bakiye diyez* bulunur. Hicaz makam dizisinin geleneksel gösterimi aşağıdaki gibidir.



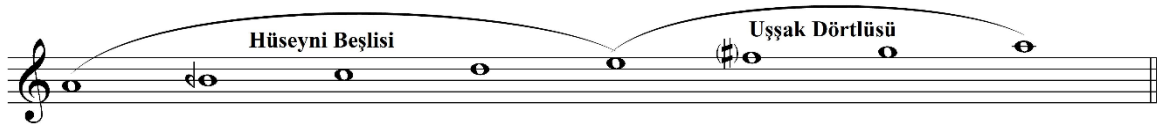
Görsel 3. Hicaz Makam Dizisinin Geleneksel Gösterimi

Hicaz makam dizisinin tampere gösteriminde ise Si sesi bemol alırken Fa ve Do sesleri diyez olarak kullanılmaktadır.



Görsel 4. Hicaz Makam Dizisinin Tampere Gösterimi

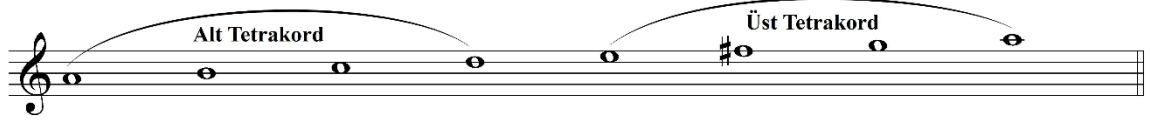
Telli Turna Orkestra Süiti'nin 2. ve 3. bölümlerindeki ve Güzelleme Orkestra Süiti'nin 2. bölümündeki ezgisel seyir incelendiğinde tampere hüseyni makam dizisinin kullanıldığı değerlendirilebilir. Uşak Dörtlüsü ve Buselik beşlisinin bir araya gelmesinden oluşan Hüseyni makam dizisinin Si perdesinde bakiye bemolü, Fa perdesinde bakiye diyez bulunur. Hüseyni makam dizisinin geleneksel gösterimi aşağıdaki gibidir.



Görsel 5. Hüseyni Makam Dizisinin Geleneksel Gösterimi

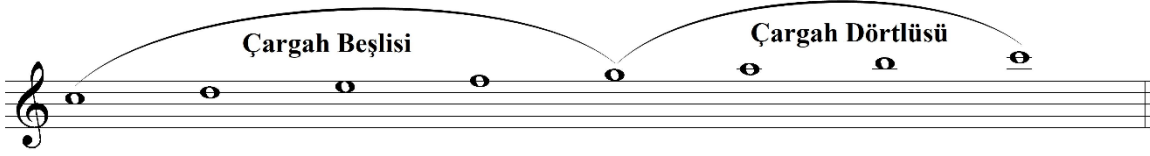
Hüseyni makam dizisinin tampere gösteriminde si sesi natürel olurken fa sesi diyez olarak kullanılmaktadır. Hüseyni makam dizisinin geleneksel seyrinde fa sesi

inici kullanıldığı hallerde natürel olarak da kullanılabilir. 'Geleneksel Hüseyini makam dizisindeki koma bemolü alan si perdesi, tampere sistemde yer alan natürel si perdesinden sadece 1/8 oranında pestir. Öte yandan bakiye diyezi almış fa perdesi tampere sistemdeki fa diyeze oldukça yakın düşünülebilir' (Arel, 1968, s. 20-21).



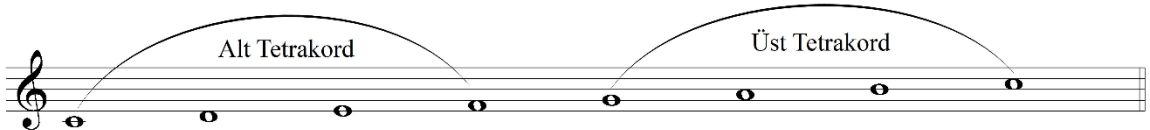
Görsel 6. Hüseyini Makam Dizisinin Tampere Gösterimi

Telli Turna Orkestra Süiti'nin 3. bölümündeki ve Güzelleme Orkestra Süiti'nin 3. ve 5. bölümündeki ezgisel seyir incelendiğinde tampere çargâh makam dizisinin kullanıldığı değerlendirilebilir. Çargâh beşlisi ve çargâh dörtlüsünün bir araya gelmesinden oluşan Çargâh makam dizisinde herhangi bir değiştirici işaret bulunmamaktadır. Çargâh makam dizisinin geleneksel gösterimi aşağıdaki gibidir.



Görsel 7. Çargâh Makam Dizisinin Geleneksel Gösterimi

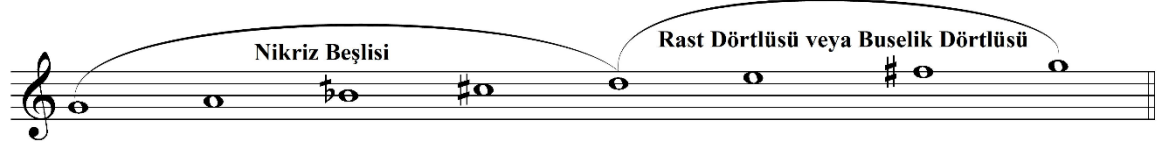
Arel ses sisteminde Çargâh makamını ana dizi olarak kabul edilir. Türk müziği teorisyenleri tarafından ana dizi olması üzerinde tartışmalar olsa da bu konu üzerinde durulmayacaktır. Çargâh makam dizisinin Do majör dizisi ile benzerliği açıkça görülmektedir.



Görsel 8. Çargâh Makam Dizisinin Tampere Gösterimi

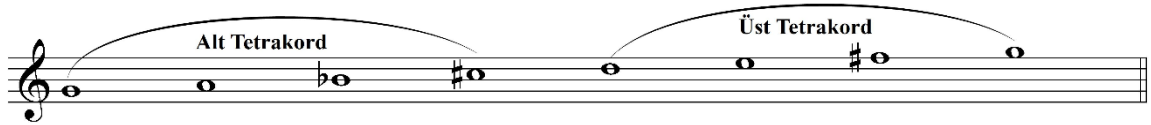
Telli Turna Orkestra Süiti'nin 1. bölümündeki ve Güzelleme Orkestra Süiti'nin 3. bölümündeki ezgisel seyir incelendiğinde tampere nikriz makam dizisinin

kullanıldığı değerlendirilebilir. Nikriz beşlisi ve rast dörtlüsünün (ya da buselik dörtlüsü) biraraya gelmesinden oluşan Nikriz makam dizisinin Si perdesinde bakiye bemolü, Fa ve Do perdelerinde bakiye diyezi bulunur ve gerekli hallerde değişiklikler eser içinde gösterilebilir. Nikriz makam dizisinin geleneksel gösterimi aşağıdaki gibidir.



Görsel 9. Nikriz Makam Dizisinin Geleneksel Gösterimi

Nikriz makam dizisinin tampere gösteriminde Si perdesi bemol alınırken Fa ve Do perdeleri diyez olarak kullanılmaktadır. 'Tampere nikriz makam dizisi aynı zamanda Çağdaş müzikteki yedi sesli yapay modlardan Macar Minörü ile benzerlik göstermektedir. Eric Satie'nin Gnossienne No.1, Igor Stravinsky'nin Ateşkuşu Bale Süitinin birinci tablosunda bu moda rastlanmaktadır' (Yöre, 2012).



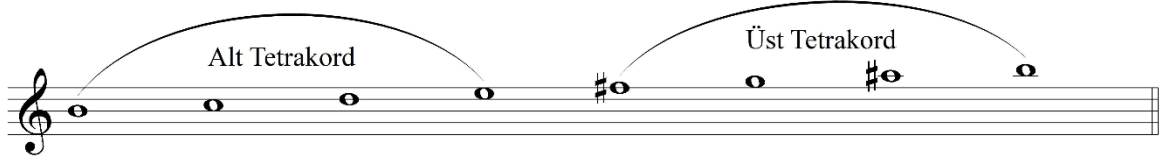
Görsel 10. Nikriz Makam Dizisinin Tampere Gösterimi

Güzelleme Orkestra Süiti'nin 1. bölümündeki ezgisel seyir incelendiğinde tampere müstear makam dizisinin kullanıldığı değerlendirilebilir. Yerinde segah beşlisi ve Eviç'te hicaz dörtlüsünün biraraya gelmesinden oluşan Müstear makam dizisinin Si ve Mi perdeleri koma bemolü, Fa perdesi bakiye diyezi almaktadır. Gerekli değişiklikler eser içinde gösterilir. Müstear makam dizisinin geleneksel gösterimi aşağıdaki gibidir.



Görsel 11. Müstear Makam Dizisinin Geleneksel Gösterimi

Müstear makam dizisinin tampere gösteriminde Si ve Mi perdeleri natürel olurken Fa ve La perdeleri diyez olarak kullanılmaktadır.



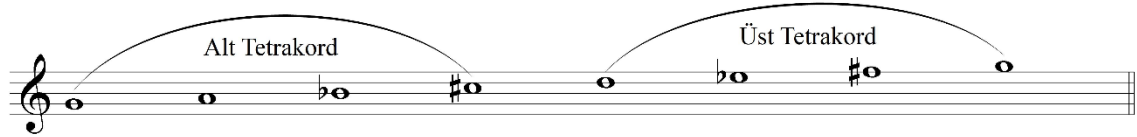
Görsel 12. Müstear Makam Dizisinin Tampere Gösterimi

Güzelleme Orkestra Süiti'nin 1. bölümündeki ezgisel seyir incelendiğinde tampere nev' eser makam dizisinin kullanıldığı değerlendirilebilir. Yerinde Nikriz beşlisi ve Neva'da hicaz dörtlüsünün biraraya gelmesinden oluşan Nev' eser makam dizisinin Si ve Mi perdeleri koma bemolü, Do ve Fa perdeleri bakiye diyezi almaktadır. Nev' eser makam dizisinin geleneksel gösterimi aşağıdaki gibidir.



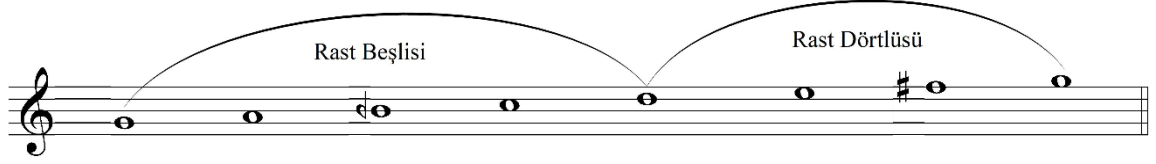
Görsel 13. Nev' eser Makam Dizisinin Geleneksel Gösterimi

Nev' eser makam dizisinin tampere gösteriminde Si ve Mi perdeleri bemol alırken, Do ve Fa perdeleri diyez olarak kullanılmaktadır. Tampere nev' eser makam dizisi de tampere nikriz makam dizisi gibi Çağdaş müzikteki yedi sesli yapay modlardan Macar Minörü ile benzerlik göstermektedir.



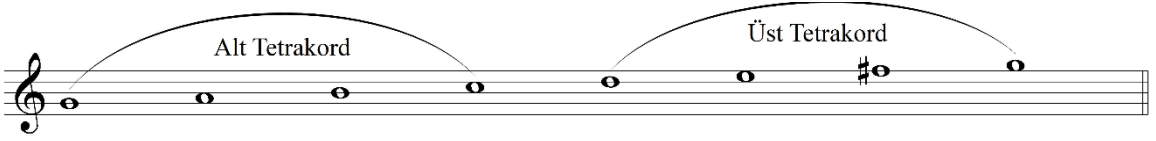
Görsel 14. Nev' eser Makam Dizisinin Tampere Gösterimi

Güzelleme Orkestra Süiti'nin 1. bölümündeki ezgisel seyir incelendiğinde tampere Rast makam dizisinin kullanıldığı değerlendirilebilir. Rast beşlisi ve Rast dörtlüsünün biraraya gelmesinden oluşan Rast makam dizisinde Si perdesi bakiye bemol, Fa perdesi bakiye diyezi almaktadır. Rast makam dizisinin geleneksel gösterimi aşağıdaki gibidir.



Görsel 15. Rast Makam Dizesinin Geleneksel Gösterimi

Rast makam dizisinin tampere gösteriminde Si perdesi natürel olurken Fa perdesi diyez olarak kullanılmaktadır.



Görsel 16. Rast Makam Dizesinin Tampere Gösterimi

4. BÖLÜM: SÜİT FORMU

Süit (*Alm., Fr., İng.: Suite, Eski Alm.: Partie, Partita, Eski Fr.: Ordre, Eski İng. Lesson*) (Aktüze, 2010, s. 602), aynı tonda, farklı tartım ve özellikteki halk müziği danslarının bir başlık altında toplandığı müziklerin bütününe verilen addır. Bu farklı danslar her biri bir bölümü meydana getirir ve hep birlikte süit formunu oluştururlar.

Dans eski çağlarda ayinsel ve dinsel işlev taşımış, Eski Yunan ve Roma dönemleri boyunca bir sanat türü olma yolunda gelişmiştir. Dans ve dans müzikleri Orta çağ boyunca kilise baskısı ile hoş karşılanmamış ancak halk nezdinde karşılık bulmuştur. Dansın halk arasında yaygınlaşması ve dansa eşlik eden parçaların, insanların oturup dinlediği müzik eserlerine dönüşmesiyle süit formunun temelleri oluşmuştur (Karolyi, 1999, s. 114).

Süit formunun tarihsel geçmişi 13. yüzyıldaki dans parçalarına dayandırılrsa da bu parçaların bir bütün halinde sunulması 15. yüzyılda Almanya'da Reihentanz (Sıra dansı) ve Nactanz (Son dans) şekliyle görülmüştür. Dansların birbirine eklenmesi İtalya'da süit formu, Pavane ve Gaillarde adlı dansların birbirine eklenmesiyle oluşturulmuştur (Cangal, 2004, s. 66).

16. yüzyılın başlarından itibaren İtalyan lavta (lut) bestecilerinin şekil verdiği süit formunda yer alan dansların tekrarlarında farklı süsleme ve varyasyonlara yer verilmiştir (alio modo- değişik biçimde). Alman bestecilerin eserlerinde üflemeli ve yaylı çalgıların birlikte çaldıkları süitlerde Pavane, Gaillarde, Allemande ve Courante gibi danslar aynı tonalitede kullanılmış ve aynı temalara yer verilmiştir (Feridunoğlu, 2014, s. 100).

17. yüzyılda da lavta ve klavsen için olsun yazılan müziklerin geneli süit olmuştur. Bu yüzyılda dört bölümden oluşan süit formu, lavta ve klavsen'in danslara eşlik için kullanılmasından dolayı bir dans müziği halini almıştır (Mimaroğlu, 1995, s. 39). 1650 yılında J. Froberger dört bölümlü süit stilini klavyeli çalgılarda kullanmış, Fransa ve İngiltere'de benimsenmiş ve böylece *Allemande, Courante, Sarabande, Gigue* adlı danslar ardı ardına kullanılmaya başlanmıştır (Aktüze, 2010, s. 603). Barok dönemde süit formunu oluşturan dansların artması, sonat formuna doğru

hızlı bir çıkış yakalayan çalgı müziği formlarına zemin hazırlamıştır (Say, 1997, s. 197). Süt bu yüzyılda 14. Louis sarayında özellikle işlenerek buradan Avrupa merkezlerine yayıldığı için, bünyesindeki dans parçaları Fransızca adlarını ve karakterlerini biraz da olsa korumuşlardır (Gazimihal, 1961, s. 238).

