



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

**NECİL KÂZIM AKSES'İN "BARIŞ İÇİN SAVAŞ" İSİMLİ SENFONİK ŞİİRİNİN
BESTECİLİK TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ**

Ahmet Tamer TOPUZ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2020



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

NECİL KÂZIM AKSES'İN "BARIŞ İÇİN SAVAŞ" İSİMLİ SENFONİK ŞİİRİNİN
BESTECİLİK TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Ahmet Tamer TOPUZ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2020

NECİL KÂZIM AKSES'İN “BARIŞ İÇİN SAVAŞ” İSİMLİ SENFONİK ŞİİRİNİN BESTECİLİK TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Danışman: Doç. Dr. Hatıra AHMEDLİ CAFER

Yazar: Ahmet Tamer TOPUZ

ÖZ

Ülkemizde müzik alanında Atatürk'ün işaret ettiği şekilde bir devrim yaparak, ulusal müziğimizi evrensel standartlarda ele alıp daha değerli kılmayı ve geliştirmeyi hedef edinen birinci kuşak Türk bestecilerimiz, Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferid Alnar, Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kâzım Akses'ten oluşan “Türk Beşleri”dir.

Türk Beşleri içerisinde Necil Kâzım Akses, çeşitli sanat kurumlarında üstlendiği yöneticilik ve eğiticilik misyonlarıyla ve müzikal dili bakımından kendine has bir yerdedir. Bestecilik açısından zaman içerisinde birçok yeni yazım tekniğini ve besteleme tekniğini kendi müzikal yolculuğunda birleştirerek sürekli kendi dilini stilize etmiş, açık fikirli ve kendini yenileyen bir besteci olmuştur. Bestecinin olgunluk dönemi içerisinde yazılmış olan *Bariş için Savaş* senfonik şiiri Atatürk'ün 100. doğum yılı sebebiyle 1981 yılında, Atatürk'ün anısına yazılmış, yaklaşık 22 dakika seslendirme süreli, orkestranın ustaca kullanıldığı bir senfonik eserdir.

Bu araştırmada Necil Kâzım Akses'in, evrensel düzeyde kabul görmüş besteleme teknikleri ve ilkeleri ile kendi özünden aldığı materyalleri de kullanarak nasıl özgün bir dil yarattığı *Bariş için Savaş* senfonik şiiri üzerinden ortaya konmuş ve bu eserin Çağdaş Türk Müziği literatüründeki önemi vurgulanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Türk Beşleri, Necil Kâzım Akses, Barış için Savaş, Senfonik Şiir, Çağdaş Türk Müziği

THE ANALYSIS OF NECİL KÂZIM AKSES'S SYMPHONIC POEM “BARIŞ İÇİN SAVAŞ” IN TERMS OF COMPOSITIONAL TECHNIQUES

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Hatıra AHMEDLİ CAFER

Author: Ahmet Tamer TOPUZ

ABSTRACT

Having made a musical revolution in the direction as Atatürk pointed out, the first generation of the Turkish Composers, Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferid Alnar, Ahmet Adnan Saygun and Necil Kâzım Akses who are called “Turkish Five” set a goal to handle our national music to improve and to make it more precious within universal standards.

Necil Kâzım Akses, among the Turkish Five, is in an idiosyncratic place with the administrative and educational missions he undertook in various art organisations and also with his unique and outstanding musical style. Merging several new composition techniques in his musical journey over time, he stylised his musical language perpetually and became an open-minded and a selfrenewing composer. His symphonic poem *Barış için Savaş* (War for Peace) was composed during years in discretion to mark in commemoration of Atatürk’s centenary birthday in 1981. This is a symphonic work component in utilising the orchestra in every aspect for a duration of approximately 22 minutes.

Through the *Barış için Savaş*, this study purposes to reveal how Necil Kâzım Akses created his genuine musical style adopting universally-accepted composing techniques, the principals blending well with the concepts he took from his own culture as well as to emphasise the importance of this work in Contemporary Turkish Music repertoire.

Keywords: Turkish Five, Necil Kâzım Akses, Barış için Savaş, Symphonic Poem, Contemporary Turkish Music

TEŞEKKÜR

Bu araştırmanın her aşamasında çalışmalarımı titizlikle inceleyip yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım ve kompozisyon dersi hocam Sayın Doç. Dr. Hatıra AHMEDLİ CAFER'e, dūřünceleri ile bana yön veren ve her daim destekleri ile yanımda olduğunu hissettiğim hocam Sayın Sıdıka ÖZDİL ve Sayın İnci ÖZDİL'e, bu araştırmanın gerekleēebilmesi için beni yüreklendiren ve babasının eserinin partiyonunu benimle paylaşan Sayın Ahmet AKSES'e, değerli fikirleri ile bu çalışmanın olgunlaşmasına dolaylı katkı sağlayan Bülent YÜKSEL ve Mahmut YONTAR'a, bana her zaman destek olan kıymetli eřim Fulya TOPUZ'a sonsuz teőekkürlerimi sunarım.

Ahmet Tamer TOPUZ

Ankara, Haziran, 2020

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iv
TABLolar DİZİNİ.....	vi
GÖRSEL DİZİNİ	vii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	ix
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: ARAŞTIRMANIN AMACI, ÖNEMİ, KAPSAMI VE YÖNTEMİ	3
1.1 Problem.....	3
1.2 Alt Problemler	3
1.3 Araştırmanın Amacı	3
1.4 Araştırmanın Önemi	4
1.5 Araştırmanın Kapsamı.....	4
1.6 Araştırmanın Sayıltıları	4
1.7 Araştırmanın Yöntemi	4
1.7.1 Verilerin Toplanması, Çözümlemesi ve Yorumlanması.....	5
1.7.2 Evren ve Örneklem.....	5
2. BÖLÜM: NECİL KÂZİM AKSES.....	6
2.1 Yaşamı	6
2.2 Yaratıcılık Dönemleri	9
2.3 Eser Listesi	10
3. BÖLÜM: BARIŞ İÇİN SAVAŞ SENFONİK ŞİİRİ	14
3.1 Senfonik Şiir.....	14
3.2 Barış için Savaş Senfonik Şiiri'nin Besteleme Süreci.....	15
3.3 Barış için Savaş Senfonik Şiirinin İlham Verdiği Şair ve Şiiri	16

3.4 Barış için Savaş Senfonik Şiirinin Müzikal Analizi	22
3.5 Barış için Savaş Senfonik Şiirindeki Belirgin Anlatım Öğeleri	59
SONUÇ	66
KAYNAKLAR	69
Etik Beyanı.....	71
Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu	72
Master's Thesis Originality Report.....	73
Yayımlama ve Fikrî Mülkiyet Hakları Beyanı	74

TABLULAR DİZİNİ

Tablo 1. Eserdeki ölçü aralığı-sayısı-rakamı bilgileri ile tempo ve anlatım ifadeleri	23
Tablo 2. Orkestra kadrosu.....	25
Tablo 3. “Lento - molto Tranquillo” kesiti form şeması	52
Tablo 4. Müzik-şiiir ilişkisini yansıtan eşleşme tablosu	61

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Kanonun “re” eksenli ana hattı.....	26
Görsel 2. Timpani solo.....	27
Görsel 3. Viyola ve viyolonsel ile başlayan yaylı çalgılar yazısı	27
Görsel 4. Timpani solodan elde edilmiş olan “si” eksenli melodi	28
Görsel 5. Timpani solodan elde edilmiş olan “fa” eksenli melodi	29
Görsel 6. Kanonik eşliği temsilen kanonun ilk sesi olan viyolonsel partisi	29
Görsel 7. 88.ölçüden 107.ölçüye kadar olan kısımda basta yer alan ostinato yapısı.....	31
Görsel 8. Üzerine blok akorlar işlenerek armonize edilen melodi.....	32
Görsel 9. Sabit eksenli ikinci ostinato yapısı	32
Görsel 10. Üzerine blok akorlar işlenerek armonize edilen melodi	33
Görsel 11. Timpani solo.....	33
Görsel 12. Timpani solosuna eşlik eden keman I ve II partisi.....	34
Görsel 13. Yaylı çalgılarda aynı anda dört farklı oktavdan çalınan melodi	34
Görsel 14. Kontrbas haricinde tüm yaylı çalgıların katılımı ile seslendirilen doku	35
Görsel 15. Trompet solo	36
Görsel 16. Ostinato eşliğinin timpani partisi	37
Görsel 17. Aleatorik yazım	37
Görsel 18. Aleatorik yazım	38
Görsel 19. Aleatorik yazım	39
Görsel 20. Bas trombondaki melodi	40
Görsel 21. Keman I partisi ile temsil edilen ostinato yapısı	40
Görsel 22. Flüt partisi ile temsil edilen melodi.....	41
Görsel 23. Ostinatonun bas trombon partisi ile temsil edilen bir formu.....	42
Görsel 24. Timpani solodan elde edilmiş olan melodi	42
Görsel 25. Kanonik eşliği temsilen kanonun ilk sesi olan viyolonsel partisi	43
Görsel 26. Beş yavaşık ve inici sestten oluşan bir kalıbın çekirdeğini oluşturduğu ostinato yapısı.....	44
Görsel 27. Üzerine blok akorlar işlenerek armonize edilen melodi	45
Görsel 28. Timpani solo.....	45
Görsel 29. Timpani solosuna eşlik eden keman I ve II partisi.....	46
Görsel 30. Viyola ve viyolonsel ile başlayan yaylı çalgılar yazısı	46

Görsel 31. Dikey çokseslendirilen “do” aksenli melodi	47
Görsel 32. Yaylı çalgılarda aynı anda dört farklı oktavdan çalınan melodi	47
Görsel 33. Kontrbas haricinde tüm yaylı çalgıların katılımı ile seslendirilen doku	48
Görsel 34. Trompet partisi	49
Görsel 35. Farklı çalgı gruplarınca sürekli yinelen iki hat	50
Görsel 36. Kanonun “mi bemol” aksenli ana hattı	51
Görsel 37. Aleatorik yazımdaki eşlik	52
Görsel 38. Trompet solo	53
Görsel 39. Korangle solo	53
Görsel 40. Ostinato yapısı.....	54
Görsel 41. Keman I ve II ile viyolaların unison çaldıkları ezgi.....	55
Görsel 42. Pikolo, flüt 1 ve 2, obua 1 ve 2, klarnet 1 ve 2'nin seslendirdiği aleatorik kutular.....	56
Görsel 43. “İlgaz Anadolu'nun Sen Yüce Bir Dağısın” isimli şarkının öncül cümlesi	57
Görsel 44. “İlgaz Anadolu'nun Sen Yüce Bir Dağısın” isimli şarkının soncul cümlesi	57
Görsel 45. “İlgaz Anadolu'nun Sen Yüce Bir Dağısın” isimli şarkının tartımsal açıdan daraltılmış hali	58
Görsel 46. “Pesante” başlıklı, yaylı çalgılarla temsil edilen eserin son dört ölçüsü.....	59
Görsel 47. Yaylı çalgılar dışında tüm orkestra tarafından icra edilen savaş çağrısını tasvir eden giriş kısmı.....	62
Görsel 48. Savaş atmosferini sembolize eden aleatorik yazıdan bir kesit (155. Ölçü).....	63
Görsel 49. Zafer için, barış için yapılan kararlı yürüyüşü niteleyen marş (301. Ölçü)	64
Görsel 50. “İlgaz Anadolu'nun Sen Yüce Bir Dağısın” şarkısının teması (413. Ölçü)	64
Görsel 51. Barış ve huzurun “do majör” akor sesleriyle ifade edilişi (438. Ölçü)	65

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

YÖK	: Yükseköğretim Kurulu
MEB	: Millî Eğitim Bakanlığı
İLESAM	: İlim ve Edebiyat Eseri Sahipleri Meslek Birliği

GİRİŞ

Cumhuriyetin ilk yıllarında birçok alanda yapılan kalkınma ve yeniden yaratım süreçlerinin müzik alanına temas etmemesi düşünülemezdi. Önlerinde hiçbir ulusal örnek bulunmaz iken yurt dışında aldıkları eğitim ve Cumhuriyetin vermiş olduğu engin şuurla, Atatürk'ün de hedeflediği üzere kendi müziğimizi çağdaş anlayışla ele alarak özgün müzik yaratmayı başaran, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferid Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kâzım Akses'ten oluşan "Türk Beşleri" Çağdaş Türk Müziği olgusunu yaratmışlardır. Müzik eğitimcisi ve yazarı Halil Bedii Yönetken tarafından ulusalcı bir çizgide var olmuş Rus Beşleri'nden esinlenerek isimlendirilen Türk Beşleri, genç Cumhuriyetin müzik reformunda ve müziğimize yeni bir kimlik kazandırma noktasında, tıpkı birçok Avrupa ülkesinin ulusal yaklaşımı benimseyen okulları gibi, çağdaş Türk müzik kültürümüzü inşa ederek hem alanlarında öncü olmuşlar hem de oldukça büyük bir yol kat etmeyi başarmışlardır.

Türk Beşleri içerisinde Necil Kâzım Akses'in, bestecilik açısından zaman içerisinde birçok yeni yazım tekniğini kendi müzikal yolculuğunda birleştirerek sürekli kendi dilini stilize etmiş, açık fikirli ve kendini yenileyen ilerici bir besteci olduğu kaçınılmazdır.

Büyük orkestra için yazılmış eserlere baktığımızda, Necil Kâzım Akses, hiç kuşkusuz gerek nitelik gerekse nicelik açısından liderdir. Akses, bir imparatorluk merkezinde yetişmiş başka bir imparatorluk başkentinde eğitim görmüştür. Asalet ve soyluluk yaşamının doğal bir parçasıdır ne yaşamında ne de eserlerinde küçüklüğe yer yoktur (Refiğ, 2012, s. 22).

Kullandığı teknikler ve müzikal yaklaşımı bakımından Akses'in besteleme süreci üç ayrı başlık altında incelenebilir. Ezgisel, kontrpuantal ve armonik yoğunlukla müzikal cümlelerin tam anlamıyla bitiş hissi uyandırmadan süregelmesi ve girift bir yapıda oluşları, özellikle orkestral eserlerinde kullandığı koyu renkler ve gürlük yelpazesinin hayli geniş oluşu, polimodal ve/veya amodal anlayışın sağladığı eksensizlik hissi, belli sınırlar içerisinde yer alan planlı ve öngörülebilir bir raslamsallık anlayışının ürünü olan öğelerin varlığı, Akses'in 1976-1999 yılları arasını kapsayan, *Bir Divandan Gazel* adlı eseriyle başlayan bu son bestecilik döneminin genel özellikleri arasındadır. *Barış için Savaş* isimli eseri bestecinin bu son döneminde yazdığı; sözsüz, görüntüsüz, dramasız, kısacası yalnızca müzikle aktarmayı hedeflediği öyküyü ele aldığı senfonik şiiirdir.

Senfonik Şiirde orkestrasyon, form ve yaŐatılmaya çalıŐılan öykü arasında denge kurmak, tüm bu dinamikleri kullanırken sanatsal açıdan zafiyete uŐramadan, sanatsal deŐeri yüksek bir eser ortaya koymak oldukça zorlu ve ustalık gerektiren bir durumdur. Bestecilik alanında Őiirsel bir dil ve anlatıma erişmek de oldukça güç ve her bestecinin eriŐemediĐi bir noktadır. Tüm bunlar göz önüne alındığında ulusal imgeler içeren *Barış için Savaş* senfonik Şiiri ve yüksek anlatımı, üzerine derinlemesine bir çalışma yürütülmesi gereken bir eser olarak önem arz etmektedir. Geçmiş alıŐmalar incelendiğinde Necil Kâzım Akses'in viyola konçertosunun, operalarının, yaşamı-sanatçı kimliği-eğitici yönünün tez konusu olarak seçildiği saptanmıştır. Bu çalıŐmalara ek olarak *Barış için Savaş* senfonik Şiirinin irdelenmesinin, Akses'in ve bu son dönem eserinin aĐdaŐ Türk Müziği literatüründeki önemini açıklama noktasında katkı sağlayacağı düŐünülmektedir.

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

1.1 Problem

Necil Kâzım Akses'in *Barış için Savaş* isimli senfonik şiirinin müzikal analizi yapılarak, bestecinin olgunluk dönemindeki müzikal dilini anlamak; eserin icrasından önce daha iyi anlaşılıp elde edilen bilgilerin yoruma yansıtılmasına yönelik yapılması gereken analizlerin belirlenmesi; besteciler, orkestra şefleri ve müzikologlar için bu anlamda bir araştırma modeli geliştirilmesi amacıyla Problem cümlesi aşağıdaki gibi oluşturulmuştur:

“Necil Kâzım Akses'in *Barış için Savaş* adlı eseri bestecilik teknikleri bakımından nasıl bir görünüm sergilemektedir?”

1.2 Alt Problemler

1.2.1 Senfonik Şiir nedir ve tarihi gelişimi nasıldır?

1.2.2 *Barış için Savaş* senfonik şiirinin besteleme süreci nasıldır?

1.2.3 *Barış için Savaş* senfonik şiiri ile eş zamanlı yazılan aynı adlı şiirin metin-müzik-anlatım bağlamında nasıl bir ilişkisi vardır?

1.2.4 *Barış için Savaş* senfonik şiiri form, armoni, kontrpuan, orkestrasyon, melodik ve ritmik yapı açılarından hangi özellikleri taşımaktadır?

1.3 Araştırmanın Amacı

Barış için Savaş senfonik şiirinin, bestecilik teknikleri bakımından ilk kez ele alındığı bu araştırmada, müzikal analiz teknikleriyle eserin derinlemesine incelenip aydınlatıcı ve ilham verici veriler elde edilmesinin amaçlamasının yanı sıra Necil Kâzım Akses'in bir besteci olarak sahip olduğu müzikal dilin, söz konusu eser üzerinden irdelenmesi hedeflenmektedir. Araştırma süreci sonunda elde edilen tüm bulguların ve verilerin öğrencilere, bestecilere, orkestra şeflerine ve müzik bilimcilere yürütecekleri çalışmalarda ışık tutacak nitelikte olması amaçlanmaktadır.

