

**T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI**

DÖRTLÜ ARMONİ SİSTEMİ İLE

AHMED YESEVÎ ORATORYOSU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

HAZIRLAYAN

Yrd. Doç. Dr. Sedat TAMAY Tolga KARACA

2011

**T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI**

**DÖRTLÜ ARMONİ SİSTEMİ İLE AHMED YESEVÎ
ORATORYOSU**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

Yrd. Doç. Dr. Sedat TAMAY

HAZIRLAYAN

Tolga KARACA

Elazığ-2011

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI

DÖRTLÜ ARMONİ SİSTEMİ İLE
AHMED YESEVÎ ORATORYOSU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

HAZIRLAYAN

Yrd. Doç. Dr. Sedat TAMAY

Tolga KARACA

Jürimiz, __/__/____ tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu yüksek lisans tezini oy birliği / oy çokluğu ile başarılı saymıştır.

Jüri Üyeleri:

1. **Yrd. Doç. Dr. Sedat TAMAY**

2.

3.

4.

5.

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun __/__/____ tarih ve _____ sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Erdal AÇIKSES
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET

Yüksek lisans Tezi

**DÖRTLÜ ARMONİ SİSTEMİ İLE
AHMED YESEVÎ ORATORYOSU**

Tolga KARACA

Fırat Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Müzik Anabilim Dalı

Türk Sanat Müziği Bilim Dalı

ELAZIĞ – 2011, Sayfa: XII+162

Bu yüksek lisans tezi, günümüze kadar bestelenmiş olan Oratoryoların sadece batı müziği sazları için değil, dörtlü armoni sistemi ile ve Türk müziği sazları için de düzenlenebileceğini gösterebilmek amacıyla yapılmış bir çalışmadır.

Günümüze kadar birçok besteci bu alanda çalışmalar yapmıştır. Bunlardan günümüz batı bestecilerinin yanı sıra Türk Beşleri diye adlandırdığımız Necil Kâzım Akses, Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey gibi Çağdaş Türk Müziği bestecilerimizi de saymak mümkündür. Ancak, hiçbir bestecimiz Oratoryo'yu Türk Müziği sazlarına ve T.M.'nde kullanılan armoni sistemine göre bestelememiştir.

Biz bu çalışmamızda, Güldeniz EKMEN tarafından bestelenmiş yedi ilâhiyi Türk Müziği seslerini, sistemini ve bizim sazlarımızın özelliklerini ön planda tutarak Oratoryo haline getirdik ve müzikal incelemesini yaptık.

III

Bu tez, giriş ve sonuç bölümleri dâhil olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünün ardından ilk bölümde üç farklı armoni sistemi hakkında bilgiler ve örnekler verilmeye çalışılmıştır.

İkinci bölümde ise, Oratoryolar hakkında geniş bilgiye yer verilmiştir.

Son ve üçüncü bölümde ise Ahmed Yesevî Oratoryo'su Türk müziği sazları, sesleri ve armoni sistemi kullanılarak armonize edilmiştir. Bunun yanında, aynı bölüm içerisinde eserin müzikal incelenmesi de yapılmıştır.

Bu çalışmanın, ileride bu konuda yapılacak olan kapsamlı çalışmalar için bir başvuru kaynağı oluşturması dileğimizdir.

Anahtar Kelimeler: Oratoryo, Armoni, Dörtlü Armoni, Opera, Orkestrasyon.

ZUSAMMENFASSUNG

Master These

**MİT DAS QUARTETT HARMONİE SYSTEME
AHMED YESEVÎ ORATORİUM**

Tolga KARACA

Fırat Universität

Soziale Wissenschafts Institut

Musik Hauptwissenschafts Abteilung

Türkische Kunst Musik Wissenschafts Abteilung

ELAZIĞ – 2011, Seite: XII+162

ZUSAMMENFASSUNG

Diese das Ziel der Arbeit; Oratoriums bis zur Gegenwart sind nur zusammen nicht für westliche Musikinstrumente, nach Türkischer Musik und Harmonie in instrumenten angeordnet, um die Arbeit zu zeigen.

Präsentieren Studien in diesem Bereich hat eine Menge des Komponisten. Von diesen heutigen westlichen Zeitgenössische Komponisten, sowie der Anteil der Türkischen Komponisten erhalten.

Allerdings; Oratoriums wurden von keinen Komponist der Türkischen Musik und Harmonie Systeme für unsere instrumenten bis heute komponisiert.

Wir In dieser Studie an einer oratoriums Klänge der Türkischen Musik, und unser System Instruments versucht, die Bearbeitung im Vordergrund halten die Eigenschaften zu tun.

Diese Einleitung und Schluß, einschließlich der Arbeit besteht aus drei Hauptteilen. Input-Abschnitt am Ende des ersten Hauptabschnitt, Informationen über das System der drei verschiedenen Harmonie und Beispiele gegeben wurden.

Zweite der Hauptteil werden ein umfassendes Wissen über den Oratorien gegeben.

Letzte der dritte Hauptabschnitt, und das Oratorium Ahmed Yesevi Türkische Musikinstrumente, Ton und System würde das am besten geeignete weg sein versucht, harmonisiert werden.

Diese Studie über die umfassende Studien zu diesem Thema in der Zukunft geschehen einen Verweis auf zu bilden.

Schlüsselwörter: Oratorium, Harmony, Armoni Harmonie Quartett, Oper, Orchestration.

İÇİNDEKİLER

ONAY	I
ÖZET	II
ZUSAMMENFASSUNG.....	IV
TABLO VE ŞEKİLLER LİSTESİ	IX
ÖN SÖZ	X
KISALTMALAR.....	XII
GİRİŞ.....	01

BİRİNCİ BÖLÜM

ARMONİ SİSTEMİ

1.1. Armoni nedir?.....	03
1.2. Batı Müziği Armonisi'nde Kullanılan Diziler.....	04
1.3. Çağdaş Türk Müziği	07
1.4. Çokseslilik ve Tarihsel Süreci	08
1.5. Çoksesli Türk Müziği'ne Örnek Çalgısal Partisyon Dağılımları	10
1.6. Batı Müziği ve Çoksesli Örnekleri	12
1.7. Türk Müziği'nde Kullanılan Armoni Sistemi	15
1.8. Çağdaş Türk Müziği Armoni Örnekleri.....	16
1.9. Türk Müziği'ne Uyumlu Armoni Örnekleri	19

İKİNCİ BÖLÜM

OPERA

2.1. Opera Tarihi ve Gelişimi.....	23
2.2. Oratoryo Nedir?	25
2.2.1. Batı Müziği'nde Oratoryo	28
2.2.2. Türk Müziği'nde Oratoryo	29
2.3. Batı ve Türk Müziği Oratoryolarının Form Açısından Değerlendirilmesi	30

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AHMED YESEVÎ ORATORYOSU

3.1. Ahmed Yesevî Oratoryosu 1.Bölüm İncelemesi	31
3.1.1. Ahmed Yesevî Oratoryosu 1.Bölüm 1.Soluk Notası	33
3.1.2. Ahmed Yesevî Oratoryosu 1.Bölüm 1.Soluk Analizi	34
3.1.3. Ahmed Yesevî Oratoryosu 1.Bölüm 2.Soluk Notası	36
3.1.4. Ahmed Yesevî Oratoryosu 1.Bölüm 2.Soluk Analizi	37
3.1.5. Ahmed Yesevî Oratoryosu 1.Bölüm 3.Soluk Notası	39
3.1.6. Ahmed Yesevî Oratoryosu 1.Bölüm 3.Soluk Analizi	42
3.2. Ahmed Yesevî Oratoryosu 1.Bölüm ve Dörtlü Armoni Uygulaması	44
3.2.1. Birinci Bölüm 1. Soluk Uygulama.....	45
3.2.2. Birinci Bölüm 1. Soluk Değerlendirme.....	59
3.2.3. Birinci Bölüm 2. Soluk Uygulama.....	61
3.2.4. Birinci Bölüm 2. Soluk Değerlendirme.....	86
3.2.5. Birinci Bölüm 3. Soluk Uygulama	87
3.2.6. Birinci Bölüm 3. Soluk Değerlendirme.....	99
3.3. Ahmed Yesevî Oratoryosu 2.Bölüm İncelemesi	100
3.3.1. Ahmed Yesevî Oratoryosu 2.Bölüm 1.Soluk Notası	100
3.3.2. Ahmed Yesevî Oratoryosu 2.Bölüm 1.Soluk Analizi	101
3.3.3. Ahmed Yesevî Oratoryosu 2.Bölüm 2.Soluk Notası	103
3.3.4. Ahmed Yesevî Oratoryosu 2.Bölüm 2.Soluk Analizi	104
3.4. Ahmed Yesevî Oratoryosu 2.Bölüm ve Dörtlü Armoni Uygulaması.	106
3.4.1. İkinci Bölüm 1. Soluk Uygulama	106
3.4.2. İkinci Bölüm 1. Soluk Değerlendirme	115
3.4.3. İkinci Bölüm 2. Soluk Uygulama	116
3.4.4. İkinci Bölüm 2. Soluk Değerlendirme	129
3.5. Ahmed Yesevî Oratoryosu 3.Bölüm İncelemesi	130
3.5.1. Ahmed Yesevî Oratoryosu 3.Bölüm 1.Soluk Notası	130
3.5.2. Ahmed Yesevî Oratoryosu 3.Bölüm 1.Soluk Analizi	131

VIII

3.5.3. Ahmed Yesevî Oratoryosu 3.Bölüm 2.Soluk Notası	134
3.5.4. Ahmed Yesevî Oratoryosu 3.Bölüm 2.Soluk Analizi	135
3.6. Ahmed Yesevî Oratoryosu 3.Bölüm ve Dörtlü Armoni Uygulaması	137
3.6.1. Üçüncü Bölüm 1. Soluk Uygulama	137
3.6.2. Üçüncü Bölüm 1. Soluk Değerlendirme	149
3.6.3. Üçüncü Bölüm 2. Soluk Uygulama	150
3.6.4. Üçüncü Bölüm 2. Soluk Değerlendirme	155
SONUÇ	156
KAYNAKLAR	158
ÖZ GEÇMİŞ	162

TABLO VE ŞEKİLLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 01 : Doğuşkan Sesler	04
Şekil 02 : Majör Dizisi	07
Şekil 03 : Doğal Minör Dizisi	07
Şekil 04 : T.S.M Çoksesli Çalgı Partisyon Dağılımı Örneği	11
Şekil 05 : T.H.M Çoksesli Çalgı Partisyon Dağılımı Örneği	12
Şekil 06-16 : Batı Müziği Armonisine Örneğ	12
Şekil 17 : Türk Müziği'nde Kullanılan Armoni Sistemi	16
Şekil 18-20 : Çağdaş Türk Müziği Armoni Örneğleri	18
Şekil 21 : Türk Müziği ve Batı Müziği Perde Kıyaslaması	19
Şekil 22 : Nihavend Makamına Örneğ	20
Şekil 23 : Hicaz Makamına Örneğ	20
Şekil 24 : Sabâ Makamına Örneğ	21
Şekil 25 : Sagâh Makamına Örneğ	21
Şekil 26 : Türk Müziği'ndeki DeęiŐtirme İŞaretleri	22

ÖN SÖZ

Bilinen bestelerin notalara alınması Rönesans çağına kadar dayanmaktadır. O günden bugüne birçok ulusun bestecileri, içinde yaşadıkları toplumun sosyo-kültürel yapısına uygun besteler yapmışlardır. Tarihler boyu insanlar yaşadıkları çevreye, çağa, yaşam biçimine ve iklime göre bestecilik açısından farklılıklar göstermişlerdir. Bu farklılıklar müzik alanında çok etkili olmuştur. Her ülke kendi müziğini oluşturmuş ancak komşularından her alanda olduğu gibi müzik alanında da etkilenmiştir. Her alanda olduğu gibi yerinde saymama ve monotonluğa karşıt düşüncelerin etkisiyle müzikte çok seslilik (Polifoni) ortaya çıkmıştır. Çok seslilik, Rönesans döneminde dinî eserlerle başlamış olup, daha sonra çalgısal ve koral yapıda da geliştirilmiştir. Barok, Klasik ve Romantik dönemde müziğin doruğuna varan Batı Müziği dünyası modern dönem sonrası yeni arayışlar içine girmek zorunda kalmıştır.

Türk Müziği'ne gelince, yazılmış eser bakımından çok zengin olmasına karşın, tür anlayışı bakımından batının bu hızlı gelişmesine ayak uydurmak istenmiştir. Çok seslilik konusunda birçok müzik adamı yurtdışına eğitime yollanmış ve T.M. çoksesliliği üzerine bugüne kadar birçok metot düşünülmüştür. Bazı tek sesli Geleneksel Türk Müziği besteleri çok seslendirilmeye başlanmış ve bu çalışmalar tartışmalar doğurmuştur. Günümüzde ise, G.T.M. eserleri Barok Dönemi eserleri ile kıyaslanabilecek derecededir. G.T.M.'ndeki makam zenginliği ve icra zorluğu çok sesli düşünmemizin gerekmediğini savunan bir çok gelenekselci tarafından yeterli görülmüştür. Buna karşın Batı sanatçıları Barok Dönemi müziği ile günümüzdeki eserlerini birbirlerinden ayırt etmeyi başaramışlardır. Günümüzde Barok Dönemin eserleri o dönemi yaşatabilmek için çalgılarıyla ve kıyafetleriyle seslendirilmektedir. T.M.'nde ise hala "çoksesli mi" "tek sesli mi" tartışmaları sürmektedir. T.M.'nde tarihsel süreç, batılıların yaptığı gibi, tek sesli dönem ve çoksesli dönem olarak iki ayrı döneme ayrılırsa hiçbir sorunun kalmayacağı düşünülebilir.

“DÖRTLÜ ARMONİ SİSTEMİ İLE AHMED YESEVÎ ORATORYOSU” adlı bu çalışmamızda, bestesi Güldeniz Ekmen’e ait yedi adet İlâhiyi incelemeye alıp, onları T.M.’nde kullanılan koma sistemine ve kurallarına bağlı kalarak bir Oratoryo haline getirdik. Çalışmamız üç bölümden oluşmaktadır.

Birinci Bölümde, Armoninin tanımı ve çok seslilik ile ilgili bilgiler verilmiştir. İkinci Bölümde ise, Opera tarihi hakkında genel bilgiler verilmiş ve dünya ile birlikte ülkemizdeki oratoryo bestecilerine değinilmiştir. Üçüncü Bölümde, üç bölümden oluşan Ahmed Yesevî Oratoryosu’nun tek sesli bestelenmiş hali müzikal açıdan incelenmiştir. Daha sonra T.M. sazlarına uyarlanıp armonize edilmiştir. Ayrıca araştırmalardan elde edilen verilere de sonuç bölümünde yer verilmiştir.

Araştırmanın konusunun belirlenmesinde, tüm arşivini paylaşan ve araştırma sürecinin tamamlanmasına kadar yardımlarını bizden esirgemeyen hocam Yrd. Doç. Güldeniz Ekmen’e, Konservatuvar Müdürümüz Yrd. Doç. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ’a, Öğr. Gör. Öner KOVA’ya, Okt. Nurettin DEMİRBAŞ’a, Okt. Burak KOÇER’e, tezimin hazırlanmasında gerekli ilgi ve desteği benden esirgemeyen danışmanım Yrd. Doç.Dr. Sedat TAMAY’a katkılarından dolayı teşekkürü bir borç bilirim.

Tolga KARACA

Elazığ, 2011

KISALTMALAR

C.	: Cilt
B.M.	: Batı Müziği
G.T.M.	: Geleneksel Türk Müziği
Ltd.	: Limited
T.H.M.	: Türk Halk Müziği
T.M.	: Türk Müziği
T.S.M.	: Türk Sanat Müziği
S.	: Sayı
s.	: Sayfa
ss.	: Sayfalar arası
v.s.	: Vesaire
Yay.	: Yayınları
yy.	: Yüzyıl
bkz.	: Bakınız

GİRİŞ

Çalışma ile İlgili Genel Bilgiler

Oratoryo'nun tarihi Batı Müziği'nde 16.yy'a kadar uzanmasına rağmen, ülkemizde ancak Çağdaş Türk Müziği döneminde (20.yy'da) görülmeye başlamıştır. Ülkemizde Türk Beşlerinin yazdıkları eserler git gide rağbet görmeye başlamış ve ilk oratoryo Ahmet Adnan SAYGUN tarafından "Yunus Emre Oratoryosu" adıyla bestelenmiştir (1946). Saygun'un ardından, Batı tekniğiyle beste yapan diğer Türk bestecileri de oratoryo türünde bazı eserler vermişlerdir. Fazıl Say'ın "Nazım Hikmet Oratoryosu" ile Nevit Kodallı'nın, Cahit Külebi'nin uzun bir şiiri üzerine bestelediği "Atatürk Oratoryosu" (1953) bunlara örnek teşkil etmektedir.

Atatürk Oratoryosu benzeri eserler, aynı zamanda, oratoryo türünün, dinî konular dışına taşıdığı da göstermektedir.

"DÖRTLÜ ARMONİ SİSTEMİ İLE AHMED YESEVÎ ORATORYOSU"

adlı bu çalışmamızda, bestesi Güldeniz Ekmen'e ait yedi adet ilâhiyi incelemeye alıp, T.M.'nde kullanılan koma sistemine ve kurallarına bağlı kalarak bir Oratoryo haline getirdik. Çalışmamız üç bölümden oluşmaktadır.

Çalışmanın Konusu

Çalışma konumuz; T.M. sazları ve korusu ile makamsal, hiçbir klasik dizge anlayışını bozmadan Ahmed Yesevî Oratoryosunu düzenleyip, müzikal açıdan inceleme ile sınırlandırılmıştır.

Çalışmanın Önemi ve Amacı

Bilindiği üzere Oratoryo birçok opera bestecisinin deneyip bestelediği bir türdür. Ülkemizde de Çağdaş Türk Müziği bestecilerimiz oratoryolar bestelemiştir.

Amacımız, oratoryoların T.M. sazlarıyla da icra edilebileceğini ve bunun aynı zamanda diğer T.M. bestecileri için birer kaynak olabileceğini göstermektir.

Çalışmada kullanılan Yöntem ve Teknikler

Çalışmamızda, birçok yazılı armoni kaynakları araştırılmış ve bunlar (Kemal İlerici, Tevfik Tutu, Necdet Levent, Nurhan Cangal) baz alınarak T.M. orkestrasyonu

için en uygun olan armoni sistemi (dörtlü sistem) seçilmiştir. T.M.'nin makamsal özellikleri dikkate alınmış ve geleneksel yapıya bağlı kalınarak sistem eser üzerinde uygulanmıştır. Bununla beraber, batı armonisinin beşli sisteminden de yararlanılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ARMONİ SİSTEMİ

1.1. Armoni nedir?

Armoni, farklı notaların aynı anda kullanılmasıyla ortaya çıkan ses uyumudur. Akorları¹, akorların kurulumunu, akor yürüyüşlerini ve akorlar arasındaki ilişkileri inceleyen müzik dalına armoni adı verilir. Aynı anda seslendirilen notalarla ilgilendiği için, armoninin müziği "dikey" olarak ele aldığı, bu anlamda müziğin "yatay" unsuru olan melodik yapıdan farklılık gösterdiği söylenebilir. İrkin Aktüze'ye göre Armoni, "(Alm.,Fr.Hormonie; İng.Harmony; İt. Armonia) Yun. Harmonia= Ahenk, uyum. Müzikte sesin uyumunu ve ilişkilerini araştıran bilim ve sanat. Asıl sese eşlik eden, onunla ya da kendi arasında akor dizileri oluşturarak melodiyi süsleme." (Aktüze,2003: 30). Vural Sözer'e göre Armoni, "Sesler arasındaki uyum. Üç ya da daha çoksesin bir araya gelişi."(Sözer,1986: 54). Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi'sine göre Armoni, "Çeşitli sesler arasındaki kulağa hoş gelen uyum." (Kılıçoğlu; Araz; Devrim, 1990: 116). Dictionnaire Larousse'ye göre Armoni, "Aynı anda tınlayan iki veya daha çokses arasındaki uyum."² olup, Ahmet Say'a göre ise, "Müzik dilinde, uyumların yapılarını ve bu uyumların aralarındaki ilişkileri konu edinen estetik daldır" (Say, 1985: 97). Yılmaz Öztuna'nın "Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi" adlı kitabında ise tanımı şöyle yapılmıştır: "Mûsikî bilimlerinin en mühimlerindenidir. Hep birden işitilmek üzere çeşitli seslerden yapılan uygulamaların kullanılış kaidelerini düzenler" (Öztuna, 1990: 111). Z. Lâle Feridunoğlu ise "Müziğe Giden Yol" adlı kitabında armoni hakkında şunları söylemiştir. "Armoni, uyum anlamındaki sözcükten gelir. Müziğin üç temel öğesinden biri olan armoni aynı anda duyulan farklı seslerin kaynaşmasıdır" (Feridunoğlu, 2004: 51).

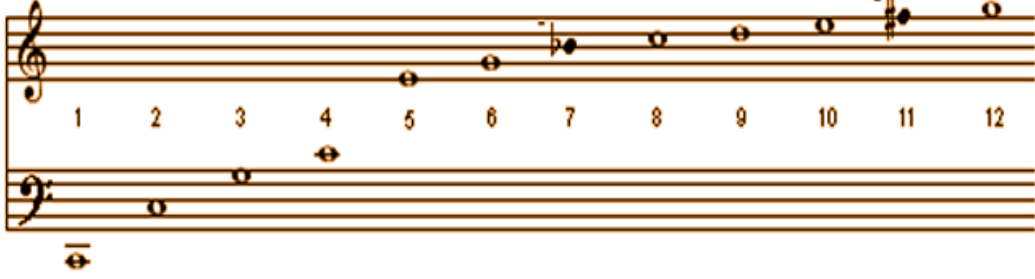
Bize göre de, müziğin varlığını oluşturan sesler armoniyi doğurmuştur. Bir cismin titreşimiyle birlikte oluşan ses, titreşimiyle birlikte doğada yayılmaya başlar. Bu sesin içinde duyduğumuz kadar bir de duyamadıklarımız vardır. Cismin titreşmesinden doğan ve duyamadığımız söz konusu diğer seslere, "armonik sesler" (doğuşkan sesler)

¹ *Akor*, aynı anda en az üç veya daha fazla sesin titreşimiyle meydana gelen olgudur.

² *Dictionnaire Larousse Ansiklopedik Sözlük*, 1993, C.1, s. 188.

denmektedir. Bu doğuşkanlar sadece do sesi basıldığında özel bir ölçüm cihazı ile ölçülmüş olup notanın altına ve üzerine şöyle dizildiği görülmektedir.

Şekil.01 Doğuşkan Sesler



Sol anahtarındaki seslere “üst doğuşkan”, fa anahtarındaki seslere ise “alt doğuşkan” denmektedir. Bu notaların adedi bununla sınırlı kalmaz. Daha fazla nota yazımı şekilde görsel bozukluk yaratacağından bu kadarı ile sınırlandırılmıştır.

Eğer şekli dikkatlice incelersek tek bir do sesinden çıkan doğuşkanların do majör yedili, dokuzlu ve onbirli akorunu duyurduğu görülmektedir. Bu durum, şifre sistemi ile “C 7/9/11”³ şeklinde gösterilir.

1.2. Batı Müziği Armonisi’nde Kullanılan Diziler

Batı müziği armonisi ile ilgili bilgi verilmeden önce, B.M.’nde çoksesliliğin ne zaman başladığı ve nasıl geliştiğini bilmek gerekmektedir.

Bilindiği üzere, 1450–1600 yılları arası Rönesans çağı olarak adlandırılmıştır. Bu dönemde ilk besteler ortaya çıkmış olup, aynı zamanda, bu çağ tek seslilikten çoksesliliğe bir geçiş dönemi olmuştur. Bu da, daha bestelerin yapıldığı ilk dönemde dahi çoksesliliğe ihtiyaç duyulduğunu göstermektedir. Genelde, kiliselerde gelişen vokal müziğinin, özellikle de Madrigallerin⁴ ön planda olduğu bu dönem, aynı zamanda, çalgısal bestelerin de yapıldığı dönem olmuştur. Bilindiği üzere, dönemin ünlü bestecileri Guillaume Dufay, Johannes Ockeghem, Giovanni Pierluigi da Palestrina ve Carlo Gesualdo’dur.

1600 yılında ise, Barok dönem başlamış olup 1750 yılına kadar sürmüştür.

³ Bu akor şifreleme sistemi, bir ayının sözlerinin baş harflerinden alınmış olup; La(A), Si(B), Do(C), Re(D), Mi(E), F(Fa), Sol(G) olarak adlandırılmıştır ve günümüzde de kullanılmaktadır.

⁴ *Madrigal*, İtalya’da 12-14 yy. arasında görülen, din dışı müzik türü olan ve sazların eşlik etmediği iki ya da üç kişilik vokal kompozisyonlarının melodilere uygulanmasına denir. *Müzik Ansiklopedisi*, Ankara: 1985, C. 3, s. 788.