18. yüzyılda *Allemande, Courante, Sarabande, Gigue dansları* süt formunun temelini oluşturmuş daha sonra bu danslara *Menuet, Gavotte, Bourre, Passapied* gibi yeni danslar eklenmiştir. Bu yeni dansların eklenmesi daha sonra süt formunun görünümünü şöyle değiştirmiştir: *Allemande, Sarabande, Menuet, Gigue* (Aktüze, 2010, s. 603, Saygun ve Yönetken, 1990, s. 144).

Süt formuna göre daha bağımsız ve formal öğelerinin birbiriyle benzer olmadığı solo çalgılar toplulukları için yazılmış süite de *divertimento* adı verilmiştir. (Akdoğan, 1996, s. 548):

Süt, solo ve orkestra eserlerinde sıkça kullanılan bir form olarak görülmektedir. Koray (1957, s. 183), bölümlerin seçilme tercihlerine bakıldığında iki tür süt'ten bahsetmektedir:

1. Eski dans parçalarından oluşan eski süt,
2. Yeni dans parçalarından ya da farklı karakterdeki şarkı formlarından oluşturulan yeni süt.

Bölümlerin sıralanması bakımından her iki süitten örnekler aşağıdaki tablodaki gibi değerlendirilebilir:

ESKİ SÜİT		YENİ SÜİT	
Allemande	Prelude	Giriş	Marş
Courante	Allemande	Berceuse	Nocturne
Sarabande	Bourree	Menuet	Gondola
Gavotte- Musette	Sarabande	Marş	Scherzo
Gigue	Menuet		Finale
	Gigue		

Tablo 2. Eski ve Yeni Süt Bölümleri

Günümüzde “Çağdaş Süit”, parçaların sıralanması bakımından daha da özgür bir hal almıştır. Eski biçimlerle yakınlık kurulmasının sağlanması için çağdaş bestecilerden bazıları füg de eklemiştir. Füg 17. ve 18. yüzyıllarda önemli bir açılış parçası (Uvertür ya da Prelüd) olarak da kullanılmıştır. Ravel'in *Le Tombeau de Couperin* (Couperin'in Mezarında) adlı eseri altı parçadan oluşmaktadır: Prelüd Füg, Forlane, Rigaudon, Menüet, Toccata. Milhaud'nun II. Senfonik Süit'inde Uvertür, Prelüd ve Füg, Pastoral, Noktürn ve Final bölümleri bulunmaktadır. Schönberg'in Süit-sonat'ı sonat anlayışına daha yakın olup yapı bakımından daha da karmaşık görünmektedir (Hodeir, 1992, s. 117).

Türk bestecilerimiz de çeşitli ritimsel ve makamsal yapıdaki halk türkülerinden faydalanarak süit formunda eserler vermişlerdir. 'Batı müziğinde çeşitli Avrupa danslarından oluşturulmasına karşın, Türk bestecileri süit'e ulusal bir kimlik kazandırmışlardır' (Akdoğan, 1996, s. 548). Her bir türkü teması bir süitin bölümünü oluşturmuş, zaman zaman benzer yapıdaki türküler ardı ardına kullanılırken genelde zıt karakterdeki türkü temaları birbirini takip etmiştir. Cengiz Tanç'ın Halk Türküleri Süiti, Hasan Ferit Alnar'ın Keman ve Piyano için Süiti, Ahmet Adnan Saygun'un Keman ve Piyano İçin Demet Süiti ve teze konu olan Nevit Kodallı'nın Telli Turna ve Güzelleme Orkestra Süitleri, Türk bestecilerinin süit formunda yazdıkları en önemli eserlerdir.

5. BÖLÜM: TELLİ TURNA ORKESTRA SÜİTİ

Telli Turna adlı orkestra süiti Kodallı'nın en çok seslendirilen ve de en çok beğenilen eserlerinden birisidir. Kodallı bu eser öncesinde 1949 yılında yaylı çalgılar için Sinfonietta'yı, 1952'de Atatürk Oratoryosu'nu, 1960'da Gılgamesh Operası'nı bestelemiş, bunun yanı sıra piyano ve çalgı grupları için eserler bestelemiştir. Bu eserlerden edindiği deneyim ve tecrübelerle 1967 yılında Telli Turna orkestra süitini tamamlamıştır. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın (C.S.O.) Anadolu konserlerindeki küçük salonlarında da rahatça icra edebileceği eserler ihtiyacından yola çıkılarak Ankara Türk Filarmoni Derneği'nin de siparişi ile Telli Turna yazılmıştır. Eserde halk müziği motiflerinin sade, açık ve basit bir şekilde işlenmiş olması ilgi çekmiştir. 1968 yılında şef Hikmet Şimşek yönetimindeki C.S.O. tarafından ilk seslendirilmesi gerçekleştirilmiştir. Yapısal bakımdan dört farklı bölümden oluşan eser süit formundadır. *Adagio*, *Allegro giocoso*, *Moderato* ve *Allegro vivo* başlıklarındaki bölümlerin her biri farklı ölçü sayısında ve farklı makamsal yapı içindedir. Eserin enstrümantasyonu; flüt, obua, vurmali çalgılar ve yaylı çalgılardan oluşmaktadır.

Faruk Güvenç 21 Aralık 1984 tarihli konser programı notunda eseri şöyle anlatmıştır:

...Eser her yönden amacına uygundur: sevimlidir, basittir, halk müziği karakteriyle, çoksesli müziği tanımayanların ilgisini çekebilecek gibidir. Yaylı çalgılar, birkaç vurma çalgısı ve bir flüt, bir obua içindir. Süit, ismini göçmen kuştan alıyor. Yaz aylarını memleketimizde geçiren turnalar, kış gelirken Türkiye'yi bir uçtan öbür uca geçerek Kuzey Avrupa'ya göçerler...Nevit Kodallı bütün Anadolu'yu tepeden gören bu kuşun adını Anadolu kokan eserine vermekle doğru bir şey yapmıştır (Akt. Okyay, 1998, s. 82).

5.1 Telli Turna Orkestra Süiti'nin Müzikal Analizi

Telli Turna Orkestra Süiti'nin müzikal analizi armoni, form ve orkestrasyon alt başlıklarında yapılacaktır.

5.1.1 Birinci Bölüm

Birinci bölüm, iki farklı cümlenin tekrarlanmasından oluşan benzer üç periyoddan oluşmaktadır ve Üç Bölmeli Şarkı Formu görünümündedir.

BİRİNCİ BÖLÜM						
Üç Bölümlü Şarkı Formu						
Giriş	A		A ₁		A	
	a	a ₁	a	b	a	a ₁
1.-6. ölçüler arası	7.-8. ölçüler arası	9.-10. ölçüler arası	11.-12. ölçüler arası	13.-14. ölçüler arası	15.-16. ölçüler arası	17.-18. ölçüler arası

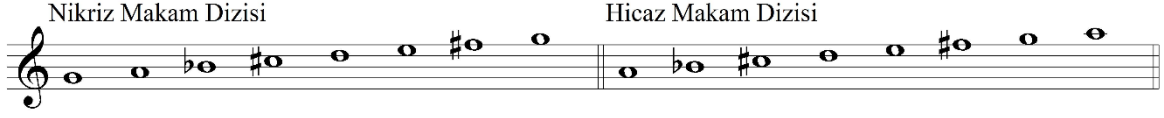
Tablo 3. Telli Turna Birinci Bölüm Form Şeması

Birinci bölümün modal yapısı iki ekseninde oluşmaktadır. İlk altı ölçüde pentatonik ve tonal yapının bir arada kullanıldığı modal yapı dikkat çekmektedir. Birinci ölçü ve ikinci ölçünün ilk vuruşundaki “Sol-La-Do-Re” sesleri pentatonik bir diziyi duyurur. Ardından gelen inici dizi ilk olarak Fa# sesinde, ardından La sesinde karar kılar. İlk altı ölçü içerisinde motifleri oluşturan seslerin bütünü dikkate alındığında bestecinin La Dorian (Doryen) modundan yararlandığı görülebilir.



Görsel 17. La Doryen Modu

7.-18. Ölçüler arasında hâkim olan makamsal yapı Sol kararlı Nikriz makam dizisidir. Ancak cümleler her defasında La sesinde karar kılmaktadır. Bu anlamda birinci bölümde seyir özellikleri farklı olsa da makamsal ortak özellikleri olan Nikriz ve Hicaz makam dizilerinden yararlanıldığı anlaşılmaktadır.



Görsel 18. Tampere Nikriz ve Hicaz Makam Dizileri

Birinci bölümde armonik yapı ilk altı ölçüde La Doryen dizi seslerinin altere edilmiş hallerinden meydana gelen akor kuruluşlarından oluşmaktadır.



Görsel 19. Birinci Bölüm 1.-6. Ölçüler arası Akor Kuruluşları

7.-18.ölçüler arasındaki armonik yapı ise modal yapıya uygun olarak ikili, dördü ve beşli aralıklardan meydana gelen akor kuruluşlarından oluşmaktadır. Bölümün son ölçüsünde üçlü aralıklardan oluşan bir akor mevcuttur.



Görsel 20. Birinci Bölüm 7.-18.ölçüler arası Akor Kuruluşları

Adagio başlıklı birinci bölüm altı ölçümlük modal yapıda *ff* nüansında gösterişli bir giriş ile başlar. İlk ölçünün ilk iki vuruşu beşli aralıklarla fanfar bir girişi hatırlatmaktadır. Ardından gelen inici dizi sesleri *Fa#* sesinde karar kılar.

Adagio -I- Nevit KODALLI

The musical score is arranged in a system with eight staves. From top to bottom, the staves are: Flute, Oboe, Percussion, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The tempo is marked *Adagio* and the dynamics are *ff*. The score is divided into three measures. The first measure features a fanfare-like entry with a melodic line in the Flute and Oboe, and a rhythmic pattern in the Percussion. The second measure continues the melodic line in the Flute and Oboe, and the rhythmic pattern in the Percussion. The third measure concludes the section with a cadence in the Flute and Oboe, and a final chord in the Percussion. The score is signed by Nevit KODALLI.

Görsel 21. Birinci Bölüm 1.-3. ölçüler arası

Dördüncü ölçü tekrar giriş motifi ile başlar, devamında gelen noktalı sekizlik tartımındaki motif dinamik bir biçimde inici dizi seslerinden oluşur ve aksanlı *La* sesleri ile karar kılar.

The image displays a musical score for a symphony orchestra, covering measures 4 through 6. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The music is written in 4/4 time and features a dynamic range from piano (p) to fortissimo (ff). The key signature has one flat (B-flat). The score shows a melodic motif in the strings and woodwinds, with a prominent 'La' note in the cello and contrabass parts.

Görsel 22. Birinci Bölüm 4.-6. ölçüler arası

Yedinci ölçüde birinci ve ikinci kemanlar Sol Kararlı Nikriz makam dizisinden oluşan zeybek türündeki temayı seslendirirler. Viyola, viyolonsel ve kontrbas eşlik durumundadır. Eşlik durumundaki çalgılar perküsyonların ritmik yapılarına uygun olarak ilerleyişlerini sürdürürler.

The image shows a musical score for six instruments: Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The score is for measures 7 through 10. The Percussion part is marked with a '7' above the first measure and a 'f' below the first measure. The Violin I and Violin II parts are marked with a '7' above the first measure and a 'f' below the first measure. The Viola part is marked with a 'f' below the first measure. The Violoncello part is marked with a 'f' below the first measure. The Contrabass part is marked with a 'f' below the first measure. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The Percussion part consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I and Violin II parts play a melodic line with eighth notes and quarter notes. The Viola part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Contrabass part plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Görsel 23. Birinci Bölüm 7.-10. ölçüler arası (Yaylı Çalgılar)

Dört ölçümlük tema birinci ve ikinci kemanlarda duyurulduktan sonra önce obuanın unison katılımı ardından flütün katılımı ile orkestrasyonda genişler ve bölüm sona erer.

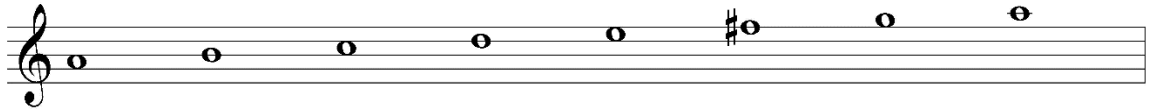
5.1.2 İkinci Bölüm

İkinci bölüm, iki farklı cümlenin tekrarlanmasından oluşan üç periyoddan oluşmaktadır ve Üç Bölmeli Şarkı Formu görünümündedir.

İKİNCİ BÖLÜM										
Üç Bölümlü Şarkı Formu										
Giriş	A			B			A			
	a	a	Geçiş Köprüsü	b (Dönüşlü)	Köprü	b ₁	Geçiş Köprüsü	a	a ₁	Codetta
19.-20. ölçüler arası	21.-24. ölçüler arası	25.-28. ölçüler arası	29.-30. ölçüler arası	31.-35. ölçüler arası	36.-42. ölçüler arası	43.-47. ölçüler arası	48.-51. ölçüler arası	52.-55. ölçüler arası	56.-59. ölçüler arası	60.-61. ölçüler arası

Tablo 4. Telli Turna İkinci Bölüm Form Şeması

İkinci bölümün modal yapısı, birinci bölüm gibi iki eksende oluşmaktadır. 19.-30. ölçüler arası ve 48.-61. ölçüler arası La kararlı Hüseyini makam dizisinden oluşmaktadır.



Görsel 24. Tampere Hüseyini Makam Dizisi

Bir diğer modal yapı 31.-47. Ölçüler arasındadır. Bu kesit La kararlı Hicaz dizisinden oluşmaktadır.

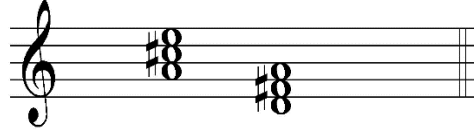


Görsel 25. Tampere Hicaz Makam Dizisi

Armonik yapı iki eksenden oluşan modal bir şekilde gelişmiştir. Üçlü armoni akor kuruluşlarından oluşan yapıdaki akorlar sade bir şekilde ezgiye uygun konumlandırılmıştır. 19.-30. ölçüler ve 48.-61. ölçüler arasında bas partisi dizi seslerinin diyatonik yürüyüşünden oluşurken, 31.-47. ölçüler arasında bas partisi zaman zaman kromatik yürüyüşle zenginleştirilmiştir.



Görsel 26. İkinci Bölüm 19.-30. Ölçüler ve 48.-61. Ölçüler Arası Akor Kuruluşları



Görsel 27. İkinci Bölüm 31.-47. Ölçüler Arası Akor Kuruluşları

Allegro giocoso başlıklı ikinci bölüm, yaylıların bir ölçülük ritmik eşliğinden sonra hareketli bir halay teması ile başlar. Temayı ilk olarak obua seslendirir (20.-24. ölçüler arası).



Görsel 28. İkinci Bölüm 20.-24. ölçüler arası (Obua)

Ardından flüt temayı bir oktav üste taşıyarak devam ettirir. Bu seslendirme esnasında yaylı çalgılar eşlik durumundadır (25.-28. ölçüler arası).