1.4 Araştırmanın Önemi

Barış için Savaş eserinin el yazması partiyonu üzerinde yapılacak olan bir çalışmanın, ilk kez bu araştırma ile rapor haline getirilmesi, bu araştırmanın önemini belirleyen birçok etmeni de beraberinde getirmektedir. Bu etmenler arasında; eserin daha geniş kitlelere erişmesine olanak sağlanması, eserin daha çok seslendirilmesi adına farkındalık uyandırılması, bestecinin kullandığı bestecilik tekniklerinin ortaya konulması, senfonik şiirin verdiği ilhamla besteciyle eşzamanlı olarak Coşkun Ertepinar tarafından kaleme alınan şiir ile söz konusu senfonik şiir arasındaki metin-müzik-anlatım bağıntısının irdelenmesi ve bu araştırmanın nihayetinde eserin Çağdaş Türk Müziği literatüründeki önemini vurgulanması sıralanabilir.

1.5 Araştırmanın Kapsamı

Bu araştırmanın evrenini Necil Kâzım Akses'in bütün eserleri, örneklemini ise *Barış için Savaş* senfonik şiiri oluşturmaktadır. Bu örneklemden yola çıkarak yürütülen araştırma kapsamı ise; anılan senfonik şiirin besteleme süreci, aynı adlı şiir ve şairinin incelenmesi, bestecinin yaşamı ve yaratıcılık dönemleri, anılan senfonik şiirin detaylı müzikal analizi ve senfonik şiirdeki belirgin anlatım öğelerinin saptanması ile sınırlandırılmıştır.

1.6 Araştırmanın Sayıtları

Bu çalışmada, yapılan analizlerin eserin anlaşılması açısından yeterli olduğu; yapılan literatür taramasının yeterli olduğu; ulaşılan yazılı materyallerin bestecinin hayatı ve sanat anlayışını yansıtması noktasında yeterli ve güvenilir oldukları varsayılmıştır.

1.7 Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırma, müzikal analiz tekniklerinden yararlanarak *Barış için Savaş* senfonik şiirinin ele alınıp derinlemesine irdelendiği ve Necil Kâzım Akses'in besteci kimliğinin detaylı bir şekilde açıklanarak ortaya konulduğu betimsel bir çalışmadır.

1.7.1 Verilerin Toplanması, Çözümlemesi ve Yorumlanması

Araştırma ile ilgili literatür taraması yapıldıktan sonra, konuyla ilgili kaynak niteliğinde yayınlanmış olan kitaplar, tezler, makaleler, süreli yayınlar, broşürler, bildiriler, ses kayıtları ve eserin el yazması partiyonundan yararlanılarak araştırma için gerekli veriler oluşturulmuştur. Elde edilen veriler doğrultusunda bestecilik teknikleri bakımından, Necil Kâzım Akses'in evrensel düzeyde kabul görmüş besteleme teknikleri ile kendi özünden aldığı materyalleri de kullanarak yarattığı özgün dili, *Barış için Savaş* senfonik şiiri üzerinden ortaya konmuş ve bu eserin Çağdaş Türk Müziği literatüründeki önemi vurgulanmıştır.

1.7.2 Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini Necil Kâzım Akses'in tüm eserleri, örneklemini ise *Barış için Savaş* senfonik şiiri oluşturmaktadır.

2. BÖLÜM: NECİL KÂZIM AKSES

2.1 Yaşamı

06 Mayıs 1908 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Necil Kâzım Akses, 1914'de ilkokula başladı ve 3. sınıftan itibaren piyano ve keman dersleri aldı. 1926'da liseden mezun olmasının ardından, Mesut Cemil'den viyolonsel, Cemal Reşit Rey'den armoni dersleri aldı. 1926'da Viyana Devlet Müzik Akademisi'nde Joseph Marx'ın kompozisyon sınıfına kabul edildi. 1929 yılında ilk bestesi olan piyano için *Prelüd ve Fügler*'i besteledi. 1931'de akademinin kompozisyon bölümünü bitirmesinin hemen ardından aynı okulda ileri kompozisyon bölümüne devam etti. Aynı yıl Sadettin Arel'in kızı Naciye Hanım ile evlenen ve 1932'de Prag Konservatuvarı'na kabul edilen Akses, burada Joseph Suk ve Alois Haba ile çalıştı. "1934 yılında başladığı hocalık görevini yaşama veda edene kadar tam altmış beş yıl sürdürdü. Bülent Arel, Nevit Kodallı ve Ferit Tüzün gibi öğrencilerinin yanı sıra beş kuşak besteci adayına öğretmenlik yaptı" (Erdoğan vd., 2008, s. 35).

1934 yılı Necil Kâzım için önemli bir yıldır. Ülkesine dönmüş olmanın sevinci bir yana Musiki Muallim Mektebi'nde görev alacağı günleri sayarken zamanında yeteneği doğrultusunda eğitim görmesini onaylayıp ailesini ikna eden; Avrupa'daki öğrenciliğini yakından izleyen; kısa süre içinde devlet bursu almasını sağlayan koruyucusu Hakkı Tarık Us, Necil Kâzım'a 'AKSES' soyadının verilmesini önerir ve uygun bulunur (Erdoğan vd., 2008, s. 38).

1934 yılında *Mete Operası* ve *Senfonik Dans* isimli yapıtlarını yazarak Prag Konservatuvarı'ndaki öğrenimini tamamladı. Musikî Muallim Mektebi'nde öğretmenliğe başlayan bestecinin, aynı yıl Atatürk'ün direktifiyle yazdığı *Bay Önder* operası ilk kez sahneye konuldu. 1935'de Alman besteci Paul Hindemith ile Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kuruluş çalışmalarında yer almıştır. 1936 yılında Carl Ebert'in isteğiyle Sofokles'in *Antigone* ve *Kral Oidipus* oyunları ile Shakespeare'in *Julius Caesar* oyunu için sahne müzikleri besteledi.

...folklor araştırmaları için Türkiye'ye gelen Macar besteci Bela Bartok, Adnan Saygun ve Necil Kâzım Akses ile birlikte Adana'nın Osmaniye yöresinde üç hafta kalarak halk ezgilerini derlediler (Kolçak, 2006, s. 22).

Aynı yıl kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı'na kompozisyon öğretmeni olarak atandı. 1940'da Ulvi Cemal Erkin ile birlikte *Konservatuvar Marşı*'nı yazdı. 1941'de ikinci eşi Saadet Hanım ile evlendi. 1938-39 yıllarında askerde iken ilk taslaklarını hazırladığı ve

1942'de tamamladığı *Ankara Kalesi* ilk kez Ernst Praetorius yönetiminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından, dinleyiciler arasında İsmet İnönü'nün de bulunduğu bir konserde seslendirildi. 19 Ekim 1943'de *Ankara Kalesi*, Fritz Zaun yönetiminde Berlin Senfoni Orkestrası tarafından Berlin'de icra edildi ve Polidor plakları dizisinde kaydı yapılarak piyasaya sürüldü. 1946'da *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No.1* ile viyolonsel ve orkestra için *Poem*'i yazdı. "1948'de kurucusu olduğu konservatuvarın müdürlüğüne atandı" (Say, 1998, s. 67).

...bu görevdeyken kurumun işlevini geliştirmek üzere programlar ve modern eğitim anlayışıyla bir dizi yenilik uygulamıştır. Örneğin uzun süredir üzerinde düşünerek geliştirdiği ders programlarını çağdaş bir düzeye getirerek uygulamaya koyar. Okulun öğrenci orkestrasını geliştirmek için Ulvi Cemal Erkin'e şeflik görevi verir. Orkestra kısa sürede düzey kazanarak başarılı konserler vermeye başlar. Başka bir önemli yenilik ise okulda bir oda müziği oluşturulmasıdır. Piyanist Ferhunde Erkin, kardeşi kemancı Necdet Remzi Atak ve İtalyan viyolonsel öğretmeni Antonio Saldarelli'den oluşan bir "Trio" kurulmuştur. Bu "Trio" akademik oda müziği konserleri verir. Böylesine yeniliklerle Ankara Devlet Konservatuvarı, Akses' in müdürlüğü döneminde eğitim ve sanatsal etkinlikler yönünden yeni çalışmalar içerisine girmiştir (Aydın, 2003, s. 151).

1949-1950 yılları arasında Millî Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü görevini üstlendi. 1954'de Bern Kültür Ataşeliği Öğrenci Müfettişi, 1955'de ise Bonn Kültür Ataşeliği Öğrenci Müfettişi oldu. "1 Aralık 1957 günü Federal Alman Cumhuriyeti Birinci Sınıf Hizmet Nişanı'nı aldı." (Oransay, 1965, s. 44). 1958-1960 yılları arasında Ankara Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü yaptı. 1960'da Cevad Memduh Altar'la birlikte Sovyet Besteciler Birliği'nin davetlisi olarak Moskova'ya gitti. 1963'de İtalyan Hizmet Nişanı'nı (Cavaliere Ufficiale) aldı. 1964'de *On Piyano Parçası*'nı, ses ve piyano için *Portreler I*'i, Yapı ve Kredi Bankası' nın 20. yıl kutlamaları çerçevesindeki sipariş üzerine *On Eşliksiz Koro Türküsü*'nü besteledi. Orkestra için *Ballad*'ı, Brüksel'de Belçika Radyo Senfoni Orkestrası tarafından Daniel Sternefeld yönetiminde, radyoda eş zamanlı yayınlanan bir konserde dinleyici ile buluştu. 1966'da *I. Senfoni*'yi yazdı. Bu eser, 1968'de Dışişleri ve Kültür Bakanlıkları'nın düzenlediği, Viyana'da Lessing'in yönettiği Tonküntsler Orkestrası konserinde icra edildi. 1969'da keman ve orkestra için *Keman Konçertosu* yazdı ve *Itrî'nin Neva Kâr'ı Üzerine Scherzo*'yu tamamladı. "Necil Kâzım Akses, 1971'de 'Centre Mediterranéen de Musique Comparee et de Danse'ın kurucu yönetim kurulu üyesi ve başkan vekili seçildi" (İlyasoğlu, 2007, s. 60). Aynı yıl yeniden Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü'ne atandı. 1972'de kendi isteğiyle emekli olmasına karşın konservatuvar eğitimciliğini devam ettirdi. 1973'de İtalyan Commendatore nişanı ve Tunus Burgiba Sanat-Kültür Nişanı aldı. Aynı yıl *Sesleniş - Cumhuriyetimizin 50. Yılına* eserini yazdı. 1981'de Atatürk Sanat Armağanı'nı alan besteci aynı yıl *Barış için*

Savaş senfonik şiirini yazdı. Akses'e 1985 yılında YÖK tarafından profesör unvanı verildi. 1987 yılında Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi'nde kompozisyon öğretmenliğine başladı. 1988'de *Atatürk Diyor ki* retorik senfonisini (V. Senfoni) yazdı. 1990'da *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No.4*'ü yazdı. 1992'de Seveda Cenap And Vakfı'nın Altın Onur Ödülü Madalyası'nı aldı. (Akses'in vefatından bir süre bu madalya, ailesi tarafından vakfa iade edildi.) Bu yıllarda da besteciliği ile eş zamanlı olarak, Bilkent Üniversitesi ve Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı'ndaki kompozisyon öğretmenliğine devam etti. Yine aynı yıllarda, bariton solo, koro ve orkestra için *Ölümsüz Kahramanlar* başlıklı *VI. Senfoni*'sini yazmaya başladıysa da ilerlemiş yaşına bağlı olarak üç yıl kadar süren sağlık sorunları sebebiyle bu eserini tamamlayamadan 16 Şubat 1999 tarihinde hayata gözlerini yumdu.

Tüm bestecilik yaşamı boyunca eserleri, yurt içi ve yurt dışındaki pek çok konserde seslendirildi, kayda alındı ve ödüllendirildi.

Bestecinin yurt dışında çalınan yapıtlarından bazıları şunlardır: Ankara Kalesi, Fritz Zaun yönetiminde Berlin Şehir Orkestrasıyla 1943'te çalınmıştır. Ballad, yurt dışında en çok çalınan yapıtı olup 1950'den başlayarak Londra, Edinburgh, Birmingham, Münster, Paris, Brüksel, Viyana, Bükreş, Tunus, Prag ve Moskova'da yer almıştır. Poem'i 1949'da Franco Caraccioto yönetiminde ve çellist Antonio Saldarelli solistliğinde Roma'daki RAI Senfoni Orkestrası seslendirmiştir. Itri'nin *Neva Kâr'ı* Üzerine Scherzo, Sofya, Moskova, Kahire, Budapeşte'de çalınmıştır. Birinci Senfoni 1968'de Lessing yönetimindeki Viyana Tonkünstler Senfoni Orkestrası tarafından; 1972'de Tagizade yönetimindeki Azerbaycan Devlet Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilmiştir. İkinci Senfoni, Muhammed Nazar Mommadov yönetimindeki Orkestra Saz tarafından 1997'de Türkmenistan'da çalınmıştır (İlyasoğlu, 2007, s. 60).

Necil Kâzım Akses'in başarılarla dolu uzun yaşamını, bir öğrencisi olarak en kısa ve derin bir şekilde niteleyen isim İlhan Usmanbaş olmuştur. Usmanbaş, 1999'da Orkestra dergisinde yayınlanan makalesinde hocasının birçok kişilik özelliğini ve genel hayat görüşünü dile getirerek, en çok etkilendiği yönlerinin altını çizmiştir.

Önce sevimlilik, sonra şefkat, sonra yaşama sevinci, ama ciddiyet, güven, görgü, yaşanmışlık; toplumun geçirdiği sanat serüveninin tanıklığı, yaratıcılığı; Avrupa'yı bilmek ama ona tapmamak; Osmanlı'yı bilmek ama ona geri dönmek; bütün bir değişim sürecinin büyükleriyle birlikte olmuş olmak ama onlarla eşit olmak; madalyalar almış olmak ama onlardan hiç söz etmemek; yıpratıcı görevler yüklenmek ama sızlanmamak; önemli kişileri yakından tanımış olmak ama büyük-küçük demeden kafa denkleleriyle ahbaplık etmek; derin tasarımlar içinde olmak ama sanki mutfak reçeteleriyle daha çok ilgileniyormuş gibi gözükmek; bunların hepsinden de önemlisi; yazdıklarını derinden gerçekten sevmek, onlara inanmak. Bir yaşamın bütün anlamıyla değerli sayılması için daha başka neler beklenir ki... (Usmanbaş, 1999, s. 23).

Öğrencilerinin yaşamlarına dokunarak derin izler bırakan Akses'in yaşamı ele alındığında eğitimci kimliği oldukça önemli bir yer kaplamaktadır. Kendi stiline rağmen engin bilgi birikimi ve yeniliğe açık bir duruşu olması sebebiyle, öğrencileri için her daim onların içindeki cevheri çıkaracak bir yaklaşımla yetişmelerini ve kendi müzikal yolculuklarına çıkmalarını sağlamıştır. Bu sayede farklı anlayışı benimsemiş büyük bestecilere, onların kendi dillerini keşfetme arayışında oldukları öğrencilik dönemlerinde büyük bir özveri ile yön vermiştir. Besteci, bu hususu kendi ifadeleri ile şu şekilde aktarmıştır:

Benim yazı şeklimi telkin edecek değildim ya! Zamanla beraber bütün duygular ve yazı tekniği de değişiyor. Okudukları çağdaş teknik, onları istidatlarına ve isteklerine göre yönlendirdim. Mesela Usmanbaş değişen bütün tekniği izledi. Ferit Tüzün folklor etkisindeydi, kendine göre yeni renkler buldu. Bülent Arel tamamıyla başka bir yöne, elektronik dünyaya saptı. Şimdi de caza meraklı bir öğrencime caz senfonisi yazdırıyorum. Ben ileriye açık bir insanım. (İlyasoğlu, 1998, s. 224)

Beste yapmayı yaşamı boyunca sürdürerek öğrencileri için ilham verici bir rol model oluşu, edebiyat ve tarih gibi pek çok müzik dışı alandan verimli bir şekilde beslenmesi ve bunu öğrencilerinden de beklemesinin yanında bir diğer yönüyle Akses; öğrencilerini gelecekteki meslektaşları ve sanat insanları olarak görmesiyle ve mezun ettiği öğrencileri ile temasını kesmeyerek her daim destekçileri olmasıyla eğitimci kimliğinin sınırlarını genişletmiş ve koca bir sanat yaşantısına yaymıştır. Bu hususu dile getiren en değerli ifadeler, Nevit Kodallı'nın Akses'in 70. yıl dönümü töreninde yaptığı konuşmada hocası ile ilgili olarak kullandığıdır:

Necil Hoca bütün öğrencilerine aynı ihtimamı gösterir, bir kuyumcu sabrı ve titizliğiyle üzerlerinde çalışır, sonunda her öğrencisi kompozisyon bilimine gerçekten hâkim, yanından ayrılır. Okulu bitiren öğrencilerinden ömür boyu da ilgisini ve yardım elini çekmez, her fırsatta onların yanındadır, destekleyicisidir. Bu büyük kalbinden ötürü herkes onu candan sever ve sayar. İşte bunun için Necil Kâzım Akses büyük kompozitörlüğünün yanında büyük bir hocadır da ... (İlyasoğlu, 1998, s. 225)

2.2 Yaratıcılık Dönemleri

Necil Kâzım Akses, "Milletlerarası olabilmek için milli varlık şarttır" (Akses, 1950, s. 32) sözleri ile ulusal değerlerin vazgeçilmezliğinin altını çizmiştir. 1993 yılında "Devlet Sanatçıları" isimli televizyon programında ise, "Türk müziğinin etkisi altında olmalıyız. Yozlaşmış alaturka değil ama Divan müziğini çok severim. Divan musikisi demek alaturka demek değildir... Ben stilize halk ezgisi kullandım. Hiçbir zaman aynen alıp da onu çökseslendirmedim" ifadesini kullanmıştır (İlyasoğlu, 1998, s. 183). Bestecinin bu ulusal bilinç üzerine kurulu olan, aldığı eğitim ve geçmiş kültür birikiminin, çağın gerekliliklerini

karşılayan anlatım yöntemleriyle perçinlemesi sonucu oluşturduğu bestecilik yaşamı, üç ana başlık altında ele alınabilir.