Barok stilin Rönesans stilinden farkı, daha süslü bir anlatıma sahip olmasıdır. Dönemin en ünlü çalgısı Klavsendir.⁵ Neredeyse her müzik çeşidinde kullanılıyor olup dönemde vokal müziğin yanı sıra enstrümantal müzik de gelişmiştir. Konçerto ve süit, bu dönemin iki yaygın orkestral beste türüdür. Bu döneme de, Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach, George Frideric Handel ve Georg Philipp Telemann damgalarını vurmuşlardır.

1750 yılında ise, “Klasik Dönem” başlamış ve 1820 yılına kadar sürmüştür. Klasik stilin Barok stilden farkı, klasik stildeki eserlerin Barok stildeki eserlerden daha sade olmasıdır. Barok dönemin kapanmasına yol açan etkenlerden biri de piyanonun icadıdır. Klasik dönemde, her orkestrada klavyeli çalgı bulundurma zorunluluğu kalkmış, piyano orkestraya katıldığı zaman da mutlaka solist görevi görür olmuştur. Dönemi seçkinleştiren bir başka unsur senfoninin yaygınlaşmasıdır. Dönemin ünlü bestecileri Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Christoph Willibald Gluck ve Muzio Clementi olmuştur.

Romantik Dönem ise, 1820 yılında başlayıp 1900 yılında son bulmuştur. Bu dönem, müziğin kilise ve saray egemenliği altından çıkıp halka yayıldığı, kalıpların ve düzenin yıkılıp yerine daha özgür olan romantizmin geldiği dönemdir. Kendi içinde üç döneme ayrılır:

Erken Romantik Dönem: Romantik anlatımın Klasik dönem içinde doğduğu, ilk dönemdir. Bu anlatımın öncüsü, Ludwig van Beethoven olarak kabul edilir. Bu dönemin diğer ünlü bestecileri de Franz Schubert, Carl Maria von Weber ve Gioacchino Rossini'dir.

Orta Romantik Dönem: Romantizmin tüm Avrupa'da egemen olduğu dönemdir. İlk ışığı yakan da, “Symphonie fantastique” (programlı senfoni) ile Hector Berlioz olmuştur. Ardından Franz Liszt, Felix Mendelssohn Bartholdy, Niccolò Paganini, Robert Schumann, Frederic Chopin, Johannes Brahms gelmiştir. Giuseppe Verdi ve

⁵ “**Klavsen** (Fr. *Clavecin*, İt. *Clavicembalo*, Alm. *Cembalo*, İng. *Harpsichord*), piyanonun atası olan bir enstrüman olarak bilinmekle beraber; piyano ile tek benzer yanı, iki enstrümanın da klavyeli çalgılar olmasıdır. Fakat mekanizma, ses rengi ve çalış tekniği yönünden birbiri ile pek ilgisi yoktur. Klavsen telleri bir mızrap ile çekerken, piyanonun çekiçleri tellere vurur. Bu da piyanonun kimi zaman vurmali çalgılar kategorisine girmesine neden olur. Ayrıca, piyanonun icadından sonra klavsenin yerini alması yaklaşık 50 yıl kadar uzun bir dönemi kapsar ve bu elli yıllık süreç içerisinde eser üretmiş olan besteciler klavseni piyanoya tercih etmişlerdir. Klavsen eski zamanlarda kiliselerde çalınan bir enstrüman çeşidi olarak da bilinir.” Vikipedi, özgür ansiklopedi “Klavsen”, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Klavsen> 17.08.2010.

Richard Wagner'in opera alanındaki çalışmalarıyla da dönemin anlayışı ve müzikal yapı doruğa ulaşmıştır.

Geç Romantik Dönem: Müziğin denetiminin "Almanya-İtalya-Fransa" üçgeninden çıktığı dönemdir. Milliyetçilik akımı ile birlikte, Mikhail Glinka, Aleksandr Borodin, Modest Musorgski, Nikolay Rimski-Korsakov, Peter İlyiç Çaykovski gibi Rus; Bedrich Smetana, Antonin Dvorak gibi Çek; Edvardin Griega, Jeana Sibeliusi gibi İskandinav besteciler klasik batı müziğine dâhil olmuşlardır.

Modern dönem (20.yy.) içerisinde romantizmi sürdürenler (Richard Strauss, Gustav Mahler, Sergey Rahmaninov, Edward Elgar) olduğu gibi, müziğin genel kimliğini değiştiren asıl modern besteciler (Claude Debussy, Maurice Ravel, Bela Bartok, İgor Stravinski, Dimitri Şostakoviç, Sergey Prokofiyev) kendilerine has bir stil geliştirmişlerdir. George Gershwin, klasik müzikle cazı birleştiren besteciler arasında en ünlüsüdür. Edgard Varèse, elektronik müzik akımını başlatmıştır. Arnold Schönberg ve öğrencileri Alban Berg ile Anton Webern "atonal müzik"⁶ akımının yaratıcısı ve ilerleticisi olmuşlardır. Carl Orff, ilkel çağların müzikleri ve metinlerini yeniden canlandırıp modernize etmiştir. Ayrıca, Türkiye'de çoksesli müziğin başlaması da bu döneme rastlar (Cemal Reşit Rey, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses). Günümüzde, Krzysztof Penderecki, Arvo Pärt gibi besteciler de modern dönemi sürdürmektedirler.

Aşağıda, B.M. armonisini oluşturan temel taşlar (Majör ve minör diziler) gösterilmiştir. Armonide, bir majör veya minör dizinin dereceleri üzerine üçlü ve beşlisinin eklenmesiyle akor sistemi oluşturulmuştur. Her bir notaya Romen rakamıyla derecelendirme yapılmış, tonik (karar), subdominant (altçeken) ve dominantları (güçlü) belirlenmiştir. Bunlar I. IV. ve V. derecelerdir. II. III. VI. VII. derecelere ise "yürüyücü" denmiştir.⁷ Bkz. şekil.02 ve şekil .03.

⁶ *Atonal müzik*, bestelenen bir eserin, dizi içerisindeki on iki adet farklı tonu kullanmasını gerektiren bir türdür.

⁷ Vikipedi, özgür ansiklopedi "Klasik Batı Müziği", http://tr.wikipedia.org/wiki/Klasik_Batı_muziği 24.03.2011.

Şekil.02 Majör Dizisi



Şekil.03 Doğal Minör Dizisi



Batı Müziği'nde "Do majör" ve "la minör" dizileri temel alınmıştır. Diğer bütün tonlarda da aynı sistem kullanılmıştır. B.M.'nin tonlarının kısıtlı olması çoksesliliği mecbur hale getirmiş olup, çalgısal zenginliği ile de göze çarpmıştır.

1.3. Çağdaş Türk Müziği

"Cumhuriyet yönetiminin resmî müzik politikasıyla temelleri atılan "Çoksesli Türk Müziği" eğitimi, o günden bu yana üç kuşak besteci yetiştirdi. Cumhuriyet ilan edildiği zaman ilk gençlik çağlarını yaşayan ve müzik devriminin neferleri olarak Avrupa'daki çeşitli konservatuvarlara müzik eğitimine gönderilen ilk kuşak besteciler, ulusal bir müzik yaratma bilinciyle yetişmişlerdi. Öğrenim yıllarında çeşitli akımlardan, özellikle Fransız izlenimcilerinden ve yeni klasikçilikten etkilenmelerine rağmen, eserlerinde özellikle Türk Halk Müziğini, yerel ezgileri yaşatmaya önem verdiler. Bu kuşağın en önemli temsilcileri "Türk Beşleri"⁸ adıyla anılan Cemal Reşit Rey⁹, Hasan Ferit Alnar¹⁰, Ulvi Cemal Erkin¹¹, Ahmed Adnan Saygun¹² ve Necil Kâzım

⁸ *Tematik Ansiklopedi*, Devrim Hakkı. "Türk Beşleri", 1993, C. 6, ss. 406-407.

⁹ "Cemal Reşit Rey", (1904 - 1985). "C. R. Rey batı tekniği ile yazdığı çeşitli müzik türlerindeki yapıtlarıyla uluslar arası alanda tanınan bir Türk bestecisidir." Feridunoğlu, Z. Lâle, *İz Birakan Besteciler*, İstanbul: İnkılâp Yayınevi, 2005, s.260.

¹⁰ "Hasan Ferit Alnar", (1906 - 1978), Besteci, orkestra şefi ve kanunidir. Alnar'ın 20 yaşında bestelediği 10 saz semaisi yayımlandı. Feridunoğlu, Z. Lâle, *İz Birakan Besteciler*, İstanbul: İnkılâp Yayınevi, 2005, s.262.

¹¹ "Ulvi Cemal Erkin" (1906 - 1972), Besteci, piyanist ve öğretmenlik yapmıştır. Feridunoğlu, Z. Lâle, *İz Birakan Besteciler*, İstanbul: İnkılâp Yayınevi, 2005, s.264.

Akses'tir¹³." Besteleriyle çoksesli müziği benimsetmeye ve yaygınlaştırmaya çalışan söz konusu bu sanatçılar, aynı zamanda yeni kurulan konservatuvarlarda görev alarak kendilerinden sonraki besteci kuşağını yetiştirmenin sorumluluğunu üstlendiler. Öğrencilerine besteleme, armoni, kontrpuan¹⁴ gibi B.M. tekniklerini ve çalgılarını öğretirken, bestelerinde her zaman T.M.'nin yararlanmalarını öğütüyor, Batı'nın yüzlerce yıllık müzik geleneğinde Türk bestecilerinin de bir yer edinebilmesi için tek yolun bu olduğunu vurguluyorlardı. Bir gün ikinci kuşak olarak anılan öğrencilerinin bir bölümü, yerli temaları ve T.M.'nin melodilerini kullanarak veya bu öze bağlı yeni melodiler yaratarak hocalarının yolundan gittiler: Bülent Tarcan (1915-1991), Türk ezgilerinden yararlanarak "yeni-model" yazım tekniği ile *Hançerli Hanım* (1965) ve *Deli Dumrul* (1978) gibi Bale müzikleri yazdı; Ferit Tüzün (1929-1977), halk müziğinin ritim ve melodileriyle ilk önemli Türk balesi sayılan *Çeşmebaşı'nın* (1964) müziğini besteledi. Buna karşılık ikinci kuşak bestecilerinden bazıları, yöreselliği aşarak evrensel bir çizgiye ulaşmak gerektiğine inanıyordu. İlhan Usmanbaş, Bülent Arel, İlhan Mimaroglu ve Cengiz Tanç gibi, ünlerini yurtdışına kadar yayan bu besteciler, Çağdaş Batı Müziği'nin bütün akımlarını ve yazım tekniklerini deneyerek özgün bir müzik yaratmanın yollarını aradılar."¹⁵

1.4. Çokseslilik ve Tarihsel Süreci

Çokseslilik ile ilgili çeşitli görüşleri şöyle özetlemek mümkündür: "Çokseslilik, aynı anda tınlayan seslerin, belli bir amaca yönelik olarak ve zamanla değişen görüşlere göre bir düzen içinde kaynaşmasıdır" (Cangal, 1988: 147).

"Birden fazla ses partisinin yer aldığı müzik. Gelişim süreci, Avrupa'da orta çağdan günümüze uzanır. 11.yüzyıldan başlayarak gelişen çokseslilik, yöntem bakımından iki genel yönelim izlemiştir: Birincisi, Polyphoni (polifoni) olarak nitelenen kontrpuan tekniğine dayalı yatay çokseslilik; ikincisi, Homophonie (homofoni) denen

¹² "Ahmed Adnan Saygun", (1907 - 1991). "Saygun, Türkiye'de çoksesli müzik adına yaptığı folklor ve etnomüzikoloji araştırmaları, besteciliği ve öğretmenliğiyle "Türk Beşleri'nin" en önde gelenidir." Feridunoğlu, Z. Lâle, *İz Birakan Besteciler*, İstanbul, İnkılâp Yayınevi, 2005, s. 265.

¹³ "Necil Kâzım Akses" (1907 - 1999), "Türk Beşleri'nin en genç üyesi olan Akses besteci ve öğretmenliği dışında sanat kurumlarında etkin yöneticilik yaptı. Feridunoğlu, Z. Lâle. *İz Birakan Besteciler*, İstanbul: İnkılâp Yayınevi, 2005, s. 268.

¹⁴ "Kontrpuan" armonide yazılan bir ezgiye, karşı bir ezgiyle cevap vermektir.

¹⁵ *Tematik Ansiklopedi*. Devrim Hakkı, 1993, C.6, s. 408.

armoni bilimi ve sanatına dayalı dikey çoksesselilik. Çağdaş müzikte, ilke olarak, bu iki çoksesselilik yöntemine bağlı kalınmamış yeni çoksesselilik stil ve teknikleri geliştirilmiştir” (Say, 2002: 135).

“Uyum, âhenk; seslerin kaynaşması; seslerin uyumundaki kural ve yaratıcı ilkeleri geliştirilen bilim ve sanat” (Say, 2002: 39) olarak tanımlanan armoni sanatının tarihsel sürecini Ahmet Say, özetle şu şekilde yapmaktadır: “Birden fazla sesin uyum oluşturduğu bileşimin ilk uygulamaları, 9. y.y.’da başlamıştır. Organum adı verilen bu çoksesselilik anlayışı, dörtlü ya da beşli aralıklardan oluşan iki sesle sınırlıydı. Armonide asıl keşif öteki aralıkların da kullanılması, “homofoni” olarak adlandırılan çoksesselilik yöntemiyle melodinin zenginleştirilmesidir. Armoni bilimi ve sanatının gelişim çizgisi, 16.yüzyıldan başlayarak aşamalar sergiler: Üçlü-beşlinin 15.Yüzyılda armoni sistemine katılmasından sonra hızlı bir teknik gelişim yaşanmış, bu gelişimin ilk meyveleri 16.Yüzyılda ortaya çıkmıştır. Modalite giderek terk edilmiş, 17.Yüzyılın sonlarına doğru majörlü minörlü tonal sistem yerleşmiştir. 18.Yüzyılın ilk yarısı armonik yapı üzerine polifoniye olağanüstü bir başarıyla uygulayan Bach ve çağdaşları tarafından temsil edilen bir dönemdir. Yüzyılın ikinci yarısı ise armonik yalınlığa dönme aşamasıdır: Bach’ın oğullarının, Haydn ve Mozart’ın eserlerinde Barok dönemin armonik yapı üzerindeki karmaşık polifonik örgü görülmez; onun yerine inceliği öngören yalın bir armonik yazı amaçlanmıştır. 19.Yüzyılın ilk çeyreğinde Beethoven ve Schubert çağına gelindiğinde armoni derin bir duygusal yoğunlukla etki zenginliği içerir. Bu duygusallığı geliştiren romantik dönemde armoni, bestecinin bireysel yaratıcılığına ufuklar açan bir araç olarak kullanılmıştır. 19.yüzyılın ikinci yarısında ise armoni, Wagner’le yeni bir düğüm noktasına gelmiştir: “Wagner Armonisi” yoğun bir kromatizm ile tonal sistemde yarım perdelerin geçici olarak değil, tonalite duygusunu yitirecek gibi kullanımı anlamına gelir... Tonalitenin büsbütün kırılması ve karmaşık bileşimlerle atonal eserlerin yazılışı 1908’de Schönberg’in op.11 “Piyano Parçaları”yla başlar. Genel niteliği ile çağdaş müzik, tonal sistemin bütünüyle dışına çıkmak, yeni armonik dizgeleri uygulamak anlamına gelir”(Say, 2002: 40).

Ahmet Say aynı zamanda armoni kurallarının değişken olduğuna değinir. Armoni kuralları moda gibi değişkendir ve belli zamanlardaki uygulamaları, stili yansıtırlar. Ahmet Say’a göre; tek tip bir armoni kuramının olmadığı, bestecilere, dönemlere vb. göre farklı yaklaşımların olduğu, 1600 ve 1900 yılları arasındaki 300 yıllık süreçte armoni kurallarının ortak noktaları çoktur. Hepsi majör ve minör kalıp

sistemleriyle çalışmışlar ve “triad”ı, “üçlü”yü (akorun üçüncü ve beşinci sesleri alması) sistemlerinin esası olarak kabul etmişlerdir. (Say, 1985: 97)

Say, yazısında, armoni öğreniminin zorluğuna da değinir. Ona göre; “Tonal armoni, bir sistemdir. Bestecilik eğitiminin başlıca bilgi ve uygulama alanlarından biri olan bu sistemin bilimsel ve sanatsal incelikleriyle öğrenilmesi birkaç yıllık yoğun bir çalışma sürecini gerektirir. Tonal armoni çağ aşımına uğramış olmasına karşın, günümüzün bütün müzik okullarında öğretimin önemli bir alanıdır. Çünkü tonal sistemin kavranması, müziğin geçmişinden çıkarılacak önemli derslerle kalmaz, günümüze yönelik değerlendirmelerin derinleşmesini de sağlar.” (Say, 2002: 39)

Evrensel müzik akımları içinde, çeşitli çokseslilik uygulamaları denenmiş ve denenmektedir. Çokseslilik denemelerine vurgu yapan Emre Aracı ise 12 ton hakkında da bazı yorumlar yapmıştır; “Bana göre müzikte 12 ton ve atonal yaklaşım, 1960’ların dışları sevimsiz binalar gibidir. Yanlış anlamayın, böyle akımlar şüphesiz müzik tarihini şekillendirmiş önemli evrelere damgasını vurmuştur. Ama bana ve benim sanatsal ideallerime ters düştüğünü de aynı zamanda çekinmeden belirtmek isterim. Ama kimseye de “Böyle müziği niye dinliyorsunuz?” demem. Zevkler tartışılmaz. Ben sadece tonal müziğin hâlâ geçerli olduğunu düşünüyorum” (Aracı, 2004: 17).

1.5. Çoksesli Türk Müziği’ne Örnek Çalgısal Partisyon Dağılımları

Türk Müziği’nde çoksesli partilerin (partisyon) dağılımları aşağıdaki şemalarda verilmiştir.

Öncelikle, Türk Sanat Müziği’nde kullanılan çalgıların dağılımına bakacak olursak, çello ve kontrbasın sol anahtarı olduğu göze çarpmaktadır. T.S.M.’de saz eserleri ve şarkı formundaki eserler belirli yerlerden çalınacağı için anahtar değeri göz ardı edilebilmektedir. Ancak besteci isterse çello ve kontrbasa “fa” anahtarı da kullanabilmektedir (bkz. Şekil.04).

Şekil.04 T.S.M. Çoksesli Çalgı Partisyon Dağılımı Örneği

Türk Halk Müziği'nde ise partisyon dağılımlarına bakıldığında Tar sazının sol anahtarı ile yazılmakta olduğu görülmektedir. Her ne kadar "Tar" Azeri çalgısı ve do anahtarı ile yazılıyor olsa da Türkiye'de do anahtarı ile eğitim alan çok az Tar icracısı bulunmaktadır. Bu nedenle o parti de sol anahtarı ile yazılmış olup diğer çalgılarla birlikte aynı anahtarı kullanmaktadır. T.H.M. çoksesli çalgı partisyon dağılımı örneği aşağıda gösterilmiştir.

Şekil.05 T.H.M Çoksesli Çalgı Partiyon Dağılımı Örneği

1.6. Batı Müziği ve Çoksesli Örnekleri

Burada Batı Müziği'nin kullandığı üç sesli dört partili ve dört sesli dört partili sisteme ait armoni örneklerini ele alıp inceleyeceğiz.

Şekil.06 Batı Müziği Armonisine Örnek

Şekil.07 Batı Müziği Armonisine Örnek

T D2 T6 D4₃ T D6₅ T D4₃ T6 D5₃ 7₅ T

Şekil.08 Batı Müziği Armonisine Örnek

t D6#₄ t 6 D6₅ t D# t6 D6#₄ t D#₆ t6 s D8₆ 7₅ t

Şekil.09 Batı Müziği Armonisine Örnek

T D6₄ T6 D S6 D6 T6₄ 5₃ 6 D6₄ 5₃ D6 S6 D T S6 T6 S T 6 D5 6 T

Şekil.10 Batı Müziği Armonisine Örnek

T5₃ S6₄ T5₃ T6₃ D5₃ T6₄ D5₃ T D T6₄ D T 6 D 6 T D5₃ T6₄ D5₃ 6 T S6 D D5₃ T6₄ D5₃ 6 T

Şekil.11 Batı Müziği Armonisine Örnek

t 6 s6₄ 5₃ D#₄ 6#₄ 6 t6₄ 5₃ s6₄ 5 D#₆ t6 s D6₄ 5₃ t

Şekil.12 Batı Müziği Armonisine Örnek

+6 6/5 6/4 6 6/4 5/4 6/4 6 6/4 7 5/3 6/4 5/3

Şekil.13 Batı Müziği Armonisine Örnek

T8 7 S7 D7 Tk7 Tp7 Sp7 D7 S6 D6/5 T Tp S7 Sp3 D Tk D4/3 T

Şekil.14 Batı Müziği Armonisine Örnek

T D4/3 T S D Tk Tp Sp D T Tp6 T Sp D D9 8/7 6/5 T

Şekil.15 Batı Müziği Armonisine Örnek

T Tp S Sp D T 6 Sp6 D T 6/5 S Sp7 D9 8/7 6/5 T

Şekil.16 Batı Müziği Armonisine Örnek

t D6/4 t D4 10/4 16/2 s 6 D4 6 t D6/4 16/4 s 6 D9 8/7 6/5 t

Yukarıda verilen küçük öreklerde görüldüğü üzere tüm çalışmalar içerisinde I. III. ve V. dereceler ağırlık kazanmıştır. Gerek ezginin altına bas partisinin yazılmasında gerekse bas partisi üzerine ezgi yazılması sonucunda çoğunluk olarak I. III. ve V. derecelerinin kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca, Hemen hemen tüm şekillerde yedili akorların da bulunduğu göze çarpmakla birlikte minör tonlarda da sensible (yeden uygusu) nedeniyle V. dereceler majör yazıldığı görülmektedir.

1.7. Türk Müziği'nde Kullanılan Armoni Sistemi

Türk Müziği'ndeki komalar yüzünden çokseslilik arayışları sürmüş ve Kemal İlerici, yıllar süren bir çalışmanın sonucunda B.M. sisteminde zaten var olan armoni sistemini T.M. ezgilerine uyarlamıştır. Birçok besteci¹⁶ de bu armoni sisteminden faydalanmıştır.

Bu armoni sistemini B.M. bestecilerinin genellikle geciktirme ve çözülüş amaçlı kullandıkları görülmüştür. Örnek verecek olursak; do-fa-sol (Sus4) akorunun do-mi-sol'e (Do majör) çözümü gibi.

Ancak, bugüne kadar birçok Türk besteci ve müzikolog, dörtlü armoninin zaten var olduğunu, yeni bir buluş olmadığını savunmuşlardır¹⁷. Bununla beraber, Türk Müziği'ne uyarlanabilmesi açısından Kemal İlerici'nin iddia ettiği bu “dörtlü armoni” kuramını ile yapılan eserler dinlendiğinde şimdiye kadar, 12 ton müziği olan atonal müzikten çok daha iyi his uyandırdığı da bir gerçektir.

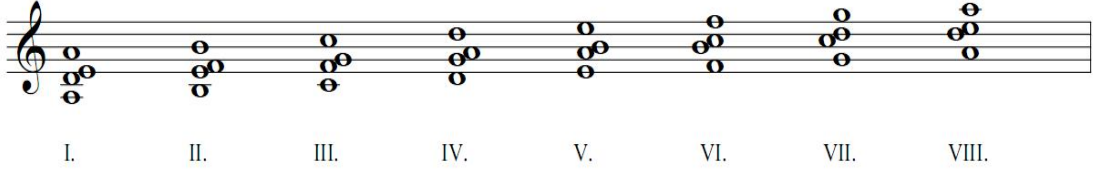
¹⁶ **Birinci kuşak besteciler** (Türk Beşleri): Ahmed Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Cemal Reşit Rey, Necil Kazım Akses, Hasan Ferit Alnar.

İkinci kuşak besteciler (Diğer Çağdaş Türk Bestecilerinden bazıları): Kemal İlerici, Ekrem Zeki Ün, Faik Canselen, Bülent Tarcan, İlhan Usmanbaş, Nevit Kodallı, Ferit Tüzün, Muammer Sun, İlhan Baran, Yalçın Tura, Kemal Çağlar, İstemihan Taviloğlu, Aydın Esen, Fazıl Say, Necati Gedikli, İlteriş Sun, Selman Ada.