The image shows a musical score for measures 25-28. The score is written for eight instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The Flute part is marked with a forte (f) dynamic and features a melodic line with slurs. The Oboe part is also marked with a forte (f) dynamic and features a melodic line with slurs. The Percussion part is marked with a forte (f) dynamic and features a rhythmic pattern. The Violin I part is marked with a forte (f) dynamic and features a melodic line with slurs. The Violin II part is marked with a forte (f) dynamic and features a melodic line with slurs. The Viola part is marked with a forte (f) dynamic and features a melodic line with slurs. The Violoncello part is marked with a forte (f) dynamic and features a melodic line with slurs. The Contrabass part is marked with a forte (f) dynamic and features a melodic line with slurs. The score is written in a single system with eight staves. The measures are numbered 25, 26, 27, and 28. The Flute and Oboe parts are in the upper register, while the other instruments are in the lower register. The Flute and Oboe parts are marked with a forte (f) dynamic, while the other instruments are marked with a forte (f) dynamic. The Flute and Oboe parts are marked with a forte (f) dynamic, while the other instruments are marked with a forte (f) dynamic. The Flute and Oboe parts are marked with a forte (f) dynamic, while the other instruments are marked with a forte (f) dynamic.

Görsel 29. İkinci Bölüm 25.-28. ölçüler arası

31. ölçüde ikinci tema yine obua ile başlar. Flüt ve birinci kemanlar temanın seslendirilmesinde soru- cevap ilişkisi içinde orkestrasyona katkıda bulunur.

The image displays a musical score for measures 31 through 34. The score is arranged in a system with eight staves. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Measures 31-34, starting with a *f* dynamic. The part features a melodic line with slurs and accents.
- Ob. (Oboe):** Measures 31-34, starting with a *f* dynamic. The part features a melodic line with slurs and accents, mirroring the flute's part.
- Perc. (Percussion):** Measures 31-34, starting with a *f* dynamic. The part consists of a rhythmic pattern of eighth notes.
- Vln. I (Violin I):** Measures 31-34, starting with a *f* dynamic. The part features a melodic line with slurs and accents.
- Vln. II (Violin II):** Measures 31-34, starting with a *mf* dynamic. The part features a rhythmic pattern of eighth notes.
- Vla. (Viola):** Measures 31-34, starting with a *mf* dynamic. The part features a rhythmic pattern of eighth notes.
- Vlc. (Violoncello):** Measures 31-34, starting with a *mf* dynamic. The part features a rhythmic pattern of eighth notes.
- Cb. (Contrabass):** Measures 31-34, starting with a *mf* dynamic. The part features a rhythmic pattern of eighth notes.

The score includes dynamic markings (*f*, *mf*) and articulation marks (accents, slurs) throughout the measures. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Görsel 30. İkinci Bölüm 31.-34. ölçüler arası

48.-50. ölçüler arasında uzun sesler ve beşli aralıktan oluşan ritmik yapıdan oluşan geçiş köprüsünün ardından ilk tema tekrar obua ile duyurulur (51. ölçü).

The image shows a musical score for measures 51-56. The score is written for a full orchestra. The instruments and their parts are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The score starts at measure 51. The Flute part begins with a series of sixteenth notes, followed by a series of eighth notes. The Oboe part begins with a series of eighth notes, followed by a series of sixteenth notes. The Percussion part begins with a series of eighth notes, followed by a series of sixteenth notes. The Violin I and II parts begin with a series of eighth notes, followed by a series of sixteenth notes. The Viola part begins with a series of eighth notes, followed by a series of sixteenth notes. The Violoncello and Contrabass parts begin with a series of eighth notes, followed by a series of sixteenth notes. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte), and articulation markings such as *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). The score ends at measure 56.

Görsel 31. İkinci Bölüm 51.-56. ölçüler arası

Obua'ya flüt ve birinci kemanların temayı seslendirilmek için katılımlarından sonra yine beşli aralıktan oluşan ritmik yapı ile bölüm crescendo ile sona erer (57.-61. ölçüler arası).

The image shows a musical score for measures 57-61. The score is written for a full orchestra. The instruments and their parts are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The score starts at measure 57. The Flute part begins with a series of sixteenth notes, followed by a series of eighth notes. The Oboe part begins with a series of eighth notes, followed by a series of sixteenth notes. The Percussion part begins with a series of eighth notes, followed by a series of sixteenth notes. The Violin I and II parts begin with a series of eighth notes, followed by a series of sixteenth notes. The Viola part begins with a series of eighth notes, followed by a series of sixteenth notes. The Violoncello and Contrabass parts begin with a series of eighth notes, followed by a series of sixteenth notes. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte), and articulation markings such as *arco* (arco). The score ends at measure 61.

Görsel 32. İkinci Bölüm 57.-61. ölçüler arası

5.1.3 Üçüncü Bölüm

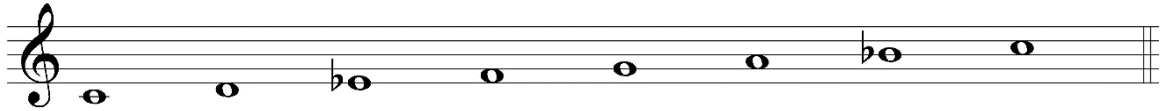
Üçüncü bölüm, tipik bir Türk halk müziği ezgisinin herhangi bir değişikliğe uğratılmadan kullanımından oluşmuştur. Doğal olarak form yapısı da ezgiye göre şekillenmiştir. Ezgisel yapı sekiz ölçüden oluşan altı periyoddan oluşmaktadır. Halk müziği teorisi bakımından bölümün Şarkı Formu'nda olduğunu söylemek mümkün olmakla birlikte Batı müziği form anlayışı bakımından A temasının üç defa tekrarından dolayı da Rondo formuyla benzer yanının olduğunu tespit edilebilir.

Türkülerde yaygınlık gösteren bir diğer dönüşlü form tipi, şarkı formu olarak anılan, 'çift- dönemli formdur. Tipik olarak ABCB hanelerinden oluşur Şarkı formunda başlıca AA1BCC1B, ABB1CBB1 veya AA1 BB1 CC1 BB1 gibi versiyonlarıyla karşılaşılır. İlerici, ikizbütün başlığı altında bu formda rastlanan çeşitliliği ortaya koymuştur...Yine İlerici'nin form analizlerinde üç dönemli (üçüzbtün), dört dönemli (dördüzbtün) gibi formlar klasik dağarda mevcuttur (Öztürk, 2022, s. 292).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM					
Şarkı Formu (THM)- Rondo Formu (BM)					
A	B	C	A	D	A
62.-69. ölçüler arası	70.-77. ölçüler arası	78-85. ölçüler arası	86.-93. ölçüler arası	94.-109. ölçüler arası	110.-118. ölçüler arası

Tablo 5. Telli Turna Üçüncü Bölüm Form Şeması

Üçüncü bölümün modal yapısı, ilk iki bölümün aksine tek eksende ilerlemektedir. Bölüm tamamen Do kararlı Hüseyini makam dizisi etkisindedir.



Görsel 33. Do Kararlı Tampere Hüseyini Makam Dizisi

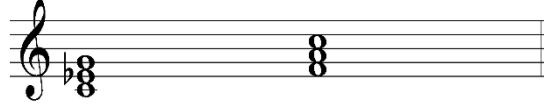
Üçüncü bölümün armonik yapısı modal armoni kapsamında dizi sesleri içinden çıkan bir armonik anlayışta ilerlemektedir. Armonik yapıyı oluşturan akorlar ve akor

bağlantılarında herhangi bir altere ses kullanılmamış tamamen diyatonik bir anlayışta ilerleyişler sağlanmıştır.

Hüseyini makam dizisi Türk bestecilerin eserlerinde çokça yer verdiği bir makam dizisidir. Türk halk müziğindeki birçok bilinen türkü bu makamda yazılmıştır. Hüseyini makamının Türk müziğini yansıtan en önemli makam olduğuna hatta ana makam olması gerektiğine dair birçok görüş bulunmaktadır.

Hüseyini makam dizisinin tampere hali ile benzerlik gösteren Doryen modu özellikle Rus müziğinde oldukça önemli bir yere sahiptir. 'Doryen modundaki ilk altı ses arasında oluşan büyük altılı aralığından dolayı bu aralığa Rus müziğinde *dorik altılısı* adı verilmiş ve de akor kurgusu plagal kadans oluşturacak şekilde I-IV (majör) bağlantısıyla açıklanmıştır' (Elhankızı, 2012, s. 219). Kodallı da bu bölümde Rus bestecilerin doryen modu ve akor bağlantılarının kullanımına benzer bir biçimde bu bölümün ilgili yerlerinde akor kurgusunu aşağıdaki gibi oluşturmuştur.

62.-69. Ölçüler, 86.-93. Ölçüler ve 110.-118. Ölçüler
Arası Akor Kuruluşu



Görsel 34. Üçüncü Bölüm Ana Tema Akor Kuruluşu

Kodallı ana temanın dışında kalan pasajların armonizasyonunu yine modal bir anlayışta ele almış, akor kurgularını kök ve çevrimleriyle birlikte ele almıştır. Besteci özellikle klasik armonideki dominant ve toniğe gidiş unsuru kullanımının dışına çıkarak 6/4 akorunu armonizasyon içinde adeta bir süsleme akoru gibi kullanmıştır.



Görsel 35. Üçüncü Bölüm Diğer Akor Kuruluşları

Moderato başlıklı üçüncü bölüm, ilk iki bölümün aksine daha sakin bir havada geçmektedir. Pastoral çizgiyi yansıtan Do kararlı hüseyini makam dizisinden oluşan tema yine obua ile 62. ölçüde başlar. Flüt, obuanın bu pastoral tasvirine zemin hazırlayacak bir şekilde kontrast bir ezgi çizgisiyle eşlik eder. Yaylı çalgılar 5/8'lik ölçü sayısını belirtir bir şekilde eşlik durumundadır.

62 *Moderato (2+3)*

Fl. *p*

Ob. *p*

Perc. *p*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vlc. *pizz.* *p*

Cb. *pizz.* *p*

Görsel 36. Üçüncü Bölüm 62.-69. ölçüler arası (Obuanın Temayı Duyurması)

70.-77. ölçüler arası ikinci tema, flüt, obua ve birinci kemanlar ile espressivo bir karakterde seslendirmektedir.

The image shows a musical score for measures 70-77. It includes four staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Percussion (Perc.), and Violin I (Vln. I). The Flute and Oboe parts are marked with a dynamic of *mf* and feature a melodic line with a long slur. The Percussion part is marked with a dynamic of *mf* and features a rhythmic pattern. The Violin I part is marked with a dynamic of *mf* and features a melodic line with a long slur. The score is in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Görsel 37. Üçüncü Bölüm 70.-77. ölçüler arası

78.-85. ölçüler arasındaki üçüncü tema, ikinci temanın gelişmiş hali olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu temanın seslendirilmesini önceki temanın seslendirilmesine ek olarak ikinci kemanlar da katılmış, müziğin tınısal yoğunluğu daha da arttırılmıştır. Bu pasajda crescendo ve de decrescendo dinamikleri müziğin ifadelidir için önemli olarak düşünülebilir.

The image shows a musical score for measures 78-85. It includes eight staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The Flute and Oboe parts are marked with a dynamic of *mf* and feature a melodic line with a long slur. The Percussion part is marked with a dynamic of *mf* and features a rhythmic pattern. The Violin I and II parts are marked with a dynamic of *mf* and feature a melodic line with a long slur. The Viola part is marked with a dynamic of *mf* and features a melodic line with a long slur. The Violoncello and Contrabass parts are marked with a dynamic of *mf* and feature a melodic line with a long slur. The score is in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Görsel 38. Üçüncü Bölüm 78.-85. ölçüler arası

The image displays a musical score for measures 83 to 85. The score is arranged in a system with eight staves. The instruments are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The Flute and Oboe parts feature a melodic line with a long slur over measures 83 and 84, and a fermata over measure 85. The Percussion part consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I and II parts play a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The Viola part provides a steady accompaniment with chords. The Violoncello and Contrabass parts play a bass line with long notes and rests.

Görsel 39. Üçüncü Bölüm 78.-85. ölçüler arası (devamı)

Temaların yoğun bir orkestrasyonla icrasından sonra, birinci tema 86.-89. ölçüler arasında solo keman tarafından daha sonra 90.-93. ölçüler arasında obua tarafından seslendirilmiştir.

Ana temanın genişletilmiş hali bir ölçülük crescendo ile 94. ölçüde flüt, obua, birinci ve ikinci kemanların icrası ile başlamaktadır. Tema motifleri değişime uğrayarak 109. ölçüye kadar devam eder.

The image displays two systems of a musical score. The first system covers measures 93 to 97, and the second system covers measures 98 to 101. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *div.*, *arco*, and *pizz.*. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The first system shows a crescendo leading into measure 94, where the main theme is introduced by the flute, oboe, and string sections. The second system continues the development of the theme, with the violin and viola parts playing a more active role.

Görsel 40. Üçüncü Bölüm 93.-101. ölçüler arası

Ana tema tekrar obuanın lirik icrası ile 110.ölçüde başlar ve bölüm 118. ölçüde bir decrescendo ile sona erer.

5.1.4 Dördüncü Bölüm

Dördüncü bölüm tipik oyun havası ezgisinin herhangi bir değişikliğe uğratılmadan kullanılmasından oluşup Üç Bölümlü Şarkı Formu görünümündedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM							
ÜÇ BÖLÜMLÜ ŞARKI FORMU							
Giriş	A		B			A ₁	
	a	a ₁	b	b ₁	c	a	a ₁
119.-120. ölçüler arası	121.-129. ölçüler arası	130.-143. ölçüler arası	144.-147. ölçüler arası	148.-151. ölçüler arası	152.-159. ölçüler arası	160.-171. ölçüler arası	172.-179. ölçüler arası

Tablo 6. Telli Turna Dördüncü Bölüm Form Şeması

Dördüncü bölümün modal yapısı, birinci ve ikinci bölüm gibi iki eksenden oluşmaktadır. 119.-143. ölçüler ve 158.-179. ölçüler arası La kararlı Hicaz makam dizisinden oluşmaktadır. Ancak zaman zaman Sol kararlı Nikriz makam dizisinden oluşan ezgisel motifler de duyulmaktadır.



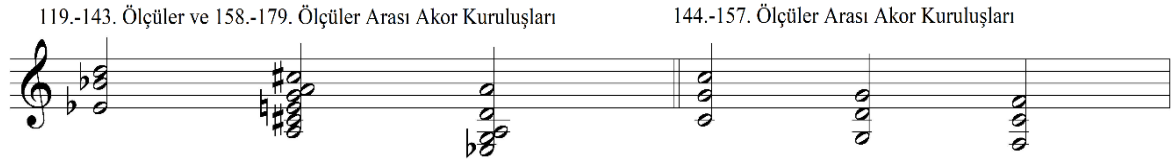
Görsel 41. La Kararlı Tampere Hicaz Makam Dizisi

Bir diğ er modal yapı 144.-157. ölçüler arasındadır ve Do kararlı Ç argâh makam dizisinden oluşmaktadır.



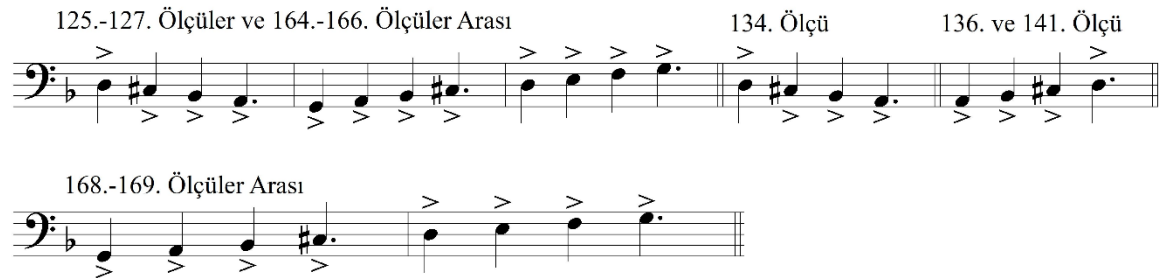
Görsel 42. Do Kararlı Tampere Ç argâh Makam Dizisi

Armonik yapının temeli iki eksenden oluş an modal yapıya uygun bir şekilde gelişmiştir. Bölümün akor kurgusu, makam dizisinin seslerinden ortaya çıkarılan tonal armonideki akorlardan oluşturulmuştur. Akorlar bazen bütün halinde bazen de üçlüsü atılarak akorun birlisi, beşli ve yedilisinden meydana gelmektedir. La kararlı hicaz makam dizisindeki ilk kesitte Mi b majör yedili akorunun kullanılması ezgiye egzotik bir hava katmıştır. Besteci ezginin belli seslerine belli akorlar kurgulamış ve de bu akorlar ile düzenli bir armonizasyon sağlamıştır.