1) Viyana ve Prag'da 1926 yılından 1934 yılında yurda dönünceye kadar olan öğrenim süreci Akses'in ilk bestecilik dönemini oluşturur. *Prelüd ve Fügler, klarnet/alto saksofon için Allegro Feroce* ve *Üç Şiir* başlıklı eserleri bu dönemde bestelenmiştir. Bu dönem eserlerinin özellikleri arasında, melodinin makamlardan elde edilmesi, ritmik yapının aksak ölçülere dayanması, armonik anlayışın ise üçlü ve dördü armoniden elde edilmek istenen homojen bir duyusu yansıtması sıralanabilir (Aydın, 2003, s. 153).

2) Öğrenimini tamamlayarak yurda döndüğü 1934 yılından 1976 yılına kadar olan süreç bestecinin ikinci yaratıcılık dönemini oluşturur. *Çok Seslendirilmiş Türküler, Ballad, Itri'nin Neva Kâr'ı Üzerine Scherzo* ve *Eskilerden İki Dans* isimli yapıtları bu dönemde yazılmıştır. Bu süreçte üretilen yapıtlar, halk müziği ve geleneksel sanat müziği ile bu müzik türlerinin usûl ve form gibi karakteristik öğelerini işleyen niteliktedirler (Aydın, 2003, s. 153).

3) Bestecinin üçüncü dönemi 1976 yılından vefatına kadar geçen süreyi kapsamaktadır. Tenor solo ve orkestra için yazdığı *Bir Divandan Gazel, 1.Senfonisi dışında kalan tüm senfonileri, Orkestra Konçertosu* ve *Barış için Savaş* isimli senfonik şiiri, son bestecilik dönemi içerisinde yer alır. Bu döneme ait eserlerin en belirgin özellikleri aleatorik yazım içermeleri ve geleneksel sanat müziğine ait makamların soyutlanmış bir biçimde ve amodalite olarak adlandırılacak şeklide oldukça geçişken bir yaklaşımla ele alınmış olmalarıdır (Aydın, 2003, s. 160).

2.3 Eser Listesi

Akses'in eserleri listelenirken, besteleme tarihi, eserlerin basım tarihi, seslendirme tarihi veya bir başka etmen değil eserlerin ortamlarına göre sınıflandırılması temel alınmış, bestelenme tarihleri ve ilgili çalgı grubu/orkestra kadrosuna dair kısa bilgiler listeye dahil edilmiştir.

Opera

- *Mete* (tek perde), 1933.
- *Bayönder* (tek perde), 1934.
- *Timur* (1956'da başlanmış, tamamlanmamıştır).

Senfoni

- *Senfoni No. 1*, 1966.
- *Senfoni No. 2* (yaylı çalgılar için), 1978.
- *Senfoni No. 3*, 1980.
- *Senfoni No. 4, Sinfonia Romancesca Fantasia* (viyolonsel solo ve orkestra için), 1983-84.
- *Senfoni No. 5, Atatürk Diyor ki* (retorik senfoni, büyük koro, çocuk korosu, tenor solo, org ve büyük orkestra için), 1988.
- *Senfoni No. 6, Ölümsüz Kahramanlar* (bariton solo ve koro ile) - ilk bölüm tamamlanmıştır, 1992.

Diğer Senfonik Eserleri

- *Şiir*, 1932-33.
- *Bir Yaz Hatırası-Boğaziçi'nde Sabah*, 1932-33.
- *Çiftetelli* (senfonik dans), 1933.
- *Bayönder Operası'nın* orkestra süiti.
- *Ankara Kalesi* (senfonik şiir), 1942.
- *Ballad*, 1947.
- *Eskilerden İki Dans* (orkestra uyarlaması), 1962.
- *Itri'nin Neva Kâr'ı Üzerine Scherzo*, 1948-1969.
- *Sesleniş-Cumhuriyetimizin 50. Yılı'na*, 1973.
- *Orkestra Konçertosu*, 1976-77.
- *Barış için Savaş* (senfonik şiir), 1981.

Solo Çalgı ve Orkestra İçin

- *Poem* (viyolonsel ve orkestra), 1946.
- *Keman Konçertosu*, 1969.
- *Viyola Konçertosu*, 1977.

- *İdil* (viyolonsel ve orkestra için), 1980.

Oda Müziği İçin

- *Allegro Feroce* (klarnet veya saksofon ve piyano), 1930.
- *Allegro Feroce* (viyola ve piyano çevirisi).
- *Poem* (piyano ve keman), 1930.
- *Sonat* (flüt ve piyano), 1933.
- *Üç Poem* (mezzo soprano ve yaylı çalgılar dördlüsü), 1933.
- *Yaylı Çalgılar Üçlüsü*, 1945.
- *Yaylı Çalgılar Dördlüsü No. 1*, 1946.
- *Yaylı Çalgılar Dördlüsü No. 2, Ağıt*, 1972.
- *Yaylı Çalgılar Dördlüsü No. 3*, 1979.
- *Yaylı Çalgılar Dördlüsü No. 4*, 1990.

Şan ve Orkestra İçin

- *Şiir ve Müzik* (bas-bariton ve orkestra), 1935.
- *Senfonik Destan-Cumhuriyetimizin 50. Yılı'na* (soprano, koro ve orkestra), 1973.
- *Sololar Geçidi -Timur Operası'ndan-* (soprano, mezzo-soprano, bariton, bas-bariton ve orkestra), 1974.
- *Bir Divandan Gazel* (tenor solo ve orkestra), 1976.

Şan ve Piyano İçin

- *Portreler I* (lied'ler), 1964.
- *Şiirlere Müzik-Portreler II* (lied'ler), 1975.
- *Hayır mı Evet mi?* (lied), 1988.

Koro

- *Çokseslendirilmiş Türküler*, 1936.
- *Eşliksiz Çoksesli Koro Kompozisyonları*, 1947.
- *On Türkü* (eşliksiz karma koro), 1964.
- *İstanbul'a Gönül Veren Ozanlar* (eşliksiz çoksesli koro), 1983

Marşlar

- *Konservatuvar Marşı* (U.C. Erkin ile birlikte), 1940.
- *Türkiye Marşı*.
- *İzciler* (koro ve orkestra için).
- *Birlik Marşı*.
- *Cumhuriyetimizin 50. Yıl Marşı* (senfonik marş), 1973.

Piyano Solo

- *Prelüd ve Fügler* (piyano), 1929.
- *Türk Envansyonu*.
- *Beş Piyano Parçası*, 1930.
- *Piyano Sonatı*, 1930.
- *Minyatürler*, 1936.
- *Ekilerden İki Dans*, 1960.
- *On Piyano Parçası*, 1964.

Viyola Solo

- *Capriccio*, 1977.
- *Acıklı Ezgi*, 1984.

Sahne Müziği

- *Sofokles'in Antigone oyunu için müzik*, (üfleme çalgılar), 1942.
- *Shakespeare'in Julius Caesar oyunu için müzik* (üfleme çalgılar), 1942.
- *Sofokles'in Kral Oedipus oyunu için müzik* (üfleme çalgılar ve kadınlar korusu), 1943. (İlyasoğlu, 1998, s. 259-261)

3. BÖLÜM: BARIŞ İÇİN SAVAŞ SENFONİK ŞİİRİ

3.1 Senfonik Şiir

Bir müzik eserinin dahil olduğu müzik türü, o eserin algılanabilmesini sağlayan ve eserde bütünlüğe erişme yolu olarak düşünülebilecek temel faktörlerden biridir. Özellikle kurgusal bakımdan birbirlerinden ayrılan ve ortak müzik kültürü potasında eritilmiş olan birçok müzik türü vardır. Senfonik şiir de bu müzik türlerinden biridir.

Senfonik şiir, bir tabloyu, şiiri, romanı, manzarayı, öyküyü ya da müzik dışında herhangi bir öğeyi konu edinmiş, genellikle bir bölümden oluşan ve programlı müzik türünün bir örneği olan -çoğunlukla orkestra için yazılmış- yapıttır.

Senfonik şiirin 19. yüzyılda ortaya çıkmasından önce, 16. yüzyıldan sonra betimlemeli müzikler yazılmamış değildir (Jannequin'in *Kuşların Şarkısı*). Böyle olsa bile senfonik şiir yalnız betimlemekle yetinmez: Öykünün ya da şiirin çeşitli düğüm noktalarını belirterek, betimlemeyi bir konu dolayında örgütler. Ancak bu niteliğiyle ele alındığında senfonik şiirin gerçek öncüsü Johann Kuhnau'dur diyebiliriz (Usmanbaş, 2002, s. 83).

19.yüzyılın ikinci yarısında Fransa'da, Hector Berlioz ile büyük dinleyici kitlesinin tercih etmesiyle yükselişe geçen senfonik şiir, Franz Liszt'in bu olguyu orkestral eserlerinde kullanmasıyla daha derin bir anlatım gücüne erişmiştir. Dinleyicilerin zihninde bir öykü canlandırmak, bir manzarayı resmetmek ya da edebi bir eseri müzikle işlemeye çalışmak oldukça zorlu bir amaç olması sebebiyle orkestranın tüm renk yelpazesinden istifade edilmesi, anlatımın güçlendirilmesi bakımından bestecilerin büyük bir bölümü tarafından tercih edilen bir yol olmuştur.

Senfonik şiirde esinlenen öyküye bağlı kalınarak bir anlatım yapıldığından, kesin bir form anlayışından bahsetmek mümkün değildir. Herhangi bir formda yazılabileceği gibi tamamen belirsiz bir formda da yazılabilir. 1840'lar ile 1920'ler arasında oldukça popüler bir form olan senfonik şiirin, literatürdeki önde gelen örnekleri arasında; Claude Debussy - *Prélude à l'après midi d'un Faune*, Ralph Vaughan Williams - *An Oxford Elegy*, Peter Ilyich Tchaikovsky - *The Tempest*, Sergei Rachmaninoff - *The Isle of Dead*, Ottorino Respighi - *The Fountains of Rome*, Camille Saint Saëns - *Le Rouet d'Omphale*, Nikolai Rimsky Korsakov - *Scheherazade*, Jean Sibelius - *Finlandia*, Antonin Dvorak - *The Noon*

Witch, Franz Liszt - *The Dante Symphony*, Richard Strauss - *Till Eulenspiegel* ve Hector Berlioz - *Symphonie Fantastique* eserleri sayılabilir.

Cumhuriyet dönemi öncesinde senfonik türde eserler vermiş olan bestecilerimizden Edgar Manas'ın *Vatan Şarkısı* ve İsmail Zühtü'nün *Hamidiye Senfonik Poemi* ile; cumhuriyet dönemi bestecilerimizden -aynı zamanda Türk Beşleri'nden olan- Cemal Reşit Rey'in *Karagöz*, *Çağrılış* ve *Fatih* başlıklı eserleri, tarihimizde senfonik şiir türünde verilen ilk eserlere örnek olarak gösterilebilir.

3.2 Barış için Savaş Senfonik Şiiri'nin Besteleme Süreci

Cumhuriyetimizin kurucusu Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk'e olan bağlılığını "Beni yetiştiren, burs verip okutan, bugünlere getiren Atatürk'e borcum hala bitmedi. Yazdığım eserlerle ona olan borcumu ödemeye çalışıyorum" (akt. Kolçak, 2006, s. 23) sözleri ile ifade eden Necil Kâzım Akses, 1973 yılından itibaren özellikle senfonik eserlerinin bir kısmını Türk Ulusunu ve Atatürk'ü merkeze alarak üretmiştir. Bu temele dayanan, anlatım gücü yüksek, ulusal öğelerin egemen olduğu, orkestra kadrosu bakımından yer yer büyük koro ve solistlerin de bulunduğu oldukça geniş ölçekli bu eserler şu şekilde sıralanabilir; 1973 yılında bestelenen *Cumhuriyet'in 50.yıl Marşı*, 1973 yılında büyük orkestra için yazılan *Sesleniş-Cumhuriyetimizin 50. Yılı'na*, Atatürk için yazılmış şiirlerden derlenen dizeler üzerine soprano solo-koro-orkestra için 1973 yılında bestelenen *Senfonik Destan-Cumhuriyetimizin 50. Yılı'na*, Atatürk'ün anısına 1981 yılında büyük orkestra için bestelenmiş senfonik şiiri *Barış için Savaş*, büyük koro-çocuk korosu-tenor solo-org-büyük orkestra için yazılmış ve 1988 yılında tamamlanmış olan *Senfoni No. 5 - Atatürk Diyor ki*, bariton solo-koro-büyük orkestra için 1992 yılında ancak ilk bölümü tamamlanabilmiş olan *Senfoni No. 6 - Ölümsüz Kahramanlar*.

Atatürk'ün 100.doğum yılına rastlayan 1981 yılında "Atatürk'ün Anısına - Barış için Savaş" senfonik şiiri ise 70'li yıllardan itibaren yazdığı eserlerin tüm özelliklerini bünyesinde barındırır. 22 dakika seslendirme süresi olan eser, büyük orkestra için yazılmıştır. Bu eserin bir başka özelliği ise yakın dostu, Türk Dili ve Edebiyatı öğretmeni Coşkun Ertepinar'ın senfoninin yaratılış sürecinde besteci ile eş zamanlı bir çalışma ile aynı konuda bir şiir yazmasıdır. Akses müziğinden esinle yazılan şiire bir başka örnek de *Ankara Kalesi*'ni dinledikten sonra Behçet Kemal Çağlar'ın yazdığı aynı adlı şiirdir (Refig, 2012, s. 50).

Ankara Kalesi örneğinden farklı olarak *Barış için Savaş* senfonik şiirinin besteleme süreci, şair ile eş zamanlı yürütülmüştür. Böylece doğrudan bestecinin şaire ilham kaynağı olması

yerine, bestecinin de şairin de düşüncelerinin üretilen şiire, besteye ve ikisi arasındaki bütünselliğe doğrudan katkı sağlayan disiplinler arası bir üretim süreci ve bunun sonucu olarak iki önemli eser ortaya konmuştur.

3.3 Barış için Savaş Senfonik Şiirinin İlham Verdiği Şair ve Şiiri

1914 yılında dünyaya gelen şair Coşkun ERTEPINAR, ilkokul ve ortaokulu Kayseri’de tamamlamış, ardından Sivas Erkek Öğretmen Okulu’na ve Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’ne devam etmiştir. 1932 yılından itibaren Sivas, Malatya, Şebinkarahisar, Muğla, İskenderun, Zile ortaokul ve liselerinde öğretmenlik ve yöneticilik yapmış, daha sonra Millî Eğitim Bakanlığı Ortaöğretim Şube Müdürlüğü, Halk Eğitim Genel Müdürlüğü, Bakanlık Müfettişliği, Bakanlık Müşavirliği görevlerinde bulunmuştur. MEB’de görev yaptığı süreçte ve 1974’de kendi isteğiyle emekli olmasının ardından da Ankara ve Gönen’de çeşitli liselerde edebiyat öğretmenliği yapmıştır.

1930 yılında ilk şiiri olan *Bu Gece*’nin Muhit dergisinde yayımlanmasının ardından şairin şiirleri; *Muhit, Ülkü, Varlık, Gündüz, Çağrı, Yücel, Şadırvan, Yeni Adam, Türk Dili, Hisar, Kemalist Ülkü, Çaba, Eflatun, Erciyes, Türk Kadını, Millî Kültür, Türk Kültürü, Yunus Emre Yolu* gibi çok sayıda dergide yayımlanmıştır. *Zaman Bahçesinde* adlı kitabıyla 1978’de Türkiye Millî Kültür Vakfı Jüri Özel Ödülünü kazanmış, 1991’de ise İLESAM tarafından kendisine Hizmet Şeref Ödülü verilmiştir. Çok sayıda şiiri çeşitli formlarda bestelenen, ayrıca ders kitaplarında yer alan şairin şiirlerinin bir bölümü İngilizce, Macarca ve Lehçe dillerine çevrilmiştir. Başlıca eserlerinin arasında; *Deniz Üstü* (1935), *Dönülmez Zaman İçin* (1949), *Destan Atatürk* (1981), *Küçük Dünyamın İçinden* (1982), *Şiir İkliminde Bir Ömür* (tüm şiirleri (1995) bulunan şair 9 Ağustos 2005 yılında vefat etmiştir.

Coşkun Ertepinar tarafından *Barış için Savaş* senfonik şiiri ile eşzamanlı olarak yazılan şiir:

Necil Kâzım AKSES'e

I

Balkanlardan-Şıpka'dan kopan rüzgâr,

Dağ başlarında, ormanlarda uğultu... Ovalarda, vadilerde korku...

Aşar hırçın hırçın, dalga dalga Selanik kıyılarından, çarpar

Boğazlara doğru.

Vurur yüreğinden yüreğinden uyuyan İstanbul'u

Derinlerde kalmış Muratlar, Yıldırımlar,

Estergon türkülerde... Kosova, Niğbolu masal!..

Yeditepe'de yıkılırken o ulu çınar gövde gövde,

Rumeli her yanından püsküren volkan,

Suskun bir volkan da Selanik'te Mustafa Kemal...

O kaygılı sularda çalkalanırken günler uzun,

“Şahlandı kol başının kır atı yine.”

Ovalar kulaç kulaç, vadiler yamaç yamaç küçüldü;

Mustafa Kemal Çanakkal'de şimdi Çanakkale aşılmaz,

Mustafa Kemal'e ulaşılmaz... Ulaşılmaz...

II

Beride ılık nefesler sönmeden boğaz göklerinde,
Derler ki Homeros'un Orpheus'un çocukları şimdi de
Yedi düvel bayrağının gölgesinde,
Yürüyor üstümüze üstümüze,
Dev dalgalar gibi gemilerle...

Bir hal olmuş Akdeniz'e
Egemize bir hal olmuş...
İzmir'in içi kan ağlıyor,
İzmir gelmiş dize,
İzmir gelmiş dize.

Hınç büyük artık, dağlar gibi büyük hınç,
Yaman eser rüzgâr, yaman!
Kim demiş düştü Mustafa Kemal'in elindeki kılıç?
Anafartalar'da Conkbayırı'nda,
Şimşeklerle parıldayan...
Yürü bre düşman, yürü!
Afyon, Eskişehir'e doğru sürü sürü...
Sanma ki Engürü Kalesi yere battı,

Sanma ki

Hep böyle duracak Engürü...