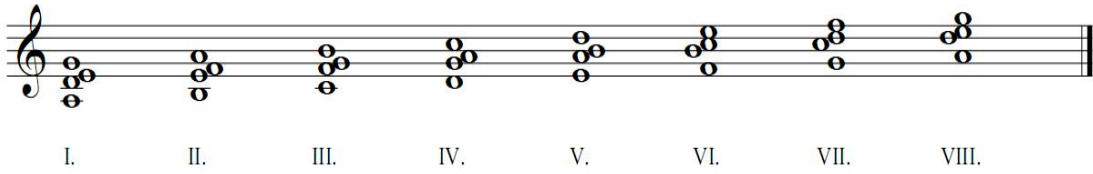
¹⁷ İlhan Usmanbaş, Cengiz Tanç, Kemal Sünder, Necati Gedikli, İstemihan Taviloğlu, Necdet Levent, Cenani Akın, Necil Kazım Akses, Ertuğrul Oğuz Fırat, Yalçın Tura, Timur Selçuk, Turgut Aldemir, Ertuğrul Bayraktar, Erdal Tuğcular, Erdoğan Okyay, İlteriş Sun, Tefik Tutu, Sayram Akdil, Erkan Oğur. Sağlam, Atilla, *Türk Müziğinde Çokseslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2001, ss. 54-66.

Şekil-17 Türk Müziği'nde Kullanılan Armoni Sistemi

Dört Partili Üç Sesli Sistem



Dört Partili Dört Sesli Sistem



Sonuç olarak, Şekil-17’de belirtilen armoni sistemi, Türk Müziği armoni sistemi değildir. Ancak, B.M. armoni sisteminin çağdaş T.M. dâhil bazı çoksesli T.M. eserlerinde uygulanabilir en uygun armoni sistemi olduğunu düşünebiliriz. Biz bu çalışmamızı, Kemal İlerici’nin ortaya koyduğu sistemden faydalanan ve kitap haline getiren Necdet Levent’in “*Türk ve Batı Müziği ezgilerde çokseslilik*” adlı kitabından makamlara göre armoni örneklerini referans alarak yapmaya çalıştık.¹⁸

1.8. Çağdaş Türk Müziği Armoni Örnekleri

T.M.’nin bazı makamlarıyla B.M.’nin bazı tonları birbirine eşdeğerdedir.¹⁹ Bu nedenle, söz konusu makamlardaki Türkü ve Şarkılarda, B.M. armonisi kullanıldığında seslendirmenin kulağı tırmalamadığını görüyoruz. Çağdaş T.M. çokseslendirilirken, genellikle I. IV. ve V. derecelerin durucu olduğu armoni sistemi uygulanmıştır. Bunun yanında, I. III. ve V. derecelerin durucu olduğu armoninin de çok kullanıldığı ve halen yeni yapılan bestelerde kullanılmakta olduğu görülmektedir.²⁰

¹⁸ Levent, Necdet. *Türk ve Batı Müziği Ezgilerde Çokseslilik Yöntemi*, İzmir: Piyasa Matbaası, 1998, ss. 64-68.

¹⁹ Sol minör- Nihavend, Çargah - Do majör, Acemaşiran- Fa majör ilişkilerinde olduğu gibi.

²⁰ Ahmet Adnan Saygun’un “Yunus Emre Oratoryosu” ve Fazıl Say’ın “Nazım Oratoryosu” bunlara örnek verilebilir.

B.M. armoni sistemi ile yapılan eserlerdeki çokseslendirme, tümüyle Kemal İlerici'nin kullandığı armoni sistemi ile yapılmış olsaydı, *bitiş hissi uyandırmayan* asma kalışları doğurmuş olurdu. Çünkü B.M. genellikle geciktirme ve asma kalış yapmak amacıyla dörtlü akor sistemini neredeyse tüm dönemlerinde kullanmıştır.

T.M. bestelerinde ise çok komalar bulunduğundan dolayı örneğin: rast makamındaki sol, si 1 koma bemol ve re sesi çok sırtacağından si koma bemol sesi atlanmış onun yerine durak sesinde sol, do ve re sesleri kullanılmıştır. Böylelikle ve özellikle belirtmeliyiz ki T.M. sazları ve T.M.'nin kabul gördüğü perdesiz tüm sazların dörtlü sistem ile icra edildiği zamanlarda bir sorun ile karşılaşılacağı görülecektir. Buradan varabileceğimiz sonuç şudur: Kemal İlerici'nin öne sürdüğü dörtlü sistem sadece T.M. ve ona uygun tüm komaları seslendirebilecek çalgılarla icra edilmelidir.

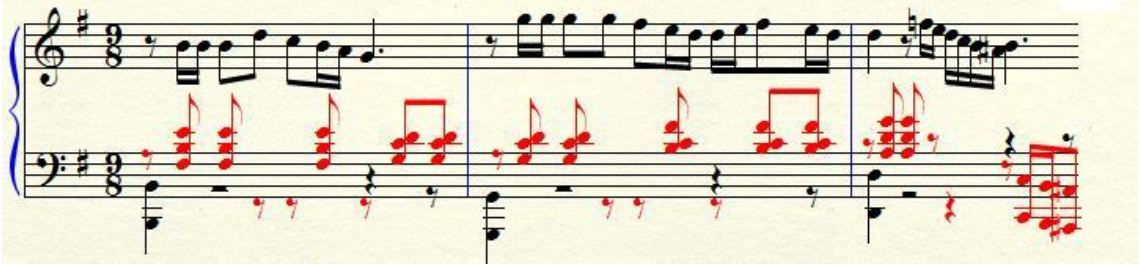
Aşağıdaki Örneklerde Necdet Levent'in, dörtlü sistemi kullandığı görülmektedir (Şekil 18-19-20). Segâh makamı olan İzmir'in Kavakları solosu obuaya verilmiştir. Obuada koma sorunu olduğu için de bir koma bemol olan si sesi yok edilmiştir. Ancak, eser B.M. aletiyle icra edildiğinde kulağı rahatsız etmemektedir. Nedeni ise, segâh makamında kullanılan segâh perdesinin çıkıcı dizi yaparken dik, inici dizi yapıp karar verirken ise yaklaşık üç koma olmamasıdır. Aynı eser, örneğin, Ney ile seslendirilseydi, bir koma olmasına rağmen komasız si sesi eserde çok çığ kalacaktı. Buradan şu kaniya varılabilir: T.M.'ndeki bir eserin B.M. çalgılarıyla icra edebilmesi için o makamın komalarının oynak olmaması²¹ gerekmektedir. Aksi takdirde o eser icra edilemeyecektir. Fakat bir B.M. çalgısından bu seslerin çıkmayacağını da iddia etmiyoruz. Usta bir icracının herhangi bir B.M. çalgısından²² çıkaramayacağı ses yoktur. B.M. icracılarının aldıkları eğitimlerinden dolayı böyle bir çalışma söz konusu olmamıştır. Çünkü, aldıkları ağır ve zor meslek çalgısı eğitimi on yılı aşmasına rağmen, kendi dallarında bile başarı gösteremeyenler bulunmaktadır. Böyle zorlu bir eğitimin içerisinde, aynı zamanda T.M.'nin icrası ile ilgili çalışmaların yapılması öğrenim sürelerini uzatacağı için, B.M. icracıları kendi eğitim süreleri içerisinde T.M. icrasından hep kaçınmışlardır. Bazı müzikologların T.M.'ni hor görmesi konusu da icra edemeyeceklerinden kaynaklanmaktadır. Zaten B.M. zihniyetini iyi benimsemiş ve eğitimini almış Türk besteciler de Uşşak, Hüzam, Rast veya Karcıgar gibi çalım ve doğru perde icrası zor olan makamları B.M. sazları için bestelememelidir. Zira

²¹ Uşşak makamındaki Si 1 komalık bemol, Hüzam ve Karcıgar makamındaki Mi 4 komalık bemol gibi sabit olmayan ve sadece hissi icra edilen perdeler.

²² Pişano ve diğer sabit tuşlu çalgılar dışında.

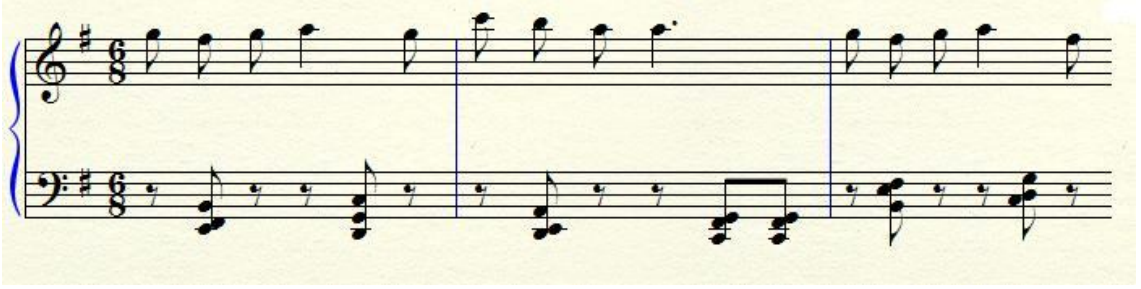
çıkarılmayan doğru seslerle T.M.' ni zenginleştirmenin aksine, çok büyük bir kakafoniye²³ sürükleyeceklerdir.

Şekil.18 Çağdaş Türk Müziği Armoni Örnekleri



(Levent, 2009:147)

Şekil.19 Çağdaş Türk Müziği Armoni Örnekleri



(Levent, 2009:119)

Şekil.20 Çağdaş Türk Müziği Armoni Örnekleri



(Levent, 2009:126)

²³ Çoksesli müzikte icra esnasında seslerin birbirine girmesi, karmaşa doğurması.

1.9. Türk Müziği'ne Uyumlu Armoni Örnekleri

Bu maddede verilen örnekler, koma sistemi dolayısıyla, tamamıyla T.M. çalgıları için geliştirilmiş olup, T.M. çalgılarıyla çalınması tavsiye edilmektedir.

Aşağıda, öncelikle, T.M.'de bulunan, batıya çok yakın ve batı çalgılarıyla da rahatlıkla icra edilebilen makamlar örneklenmiştir (Şekil 22-23-24). Burada yeni bir sistem bulunduğu iddiası yoktur, sadece donanım dikkat edilmesi gerekmektedir. Sazlar, yerinden²⁴ sözlü eserler ise dört ses²⁵ icra edilecektir. Bunun anlamı, eserlerin, T.M. akort sistemi farkından dolayı, transpoze (göçürme) edilerek çalınması gerektiğidir. Örneğin, T.M.'deki la kararlı bir eserdeki (T.M.'de Buselik makamı gibi.., ki, B.M.'de la minör dizisine denk gelir) la notası, saz eseri ise B.M. sazları tarafından "mi" notasından (B.M. sazlarına göre Tam dörtlü aşağıdan) icra edilir, ki buna "yerinden icra" denmektedir. T.M.'nde Çargâh makamının kararı olan do notası, sözlü bir eserde ise, B.M. saz ve seslerince re notasından (B.M. sazlarına göre büyük ikili yukarıdan) icra edilmelidir. Buna da "dört ses icrası" denmektedir. Aşağıdaki şekillerde T.M. donanım sistemi, sadece T.M. sazları ve sesleri için yazılmış olup B.M. çalgıları ile icra edilmesi uygun değildir.

Şekil.21 Türk Müziği ve Batı Müziği Perde Kıyaslaması

T.M. Saz Eseri Yerinden çalınışı.

B.M. duyuluşu tam dörtlü aşağıdan duyulacaktır.

Çargah sözlü eser örneği

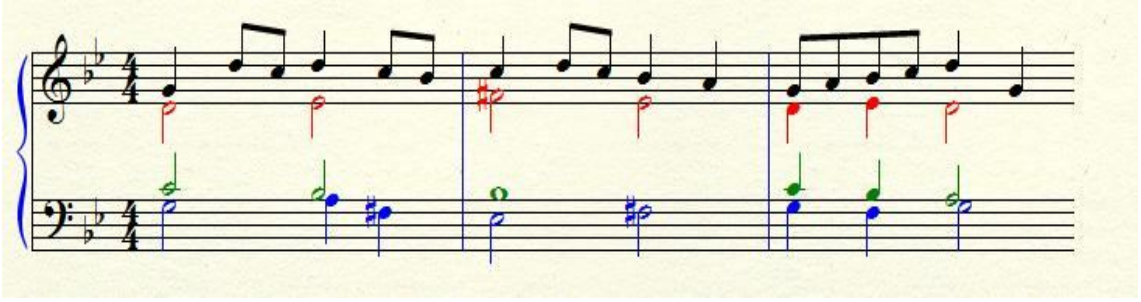
T.M. 4 ses sözlü eser icrası (koro için. Soloda farklılıklar gösterebilir.)

B.M. duyuluşu re majöre bir büyük ikili yukarıdan duyulur

²⁴ "Yerinden icra" Türk Müziği'nde, Batı Müziği'ndeki perdeden tam dörtlü yukarıdan icra edilmesi veya seslendirilmesi gerektiğini ifade eder. Bkz. (Şekil 21)

²⁵ "Dört ses icra" Türk Müziği'nde, Batı Müziği'ndeki perdeden büyük ikili aşağıdan icra veya seslendirilmesi gerektiğini ifade eder. Bkz. (Şekil 21)

Şekil.22 Nihavend Makamına Örnek



Bu makam, her ne kadar tam bir sol minör gibi görünüyor olsa da, makamın işlenişinde re notası (neva perdesi) üzerine uşak dörtlüsü sıkça kullanıldığından B.M. sazlarıyla icrası sakıncalıdır.

(Levent, 2009:107)

Şekil.23 Hicaz Makamına Örnek



Hicaz makamı, bir majör veya minör tona denk gelmemesine rağmen, başta bakıldığında B.M. sazları ile icrası mümkün gibi görünmektedir. Ancak si bemol notasının dört koma²⁶ oluşu B.M. icrasını imkânsız kılmaktadır. Zira, B.M.'nde her perde arası dört buçuk komadır ve bu nedenle dört komalık herhangi bir nota icra edilemez.

(Levent, 2009:88)

²⁶ İki tam aralık (Do-Re) arasını dokuz eşit parçaya böldüğümüzde, her bir parçasına "koma" adı verilmektedir. Yani, dokuz koma, bir tam aralığa denk gelmektedir.

Şekil.24 Sabâ Makamına Örnek

Saba Makamına örnek

(Levent, 2009:84)

Şekil.25 Segâh Makamına Örnek

Segah Makamına örnek

(Levent, 2009:87)

Ancak, iki, üç, altı ve yedinci komaların isimleri icra edilmediği için T.M. sisteminde yoktur. Bu nedenle değiştirici işaretleri de bulunmamaktadır ²⁷.

²⁷ İsmail Hakkı Özkan, *Türk Müsikisi Nazariyatı ve Üsulleri Kudüm Velveleleri*, Ankara: Özener Matbaası, 2007, s.48

Şekil.26 Türk Müziği'ndeki Değişirme İşaretleri

ARALIĞIN ADI	KOMA OLARAK DEĞERİ	DİYEZİ	BEMOLÜ	SİMGESİ
KOMA veya FAZLA	1	#	d	F
EKSİK BAKİYE	3	—	—	E
BAKİYE	4	#	b	B
KÜÇÜK MÜCENNEB	5	#	b	S
BÜYÜK MÜCENNEB	8	#	b	K
TANİNİ	9	x	b	T
ARTIK İKİLİ	12-13	—	—	A ₁₂ .A ₁₃

(Özkan, 2007: 48)

İKİNCİ BÖLÜM

OPERA

2.1. Opera Tarihi ve Gelişimi

Bu bölümde, konumuzla (oratoryo) yakından ilgisi sebebiyle, opera tarihi ve gelişimine değinilecektir.

Evin İlyasoğlu opera tarihini şöyle özetler:

“Floransa'da Kont Giovanni Bardi'nin sarayında toplanan bir grup aydın, Rönesansın etkisiyle Eski Yunan'daki müzikli dramları yeniden canlandırmak çabasına girişir. Camerata adlı bu grubun içinde şairler, besteciler, şarkıcılar ve çalgıcılar yer almaktadır. Operanın ilk adı Drama per musica'dır. Eski Yunan'da Euripides ve Sofokles'in klasik tragedyelerindeki korolardan yola çıkarlar. Sonra orta çağdaki dinsel dramların kilise sınırlarını aşip dindışı öğelerden etkilenmesi ile mystère adlı oyunlar ortaya çıkar. Oyun öncesinde çalgı topluluğu bir giriş müziği çalar; ayrıca sahneye çıkan her yeni karakter müzik eşliğinde duyurulur. Böylece tiyatro koro ve çalgıların bir araya geldiği ortamlar yaratılır. 13. yy başındaki pastoral komedilerle halk ezgileri tiyatronun içine katılmış, Rönesans tiyatrosunda pek çok Yunan tragedyası gündeme gelmiş ve oyunların başına sonuna şarkı söyleyen bir koro yerleşmesi gelenek olmuştur. Daha önemlisi, tragedyelerin perde aralarında yer alan intermezzo adlı zengin bölümler, koro solistler ve geniş çalgı topluluğunu gerektirir. Zamanın pek çok ünlü madrigal bestecisi, başlı başına bir müzik biçimi haline gelen intermezzo için besteler yapmıştır. Konusunu doğadan alan pastoral şiirler ve madrigal komedileri de operanın öncüleri arasındadır.” (İlyasoğlu 2001: 28)

İlyasoğlu Opera'yı şöyle tanımlar: “Opera sözcüğünün İtalyanca'da sözlük anlamı, “eserdir”. Önceki müzikli oyunlarda olduğu gibi operada müzik, oyuna sonradan eklenmiş bir öge değildir. Operanın müziği, metin ve sahneleme ile kenetlenmiş bir ögedir. Barok opera, önce monodi'nin²⁸ düzeninden yola çıkar. İlk operalar resitatiflerden²⁹ oluşur. Resitatifte konuşma dilinin ritimsel özelliği ve güftenin

²⁸ “(Yun. Monodia) Tek sesli şarkı. Ortaçağ'da ses veya çalgı eşliğinde söylenmiştir. Çoksesli müziğin yanı sıra, günümüze kadar gelmiştir.” Say, Ahmet. “Monodi”, *Müzik Ansiklopedisi*. 1985, 3: 846.

²⁹ **Resitatif**, Seslendirirken yarısının ritimli, yarısının da serbest okunacağını belirtir. Türk Müziği'nde genellikle dinî eserlerde kullanılmıştır (İtrî'nin Rast Nât'i). *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi II*, Ankara: 1990, Başkanlık Yayınevi, C. 2, s. 227.

anlamı müzik ögesinden öndedir. Bu konuda Eflatun Neimetzade “Opera Sanatı” adlı kitabında resitatif için A.M. Pazowski’nin³⁰ bir cümlesini kitabında şöyle belirtmiştir: “... resitatif ne kadar yakın bir şekilde günlük konuşma çağrışımını verirse versin, yine de o bir müziktir” (Neimetzade, 2002: 80) Daha sonra ise arya (aria) biçiminin akıcı müziği önem kazanmıştır.

Opera bugünkü tanımıyla, solistleri, korosu, orkestrası, kostümü, sahnesi, ışığı, dramatik oyunu ile müziğe uyarlanmış tiyatrodur.” (İlyasoğlu 2001: 28)

“Tarihte ilk opera, 1597’de Floransa karnavalında oynanan, Rinuccini’nin³¹ şiirsel metni üzerine Peri’nin³² müziklediği Dafne’dir.³³” (İlyasoğlu 2001: 28)

Arya, “Belli bir kalıp içinde orkestra eşliğinde söz ve müziğin birleşimidir. Opera, kantat³⁴ ve oratoryoda aryanın yeri çok önemlidir. Söylem ve biçim açısından aryanın 17. yüzyıl başından beri gösterdiği gelişme, operanın bir sahne biçimi olarak gelişmesinin benzeridir. Barok dönemde opera severler sırf ünlü bir arya ve solistini dinlemek için operaya gitmeye başladılar. Çalgısal müzikte de arya biçimine rastlanır.

Konçerto Grosso'larda³⁵ ve Sütlerde diğer bölümlerin tersine dans niteliği taşımayan ezgisel bir parçadır. Ariyozo³⁶ (Arioso) ise, Barok ile gelen arya benzeri anlamında resitatif ve arya arasındaki ezgidir. Besteciler aryalarda giderek bildik halk ezgilerini kullanıp müziği opera içinde alımlı bir hale getirirler. 18. yüzyılda önem kazanan A-B-A kalıbındaki, “da capo arya” Bach’ın ve Handel’in kantatlarında ve operalarında kullanılan başlıca biçimdir. 19. yüzyıl ile iki bölümlü ve daha dramatik

³⁰ A.M. Pazowski, bu cümleyi “Orkestra Şefinin Not Defteri” adlı kitabında yazmıştır, s.418, Rusça. Kendisi hakkında araştırılan kaynaklarda başka bir bilgiye ulaşılamamıştır.

³¹ “**Ottavio Rinuccini**” (20 Ocak 1562 – 28 Mart 1621) İtalyan asıllı olup Floransa’da doğmuştur. Dünyanın ilk Opera söz yazarıdır. Bu görevi Rönesans başlangıcından Barok döneminin sonuna kadar sürdürmüştür. **Jacopo Peri** ile birlikte çalışmalarının sonucunda ilk eserlerini 1597’de “vermişlerdir. (*Dafne operası*). Wikipedia, the free encyclopedia. “**Ottavio Rinuccini**”, http://en.wikipedia.org/wiki/Ottavio_Rinuccini 18 Şubat 2011.

³² “**Jacopo Peri**” (20 Ağustos 1561 – 12 Ağustos 1633) İtalyan asıllı olup Rönesans ve Barok döneminde, o dönemin stiline uygun hem besteci, hem de Opera’da ses sanatçılığı yapmıştır. Besteci aynı zamanda dünyanın ilk Operası olan “Dafne’yi” bestelemiştir. Wikipedia, the free encyclopedia. “**Jacopo Peri**”, http://en.wikipedia.org/wiki/Jacopo_Peri 14 Ocak 2011.

³³ “**Dafne**” 1597’de bestesini Jaco Peri’nin yaptığı ve sözlerini (Libretto) de Ottavio Rinuccini’nin yazdığı, bestelenip sahneye konmuş dünyanın bilinen ilk Opera’sıdır. Wikipedia, the free encyclopedia. “**Dafne**”, http://en.wikipedia.org/wiki/Dafne#cite_note-ny-2 14 Ocak 2011.

³⁴ “**Kantat**”; “Hem dinî hem de dinî olmayan söz müziğidir” Darbaz Feridun. “Kantat”, *Temel Bilgilerle Beraber Tonâl-Modâl-Ölçü ve Biçim Bakımından Türk ve Batı Müziği*, Musıkî Kültür Derneği Yayınları No. 1, İstanbul, 1973, s. 225.

³⁵ Birden çok solistin bulunduğu orkestraların genel adıdır.

³⁶ “**Arioso**, Melodik türden, gerçek resitatif ile arya arası müzik türüdür”. *Müzik Ansiklopedisi*, Ankara: 1985, Uzay Ofset Ltd., C.1, s. 94.

arya biçimleri doğar. Bunların ilk bölümü ağır, ikincisi hızlı tempolarda düzenlenir. Soliste yer yer bir başka karakter ya da koro katılabilir” (İlyasoğlu 2001: 28).

2.2. Oratoryo Nedir?

Bu kısımda, tezimizin ana konusu olan, bir terim tür olarak tanıtılacaktır.

TDK sözlüğüne göre “oratoryo”; “Solo sesler, koro ve orkestra için yazılmış, oyun ögesi bulunmayan, kutsal nitelikte müzik eseri”. şeklinde tanımlanır.

Araz, Devrim ve Kılıçlıoğlu ise, “Meydan Larousse” adlı ansiklopedide oratoryo hakkında şunları söylemektedirler:

“Oratoryo, (İtalyanca: Oratorio), 16. yüzyılın ikinci yarısında Roma'da ortaya çıkan, hem kiliseyle, hem de tiyatroyla ilgili müzik türüdür. Lirik, epik ve dramatik türleri olan oratoryonun motet'le çile ile (paston), kantat ve kimi zaman da operayla yakınlığı bulunmaktadır.

Kaynağı kesin olarak bilinmemekle birlikte, çileyi anlatan dini şarkıların oratoryoyu ortaya çıkardığı düşünülmektedir. Obrecht³⁷, Sermizy³⁸ ve Lassus³⁹ çile'lerini besteledikleri sırada "dramatik diyalog⁴⁰" ilkesine uyarlar. 1563'e doğru Oratorium Tarikatı'nın kurucusu Aziz Filippo Neri, Anomuccia, Palestrina ve Soto da Langa'dan sonra da Felice Anerio'dan, San Girolamo della Carita veya Santa Maria in Vallicella kilisesinde düzenlediği dinî toplantılar için Laudi spirituali'ler⁴¹ yazmalarını ister. Oratoryo terimi de buradan doğmaktadır” (Kılıçlıoğlu, Araz, Devrim, 1990:157).

³⁷“Obrecht Jakob” (1453-1505). Flemenk’li besteci. Say, Ahmet. “Obrecht Jakob”, *Müzik Ansiklopedisi*, Ankara: 1985, Uzay Ofset Ltd., C.4, s. 963.

³⁸ **Claudin de Sermisy** (1490 – 13,10,1562) Rönesans devrinin Fransız bestecisi. Wikipedi Özgür Ansiklopedi. “**Orlande de Lassus**”, http://en.wikipedia.org/wiki/Orlande_de_Lassus 15.03.2011.