Görsel 43. Dördüncü Bölüm Akor Kuruluşları

Bas hattında genel olarak bu altere akorların kök sesleri duyulurken bazı pasajlarda makam dizilerine dayanan kontrpantal yürüyüşler de kullanılmıştır.



Görsel 44. Dördüncü Bölüm Kontrpantal Yürüyüşler

Allegro vivo başlıklı dördüncü bölümü 119. ölçüde yaylı çalgıların 9/8'lik aksak ölçü sayısını betimleyen iki ölçülük *marcato* ritmik girişi ile başlar. Bu betimleme aynı zamanda geleneksel icra pratiklerindeki benzer şekilde *önce ritmik yapı daha sonra ezgi* gibi bir icrayı akla getirmektedir. Buradaki ritmik yapının modal yapısı bölümün La kararlı hicaz makam dizisindeki yapısına zıt bir şekilde Mib-Re seslerinden oluşan ikili ve dokuzlu aralıklardan oluşur.

The image shows a musical score for measures 119 and 120. The score is written for six parts: Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The time signature is 9/8. The key signature has one flat (B-flat). The score is marked with a forte (*f*) dynamic and includes the instruction *unis.* (unison). The Percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vlc., Cb.) play a rhythmic pattern of eighth notes, with the Violoncello and Contrabass parts also marked with a forte (*f*) dynamic.

Görsel 45. Dördüncü Bölüm 119.-120. Ölçüler Arası

Ardından La kararlı hicaz makam dizisindeki ezgiye Mib- Re seslerinden oluşan ritmik yapı eşlik eder. Bestecinin böyle bir çoksesliliği tercih etmesinin sebebi olarak atonal ve modal renkleri bir arada kullanma isteği olarak düşünülebilir. Özellikle bas hattındaki bu kontrastlık bölüm boyunca devam edecektir.

Görsel 46. Dördüncü Bölüm 121.-129. Ölçüler Arası

121.- 129. ölçüler arasında obua ve birinci kemanın icra ettiği ve zaman zaman tiz bölgelerde flütün katkı verdiği temanın icrası 130. ölçüde bu kez flütün de eklenmesiyle devam eder. Bu pasajda flütün tiz seslerdeki icra kapasitesi müziğe yoğunluk katmaktadır. İkinci keman, viyola, viyolonsel ve kontrbas'ın eşlik yapısı bölümün başından itibaren poliritmik bir görünümdeyken zaman zaman homoritmik bir yapıya da bürünmektedir.

144. ölçüde yaylı çalgılar *ff* nuansta kalın ses bölgesinde ana temanın oyun havası ritmine zıt bir şekilde bir zeybek havasını icra eder. 148. ölçüde flüt ve obuanın katılımı ile zeybek teması dinamik ve enerjik bir hal almaktadır.



Görsel 47. Dördüncü Bölüm 144.-147. Ölçüler Arası (B Teması)

160. ölçüde tekrar ana temanın duyurulması aynı zamanda bölümün ve süitin bitiriş habercisi olarak görülebilir. Temanın iki kez tekrarının ardından bölüm gösterişli bir şekilde uzun seslerle tutti olarak sona erer.

5.2 Telli Turna Orkestra Süiti'nin Orkestra Şefliği Teknikleri Bakımından İncelenmesi

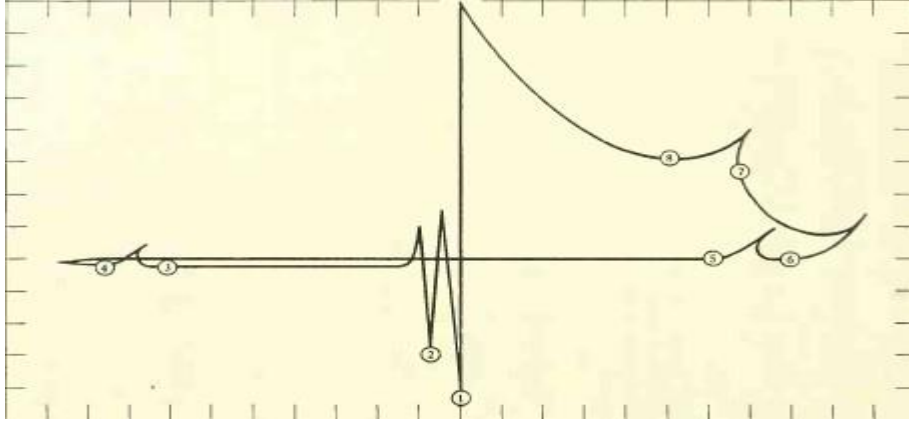
Farklı müzikal karakterdeki dört bölümden oluşan Telli Turna orkestra süiti, her ölçünün 8 normal vuruşa bölündüğü yavaş tempodaki 4/4'lük ölçü sayısı, her ölçünün 4 normal vuruşa bölündüğü hızlı tempodaki 4/4'lük ölçü sayısı, her ölçünün iki vuruşa (biri normal biri uzun) bölündüğü orta tempodaki 5/8 ölçü sayısı ve her ölçünün dört vuruşa (üçü normal biri uzun) bölündüğü hızlı tempodaki 9/8 ölçü sayısını içermektedir.

5.2.1 Birinci Bölüm

Telli Turna orkestra süitinin başlangıcında *ff* nüansta keskin vuruşlar gerektiren ritmik bir yapı vardır. Bu pasajın icrasının kuvvetli bir şekilde oluşması için orkestra şefinin kuvvetli bir eksik başlangıç hazırlık vuruşu ile esere başlaması gerekmektedir.

Rudolf (1950, s. 120) müziğin normal ritmik akışı sağlamadığı yavaş zamanlarda orkestra şefinin yeterli kontrol veya yoğunluğa sahip olması durumunda, vuruşun kesirli kısımlara bölünmesinden bahsetmektedir. Böyle durumlarda vuruşlarda alt bölünmelerden (subdivision) faydalanılır.

4/4'lük ölçü sayısındaki Adagio başlıklı birinci bölüm oldukça ağır ve gösterişli bir karakterdedir. Yukarıda anlatılanlar ışığında ilk altı ölçüde alt bölünmeler kullanılmalıdır. Alt bölünmeler ile birlikte her ölçü 8 vuruşa karşılık gelmektedir. İlk altı ölçü adeta bir giriş niteliği taşımakta olup *ff* nüansında ve keskin ritmik yapısıyla dikkat çekmektedir. Orkestranın sonoritesini zorlayabilecek kapasitedeki bu pasaj için orkestra şefi kuvvetli bir auftakt hareketi ile esere giriş yapmalıdır.

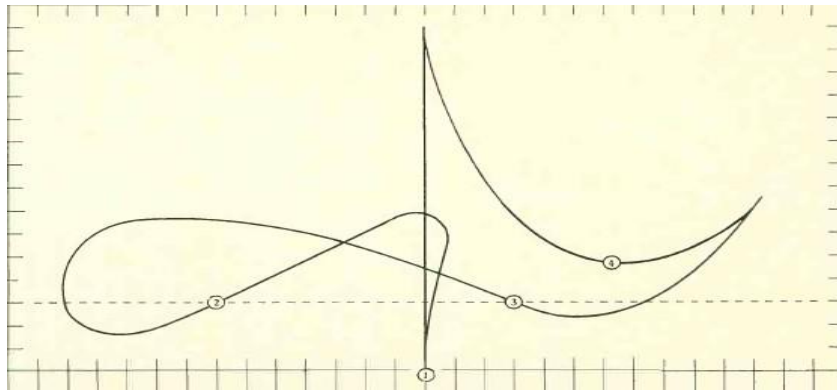


Görsel 48. 4/4 Ölçü Sayısında Alt Bölümleri Gösteren Vuruş Şeması (Rudolf, 1950, s. 122)

Altıncı ölçüdeki crescendo 1,5 vuruş devam ederken ani bir kesme hareketi orkestranın bütünlüğü ve hemen ardından yaylı çalgıların çalacağı daha dingin pasajın etkisini arttırabilir.

Altı ölçülük *ff* girişten sonra *f* nüansında ve nikriz makam dizisinden oluşan halk müziği ezgisi yaylı çalgılar ve vurmali eşliğinde gelmektedir. Dört ölçüden oluşan bu ezgi obua ve flütün katılımıyla müziğin büyümesini sağlar. Bölüm sonuna kadar vuruşların sade ve net olması önemlidir.

Bir ölçüye 8 vuruşun karşılık geldiği alt bölümlü vuruşlara alternatif olarak 4 zamanlı ifadeli legato vuruş tekniği de orkestra şefi tarafından kullanılabilir. Bu durumda her ölçüde 2 adet 4 vuruş ardarda vurulacaktır. Orkestra şefinin bölümün karakterini yansıtan uygun vuruşu belirlemesi önem arz etmektedir.



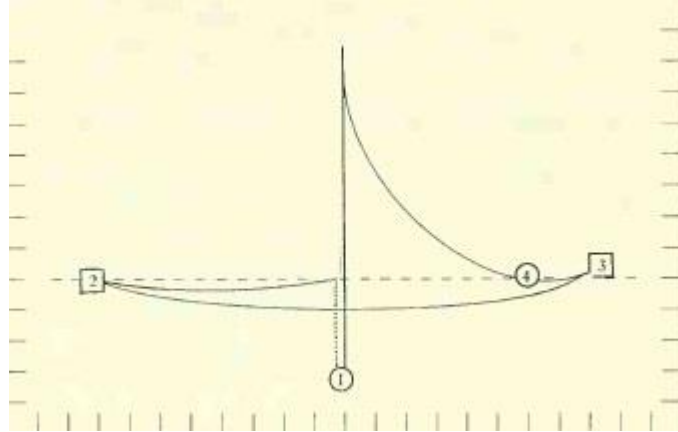
Görsel 49. 4 zamanlı İfadeli Legato Vuruş Şeması (Rudolf, 1950, s. 25)

5.2.2 İkinci Bölüm

4/4 ölçü sayısındaki *Allegro giocoso* başlıklı bölüm hem hızlı temposu hem temanın kıvrak ritmik bir yapıya sahip olmasından dolayı vuruşların kısa, net ve kesik olması gerekmektedir. Özellikle eşlik yapısının da *pizzicato* ve *staccato* olmasından dolayı 4 zamanlı staccato vuruşlar tercih edilmelidir.

Rudolf (1950), staccato vuruş tekniğini *hafif (light)* ve *full (tam) staccato* olarak ikiye ayırmıştır. Bu bölümün de tamamen staccato bir artikülasyon içermemesinden ve hızlı bir karakterde olmasından dolayı staccato vuruş tekniğinde herhangi bir ayrıma gidilmeyebilir. Staccato vuruş tekniğinin icrasında el ve kolun, orkestranın görebileceği kadar küçük hareketler yapması orkestranın icrasını kolaylaştırabilir.

Gökmen (t.y., s. 37), staccato vuruşu hafif ve noktalı vuruşlar olarak tanımlamış ve sadece bilekten ya da parmak eklemleri kullanılarak yapılmasını belirtmiştir. Bu vuruşun yavaşlama eğiliminde olan orkestraya tempoyu hatırlatma amacıyla işlevsel bir görevi olduğu da düşünülebilir.



Görsel 50. 4 zamanlı Staccato Vuruş Şeması (Rudolf, 1950, s. 20)

İkinci bölüm yine 4/4 ölçü sayısında bu kez *Allegro giocoso* başlığıyla hızlı tempoda gelmektedir. Hareketli bir bir halk türküsü ezgisini bir ölçülük yaylı çalgıların pizzicato girişinden sonra obua duyurur. Bölümün girişinde küçük bir auftakt hareketi (3-4) orkestranın tempoda girmesini sağlayacaktır. Beş ölçüden

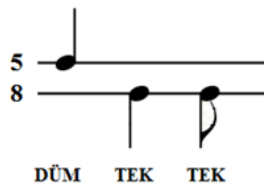
oluşan ezginin icrasına daha sonra obua ile birlikte flüt (bir oktav üstten) ve birinci kemanlar da katılacaktır. Yaylı çalgılar bu tekrarda pizzicato yerine daha geniş seslerle armonik yapıyı seslendirirler. Girişteki *mf* nüansın aksine *f* nüansı göstermek için şefin aksanlı hareketi önemlidir. Beşli inici aralıktan oluşan noktalı sekizlikteki ritmik yapı 29.ve 30. ölçülerde sırasıyla obua, flüt, birinci ve ikinci kemanda duyulur. Orkestra şefinin bu tekraralarda icracılarla göz teması kurması, vuruşların yanı sıra orkestra elemanlarının daha güvende hissetmelerini sağlayabilir.

Bölüm boyunca *f-mf-p* olarak değişim gösteren nüans değişimleri sırasında orkestra şefi tarafından sağlıklı bir şekilde sağ kol vuruşları ve sol el ifadeleriyle orkestraya belirtilmelidir. Aksi takdirde orkestranın icra ettiği pasajların birbirinden herhangi bir farkı kalmayarak icrayı monotonluğa sürükleyebilir.

Bölümün son ölçüsü hafif zamanda ve sekizlik nota grubuyla bitmektedir. Her bir sekizlik nota grubu için vuruş hareketi mümkün olmadığından tek bir hareketle bölüm bitirilmelidir.

5.2.3 Üçüncü Bölüm

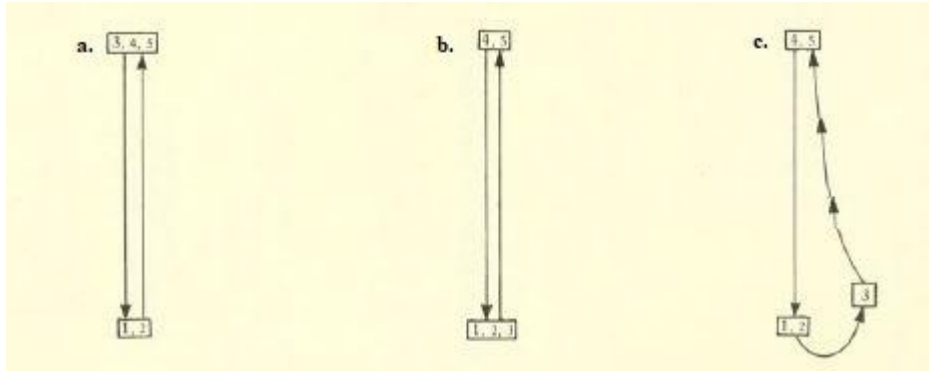
Batı müziğinde beş zamanlı vuruş kalıbı özellikle 19. Yüzyılın ikinci yarısından sonra oldukça yaygın olup 20. yüzyıl müziğinde hafif ve kuvvetli zamanların yerleri değiştirilerek kullanılmıştır. Türk müziğinde beş zamanlı usuller çeşitli şekillerde oluşmuştur. Moderato bölümün 5/8 ölçü sayısı 'nim sofyan ve semai usullerinin oluşturduğu Türk Aksağı usulündedir' (Yarkın, 2017, s. 19).