İşte havalandı yaylasından o şahin,

Suyunu İzmir'den içer!

Bilsin, dünya bilsin,

Pençesi o şahinin

Pençesi taşa geçer!

Savaşçının erdemsizi,

Kan dökücü sürüsü hey!

Vaktindir, vaktin yaklaşan,

Ayşecik, Elifçik, Mehmetçik bir uçtan bir uca,

Şimdi Mustafa Kemalce taşan...

Uzağına düştün gemilerin, ulaşamaz elin,

Çeliği Çanakkale'de su içmiş kılıçlar,

Girmez artık kınına,

Girmez,

Sen Ege'de boğulana kadar...

III

Mustafa Kemal'in vatanı,
Yeşil yamaçlar, derin ırmaklar, mavi atlas üç bir yanı,
Ovaları altın, dağları elmas...
Fatma'sı, Emine'si, Ahmed'i, Hasan'ı,
Sever yaşamayı, sever insanlığı, sever insanı...

Mustafa Kemal'in vatanı,
Destanların türkülerin, yiğit gazilerin yatağı...
Bin yıllardan aşar gelir kaynağı,
Gönül gönül taşar gelir kaynağı,
Gece gündüz, pırıl pırıl, yıldız yıldız...

Barış için yaratılmıştı Mustafa Kemal,
Vatan içinse savaş,
Ceylan da ne? Kuzu da ne?
Gökte şahin, yerde doğan, pusuda atmaca,
Mustafa Kemal'e dağ dayanmaz, kanat açar kartalca...

Mustafa Kemal'in yüreği,
Kaldırmazdı ölmeyi, öldürmeyi,
Ama nasıl da severdi Kars'ı, Erzurum'u, Edirne'yi,
Samsun'u, Amasya'yı, Sivas'ı, Hatay'ı...
Mustafa Kemal bu sevgiden yarattı o lmsz Ata'yı.

Dostluğu duymak varken,
Yüreğin sesine uymak varken,
Gökte yıldızlar kardeş kardeş ışıldarken,
Mutluluğu şakıyan,
Çocuklarken, ağaçlarken, kuşlarken.

Düşünürdü Mustafa Kemal,
Suların akışından, çiçeklerin kokuşundan,
Sevgi, barış taşarken,
Kan değil, ateş değil, ülke lke,
İnsanlığın üstüne yađmalđ huzur,
Yađmalđ evren genişliğince yağmur yağmur...

(Refiğ, 2012, s. 59-61)

3.4 Barış için Savaş Senfonik Şiirinin Müzikal Analizi

Necil Kâzım Akses'in son bestecilik evresi içinde yazılmış olan, milli bir destanı konu edinmiş yüksek anlatıma sahip *Barış için Savaş* senfonik şiirindeki, yoğun orkestrasyon, yoğun armonik ve kontrpuantik yapılar, aleatorik yazım, ostinato kullanımları, geniş soluklu kanonik yapılar, farklı durumları betimlemesine rağmen büyük bir bütünü oluşturan müzikal cümleler, yinelenen ve yer yer değişime uğrayan ritmik kalıplar, polimodal (bestecinin kendi deyimiyle “amodal”) bir renk paleti eserin yazım dilini ve besteleme tekniklerini ortaya koyan başlıca etmenleri oluşturmaktadır.

Barış için Savaş senfonik şiirinde, birbirinden farklı sahneleri dinleyicinin zihninde canlandırabilmek adına, oldukça farklı atmosferdeki müzikler bir bütünsellik içinde ele alınmıştır. Bu farklı atmosferleri yansıtabilmek için eser süresince birçok tempo ve ifade terimleri kullanılmıştır. Tablo 1.'de yer alan farklı başlıklardaki kısımlar, tempo, ölçü rakamı ve ifade terimleri bakımından birbirinden farklı başlıklandırılmaları sebebiyle, her bir başlık analiz boyunca *kesit* terimi ile ele alınmıştır.

Tempo ve Anlatım İfadeleri	Ölçü Rakamı	Ölçü Sayısı	Ölçü Aralığı
Sostenuto misterioso (♩=56)	3/4	37	1 - 38
Allegro Vivo (♩=56)	4/4	11	38 - 49
Vivacissimo (♩=100)	2/2	39	49 - 88
Allegro (♩=40)	(2/2)	42	88 - 130
Meno Allegro Vivo	(2/2)	23	130 - 153
Andante aereo (♩=76)	5/4	9	153 - 162
L'istesso tempi [Andante aereo (♩=76)]	4/4	6	162 - 168
Allegretto misterioso (♩=88)	3/4	24	168 - 192
Vivacissimo (♩=100)	2/2	40	192 - 232
Allegro (♩=40)	(2/2)	22	232 - 254
Allegro Vivo (♩=56)	(2/2)	11	254 - 265
Meno Allegro Vivo	(2/2)	23	265 - 288
Sostenuto deciso (♩=60)	3/4	13	288 - 301
Allegro moderato (quasi una marcia) (♩=108)	4/4	18	301 - 319
Sostenuto deciso (♩=60)	3/4	26	319 - 345
Lento – molto Tranquillo (♩=63)	4/4	68	345 - 413
Maestoso	(4/4)	22	413 - 435
in tempo, ma poco agitato	(4/4)	3	435 - 438
Pesante	(4/4)	4	438 - 441

Tablo 1. Eserdeki ölçü aralığı-sayısı-rakamı bilgileri ile tempo ve anlatım ifadeleri

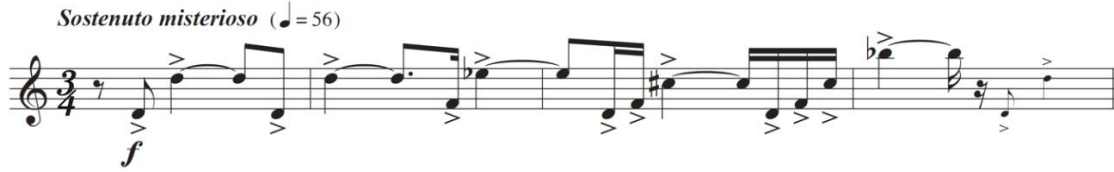
Ölçü aralığı, ölçü sayısı, ölçü rakamı, tempo ve anlatım ifadelerinin yer aldığı Tablo 1.'de, kompozisyonel açıdan aynı karakterde olup küçük farklarla kendini yineleyen kesitler, aynı renk ile işlenmiştir. Analiz boyunca Coşkun Ertepinar'a ait şiirle ilgili saptamalardan ve öznel yorumlardan ziyade, bestecilik teknikleri bakımından ve daha nesnel olan bir inceleme yapılması hedeflenmiştir.

Analiz kısmına geçilmeden önce eserin orkestra kadrosunun da ele alınması bir gerekliliktir. Bu büyük eser için Necil Kâzım Akses, özellikle son bestecilik döneminde tercih ettiği büyük bir orkestra kadrosu belirlemiştir. *Barış için Savaş* senfonik şiirinin orkestra kadrosu, hem Türkçe hem de el yazması partisyondaki İtalyanca isimlendirmeleriyle Tablo 2.'de yer almaktadır. Analiz boyunca, orkestradaki çalgıların Tablo 2.'de yer alan Türkçe karşılıkları kullanılmıştır.

Türkçe Yazım İle	Partisyondaki Orijinal Yazım İle
Pikolo	Flauto Piccolo
2 Flüt	2 Flauti
2 Obua	2 Oboi
1 Korangle	1 Corno inglese
2 Klarnet (Sib)	2 Clarinetti (in Sib)
1 Bas klarnet (Sib)	1 Clarinetto basso (in Sib)
2 Fagot	2 Fagotti
1 Kontrafagot	1 Contrafagotto
4 Korno (Fa)	4 Corni (in Fa)
3 Trompet (Do)	3 Trombe (in Do)
3 Trombon (2 Tenor, 1 Bas)	3 Tromboni (2 Tenori, 1 Basso)
1 Tuba	1 Tuba
Timpani	Timpani
1 Asılı zil	1 Piatto sospeso
2 Zil	2 Piatti
Askeri trampet	Tamburo militare
Tam-tam	Tam-tam
Büyük davul	Grancassa
Kampana	Campane tubolari
1 Arp	1 Arpa
1 Piyano	1 Pianoforte
Keman I	Violini I
Keman II	Violini II
Viyola	Viola
Viyolonsel	Violoncelli
Kontrbas	Contrabassi

Tablo 2. Orkestra kadrosu

Bariş için Savaş senfonik şiiri, yaylı çalgılar haricindeki çalgı ve çalgı gruplarının oluşturduğu görkemli bir kanonun yer aldığı “Sostenuto misterioso” başlıklı kesit ile başlar. Trompet 1 ve 2 ile obua 1 ve 2’de yer alan Görsel 1.’deki “re” eksenli ve *f* gürlükteki melodi, bu kanonun ana hattını teşkil eder.



Görsel 1. Kanonun “re” eksenli ana hattı

Kanonun ana hattı, “si bemol” ve “fa diyez” notalarına aktarımları yapılmasıyla elde edilen “si bemol - re - fa diyez” artık beşli akorunun etkisi ve kanonun kendi doğası gereği oluşturduğu dokuyla armonize edilmiştir. Eserin ikinci sekizliğinden itibaren trompet 1 ve 2’nin “re” ekseninden, trompet 3’ün ise “si bemol” ekseninden çaldıkları bu melodik yapı aynı şekilde, obua 1 ve 2’de “re” ekseninden, koranglede ise “si bemol” ekseninden duyulur. İlk ölçünün üçüncü sekizliğinde trombon 1 ve 2 “re” ekseninden, dört korno da “fa diyez” ekseninden kanona dahil olur. Aynı ölçünün son sekizliğinde pikolo, flüt 1 ve 2’nin “re” ekseninden, klarnet 1 ve 2’nin “si bemol” ekseninden kanona katılmasının ardından; ikinci ölçünün ikinci sekizliğinde bas klarnet ve bas trombonun (trombon 3) “fa diyez”, fagot 1 ve 2 ile kontrafagot ve tubanın “re”, piyanonun hem “fa diyez” hem de “re” eksenleriyle kanona katılımlarıyla, kanonun tüm sesleri ve çalgı grupları müziğe dahil olmuş olur. 15. ölçüde bas klarnet, fagot 1 ve 2, kontrafagot, bas trombon, tuba ve piyanonun; 17. ölçüde obua 1 ve 2 ile koranglenin; 18. ölçüde pikolo, flüt 1 ve 2, klarnet 1 ve 2 ile korno 3 ve 4’ün kanonik yapıdan çıkmaları ile görkemli kanonda doğal bir sönüş duyulur. Trompetlerle başlayan melodik hattın altı kez tekrarının ve bu doğal sönüşün ardından 25. ölçü sonunda kanon son bulur.

Dört bir yandan duyulan savaş borularını andıran bu görkemli yapıyı, 26. ölçüden itibaren Görsel 2.’deki *f* gürlükte olan timpani solo izler. Adeta Mehter geleneğine ait köslerin ihtişamını yansıtan bu solo, eserin müteakip bazı kesitleri için geliştirilecek olan temel bir malzeme olarak da işlev görmektedir.



Görsel 2. Timpani solo

Yukarıda yer alan timpani solo, eser boyunca modal çizginin en net görülebildiği noktadır. Akses, herhangi bir moda tamamen tâbi olmaktansa daha soyut bir mod anlayışı geliştirmiş ve “amodal” olarak tanımladığı daha geçişken ve işlevsel olan bir dil oluşturmuştur. Bu genel yaklaşımın dışında kaldığı söylenebilen timpani solo “si”, “do diyez”, “re diyez”, “fa diyez” ve “sol diyez” seslerinden oluşan pentatonik dizi üzerine kuruludur.

Timpani solunun ardından 38. ölçüde “Allegro Vivo” başlığı altında viyola ve violonsellerde başlayan, 45. ölçüde kemanların da dahil olduğu, yapısal bakımdan kısa sürede müziği çok farklı noktalara taşıyabilecek serbestiyi tanıyan nitelikte bir doku görülmektedir.



Görsel 3. Viyola ve violonsel ile başlayan yaylı çalgılar yazısı

Bu doku 46. - 47. ve 48. ölçülerde güçlü bir eşliğe dönüşmüştür. Bu üç ölçüde, 26. ölçüde başlamış olan timpani solodan yararlanarak, yaylı çalgıların eşlik ettiği bir melodi çizgisi elde edilmiştir. Görsel 4.’te “si” ekseninde ve **ff** gürlüğünde olan bu melodi; “do”, “mi”,

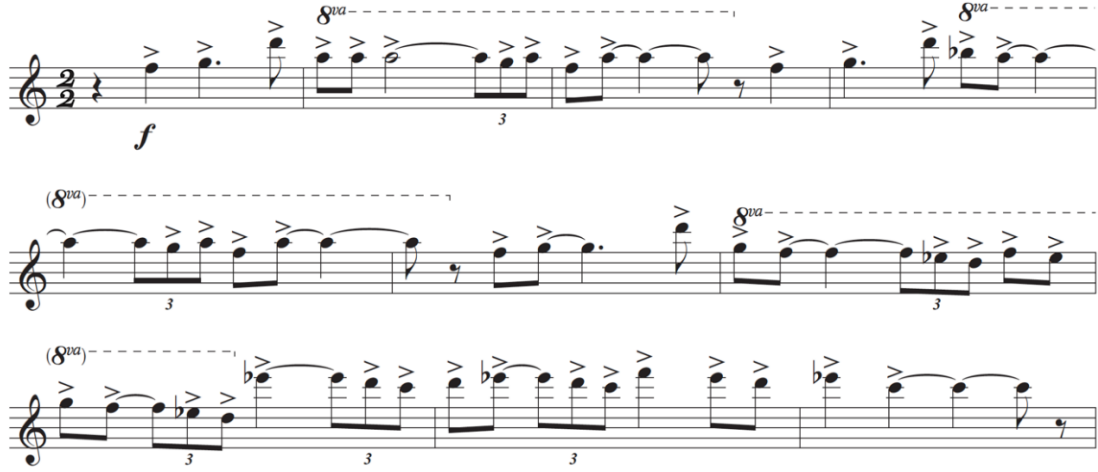
“fa”, “la” seslerine de aktarımı yapılarak ve eş zamanlı olarak duyurulmuştur. Böylece “si - do - mi - fa - la” seslerinden oluşan akor, bir blok halinde melodi içinde de duyurulmuş ve aynı zamanda melodi armonize edilmiştir.



Görsel 4. Timpani solodan elde edilmiş olan “si” eksenli melodi

Sırasıyla; piyano “si” ve “do” ekseninden; tuba, bas trombon, trompet 1 ve 2, kontrafagot, bas klarnet, korangle ve flüt 1 “si” ekseninden; trombon 2, fagot 2 ve obualar “do” ekseninden; trombon 1, fagot 1 ile klarnet 1 ve 2 “mi” ekseninden; trompet 3, korno 2 ve 4, flüt 2 “fa” ekseninden; korno 1 ve 3 ise “la” ekseninden eş zamanlı olarak bu melodiye seslendirmektedirler.

49. ölçüden itibaren “Vivacissimo” terimi ile başlıklanan kesitte 59. ölçüye kadar, keman I ve II’nin aynı; viyola ile viyolonsel de aynı ve kemanlara benzer bir eşlik müziği çalarken, kontrbasın “sol”, “la bemol” ve “re” seslerinden oluşan ritmik bir yapıya can verdiği görülmektedir. “Sol”, “la bemol” ve “re” seslerini kornolar, trombonlar ve tuba da desteklemektedir. Oluşturulan bu eşlik üzerine 50. ölçüden 60. ölçüye kadar pikolo ve flütler, obualar ve korangle, klarnetler ve bas klarnet, fagotlar ve kontrafagot, yine 26. ölçüdeki timpani solodan elde edilmiş olan aşağıdaki görselde yer alan melodiye çalarlar.



Görsel 5. Timpani solodan elde edilmiş olan “fa” eksenli melodi

46. ölçüde olduğu gibi melodik çizginin, bir akorun sesleri ile blok halinde çalınarak değil, aynı eksen (unison veya oktavından) üzerinden çalınacak şekilde orkestrasyonu yapılmıştır.

59. ölçüden 88. ölçüye kadar eksenin farklı çalgı ve çalgı grupları tarafından sürekli değiştirildiği, kullanılmış olan unsurların varye edildiği oldukça devinimli bir kısım gözlenir. Bu devinimi yansıtmak adına; yaylılarda kontrbasla ve viyolonsel ile başlayıp, birer dördümlük nota değeri kadar arayla ve sırasıyla viyolaların, keman II ve son olarak keman I’in dahil olarak oluşturdukları kanon ile, oldukça akışkan bir atmosferi yansıtan bir ses halısı oluşturulmuştur. Bu kanonik eşliği temsilen kanonun ilk sesi olan viyolonsel partisine aşağıda yer verilmiştir.