³⁹ **Orlande de Lassus** (Orlandus Lassus, Orlando di Lasso, Roland de Lassus, veya Roland Delattre), (tahmini 1530- 1532 – 14,06, 1594) Rönesans’ın son devrinde eserleriyle ünlenmiş Fransız-Flemenk besteci. Wikipedi Özgür Ansiklopedi. “**Orlande de Lassus**”, http://en.wikipedia.org/wiki/Orlande_de_Lassus 15.03.2011.

⁴⁰ Özellikle dini formdan çıkmayıp, eseri dramatize etmek.

⁴¹ Rönesans’ın sonlarına doğru İtalya’da ortaya çıkmış dini şarkı türü. Ayrıca “Sabah duası” anlamı da taşımaktadır. Wikipedia, the free encyclopedia. “*lauda spirituale*”, http://en.wikipedia.org/wiki/Laude_spirituale 13.01.2011.

Vural Sözer ise, “Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi”nde, Oratoryo’yu şöyle açıklar: “Solo sesler, koro ve orkestra için yazılmış, oyun ögesi bulunmayan, kutsal nitelikte müzik yapısı” (Sözer, 1986: 565).

Ahmet Say’ın “Müzik Ansiklopedi”nde Oratoryo tanımı şöyle yapılmıştır: “İncil’de anlatılan olaylardan birini konu alan ses ve çalgı için yazılmış bir dinsel eser çeşididir” (Say, 1985: 997)

İrkin Aktüze’nin “Müziği Anlamak” adındaki ansiklopedisinde ise Oratoryo şöyle tanımlanmıştır: “(Alm. Oratorium; Fr., İng., İt. Oratorio) Lat. Oratio=Dua kelimesinden gelen ve dua salonu anlamında kullanılan Oratorium, genellikle dinsel bir metin üzerine dramatik olarak işlenen, koro, solistler ve orkestra için geniş tutularak bestelenen eser karşılığı olarak 16. yy’da kullanılmaya başlamıştır ” (Aktüze, 2003: 403).

Yılmaz Öztuna’nın “Büyük Türk Müsikîsi Ansiklopedisi”nde ise oratoryo kısaca şöyle açıklanmaktadır: “Katolik veya Protestan kilise müsikîsine mahsus, dinî orkestra ve koro eseri” (Öztuna, 1990: 160).

Kısaca, oratoryo, solo sesler, ses grupları, koro ve orkestra tarafından icra edilen dinî dramaların müziklerine ve oyunlarına verilen addır. Oratoryonun operadan farkı; dini olması, dekor ve kostüm içermemesidir. Oratoryonun da doğduğu yer opera gibi İtalya’dır. Oratoryolarda mutlaka koro bulunmalı ve orkestra eşliği ile takviye edilmelidir. Eserlere baktığımızda ise bazen tek, bazen ikili (düet) ve bazen de üç sesli (trio) soloların olduğunu görülmektedir. Kronolojik olarak sıralamamız gerekirse, bugüne dek notaya alınan Batı Müziği Oratoryo’larını şöyle sıralayabiliriz.

- Antonio Vivaldi, *Juditha triumphans* RV 644 (1716)
- Johann Sebastian Bach, the *St John Passion* (1724)
- Johann Sebastian Bach, the *St Matthew Passion* (1727/1736)
- Johann Sebastian Bach, the *Christmas Oratorio* (1734)
- Johann Adolph Hasse *Serpentes ignei in deserto* - (1735, 1736 ya da 1739)
- George Frideric Handel, *Esther* (1732)
- George Frideric Handel, *Deborah* (1733)
- George Frideric Handel, *Saul* (1739)
- George Frideric Handel, *Israel in Egypt* (1739)
- George Frideric Handel, *Messiah* (1741).
- George Frideric Handel, *Samson* (1743)
- George Frideric Handel, *Judas Maccabaeus* (1747)
- George Frideric Handel, *Joshua* (1748)
- George Frideric Handel, *Jephtha* (1752)
- Carl Philipp Emanuel Bach, *Die Israeliten in der Wüste* (1769)

- Joseph Haydn, *The Creation* (1798)
- Joseph Haydn, *The Seasons* (1801)
- Ludwig van Beethoven, *Christ on the Mount of Olives* (1803)
- Felix Mendelssohn, *St. Paul* (1836)
- Robert Schumann, *Paradise and the Peri* (1843)
- Felix Mendelssohn, *Elijah* (1846)
- Hector Berlioz, *L'enfance du Christ* (1854)
- Franz Liszt, *Christus* (1862–1866)
- Théodore Dubois, *Les sept paroles du Christ* (1867)
- Edward Elgar, *The Dream of Gerontius* (1900)
- Edward Elgar, *The Apostles* (1903)
- Edward Elgar, *The Kingdom* (1906)
- Igor Stravinsky's "opera-oratorio" *Oedipus Rex* (1927)
- Artur Kapp, *Hiiob (Job)* (1929)
- Franz Schmidt, *The book with seven seals (oratorio) (Das Buch mit sieben Siegeln)* (1938)
- Michael Tippett, *A Child of Our Time* (1941)
- Alexandre Tansman, *Isaïe le prophète* (1950)
- Hans Werner Henze, *Das Floß der Medusa* (1968, rev. 1990)
- Lorenzo Ferrero, *Le néant où l'on ne peut arriver* (1976)
- Illayaraja "Thiruvasaki" (2005)
- Julian Anderson *Heaven is Shy of Earth* (2006/10)
- Eric Idle and John Du Prez, *Not the Messiah (He's a Very Naughty Boy)* (2007)⁴²

1600'de, Emilio dei Cavaileri⁴³, Santa Maria in Vallicella'da⁴⁴, daha sonraları Agazzari'nin⁴⁵ yazdığı gibi gerçek bir ruhani opera olan “Rappresentazione di Anima Corpo”yu (Ruh ve Bedenin Temsili) icra ettirir. Carrissimi⁴⁶ ise daha çok İncil ve Tevrat hikâyeleri yazarak, bunlarda serbest melodi ile recitativo (yarı ritimli, yarı serbest tarzda icra etme) arasında tam bir denge kurmayı başarır: İtalya'da ve yabancı ülkelerde birçok besteci onu örnek alır: Napoli'de Scarlatti, Viyana'da Caspar von Keril ve Fransız M.A. Charpentier.

Bütün opera bestecileri oratoryolar yazmışlardır: İtalya'da Draghi, Stradella, A. Scarlatti, Lotti, Caldara ve Jommelli. Almanya'da ise, Heinrich Schütz, kutsal

⁴² Wikipedia, the free encyclopedia. “Oratorio”

http://en.wikipedia.org/wiki/Oratorio#List_of_notable_oratorios 22.03.2011

⁴³ “Emilio dei Cavaileri” (1550-1602) yılları arasında yaşamış İtalyan besteci. “Conflict Between Soul and Body” bestelediği tek Oratoryo’dur. Say, Ahmet. “Emilio dei Cavaileri”, *Müzik Ansiklopedisi*, Ankara: 1985, Uzay Ofset Ltd., C.1, s.239.

⁴⁴ Roma’da 1561 yılında *St Philip Neri* tarafından yaptırılan bir kilise.

⁴⁵ **Agostino Agazzari** (02.11.1578 – 10.04.1640) yılları arasında yaşamış İtalyan besteci ve müzikolog. Wikipedia, the free encyclopedia. “**Agazzari**”, http://en.wikipedia.org/wiki/Agostino_Agazzari 13.01.2011.

⁴⁶ **Giacomo Carissimi** (18.04.1605 – 12.01.1674) yılları arasında yaşamış olan İtalyan besteci. Wikipedia, the free encyclopedia. “**Carissimi**”, http://en.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Carissimi 01.02.2011.

senfonilerinde ve Noel Oratoryosu'nda Monteverdi'yi⁴⁷ sürdürüp ve Johann Sebastian Bach'ı müjdelemiştir. Bu arada birçok öğrenci yetiştirir. Provenzale ile Alessandro Scarlatti tarafından kurulan Napoli okulu 17. yüzyıl sonunda ve yüzyıl boyunca Venedik ve Roma okullarını gölgede bırakır. Bu okula bağlı olanların bellibaşlıları: İtalya'da Piccinni, Anfossi, Galuppi ve Sacchini, sonraları Cimarosa, Paisiello, Salieri, Paer ve Zingarelli; Orta Avrupa'da Gassmann Kozeluh, Holzbauer, Josef Haydn, Wagenseil, Mozart, onları Beethoven devrine kadar izleyen Naumann, Himmel, Dittersdorf, Weigl ve Simon Mary (Kılıçlıoğlu, Araz, Devrim, 1990: 157).

2.2.1. Batı Müziğinde Oratoryo

Almanya'da oratoryo

Almanya'da oratoryolarda koronun büyük bir yer tutmasına karşılık, İtalyan oratoryosunda koro ikinci planda kalmıştır. Oratoryoyu Hamburg'a 1715'te Mattheson⁴⁸ sokar. Onun, İncil ile ilgili bestelerinden otuz iki oratoryosu ile “Händel ve Çileleri” ile “Noel Oratoryosu” (kır kantatları dizisi) gibi ölümsüz şaheserlerinden Johann Sebastian Bach ilham alır; Keiser, Telemann, Schieferdecker, Kunzen'ler C.P.E.⁴⁹ Bach İsrailiten in den Wütle (İsraililer Çölde, 1775), İsa'nın ölümü, Händel estetiğini örnek alan oratoryolar bırakırlar. Haydn ise, konusunu Tekvin'den (yaratılış) ve Milton'un⁵⁰ Kayıp Cenneti'nden alan Die Schöpfung (Yaratılış, 1798), ardından da Die Jahreszeiten'i (Mevsimler) yazmıştır.

Fransa'da oratoryo

“Fransa'da ise, Mondonville'in Fransız oratoryoları aslında büyük metodlardır. Persuis, Davesnes, Gossec, Edelman, Rigel, Vogel, Le Noble, Le Sueur, dini bestelerine tasviri bölümler katmışlardır. Almanya'da 1803'te Beethovenen Christus am Olberge (İsa Zeytin Dağında) adlı eserini verir. Bundan kısa bir süre sonra da

⁴⁷ “**Claudio Monteverdi**” (1567-1643) yılları arasında yaşamış “temel eserler vererek opera sanatının kurulup gelişmesine en çok yardımı dokunan sanatçı”. Cevad Memduh Altar, *Opera Tarihi*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi Yayınları, 1974, C. 1, s. 6.

⁴⁸ **Johann Mattheson** (28 Eylül 1681 - 17 Nisan 1764) yılları arasında yaşamış Alman besteci, teorisyen ve sözlükbilimcidir. Vikipedi, özgür ansiklopedi “**Mattheson**”, http://tr.wikipedia.org/wiki/Johann_Mattheson 15.08.2010.

⁴⁹ Carl Phillip Emanuel Bach.

⁵⁰ **John Milton**, (09.12.1608 – 08.11.1674). İngiliz şair. Kayıp Cennet (*Paradise Lost*) adlı eseriyle tanınır. Vikipedi, özgür ansiklopedi “**Milton**”, http://tr.wikipedia.org/wiki/John_Milton 03.04.2011.

Mendelssohn, Schumann, Brahms, Liszt ve Dvorjak yeni şaheserler yaratırlar. Fransa'da ise Cesar Franck, Berlioz ve Gounod'nun eserleri sayılabilir". (Kılıçlıoğlu, Araz, Devrim, 1990: 157)

Cesar Franck'ın eserleri şunlardır: Six piéces, Fantasia in A, Cantabile, Piéce héroique, Trois Chorales ve L'organiste. Louis Hector Berlioz'un çok eseri bulunmaktadır ancak en önemli verdiği yapıt "Requem"dir. Charles Gounod ise şu oratoryoları bestelemişir: *Tobie* (1854), *Gallia* (1871) *Jésus sur le lac de Tibériade* (1873), *La rédemption* (1882), *Christus factus est* (1842), *Mors et vita* (1884) ve *Requiem* (1891).

Modern oratoryo

"Modern oratoryo besteleri arasında Fransa'da V. d'Indy, Debussy, Gabriel Pierné, Milhaud, Arthur Honegger (Kral Davut), Cl. Delvincourt (Lucifer) "senfonik oratoryo" geleneğini sürdürürler. İtalya'da yeni klasikçilerden Raimondi, Perosi, Tebaldini ve Bossi'nin yanı sıra, uluslararası bir anlatıma ulaşmak isteyen Respighi ile Molipiero, İngiltere'de, Elgar ile izleyicileri Delius, Bantock, Maclean, Holst, Vaughan Williams, Britten, Walton ve Berkeley, Belçika'da, Sylvain ve Albert Dupuis, Léon Jongen, Ryelandt, Paul Gilson, İsviçre'de, Gagnebin ve Frank Martin (Golgotha, İsa'nın Doğuşu), Joseph Lauber Herman Suter, Polonya'da Szlmanowski, Çekoslovakya'da Martinu, Brezilya'da da Villa-Lobus sayılabilir" (Kılıçlıoğlu, Araz, Devrim, 1990: 157).

2.2.2. Türk Müziği'nde Oratoryo

Batı tekniğiyle beste yapan Türk müzisyenleri oratoryo türünde de bazı eserler vermişlerdir. Bunlardan en önemlileri, Ahmet Adnan Saygun'un, metni Yunus Emre'nin şiirlerine dayanan "Yunus Emre Oratoryosu" (1946)⁵¹, Fazıl Say'ın "Nazım Hikmet Oratoryosu" ile Nevit Kodallı'nın, Cahit Külebi'nin uzun bir şiiri üzerine bestelediği "Atatürk Oratoryosu"dur (1953). Atatürk Oratoryosu benzeri eserler, oratoryo türünün, dinî konular dışına da taştığını göstermektedir.

⁵¹ "Çoğu kaynakta 1946 olarak gösterilmesine rağmen Adnan Saygun Yunus Emre'yi bestelemeye 1942 yazının sonlarına doğru başlamış ve beş aydan kısa bir süre içerisinde tamamlamıştır". Emre Aracı, *Ahmed Adnan Saygun Doğu_batı Arası Müzik Köprüsü*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 109.

2.3. Batı ve Türk Müziği Oratoryolarının Form Açısından Değerlendirilmesi

Batı Müziğinde 18. y.y. sonrası din dışı oratoryolar bestelenmeye başlanmıştır. Klasik dönemde, din dışı oratoryoya örnek olarak Haydn'ın "Die Schöpfung (yaratılış)" ve "Die Jahreszeiten (mevsimler)"; Romantik dönemde ise Schumann ve Mendelssohn önemli eserler vermiştir. Schumann "Das Paradies und die Peri (cennet ve peri)" ve "Der Rose Pflieferfahrt" bunlara örnektir. Franz List, oratoryada kromatik armonizasyon sistemi ile çalışmalar yapıp, 19. yy'a iddialı girmiş ve damgasını da vurmuştur.

Batı oratoryosu kantat ile benzeşmeler göstermekte olup içerisinde Arya⁵², Arioso, Recitatif, Duo (iki sesli veya sazlı), Trio (üç sesli veya üç sazlı), Koro (insan seslerinden oluşan ses topluluğu) gibi türleri barındırmaktadır. Orkestrasyonunun ise kantattan daha zengin olduğu da görülmektedir.

Handel koronun ön planda olduğu dini içeriği ağır basan oratoryolar bestelemiştir. Bu da oratoryo ile kantatı birbirine bağlayan unsur olarak görülmektedir. Konular, genellikle, lirik ve epik bölümlerin dramatik sahnelerle konduğu kahramanlık ve masal hikâyeleri olmuştur (Say, 1997:997).

Her ne kadar Batı oratoryoları ile Türk oratoryoları arasında bir fark yok gibi görünse de ilk bakışta göze hemen çarpan bir şey bulunmaktadır; bu da Türk oratoryolarında Batı Müziği oratoryolarının klasik ve romantik dönem sonrasını benimsemiş olduğudur. Ancak yapılan Türk oratoryolarının tamamında özellikle Türk Halk Müziği ezgileri hâkimdir. Bu da bizi Batı oratoryolarından ayıran en büyük özelliktir. Böylelikle Türk oratoryolarında dini oratoryodan çok, din dışı oratoryolara eğilim gösterilmiş ve bestelenmiştir.

⁵² Arya "Genellikle üç bölümden oluşan uzunca ve gelişmiş bir şan parçasıdır". *Müzik Ansiklopedisi*, Ankara: 1985, Uzay Ofset Ltd., C.1, s.93.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AHMED YESEVÎ ORATORYOSU

3.1. Ahmed Yesevî Oratoryosu 1.Bölüm incelemesi

Ahmed Yesevî Oratoryosu'nu incelemeye almadan önce, ülkemizde ilk defa Oratoryo'yu Türk Müziği sazlarının icrasıyla ve T.M. ses sistemine sadık kalarak büyük özveri ile çalışan, Kültür Bakanlığı İzmir Devlet Türk Müziği Korusu eski şefi Dr. Teoman Önal, koro için ezberlenmesi çok güç olan ve sazların da icrada güçlük çektiği "Mevlana Ulu Sesi" adlı eseri besteleyip armonize etmiştir. Sözlerini de Rüştü Şardağ⁵³ yazmıştır.

Teoman Önal, eserinin içeriğini ve müzikal özelliklerini, partiyonun başında kendi el yazısıyla şöyle özetlemiştir:

"Türk müziğinde bugüne dek, değişik bir görüş açısı içinde çoksesliliği içeren, Türk çalgılarının kullanıldığı Türk müziği orkestra ve korusu için bestelenmiş, süresi iki saati aşkın bir eser ilk defa meydana getirildiği için, bu eserim hakkında bazı açıklamalar yapmak gereğini duydum. Böylece bazı zihinlerde belirebilecek sorular da cevaplandırılmış olacaktır.

Eser, değerli hocam Rüştü ŞARDAĞ'ın uzun araştırma ve çalışmalar sonucu yazmış olduğu Mevlana Ulu Sesi librettosunun tamamen Türk müziği ses sistemi ve kalıpları içinde çoksesli bir anlayışla bestelenmesi sonucu ortaya çıkmıştır.

Bestelenen bölümleri şu şekilde incelemek mümkündür:

- a) İşlenen değişik konuları anlamlarıyla uyum sağlayacak enstrümantal müzikler.
- b) Yine aynı şekilde koral bölümler.
- c) Eserde rol alan kişileri temsil eden solistlerin rol kişiliklerine uygun müzik temaları ve ezgileri.
- d) Eserin müziğinde tamamen Türk müziği ses sistemi hâkimdir.
- e) Türk müziğinde kullanılmaktan olan, hatta az kullanılan birçok makama yer verilmiş olup bol geçki yapılmıştır.
- f) Makamlarımız kendi karar perdelerinin üzerinde kullanıldığı gibi başka perdeler üzerine aktararak da kullanılmıştır.

⁵³ "Mehmet Rüştü Şardağ" (1916 - 1994), Türk siyasetçi, yazar, besteci, şair. Vikipedi, özgür ansiklopedi "Rüştü Şardağ", http://tr.wikipedia.org/wiki/Rüştü_şardağ 24.08.2010.

- g) Makam anlayışını bozmamak kaydı ön planda tutularak sık sık çoksesliliğe yer verilmiştir.
- h) Türk müziği armonisinin temellerini atan rahmetli hocam Kemal İlerici'nin dörtlü sisteminden yararlandığımı burada belirtmeliyim.
- i) Çoksesli bölümlerde perdelerimizin gelenekte olduğu gibi kullanılması.
- j) Türk müziğindeki küçük usûllerin değişik ritimler içinde prozodi kurallarına da uyularak kullanılmış olmasını yanında bazı büyük usûllere de (örn: Durak evferi gibi) yer verilmesi.
- k) Yaylı çalgıların yay bağlarının ve nefesli çalgıların nefes işaretlerinin titizlikle yerleştirilmiş olması.
- l) Her bölüm başına metronom sayısının konulmuş olması.
- m) Nüans işaretlerine önem verilmesi.
- n) Ritim çalgılarının çeşitliliği.
- o) Türk müziği üslubunun hâkimiyetinin yanında eserin sahne kantatı, oratoryo veya opera tarzında icra edilebilme kapasitesinin bulunması.
- p) Türk müziği hakkında genel fikir edinmek isteyenlerin yanında bu türde çalışma yapacak kuşaklara yol gösterici bir mahiyet taşıması.”⁵⁴

Biz burada, bestesini Yrd. Doç. Güldeniz Ekmen'in yaptığı, librettosunu (sözlerini) da Ahmed Yesevî'nin yazdığı, yedi adet ilâhiden oluşan eserleri incelemeye alıp, üç bölümlük, "Ahmed Yesevî Oratoryosu'nu" çoksesli olarak oluşturmaya çalıştık.

Eserin birinci bölümünde farklı üç ayrı soluk (küçük bölüm) bulunmaktadır. Oratoryo'larda Capella, A-Capella, solo (Aria), düet ve trio bölümlerin yanı sıra dinî olması ve resitatif bölümlerin olduğu belirtilmişti. Biz burada eseri form bakımından incelerken, aynı zamanda, bu özelliklere ve kriterlere uygun olup olmadığını da ele alacağız. Eserin analizine başlamadan önce, tüm yapılan analizlerin daha anlaşılır ve şematik olması amacıyla, analizlerimizin, Onur Akdoğu'nun "Türk Müziğinde Türler ve Biçimler"⁵⁵ adlı kitabından faydalanılarak yapıldığını belirtmekte yarar görmekteyiz.

⁵⁴ Sarı, Ayhan. "Mevlana Ulu Sesi 21. İstanbul Festivalindeydi.", <http://www.arsiv2007.musikidergisi.net/?p=30> 03.04.2011

⁵⁵ Onur Akdoğu, *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*, İzmir: Can Ofset, 1995, s.120.

3.1.1. Ahmed Yesevî Oratoryosu 1.Bölüm 1.Soluk Notası

Ahmed Yesevî Oratoryosu 1.Bölüm

1.Soluk

Güfte: Ahmet YESEVÎ
Beste: Güldeniz Ekmén

T $\text{♩} = 100$

Al lah Al lah Al lah Al lah Gelindostlar hepberaber söyle ye lim____

A

Zi kir bi zi ay dın lı ğa çe ke ri miş____ Al lah

B

Zik ri i le de vam e den a - şık la rın____ Al lah

Ni yâz la rı gün den gü ne ar - tar i miş____ Al lah

A'

Aşk sev da sı ki me düş se e vi vi ran____ Al lah

Ge ce gün düz ce mâl is ter yü rür hay rân____ Al lah

B'

Aşk yo lun da gö zü yaş lı bağ - rı ya nık____ Al lah

Tut kun o lup ö zün a rar yü ri i miş____ Al lah

A''

Kul Hâ ce Ah med ib ret al sed he zâr dan____ Al lah

Ni yâz sız lar na sib al maz o na zar dan____ Al lah

B''

Fa zıl lık da u zak ka lır o na zar dan____ Al lah

Câ hil öm rün bir kaç pu la sa tar i miş____ Al lah miş

3.1.2. Ahmed Yesevî Oratoryosu 1. Bölüm 1.Soluk Analizi

a) Genel Saptamalar:

Eserin bestecisi: Güldeniz Ekmen

Çokseslendirme ve Oratoryo haline getiren: Tolga Karaca

Makamı: Segâh

Usûlü: Sofyân

Söz yazarı: Ahmed Yesevî

Eserin türü: İlâhi

Diğer baskıları: Sadece el yazısı.

Eserin bölümleri: Terennüm⁵⁶ ve sözel bölmeden oluşmaktadır.

b) Makamsal Anlayışa İlişkin Saptamalar:

Makamsal anlayış: Geleneksel seyir ve anlayışına uygundur.

Ezgi gelenekselliği: Geleneksel ezgilere bağlı kalınmıştır.

Kalıp sıklığı: Bu solukta da söz ve müzik kaynaşması (Prozodi) kaygısından dolayı farklı kalıplar kullanılmıştır.

Eserin herhangi bir eserle benzerliği: Eser özgün olarak bestelenmiştir.

Motif geliştirme: Her cümlede motifler prozodi yüzünden farklılıklar göstermiştir.

Geçki: Segâh makamı dışına çıkılmamıştır.

Oturum: Terennüme zikir ile giriş yapılmıştır.

Çokseslilik uyumu: Makam dörtlü armoni sistemine uygundur.

c) Usûl Anlayışına Göre Saptamalar:

Usûl gelenekselliği: Usûl gelenekselin dışına çıkmamıştır.

Ezgi-usûl bağımlılığı: Ezgi ile usûl bütünlüğü bozulmamıştır.

Usûl değişkenliği: Usûlde bir değişiklik yapılmamıştır.

⁵⁶ *Terennüm*, bazı sözlü eserlerde, ezgiyi zenginleştirmek, başka bir deyişle, monotonluktan kurtarmak amacıyla kullanılan; girişte, eserin ortasında veya sonunda görülen, bazen anlamlı ve bazen de anlamlı olmayan kelimelerin ard arda sıralanıp kullanıldığı ezgisel süslemelere verilen addır.

ç) Sözlere İlişkin Saptamalar:

Sözlerin türü: Hikmet.⁵⁷

Sözlerin biçimi: Aruz ve hece ölçüsü bir arada kullanılmıştır. Hece ölçüsü olarak 4+3 ve 4+4+4.