Görsel 51. 5/8 Türk Aksağı Usul Şeması

Rudolf (1950, s. 278), tek sayılardan oluşan ölçü sayılarının bu bölümde olduğu gibi temponun çok hızlı olmadığı durumlarda tüm sekizlikleri bir vuruş içinde düşünülmesini önermiştir (Şekil. a ve b vuruşları).

Gökmen ise (t.y., s. 27) orkestra şefliği temel tekniklerini anlattığı ders notlarında; tartım yapısı yönüyle farklı vuruş sorunlarını beraberinde getirecek eserlerde bas yürüyüşlerinin temel alınarak vuruş kalıplarının belirlenmesinden bahsetmiştir. Bu bölümde de tartım bakımından aksak tartımdaki ölçü sayısının orkestra şefi vuruş kalıbı her ölçünün iki vuruşa (biri normal biri uzun) bölündüğü orta tempodaki 5/8 ölçü sayısından oluşmaktadır (Şekil. c vuruşu).



Görsel 52. 5 Zamanlı Vuruş Çeşitleri Şemaları (Rudolf, 1950: 279)

Moderato başlıklı üçüncü bölüm Do kararlı hüseyini makam dizisindedir. Pastoral anlatıyı en iyi ifade eden çalgılardan olan obua bu bölümün başından sonuna kadar neredeyse hep çalmaktadır. İlk sekiz ölçüde (62.- 69. ölçüler arası) obuanın çaldığı pasajda yaylı çalgılar dengeli bir biçimde eşlik pozisyonundadırlar. Buradaki vuruşlar oldukça net ve anlaşılır olmalıdır. Özellikle aksak tartımdaki vuruşların anlaşılır olması müziğin ortaya çıkartılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Ölçü başlarındaki notanın *staccato* olması ardından gelen notanın aksanlı olması müzikal ifadeyi daha da anlamlı kılmaktadır. Bu maksatla orkestra şefinin vuruşları bu artikülasyonu destekler nitelikte olmalıdır.

70. ölçüde tüm orkestra tutti bir şekilde ezginin devamını çalmaktadır. Buradaki artikülasyon legato olduğu için bu pasajdaki vuruşlar daha geniş bir karakterde kendini göstermelidir.

86.ölçüye kadar tutti devam eden müziğin esnasında *cresc.*ve *decrec.* sol kolun da desteğiyle orkestraya gösterilmelidir. 86. ölçüde birinci kemanların divisi. çaldığı yerde orkestra şefinin kol hareketleri daha küçük bir ifadede olmalıdır. Parçanın sonuna kadar yukarıda anlatılan tüm direktifler orkestra şefi tarafından uygulanmalıdır. Son ölçüde dörtlük ve noktalı dörtlük notanın ardı ardına gelmesi bölümün bitiş hareketinin gösterilmesinde şefi yorabilir ya da yanlış bir hareket yapmasına yol açabilir.

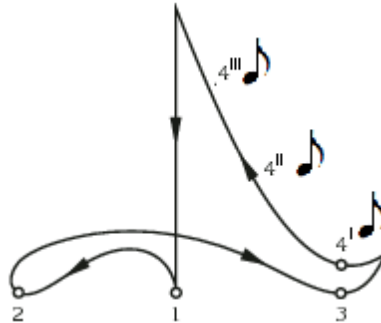
5.2.4 Dördüncü Bölüm

Batı müziğinde üç vuruşlu bileşik ölçü sayısı kapsamında bilinen 9/8 ölçü sayısı, Türk müziğinde çeşitli şekillerde aksak bir şekilde ele alınmaktadır. Aksak usulü dokuz zamanlı olup bir sofyan ve bir Türk aksağından oluşmaktadır (Yarkın, 2017, s. 24).



Görsel 53. 9/8 Aksak Usul Şeması

Bölümün orkestra şefliği vuruş teknikleri bakımından incelemesi yapıldığında her ölçü dört vuruşa (üçü normal biri uzun) bölünür ve hızlı tempodaki 9/8 ölçü sayısını göstermektedir.



Görsel 54. 9/8 Ölçü Sayısının Vuruş Şeması (Belce, 2018, s. 83)

9/8 ölçü sayısındaki Allegro vivo başlıklı dördüncü bölüm La kararlı hicaz makam dizisindedir. Bölüm *f* nüansında iki ölçülük yaylı çalgıların kuvvetli girişiyle başlamaktadır. Yaylı çalgıların *detache* ifadeyi göstermeleri burada önemlidir. Oboa, birinci ve ikinci kemanların farklı ses sahalarında seslendirdiği son bölümün ilk pasajında flüt sekizlik notaları tekrarıyla orkestrasyona olumlu yönde katkı vermektedir. Bu bölümde vuruşlar aksak 9/8 ritmi olabildiğince gösteren sade, temiz ve açık bir şekilde belirtilmelidir. Hızlı tempodaki bu bölümde vuruşların küçük dairesel hareketlerin içinde olması şefin ve icracılar için iyi olacaktır. Temponun hızlı olacağı düşünüldüğünde bu hareketlerin küçük olmasına dikkat edilmelidir.

6. BÖLÜM: GÜZELLEME ORKESTRA SÜİTİ

Kodallı, Gılgameş operasından sonra çalgısal müzikler yazmaya dönmüş ve 1973 yılında tamamlayıp 1974 yılında ilk olarak Ankara Halkevleri Orkestrası tarafından seslendirilen Güzelleme adlı Orkestra Süiti'ni yazmıştır. Eserin adı Telli Turna ve Ebru adlı eserlerinin isim babası ünlü ressam Turgut Saim'dir (Okyay, 1998, Aydın, 2010, s. 126 ve Karaca, 2008). Eser aynı isimle daha sonra koreografisi Oytun Turfanda tarafından yapılan ve örnek bir köy düğününü betimleyen bale olarak sahneye koyulmuş ve Ankara Devlet Opera ve Balesi tarafından programa alınmıştır (Karaca, 2008, s. 109).

Eserin tıpkı Telli Turna Orkestra Süiti'nde olduğu gibi orkestraların uzun turnelerinde ya da konserlerinde rahat seslendirebilmesi ve halkın sevmesi için yalın halk müziği motiflerinden faydalanarak bestelenmiş olduğu düşünülebilir.

Eser, Andante maestoso, Moderato, Allegro vivo, Largo, Andante ve Allegro olmak üzere altı bölümden oluşmaktadır. Her bir bölüm farklı bir yörenin makamsal ve ritimsel özelliğini barındırmaktadır.

Eserin enstrümantasyonu; flüt, obua, klarnet, vürmalı çalgılar ve yaylı çalgılardan oluşmaktadır.

6.1 Güzelleme Orkestra Süiti'nin Müzikal Analizi

6.1.1 Birinci Bölüm

Birinci bölüm, iki farklı cümlenin tekrarlanmasından oluşan benzer iki periyoddan oluşmaktadır ve İki Bölümlü Şarkı Formu görünümündedir.

BİRİNCİ BÖLÜM					
İki Bölümlü Şarkı Formu					
Giriş	A			B	
	a	a ₁	Geçiş Köprüsü	b	Geçiş Köprüsü
1.-7. ölçüler arası	8.-11. ölçüler arası	12.-15. ölçüler arası	16.-17. ölçüler arası	18.-21. ölçüler arası	22.-24. ölçüler arası
Müstear Makam Dizisi	Nev' eser Makam Dizisi			Rast Makam Dizisi	Nev' eser Makam Dizisi

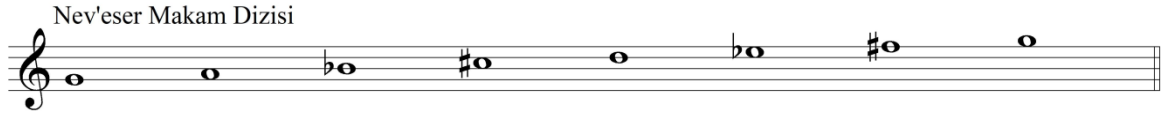
Tablo 7. Güzelleme Birinci Bölüm Form Şeması

Birinci bölümün modal yapısı iki (Re-Sol) eksen sesinden ve üç makam dizisinden oluşmaktadır. İlk yedi ölçüde tonal ve modal unsurların birlikte sunulduğu bir yapı bulunmaktadır. Sol sesiyle başlamasına rağmen Re eksenli dinamik bir motifle başlayan tema üçüncü ölçüde tonal bir kadansla Re minörde karar kılar. Ardından dördüncü ölçüde bu kez 2/4 ölçü sayısında başlayan aynı motif değişime uğrayarak yine aynı armonik yapıyla tekrar Re minörde karara erer ve Giriş kesitini bitirir. Giriş kesitinde Müstear, Acemli Rast ve Segâh makam dizilerinin renkleri tematik yapının oluşturulmasında kullanılmıştır. Ancak Giriş kesitinin ana makam dizisi Müstear olarak düşünülebilir.



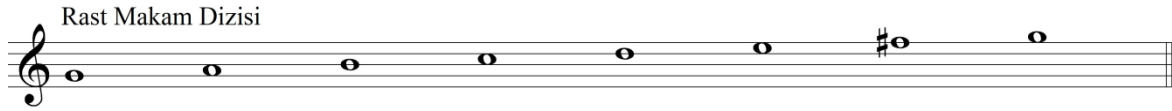
Görsel 55. Tampere Müstear Makam Dizisi

Bölümün hem tematik hem de makamsal ana yapısı Nev' eser makam dizisindedir. 8.-17. ölçüler arası ve 22.-24. ölçüler arası bu makam dizisinden oluşmaktadır.



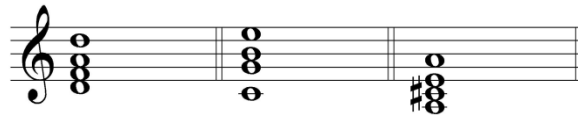
Görsel 56. Tampere Nev' eser Makam Dizisi

18.-21. ölçüler arası B bölümünü oluşturmaktadır ve bu bölümün de önceki minör duyuma kontrastlık yaratma düşüncesiyle Rast makam dizisinde olduğu görülmektedir.



Görsel 57. Tampere Rast Makam Dizisi

Armonik yapı, Giriş, A ve B bölümlerinde farklı şekilde ilerlemektedir. Giriş kesitindeki akor kuruluşları tonal bir bakış açısıyla Re doğal/melodik minör dizisi üzerine kuruludur.



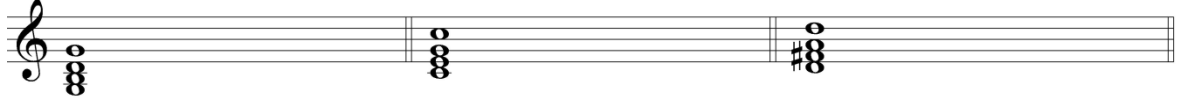
Görsel 58. Birinci Bölüm 1.-7. Ölçüler arası Akor Kuruluşları

Nev' eser makam dizisindeki 8.- 17. ölçüler arası ve 22.- 24. ölçüler arasındaki akor kuruluşları tonal bir çizgide oluşup, akor dağılımları serbest yapılmıştır.



Görsel 59. Birinci Bölüm 8.-17. Ölçüler ve 22.-24. Ölçüler Arası Akor Kuruluşları

Rast makam dizisindeki 18.- 21. ölçüler arasındaki akor kuruluşları da tonal bir çizgide olup tam kadans örgüsüyle bir armonik yapı oluşturmaktadır.



Görsel 60. Birinci Bölüm 18.-21. ölçüler arası Akor Kuruluşları

Andante maestoso başlıklı birinci bölüm üç farklı ölçü sayısında (4/4, 3/4, 2/4) yedi ölçüden oluşan ve çeşitli tartım kalıplarının kullanıldığı *ff* nüansında gösterişli bir giriş ile başlar. Giriş kesitinde viyolonsel ve kontrbas hariç diğer çalgılar ezgisel pozisyonundadır.

Andante maestoso (♩=48-50) Nevit KODALLI

Flauto
Oboe
* Clarinette (in do)
Batt. (ad lib.)
Violini I
Violini II
Viole
V. celli
C. Bass

Görsel 61. Birinci Bölüm 1.-4. Ölçüler Arası

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of two systems of staves. The top system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The bottom system includes a grand staff and a single bass clef staff. The music is written in 4/4 time and features intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Dynamic markings such as 'pcc' (pianissimo) and 'unis.' (unison) are present. The score is set in a key with one flat (B-flat major or D minor).

Görsel 62. Birinci Bölüm 5.-7. Ölçüler Arası

8. ölçüden itibaren önce birinci ve ikinci kemanlar Sol kararlı Nikriz makam dizisindeki zeybek türündeki temayı duyurur. Ardından 12. ölçü itibariyle bu duyuma obua ve klarnet eşlik eder. Bu sırada ikinci kemanlar akor sesleri ile eşlik ederler. 16. Ölçüde bu duyuma flüt de unison olarak katılır.

The image displays a musical score for the first system of measures 8-17. The score is written in a multi-staff format, including a vocal line and several instrumental parts. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is marked with various dynamics and performance instructions. The first system includes a vocal line starting with a fermata, followed by a piano part with a 'mf' dynamic. The second system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'col 1a' instruction. The third system shows a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'col celli' instruction. The fourth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The fifth system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The sixth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The seventh system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The eighth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The ninth system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The tenth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The eleventh system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The twelfth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The thirteenth system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The fourteenth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The fifteenth system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The sixteenth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The seventeenth system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The eighteenth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The nineteenth system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The twentieth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The twenty-first system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The twenty-second system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The twenty-third system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The twenty-fourth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The twenty-fifth system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The twenty-sixth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The twenty-seventh system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The twenty-eighth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The twenty-ninth system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The thirtieth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The thirty-first system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The thirty-second system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The thirty-third system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The thirty-fourth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The thirty-fifth system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The thirty-sixth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The thirty-seventh system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The thirty-eighth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The thirty-ninth system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The fortieth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The forty-first system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The forty-second system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The forty-third system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The forty-fourth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The forty-fifth system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The forty-sixth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The forty-seventh system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The forty-eighth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The forty-ninth system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The fiftieth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The fifty-first system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The fifty-second system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The fifty-third system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The fifty-fourth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The fifty-fifth system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The fifty-sixth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The fifty-seventh system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The fifty-eighth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The fifty-ninth system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The sixtieth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The sixty-first system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The sixty-second system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The sixty-third system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The sixty-fourth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The sixty-fifth system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The sixty-sixth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The sixty-seventh system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The sixty-eighth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The sixty-ninth system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The seventieth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The seventy-first system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The seventy-second system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The seventy-third system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The seventy-fourth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The seventy-fifth system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The seventy-sixth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The seventy-seventh system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The seventy-eighth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The seventy-ninth system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The eightieth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The eighty-first system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The eighty-second system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The eighty-third system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The eighty-fourth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The eighty-fifth system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The eighty-sixth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The eighty-seventh system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The eighty-eighth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The eighty-ninth system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The ninetieth system includes a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction. The hundredth system features a piano part with a 'poco f' dynamic and a 'marc.' instruction.

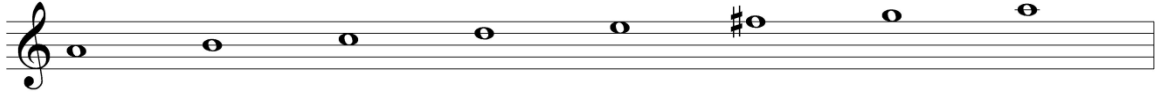
Görsel 63. Birinci Bölüm 8.-17. Ölçüler Arası

18. ölçünün devamında bölüm birinci kemanların ezgiyi obua ve klarinetin unison seslendirmesi ile birlikte bitirir.