Görsel 6. Kanonik eşliği temsilen kanonun ilk sesi olan viyolonsel partisini

Oluşturulan bu kanonik eşlikte, viyola, keman I ve II’de sadece birkaç nota armonik kaygılar nedeni ile değişime uğratılmış olup, aynı eksen üzerinden kanona başlatılıp hemen hemen tamamı ile aynı şekilde devam ettirilmiştir. Yayılların bu eşliği üzerine 60. ölçüde trompet 1’de, 46. ölçünün belirgin melodik çizgisi “re bemol” ekseninden ve bir miktar değişime uğramış bir şekilde duyulur. 62. ölçünün son dörtlük zamanından itibaren kornolarda bu melodik çizgi “do diyez” ekseninden ve yine bir miktar değişime uğramış vaziyette duyulur. 50. ölçüden 60. ölçüye dek olduğu gibi 64. ölçüde de; pikolo, flütler, obualar, klarnetler ve fagotlarda oktav ya da unison olarak “la bemol” ekseninden geliştirilmekte olan aynı melodik çizgi duyulur. 65. ölçüden itibaren yaylılardaki eşlik, kontrbas ve viyolonselın öncülüğünde bir öncekinden küçük üçlü yukarıda olacak şekilde - yani “mi bemol” ekseninde- yine aynı sıra ile kanonu sürdürmüştür. 65. ölçünün üçüncü dörtlüğünden itibaren, 46. ölçüye ait belirgin melodik çizgi, bas trombon, tuba, arp ve piyanoda “si” ekseninden duyulurken, 67. ölçünün üçüncü dörtlüğünden itibaren tahta üflemelilerde “la” ekseninden duyulur. 68. ölçünün üçüncü dörtlüğünden itibaren, bas trombon, tuba, arp ve piyanoda bu melodi “do” ekseninden duyulurken, 70. ölçünün üçüncü dörtlüğünden itibaren yaylı çalgıların eşliğindeki üçleme tartımı yerini sekizlik notalara devretmiştir. 71. ölçünün ikinci dörtlüğünden itibaren yaylı çalgılardaki kanonik eşlik, ekseni “sol bemol” olacak şekilde bir kez daha değişime uğratılmıştır. 46. ölçüdeki melodik çizgi 78. ölçüde, kornolarda, arp ve piyanoda “la” ekseninden; 81. ölçüde trombonlar, tuba, arp ve piyanoda “re” ekseninden; 85. ölçüde ise kornolar, trombon 1 ve bas trombon ile arpte “si” ekseninden duyulur.

“Allegro” başlıklı 88. ölçüde başlayan kesit ile müziğin dokusu tamamen değişir. Bas ostinatosunu andıran bir eşlik üzerine, -tıpkı 46., 47. ve 48. ölçülerde olduğu gibi- oldukça yoğun bir akorun blok halinde armonize edilmesi sonucu elde edilen bir melodik çizgiler bütünü ile karşılaşılır. 88. ölçüden 107. ölçüye kadar olan kısımda basta Görsel 7.’de yer alan değişken ostinato yapısı bulunmaktadır.

Allegro ($\text{♩} = 40$)

(kalıp eksen değiştirmek için bir dörtlük değerince uzuyor.)

(ekseni değişmiş olan kalıp eksik bir şekilde başlıyor.)

(kalıp, kalış hissi vermek için bir miktar değişime uğruyor.)

Görsel 7. 88.ölçüden 107.ölçüye kadar olan kısımda basta yer alan ostinato yapısı

Ana hatlarıyla beş inici dörtlük notadan oluşan bir kalıbın çekirdeğini oluşturduğu bu ostinato, yer yer bazı notaların sekizlik duyulması ile tartımsal zenginlik kazanmış durumdadır. Ostinatoya derinlik katan hususlardan bir diğeri de, belirlenen kalıbın sürekli bir sonraki ölçünün farklı zamanından başlamasıdır. Böylece ostinatunun yol açması muhtemel olan tekdüzelik hissi ortadan kaldırılmıştır. Eksen değişim noktalarında ve kalış sırasında, kalıp küçük değişimlere uğramıştır. Bu yapıyı, fagotlar, timpani, piyano, divisi çalan viyolonsel ve kontrbas seslendirmektedir. 88. ölçüden 92. ölçüye kadar bas trombon ve tuba “sol” notası ile, 92. ölçüden 97. ölçüye kadar ise “fa” notası ile birbirine bağlı birlik notalardan oluşan bir pedal görevi üstlenmişlerdir. 97. ölçüde timpani yerini, ostinatoyu yalnızca dörtlük notalarla çalan kampanaya bırakırken, klarnet grubu ostinato grubuna dahil olur. 89. ölçüden itibaren, ostinato eşliğinde Görsel 8.’deki “re” ekseninde olan melodik çizgi yer alır.



Görşel 8. Üzerine blok akorlar işlenerek armonize edilen melodi

Bu melodik yapı sırasıyla, pikolo, flütler ve kornlarda “re”, obualarda ve klarnetlerde “la bemol” ve “si bemol”, koranglede ve bas klarnette “sol”, trombon 1 ve 2’de “la”, kornlarda ise “re bemol” ve “mi bemol” eksenlerinden duyurularak, “re bemol - mi bemol - sol - la bemol - la (naturel) - si bemol - re (naturel)” akoru Görşel 8.’deki melodi üzerinde blok halinde işlenmiştir. Ostinato 107. ölçüde bir ölçü boyunca kesintiye uğradıktan hemen sonra 108. ölçüden itibaren daha farklı bir yapıya bürünmüştür. Görşel 9.’da yer alan ve eksenini hiç değişmeyen bu ikinci ostinato yapısı, fagotlar, arp, piyano ve kontrbas tarafından seslendirilmiş, 121. ölçünün ilk sekizliğinde ise son bulmuştur.



Görşel 9. Sabit eksenli ikinci ostinato yapısı

108. ölçünün ikinci dörtlüğünden itibaren, ostinato eşliğinde Görşel 10.’da “sol” ekseninde olan melodik çizgi yer almaktadır.



Görsel 10. Üzerine blok akorlar işlenerek armonize edilen melodi

Bu melodik yapı sırasıyla, pikolo, flüt 1, obua 2, divisi çalan keman I ve divisi çalan keman II'de “sol”; flüt 2 ve divisi çalan keman I'de “re diyez”; obua 1 ve divisi çalan keman II'de “do diyez”; korangle ve divisi çalan viyolonselde “fa diyez”; klarnet 1 ve 2 ile viyolada “do” ve “sol diyez”; bas klarnet ve divisi çalan viyolonselde “re” ekseninden duyurularak, “re - fa diyez - sol diyez - do (naturel) - do diyez - re diyez - sol (naturel)” akoru Görsel 10.'daki melodi üzerinde blok halinde işlenmiştir. Koranglenin “fa diyez” ekseninden seslendirdiği bu melodiye, 118. ölçüde fagot 1 devralarak 121. ölçünün ilk sekizliğinde tamamlar. 108. ölçüden 121. ölçüye kadar geçen süre zarfında; 88. ölçü ile 97. ölçü arasında pedal rolü üstlenmiş olan bas trombon ve tubaya kornolar da dahil olmuşlar, bağlı birlik notalar ile “mi bemol” sesi ile işlevlerini yerine getirmişlerdir.

Ard arda yer alan iki farklı yapıdaki ostinato ve bu ostinatoların üzerine inşa edilen, oldukça yoğun bir deyişle armonize edilmiş melodik hatların hemen ardından, kontrafagotun desteklediği on ölçü süresince duyulan, *ff* gürültüde başlayarak *p* gürültüde son bulan aşağıdaki timpani solosu yer almaktadır.



Görsel 11. Timpani solo

Timpani solosuna, keman I ve II'nin aşağıda notası bulunan partisi eşlik eder.



Görsel 12. Timpani solosuna eşlik eden keman I ve II partisi

Bu yazım 38. ölçü ve 46. ölçü arasında yer alan viyola ve viyolonseldeki onaltılık notalar üzerine kurulu yapının geliştirilmiş halidir. Bu sırada viyola da durmaksızın onaltılık notalarla “mi bemol - fa bemol - sol bemol - la bemol” seslerinden oluşan çıkıcı yapıyı seslendirerek, ostinato fikrini daha dar bir zeminde sürdürmekte ve böylece kesitin bütünselliğine katkı sunmaktadır.

130. ölçüde başlayan “Meno Allegro Vivo” başlıklı kesit, yaylı çalgılar üzerine kuruludur ve bu özelliğini 153. ölçüde son buluncaya kadar sürdürür. 50. ölçü ile 60. ölçüler arasındaki tahta üflemelilerde duyulan melodi ile birçok benzerliği bulunan Görsel 13.’teki cümlelerin keman I, keman II, viyola ve viyolonsel ile aynı anda dört farklı oktavda *f* gürlükte çalınması ile başlar.



Görsel 13. Yaylı çalgılarda aynı anda dört farklı oktavdan çalınan melodi

Bu cümleinin ardından iki ölçülük uzaması olarak kabul edilebilecek; flüt 1 ve 2, obua 1 ve 2, klarnet 1 ve 2 ile bas klarnet, fagot 1 ve 2 ile kontrafagotta çıkıcı ve ardından inici sekizlik üçlemeler duyulur. Tıpkı 46.-47.-48. ölçülerde olduğu gibi bu iki ölçüde yer alan melodik çizgiler “mi bemol - sol - re” akorunun sesleri ile armonize edilerek bu akorun blok şeklinde duyulması sağlanmıştır.

138. ölçünün son dördüğünden başlayarak 142. ölçüde son bulan kontrbas haricinde tüm yaylıların katılımı ile seslendirilen Görsel 14.’teki doku, 130. ölçü - 136. ölçü arasındaki yapıdan elde edilmiştir.



The image shows a musical score for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is written in 2/2 time and features a dense texture of notes and rests. The Violin I and II parts start with a forte (f) dynamic and a triplet of eighth notes. The Viola and Cello parts also start with a forte (f) dynamic and a triplet of eighth notes. The score is divided into four measures, with the first measure containing a triplet of eighth notes and the subsequent measures containing a mix of eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. The Cello part ends with a final rest in the fourth measure.

Görsel 14. Kontrbas haricinde tüm yaylı çalgıların katılımı ile seslendirilen doku

Burada tüm yaylıların oktavdan çalınması yerine, keman I ve viyolonsellerin iki oktav farkla aynı melodiyi *f* gürlükte, keman II ve viyolanın ise bir başka melodik çizgiyi bir oktav farkla ve *f* gürlükte seslendirmesi ile oldukça homojen bir duyuş elde edilmiştir.

139. ölçüden 142. ölçüye kadar kornolar ve trompetlerin adeta ayrı bir eşlik grubuymuşçasına hareket ettikleri, üçlemeli tartımların yoğunluklu olduğu görülür. Burada korno 1 ve 2 “si”, korno 3 ve 4 “la”, trompet 1 ve 2 “re bemol”, trompet 3 “do” sesleri üzerine kurulu partileriyle, “la - si - do -re bemol” seslerinden oluşan bir salkım akor (cluster chord) ile yaylı çalgılara eşlik etmektedirler.

137. ve 138. ölçülerde olduğu gibi, 142. ölçüde yaylıların tamamlamış olduğu cümlesinin ardından 143. ve 144. ölçüleri kapsayan iki ölçülük uzaması olarak kabul edilebilecek; flüt 1 ve 2, obua 1 ve 2, klarnet 1 ve 2 ile bas klarnet, fagot 1 ve 2 ile kontrafagotta çıkıcı ve ardından inici sekizlik üçlemeler duyulur. Bu iki ölçüde yer alan melodik çizgiler “mi bemol-sol-re” akorunun sesleri ile armonize edilerek bu akorun blok şeklinde duyulması sağlanmıştır.

144. ölçünün son dörtlüğünden itibaren, 138. - 142. ölçüler arasında yer alan yaylı çalgılar yazısının bir miktar geliştirilerek 153. ölçüye dek uzatıldığı görülür. Buna koşut olarak 145. ölçüde tekrar karşılaşılan kornolar ve trompetlerden örülü eşliğin de özellikle tartımsal bakımdan zenginleştirildiği görülür. Buna ek olarak, korno 1 ve 2 “si bemol”, korno 3 ve 4 “la bemol”, trompet 1 ve 2 “do”, trompet 3 “si” sesleri üzerine kurulu partileriyle, “la bemol - si bemol - si (naturel) - do” seslerinden oluşan bir salkım akor ile yaylı çalgılara yapmış olduğu eşlikte tutarlılığını korumaktadır. 148. ölçüden 151. ölçüye kadar olan kesitte ise bu akor yerini, “fa - fa diyez - sol diyez - la” akoruna bırakmıştır.

153. ölçüden itibaren “Andante aereo” ifadesi ile, yaylı çalgılarda ve tahta üflemlerli çalgılarda aleatorik yazı tekniği sayesinde mümkün olan en yüksek tartımsal çeşitliliğin “Presto” ve “Poco allegro” alt başlıkları ile elde edildiği, oluşan bu atmosferin bas ostinatosu ile perçinlenip üzerine Görsel 15.’te yer alan *mf* gürlükteki trompet solunun eklendiği yeni bir kesit yer alır.



Görsel 15. Trompet solo

Trompet soloya ritmik bir ostinato eşlik eder. Üç dörtlük nota değerinden meydana gelen bu ostinato, timpani, piyano ve kontrbas tarafından çalınırken, büyük davul tarafından da aynı tartım çalınır. Aynı zamanda bu yapı üçüncü zamanlarında dörtlük notalarla tam-tam tarafından, “do” notası ile kampana tarafından desteklenir. Aşağıda timpani notası yazılı olan ostinato eşlik, piyano ile çok büyük oranda benzer yapıda, kontrbasla ise tamamı ile aynı yapıdadır.



Görsel 16. Ostinato eşliğin timpani partisi

Bu kesitin son bileşeni ise aleatorik yazı tekniği ile kaleme alınmış yaylı çalgılar ve tahta üflemelilerin oluşturduğu kısımlardır.

Görsel 17. Aleatorik yazım

Yukarıdaki görselde, 153. ölçüden itibaren kontrbasın ritmik ostinatoyu seslendirdiği görülürken, aynı ölçü içinde tamamlanacak şekilde viyolonsel, viyola, keman II ve keman

I'in aleatorik yazımda girişleri yapılmış olur. Viyolonselede “Presto” tempoda sekizlikler, onaltılıklar ve bir beşlemeden oluşan bir kutu (*aleatoric box*); hemen ardından viyolada “Presto” tempoda üçlemelerin yoğun olduğu ve sekizlik ile onaltılık notanın da bulunduğu bir kutu; müteakiben “Presto” tempoda keman II’de onaltılık notaların egemen olduğu bir kutu ve son olarak keman I’de “Presto” tempoda üçlemelerin yoğun olduğu bir kutu yer alır. Belirlenen kutular sayesinde elde edilen oldukça kontrollü bu raslamsal yazım, “Fine” yazıncaya kadar dalgalı bir çizgi ile sürdürülür. Bu yazım tekniğinde daha uzun melodilerin kutularda yer aldığı görülebilir. Akses’in kutuları eser boyunca kısa tutmasını, icracıların bu teknik içinde kendilerini kaybolmuş hissine kapılmasını önleyerek ortaya çıkacak olan raslamsallığın sağlam bir zemine oturtmak suretiyle kontrol altında tutulmak istenmesi olarak yorumlamak yanlış olmayacaktır.

155. ölçüden itibaren tahta üflemelilerin, tıpkı yaylı çalgılar gibi aleatorik yazıyla partisyona dahil oldukları görülür.

Görsel 18. Aleatorik yazım

Yukarıdaki görselde olduğu gibi, bas klarnette “Poco allegro” tempoda onaltılık-sekizlik-onaltılık senkoplu tartımın ve üçlemelerin çatısını oluşturduğu bir kutu; ardından fagot 1’de “Poco allegro” tempoda sekizlikler ve sekizlik üçlemelerden oluşan bir kutu; sonrasında klarinet 1 ve 2’de “Poco allegro” tempoda üçlemelerin, onaltılıkların ve tremololu ikilik notaların çatısını oluşturduğu bir kutu; yine aynı ölçü içerisinde

koranglede “Poco allegro” tempoda üçlemelerden oluşan bir kutu yer alır. 156. ölçüde ise obua 1 ve 2’de “Poco allegro” tempoda onaltılık, sekizlik ve dördlük notalardan oluşan bir kutu eşliğe dahil olur.

Aşağıda olduğu gibi, 157. ölçüde flüt 1 ve 2’de üçlemeler, ikilik ve onaltılık notalardan oluşan bir kutu ile karşılaşırken, 158. ölçüde son olarak pikolo “Poco allegro” tempoda onaltılık notalar ve üçlemelerin olduğu bir kutu ile aleatorik yazıma dahil olmaktadır.

The image shows a musical score for a woodwind ensemble. The instruments listed are Piccolo, Flüt 1-2, Obua 1-2, Korangle, Klarnet 1-2 (Bb), Bas Klarnet, and Fagot 1-2. The score is in 5/4 time and features a 'poco allegro' tempo. The Piccolo part has a dynamic of 'mf' and includes a 'ripetere aleatore - ritmo solo' section. The Flüt 1-2 part has a dynamic of 'mp' and includes a 'ripetere aleatore - ritmo solo' section. The Oboe 1-2, Cor Anglais, Clarinet 1-2 (Bb), Bass Clarinet, and Bassoon 1-2 parts are marked with '(a2) ripetere aleatore - ritmo solo'.

Görsel 19. Aleatorik yazım

Böylece timpani, büyük davul, tam-tam, kampana, piyano ve kontrbasın oluşan oldukça güçlü, heybetli ve kararlı bir yürüyüşü canlandırdığı izlenimi bırakan ritmik yapı üzerine, sakin ve kendinden emin bir deyişle trompetteki solo eklenirken, adeta çetin ve puslu bir atmosferi yansıttığı izlenimi veren yaylı çalgılar ve tahta üflemelilerdeki aleatorik yazımlarla müzikal anlatımın resmetmek istediği manzara netlik kazanmış olur.

162. ölçüde “L’istesso tempi” ifadesi ile tempo sabit kalırken, 153. ölçüden itibaren süregelen atmosfer bir miktar değişime uğramıştır. Tahta üflemelilerdeki aleatorik yazım devam ederken kornların üçlemelerle; trompet 3, trombon 1 ve 2, tubanın birlik notaları; kontrbas, viyolonsel ve viyolanın aleatorik yazımdan çıkarak tremololu birlik notalarla eşlikte yer aldıkları görülür. 168. ölçüye kadar müziğin, “re bemol - sol diyez - la - si bemol” seslerinden oluşan eşlik yapısının üzerine kurulu olduğu gözlenir. 162. ölçüde son bulmuş olan trompet solunun özeti niteliğindeki bir cümle kampana tarafından

seslendirilerek, 163. ölçünün ikinci dörtlüğünden itibaren başlayan ve aşağıda yer alan bas trombondaki melodinin hazırlığı yapılmıştır.



Görsel 20. Bas trombondaki melodi

163. ölçüden 168. ölçüye dek, kornolar, trompet 3, trombon 1 ve 2, viyola, viyolonsel ve kontrbas bir önceki ölçülerini tekrar ederlerken; 168. ölçü pikolo, flüt 1 ve 2, obua 1 ve 2 ile korangle, klarnet 1 ve 2 ile bas klarnet, fagot 1 ve 2, keman I ve II için aleatorik yazımın sona erdiği noktadır.