İçeriğe uygun ezgilendirme: İçeriğe uygun ezgiler ve makam kullanılmıştır.

Prozodi: Prozodi sorunu saptanmamıştır.

d) Biçime İlişkin Saptamalar:

Türünün özelliklerini taşıması: Eser, İlahî olması sebebiyle türünün özelliklerini taşımaktadır.

Tür geçkisi: Tür geçkisi yapılmamıştır.

e) Estetik Güzellik ve Sanatsallıkla İlgili Saptamalar:

Monotonluk: İlahilerde, çok sık cümle tekrarları olmasından dolayı, her cümle bazı motif değişiklikler hariç monotonluktan kurtulamamaktadır. Çünkü ilâhilerde, genel olarak müzikal işleyişin değil, sözlerin ön planda olduğunu söyleyebiliriz.

Estetik: Eser, ilâhi formatında olduğundan, ezgilerin akılda kalıcılığının sağlanması estetik olduğunu göstermektedir. Aksi takdirde ilâhileri ezberlemek veya okumak güçleşecektir.

Yorum: 1.Soluk; yukarıdaki şekil-27'de önce form yapısının devreleri harflendirilmiş ve sonra da müzikal yapısı incelemeye alınmıştır. Form olarak baktığımızda eserin bu bölümünün T-A-B-A'-B'-A''-B'' olduğu görülmektedir. Buradan hareketle iki devrenin bir cümle oluşturduğunu söyleyebiliriz. (A+B=Cümle).

Karar ve asma kalıplardan sonra (son ölçü hariç) ise, erkek sesleri terennüm temasından alınan "Allah" kelamını sürekli kullanmıştır. Eserin bu bölümünü yapısal olarak incelemeye aldığımızda, hızının (dörtlüğe= 100 metronomda) olduğu, çalgısal ve koral bir terennümle (T) giriş yapıldığı görülmektedir. Ardından eserin sözlü kısmı koro ve orkestra eşliğinde başlamaktadır.

⁵⁷ Tür olarak, Ahmet Yesevî'nin "Divan-ı Hikmet" adlı kitabında yazdığı tüm şiirlere "*Hikmet*" adı verilmiştir.

3.1.3. Ahmed Yesevî Oratoryosu 1.Bölüm 2.Soluk Notası

Ahmed Yesevî Oratoryosu

1.Bölüm

T $\text{♩} = 92$ 2.Soluk *Güfte: Ahmet YESEVİ*
Beste: Güldeniz Ekmen

A Al lah Al lah Al lah Al lah
Zik rin ta mam et tim dön düm di vâ ne ye Al lah

B Hâk tan baş ka şey de me dim bi gâ ne ye Al lah
Mu mun iz le yip çı rak gir dim per vâ ne ye Al lah

A' Kor a teş ol dum kav rul dum ya nıp sön düm iş te
A dım sa nım hiç kal ma dı la la ol dum Al lah

B' Al lah yâ dın di ye di ye i lâ ol dum Al lah
Hâ lis o lup muh lis o lup fe nâ ol dum Al lah

A'' Fe na fil lah ma ka mı na çık tım iş te
Kul Ha ce Ah med gaf let i le öm rün bi tir Al lah

B'' Vah ne has ret göz den biz den kuv vet git ti Al lah
Ey vah ne ya zık piş man lı ğın vak ti yet ti

İ yi iş ler et me den ker van o lup göç tüm iş te

3.1.4. Ahmed Yesevî Oratoryosu 1.Bölüm 2.Soluk Analizi

a) Genel Saptamalar:

Eserin bestecisi: Güldeniz Ekmen

Çokseslendirme ve Oratoryo haline getiren: Tolga Karaca

Makamı: Segâh

Usûlü: Sofyân

Söz yazarı: Ahmed Yesevî

Eserin türü: İlâhi

Diğer baskıları: Sadece el yazısı.

Eserin bölümleri: Terennüm ve sözel bölmeden oluşmaktadır.

b) Makamsal Anlayışa İlişkin Saptamalar:

Makamsal anlayış: Geleneksel seyir ve anlayışına uygundur.

Ezgi gelenekselliği: Geleneksel ezgilere bağlı kalınmıştır.

Kalıp sıklığı: Bu solukta da, söz ve müzik kaynaşması (Prozodi) kaygısından dolayı farklı kalıplar kullanılmıştır.

Eserin herhangi bir eserle benzerliği: Eser özgün olarak bestelenmiştir.

Motif geliştirme: Her cümlede motifler prozodi yüzünden farklılıklar göstermiştir.

Geçki: Segâh makamı dışına çıkmamıştır.

Oturum: Terennüme zikir ile giriş yapılmıştır.

Çokseslilik uyumu: Makam dörtlü armoni sistemine uygundur.

c) Usûl Anlayışına Göre Saptamalar:

Usûl gelenekselliği: Usûl gelenekselin dışına çıkmamıştır.

Ezgi-usûl bağımlılığı: Ezgi ile usûl bütünlüğü bozulmamıştır.

Usûl değişkenliği: Usûlde bir değişiklik yapılmamıştır.

ç) Sözlere İlişkin Saptamalar:

Sözlerin türü: Hikmet.

Sözlerin biçimi: Aruz ve hece ölçüsü bir arada kullanılmıştır. Hece ölçüsü olarak 4+3, 4+4+4 ve bazı yerlerde 2+3+4+4 uygulanmıştır.

İçeriğe uygun ezgilendirme: İçeriğe uygun ezgiler ve makam kullanılmıştır.

Prozodi: Prozodi sorunu saptanmamıştır.

d) Biçime İlişkin Saptamalar:

Türünün özelliklerini taşıması: Eser, İlâhi olması sebebiyle türünün özelliklerini taşımaktadır.

Tür geçkisi: Tür geçkisi yapılmamıştır.

e) Estetik Güzellik ve Sanatsallıkla İlgili Saptamalar:

Monotonluk: İlahilerde, çok sık cümle tekrarları olmasından dolayı, her cümle bazı motif değişiklikler hariç monotonluktan kurtulamamaktadır. Çünkü ilâhilerde, genel olarak müzikal işleyişin değil, sözlerin ön planda olduğunu söyleyebiliriz.

Estetik: Eser, ilâhi formatında olduğundan, ezgilerin akılda kalıcılığının sağlanması estetik olduğunu göstermektedir. Aksi takdirde ilâhileri ezberlemek veya okumak güçleşecektir.

Yorum: 2.Soluk; yukarıdaki şekil-28’de bu bölümün formunu incelediğimiz zaman, yine T-A-B-A’-B’-A’’-B’’ olduğu görülmektedir.

Eserin bu bölümünü yapısal olarak incelemeye aldığımızda ise, hızının biraz daha ağırlaştığı (dörtlüğe= 92 metronom) görülmektedir. Aynı çalgısal temanın işlendiği fakat oldukça uzun bir giriş (Ara Saz) yapıldığı, ardından ilk bölümde solo tamamen koroya verilirken, burada sözel kısım B.M.’nde Aria dediğimiz bir solo ve çalgısal bölüme teslim edilmektedir.

Karar ve asma kalıplara varmadan ise, erkek sesleri bu solukta da terennüm temasından alınan ”Allah” kelamını sürekli kullanmış ve röprizli⁵⁸ bölümlerin ikinci dönüşlerinde koro soliste tek sesli eşlik etmektedir.

⁵⁸ **Röpriz** (döneç), iki farklı ölçü arasına konan dönüş işaretine verilen isimdir.

3.1.5. Ahmed Yesevî Oratoryosu 1.Bölüm 3.Soluk Notası

Ahmed Yesevî Oratoryosu

1.Bölüm

3.Soluk

Güfte: Ahmet YEŞEVİ

Beste: Güldeniz Ekmen

2 ölçü ritim

T

Al lah Al lah Al-lah Al lah

Aa

Ce hen nem ağ la yıp Yal va ra

Al lah Al lah Al lah

a

cak Al la hı na

Al lah Al lah Al lah

T

Al lah Al lah Al lah Al lah

Ba

Ta ka tım yok â şık la rın

Ta ka tım yok Al lah

bir â hi na

Al lah Al lah Al lah

This system features a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The vocal line includes a long note 'a' marked with a dashed line and a bracket. The lyrics are 'bir â hi na' and 'Al lah Al lah Al lah'.

Al lah Al lah Al lah Al lah

This system continues the piano accompaniment from the previous system. The lyrics are 'Al lah Al lah Al lah Al lah'.

Al lah Al lah Al lah Al lah

This system continues the piano accompaniment. The lyrics are 'Al lah Al lah Al lah Al lah'.

Ka çıp va ra yım Hak ta a la

Al - lah Al - lah Al lah

This system begins with a 'Ca' (Cantata) section. The vocal line has a melodic line with lyrics 'Ka çıp va ra yım Hak ta a la'. The piano accompaniment has lyrics 'Al - lah Al - lah Al lah'.

pe na hi na

Al lah Al lah Al lah

This system continues the piano accompaniment. The vocal line has lyrics 'pe na hi na'. The lyrics below are 'Al lah Al lah Al lah'.

T

Al lah _____ Al lah _____ Al lah _____ Al lah _____

Ba

Â - şık - la - rın - ya - şı _____ i le sö-ner _____

Â - şık - la - rın - ya - şı _____ Al lah

dost _____ lar _____

Al lah _____ Al lah _____ Al lah _____

T

Al lah _____ Al lah _____ Al lah _____ Al lah _____

Al lah _____ Al lah _____ Al lah _____ Al lah _____

Al lah _____ Al lah _____ Al lah _____ Al lah _____

rit.

3.1.6. Ahmed Yesevî Oratoryosu 1.Bölüm 3.Soluk Analizi

a) Genel Saptamalar:

Eserin bestecisi: Güldeniz Ekmen

Çokseslendirme ve Oratoryo haline getiren: Tolga Karaca

Makamı: Segâh

Usûlü: Aksak

Söz yazarı: Ahmed Yesevî

Eserin türü: İlâhi

Diğer baskıları: Bir el yazısı ve Serkan Alkoç'un otaya alınmış hali bulunmaktadır.

Eserin bölümleri: Beş kez Terennüm ve dört kez de sözel bölmeden oluşmaktadır. Kodlayacak olursak ve T (terennüm) S (sözel) ise , T-S, T-S, T-S, T-S ve T olarak bestelenmiş olduğunu görürüz.

b) Makamsal Anlayışa İlişkin Saptamalar:

Makamsal anlayış: Geleneksel seyir ve anlayışına uygun olmasının yanı sıra, iki sesli yazılmıştır.

Ezgi gelenekselliği: Geleneksel ezgilere bağlı kalınmıştır.

Kalıp sıklığı: Bu solukta da, söz ve müzik kaynaşması (Prozodi) kaygısından dolayı farklı kalıplar kullanılmıştır.

Eserin herhangi bir eserle benzerliği: Eser özgün olarak bestelenmiştir.

Motif geliştirme: Her cümlede motifler prozodi yüzünden farklılıklar göstermiştir ve aynı zamanda ilk defa 3.solukta üç cümle kullanılmıştır (A+B+C).

Geçki: Segâh makamı dışında "Ba" devresinde uşşak çeşnisine rastlanmıştır.

Oturum: Farklı çalgılara yer verilmemiştir.

Çokseslilik uyumu: Bu soluk iki sesli yazılmış olduğundan, hem dörtlü (1, 4 ve 5'li uygular), hem de beşli (1, 3 ve 5'li uygular) armoni sistemine uygundur.

c) Usûl Anlayışına Göre Saptamalar:

Usûl gelenekselliği: Usûl gelenekselin dışına çıkmamıştır.

Ezgi-usûl bağımlılığı: Ezgi ile usûl bütünlüğü bozulmamıştır.

Usûl değişkenliği: Usûlde bir değişiklik yapılmamıştır.

ç) Sözlere İlişkin Saptamalar:

Sözlerin türü: Hikmet.

Sözlerin biçimi: Aruz ve hece ölçüsü bir arada kullanılmıştır. Hece ölçüsü olarak 3+3+4+4, 4+4+4 ve 5+4+4 uygulanmıştır.

İçeriğe uygun ezgilendirme: İçeriğe uygun ezgiler ve makam kullanılmıştır.

Prozodi: Prozodi sorunu saptanmamıştır.

d) Biçime İlişkin Saptamalar:

Türünün özelliklerini taşıması: Eser, İlâhi olması sebebiyle türünün özelliklerini taşımaktadır.

Tür geçkisi: Tür geçkisi yapılmamıştır.

e) Estetik Güzellik ve Sanatsallıkla İlgili Saptamalar:

Monotonluk: İlahilerde, çok sık cümle tekrarları olmasından dolayı, her cümle bazı motif değişiklikler hariç monotonluktan kurtulamadığını daha önce söylemiştik. Fakat burada ezgilerin de akılda kalıcı olduğu görülmektedir.

Estetik: Eser, ilâhi formatında olduğundan, ezgilerin akılda kalıcılığının sağlanması estetik olduğunu göstermektedir. Aksi takdirde ilâhileri ezberlemek veya okumak güçleşecektir.

Yorum: 3.Suluk ve birinci bölümün sonu; Bu bölümün formunu incelediğimiz zaman yine zikir kısımlarının terennüm mahiyetinde olduğu görülmektedir. Sözlü kısım yedinci ölçüde girmektedir. Diğerlerine göre bu soluşun form yapısı farklı olup şöyledir: T-Aa-T-Ba-T-Ca'-T-Ba-T.

Eserin bu son soluşunu yapısal olarak incelemeye aldığımızda ise, Aksak usûlünde, hızının neredeyse iki kat hızlandığı (sekizliğe = 112 metronomda), birinci solukta olduğu gibi aynı çalgısal giriş temasının işlendiği, iki ölçü boş ritim vurulduktan sonra girişin terennüm ile başladığı, ardından ilk bölümdeki gibi sadece koral anlamda çalgı eşlikli olduğu ve terennümlere her devre sonunda yer verildiği, B devre girişlerinde uşşak çeşnisi yapıldığı ve özellikle yine zikirde erkek seslerinin hâkim olduğu görülmektedir.

Son solukta da her karar ve asma kalıplardan sonra erkek sesleri "Allah" zikrini sürekli kullanmış olması soluklar arasında bir bağlantı olmakta ve bölüme bir bütünlük getirmektedir. Ezgisel, makamsal geçki ve hızlanması bakımından bu soluk diğerlerine göre daha canlı ve dinamik olup, bölüm sonu olması gereği çarpıcı bitmiştir.

3.2. Ahmed Yesevî Oratoryosu 1.Bölüm ve Dörtlü Armoni Uygulaması

Armoni uygulaması detayımıza geçmeden önce uygulamamızdaki bazı ayrıntılardan söz etmeyi uygun bulduk. Bunları şöyle sıralayabiliriz:

1. Eser çok uzun soluklu olduğundan her ölçü numaralandırılmıştır.
2. Çalışma esnasında kolaylık olması amacıyla ölçü numaralarına alternatif olarak harflendirme sistemi uygulanmıştır.
3. Armonizede, bazı ezgilerin gidişatına ve verdiği duyguya göre mümkün olduğu kadar sistemli yapmakla beraber, olup ancak sistemi bozan yerlerde kural dışına çıkmayı da uygun bulduk.
4. Eserde yer yer üçlü ve beşli çoğu zaman da dörtlü armoni sistemi uygulama gereği ortaya çıkmıştır.
5. Türk Müziği'nde olan olan hiçbir perde göz ardı edilmemiş olup tüm perdelerin armonizasyonu kurallara göre uygulanmıştır.
6. Tüm çalgı ve koro partiyonları okuma ve çalma kolaylığı açısından kendi sınırlarını aşmayacak şekilde, T.M. dört ses (bkz. *Şekil 21*) için yazılmıştır.
7. Dörtlü armoni sistemi, duyusal olarak üçlü armoni sisteminden daha karmaşık olduğundan dolayı, partilerde çok büyük aralık atlamalarından kaçınılmış ve buna dikkat edilmiştir.

3.2.1. Birinci Bölüm 1. Soluk Uygulama:

Ahmed Yesevî Oratoryosu

1.Bölüm

1.Soluk

Libretto: Ahmet YESEVÎ
 Beste: Yrd.Doç.Güldeniz EKİMEN
 Düzenleme: Tolga KARACA

A

Solo

Soprano

Alto

Tenor

Bas

I.Keman
Kanun
Ney

II.Keman
Kemence
Tanbur

Viola
Ud
Klarnet

Cello

K.Bas

Solo

S
Al lah Al lah Al lah Al lah

A
Al lah Al lah Al lah Al lah

T
Al lah Al lah Al lah Al lah

B
Al lah Al lah Al lah Al lah

I. Keman
Kan.
Ney

II. Keman
Kemençe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

5 6 7 8

A B

Solo

S

A

T

B

I.Keman
Kan.
Ney

II.Keman
Kemençe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

9 10 11 12

Ge lin dost lar hep be ra ber sby le ye lim

Ge lin dost lar hep be ra ber sby le ye lim

Ge lin dost lar hep be ra ber sby le ye lim Al lah

Ge lin dost lar hep be ra ber sby le ye lim Al lah

9 10 11 12

9 10 11 12

13 14 15 16

Solo

S

Zi kir bi zi ay dın lı ğa çe ke ri miş

A

Zi kir bi zi ay dın lı ğa çe ke ri miş

T

Zi kir bi zi ay dın lı ğa çe ke ri miş Al lah

B

Zi kir bi zi ay dın lı ğa çe ke ri miş Al lah

I.Keman
Kan.
Ney

II.Keman
Kemençe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

13 14 15 16

B

17 18 19 20

Solo

S

Zik ri i le de vam e den a - şık la rın

A

Zik ri i le de vam e den a - şık la rın

T

Zik ri i le de vam e den a - şık la rın Al lah

B

Zik ri i le de vam e den a - şık la rın Al lah

I.Keman
Kan.
Ney

II.Keman
Kemençe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

17 18 19 20

21 22 23 24

Solo

21 22 23 24

S
Ni yâz la rı gln den gñ ne ar - tar i miş

A
Ni yâz la n gln den gñ ne ar - tar i miş

T
Ni yâz la rı gln den gñ ne ar - tar i miş Al lah

B
Ni yâz la rı gln den gñ ne ar - tar i miş Al lah

21 22 23 24

I.Keman
Kan.
Ney

21 22 23 24

II.Keman
Kemençe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

21 22 23 24

K.B.

A' C

Solo

S

A

T

B

I.Keman
Kan.
Ney

II.Keman
Kemençe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

25 26 27 28

Aşk sev da sı ki me dîş se e vi vi ran.

Aşk sev da sı ki me dîş se e vi vi ran.

Aşk sev da sı ki me dîş se Al lah

Aşk sev da sı ki me dîş se Al lah

25 26 27 28

25 26 27 28

Solo

S

A

T

B

I.Keman
Kan.
Ney

II.Keman
Kemençe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

29 30 31 32

Ge ee gün düz ee mál is ter yü rür hay rân —

Ge ee gün düz ee mál is ter yü rür hay rân —

Ge ee gün düz ee mál is ter yü rür hay rân — Al lah

Ge ee gün düz ee mál is ter — yü rür hay rân — Al lah

Al lah

B' D

Solo

S
Aşk yo lun da gö zül yaş lı ba ğ - nı ya nık

A
Aşk yo lun da gö zül yaş lı ba ğ - rı ya nık

T
Aşk yo lun da gö zül yaş lı ba ğ - rı ya nık Al lah

B
Aşk yo lun da gö zül yaş lı ba ğ - rı ya nık Al lah

I.Keman
Kan.
Ney

II.Keman
Kemençe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

33 34 35 36

A''

Solo

S

Kul Hâ ce Ah med ib ret al sed he zâr dan

A

Kul Hâ ce Ah med ib ret al sed he zâr dan

T

Kul Hâ ce Ah med ib ret al sed he zâr dan Al lah

B

Kul Hâ ce Ah med ib ret al sed he zâr dan Al lah

I.Keman
Kan.
Ney

II.Keman
Kemençe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

45 46 47 48

Solo

S

Ni yâz sız lar na sib al maz o na zar dan

A

Ni yâz sız lar na sib al maz o na zar dan

T

Ni yâz sız lar na sib al maz o na zar dan Al lah

B

Ni yâz sız lar na sib al maz o na zar dan Al lah

I.Keman
Kan.
Ney

II.Keman
Kemençe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

45 46 47 48

B'' E

49 50 51 52

Solo

S

Fa zil lık da u zak ka lır o na zar dan

A

Fa zil lık da u zak ka lır o na zar dan

T

Fa zil lık da u zak ka lır o na zar dan Al lah -

B

Fa zil lık ta u zak ka lır o na zar dan Al lah -

49 50 51 52

I.Keman
Kan.
Ney

II.Keman
Kemençe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

49 50 51 52

K.B.

3.2.2. Birinci Bölüm 1. Soluk Değerlendirme:

Eserde, birinci ölçüden dördüncü ölçüye kadar çalgısal bir giriş yapılmış ve her solukta bulunan terennüm teması çelloya verilmiş olup, dörtlü armoni sisteminin dışına çıkılmamıştır.

Beşinci ölçüde ise, koral ve çalgısal olarak aynı terennüm teması işlenmiş, ayrıca, çalgı ile koro arası soru cevaplar uygulanmıştır. Kontrbas, pedal olarak “mi” sesini sözlü bölüm başlayana kadar sürdürmüştür. Armonik olarak yine dörtlü sistem kullanılmıştır.

Sözel ve A devresinin başladığı dokuzuncu ölçünün sonundaki zikir, bas ses ve çalgılara verilmiştir. On birinci ölçüdeki yeden sesi yedili olarak kullanılmış, böylelikle mi sesi ile la diyez arasında artık dörtlü oluşa bile, on ikinci ölçüde kontrbasın kararın yedilisine naturel olarak inmesi tam karar hissi uyandırmış ve sorun olmaktan çıkmıştır.

On beşinci ölçüde, bas, kararın yedilisini terk etmiş, bu sefer dörtlüsünü kullanmış ve değişiklik yoluna gitmiştir. A devresi on altıncı ölçüde son bulmuştur.

On yedinci ölçü ile başlayan B devresi, yirmi dördüncü ölçüye kadar devam etmiş ve dörtlü armoni sisteminde bir değişiklik söz konusu olmamıştır.

Yirmi dördüncü ölçüye kadar dörtlü armoni sistemi yine devam etmiş ve B devresi son bulmuştur.

A devresi ile başlayan yirmi beşinci ölçü ile yirmi sekizinci ölçü arası dörtlü armoni sistemi dışına yine çıkılmamıştır. Yirmi altı ve yirmi yedinci ölçülerde baslara özellikle uzun sesler yazılmıştır.

A devresi otuz ikinci ölçüde son bulmuştur. Armoni açısından yine bir değişiklik yapılmamıştır.

B devresi, otuz üçüncü ölçüden başlayıp kırkinci ölçüde son bulmuştur. Otuz altıncı ölçüde segâh dizisinin ikinci derecesi olan do sesinde, çargâhta rast beşlisine denk gelen do majöre yakın çargâhta majör akoru kullanarak, esere ayrı bir hava katmaya çalışılmıştır.

Otuz sekizinci ölçüde yine aynı akor kullanılarak hemen ardından gelen es ile daha bir anlam kazanması sağlanmıştır. Çünkü akor tek başına kalıp alışlagelmiş dörtlü sistemin dışına çıkmış ve tamamen duyguyu değiştirmiştir.

A’ devresini andıran bu devre prozodi farklılıkları bakımından nota değerleri dışında bir değişikliğe uğramamıştır. Kırk birinci ölçü ile kırk sekizinci ölçüler arasındaki devre de A” devresi olarak adlandırılmıştır.

Kırk dokuzuncu ölçüden başlayan devre ise, B' devresinin çok benzeri olup elli yedinci ölçü itibariyle soluğun son devresi olmuştur ve B'' olarak adlandırılmıştır. Armoni olarak da aynı özellikleri taşıması sağlanmıştır.

Toparlayacak olursak; eserin başından sonuna kadar bazen dört partili üç sesli ve bazen de dört partili dört sesli sistemi kullanmaya çalıştık.

3.2.3. Birinci Bölüm 2. Soluk Uygulama:

Ahmed Yesevî Oratoryosu

1.Bölüm

Libretto: Ahmet YESEVÎ
 Beste: Yrd.Doç.Güldeniz Ekmen
 Düzenleme: Tolga KARACA

2.Soluk

♩ = 92

58 59 60 61

Solo

S

A

T

B

I.Keman
Kan.
Ney

I.Keman
Kemeçe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

58 59 60 61

T

Solo

S

A

T

B

I.Keman
Kan.
Ney

I.Keman
Kemeçe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

62 63 64 65

Al lah Al lah Al lah Al lah

Al lah Al lah Al lah Al lah

Al lah Al lah Al lah Al lah

Al lah Al lah Al lah Al lah

Al lah Al lah Al lah Al lah

62 63 64 65

62 63 64 65

G

66 67 68 69

Solo

S

A

T

B

Al lah

Al lah

I.Keman
Kan.
Ney

I.Keman
Kemençe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

66 67 68 69

70 71 72 73

Solo

S

A

T

B

Al lah

Al lah

70 71 72 73

I.Keman
Kan.
Ney

I.Keman
Kemeñçe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

70 71 72 73

K.B.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 70 to 73. It features a vocal ensemble consisting of Solo, Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts, all in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Solo, S, and A parts are mostly silent, indicated by rests. The Tenor and Bass parts have lyrics 'Al lah' in measure 73. The instrumental section includes I.Keman Kan. Ney (treble clef), I.Keman Kemeñçe Tanbur (treble clef), Vla. Ud Klrn. (treble clef), C. (bass clef), and K.B. (bass clef). The K.B. part has a prominent melodic line. The score is written in 4/4 time and includes measure numbers 70, 71, 72, and 73 at the top of each staff.