6.1.2 İkinci Bölüm

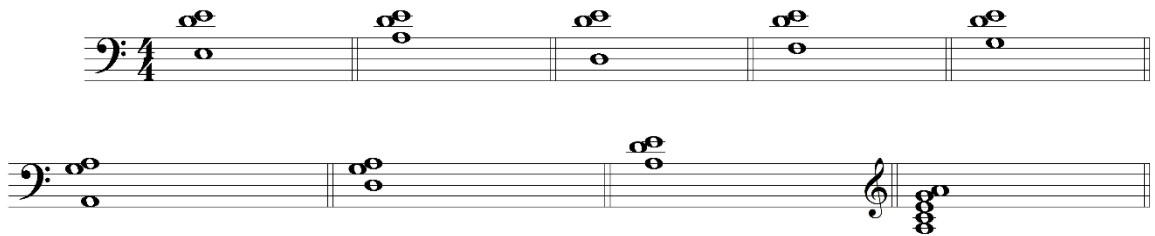
Moderato başlıklı ikinci bölümün ezgisel yapısı 3/4 ölçü sayısında olup sade bir Anadolu ezgisinin motif değişimleri ve genişlemelerinden oluşmaktadır. Bölümün form yapısını Batı müziği form anlayışı üzerinden değerlendirmek çok doğru olmamakla birlikte Türk halk müziğindeki *tekrarlayıcı*² forma uygun olduğu belirtilebilir.

İkinci bölümün modal yapısı tamamen La kararlı Hüseyni makam dizisi etkisindedir. Mi ve Re sesleri ile başlayan ezgi hücresi devinim kazanarak motifleri oluşturur. Ezgi hücresinin motif kimliğini kazanmasıyla cümle yapısı da oluşmaya başlamaktadır.



Görsel 64. Tampere Hüseyni Makam Dizisi

Bölüm boyunca armonik yapılanma basit ve sade bir şekilde ikili ve sekizli aralıklardan oluşan üç sesli akor türleri ile sağlanmıştır. İkinci bölümden üçüncü bölüme geçişte *codetta* diye adlandırılabilen *piu meno messo* başlıklı kesitte yedili akor kullanılmıştır.



Görsel 65. İkinci Bölümde Yer Alan Akor Kuruluşları

² Halk müziğinde çokça görülen formlardan birisi '*tekrarlayıcı*' (*iterative*) formudur. Bu formda, bir ya da birkaç motiften meydana gelen bir cümle, az da çok bazı değişikliklerle baştan sona türkü boyunca devam eder (Öztürk, 2022: 290).

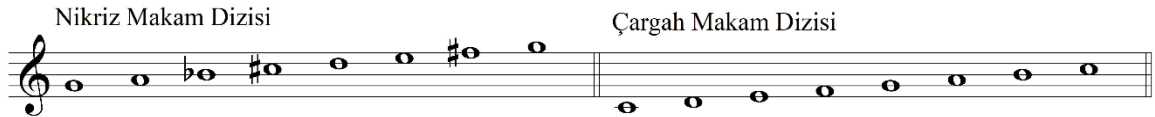
6.1.3 Üçüncü Bölüm

Allegro vivo başlıklı üçüncü bölüm 4/4 ölçü sayısında hızlı bir tempodadır. Bölümün form yapısı yine geleneksel Anadolu ezgilerinden oluşmakla birlikte motif ve cümle örgüsü tekrarlar üzerine kuruludur. Üçüncü bölüm A-B-A-B form şemasıyla Dört Bölümlü Şarkı Formundadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM											
Dört Bölümlü Şarkı Formu											
Giriş	A		B			A		B			
	a	a1	b	b	c	a2	a2	b	c	b	b
75.-76. ölçüler arası	77.-80. ölçüler arası	81.-84. ölçüler arası	85.-88. ölçüler arası	89.-92. ölçüler arası	93.-96. ölçüler arası	97.-100. ölçüler arası	101.-104. ölçüler arası	105.-108. ölçüler arası	109.-112. ölçüler arası	113.-116. ölçüler arası	117.-121. ölçüler arası
Mib Majör	Nikriz Makam Dizisi		Çargâh Makam Dizisi			Nikriz Makam Dizisi		Çargâh Makam Dizisi			

Tablo 8. Güzelleme Üçüncü Bölüm Form Şeması

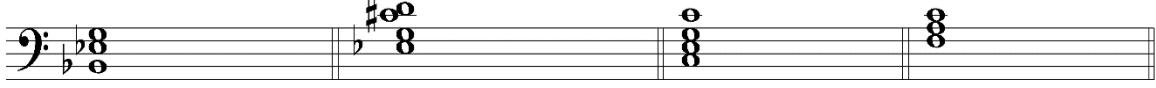
Üçüncü bölüm iki farklı makam dizisinden meydana gelmektedir. Birincisi Sol kararlı Nikriz makam dizisi, diğeri ise Do kararlı Çargâh makam dizisidir. Kodallı'nın bu bölümde batı müziğindeki majör- minör kontrastlığı yaratmak için böyle bir yola başvurduğunu söylemek mümkün olabilir.



Görsel 66. Üçüncü Bölümde Bulunan Makam Dizileri

Üçüncü bölümün armonik yapısının genel itibariyle majör- minör modda olduğu, akorların kök halinde ve ikinci çevrim olarak kullanıldığı görülmektedir. Besteci

armonik hattı tonal bir düzlemde kabul ederken ikili aralıklardan oluşan eklemiş akorları da kullanmıştır



Görsel 67. Üçüncü Bölümde Yer Alan Akor Kuruluşları

Üçüncü bölümde homofonik dokunun yanı sıra, özellikle B bölümünde armonik yapı bas yürüyüşleri ile polifonik bir şekilde tamamlanmıştır. Do majör dizi seslerinin *marcato* dinamiğiyle ezgi ve eşlik yapısını tamamladığı açıkça görülmektedir.



Görsel 68. Üçüncü Bölümde Bas Yürüyüşü

Üçüncü bölüm iki ölçülük *f* nüansındaki marcato bir orkestra tutti ile gösterişli bir giriş yapar. Girişteki armonik yapı Mib majörün 6/4 akorunun uzun seslerinden oluşur. 77. ölçüde nikriz makam dizisindeki a cümlesi obua ve birinci kemanlar tarafından duyurulur.

Allegro vivo (♩=144)

Görsel 69. Üçüncü Bölüm 75.-78. ölçüler arası

Aynı tema 79. ölçüde flüt, klarnetin katılımıyla tekrarlanır ardından 81. ölçüde motiftteki az bir değişimle tekrar solo keman ve flüt, obua, klarnet ve birinci kemanlarda duyulur.

The image shows a musical score for a section of a piece, measures 81-84. The score is written for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in the upper part of the score, and the piano accompaniment is in the lower part. The vocal line starts with a 'solo' section marked 'espr.' and ends with a 'tutti' section. The piano accompaniment includes parts for the right hand and left hand, with dynamics ranging from 'p' to 'f sub.'. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is divided into measures 81, 82, 83, and 84. The vocal line has a 'solo' section in measures 81 and 82, and a 'tutti' section in measures 83 and 84. The piano accompaniment has a 'p' section in measures 81 and 82, and an 'f sub.' section in measures 83 and 84. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is divided into measures 81, 82, 83, and 84. The vocal line has a 'solo' section in measures 81 and 82, and a 'tutti' section in measures 83 and 84. The piano accompaniment has a 'p' section in measures 81 and 82, and an 'f sub.' section in measures 83 and 84.

Görsel 70. Üçüncü bölüm 81.-84. Ölçüler arası

Nikriz makam dizisindeki A bölümünden sonra B bölümü Çargâh makam dizisinde 85. ölçüde gelmektedir. Obuanın duyurduğu tema daha sonra birinci kemanlarda duyulur (86.-89. ölçüler arası).

The image displays a musical score for the third section (measures 85-89) of the Çargâh makam. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The top system shows the Violin I and Violin II parts, with the Violin I part starting with a 'p sub.' dynamic and the Violin II part with 'p' and 'p sub.'. The bottom system shows the Viola and Cello/Double Bass parts, with the Viola part starting with 'p sub.' and the Cello/Double Bass part with 'pizz.' and 'p sub.'. The score is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

Görsel 71. Üçüncü Bölüm 85.-89. ölçüler arası

Ardından temayı klarnet tek başına duyurur (90.- 93. ölçüler arası) ve daha sonra obua ve klarnet ile nöbetleşe icrası başlar (94.- 97. ölçüler arası).

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 94-97. The score is written for four staves: two for the first violin and two for the second violin/viola/vc. The first system (measures 94-97) features a melody in the first violin part, marked *mf*, and a bass line in the second violin/viola/vc part, marked *p*. The second system (measures 98-101) features a melody in the first violin part, marked *mp*, and a bass line in the second violin/viola/vc part, marked *pizz.* and *arco*. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 7. The tempo is marked *piu mosso*.

Görsel 72. Üçüncü Bölüm (94.-97. ölçüler arası)

Üçüncü bölüm A ve B bölümlerinden motiflerin karışık bir şekilde duyurulmasının ardından B bölümünün farklı orkestrasyon renkleri tekrarlanması ile *piu mosso* temposunda son bulur.

6.1.4 Dördüncü Bölüm

Üçüncü bölümden dördüncü bölüme geçişte bir köprü görevi gören Largo başlıklı üç ölçümlük bir kesit karşılır. 4/4 ölçü sayısındaki bu kesit yaylı çalgıların *f* nüansındaki lirik uzun seslerinden oluşmaktadır.

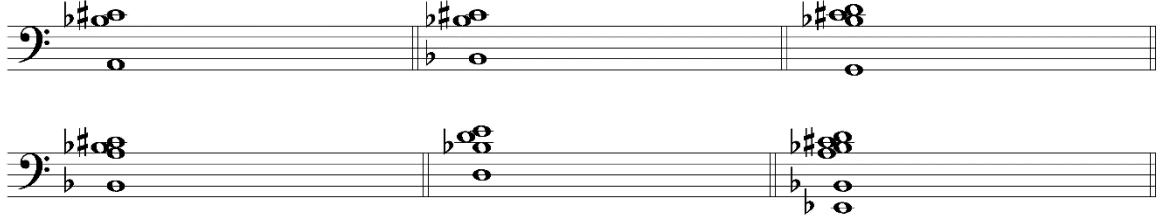
Görsel 73. Largo bölüm (123.-125. ölçüler arası)

Andante başlıklı dördüncü bölüm 5/8 ölçü sayısında ve ağır bir tempodadır. Bölümün form yapısı yine geleneksel Anadolu ezgilerinden oluşmakla birlikte motif ve cümle örgüsü tekrarlar üzerine kuruludur. Bölümün form yapısını Batı müziği form anlayışı üzerinden değerlendirmek çok doğru olmamakla birlikte Türk halk müziğindeki *tekrarlayıcı* forma uygun olduğu düşünülebilir.

Dördüncü bölümün modal yapısı La kararlı Hicaz makam dizisindedir. Bu makam dizisinden oluşan bir halk ezgisi devinim göstererek devam eder.

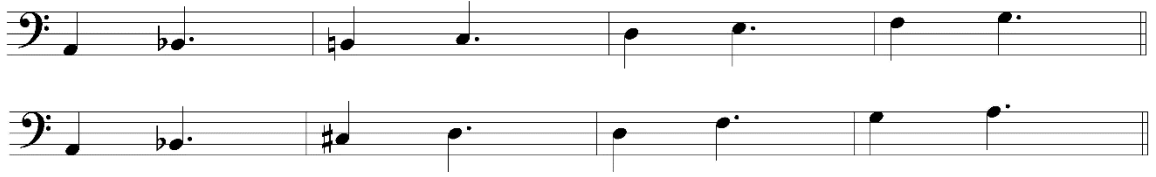
Görsel 74. La Kararlı Hicaz Makam Dizisi

Dördüncü bölümün armonik hattı modal armoniye uygun olarak ilerlemiştir. Akor kuruluşlarında ikili ve yedili ve dokuzlu aralıklardan oluşan salkım akorlara yer verildiği görülmektedir. Akor kuruluşlarında ezgi seslerinin duyurulmasının amaçlandığı düşünülebilir.



Görsel 75. Dördüncü Bölüm Akor Kuruluşları

Armonik hatta zaman zaman kromatik ve diyatonik yürüyüşlere de yer verilmiştir.



Görsel 76. Dördüncü Bölüm Bas Hattındaki Kromatik ve Diyatonik Yürüyüşler

Dördüncü bölüm, La kararlı hicaz makam dizisindeki ana temanın (a) *mf* nüansta önce obua daha sonra solo keman tarafından duyurulmasıyla başlar. Bu sırada yaylı çalgılar uzun seslerle eşlik etmektedir.

Görsel 77. Dördüncü Bölüm, 126.-133. Ölçüler Arası

Temanın yenilenerek tekrarı (b) 134. ölçüde obua ile başlar daha sonra 138. ölçüde birinci kemanlara geçer. Bu sırada eşlik homofonik dokudan polifonik dokuya geçmiştir.

Görsel 78. Dördüncü Bölüm, 134.-141. Ölçüler Arası

Temanın motifsel genişlemesini yaptığı üçüncü tekrarı (c) 142. Ölçüde obua tarafından gerçekleştirilir. Bu seslendirmeye 146. ölçüde flütün bir oktav üstten katılımıyla devam eder. Yaylı çalgılar bu pasajın icrası esnasında homofonik dokuda eşlik pozisyonundadır.

Görsel 79. Dördüncü Bölüm, 142.-149. Ölçüler Arası

150.-157 ölçüler arası makam dizisinin beşlisi üzerine kurulan sıra notalardan oluşan temanın tekrarının (d) farklı şekilde sunulduğu yerdir. Bu pasajda obua, klarnet, birinci ve ikinci kemanlar birbirleriyle çift ses oluşturacak şekilde *p* nüansında ilerler. Bu pasajda dikkat çeken unsur, temanın sadeliğinin *cresc.* ve *decresc.* dinamiklerin kullanımıyla daha müzikal bir hale getirilmesidir. Bu esnada viyolonsel ve kontrbas akorun kök sesleriyle temaya eşlik etmektedir. Ardından bu sekiz ölçülük pasaj bir kez daha tekrarlanır (158.-165. ölçüler arası).

Görsel 80. Dördüncü Bölüm, 150.-157 Ölçüler Arası

166.-173. ölçüler arası obua ve birinci kemanların (b) temasını, 174.-177. ölçüler arasında (c) temasını, 178.-187. ölçüler arasında flüt ve klarnetin (e) temasını seslendirmesinin ardından orkestranın uzun seslerinden oluşan üç ölçülük codetta ile bölüm *ppp* nüansında sona erer.

6.1.5 Beşinci Bölüm

Allegro başlıklı beşinci bölüm 12/8 ölçü sayısında ve hızlı bir tempodadır. Bölümün ana teması bir Kars ezgisini andırmaktadır³. Bu bölümde ana temanın devamlı tekrarlanma çabası ve de epizodlarla bu tekrarlara zıtlık oluşturacak temaların kullanımı söz konusudur. Bu anlatıma göre beşinci bölümün Rondo formunda olduğu değerlendirilebilir.