168. ölçüde “Allegretto misterioso” başlıklı yeni bir kesit başlar. Bu kesit dört ölçülük bir ostinato yapısının üzerine kuruludur. 184. ölçüye kadar süren ve Görsel 21.’de keman I partisinin yer aldığı bu ostinato yapısı, keman I ve II’nin unison, viyola ve viyolonselün kemanların bir oktav aşağısından, kontrbasların ise viyola ve viyolonselün bir oktav aşağısından -aynı eksen üzerinden- çalması ile oluşur.



Görsel 21. Keman I partisii ile temsil edilen ostinato yapısı

176. ölçüden itibaren bu ostinato yapının üzerine, tahta üflemelilerin oktav ve/veya unison şekilde icra ettikleri aşağıdaki görselde flüt partisi üzerinden gösterilmiş olan melodi duyulur.



Görsel 22. Flüt partisi ile temsil edilen melodi

Bu melodi, flüt 1 ve 2, obua 1 ve 2 ile korangle, klarnet 1 ve 2 ile bas klarnet, fagot 1 ve 2 ile eş zamanlı başlarken, pikolo bu gruba 177. ölçüde dahil olur. Pikolo, flüt 1 ve 2, obua 1 ve 2, klarnet 1 ve 2, fagot 1 ve 2, 183. ölçünün sonunda çaldıkları melodiye tamamlarken, korangle ve bas klarnet, sekizlik nota değeriyle bağlanarak uzatılmış olan ikilik nota değerindeki “fa diyez” notasını çalmak suretiyle tamamlar.

Yaylı çalgılarda duyulan ostinato 184. ölçüden itibaren, yerini kontrafagot, trompetler, trombon 1 ve 2, tuba, kampana ve arpe bırakır. Kornolar ve bas trombona, bu ostinatunun aralıklarının çevrilmesiyle oluşturulan ve Görsel 23.’te bas trombon partisi üzerinden aktarılmış olan bir formunu çalarlarken, piyano ostinatunun hem ilk hem de ikinci formunu aynı anda çalar.



Görsel 23. Ostinatonun bas trombon partisi ile temsil edilen bir formu

49. ölçü ile 88. ölçü arasında kalan “Vivacissimo” başlıklı kesit ile eksen farkları haricinde tamamen benzer bir kesit, 192. ölçü ile 232. ölçü arasında aynı başlıkla yer alır. 192. ölçüden 202. ölçüye kadar, keman I ve II’nin aynı, viyola ile viyolonsel’in de aynı ve kemanlara benzer bir eşlik müziği çalarken kontrbas “sol”, “la bemol” ve “re” seslerinden oluşan ritmik bir yapıyı seslendirir. Bu eşlik çalgıları arasında kornolar, trombonlar ve tuba da bulunur. 193. ölçüden 203. ölçüye kadar ise pikolo, flütler, obualar ve korangle, klarinetler ve bas klarinet, fagotlar ve kotrafagot; yine 26. ölçüde yer alan timpani solodan elde edilmiş olan aşağıdaki melodiyi çalarlar.



Görsel 24. Timpani solodan elde edilmiş olan melodi

Bu melodik çizgi, bir akorun sesleri ile blok halinde çalınması ile değil unison veya oktavından yani aynı eksen üzerinden çalınır.

202. ölçüden 231. ölçüye kadar, eksenin farklı çalgı ve çalgı grupları tarafından sürekli değiştirildiği, kullanılmış olan öğelerin çeşitlendirildiği oldukça devinimli bir kısım

gözlenir. Bu devinimi yansıtmak adına yaylı çalgılarda, kontrbas ve viyolonsel ile başlayıp, birer dörtlük nota değeri kadar arayla ve sırasıyla viyolaların, keman II ve son olarak keman I'lerin dahil olarak oluşturdukları kanon ile, adeta seslerden örülü bir zemin oluşturulmuştur. Kanonun ilk sesleri olan viyolonsel ve kontrbas, bir oktav farkla GörSEL 25.'te yer alan partiyi *p* gürlükte seslendirirler.



GörSEL 25. Kanonik eşliği temsilen kanonun ilk sesi olan viyolonsel partisi

Oluşturulan bu kanonik eşlikte, viyola, keman I ve II'de sadece birkaç nota armonik kaygılar nedeni ile değişime uğratılmış olup, aynı eksen üzerinden kanona başlatılıp hemen hemen tamamı ile aynı şekilde devam ettirilmiştir. Yaylı çalgıların bu eşliği üzerine 203. ölçüde trompet 1 partisinde, 46. ölçünün belirgin melodik çizgisi “sol” ekseninden ve bir miktar değişime uğratılarak duyulur. 205. ölçünün son dörtlük zamanından itibaren kornalarda bu melodik çizgi “do” ekseninden ve yine bir miktar değişime uğratılmış vaziyette duyulur. 193. ölçüden 203. ölçüye kadar olduğu gibi 207. ölçüde de; pikolo, flütler, obualar, klarnetler ve fagotlarda oktav ya da unison olarak “re” ekseninden geliştirilmekte olan aynı melodik çizgi duyulur. 208. ölçüden itibaren yaylı çalgılardaki eşlik, kontrbas ve viyolonsel in öncülüğünde bir öncekinden küçük üçlü yukarıda olacak şekilde -yani “la” eksenine aktarımı yapılarak- yine aynı sıra ile kanonu sürdürmüştür. 208. ölçünün üçüncü dörtlüğünden itibaren, 46. ölçüye ait belirgin melodik çizgi, bas trombon, tuba ve piyanoda “fa” ekseninden duyulurken, 210. ölçünün üçüncü dörtlüğünden itibaren tahta üflemelilerde “mi bemol” ekseninden duyulur. 211. ölçünün üçüncü dörtlüğünden itibaren, bas trombon ve tuba “fa diyez” ekseninden duyulur ve piyano bu gruba 202. ölçüde dahil olur. 214. ölçünün ikinci dörtlüğünden itibaren yaylı çalgılardaki üçlemeli tartım üzerine kurulu kanonik eşlik, ilk seslerin birer kez daha tekrarlanarak çalımıyla zenginleştirilmiş ve de ekseni “do” olacak şekilde bir kez daha değişime uğratılmıştır. 46.

ölçüdeki melodik çizgi 221. ölçüde, kornalarda, bas trombona, tubada, arp ve piyanoda “mi bemol” ekseninden; 224. ölçüde trombonlarda, arp ve piyanoda “si bemol” ekseninden; 228. ölçüde ise kornolar, trombonlar ve arpte “fa” ekseninden duyulur.

232. ölçü ile 254. ölçü arasını kapsayan “Allegro” başlıklı kesit, 88. ölçü ile 130. ölçü arasındaki aynı başlıklı kesitin bir özeti niteliğinde olup, kurgu bakımından 108. ölçü ile 130. ölçü arasındaki müzik ile yarım ses tiz aktarımının yapılması dışında tamamı ile aynıdır. 232. ölçüden itibaren müzik, arp, piyano ve fagotların seslendirdiği, ana hatlarıyla beş yanaşık ve inici sestem oluşan bir kalıbın çekirdeğini oluşturduğu Görsel 26.’daki ostinato üzerine kuruludur.



Görsel 26. Beş yanaşık ve inici sestem oluşan bir kalıbın çekirdeğini oluşturduğu ostinato yapısı

Bu ostinato yapısı sürekli bir sonraki ölçüye bir dörtlük nota değeri taşarak vurgu bakımından çeşitlilik kazanmış durumdadır. Eksen değişikliği göstermeyen bu ostinato yapısı, 245. ölçünün ilk sekizliğinde son bulur.

232. ölçünün ikinci dörtlüğünden itibaren, ostinato eşliğinde Görsel 27.’de “sol diyez” ekseninde olan melodik çizgi yer alır.



Görsel 27. Üzerine blok akorlar işlenerek armonize edilen melodi

Bu melodik yapı sırasıyla, pikolo, flüt 1, obua 2, divisi çalan keman I ve divisi çalan keman II'de “sol diyez”; flüt 2 ve divisi çalan keman I'de “mi”; obua 1 ve divisi çalan keman II'de “re”; korangle ve divisi çalan viyolonselde “sol”; klarnet 1 ve 2 ile viyolada “re” ve “la”; bas klarnet ve divisi çalan viyolonselde “mi bemol” ekseninden duyurularak, “re diyez - sol - la - do diyez - re - sol diyez” akoru Görsel 27.'deki melodi üzerinde blok halinde işlenmiştir. Koranglede “sol” ekseninden duyurulan bu melodiyi, 242. ölçüde fagot 1 devralarak 245. ölçünün ilk sekizliğinde tamamlar. 232. ölçüden 245. ölçüye kadar kornolar, bas trombon ve tuba *f* gürlükte “mi” notasını bağlı birlik değerlerle seslendirerek adeta bir pedal işlevi üstlenirler.

Akıcı bir nitelikte olan ostinato yapısı ve üzerine kurulu olan melodik hatların hemen ardından, kontrafagotun tremolo olmaksızın aynı parti ile güçlendirdiği, 254. ölçünün ilk sekizliğinde son bulan, *ff* gürlükte başlayıp *p* gürlükte son bulan aşağıdaki timpani solosu yer alır.



Görsel 28. Timpani solo

Timpaninin solosuna, 38. ölçü ile 46. ölçü arasında yer alan viyola ve viyolonsellerdeki onaltılık notalardan kurulu yapının geliştirilmiş hali denebilecek, Görsel 29.'daki keman I ve II'nin partisi eşlik ederken, viyola da durmaksızın onaltılık notalarla “mi - fa - sol - la” seslerinden oluşan çıkıcı yapıyı seslendirir.



Görsel 29. Timpani solosuna eşlik eden keman I ve II partisi

254. ölçüden itibaren, daha önce 38. ölçü ile 49. ölçü arasında duyulan “Allegro Vivo” başlıklı kesitin yine yarım ses tiz aktarımı yapılmış bir benzeri ile karşılaşılır. Viyolaların çaldığı aşağıdaki görselde bulunan yazıma bu kez viyolonsel bir oktav aşağıdan değil, fakat yine onaltılık hareketlerle kontrpuantik bir çizgi ile eşlik eder.



Görsel 30. Viyola ve viyolonsel ile başlayan yaylı çalgılar yazısı

Bu doku 262., 263. ve 264. ölçülerde güçlü bir eşliğe dönüşmüştür. Bu üç ölçüde 26. ölçüde başlamış olan timpani solodan yararlanarak, yaylıların eşlik ettiği aşağıdaki görselde yer alan bir melodi çizgisi elde edilmiştir.



Görşel 31. Dikey çokseslendirilen “do” eksenli melodi

Elde edilen ve görşelde “do” ekseninde yer alan melodi, “re bemol”, “fa”, “fa diyez”, “si bemol” seslerine de aktarımı yapılmış ve eş zamanlı olarak duyurulmuştur. Böylece “do - do diyez/re bemol - fa - fa diyez/sol bemol - si bemol” seslerinden oluşan akor, bu melodinin dikey çokseslendirilmesini belirlemiş durumdadır. Sırasıyla, piyano “do” ve “re bemol” ekseninden; tuba, bas trombon, trompet 1 ve 2, kontrafagot, bas klarnet, korangle ve flüt 1 “do” ekseninden; trombon 2, fagot 2 ve obualar “re bemol” ekseninden; trombon 1, fagot 1 ile klarnet 1 ve 2 “fa” ekseninden; trompet 3, korno 2 ve 4, flüt 2 “fa diyez” ekseninden; korno 1 ve 3 ise “si bemol” ekseninden eş zamanlı olarak melodiye seslendirmektedirler.

265. ölçüde başlayan ve 288. ölçüde son bulan “Meno Allegro Vivo” başlıklı kesit, 130. ölçüde başlayıp 153. ölçüde son bulan aynı başlıklı kesit ile tüm müzikal detaylar göz önüne alındığında aynıdır. Altı çizilmesi gereken tek ve belirgin fark küçük ikili tiz aktarımının yapılmış olmasıdır. Yaylı çalgıların oldukça ön planda olduğu ve 288. ölçüye dek başat bir rol üstlendikleri bu kesit Görşel 32.’deki cümlelerin keman I, keman II, viyola ve viyolonsel ile aynı anda dört farklı oktavdan *f* gürlükte çalınması ile başlar.



Görşel 32. Yaylı çalgılarda aynı anda dört farklı oktavdan çalınan melodi

Bu cümlelerin ardından iki ölçülük uzaması olarak kabul edilebilecek; flüt 1 ve 2, obua 1 ve 2, klarnet 1 ve 2 ile bas klarnet, fagot 1 ve 2 ile kontrafagotta çıkıcı ve ardından inici sekizlik üçlemeler duyulur. Tıpkı 46.-47.-48. ölçülerde olduğu gibi bu iki ölçüde yer alan

melodik çizgiler “mi bemol - sol - re” akorunun sesleri ile armonize edilerek bu akorun blok şeklinde duyulması sağlanmıştır.

273. ölçünün son dörtlüğünden başlayarak 277. ölçüde son bulan kontrbas haricinde tüm yaylı çalgıların katılımı ile seslendirilen Görsel 33.’teki doku, 265. ölçü ile 271. ölçü arasındaki yapıdan elde edilmiştir.



The image shows a musical score for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is written in 2/2 time signature and features a dense texture of notes. Each instrument part begins with a forte (f) dynamic marking and a triplet (3) marking. The notes are arranged in a way that creates a rich, layered sound. The Violin I and II parts are in the treble clef, while the Viola and Cello parts are in the bass clef. The score is presented in a standard musical notation format with a key signature of one flat (B-flat).

Görsel 33. Kontrbas haricinde tüm yaylı çalgıların katılımı ile seslendirilen doku

Burada tüm yaylı çalgıların oktavdan çalınması yerine, keman I ve viyolonsellerin iki oktav farkla aynı melodiyi, keman II ve viyolanın ise bir başka melodik çizgiyi bir oktav farkla seslendirmesi tercih edilmiştir.

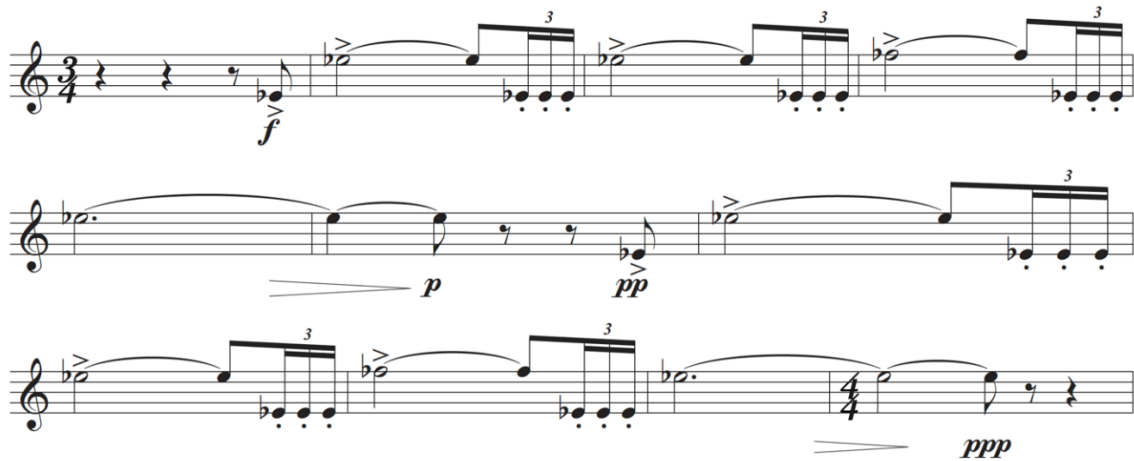
274. ölçüden 277. ölçüye kadar kornolar ve trompetler, üçlemeli tartımların yoğunluklu olduğu gözlenen bir eşlik yapısına hayat verirler. Bu yapıda korno 1 ve 2 “do”, korno 3 ve 4 “la diyez”, trompet 1 ve 2 “re”, trompet 3 “do diyez” sesleri üzerine kurulu partileriyle, “la diyez - do - do diyez - re” seslerinden oluşan bir salkım akor ile yaylı çalgılara eşlik etmektedirler.

272. ve 273. ölçülerde de, 277. ölçüde yaylı çalgıların tamamlamış olduğu cümlesinin ardından 278. ve 279. ölçülerde de tahta üflemelilerde cümle sonu uzaması duyulur. Bu uzama, flüt 1 ve 2, obua 1 ve 2, klarnet 1 ve 2 ile bas klarnet, fagot 1 ve 2 ile kontrafagotta çıkıcı ve ardından inici sekizlik üçlemelerle oluşturulmuştur. Bu iki ölçüde yer alan

melodik çizgiler “mi - do bemol - mi bemol” akorunun sesleri ile armonize edilerek bu akorun blok şeklinde duyulması sağlanmıştır.

279. ölçünün son dörtlüğünden itibaren, 273. ölçü ile 277. ölçü arasında yer alan yaylı çalgılar yazısının, 287. ölçünün ilk sekizliğini kapsayacak şekilde geliştirildiği gözlenir. Bununla birlikte 280. ölçüde tekrar karşılaşılan kornolar ve trompetlerden örülü eşliğin de özellikle tartımsal bakımdan zenginleştirildiği görülür. 280. ölçüden 283. ölçüye kadar; korno 1 ve 2 “si”, korno 3 ve 4 “la”, trompet 1 ve 2 “do diyez”, trompet 3 “do (naturel)” sesleri üzerine kurulu partileriyle, “la - si - do - do diyez” seslerinden oluşan bir salkım akor ile yaylılara yapmış olduğu eşlikte tutarlılığını sürdürmektedir. Bu akor, 283. ölçüden 286. ölçüye kadar olan süreçte “fa diyez - sol - la - si bemol” akoruna dönüşmüştür.