74 75 76 77

Solo

S

A

T

B

Al lah

Al lah

74 75 76 77

I.Keman
Kan.
Ney

I.Keman
Kemençe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

74 75 76 77

K.B.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 74 to 77. It features a vocal ensemble (Solo, Soprano, Alto, Tenor, Bass) and several instrumental parts. The vocal parts are mostly silent (rests) in measures 74-76, with the Tenor and Bass parts singing 'Al lah' in measure 77. The instrumental parts include I.Keman Kan. Ney, I.Keman Kemençe Tanbur, Vla. Ud Klrn., C., and K.B. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The instrumental parts provide a melodic and harmonic accompaniment throughout the measures.

78 79 80 81

Solo

S

A

T

B

I.Keman
Kan.
Ney

I.Keman
Kemeçe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

78 79 80 81

K.B.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 78 to 81. It features nine staves. The top five staves (Solo, S, A, T, B) are currently empty, with only measure numbers 78, 79, 80, and 81 indicated above them. The bottom four staves contain musical notation for various instruments: I.Keman Kan. Ney (top), I.Keman Kemeçe Tanbur, Vla. Ud Klrn., and C. (middle), and K.B. (bottom). The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The bottom four staves show rhythmic patterns with notes and rests across the four measures.

82 83 84 85

Solo

S

A

T

B

Al lah

Al lah

82 83 84 85

I.Keman
Kan.
Ney

I.Keman
Kemeçe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

82 83 84 85

K.B.

86 87 88 89

Solo

S

A

T

B

Al lah

Al lah

86 87 88 89

I.Keman
Kan.
Ney

I.Keman
Kemeñçe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

86 87 88 89

K.B.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 86 to 89. It features a vocal ensemble consisting of a Soloist, Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The vocal parts are mostly silent (indicated by dashes) in measures 86-88, with the Tenor and Bass parts entering in measure 89 with the lyrics "Al lah". The instrumental ensemble includes I.Keman Kan. Ney, I.Keman Kemeñçe Tanbur, Vla. Ud Klrn., C., and K.B. The instrumental parts are active throughout all four measures, providing a melodic and harmonic accompaniment. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

90 91 92 93

Solo

S

A

T

B

Al lah

Al lah

90 91 92 93

I.Keman
Kan.
Ney

I.Keman
Kemençe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

90 91 92 93

K.B.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 90, 91, 92, and 93. It features a vocal ensemble (Solo, Soprano, Alto, Tenor, Bass) and several instrumental parts. The vocal parts are mostly silent in measures 90-92, with the Tenor and Bass parts singing 'Al lah' in measure 93. The instrumental parts include I.Keman Kan. Ney, I.Keman Kemençe Tanbur, Vla. Ud Klrn., C., and K.B., all of which have active melodic lines throughout the measures. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The Solo part has a whole rest in all four measures. The S, A, and T parts have whole rests in measures 90-92, with the T and B parts having half notes in measure 93. The B part has a dotted half note in measure 93. The I.Keman Kan. Ney part has a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes. The I.Keman Kemençe Tanbur part has a melodic line starting with a half note, followed by quarter notes. The Vla. Ud Klrn. part has a melodic line starting with a half note, followed by quarter notes. The C. part has a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes. The K.B. part has a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes.

94 95 96 97

Solo

S

A

T

B

I.Keman
Kan.
Ney

I.Keman
Kemeñçe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

94 95 96 97

K.B.

Detailed description: This page of a musical score contains measures 94 through 97. The score is arranged in two systems. The top system includes parts for Solo, Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Solo part consists of whole rests in all four measures. The vocal parts (S, A, T, B) also have whole rests. The bottom system includes parts for I.Keman Kan. Ney, I.Keman Kemeñçe Tanbur, Vla. Ud Klrn., C., and K.B. The I.Keman Kan. Ney part has a melodic line starting on a quarter rest in measure 94, followed by eighth and quarter notes. The I.Keman Kemeñçe Tanbur part has a similar melodic line. The Vla. Ud Klrn. part has a steady eighth-note accompaniment. The C. part has a bass line with quarter and eighth notes. The K.B. part has a bass line with quarter and eighth notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score ends with a double bar line and repeat dots in all parts.

A H

Solo

98 99 100 101

Zik rin ta mam et tim dön düm di vâ ne ye _____

S

A

T

B

Al lah

Al lah

I.Keman
Kan.
Ney

I.Keman
Kemençe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

98 99 100 101

98 99 100 101

102 103 104 105

Solo

Hâk tan baş ka şey — de me dim bi gâ ne ye —

102 103 104 105

S

A

T

B

Al lah

Al lah

102 103 104 105

I.Keman
Kan.
Ney

I.Keman
Kemençe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

102 103 104 105

K.B.

B

Solo

Mu mun___ iz le yip ı rak gir___ dim per___ vâ___ ne ye___

S

A

T

B

Al Al

Al lah

I.Keman
Kan.
Ney

I.Keman
Kemençe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

110 111 112 113

Solo
Kor a teş ol dum — kav rul — dum ya nıp sön düm iş — te

S
A
T
B

110 111 112 113

I.Keman
Kan.
Ney

I.Keman
Kemençe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

110 111 112 113

K.B.

Detailed description of the musical score: The score is for page 74, measures 110-113. It features a vocal solo line at the top with lyrics: 'Kor a teş ol dum — kav rul — dum ya nıp sön düm iş — te'. Below the solo is a vocal ensemble consisting of Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), all of which have rests in these measures. The instrumental section includes: I.Keman (Kamancheh and Ney), I.Keman (Kemençe and Tanbur), Vla. (Violin), Ud (Udu), Klrn. (Clarinet), C. (Cello), and K.B. (Kobuz). The instrumental parts are written in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature. The solo line and I.Keman parts have a melodic line with eighth and quarter notes, while the other instruments provide a harmonic accompaniment with various rhythmic patterns.

I

114 115 116 117

Solo
Kor a teş ol dum_ kav rul_ dum ya nıp sön düm iş_ te

S
Kor a teş ol dum_ kav rul_ dum ya nıp sön düm iş_ te

A
Kor a teş ol dum_ kav rul_ dum ya nıp sön düm iş_ te

T
Kor a teş ol dum_ kav rul_ dum ya nıp sön düm iş_ te

B
Kor a teş ol dum_ kav rul_ dum ya nıp sön düm iş_ te

I.Keman
Kan.
Ney

I.Keman
Kemeñçe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

114 115 116 117

A' 118 119 120 121

Solo
A dım sa nım hiç kal ma dı — la la ol dum —

S
A
T
B
Al lah
Al lah

I.Keman
Kan.
Ney

I.Keman
Kemeñçe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

K.B.
118 119 120 121

122 123 124 125

Solo
Al lah yâ dîn di ye di ye i lâ ol dum _____

S
A
T
B
Al lah
Al lah

I.Keman
Kan.
Ney

I.Keman
Kemeñçe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

K.B.
122 123 124 125

130 131 132 133

Solo

Fe na fil lah_ ma ka mı na çık tım_ iş - te

S

A

T

B

130 131 132 133

I.Keman
Kan.
Ney

I.Keman
Kemeçe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

130 131 132 133

K.B.

134 J 135 136 137

Solo
Fe na fil lah — ma ka mı na çık tım — iş — te

S
Fe na fil lah — ma ka mı na çık tım — iş — te

A
Fe na fil lah — ma ka mı na çık tım — iş — te

T
Fe na fil lah — ma ka mı na çık tım — iş — te

B
Fe na fil lah — ma ka mı na çık tım — iş — te

I.Keman
Kan.
Ney

I.Keman
Kemençe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

K.B.
134 135 136 137

A 138 139 140 141

Solo
Kul Ha ce Ah med gaf let i le ðm rün bi tir _____

S
A
T
B
Al lah
Al lah

I.Keman
Kan.
Ney

I.Keman
Kemençe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

K.B.
138 139 140 141

142 143 144 145

Solo
Vah ne has ret göz den biz den kuv vet git ti——

S
A
T
B
Al lah
Al lah

142 143 144 145

I.Keman
Kan.
Ney

II.Keman
Kemençe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

142 143 144 145

K.B.

B"

146 147 148 149

Solo
 Ey vah ne ya zık piş man lı ğın - vak ti yet ti _____

S
 A
 T
 B

Al lah
 Al lah

I.Keman
 Kan.
 Ney

I.Keman
 Kemeñçe
 Tanbur

Vla.
 Ud
 Klrn.

C.

K.B.

146 147 148 149

150 151 152 153 154

Solo

İ yi iş ler — et me den ker van o lup göç tüm iş - te

S

A

T

B

150 151 152 153 154

I.Keman
Kan.
Ney

I.Keman
Kemençe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

150 151 152 153 154

K.B.

K

155 156 157 158 159

Solo
İ yi iş ler — et me den ker van o lup göç tüm iş - te

S
İ yi iş ler — et me den ker van o lup göç tüm iş - te

A
İ yi iş ler — et me den ker van o lup göç tüm iş - te

T
İ yi iş ler — et me den ker van o lup göç tüm iş - te

B
İ yi iş ler — et me den ker van o lup göç tüm iş - te

I.Keman
Kan.
Ney

I.Keman
Kemençe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

155 156 157 158 159

K.B.

3.2.4. Birinci Bölüm 2. Soluk Değerlendirme:

İkinci Soluk başındaki giriş aynen birinci soluktaki gibi çalgısal, daha sonra da terennüm ile başlamıştır. Ritmik yapısında ağırlaşmaya uğramış, armonik yapısı birinci soluk ile aynıdır. Yetmiş beşinci ölçüde dik hisarlı la minör yedili ve altılı, seksen yedinci ölçüde de re majör, yüz yirmi altıncı ölçüde re majör yedili, tekrar yüz kırk üçüncü ölçüde re majör, yüz ellinci ölçüde çargâhta Rast akoru ve yüz elli birinci ölçüde de çargâhta majör altılı akoru kullanılmıştır.

Altmış altıncı ölçü ile başlayan çalgısal yapı doksan sekizinci ölçüye kadar sürmekte olup, ikinci soluğun o ana kadar ki solo kısmının armonize edilmesinden oluşmaktadır. Bu esnada yine karar sonraları erkek seslere zikir verildiği görülmektedir.

Doksan sekizinci ölçüde solist girene dek dörtlü armonik sistem dışına çıkılmamıştır.

Solistin esere girmesi ile birlikte armonik yapı olarak eserin o ana kadar ki bölümü aynen tekrar edilmiş, solist ile birlikte birinci solukta olduğu gibi yine her devrecik sonunda erkek seslerine zikir yazılmış. Koronun sadece B, B' ve B'' devreleri sonunda, söz tekrarlarında soliste aynı sestem eşlik etmesi sağlanmıştır.

3.2.5. Birinci Bölüm 3. Soluk Uygulama:

Ahmed Yesevî Oratoryosu

1.Bölüm

Libretto: Ahmet YESEVÎ

Beste: Yrd.Doç.Güldeniz Ekmen

Düzenleme: Tolga KARACA

Aksak $\text{♩} = 112$
2 ölçü ritim

L 3.Soluk

160 161 162 163 164 165

Solo

S

A

T

B

I.Keman
Kan.
Ney

I.Keman
Kemençe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

166 167 168 169

Solo

S

A

T

B

Al lah Al lah Al - lah Al lah

I.Keman
Kan.
Ney

I.Keman
Kemeñçe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

166 167 168 169

Aa M 170 171 172 173 174 175

Solo

S
Cehen —nemağ la yip ——— Yal —va —ra cak ——— Al —la —hu na ———

A
Cehen —nemağ la yip ——— Yal va —ra cak ——— Al la —hu na ———

T
Cehen —nemağ la yip ——— Yal —va —ra cak ——— Al la —hu na ———

B
Al lah Al lah Al lah Al lah — Allah Al lah

I.Keman
Kan.
Ney

I.Keman
Kemençe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

170 171 172 173 174 175

-----a-----

T 176 N 177 178 179

Solo

S

A

T

B

Al lah _____ Al lah _____ Al lah _____ Al lah _____

I.Keman
Kan.
Ney

I.Keman
Kemeñçe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

176 177 178 179

Ba 180 O 181 182 183 184 185

Solo

S 180 181 182 183 184 185 [-----a-----]

Ta ka tum yok âşık ların bir âhi na

A Ta ka tum yok âşık la rın bir âhi na

T Ta ka tum yok âşık la rın bir âhi na

B Ta ka tum yok Allah Al lah Allah Al lah

I.Keman Kan. Ney bir âhi na

I.Keman Kemeñçe Tanbur bir âhi na

Vla. Ud Klrn. bir âhi na

C. Allah

K.B. 180 181 182 183 184 185

T P

186 187 188 189

Solo

S

A

T

B

Al lah _____ Al lah _____ Al lah _____ Al lah _____

186 187 188 189

I.Keman
Kan.
Ney

I.Keman
Kemençe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

186 187 188 189

K.B.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 186 to 189. It features a vocal soloist and a choir (Soprano, Alto, Tenor) who are silent in these measures. The instrumental ensemble includes Bassoon (B), I.Keman Kan. Ney, I.Keman Kemençe Tanbur, Viola/Ud/Klarinet (Vla. Ud Klrn.), Cello (C.), and K.B. (Kembang). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics 'Al lah' are written below the vocal staves, with a long line indicating a sustained note or breath.

190 Q 191 192 193

Solo

S

A

T

B

I.Keman
Kan.
Ney

I.Keman
Kemençe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

Ca S

194 195 196 197 198 199

Solo

S

194 195 196 197 198 199

Kaçıpva ra yım Hak ta a la pena hi na

A

Kaçıpva ra yım Hak-ta-a-la pena hi - na

T

Kaçıpva-ra-yım Hak-ta-a-la pe-na hi na

B

AHah Al-lah Al lah Al lah Al lah Al lah

I.Keman Kan. Ney

I.Keman Kemeñçe Tanbur

Vla. Ud Klrn.

C.

194 195 196 197 198 199

K.B.

T

200 T 201 202 203

Solo

S

A

T

B

Al lah _____ Al lah _____ Al lah _____ Al lah _____

I.Keman
Kan.
Ney

I.Keman
Kemençe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

200 201 202 203

T W

210 211 212 213

Solo

S

A

T

B

Al lah _____ Al lah _____ Al lah _____ Al lah _____

I.Keman
Kan.
Ney

I.Keman
Kemençe
Tanbur

Vla.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

210 211 212 213

3.2.6. Birinci Bölüm 3. Soluk Değerlendirme:

Bölümün son soluğu olan bu kısım, önceki iki soluktan farkını, hem usûl değişikliği hem de hızı bakımından ayırmaktadır. Solukta ritim değişikliği olmasına rağmen terennüm ana temasının bozulmadığı göze çarpmaktadır.

Eserin hiç bir ölçüsünde küçük çeşniler hariç, dörtlü armoni sistemi terk edilmemiş olup sisteme bağlı kalınmıştır.

Çalgısal girişin ardından yine diğer soluklarda olduğu gibi terennüm gelmektedir.

Devrelerde farklılıklar olup T, Aa, T, Ba, T, Ca, T, Ba, T diye sıralanmaktadır.

Aa devresi ile koral yapıda başlayan eser sonuna kadar bu yapısını korumuştur.

Bu solukta diğerlerinin aksine zikirler sadece asma kalış ve kararlardan sonra değil, sözel bölüm esnasında erkekler tarafından söylenmektedir.

Terennüm bölümleri hariç her devre sonundaki son iki ölçü çok az farklılıklarla bestelenmiş olduğundan “a” ile gösterilmiştir.

Görüldüğü üzere tüm devre sonları terennümlere bağlanmış ve bölüm sonu terennüm teması ile bitmiştir.

3.3. Ahmed Yesevî Oratoryosu 2.Bölüm incelemesi

3.3.1. Ahmed Yesevî Oratoryosu 2.Bölüm 1.Soluk Notası

Ahmed Yesevî Oratoryosu 2.Bölüm

Güfte: Ahmet YESEVÎ

Beste: Yrd.Doç.Çüldeniz Ekmen

A *Serbest* 1.Soluk

Öm rüm so na - e ren de ne ya pa rım Al lâ hım - - -

B Ca na lı cı ge len - de - - - ne ya pa rım Al lâ - hım

C *Düyek* ♩ = 192

Can ver mek i şin de zor luk - var - ko lay kıl sen Ya Ceb bâr Ya Ceb bâr SON

D *Serbest*

Can ver me nin veh min den A zâ zi lin zah min den

B' Şef kat ol ma - sa sen - den - ne ya pa rım Al lâ hım - - -

E *Serbest*

Men rab bük de yip du ran da ka ra gün dür - - - o an da

B'' Rab bin kim dir di yen - de - ne ya pa rım Al lâ hım

F *Türk Aksağı* ♩ = 192

Kul Hâ ce Ah med sen - ben de - nef se lin den - şer - men - de

B''' *Serbest*

Mah şer gü nü o - lan - da - - ne ya pa rım Al lâ hım

3.3.2. Ahmed Yesevî Oratoryosu 2.Bölüm 1.Soluk Analizi

a) Genel Saptamalar:

Eserin bestecisi: Güldeniz Ekmen

Çokseslendirme ve Oratoryo haline getiren: Tolga Karaca

Makamı: Sabâ

Usûlü: Serbest, düyek ve Türk Aksağı

Söz yazarı: Ahmed Yesevî

Eserin türü: İlâhi

Diğer baskıları: Timur Yalçın tarafından notaya alınmıştır.

Eserin bölümleri: Eserde terennüm bölümü yoktur. Bestede resitatif kısımlar hâkim olmuş, nakarat kısmı düyek ve eser biterken Türk Aksağı usûlü kullanılmıştır.

b) Makamsal Anlayışa İlişkin Saptamalar:

Makamsal anlayış: Geleneksel seyir ve anlayışına uygun yazılmıştır.

Ezgi gelenekselliği: Geleneksel ezgilere bağlı kalınmıştır.

Kalıp sıklığı: Bu solukta da, söz ve müzik kaynaşması (Prozodi) kaygısından dolayı farklı kalıplar kullanılmıştır.

Eserin herhangi bir eserle benzerliği: Eser özgün olarak bestelenmiştir.

Motif geliştirme: Her cümlede motifler prozodi yüzünden farklılıklar göstermiştir ve eserde altı farklı devre yer almıştır (A+B+C+D+E+F), cümle olarak da şöyle sıralayabiliriz: (A+B+C, D+B'+C, E+B''+C, F+B''' +C) olarak dört cümleden oluşmaktadır.

Geçki: Sabâ makamı dışında "D" devresinde Bestenigar çeşnisine rastlanmıştır.

Oturum: Eserde, farklı çalgılara yer verilmemiştir.

Çokseslilik uyumu: Sabâ makamının icra güçlüğü olduğu gibi, sabâ makamının güçlüsünün üçlü olma sebebiyle çokseslendirmede de güçlükleri bulunmaktadır. Ancak eserin armonizesi T.M. sazlarının icra edebileceği şekilde yapıldığından icrada zorluklar yaşanmayacaktır.

c) Usûl Anlayışına Göre Saptamalar:

Usûl gelenekselliği: Usûl gelenekselin dışına çıkmamıştır.

Ezgi-usûl bağımlılığı: Ezgi ile usûl bütünlüğü bozulmamıştır.

Usûl değişkenliği: Eserde, serbestliğin dışında, düyek ve Türk Aksağı usûlleri kullanılmıştır.

ç) Sözlere İlişkin Saptamalar:

Sözlerin türü: Hikmet.

Sözlerin biçimi: Aruz ve hece ölçüsü bir arada kullanılmıştır. Hece ölçüsü olarak genellikle 4+3+4+3 yazıldığı görülmektedir.

İçeriğe uygun ezgilendirme: İçeriğe uygun ezgiler ve makam kullanılmıştır.

Prozodi: Prozodi sorunu saptanmamıştır.

d) Biçime İlişkin Saptamalar:

Türünün özelliklerini taşıması: Eser, serbest bölüm ve iki usûl değişikliği sebebiyle türünün dışına çıkmıştır.

Tür geçkisi: Eserde resitatif özellik bulunduğundan, tür geçkisi yapılmıştır.

e) Estetik Güzellik ve Sanatsallıkla İlgili Saptamalar:

Monotonluk: Bu solukta, serbest bölümlerin ve iki farklı usûlün oluşu eseri olası monotonluktan kurtarmıştır.

Estetik: Monotonluk maddesinde de söylediğimiz gibi, farklı usûllerin oluşu hem estetik, hem de sanatsal açıdan zenginlik göstermiştir.

Yorum: 1.Soluk; yukarıdaki şekilde görüldüğü üzere (şekil-32), soluğun devrelerinin biçim açısından, karşımıza A-B-C-D-B'-E-B''-F-B''' şeklinde çıktığını görüyoruz. Ayrıca, ilk defa sonu dışında hiç birbirlerinin benzeri temalara rastlanılmadığı görülmektedir. Soluğu müzikal olarak analiz ettiğimizde ise, resitatif cümlelerin hâkim olduğu görülmektedir.

Ancak her iki devre sonrası tekrar edilen C teması cümlelerin anlam bütünlüğü açısından üç devrede bir cümle oluşmasını sağlamıştır.

3.3.3. Ahmed Yesevî Oratoryosu 2.Bölüm 2.Soluk Notası

Ahmed Yesevî Oratoryosu 2.Bölüm

2.Soluk Güfte: Ahmet YESEVÎ
Beste: Yrd.Doç.Çüldemir Ekmen

A Düyek ♩=208

Ben de ni ce yaş ya şa sa öl - me si var - - - - -

Bb' 1. [-----b'-----] 2.
 Gö ren gö ze - bir - gün top rak dol - ma sı var dol - ma sı var

A' Bu dün yâ ya se fer kı la nın gel - me si var - - - - -

B'b' 1. [-----b'-----] 2.
 Â hi re te - se fer - kı lan gel - mez i miş gel - mez i miş

A'' Bu dün yâ da tâ li bım dı ye dâ - vâ kı lan - - - - -

B''b'' 1. [-----b''-----] 2.
 dâ vâ kı lan - bâ tıl - o lur - sö zü - ya lan sö zü - ya lan

A''' İn san la rın - dert le ri ne dâ vâ kı lan - - - - -

B'''b' 1. [-----b'-----] 2.
 E cel gel se - der mâ - nı ni bil - mez i miş bil - mez i miş

A'''' Dı ri lik te dın nev be tı ni i yi vur sen - - - - -

B''''b' 1. [-----b'-----] 2.
 Â hi re tın - es bâ - bı nı bu ra da kur sen bu ra da kur sen

A''''' Kul Hâ ce Ah med î mân üz re tev - be li dur sen - - - - -

B''''b' 1. [-----b'-----] 2.
 İ mân i le - va ran - kul lar öl - mez i miş öl - mez i miş SON

3.3.4. Ahmed Yesevî Oratoryosu 2.Bölüm 2.Soluk Analizi

a) Genel Saptamalar:

Eserin bestecisi: Güldeniz Ekmen

Çokseslendirme ve Oratoryo haline getiren: Tolga Karaca

Makamı: Bestenigâr

Usûlü: Düyek

Söz yazarı: Ahmed Yesevî

Eserin türü: İlâhi

Diğer baskıları: Güldeniz Ekmen'in el yazısından notaya alınmıştır.

Eserin bölümleri: Eserde terennüm bölümü yoktur.

b) Makamsal Anlayışa İlişkin Saptamalar:

Makamsal anlayış: Geleneksel seyir ve anlayışına uygun yazılmıştır.

Ezgi gelenekselliği: Geleneksel ezgilere bağlı kalınmıştır.

Kalıp sıklığı: Bu solukta da, söz ve müzik kaynaşması (Prozodi) kaygısından dolayı farklı kalıplar kullanılmıştır.

Eserin herhangi bir eserle benzerliği: Eser özgün olarak bestelenmiştir.

Motif geliştirme: Her cümlede motifler prozodi yüzünden farklılıklar göstermiştir. Eser, iki devre (A+B) ve tek cümleden oluşmasına rağmen "B" devrelerinde farklılıklar göstermiş olup motif açısından zengindir.

Geçki: Bestenigâr makamı dışında bir geçkiye rastlanılmamıştır.

Oturum: Eserde, farklı çalgılara yer verilmemiştir.