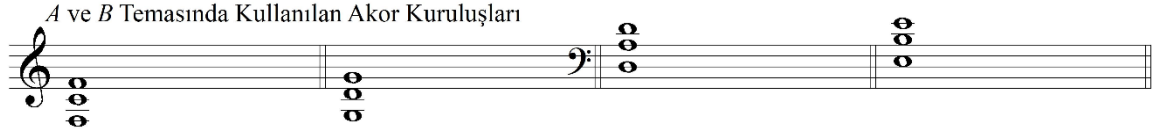
BEŞİNCİ BÖLÜM						
Rondo Formu						
A	B	A	C	A	C	A
191.-214. ölçüler arası	215.-227. ölçüler arası	228.-231. ölçüler arası	232.-259. ölçüler arası	260.-275. ölçüler arası	276.-289. ölçüler arası	290.-298. ölçüler arası
Do Çargâh Makam Dizisi			Fa Majör	Do Çargâh Makam Dizisi	Fa Majör	Do Çargâh Makam Dizisi

Tablo 9. Güzelleme Beşinci Bölüm Form Şeması

Beşinci bölüm rondo formunun da getirdiği müzikal özelliklerden dolayı Do kararlı Çargâh makam dizisi ve Fa majör dizisi etkisindedir. Her iki dizi de majör moddadır.

Majör modun hâkim olduğu bölümün armonik yapısı da tonal armoniye uygun olarak ilerlemiştir. Akor kuruluşlarında özellikle çevrim akorların, bölümün ilk başlangıcından itibaren kullanılması dikkat çekicidir. Empresyonist bestecilerde de görüldüğü gibi çevrim akorların üçlüsüz kullanımlarıyla oluşan dörtlü ve beşli aralıklar armonik yapıda boşluk hissi yaratmaktadır. Bestecinin armonik hattı oluştururken karar verme duygusunu olabildiğince çevrim akorlarla erteleme çabasının olduğu değerlendirilebilir.

³ Bestecinin kendisi de bu bölümdeki ana ezginin 6/8 bir Kars havası olduğundan bahsetmiştir (Kodallı'dan Aktaran Yılmaz, 2010, s. 132).



Görsel 81. Beşinci Bölüm, A ve B Temasında Kullanılan Akor Kuruluşları

Beşinci bölümün C epizodu I-IV plagal kadansı ile ilerlemektedir. Üçlü akorların kök hallerinin kullanımı sade bir biçimde orkestrasyonda yerini almıştır.



Görsel 82. Beşinci Bölüm, C Temasında Kullanılan Akor Kuruluşları

Beşinci bölümde A teması flüt dışında tüm çalgıların katılımlarıyla duyurulur. Bu duyumda viyolonsel ve kontrbas eşlik durumundadır.

Allegro (♩ = 138)

Görsel 83. Beşinci Bölüm, (A) Teması (191.-194. Ölçüler Arası)

(A) bölümünü oluşturan tema (B) epizoduna geçilmeden önce yoğun bir biçimde orkestranın tutti'si ile duyulur.

Görsel 84. Beşinci Bölüm, 207.-214. Ölçüler Arası

(B) epizodunda ezgi çalgı grupları arasında karşılıklı diyalog şeklinde yerini almaktadır. Bunun güzel bir örneği 221.- 224. ölçüler arasında gelişir. Klarnet ve yaylılar ile başlayan seslendirme ikişer vuruşluk bir şekilde flüt- obua ile birinci ve ikinci kemanlar arasındaki diyalogla devam eder. Bu birleşim ve karşılıklı diyaloglar epizod boyunca duyurulur.

The image displays a musical score for measures 221-224. It consists of two systems of staves. The first system includes a Clarinet (Klarnet) staff, a Flute/Oboe (flüt- obua) staff, and a string section (mf, pp, mf). The second system includes a Violin I (Birinci kemanlar) staff, a Violin II (İkinci kemanlar) staff, a Viola staff, and a Cello/Bass (obua) staff. The score features various dynamics such as *p*, *f sub.*, and *mf*, along with articulation marks like accents and slurs. The music is characterized by a rhythmic pattern of two beats per measure, creating a dialogic texture between the instruments.

Görsel 85. Beşinci Bölüm, 221.-224. Ölçüler Arası

İlk olarak 232.-259. ölçüler arasında gelen (C) epizodu son rondo temasının duyurulmasından önce 276.-289. ölçüler arasında gelir. (C) epizodu, rondo temasına kontrastlık yaratılması amacıyla Fa majör tonunda *poco meno mosso* tempoda ve lirik bir tema olarak karşımıza çıkar. Temayı ilk olarak klarnet duyurur. Cevap cümlesini flüt-obua ve klarnet birleşimi seslendirir ve epizod *poco rit.* ile (A) temasına son kez geçiş yapar.

Tempo II^o

Tempo II^o

poco rit. --- //

poco rit. --- //

Görsel 86. Beşinci Bölüm 276.-289. Ölçüler Arası

(C) epizodunun ardından (A) rondo teması *piu mosso vivo* bir tempoyla son kez seslendirilir ve *ff* nüans ile eser sona erer (290.-298. Ölçüler arası)

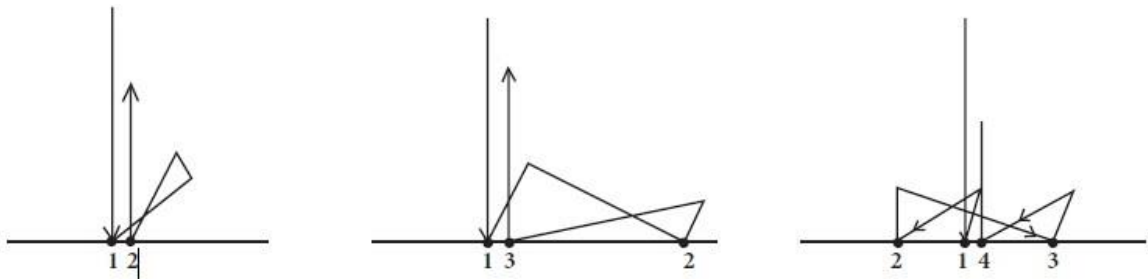
6.2 Güzelleme Orkestra Süiti'nin Orkestra Şefliği Teknikleri Bakımından İncelenmesi

6.2.1 Birinci Bölüm

4/4'lük ölçü sayısındaki Andante maestoso başlıklı bölüm, tıpkı Telli Turna Süiti'nin birinci bölümün de olduğu gibi gösterişli bir girişle başlar. İlk vuruşun *f* nüansında ve marcato olması sebebiyle şefin hazırlık hareketinden ilk vuruş hareketine kadar büyük bir vuruş sağlanmalıdır. 3. ve 4. Ölçüdeki ölçü sayısı değişimlerinde vuruş hareketi aksatılmamalı provalarda orkestra, ölçü sayısı değişimleri için tekrar edilerek çalıştırılmalıdır.

Rudolf (1950, s. 91), 'marcato vuruşu, her birim vuruş üzerinde durularak yapılan bir vuruş tekniği olarak tanımlamaktadır. Bu vuruş hareketlerinin gücünün boyutu zaman zaman değişebilir. Birim zamanı birbirine bağlayan hareketler müziğe de bağlı olarak düz ya da kavisli (espressivo) olabilmekle birlikte staccato vuruşa göre daha yavaş düşünülebilir'.

"Orkestranın gürlük derecesine göre tüm kolun veya çoğunlukla ön kolun kullanıldığı bu vuruş tipinde ictus üzerindeki sekme güçlü bir şekilde gösterilip yolculuk daha çevik bir hareketle gelişir. Ictus'un ne kadar vurgulu ve güçlü gösterileceği, yani sekmenin hızı ve vurgusu, müzikal geçidin tempo, gürlük, orkestrasyon hacmi ve ritmik yapısı gibi değişik unsurlara bağlıdır" (Gökmen, t.y., s. 36).



Görsel 87. İki, Üç ve Dört Zamanlı Marcato Vuruş Şemaları (Gökmen, t.y., s. 36)

3. ölçüdeki cresc.'nun efektif bir stilde icrası için özellikle yaylıların yay teknikleri kontrol edilmeli ve etkin icrası sağlanmalıdır. Aynı efektif özelliklerin 7. ölçüdeki cresc.'da da sağlanması için keskin ve net vuruşlar ve kesme işareti yapılmalıdır.

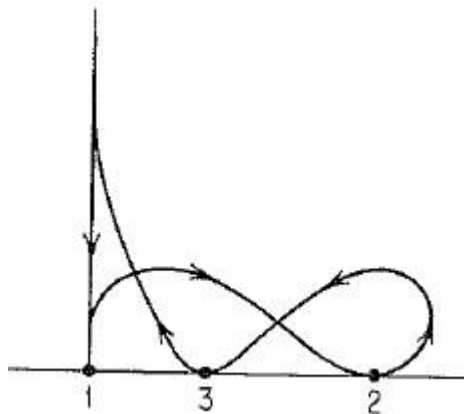
4/4 ölçü sayısındaki 8. ölçüde dörde bir vuruş yapılmalıdır. Yaylıların *f* nüansındaki temanın icrasında şefin cephesi kemanlara doğru dönmesi güvenli bir icrayı beraberinde getirebilir. 12. Ölçüde obua ve klarnetin, 16. ölçüdeki flütün girişleri gösterilmeli, giriş öncesi icracılarla göz teması sağlanmalıdır.

18. ölçüdeki tempo değişimi olmaksızın ritmik tartım hareketlerin artışında orkestranın hızlanma sorununa yönelik vuruşlar net ve keskin olmalıdır.

22.-24. Ölçüler arası bölüm sonu olması ve de *mp* nüansında olmasından dolayı sağ el vuruşları daha küçük hareket ettirilmeli, sol elle de *mp* nüansına ve *espr.* terimine uygun bir şekilde müziğin hafifletilmesi sağlanmalıdır.

6.2.2 İkinci Bölüm

3/4 ölçü sayısında ve Moderato başlıklı ikinci bölümün girişinde ritim ve temponun daha anlaşılır olmasını sağlamak için motifin gelişimine kadar her ölçü üç vurulup daha sonra her ölçüye bir vurulabilir.



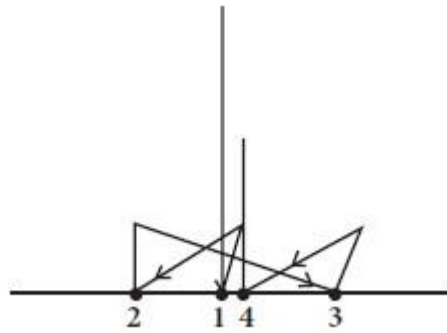
Görsel 88. 3/4 Vuruş Şeması (McElheran, 1966, s. 24)

Espressivo bir anlayış içinde icra edilmesi gereken bölümde orkestra şefi keskin vuruşlardan ziyade daha legato bir vuruş anlayışı içinde olmalıdır. 'Legato vuruş

hafif bir şekilde bilekten hatta sadece ön kol kullanılarak yapılmalıdır' (Gökmen, t.y., s. 36). Viyolanın uzun sesle, çello ve kontrbasın pizzicato ile girdiği yerde obuanın solosu el işareti ile belirtilmeli ve hafif bir icra sağlanmalıdır. Obua ve klarnetin diyalogunda küçük hareketlerle çalgılar gösterilmeli ve sağ el vuruşları net olmalıdır. *f* nüansında icra edilmesi gereken cümlelerde vuruşlar öncekilerine göre daha büyük olabilir. Temponun tutularak girilmesi gereken 69. Ölçüden bir önce yine vuruşlar daha büyük gösterilerek orkestranın burada temponun hangi oranda tutulması gerektiği ile ilgili fikir sahibi olmaları sağlanabilir. Böylece 71. Ölçüdeki *piu meno mosso* başlıklı dört ölçülük kesit daha kolay bir şekilde yönetilebilir. Bu kesitte *decresc.*'yu sağlıklı bir biçimde sağlamak için vuruşlar puandorg'a kadar kademeli olarak küçültülmeli, orkestranın *ppp* nüansına inmesi sağlanmalıdır.

6.2.3 Üçüncü Bölüm

Yavaş ve sakin bir bölümden sonra hızlı bir bölüme başlangıç yapılacağı için orkestra şefi tarafından orkestra hızlı ve *f* nüansa hazırlanmalıdır. Bu amaçla özellikle hazırlık vuruşu, bölümün temposuna uyum sağlamalı, parlak ve gösterişli bir icra için *f* nüans ve *marcato* icranın gerekliliği şef tarafından vuruş tekniği ile iyice belirtilmelidir. Bölüme başlarken büyük bir vuruş hareketi icrayı gerektiği gibi sağlayabilir.



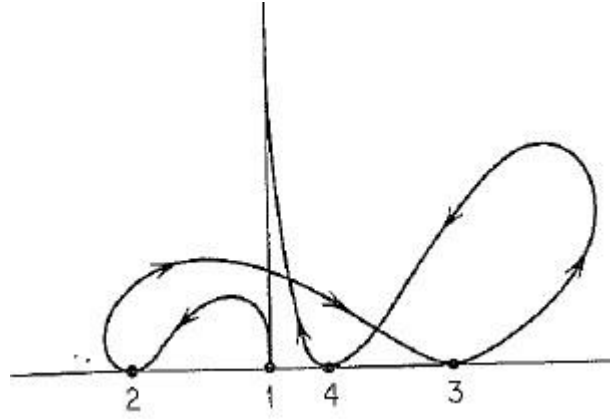
Görsel 89. 4/4 Marcato Vuruş Şeması (Gökmen, t.y., s. 36)

Ana temanın farklı çalgı ya da çalgı gruplarına geçtiği pasajlar orkestra şefi tarafından önceden net bir şekilde gösterilmelidir. Bölüm sonundaki *piu mosso* bölümde icranın hızlanması için küçük vuruşlar gösterilmeli, temponun hızlı bir şekilde devam etmesi sağlanmalıdır.

6.2.4 Dördüncü Bölüm

Hızlı bir bölümden sonra ağır bölüme geçilirken hazırlık hareketi önceki bölüme göre daha geniş ve büyük olmalıdır. Bu hareket orkestranın icrasını kolaylaştırır ve icrada bütünlüğü sağlar.

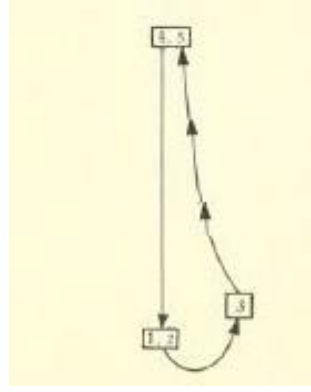
Üç ölçüden oluşan bu kesitte yaylı çalgıların f nüansında bir sunusu vardır. Bu kesitin vuruşları $4/4$ ölçü sayısına uygun dört birim zamanda sağlanmalıdır. Vuruş hareketleri ağır tempoya uygun olarak geniş ve kavisli olmalı, orkestranın f nüansından p nüansına düşüşü sol elin ifadeli hareketleri ile belirtilmelidir.



Görsel 90. 4/4 Vuruş Şeması (McElheran, 1966, s. 51)

6.2.5 Beşinci Bölüm

Güzelleme orkestra süitinin Andante bölümü de Telli Turna süitinin moderato bölümü gibi $5/8$ ölçü sayısındadır. Bu bölümün de vuruşları Telli Turna süitinin moderato bölümünün vuruş kalıbı her ölçünün iki vuruşa (biri normal biri uzun) bölünmesi ile oluşur.