288. ölçüde başlayan “Sostenuto deciso” başlıklı kesit, senfonik şiirin ilk kesiti olan “Sostenuto misterioso” başlıklı görkemli müzikten izler taşımaktadır. Benzer tartım ve aralıkların yanında onaltılık notalardan oluşan üçlemeler ile tartımsal çeşitlilik de sağlanmıştır. Sekizlik ve onaltılık askeri trampet notalarının bel kemiğini oluşturduğu vurmali çalgılar grubundan oluşan eşlik üzerine, Görsel 34.’te yer alan, *f* gürlükte başlayıp *ppp* gürlüğe dek ilerleyen trompet partisi yükselir.

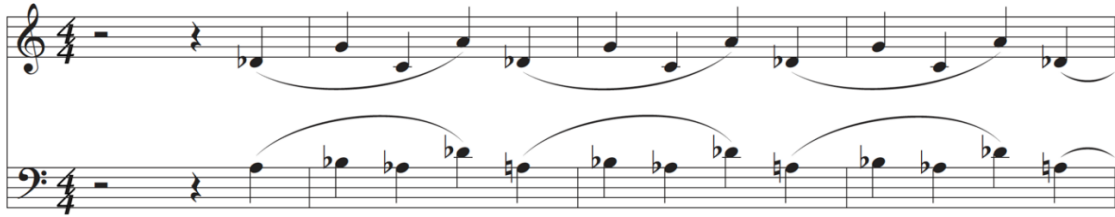


Görsel 34. Trompet partisi

Bu kesit ile ardında yer alan “Allegro moderato (quasi una marcia)” başlıklı kesit, 319. ölçüde duyulacak olan ve “Sostenuto misterioso” başlıklı kesit ile neredeyse tamamen aynı olan “Sostenuto deciso” kesitinin duyuş bakımından hazırlığını yapmaktadırlar.

Trompet 1 ve 2'nin aynı anda çaldıkları 291. ölçünün son sekizliğinde başlayan bu çizgiye, trombon 1 ve 2 çok benzer bir yapıyla eşlik eder. 296. ölçünün üçüncü sekizliğinde trompet 2 ile trombon 1 ve 2, vürmalı çalgı eşliği, trompet 1'i 301. ölçüye kadar yalnız bırakırlar.

301. ölçüde başlayan “Allegro moderato (quasi una marcia)” başlıklı kesit, aşağıda yer alan ve farklı çalgı gruplarınca sürekli yinelenmesine karşın orkestrasyonu ile derinlik kazandırılmış, oldukça yalın iki hat üzerinedir.



Görsel 35. Farklı çalgı gruplarınca sürekli yinelenen iki hat

301. ölçünün son dörtlüğünden itibaren her iki hat da yaylı çalgılarda, *pp* gürlüğünden başlayıp *poco a poco cresc.* ifadesi ile *ff* gürlüğüne ulaşarak 318. ölçüye dek duyulur. Yalnızca yaylı çalgılarda tartımsal çeşitliliğe gidilerek, örnekteki her iki hattın da ilk dörtlük notaları, 288. ölçü ile 301. ölçü arasında yer alan “Sostenuto deciso” başlıklı kesite atıfta bulunurcasına ve bütünlük sağlarcasına, aynı notanın yinelendiği sekizlik üçleme olarak kullanılmıştır. 305. ölçünün son dörtlüğünden itibaren obua 1 ve 2, korangle, bas klarnet ve kontrafagot *pp* gürlüğünde, 309. ölçünün son dörtlüğünden itibaren klarnet 1 ve 2, fagot 1 ve 2 *f* gürlüğünde, 313. ölçünün son dörtlüğünden itibaren kornolar, trompetler, trombonlar, tuba ve piyano ise *f* gürlüğünde, Görsel 35.'teki hatları *poco a poco molto cresc.* ifadesini uygulayarak seslendirirler.

Barış için Savaş'ın “Sostenuto misterioso” başlığı ile yer alan ilk kesiti, 319. ölçüden itibaren “Sostenuto deciso” başlığı ile kompozisyonel bakımdan aynı, yalnızca küçük ikili aralığı yukarı aktarımı yapılmış olarak ve de yaylı çalgılar aleatorik yazımla müziğe dahil edilerek tekrar yer almıştır. Trompet 1 ve 2 ile obua 1 ve 2'de yer alan, kanonun temel fikrini oluşturan “mi bemol” eksenli melodik hat, aşağıda olduğu gibidir.



Görsel 36. Kanonun “mi bemol” eksenli ana hattı

“Do bemol” ve “sol” notalarına aktarımları yapılarak, “do bemol - mi bemol - sol” artık beşli akorunun etkisi ve kanonun kendi dinamizmi sonucu oluşturduğu dokuyla armonize edilmiştir. 319. ölçünün ikinci sekizliğinden itibaren trompet 1 ve 2’nin “mi bemol” ekseninden, trompet 3’ün ise “do bemol” ekseninden çaldıkları bu melodik yapı aynı şekilde, obua 1 ve 2’de “mi bemol” ekseninden, koranglede ise “do bemol” ekseninden duyulur. Aynı ölçünün üçüncü sekizliğinde trombon 1 ve 2 “mi bemol” ekseninden, dört korno da “sol” ekseninden kanona dahil olur. Henüz tamamlanmamış olan aynı ölçünün son sekizliğinde pikolo, flüt 1 ve 2’nin “mi bemol” ekseninden, klarnet 1 ve 2’nin “do bemol” ekseninden kanona katılmasının ardından; 320. ölçünün ikinci sekizliğinde bas klarnet ve bas trombonun “sol”, fagotlar ve kontrafagot ile tubanın “mi bemol”, piyanonun hem “sol” hem de “mi bemol” eksenleriyle kanona katılımlarıyla, kanonun tüm sesleri ve çalgı grupları müziğe dahil olmuş olur. 333. ölçüde bas klarnet, fagot 1 ve 2, kontrafagot, bas trombon, tuba ve piyanonun; 335. ölçüde obua 1 ve 2 ile koranglenin; 336. ölçüde pikolo, flüt 1 ve 2, klarnet 1 ve 2 ile korno 3 ve 4’ün kanonik yapıdan çıkmaları ile görkemli kanonda doğal bir sönüş yaşanır. Trompetlerle başlayan melodik hattın altı kez tekrarının ve bu doğal sönüşün ardından 344. ölçü sonunda bu kesit son bulur.

“Sostenuto misterioso” başlıklı kesitte yaylı çalgılara yer verilmemesine karşın, “Sostenuto deciso” başlıklı kesitin ilk ölçüsünden itibaren Görsel 37.’de yer alan aleatorik yazımdaki eşlik ile müzikal zenginliğe erişilmiştir.

Allegro Vivo

Violin I *ff* *ripetere aleatore*

Violin II *ff* *ripetere aleatore*

Viola *ff* *ripetere aleatore*

Cello *ff* *ripetere aleatore*

Görsel 37. Aleatorik yazımdaki eşlik

Keman I’de “si bemol”, keman II’de “la”, viyolada “sol diyez”, viyolonselde ise “sol (naturel)” sesleri ile başlayan aynı yapıdaki inici ve çıkışı aleatorik yazımlı eşlik; 335. ölçünün sonunda keman I, 338. ölçünün sonunda keman II, 341. ölçünün sonunda viyola ve 344. ölçünün sonunda ise viyolonsel tarafından sonlandırılır.

“Lento - molto Tranquillo” başlığını taşıyan kesit, senfonik şiirin en uzun soluklu, bestecilik teknikleri bakımından en yoğun ve anlatımı en yüksek kesitidir. *Barış için Savaş* senfonik şiiri, Coşkun Ertepinar’ın şiirine dayandığı ve buna bağlı bir anlatımı hedeflediği için eserin genelinde geleneksel bir form anlayışından söz edemezken, bu kesitte Tablo 3.’te aktarılan bir form anlayışından bahsetmek mümkündür.

Giriş	Geçiş Köprü	A	Geçiş Köprü	B	Dönüş Köprü	A	Geçiş Köprü
15 ölçü	2 ölçü	17 ölçü	11 ölçü	11 ölçü	2 ölçü	17 ölçü	3 ölçü

Tablo 3. “Lento - molto Tranquillo” kesiti form şeması

Üç bölmeli şarkı formu üzerine kurulmuş olan bu kesit, oldukça dingin bir atmosferde seyredir. Yaylıların ve kornoların birlik notalarla, arpin ise tekrar eden yanaşık otuz ikilik notalarla ve yer yer glissandoları ile oluşturdukları eşlik üzerine aşağıdaki surdinli ve *p* gürlükte olan solo olarak çalan trompet ezgisi 346. ölçüden itibaren duyulur.



Görsel 38. Trompet solo

354. ölçüde ise aşağıdaki görselde yer alan, 346. ölçüde başlayıp 351. ölçü içinde sona eren adeta trompet soloya cevap niteliğinde olan, *p* gürlükteki korangle solosu duyulur.



Görsel 39. Korangle solo

359. ölçüde bu kesitin giriş kısmının tamamlanmasının ardından, 360. ölçü ve 361. ölçüyü kapsayan sekizlik ve onaltılık notalardan oluşan bir geçiş köprüsü niteliğindeki askeri trampet partisi kendisine yer bulmuştur. Daha önce de karşılaşılmış olan bu yapı, eserin genelinde bir bütünsellik sağlamak adına, kısa olmasına karşın önemli bir rol üstlenmiştir.

362. ölçüden itibaren Görsel 40.'daki parti, *pp* gürlükte kontrafagotta, oktavlı olacak şekilde piyano ve arpte, oktavlı ve pizz. tekniği ile olacak şekilde kontrbasta yer alır.

pp

(kalıbın kimi sesleri alterasyona uğrarken, kimilerinin yerine ise doğrudan farklı sesler kullanılmaya başlanıyor.)

ppp (kalıp, kalış hissi vermek için bir miktar değişime uğruyor.)

Görsel 40. Ostinato yapısı

Bu ostinato yapısı, kornolar ile trombon 1 ve 2'nin ve daha sonra eklenecek olan bas trombon ve tubanın birlik notaları ile zenginleştirilmiştir. Ostinatoya derinlik katan bir diğer eşlik figürü ise yaylılardaki *pp* gürlüğünde olan birlik notaların tremololarından elde edilmiş yapıdır. Bu yaylı yazısına armonik anlamda, 319. ölçüdeki “Sostenuto deciso” başlıklı kesitte aleatorik yazımda karşılaşılan yaylı pasajının ilham verdiği öne sürülebilir.

Ostinato, birlik notalar ve tremololardan oluşmuş eşliğin üzerinde 362. ölçünün ikinci dördümlüğünden itibaren *p* gürlükte trompet solosu başlar. Bu trompet solo; “Sostenuto misterioso” başlıklı kesitte yer alan trompet ezgisi ile, “Lento - molto Tranquillo” başlıklı kesitin girişinde yer alan trompet solunun harmanlanmasıyla oluşan yeni bir melodik hat özelliği taşır. Bu kesitin girişinde yer alan korangle solo ise, *pp* gürlükte ve trompet solo ile oldukça tümleşik bir kontrpuantik hat şeklinde 362. ölçüde gelişimine başlamıştır. A bölümünün bitirilişini güçlendirmek adına, korangle kontrpuantik bir şekilde eşlik ettiği trompet soloya, yaklaşık son iki ölçüde bir oktav yukarıdan aynı eksenden olacak şekilde eşliğini sürdürmüştür. 360. ve 361. ölçüde olduğu gibi, sekizlik ve onaltılık notalardan oluşan bir geçiş köprüsü niteliğindeki askeri trampet partisi 379. ve 380. ölçüde yer almıştır.

380. ölçünün son dörtlüğünden başlayacak şekilde Görsel 41.'deki keman I ve II ile viyolaların unison çaldıkları ezgi, B bölümünün başlangıç noktasıdır. Benzer yaylı yazısı, “Meno Allegro Vivo” başlıklı kesitlerde de yer alarak stil bakımından tutarlılığa büyük katkı sunmuştur.



Görsel 41. Keman I ve II ile viyolaların unison çaldıkları ezgi

Bu yaylı yazısına, divisi çalan viyolonsel ve kontrbas *p* gürlükte ikilik ve dörtlük notalarla yapmış olduğu eşlik sayesinde derinlik kazandırmıştır. Viyolonsel ve kontrbasın arasındaki bağıntı, aynı şekilde fagot 1 ve 2 ile kontrafagota aktarılarak bu hat güçlendirilmiştir. Arp ise birbiri ardınca gelen onaltılık üçlemelerle giriş kısmındaki yazıyı andıran bir dokuya hayat verir. B bölümünün eşlik bileşenlerinden sonuncusu ve en özgün olarak kabul edilebilecek olanı Görsel 42.'de yer alan, pikolo, flüt 1 ve 2, obua 1 ve 2, klarnet 1 ve 2'nin seslendirdiği aleatorik kutular kümesidir.

Görsel 42. Pikolo, flüt 1 ve 2, obua 1 ve 2, klarnet 1 ve 2'nin seslendirdiği aleatorik kutular

Kesitin hız teriminden bağımsız olarak her biri “presto” hız terimi ile çalınması istenen aleatorik yazımın en vurucu ögesi, kuşkusuz “İlgaz Anadolu’nun Sen Yüce Bir Dağısın” şarkısının flüt 1 ve 2’de yer alan bir cümlesidir. Buna ek olarak, 413. ölçüden 438. ölçüye kadar olan, yine aynı şarkıdan elde edilmiş oldukça heybetli kanonik yapının ön planda olduğu “Maestoso” başlıklı kesit, tüm senfonik şiirin aynı şarkının yer yer soyutlanarak yer yer doğrudan alıntılar yapmak suretiyle bu şarkı temelinde oturtulmuş olduğu sonucuna yönlendirmektedir.

391. ölçüde B bölümü son bulurken, 360. ölçü ile 361. ölçüde ve 379. ölçü ile 380. ölçüde olduğu gibi, sekizlik ve onaltılık notalardan oluşan bir dönüş köprüsü niteliğindeki askeri trumpet partisi yer alır. 362. ölçü ile 379. ölçü arasında yer alan ilk A bölümü, 393. ölçüden itibaren kendisini yineler. Bu noktadaki tek değişim yaylı çalgılardaki tremololu birlik notaların, oktavlı ve divisi çalınmasının istenmiş oluşudur. 410. ölçüde A bölümünün son bulmasının ardından yine onaltılık ve sekizlik notalardan oluşan geçiş köprüsü, askeri trumpet partisinde yer bulmuştur.

381. ölçüde flüt 1 ve 2’de net bir şekilde alıntılanan fakat müziğin odağında yer almamış olan “İlgaz Anadolu’nun Sen Yüce Bir Dağısın” isimli şarkı, “Maestoso” başlıklı 413. ölçüde başlayan kesitte, kendisini merkezde bulur. Trompetler ve kampana, Görsel 43.’ün üst portesindeki notayı çalarken, piyano notası alt iki portede olduğu gibidir.

Maestoso

ff *ben marc.*

8^{va}

Görsel 43. “Ilgaz Anadolu’nun Sen Yüce Bir Dağısın” isimli şarkının öncül cümlesi

Tahta üflemeliler ve yaylı çalgılar, piyano yazısından elde edilmiş partileri ile bu kesite dahil olurlar. Yaylı çalgılar eşliğinde bemollü triller veya çift bemollü triller kullanılarak eşlik tınısal bakımdan zenginleştirilmiş ve aynı zamanda çeşitlendirilmiştir. Bu sırada timpani birlik “mi bemol” notası üzerinde tremolo ile pedal işlevi görmektedir. Timpani tremolosuna ise büyük davul, tam-tam ve asılı zil yine tremololu birlik notalar ile destek vermektedir.

415. ölçüde Görsel 43.’deki üst porteyi, kornolar ve trombon 1 seslendirerek kanonun ikinci sesini oluştururlar. 417. ölçüde ise aynı parti fagot 1 ve 2 ile kontrafagot, trombon 2 ve bas trombon, tuba, viyolonsel ve kontrbas tarafından seslendirilerek heybetli kanonun 3. sesini oluştururlar. Kanonun her üç sesi de bu şarkıya ait cümleyi üçer kez tekrarladıktan sonra, yine aynı çalgı grupları aynı sıra ile Görsel 44.’deki üst porteyi seslendirirler.

8^{va}

Görsel 44. “Ilgaz Anadolu’nun Sen Yüce Bir Dağısın” isimli şarkının soncul cümlesi

Görsel 44.'ün alt iki portesi yine piyano eşliğini temsil etmektedir. Piyano yazısı, buna koşut olarak tahta üflemelilerde ve yaylı çalgılardaki eşlik de gelişme göstermiş, tartımsal bakımdan bir gelişmeden söz edilmese de süre ve armonik bakımdan kanonun temel malzemesi olan üçer ölçülük cümleleri aşmıştır.

432. ölçüde korangle, bas klarnet, kornolar, trompetler, trombonlar, tuba, viyolonsel ve kontrbaslar, şarkının ikinci cümleciğini kanonu sonlandıracak şekilde aynı anda, oktav farklarıyla çalarlar. 435. ölçüden 438. ölçüye kadar Görsel 45.'deki yapı pikolo, flüt 1 ve 2, obua 1 ve 2, klarnet 1 ve 2, piyano, keman I, keman II ve viyola tarafından seslendirilirken, geriye kalan çalgılar “mi bemol - fa - sol bemol - si bemol” akoru oluşturacak şekilde birlik notalarla eşlik yaparlar.



Görsel 45. “İlgaz Anadolu’nun Sen Yüce Bir Dağısın” isimli şarkının tartımsal açıdan daraltılmış hali

Görsel 45.'deki bu üç ölçü, işlenen şarkının tartım bakımından dörtte bir oranında küçültülmüş halidir. Böylece kanonun bitişi daha da pekiştirilmiş ve canlılık kazandırılmıştır.

“Pesante” başlıklı, eserin son dört ölçüsünü kapsayan koda nitelikli Görsel 46.'da yer alan bu kesit ise, “do majör” akor seslerinin egemen olduğu berrak, yumuşak ve aynı zamanda parlak bir bitişi yansıtmaktadır.

Pesante

Keman I
Keman II
Viola
Viyolonsel
Kontrbas

p sub. *p o c o a p o c o m o l t o c r e s c.* *fff*

p sub. *p o c o a p o c o m o l t o c r e s c.* *fff*

p sub. *p o c o a p o c o m o l t o c r e s c.* *fff*

p sub. *p o c o a p o c o m o l t o c r e s c.* *fff*

p sub. *p o c o a p o c o m o l t o c r e s c.* *fff*

Görsel 46. “Pesante” başlıklı, yaylı çalgılarla temsil edilen eserin son dört ölçüsü

Burada adeta, ödenen ağır bedeller sonrasında Anadolu’ya hâkim olan barış ve huzur ortamı yansıtılmıştır.