Çokseslilik uyumu: Bestenigâr makamının da Sabâ makamında olduğu gibi icra güçlüğü bulunmaktadır. Ancak eserin armonizesi T.M. sazlarının icra edebileceği şekilde yapıldığından icrada zorluklar yaşanmayacaktır.

c) Usûl Anlayışına Göre Saptamalar:

Usûl gelenekselliği: Usûl gelenekselin dışına çıkmamıştır.

Ezgi-usûl bağımlılığı: Ezgi ile usûl bütünlüğü bozulmamıştır.

Usûl değişkenliği: Yoktur.

ç) Sözlere İlişkin Saptamalar:

Sözlerin türü: Hikmet.

Sözlerin biçimi: Aruz ve hece ölçüsü bir arada kullanılmıştır. Hece ölçüsü olarak genellikle 4+4+4 yazıldığı görülmektedir.

İçeriğe uygun ezgilendirme: İçeriğe uygun ezgiler ve makam kullanılmıştır.

Prozodi: Prozodi sorunu saptanmamıştır.

d) Biçime İlişkin Saptamalar:

Türünün özelliklerini taşıması: Eser, ilahi türüne uygun olarak bestelenmiştir.

Tür geçkisi: Eserde, herhangi bir tür geçkisi yapılmamıştır.

e) Estetik Güzellik ve Sanatsallıkla İlgili Saptamalar:

Monotonluk: Soluğun, tek bölümden oluşmasına rağmen, “B” devrelerinin değişkenliği monotonluğu önlemeye yetmiştir.

Estetik: Monotonluk maddesinde de söylediğimiz gibi, “B” devresinin farklı motiflerle kullanılmış olması esere estetik açıdan destek sağlamıştır.

Yorum: 2.Soluk; yukarıdaki şekilde (şekil-32), soluğun form açısından değişik bir tabloyla karşılaştığı ve form yapısının “(A+Bb’)-(A’+B’’b’)-(A’’+B’’’b’’)-(A’’’+B’’’’b’’’)-(A’’’’+B’’’’’b’’’’)-(A’’’’’+B’’’’’’b’’’’’)” olduğu görülmektedir. Bu aslında sadece prozodi yüzünden bu hali almıştır. Yoksa eserin iki devreden oluştuğu ilk bakışta göze çarpmaktadır. (A+B=Cümle) gibi.

Eserin bu bölümünü yapısal olarak incelemeye aldığımızda, hızının biraz daha arttığı (sekizliğe= 208 metronom) görülmektedir. Bu solukta solo tamamen koroya verilmiş olup soluk sonuna kadar da ritim değişikliği yapılmaksızın soluk sonlanmıştır.

Bunun dışında, röprizli bölümlerin ilk dönüş temalarının aynı olduğu gözlemlenmektedir. 2.solukta da Bestenigâr makamı hâkimdir ve başka bir makama geçki yapılmamıştır.

3.4. Ahmed Yesevî Oratoryosu 2.Bölüm ve Dörtlü Armoni Uygulaması

3.4.1. İkinci Bölüm 1. Soluk Uygulama:

Ahmed Yesevî Oratoryosu
2.Bölüm

Libretto: Ahmet YESEVİ
Beste: Yrd.Doç.Güldeniz Ekmen
Düzenleme: Tolga KARACA

A A
A Recitatif 1.Soluk

Solo
Öm rüm so na - e ren de ne ya pa rım Al lâ him - - -

Soprano
Alto
Tenor
Bass

Keman
Kanun
Ney

Keman
Zemence
Tanbur

Viyola
Ud
Klarnet

Cello

K.Bas

B

2

Solo

Ca na lı cı ge len - de - - - ne ya pa rım Al lâ - hım -

S

Ca na lı cı ge len - de - - - ne ya pa rım Al lâ - hım -

A

Ca na lı cı ge len - de - - - ne ya pa rım Al lâ - hım -

T

Ca na lı cı ge len - de - - - ne ya pa rım Al lâ - hım -

B

Ca na lı cı ge len - de - - - ne ya pa rım Al lâ - hım -

I.Kmn
Kan.
Ney

II.Kmn
Kımnç.
Tanb.

Viy.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

C

D *Recitatif*

Solo

Can ver me nin veh min den A zâ zi lin zah min den

S

A

T

B

I.Kmn
Kan.
Ney

II.Kmn
Kmnç.
Tanb.

Viy.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

B'

10

Solo

Şef kat ol ma - sa sen - den - ne ya pa rım Al lâ him -

S

Şef kat ol ma - sa sen - den - ne ya pa rım Al lâ him -

A

Şef kat ol ma - sa sen - den - ne ya pa rım Al lâ him -

T

Şef kat ol ma - sa sen - den - ne ya pa rım Al lâ him -

B

Şef kat ol ma - sa sen - den - ne ya pa rım Al lâ him -

I.Kımn
Kan.
Ney

II.Kımn
Kımnç.
Tanb.

Viy.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

E

11

Solo

Men rab bük de yip du ran da ka ra gün dür - - o an da

11

S

A

T

B

11

I.Kmn
Kan.
Ney

II.Kmn
Kmnç.
Tanb.

Viy.
Ud
Klrm.

C.

K.B.

The musical score is written in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The solo vocal line begins with a forte dynamic marking (11) and features a melodic line with a fermata over the final note. The instrumental parts include a string section (S, A, T, B), a woodwind section (I.Kmn, Kan., Ney), a percussion section (II.Kmn, Kmnç., Tanb.), a string ensemble (Viy., Ud, Klrm.), a cello part (C.), and a double bass part (K.B.). The instrumental parts are arranged in a way that they provide harmonic support and rhythmic accompaniment for the vocal line.

B''

12

Solo
Rab bin kim dir di yen - de - ne ya pa rım Al lâ hum -

S
Rab bin kim dir di yen - de - ne ya pa rım Al lâ hum -

A
Rab bin kim dir di yen - de - ne ya pa rım Al lâ hum -

T
Rab bin kim dir di yen - de - ne ya pa rım Al lâ hum -

B
Rab bin kim dir di yen - de - ne ya pa rım Al lâ hum -

I.Kmn
Kan.
Ney

II.Kmn
Kmnç.
Tanb.

Viy.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

D

F Türk Aksağı ♩ = 192

13

Solo

Kul Hâ ce Ah med sen - ben de - nef se lin den - şer - men - de

13

S

Kul Hâ ce Ah med sen - ben de - nef se lin den - şer - men - de

A

Kul Hâ ce Ah med sen - ben de - nef se lin den - şer - men - de

T

Kul Hâ ce Ah med sen - ben de - nef se lin den - şer - men - de

B

Kul Hâ ce Ah med sen - ben de - nef se lin den - şer - men - de

13

I.Kmn
Kan.
Ney

II.Kmn
Kmnç.
Tanb.

Viy.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

B^{'''} *Recitatif*

21

Solo
Mah şer gü nü o - lan - da - ne ya pa rim Al lâ hum

S
Mah şer gü nü o - lan - da - ne ya pa rim Al lâ hum

A
Mah şer gü nü o - lan - da - ne ya pa rim Al lâ hum

T
Mah şer gü nü o - lan - da - ne ya pa rim Al lâ hum

B
Mah şer gü nü o - lan - da - ne ya pa rim Al lâ hum

I.Kmn
Kan.
Ney

II.Kmn
Kmnç.
Tanb.

Viy.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

3.4.2. İkinci Bölüm 1. Soluk Değerlendirme:

Soluk, ilk iki ölçüde resitatif özelliğini kullanmış daha sonra üçüncü ölçüde Ritimli olarak başlayan soluk, bütün orkestra ve koro ile giriş yapmıştır. Bu giriş yeri aynı zamanda her cümlenin tamamlayıcısı rolünü üstlenen tema olmuştur. Soluk bu tema ile bitmiştir.

Dokuzuncu ölçüde tekrar resitatif giren solist bu sefer soloyu onuncu ölçüde koro ile paylaşmakta ve onbirinci ölçüye kadar resitatif bölüm sürmektedir. Aynı özelliği solo ve koro tekrarladıktan sonra, onüçüncü ölçüde ihtişamlı birliktelikle tüm orkestra solist ve koro Türk Aksağı usûlü ile dört ölçü sonunda asma karar verir. Soluk sonunda yine koro ve solist resitatif bölüm sonrası Düyek ritmine geçip soluğu tamamlar. Her devre sonu 1.soluk sonu gibi “C” devresi ile tamamlanmıştır.

Armoni bakımından Sabâ’da kullanılan hicaz perdesi La majörün akor sesine denk geldiği için özellikle Türk Aksağı bölümüne çok ayrı bir hava katmıştır. Bunun dışında dörtlü armoni sisteminden vazgeçilmemiştir.

3.4.3. İkinci Bölüm 2. Soluk Uygulama:

Ahmed Yesevî Oratoryosu

2.Bölüm

Libretto: Ahmet YESEVİ
 Beste: Yrd.Doç. Güldeniz Ekmen
 Düzenleme: Tolga KARACA

Düyek ♩=208 [A]
 2 Ölçü Ritim

2.Soluk

22

Solo

S

A

T

B

22

I.Kmn
 Kan.
 Ney

II.Kmn
 Kmnç.
 Tanb.

Viy.
 Ud
 Klrn.

C.

K.B.

B

57

Solo

Ben de ni ce yaş ya şa sa öl - me si var - - - -

27

S

A

T

B

27

I.Kmn
Kan.
Ney

II.Kmn
Kmnç.
Tanb.

Viy.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

The musical score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The solo vocal line (Soprano) begins at measure 27 with the lyrics 'Ben de ni ce yaş ya şa sa öl - me si var - - - -'. The instrumental parts for I. Kmn, II. Kmn, Viy., C., and K.B. all play a similar melodic line starting at measure 27. The vocal parts for S, A, T, and B are currently silent, indicated by horizontal lines on their staves.

Bb'

31

Solo

Gö ren gö ze - bir - gün top rak dol - ma sı var - - - dol - ma sı var

1. [-----b'-----] 2.

S

Gö ren gö ze - bir - gün top rak dol - ma sı var - - - dol - ma sı var

1. 2.

A

Gö ren gö ze - bir - gün top rak dol - ma sı var - - - dol - ma sı var

1. 2.

T

Gö ren gö ze - bir - gün top rak dol - ma sı var - - - dol - ma sı var

1. 2.

B

Gö ren gö ze - bir - gün top rak dol - ma sı var - - - dol - ma sı var

1. 2.

I.Kmn
Kan.
Ney

1. 2.

II.Kmn
Kmnç.
Tanb.

1. 2.

Viy.
Ud
Klrn.

1. 2.

C.

1. 2.

K.B.

1. 2.

A' C

37

Solo

Bu dün yâ ya se fer kı la nın gel - me si var - - - -

37

S

A

T

B

37

I.Kmn
Kan.
Ney

II.Kmn
Kmnç.
Tanb.

Viy.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

A'' D

47

Solo

Bu dün yâ da tâ li bim di ye dâ - vâ k1 lan - - - -

47

S

A

T

B

47

I.Kmn
Kan.
Ney

II.Kmn
Kmnç.
Tanb.

Viy.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

B''b''b''' [---- b'' ----] [---- b''' ----]

57

Solo

dâ vâ kî lan - bâ tî - o lur - sö zü - ya lan sö zü - ya lan

51

S

dâ vâ kî lan - bâ tî - o lur - sö zü - ya lan sö zü - ya lan

A

dâ vâ kî lan - bâ tî - o lur - sö zü - ya lan sö zü - ya lan

T

dâ vâ kî lan - bâ tî - o lur - sö zü - ya lan sö zü - ya lan

B

dâ vâ kî lan - bâ tî - o lur - sö zü - ya lan sö zü - ya lan

I.Kmn
Kan.
Ney

II.Kmn
Kmnç.
Tanb.

Viy.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

A''' E

57

Solo

İn san la rın - dert le ri ne dâ vâ kı lan - - - -

57

S

A

T

B

57

I.Kmn
Kan.
Ney

II.Kmn
Kmnç.
Tanb.

Viy.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

[-----b'-----]

B^{'''}b'

61

Solo

E cel gel se - der mâ - nı nı bil - mez i miş bil - mez i miş

S

E cel gel se - der mâ - nı nı bil - mez i miş bil - mez i miş

A

E cel gel se - der mâ - nı nı bil - mez i miş bil - mez i miş

T

E cel gel se - der mâ - nı nı bil - mez i miş bil - mez i miş

B

E cel gel se - der mâ - nı nı bil - mez i miş bil - mez i miş

I.Kmn
Kan.
Ney

II.Kmn
Kmnç.
Tanb.

Viy.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

Detailed description: This is a musical score for a piece on page 124. The score is written in B major (B''''b') and includes a key signature change from B minor to B major. The vocal parts (Solo, Soprano, Alto, Tenor, Bass) all sing the same lyrics: "E cel gel se - der mâ - nı nı bil - mez i miş bil - mez i miş". The instrumental parts include I. Kmn (Kamane), II. Kmn (Kamane), Kan. (Kaval), Ney, Viy. (Violin), Ud (Udu), Klrn. (Klarinet), C. (Çelepi), and K.B. (Kobuz). The score is divided into two systems, each with a first and second ending. The first ending is marked with a double bar line and a first ending bracket, and the second ending is marked with a double bar line and a second ending bracket. The tempo and dynamics are not explicitly marked, but the score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

[F]

67 **A** ^{****}

Solo

Di ri lik te din nev be ti ni i yi vur sen - - - -

67

S

A

T

B

67

I.Kmn
Kan.
Ney

II.Kmn
Kmnç.
Tanb.

Viy.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

A ⁷⁷ G

Solo ⁷⁷
Kul Hâ ce Ah med î mân üz re tev - be li dur sen - - -

S ⁷⁷

A ⁷⁷

T ⁷⁷

B ⁷⁷

I.Kmn
Kan.
Ney ⁷⁷

II.Kmn
Kmnç.
Tanb. ⁷⁷

Viy.
Ud
Kln. ⁷⁷

C. ⁷⁷

K.B. ⁷⁷

B'""b' [---- b' ----]

81

Solo
İ mân i le - va ran - kul lar öl - mez i miş öl - mez i miş SON

S
İ mân i le - va ran - kul lar öl - mez i miş öl - mez i miş

A
İ mân i le - va ran - kul lar öl - mez i miş öl - mez i miş

T
İ mân i le - va ran - kul lar öl - mez i miş öl - mez i miş

B
İ mân i le - va ran - kul lar öl - mez i miş öl - mez i miş

I.Kmn
Kan.
Ney

II.Kmn
Kmnç.
Tanb.

Viy.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

1. 2. rit.

3.4.4. İkinci Bölüm 2. Soluk Değerlendirme:

İkinci bölümün ikinci ve son soluğu olan bu bölümde, soluk, düyek usûlü ile başlar. Dört ölçülük bir çalgısal tema ardından aynı temayı solist işler. Solo sonrası beraber yeni bir devre ile başlayan soluk ilk dolapta asma kalış, ikinci dolapta tam karar verir. Bu soluk Bestenigâr makamında bestelendiği için esere daha farklı ve mistik bir hava kattığı söylenebilir. Devre sonlarındaki eslerin makama uygun biçimde de bilinçli olarak yapıldığı gözlenmiştir. Aynı tema bazı farklılıklarla beş kez daha işlendikten sonra soluk son bulur.

Armoni bakımından Bestenigâr makamı dışına çıkıldığı saptanmamış, çoğu yerde de dörtlü armoni kullanılmıştır.

3.5. Ahmed Yesevî Oratoryosu 3.Bölüm İncelemesi

3.5.1. Ahmed Yesevî Oratoryosu 3.Bölüm 1.Soluk Notası

Ahmed Yesevî Oratoryosu 3.Bölüm

1.Soluk

Güfte: Ahmed YESEVÎ
Beste: Yrd.Doç.Güldeniz EKMEEN

A Sofyan ♩ = 96

Erkekler Aşk ka pı sı nı Hak yü zü me _____ a çı ver se

B
Beraber Has - aş kı na gö nül iç re _____ yer ey le se

C
Kızlar Lût - fey le se i ki â - lem - de _____ şâh - ey - le se

B'
Beraber Â - şık la rı Hak ka doğ ru _____ u çar dost lar

A'
Erkekler Ben _____ de me dim Al lah ken - di _____ vâ de kıl dı

B''
Beraber Yol - suz i dim lût fe de rek _____ yo la sal dı

C'
Kızlar Ga rib o lup nâ le kıl - dım _____ e lim kal dı

B'''
Beraber Öy - le â şık şevk şa ra bın _____ i çer dost lar

D
Solo Kul Hâ ce Ah med aşk sız la rın i şî düş - vâ
ya rın var sa Hak gös ter mez o na di _____ dâr

Arş u Kür sü Lev hû Ka lem Hep si bi zâr

B''''
Beraber Â _____ şık la rı Hak ka doğ ru _____ u çar dost lar **SON**

3.5.2. Ahmed Yesevî Oratoryosu 3.Bölüm 1.Soluk Analizi

a) Genel Saptamalar:

Eserin bestecisi: Güldeniz Ekmen

Çokseslendirme ve Oratoryo haline getiren: Tolga Karaca

Makamı: Zirguleli Hicaz. Özellikle bu makamı Batı müziği sazlarının da çalabilmesi için arızaları donanıma değil, içeride göstermeyi uygun bulduk.

Usûlü: Sofyan

Söz yazarı: Ahmed Yesevî

Eserin türü: İlâhi

Diğer baskıları: Güldeniz Ekmen'in el yazısından notaya alınmıştır.

Eserin bölümleri: Eserde terennüm bölümü yoktur.

b) Makamsal Anlayışa İlişkin Saptamalar:

Makamsal anlayış: Geleneksel seyir ve anlayışına uygun yazılmıştır.

Ezgi gelenekselliği: Geleneksel ezgilere bağlı kalınmıştır.

Kalıp sıklığı: Bu solukta da, söz ve müzik kaynaşması (Prozodi) kaygısından dolayı farklı kalıplar kullanılmıştır.

Eserin herhangi bir eserle benzerliği: Eser özgün olarak bestelenmiştir.

Motif geliştirme: Her cümlede motifler prozodi yüzünden farklılıklar göstermiştir. Eser, dört farklı devreden (A+B+C+D) ve iki cümleden oluşmuştur. Yine "B" devrelerinde farklılıklar göstermiş olup motif açısından bazı yerlerde gösterdiği ikili (düet) lerle soluğa zenginlik katmıştır.

Geçki: Zirguleli Hicaz makamı dışında bir geçkiye rastlanılmamıştır.

Oturum: Renk açısından bazı yerlerde ikinci bir çalgıya yer verilmiştir.

Çokseslilik uyumu: Zirguleli Hicaz makamı, normalde "si" notasındaki dört komalık bemol⁵⁹ haricinde Batı sazları ile bile çalınabilecek bir makam olduğundan armonizesini yaparken bu konu da göz önünde bulundurulmuştur.

c) Usûl Anlayışına Göre Saptamalar:

Usûl gelenekselliği: Usûl gelenekselin dışına çıkmamıştır.

Ezgi-usûl bağımlılığı: Ezgi ile usûl bütünlüğü bozulmamıştır.

⁵⁹ Bu nota değişken (oynak) olduğu için, eserde dört komalık bemol yerine beş koma olarak yazılmıştır. Batı sazlarında ise dört buçuk komalık bemole denk gelecektir. Geleneksel Türk Müziği sazlarımız ve Batı Müziği sazları, zaten bu sesi tüm eserlerde dört ile beş koma arasında, yerine göre değiştirerek çalmaktadırlar.

Usûl değişkenliği: “D” devresinde soliste serbest bir bölüm yazılmıştır.

ç) Sözlere İlişkin Saptamalar:

Sözlerin türü: Hikmet.

Sözlerin biçimi: Aruz ve hece ölçüsü bir arada kullanılmıştır. Hece ölçüsü olarak genellikle 4+4+4 yazıldığı görülmektedir.

İçeriğe uygun ezgilendirme: İçeriğe uygun ezgiler ve makam kullanılmıştır.

Prozodi: Prozodi sorunu saptanmamıştır.

d) Biçime İlişkin Saptamalar:

Türünün özelliklerini taşıması: Eser, ilahi türüne uygun olarak bestelenmiştir. Ancak, bir serbest yerinin olması icra zorluğu yaratacağından yönetilmeden çalınması zor olacaktır.

Tür geçkisi: Eserde, resitatif bölüm dışında başka bir tür geçkisi yapılmamıştır.

e) Estetik Güzellik ve Sanatsallıkla İlgili Saptamalar:

Monotonluk: Soluğun, her “B” devresi kız-erkek diye ayrılmış ve esere renk katmıştır.

Estetik: Bütün “B” devreleri iki saz için yazılmış bu da estetik anlayışı geliştirmiştir. Tek seslisinde yazılmamasına rağmen, çokseslisinde zikir temasının birinci bölümden farklı hızlarda ve şekillerde geldiği görülecektir. Bu da estetiğe tarafımızdan bir katkısı olduğu kanaatindeyiz.

Yorum: 1.Soluk; eserin son bölümünde Allah aşkının, acının, kederin, ve neşenin aynı anda işlendiği göze çarpmaktadır.

Bu bölümün ilk soluğunda dikkati ilk çeken şeyin parti dağılımlarının erkeklere ve bayanlara ve hatta soloya da ayrı verildiği saptanmıştır.

Eser bu sefer Zirguleli Hicaz Makamında bestelenmiştir. Bu da bizlere armonik yapıdan hem T.M. hem de B.M sazlarının çalabileceğini göstererek farklı bir anlam doğurmuştur.

Eserin başlangıcını erkekler yaparlar daha sonra koro ile ilk cümle tamamlanır (A+B=Cümle). Az farklılıklarla aynı tema yine işlenir fakat bu sefer erkeklerin yerini kızlar almıştır (C+B’=Cümle). Duyumda iki cümle sonrası eser başa dönmüş gibi bazı ayrıntılar dışında tekrar edilir (A’+B’’=Cümle)+ (C’+B’’’=Cümle).

Tekrar resitatif bölüm olan solo “D” devresini başlatır ve B’’’’ tekrarıyla da soluk son bulur.

Sonuç olarak form olarak baktığımızda eserin aslında (A+B+A+B+A+B+D+B) olduğu görülmektedir.

Eserin bu soluğunu yapısal olarak incelemeye aldığımızda ise; (dörtlüğe=96 metronomda) usûlü ile bestelendiği, yine resitatif bir bölümünün olduğu ve çalgısal veya koral bir girişin olmadığı görülmektedir. Bu solukta da diğer soluklarda olduğu gibi başka bir makama geçiş yapıldığı görülmemiştir.

3.5.3. Ahmed Yesevî Oratoryosu 3.Bölüm 2.Soluk Notası

Ahmed Yesevî Oratoryosu 3.Bölüm

2.Soluk

Güfte: Ahmed YESEVÎ

Beste: Yrd.Doç.Güldeniz EKMEKÇİ

T Sofyan $\text{♩} = 168$

Lâ i lâ he il lal lah Lâ i lâ he il lal lah Lâ i lâ he il lal lah Lâ i lâ he il lal lah

A
5

Al lâ hı mı a ra rım i zi ne dü şüp gi de rim
Ner den O nu bu lu rum ca ni mi kur ban e de rim

7

Dâ i ma se ni söy le rım Lâ i lâ he il lal lah
Kur ban o lup da gi de rim Lâ i lâ he il lal lah

A'
9

A şık i le ser vet siz yok tur der di ne der mân
Ah med İb ni İb ra him bu sö zü gü zel de di

11

Di ye du run yo rul ma dan Lâ i lâ he il lal lah
Di ye du ran can la rım Lâ i lâ he il lal lah

3.5.4. Ahmed Yesevî Oratoryosu 3.Bölüm 2.Soluk Analizi

a) Genel Saptamalar:

Eserin bestecisi: Güldeniz Ekmen

Çokseslendirme ve Oratoryo haline getiren: Tolga Karaca

Makamı: Zirguleli Hicaz. Özellikle bu makamı Batı müziği sazlarının da çalabilmesi için arızaları donanıma değil, içeride göstermeyi uygun bulduk.

Usûlü: Sofyan

Söz yazarı: Ahmed Yesevî

Eserin türü: İlâhi

Diğer baskıları: Güldeniz Ekmen'in el yazısından notaya alınmıştır.

Eserin bölümleri: Eser terennüm bölümü ile başlar ve sözlerle devam eder.

b) Makamsal Anlayışa İlişkin Saptamalar:

Makamsal anlayış: Geleneksel Türk Müziği'nin dışına çıkmamıştır.

Ezgi gelenekselliği: Ezgilerde bazı aralık atlamaları sayesinde G.T.M.'ne bağlı kalınmamış, farklı ezgiler türetilmiştir.

Kalıp sıklığı: Bu solukta da, söz ve müzik kaynaşması (Prozodi) kaygısından dolayı farklı kalıplar kullanılmıştır.

Eserin herhangi bir eserle benzerliği: Eser özgün olarak bestelenmiştir.

Motif geliştirme: Her cümlede motifler prozodi yüzünden farklılıklar göstermiştir. Eser, tek devreden (A+A') ve iki cümleden oluşmuştur. Ancak tek sesli notasında dahi bazı çalgılamaların üç sesli (trio) olduğu görülmektedir. Bu da soluğa zenginlik katmıştır.