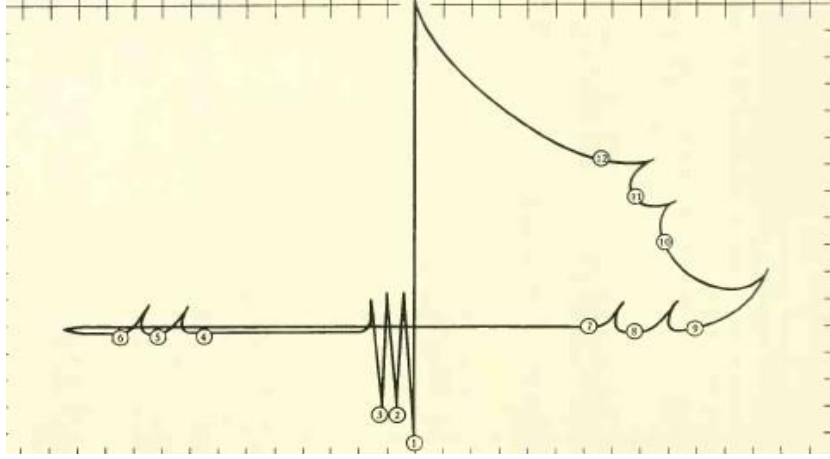
Görsel 91. 5/8 Türk Aksağı Vuruş Şeması (Rudolf, 1950, s. 279)

mf nüansında ve *molto espr.* terimiyle belirtilen obuanın solosunu keman takip eder. Bu iki çalgı arasındaki geçişi sağlamak için şefin önceden icracıyı gösterdiği hareket önemli olarak kabul edilebilir.138.-141. ölçüler arasındaki *cresc.* ve *decrec.* dinamiklerin sol ve sağ elin koordineli hareketleri ile sağlanmalıdır. İlk dinamiklerin orkestraya çalıştırılması önemlidir. Çünkü bölüm boyunca bir çok pasajda aynı dinamiklerin olduğu kesitler gelecektir. Müziğin sade ve basit olduğu düşünüldüğünde bu dinamiklerin orkestra tarafından icrası önemlidir.

186. ölçüde başlayan *poco rit.* orkestra şefi tarafından vuruş hareketleri büyütülerek orkestranın ritme yavaş girmesi sağlanmalıdır. Viyola, viyolonsel ve kontrbasın uzun sesleri *poco rit.* için önemli olmamakla birlikte temayı çalan flüt-klarnet ve ölçünün ikinci zamanlarında çalan birinci ve ikinci keman için önemli olabileceği düşünülebilir.

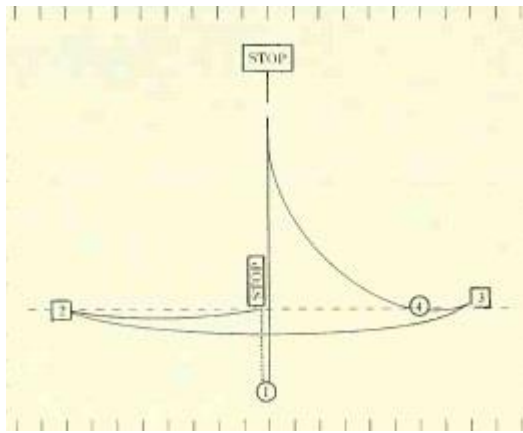
6.2.6 Allegro (Rondo)

Batı müziğinde 12 zamanlı ölçü sayısı bileşik ölçü kapsamında değerlendirilmektedir. Her birim vuruşa üç alt bölünmenin ayrıldığı dört zamanın vuruşu aşağıdaki gibidir.



Görsel 92. Alt Bölümlü 12/8 Vuruş Şeması (Rudolf, 1950, s. 126)

Ancak Allegro (Rondo) bölümünde hızlı tempodaki geleneksel oyun havasının ele alınması yukarıdaki gibi alt bölümlü bir vuruşu değil her ölçünün dört vuruşa bölünmesini gerektirmektedir. Aksak ölçülerin vuruşları hızlı tempoda her bir birim zamanın vuruşuna bağlı kalmaksızın kısa ve uzun zaman gözetilerek iki, üç veya dört zamanlı kalıba oturtulabilir. Yukarıdaki şemada da görüldüğü gibi alt bölümlü 12/8 vuruşta bile (aşağı-sola-sağa-yukarı) dört temel vuruş görülebilmektedir. Bas yürüyüşleri de göz önünde bulundurulduğunda bu bölümde vuruşların 4/4 ölçü sayısına uygun olması gerekmektedir.



Görsel 93. 4/4 Tam Staccato Vuruş Şeması (Rudolf, 1950, s. 20)

Bölümü oluşturan temanın her bir sekizlik vuruşunda marcato dinamik olması, bu sekizliklerin her üçünün birlikte birer vuruş içerisine sığdırılması gereğinden dolayı

vuruşun artikülasyonu marcato'dan daha çok staccato bir tekniği gerekmektedir. Yaylı çalgıların tutti başlangıcının ardından sırasıyla obua, klarnet ve flüt de orkestraya katılır. 232. ölçüde başlayan *poco meno mosso* başlıklı bölüm ağırlaşmayı sağlayan 4/4 ölçü sayısındaki ölçüden sonra 3/4 ölçü sayısında devam eder. Burada vuruşlar gayet legato bir ifade ile gösterilmelidir. Klarnetin temayı çaldığı lirik temayı daha sonra flüt ve obua da seslendirir. Yaylı çalgıların uzun sesleri armonik hattı belirtir. Kesit 259. Ölçüde uzun seslerden oluşan *poco rit.* ile biter.

Ardından tekrar 12/8 ölçü sayısındaki kesit başlar. Ölçü sayısı geçişlerinde orkestra şefi hazırlık vuruşunu iyi hazırlamalıdır. 276. Ölçüde tekrar 3/4 ölçü sayısındaki ağır kesit 289. Ölçüye kadar devam eder. 290. ölçüde 12/8 ölçü sayısındaki tema bu kez daha hızlı bir şekilde *piu mosso e vivo* başlığıyla gelir. Bu kesitte vuruşlar öncekilerine göre biraz daha önde düşünölmeli orkestranın daha hızlı çalması sağlanmalıdır.

SONUÇ

Atatürk'ün Cumhuriyet dönemi müzik politikaları dönemin genç Türk bestecilerini cesaretlendirmiş ve de eserlerini bu anlayışta vermeye başlamışlarını sağlamıştır. Avrupa'ya kendi imkanları ya da devlet desteğiyle giden bestecilerimiz Atatürk'ün öngördüğü şekilde geleneksel Türk müziği öğelerinden faydalanarak ses ve çalgı için solo, oda müziği ve orkestraya sayısız eserler yazmışlardır. Atatürk'e ve Cumhuriyet değerlerine koşulsuz bağlı önemli bir bestecimiz olan Nevit Kodallı da bu isimlerden biridir. Besteci birbirleri arasında stil bakımından çeşitlilik olsa da eserlerinde Türk müziği ezgilerini zaman zaman olduğu gibi ya da kendi kompozisyon anlayışı çerçevesinde kullanmıştır. Kodallı, çağdaşlarına göre farklı bir anlayış daha güderek çoksesli müziği halka ulaştırmanın kolay bir yolu olarak küçük ölçekli orkestraların Anadolu kasaba ve şehirlerinde seslendirebilecekleri eserler bestelemiştir. Senfoni orkestralarının yıllık programlarında sıkça yer verdiği, konservatuvarların öğrenci orkestraları tarafından seslendirilmesi uygun olan hatta zaman zaman Güzel Sanatlar Liselerinin dahi repertuarında yer alan Telli Turna ve Güzelleme orkestra süitleri Çağdaş Türk müziği tarihinin önemli iki yapıtı olarak öne çıkmaktadır. Her iki orkestra süitinin bir diğer önemli yanı Türk müziği ezgilerinin çokseslendirilmiş ve orkestrasyonu yapılmış halinin basit, sade, yalın ve bir o kadar da sanatsal estetik içinde dinleyiciye sunulmasıdır.

Bu çalışma da yukarıda anlatılanlar çerçevesinde her iki orkestra süitinin müzikal arka planı analiz edilmeye çalışılmış aynı zamanda orkestra şefliği bakımından içerdiği teknik özellikler ve icra güçlükleri incelenmiş ve de çözüm önerileri getirilmiştir.

Sonuç olarak; Telli Turna ve Güzelleme orkestra süitlerinin temel orkestra şefliği tekniklerini içerdiği, Türk halk müziği ezgilerinin senfonik müzik içinde seslendirilmesi hususunda şeflik bakımından önemli müzikal özellikler taşıdığı, aksak ölçü sayısından oluşan eserlerin icrasını temel düzeyde gösteren bir yapıya sahip olduğu değerlendirilmiştir. Ayrıca bu çalışma ile bundan sonra Türk bestecilerin benzer form ve yapıdaki eserlerinin orkestra şefliği bakımından incelenmesine yönelik rehberlik edebileceği düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Akdil, Sayram (1987). *Besteci Ahmed Adnan Saygun*. Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri. İzmir: Filarmoni Derneği Yayınları, s. 25-27.
- Akdoğu, Onur. (1996). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Akıncıoğlu, Zafer. (2012). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Müziğindeki Gelişmeler*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı. Erzurum.
- Aktüze, İrkin. (2010). *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Antep, Ersin. (2017). *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası- Çoksesliliğinin Belgesel Tarihi*. Ankara: Elma Yayınevi.
- Aydın, Yılmaz. (2010). *İkinci Kuşak Çağdaş Bestecilerimizden İki Örnek: İlhan Usmanbaş, Nevit Kodallı*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Belce, Sabri. (2018). *Ulvi Cemal Erkin'in "Köçekçe" İsimli Orkestra İçin Dans Rapsodisi'nin Müzikal Analizi ve Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı. Ankara.
- Cangal, Nurhan. (2004). *Müzik Formları*, Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Çelebioğlu, Emel. (1986). *Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş*. İstanbul: Üçdal Neşriyat.
- Çöloğlu, Erdem. (2005). *Çağdaş Türk Bestecilerinin 20. yy. Müziğinin Modernist Anlayışlarıyla Etkileşimi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Müzik Anasanat Dalı. İstanbul.
- Dalkkırın, Esra. (2013). *Müzik Kültürü*. Zeki Nacakçı, Alaattin Canbay (Ed.). *Cumhuriyet'e Geçiş ve Cumhuriyet Dönemi Müzik Yaklaşımları*. s. 174-195. Ankara: Pegem Yayınevi.
- Elhankızı, Aynur. (2012). *Armoni*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Erten, Haluk, Yenal, Ercan. (t.y.). *Türk Askeri Çoksesli Müziğinin Gelişimi*. (Bilgi Broşürü).
- Feridunoğlu, Lale. (2014). *Müziğe Giden Yol*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp. (1955). *Türk Askeri Müzikaları Tarihi*. İstanbul: Maarif Vekaleti.

- Gazimihal, Mahmut, Ragıp. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Gazimihal, Mahmut, Ragıp. (2017). *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*. (Ed. Metin Özarslan). İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Gazimihal, Mahmut, Ragıp. (2019). *Türk Askeri Muzikaları Tarihi*. (Ed. Metin Özarslan). İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Gedikli, Necati. (1999). *Ülkemizdeki Etki ve Sonuçlarıyla Uluslararası Sanat Müziği*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Gökmen, Rengim. (t.y.). *Orkestra Şefliği Temel Teknikleri*. Basılmamış Ders Notları.
- Hodeir, Arthur. (1992). *Müzikte Türler ve Biçimler*, Çev.: İlhan Usmanbaş, İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- İlyasoğlu, Evin. (1992). *Müziğin Kanatlarında "Söyleşiler"*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Karaca, Aslı. (2008). *Nevit Kodallı'nın Tüm Müziklerinin Ayrıntılı İncelenmesi ve Değerlendirilmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı. Mersin.
- Kaptan, Volkan, Kaptan, Merve Nur. (2019). *Cumhuriyet Dönemi ve Öncesi Batılılaşma Hareketlerinin Türk Müziğine Etkileri*. idil, 58 (2019 Haziran): s. 809-823.
- Kodallı, Nevit. (1993). *Güzelleme Süiti Partitür Notası*. Ankara: Devlet Konservatuvarı Yayınları No. 94.
- Koray, Fuad. (1957). *Müzik Formları*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Kütahyalı, Önder. (1981). *Çağdaş Müzik Tarihi*. Ankara: Varol Matbaası.
- McElheran, Brock. (1966). *Conducting Techniques*. New York: Oxford University Press
- Mutlu, Açıksöz, Fulya. (2014). *Cumhuriyet'in İlanından Sonra Türkiye'de Çağdaş Müzik Politikaları (1923-1945)*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı. Samsun.
- Okyay, Erdoğan. (1998). *Nevit Kodallı'ya Armağan*, Ankara: Sevda – Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Özgür, Ülkü., Aydoğan, S. (2015). *Gelenekten Geleceğe Türk Musikisi*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Özkan, İsmail Hakkı. (2013). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*. İstanbul: Ötügen Neşriyat.

- Öztürk, Okan Murat. (2022). *Türk Müziğinin Temeli Olarak Halk Müziği Teorisi ve Uygulaması I*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Rudolf, Max. (1950). *The Grammar of Conducting*. New York: G. Schirmer Inc.
- Say, Ahmet. (1995). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, Ahmet. (1997). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Saygun, A., Yönetken, H. B. (1990). *Müzik Kitabı*. İstanbul: Okul Kitapları.
- Serdaroğlu, Emine, Reyhan. (2008). *Muzıka-yı Hümayun'un Kurulmasından Günümüze Türkiye'de Çoksesli Klasik Batı Müziğinin Kurumlaşması*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Anabilim Dalı. İstanbul.
- Sevengil, Refik, Ahmet. (1969). *Opera Sanatı İle İlk Temaslarımız*. İstanbul: Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Sun, Muammer. (2007). *Türk Müziği Makam Dizileri*. Ankara: Sun Yayınevi.
- Tarman, Süleyman ve Kıvrak, Yakup. (2002). *Gençlik Orkestraları İçin Dağarcık/Türk Bestecilerinden Eserler ve Düzenlemeler* (Nevit Kodallı- Telli Turna Süiti Orkestra Partitürü), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tura, Yalçın. (2017). *Türk Musikisinin Meseleleri*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Tura, Yalçın. (2019). *Türk Musikisi ve Armoni*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Özkeleşçi, Sercan. (2017). Kültür-Sanat-Edebiyat-Eğitim ve Mimarlık Üzerine Akademik Araştırmalar. Zafer Kurtaslan (Ed.). *12 Eşit Aralıklı Tampere Sistemde Türk Müziği Makam Dizilerine Kuramsal Bir Yaklaşım*. s. 59-83. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Unakıtan, Özhan. (2006). *Nevit Kodallı'nın Yaratıcılığında Türk Müziğinin Etkileri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli.
- Yarkın, Fahrettin. (2017). *Türk Müziğinde Usuller*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yöre, Seyit. (2012). *Temel Besteleme Malzemeleriyle Çağdaş Müzik*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Zeren, Ayhan. (1995). *Müzik Fiziği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

11 / 07 / 2023

Bahadır ÇOKAMAY

Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: NEVİT KODALLI'NIN "TELLİ TURNA" VE "GÜZELLEME" ORKESTRA SÜİT'LERİNİN ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİKLERİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
11/07/2023	88	105317	15/06/2023	6	2129385301

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (11/07/2023)

Bahadır ÇOKAMAY

Öğrenci No.: N19138212

Anasanat/Anabilim Dalı: Kompozisyon ve Orkestra Şefliği

Program (işaretleyiniz): Orkestra Şefliği

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Rengim GÖKMEN

Master's Thesis Report Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title : AN ANALYSIS OF “TELLİ TURNA” VE “GUZELLEME” ORCHESTRA SUITES BY NEVIT KODALLI, IN TERMS OF ORCHESTRAL CONDUCTING TECHNIQUES

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
11/07/2023	88	105317	15/06/2023	6	2129385301

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (11 /07 /2023)

Bahadır COKAMAY

Student No.: N19138212

Department: Composition and Orchestral Conducting
Program/Degree (please mark): Orchestral Conducting

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL
APPROVED

Prof. Rengim GÖKMEN

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezime ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

11 / 07 / 2023

Bahadır ÇOKAMAY

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