3.5 Barış için Savaş Senfonik Şiirindeki Belirgin Anlatım Öğeleri

Barış için Savaş senfonik şiirinin aynı adlı şiir ile olan ilişkisine ışık tutmak ve senfonik şiirin belirgin anlatım öğelerini saptamak noktasında, tümden gelim ilkesiyle hareket edilmesinin daha uygun olacağı değerlendirilmektedir. Her bir mısrayı yahut kelime/kelime grubunu müzikle birebir ilişkilendirmek hem sağlıksız hem de bestecinin fantezisini birkaç açıklama cümlesine, tahmin yolu ile hapsetmek olacaktır. Buradan hareketle daha genel bir pencereden değerlendirme yapıldığında dahi, müzikal analiz kısmının aksine, bu bölümde yapılan saptamalar daha çok öznel görüşlerden oluşacaktır.

Coşkun Ertepinar’ın kaleminden süzülen *Barış için Savaş* şiiri, serbest hece ölçüsü ile yazılmış, dörtlü-beşli-altılı mısraların yer aldığı kıtalardan oluşan, *I - II - III* alt başlıkları ile bölümlenmiştir. Anlam bütünlüğü bakımından ele alındığında ise *I* ile *II* alt başlıklarının içerikçe benzeştiği, *III* alt başlığının ise daha farklı bir atmosferi yansıttığı görülür. Genel bir bakış açısı ile ele alındığında *I* ve *II* alt başlıklarında vatanın içinde bulunduğu savaş şartları, buna karşı gösterilen azim ve kararlılık ile kahramanlık duygularının işlendiği; *III* alt başlığında ise, vatan sevgisi, insan sevgisi ve barışa olan tutku duygularının işlendiği görülür. Bu genel atmosferik bölümlenme, müzikal analiz

safhasında oluşturulmuş tablo ile ilişkilendirildiğinde Tablo 4.'te yer alan eşleşme elde edilmiştir. Senfonik şiirde, “Lento - molto Tranquillo” başlıklı kesite kadar tekrar edilen kesitlerin yer almasından ötürü, şiirin *I* ve *II* alt başlığını müzikle eşleştirme hususunda birbirinden ayırmak mümkün değildir. Bu tekrar eden kesitler aynı zamanda, müzik-şiir bağıntısı söz konusu olduğunda daha genel ve atmosferik bir yaklaşımın besteci tarafından benimsenmiş olduğunu doğrular niteliktedir.

Tempo ve Anlatım İfadeleri	Ölçü Rakamı	Ölçü Sayısı	Ölçü Aralığı	
Sostenuto misterioso (♩=56)	3/4	37	1 - 38	I - II
Allegro Vivo (♩=56)	4/4	11	38 - 49	
Vivacissimo (♩=100)	2/2	39	49 - 88	
Allegro (♩=40)	(2/2)	42	88 - 130	
Meno Allegro Vivo	(2/2)	23	130 - 153	
Andante aereo (♩=76)	5/4	9	153 - 162	
L'istesso tempi [Andante aereo (♩=76)]	4/4	6	162 - 168	
Allegretto misterioso (♩=88)	3/4	24	168 - 192	
Vivacissimo (♩=100)	2/2	40	192 - 232	
Allegro (♩=40)	(2/2)	22	232 - 254	
Allegro Vivo (♩=56)	(2/2)	11	254 - 265	
Meno Allegro Vivo	(2/2)	23	265 - 288	
Sostenuto deciso (♩=60)	3/4	13	288 - 301	
Allegro moderato (quasi una marcia) (♩=108)	4/4	18	301 - 319	
Sostenuto deciso (♩=60)	3/4	26	319 - 345	
Lento – molto Tranquillo (♩=63)	4/4	68	345 - 413	III
Maestoso	(4/4)	22	413 - 435	
in tempo, ma poco agitato	(4/4)	3	435 - 438	
Pesante	(4/4)	4	438 - 441	

Tablo 4. Müzik-şiir ilişkisini yansıtan eşleşme tablosu

Eserdeki en belirgin anlatım öğeleri, el yazması orijinal partisyondan elde edilmiş görsellerle desteklenmiş ve şiirle olan ilişkileri daha dar bir alana taşınarak netlik kazandırılmaya çalışılmıştır. Görsel 47.'de yer alan, senfonik şiirin giriş kısmı olan "Sostenuto misterioso" başlıklı kesitini, yaylı çalgılar dışında tüm orkestranın icra ettiği devasa bir kanon oluşturur.

Görsel 47. Yaylı çalgılar dışında tüm orkestra tarafından icra edilen savaş çağrısını tasvir eden giriş kısmı

"Balkanlardan-Şıpka'dan kopan rüzgâr,

Dağ başlarında, ormanlarda uğultu... Ovalarda, vadilerde korku...

Aşar hırçın hırçın, dalga dalga Selanik kıyılarından, çarpar

Boğazlara doğru.

Vurur yüreğinden yüreğinden uyuyan İstanbul'u"

Dizeleri ile ilişkilendirilebilecek olan, Görsel 47.'deki yapı, aynı zamanda yurdun dört bir yanından duyulan savaş çağrısını tasvir etmektedir.

Görsel 48.'de yer alan aleatorik yazı örneği ise;

*“O kaygılı sular da çalkalanırken günler uzun,
‘Şahlandı kol başının kır atı yine.’
Ovalar kulaç kulaç, vadiler yamaç yamaç küçüldü;
Mustafa Kemal Çanakkale’de şimdi Çanakkale aşılmaz,
Mustafa Kemal’e ulaşılmaz... Ulaşılmaz...”*

Dizelerinde yer alan “kaygılı suları” yani savaş şartlarının getirdiği puslu havayı sembolize etmektedir. Böylesi bir atmosferde solo trompet ile sembolize edilense kolbaşının şahlanan kır atı, Mustafa Kemal’in ulaşılamazlığı olmuştur.



Görsel 48. Savaş atmosferini sembolize eden aleatorik yazıdan bir kesit (155. Ölçü)

Görsel 49.'da düşmanı Anadolu'dan söküp atmak için yapılan kararlı yürüyüşün, senfonik şiirde “Allegro moderato (quasi una marcia)” başlığı ile yer alan nota kesiti bulunmaktadır. Bu kesit, şiirin II alt başlığına ait şu mısralarla ilişkilendirilebilir:

“ ...
Yürü bre düşman, yürü!
Afyon, Eskişehir'e doğru sürü sürü...
Sanma ki Engürü Kalesi yere battı,
Sanma ki
Hep böyle duracak Engürü...”



Görsel 49. Zafer için, barış için yapılan kararlı yürüyüşü niteleyen marş (301. Ölçü)

İnsan sevgi, vatan sevgisi ve barış tutkusunu yansıtan, şiirin III alt başlıklı bölümü ile örtüşen senfonik şiire ait kesitler, “Lento - molto Tranquillo” başlıklı kesitten eserin sonuna dek süren 95 ölçüyü kapsar. Buradaki en belirgin anlatım öğelerinden biri kuşkusuz, “İlgaz Anadolu'nun Sen Yüce Bir Dağsın” şarkısının temasının işlendiği, Görsel 50.'de nota örneği yer alan kısımdır.



Görsel 50. “İlgaz Anadolu'nun Sen Yüce Bir Dağsın” şarkısının teması (413. Ölçü)

“Mustafa Kemal’in yüreği,
Kaldırmazdı ölmeyi, öldürmeyi,
Ama nasıl da severdi Kars’ı, Erzurum’u, Edirne’yi,
Samsun’u, Amasya’yı, Sivas’ı, Hatay’ı...
Mustafa Kemal bu sevgiden yarattı o ölümsüz Ata’yı.”

Besteci, III alt başlıklı şiir bölümünde yer alan yukarıdaki dizeleri sembolize eden bir Anadolu şarkısı “İlgaz Anadolu'nun Sen Yüce Bir Dağsın”ı seçmiş ve bestecilik teknikleri ile ustaca işlemiştir.

“Düşünürdü Mustafa Kemal,
Suların akışından, çiçeklerin kokusundan,
Sevgi, barış taşarken,
Kan değil, ateş değil, ülke ülke,
İnsanlığın üstüne yağmalı huzur,
Yağmalı evren genişliğince yağmur yağmur...”

Dizeleri ile besteci, eserinin “Pesante” başlıklı son dört ölçüsünü özdeşleştirmiş ve barışı, huzuru Görsel 51.’de yaylı çalgılara ait nota örneği bulunan kesit ile ifade etmiştir.

The image shows a handwritten musical score titled "Pesante". It consists of five staves of music. The first four staves are for string instruments, and the fifth is for a piano. The score includes dynamic markings such as "p sub.", "poco", "molto", and "cresc.". The tempo markings are "poco" and "molto". The score is written in a single system with a common time signature. At the bottom of the page, there is a circled number "440" and the text "Antakya - 30 Aralık 1981".

Görsel 51. Barış ve huzurun “do majör” akor sesleriyle ifade edilişi (438. Ölçü)

SONUÇ

“Necil Kâzım Akses’in ‘Barış için Savaş’ İsimli Senfonik Şiirinin Bestecilik Teknikleri Açısından İncelenmesi” başlıklı bu araştırmada, Necil Kâzım Akses’in yaşamı ve besteci kimliği, *Barış için Savaş* senfonik şiirinin besteleme süreci ve aynı adlı şiirle olan bağıntısı ele alınmış, anılan senfonik şiirin müzikal analizinin yapılmasının ardından eserdeki belirgin anlatım öğeleri ifade edilmiştir.

Hayatının her döneminde üretken olan Akses, Atatürk’ün 100. Doğum yılı anısına bestelemiş olduğu büyük orkestra için bir başyapıt niteliğinde olan görkemli senfonik şiirini, besteciliğinin son evresinde bulunurken 73 yaşında kaleme almıştır. Genel hatları ile barışa erişmek adına verilmek zorunda olunan mücadeleleri, vatan sevgisini ve barışın getirdiği huzuru konu alan bu senfonik şiir, bestecinin yakın arkadaşı şair Coşkun Ertepinar ile eş zamanlı üretim sürecinin ürünü olarak vücut bulmuş, böylece disiplinler arası bütünsel bir çalışma ortaya konarak eserin Çağdaş Türk Müziği literatüründe önemli bir konuma karşılık gelmesi sağlanmıştır.

Bir programlı müzik türü olan senfonik şiirin gelişim süreci Romantik Dönem’den itibaren ivme kazanarak devam etmiş, özellikle bağımsız formlarda çokça eser repertuvara kazandırılmıştır. Akses’in *Barış için Savaş* senfonik şiiri de bestecinin aynı adlı şiirle bağlantılı olarak ortaya koyduğu bir programlı müziktir. Bestecinin müzikal dili ve ses dünyası senfonik şiirin tanıdığı serbesti sayesinde çok daha çarpıcı bir şekilde bu eserde ortaya çıkmıştır.

Eserin müzikal analizi yapıldığında alışlagelmiş bir form anlayışının benimsenmeyerek, ilgili şiirin içeriğinin kıta kıta yahut kelime kelime değil atmosferik olarak belirleyici olmasının tercih edildiği saptanmıştır. Eserin senfonik şiir olarak tasarlanması ile, besteci şiir üzerine kurguladığı fantezisi ile form bakımından şiirin akışına daha uygun ve özgün bir model belirlemiştir. Bu bağlamda programlı müzik söz konusu olduğunda, eserin daha iyi özümsebilmesi ve içselleştirilebilmesi adına, tüm müzisyen ve müzikseverlere eserin dayanak noktası kabul edilen şiir, tablo, manzara, hikâye gibi müzik dışı unsurları da incelemeleri önerilmektedir.

Bariş için Savaş senfonik şiirinin aynı adlı şiir ile olan ilişkisine ışık tutmak ve senfonik şiirin belirgin anlatım öğelerini saptamak noktasında, tümünden gelim ilkesiyle hareket edilmiştir. Genel bir bakış açısı ile ele alındığında senfonik şiirin, atmosferik kesitlerle bir bütün oluşturma gayesi ile yazıldığı değerlendirilmektedir. Şiir ve senfonik şiirin bu atmosferik ilişkisinden sıyrılarak en net ortaya konan noktalar üçüncü bölümde örneklendirilmiştir.

Eserin müzikal analizi kapsamında, aynı adlı şiirle bütünselliği sürdürerek, büyük orkestranın tüm imkanlarından istifade edildiği saptanmıştır. Orkestrasyonla elde edilmiş devasa kanonlar, duru cümlelerin belirlenen akor seslerine aktarımı yapılmak ve eş zamanlı çalımını sağlamak suretiyle blok halinde armonize edilmesi ile oluşan ilgi çekici armonik yaklaşım, özellikle sık eksen değişimlerinin gözlendiği kesitlerde kanonik yaylı yazısı ile elde edilmiş uzun soluklu yaylı eşlikleri, tekdüzelik yaratmayan ve müzikal akışı adeta kontrol altında tutan ostinatolar, lirik yaylı çalgı pasajları, farklı atmosferleri betimlemek adına kullanıldığı öngörülen aleatorik yazımlar, “İlgaz Anadolu’nun Sen Yüce Bir Dağsın” isimli Anadolu’ya mal olmuş şarkının yer yer soyutlanarak yer yer doğrudan alıntılanarak kullanımını senfonik şiirin en belirgin özelliklerindedir.

Senfonik şiir başlığı altında *Bariş için Savaş*, ulusal değerlerin yüksek besteleme tekniği ile işlenip ortaya konması sonucu evrensel standartlarda bir senfonik eser olması sebebiyle; yurt çapındaki orkestralarımızda daha fazla seslendirilmesi sağlanarak, üzerine daha fazla bilimsel ve müzikal araştırmalar yapılarak, daha fazla müzisyen ve müzikseverin konu ile ilgili farkındalığını arttırmaya çalışarak, hak ettiği itibarın teslim edilmesi gereken ulusal ve müzikal kültürümüzü yansıtan ortak mirasımızdır. Bu noktadan hareketle yapılan bu araştırma, yapılacak benzer araştırmalar ile besteciler, orkestra şefleri ve müzikologlar için bir eseri anlama açısından yapılması gereken analizler kapsamında, kullanılan yöntem ve model bakımından bir araştırma modeli örneği teşkil etmektedir.

Eserin analizinden önce eser hakkında yapılan araştırmada notasının basılmadığı, herhangi bir kütüphanede yer almadığı ve erişilebilirlik problemleri olduğu tespit edilmiştir. Bestecinin oğlu Ahmet Akses’ten elde edilen el yazması notada ise partiyon dışında enstrüman partileri yer almamaktadır. Tüm bu problemler eserin icra edilmesini güçleştirdiği gibi konser programlarında yer alma sıklığını da olumsuz etkilemektedir. Dolayısıyla bu eserin partiyon ve partilerinin yazılıp basılması eserin seslendirilmesine ve bilinirliğine yönelik oldukça önemli bir konudur.

Türk bestecilerin akademik anlamda yeterince araştırılmaması ve müzikal dillerinin yeterince anlaşılabilmesi de eserlerinin seslendirilme ve yorumlanmalarına yönelik olumsuz bir faktördür. Bu araştırmada yapılan analizle -Çağdaş Türk Müziği repertuvarında senfonik şiir türündeki eser sayısının az oluşu da göz önünde bulundurularak- bestecinin müzikal dili ve eserin ne ifade ettiğinin daha iyi anlaşılmasının, eserin daha sık seslendirilmesi konusunda faydalı olacağı değerlendirilmektedir. Bu eksende, yürütülen bu araştırmada elde edilmiş olan tüm bulgu ve sonuçlar, başta Akses'in diğer başyapıtları olmak üzere tüm bestecilerimiz ve eserleri için yürütülecek olan çalışmalar konusunda teşvik edici bir unsur olması bakımından önem arz edebilir.

KAYNAKLAR

Akses, Necil Kâzım. (1950). Musikimize Dair Bazı Düşünceler, *İstanbul Filarmoni Dergisi*, Sayı 22, s.32-33.

Akses, Necil Kâzım. (1981). *Barış için Savaş*. El Yazması Partisyon.

Aktüze, İrkin. (2003). *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Aydın, Yılmaz. (2003). *Türkiye'nin Avrupa ile Müzik İlişkileri Işığında Türk Beşleri*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

biyografya.com. Erişim: 22.04.2018. <http://www.biyografya.com/biyografi/2290>

Başegmezler, Nejat. (1993). *Necil Kâzım Akses'e Armağan*. Ankara: Seveda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Erdoğan, E., Defne, A., Başegmezler, N. (2008). *Doğumunun 100. Yılında Necil Kâzım Akses*. Pelin Ofset.

Gazimihal, Mahmut. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Grout, D.J., Palisca, C. (1980). *A History of Western Music*. ABD: W.W. Norton & Company.

Hodeir, André. (1971). *Müzikte Türler ve Biçimler* (İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Devlet Konservatuarı Yayınları.

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

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

Kolçak, Olcay. (2006). *Necil Kâzım Akses*. İstanbul: Kastaş Yayınevi.

Maitland, J.A. Fuller. (1910). *Grove's Dictionary Of Music And Musicians*. New York: The Macmillian Company.

Mimaroğlu, İlhan. (1999). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.

- Oransay, Gültekin. (1965). *Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar*. Ankara: Küğ Yayınları.
- Refiğ, Gülper. (2012). *Necil Kâzım Akses*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, MSGSÜ Matbaası.
- Sachs, Curt. (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*. (İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Say, Ahmet. (1995). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, Ahmet. (1998). *Türkiye'nin Müzik Atlası*. İstanbul: Borusan Kültür Sanat Yayınları.
- Say, Ahmet. (2002). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sevsay, Ertuğrul. (2015). *Orkestrasyon, Çalgılama ve Orkestralama Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Usmanbaş, İlhan. (1999). Necil Hoca. *Orkestra Dergisi*, Sayı 298, s. 23-25.