Geçki: Zirguleli Hicaz makamı dışında bir geçkiye rastlanılmamıştır.

Oturum: Renk açısından bazı yerlerde üç çalgıya birden yer verilmiştir.

Çokseslilik uyumu: Zirguleli Hicaz makamı, normalde "si" notasındaki dört komalık bemol haricinde Batı sazları ile bile çalınabilecek bir makam olduğundan armonizesini yaparken bu konu da göz önünde bulundurulmuştur.

c) Usûl Anlayışına Göre Saptamalar:

Usûl gelenekselliği: Usûl gelenekselin dışına çıkmamıştır.

Ezgi-usûl bağımlılığı: Ezgi ile usûl bütünlüğü bozulmamıştır.

Usûl değişkenliği: Yoktur.

ç) Sözlere İlişkin Saptamalar:

Sözlerin türü: Hikmet.

Sözlerin biçimi: Aruz ve hece ölçüsü bir arada kullanılmıştır. Hece ölçüsü olarak genellikle 4+3+4+3 yazıldığı görülmektedir.

İçeriğe uygun ezgilendirme: İçeriğe uygun ezgiler ve makam kullanılmıştır.

Prozodi: Prozodi sorunu saptanmamıştır.

d) Biçime İlişkin Saptamalar:

Türünün özelliklerini taşıması: Eser, ilahi türüne uygun olarak bestelenmiştir.

Tür geçkisi: Yapılmamıştır.

e) Estetik Güzellik ve Sanatsallıkla İlgili Saptamalar:

Monotonluk: Eserin çok akıcı oluşu monotonluğu engellemeye yetmiştir.

Estetik: Monotonluk maddesinde söylediklerimiz dışında, eserde üç saza da ayrı partiyon yazılmış olması eserin estetik açısından kalitesini arttırmıştır.

Yorum: 2.Soluk; yukarıdaki bölümün son soluğu olan şekilde (şekil-35) form yapısına bakıldığında eserin bu bölümünün (T-A-A') olduğu görülmektedir. Her devrenin aynı zamanda bir cümle oluşturduğunu söyleyebiliriz (A=Cümle ya da A'=Cümle) gibi.

Soluk başta son bölüm olma itibariyle zikir temasını yine kullanmış. Eserin hızlanmış olması ilk dikkat çeken şeylerden biri olmuştur.

Yapısal olarak ele aldığımızda ise; (dörtlüğe= 140 metronomda) olduğu, çalgısal ve koral bir terennümle giriş yapıldığı görülmektedir. Ardından eserin sözlü kısmı koro ve orkestra eşliğinde başlamıştır. Makamsal başka bir geçki yapılmadan tamamlanmıştır.

3.6. Ahmed Yesevî Oratoryosu 3. Bölüm ve Dörtlü Armoni Uygulaması

3.6.1. Üçüncü Bölüm 1. Soluk Uygulama:

Ahmed Yesevî Oratoryosu
3. Bölüm

Sofyan ♩ = 96 **T** 1. Soluk

Güfte: Ahmed YESEVİ
Beste: Yrd. Doç. Güldeniz EKİMEN
Düzenleme: Tolga KARACA

2 Ölçü Ritm

Solo

Soprano

Alto

Tenor

Bass

I. Keman
Kanun
Ney

II. Keman
Kemençe
Tanbur

Viyola
Ud
Klarnet

Cello

K. Bas

Al lah Al lah Al lah hû Al lah

Al lah Al lah Al lah hû Al lah

f

f

6

Solo

S

A

T

B

f lah hû Al lah hû Al lah hû Al lah

f lah hû Al lah hû Al lah hû Al lah

6

I.Kmn
Kan.
Ney

mf *f*

II.Kmn
Kmnç.
Tanb.

mf

Viy.
Ud
Klrn.

mf

C.

f

K.B.

f

Detailed description of the musical score: The score is for page 138 and begins with a rehearsal mark '6'. It features a vocal ensemble consisting of a Soloist, Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The vocal parts are in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are 'Al lah hû Al lah hû Al lah hû Al lah'. The instrumental parts include: I. Kamancheh (Kmn) with Kanun and Ney, II. Kamancheh (Kmnç) and Tanbur (Tanb.), Viyela (Viy.), Ud, and Klarnet (Klrn.), Cello (C.), and Kontrabaş (K.B.). Dynamics range from mezzo-forte (mf) to forte (f). The score includes various musical notations such as rests, notes, and a triplet in the first Kamancheh part.

A

10

Solo

S

A

T

B

I.Kmn
Kan.
Ney

II.Kmn
Kmnç.
Tanb.

Viy.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

Aşk ka pı sı nı Hâk yü zü me — a çı ver se

Aşk ka pı sı nı Hâk yü zü me — a çı ver se

f *ff* *mp*

ff *f* *mp*

B

Solo

S
Has aş kı na gö nül iç re. yer ey le se

A
Has aş kı na gö nül iç re. yer ey le se

T
Has aş kı na gö nül iç re. yer ey le se

B
Has aş kı na gö nül iç re. yer ey le se

I.Kmn
Kan.
Ney
mf

II.Kmn
Kmnç.
Tanb.
mf

Viy.
Ud
Klrn.
mf

C.
mf

K.B.
mf

Solo

S

A

T

B

I.Kmn
Kan.
Ney

II.Kmn
Kmnç.
Tanb.

Viy.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

Lût fey le se i ki â__ lem de_____ Şâh ey__ le se

Lût fey le se i ki â__ lem de_____ Şâh ey__ le se

B'

Solo

S

22

Â şik la rı Hak ka doğ ru u çar dost lar

A

Â şik la rı Hak ka doğ ru u çar dost lar

T

Â şik la rı Hak ka doğ ru u çar dost lar

B

Â şik la rı Hak ka doğ ru u çar dost lar

22

I.Kmn
Kan.
Ney

II.Kmn
Kmnç.
Tanb.

Viy.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

A'

Solo

S

A

T
Ben ___ de me dim Al lah ken - di ___ vâ de kil dı

B
Ben ___ de me dim Al lah ken - di ___ vâ de kil dı

26

I.Kmn
Kan.
Ney

II.Kmn
Kmnç.
Tanb.

Viy.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

B'

Solo

S
30
Yol suz i dim Lût fe de rek yo la sal dı

A
Yol suz i dim Lût fe de rek yo la sal dı

T
Yol suz i dim Lût fe de rek yo la sal dı

B
Yol suz i dim Lût fe de rek yo la sal dı

I.Kmn
Kan.
Ney

II.Kmn
Kmnç.
Tanb.

Viy.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

B^{III}

Solo

S
38
öy — le â şık şevk şa ra bın — i çer dost lar

A
öy — le â şık şevk şa ra bın — i çer dost lar

T
öy — le â şık şevk şa ra bın — i çer dost lar

B
öy — le â şık şevk şa ra bın — i çer dost lar

I.Kımn
Kan.
Ney

II.Kımn
Kımnç.
Tanb.

Viy.
Ud
Kırn.

C.

K.B.

D

Solo

KulHace Ahmedî şî düşvâr yarınvâr Hakgöstermezo nağî dâr ArşuKürsü LevhüKalemhepsi bîzâr

42

S

A

T

B

42

I.Kmn
Kan.
Ney

f

II.Kmn
Kmnç.
Tanb.

f

Viy.
Ud
Klrn.

f

C.

f

K.B.

f

3.6.2. Üçüncü Bölüm 1. Soluk Değerlendirme:

Son bölümün ilk soluğu Sofyan usûlü ile bestelenmiş iki ölçü boyunca ritim sazi ile zikir öncesi ritim verilmiştir.

Erkeklerin zikir ile giriş yapmasından sonra birinci sözlere girilmiş sonra da koro katılmıştır. Bu kez, 1. solukta görülen tema kızların partiyonlarına verilmiş, ardından tekrar koro ile karar verilmiştir. Soru cevaplı olan bu bölüm bir kez daha tekrarlanmış ve resitatif bölümüne geçilmiştir. Son olarak koro ile nakaratı müteakip soluk sona ermiştir. Soluk, melodik yapısı gereği, B.M.'nin beşli armoni sistemine daha uygun olduğundan, duyumunun fark yaratması için soluğu bu sistemle armonize etmeyi uygun bulduk.

56

Solo

Lâ i lâ he il lal lah Lâ i lâ he il lal lah Lâ i lâ he il lal lah Lâ i lâ he il lal lah

56

S

Lâ i lâ he il lal lah Lâ i lâ he il lal lah Lâ i lâ he il lal lah Lâ i lâ he il lal lah

A

Lâ i lâ he il lal lah Lâ i lâ he il lal lah Lâ i lâ he il lal lah Lâ i lâ he il lal lah

T

Lâ i lâ he il lal lah Lâ i lâ he il lal lah Lâ i lâ he il lal lah Lâ i lâ he il lal lah

B

Lâ i lâ he il lal lah Lâ i lâ he il lal lah Lâ i lâ he il lal lah Lâ i lâ he il lal lah

56

I.Kmn
Kan.
Ney

56

II.Kmn
Kmnç.
Tanb.

56

Viy.
Ud
Klrn.

56

C.

56

K.B.

f

f

f

f

f

f

f

§

A

Solo

Al lâ hı mı a ra rim i zi ne dü şüp gi de rim Dâ i ma se ni söy le rim Lâ i lâ he il lal lah
 Ner den O nu bu lu rum ca ni mı kur ban e de rim Kur ban o lup da gi de rim Lâ i lâ he il lal lah §

60

S

Al lâ hı mı a ra rim i zi ne dü şüp gi de rim Dâ i ma se ni söy le rim Lâ i lâ he il lal lah
 Ner den O nu bu lu rum ca ni mı kur ban e de rim Kur ban o lup da gi de rim Lâ i lâ he il lal lah §

A

Al lâ hı mı a ra rim i zi ne dü şüp gi de rim Dâ i ma se ni söy le rim Lâ i lâ he il lal lah
 Ner den O nu bu lu rum ca ni mı kur ban e de rim Kur ban o lup da gi de rim Lâ i lâ he il lal lah §

T

Al lâ hı mı a ra rim i zi ne dü şüp gi de rim Dâ i ma se ni söy le rim Lâ i lâ he il lal lah
 Ner den O nu bu lu rum ca ni mı kur ban e de rim Kur ban o lup da gi de rim Lâ i lâ he il lal lah §

B

Al lâ hı mı a ra rim i zi ne dü şüp gi de rim Dâ i ma se ni söy le rim Lâ i lâ he il lal lah
 Ner den O nu bu lu rum ca ni mı kur ban e de rim Kur ban o lup da gi de rim Lâ i lâ he il lal lah §

60

I.Kmn
 Kan.
 Ney

mf

II.Kmn
 Kmnç.
 Tanb.

mf

Viy.
 Ud
 Klrn.

mf

C.

mf

K.B.

mf

§

A'

Solo

A şık i le ser vet siz yok tur der di ne der mân Di ye du run yo rul ma dan Lâ i lâ he il lal lah
Ah med lb ni lb ra him bu sô zü gü zel de di Di ye du ran can la rim_ Lâ i lâ he il lal lah

64

S

A şık i le ser vet siz yok tur der di ne der mân Di ye du run yo rul ma dan Lâ i lâ he il lal lah
Ah med lb ni lb ra him bu sô zü gü zel de di Di ye du ran can la rim_ Lâ i lâ he il lal lah

A

A şık i le ser vet siz yok tur der di ne der mân Di ye du run yo rul ma dan Lâ i lâ he il lal lah
Ah med lb ni lb ra him bu sô zü gü zel de di Di ye du ran can la rim_ Lâ i lâ he il lal lah

T

A şık i le ser vet siz yok tur der di ne der mân Di ye du run yo rul ma dan Lâ i lâ he il lal lah
Ah med lb ni lb ra him bu sô zü gü zel de di Di ye du ran can la rim_ Lâ i lâ he il lal lah

B

A şık i le ser vet siz yok tur der di ne der mân Di ye du run yo rul ma dan Lâ i lâ he il lal lah
Ah med lb ni lb ra him bu sô zü gü zel de di Di ye du ran can la rim_ Lâ i lâ he il lal lah

64

I.Kmn
Kan.
Ney

II.Kmn
Kmnç.
Tanb.

Viy.
Ud
Klrn.

C.

K.B.

T Θ Sofyan $\text{♩} = 96$

68

Solo
 Θ Al lah hû Al lah hû Al lah hû Al lah hû
p mp mf f *rit. p fff pp SON*

S
 Θ Al lah hû Al lah hû Al lah hû Al lah hû
p mp mf f *rit. p fff pp SON*

A
 Θ Al lah hû Al lah hû Al lah hû Al lah hû
p mp mf f *rit. p fff pp SON*

T
 Θ Al lah hû Al lah hû Al lah hû Al lah hû
p mp mf f *rit. p fff pp SON*

B
 Θ Al lah hû Al lah hû Al lah hû Al lah hû
p mp mf f *rit. p fff pp SON*

I.Kmn
 Kan. Ney
p mp mf f *rit. p fff pp SON*

II.Kmn
 Kmç. Tanb.
p mp mf f *rit. p fff pp SON*

Viy.
 Ud Klrn.
p mp mf f *rit. p fff pp SON*

C.
p mp mf f *rit. p fff pp SON*

K.B.
p mp mf f *rit. p fff pp SON*

1. 2. *rit.*

3.6.4. Üçüncü Bölüm 2. Soluk Değerlendirme:

Bölümün ve eserin son soluğunda ilk göze çarpan ritmin çok hızlanmış olduğudur. Yine ilk soluktaki gibi iki ölçü ritim ile beraber bu sefer girişte bas sazların eşlik etmesi sağlanmıştır. Böylece, ilk dört ölçüde makamın izin verdiği rahatlıktan dolayı tam bir coşku hâkim olmuştur. Ardından, tam coşkuyu sağlamak amacıyla tüm sazlar ve koronun zikri tekrar ettiği görülmektedir. Sözler girdiğinde orkestra sakin bir havaya bürünmeye başlar. Ancak, her sözün sonunda zikir tüm orkestra tarafından tekrarlanmıştır. O coşku sonrası tüm orkestra ve koro tekrar “Allah” zikrine dönmüştür.

Finale gelirken dikkat çeken şey ritmin yavaşlamasıdır. “Allah” kelamının çok hızlı söylendiği eserlerde kelime yutulduğundan sakıncalı görülmektedir. Bu nedenle, finalin zikir bölümünde, eserin yavaşlamasına rağmen, zikirlerle ve bas sazların desteği ile tam bir doruğa ulaşması ve eserin büyük bir ihtişamla bitmesi sağlanmıştır.

SONUÇ

Çalışmamızda yaptıklarımızı ve ulaştığımız sonuçları şöyle özetlemek mümkündür:

Birinci bölüm, üç soluktan oluşmaktadır. Bu solukların kendi aralarında geçiş esnasında bağlantı problemi yaşanmaması için, soluklar, yazdığımız çalgısal temalarla tek eser haline getirilmiştir. Böylelikle, gerek çalgısal ve gerek sözel temalarda bir bağlantı kopukluğu olmamış, terennüm kısımlarında yaptığımız çalışmalarla esere bütünlük ve zenginlik kazandırılmıştır.

Tüm bölümlerde koral kısımlara özgü yapılan armonizasyon ile eser monoton olmaktan çıkarılıp, esere canlılık kazandırılmıştır.

Eserde, Türk Müziği ses sistemi kullanılmış olup, partiyonların tamamı T.M.'ni icra edebilecek sazlara uygun bir şekilde yazılmıştır.

Dörtlü armoni sisteminin yanı sıra bazı yerlerde, özellikle de son bölümde, eserin armonizasyonu Batı Müziği sazlarının da icra edebilmesi açısından beşli sisteme göre düzenlenmiştir.

Eserde, oratoryo türünün dinî yapısına uygun makamlar kullanılmış olup, aynı yapıya uygun geçkilere az da olsa yer verilmiştir.

Kullanılmış olan makamlar yer yer başka perdelere de göçürülmüştür.

Makam anlayışı bozulmamış ve eserin hemen her yerinde (resitatif bölümler dışında) çokseslilik hâkim olmuştur.

Son bölüm dışında perdeler, tamamen Geleneksel Türk Müziği formatları içerisinde kullanılmıştır. Ayrıca, tüm değiştirici işaretler donanıma yerleştirilmiştir.

Eserin tek sesli halinde, prozodi açısından kural ihlalinin olmaması bu konu üzerinde bir çalışma yapmamızı gerektirmemiştir.

Eserin tamamında yaylı çalgıların yay bağları ve nefesli çalgıların nefes bağları şef partiyonunda karmaşıklık doğuracağından, işaretler sadece bireysel partiyonlarda belirtilmiştir.

Her ritim değişikliğinde, eseri yöneteceklere ve icracılara kolaylık sağlamak amacıyla, metronom değerlerini koymayı uygun bulduk.

Nüans işaretlerine önem verilmiş olup, tüm bireysel partiyonlara aktarılmıştır.

Eserde, kös, bendir, kudüm ve zilli tef gibi çeşitli ritim aletlerinin kullanılmasında bir sakınca görülmemiştir.

Türk Müziği üslûbunun ve hâkimiyetinin yanında esere sahne kantatı ve oratoryo olarak icra edilebilme kapasitesi kazandırılmıştır.

Yapılan bu çalışma sonucu, T.M. sazları ile çoksesli müziğin rahatlıkla yapılabileceği gösterilmek istenmiştir.

Eserin teksesli yazımında, solukların her birinin farklı bir ilâhi olması sebebiyle, bağlantı olmadığından, çoksesli düzenlememizde gelenekselliğe bağlı kalınarak geçişler yapılmıştır.

Çoksesli düzenlememizde, özellikle, esere ısıdırma amacıyla saz paylarına çok önem verilmiştir.

Çoksesli partisyonlarda, ana ezgi ikinci plana atılmamış olup, eser titizlikle armonize edilmeye çalışılmıştır.

Eseri okuma esnasında ve çalışmalarda rahatlık sağlama amacıyla, eserin tüm devreleri harflendirilmiştir.

Eserin tüm bölümlerinde, ölçü numaraları eksiksiz yazılmıştır.

Oratoryo'da din ve din dışı konuların işlendiğini söylemiştik. Biz bu çalışmamızda Oratoryo'yu dinî boyutta ele aldığımız için, oratoryo kriterlerine uygun, çalgısal girişler, koral bölümler, solo bölümler ve ikili bölümlerin dağılımlarını oluşturup sunmaya çalıştık.

Eserde, söz içeriklerine göre, gerek aşk, gerek hüzn ve gerekse sevinç temaları işlenirken, içeriği yansıtması açısından, kullandığımız dördü ve beşli armoni sistemimizi ona göre yapılandırmaya çalıştık.

Alanında yapılan ilk çalışmalardan biri olması sebebiyle, bu çalışmamızın ileride yapılacak benzer çalışmalara kaynak teşkil etmesi dileğimizdir.

KAYNAKLAR

AKDOĞU, Onur, *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*, Can Ofset, İzmir, 1995.

AKTÜZE, İrkin, "Oratoryo", *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, 1. Basım, İstanbul, 2003, s. 403.

_____, _____, "Armoni", *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, 1. Basım, İstanbul, 2003, s. 30.

ALTAR, Cevad Memduh, *Opera Tarihi*, Milli Eğitim Basımevi Yay. 1, İstanbul, 1974, C. 1.

ARACI, Emre, *Ahmed Adnan SAYGUN Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999.

CANGAL, Nurhan, *Armoni*, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 1999.

_____, _____, *Müzikte Çokseslilik*, I.Müzik Kongresi Bildirileri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988.

DEVRİM, Hakkı, "Türk Beşleri", *Tematik Ansiklopedi*. Milliyet Gazetecilik Yayınları, 1993, C. 6, ss. 406 - 407.

_____, _____, "Çağdaş Türk Müziği", *Tematik Ansiklopedi*, Milliyet Gazetecilik Yayınları, 1993, C. 6, s. 408.

_____, _____, "Armoni", *Dictionnaire Larousse Ansiklopedik Sözlük*, Milliyet Gazetecilik Yayınları, 1993, C. 1, s. 189.

DARBAZ, Feridun, *Temel Bilgilerle Beraber Tonâl-Modâl-Ölçü ve Biçim Bakımından Türk ve Batı Müziği*, Musıkî Kültür Derneği Yayınları No. 1, İstanbul, 1973.

FERİDUNOĞLU, Z. Lâle, *Müziğe Giden Yol Genç Müzisyenin El Kitabı*, İnkılâp Kitapevi, İstanbul, 2004.

_____, _____, *İz Bırakan Besteciler Yaşamları ve Yapıtları*, İstanbul, İnkılâp Kitapevi, İstanbul, 2005.

İLYASOĞLU, Evin, *Zaman İçinde Müzik*, 6. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.

KILIÇLIOĞLU, Safa; Nezihe ARAZ; Hakkı DEVRİM, “Oratoryo”, *Meydan Larousse Ansiklopedisi*, Milliyet Gazetecilik Yayınları, Cilt: 15, İstanbul, 1990, s. 157.

_____, _____; _____; _____, “Armoni”, *Meydan Larousse Ansiklopedisi*, Milliyet Gazetecilik Yayınları, C. 2, İstanbul, 1990, s. 116.

LEVENT, Necdet, *Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni*, Piyasa matbaası, İzmir, 1995.

_____, _____, *Türk ve Batı Müziği Ezgilerde Çokseslilik Yöntemi*, Piyasa matbaası, İzmir, 1998.

ÖZKAN, İsmail Hakkı, *Türk Mûsikisi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*, Özener Matbaası, İstanbul, 2006.

ÖZTUNA, Yılmaz, “Oratorio”, *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi II*, Başbakanlık Basımevi, C. 2, Ankara, 1990, s. 160.

_____, _____, “Armoni”, *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi I*, Başbakanlık Basımevi, C. 1, Ankara, 1990, s. 111.

_____, _____, “Resitativ”, *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi II*, Başbakanlık Basımevi, C. 2, Ankara, 1990, s. 227.

NEİMETZADE, Eflatun, *Opera Sanatı*, Seçkin Yayıncılık, Ankara, 2002.

SAĞLAM, Atilla, *Türk Müziği'nde Çokseslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi*, Pan Yayıncılık, Bursa, 2001.

SARI, Ayhan, “Mevlana Ulu Sesi 21. İstanbul Festivalindeydi.”, <http://www.arsiv2007.musikidergisi.net/?p=30>, 03.04.2011.

SAY, Ahmet, “Oratoryo”, *Müzik Ansiklopedisi*, Uzay Ofset Ltd., C.4, Ankara, 1985, s. 997.

_____, _____, “Armoni”, *Müzik Ansiklopedisi*, Uzay Ofset Ltd., C.1, Ankara, 1985, s. 97.

_____, _____, “Arioso”, *Müzik Ansiklopedisi*, Uzay Ofset Ltd., C.1, Ankara, 1985, s. 94.

_____, _____, “Madrigal”, *Müzik Ansiklopedisi*, Uzay Ofset Ltd., C.3, Ankara, 1985, s. 788.

_____, _____, “Monodi”, *Müzik Ansiklopedisi*, Uzay Ofset Ltd., C.3, Ankara, 1985, s. 846.

_____, _____, “Obrecht Jakob”, *Müzik Ansiklopedisi*, Uzay Ofset Ltd., C.4, Ankara, 1985, s. 963.

_____, _____, “Emilio dei Cavailerı”, *Müzik Ansiklopedisi*, Uzay Ofset Ltd., C.1, Ankara, 1985, s. 239.

SÖZER, Vural, “Oratoryo”, *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, C.2, İstanbul, 1986, s. 565.

SÖZER, Vural, “Armoni”, *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, C.1, İstanbul, 1986, s. 54

Vikipedi, özgür ansiklopedi “**Klavsén**”, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Klavsén> 17.08.2010.

Vikipedi, özgür ansiklopedi “**Mattheson**”, http://tr.wikipedia.org/wiki/Johann_Mattheson 15.08.2010.

Vikipedi, özgür ansiklopedi “**Rüştü Şardağ**”, http://tr.wikipedia.org/wiki/Rüştü_şardağ 24.08.2010.

Vikipedi, özgür ansiklopedi “**Milton**”, http://tr.wikipedia.org/wiki/John_Milton 03.04.2011.

Vikipedi, özgür ansiklopedi “**Klasik Batı Müziği**”, http://tr.wikipedia.org/wiki/Klasik_Batı_muziği 24.03.2011.

Vikipedi Özgür Ansiklopedi. “**Orlande de Lassus**”, http://en.wikipedia.org/wiki/Orlande_de_Lassus 15.03.2011.

Wikipedia, the free encyclopedia. “**Ottavio Rinuccini**”, http://en.wikipedia.org/wiki/Ottavio_Rinuccini 18 Şubat 2011.

Wikipedia, the free encyclopedia. “**Jacopo Peri**”, http://en.wikipedia.org/wiki/Jacopo_Peri 14 Ocak 2011.

Wikipedia, the free encyclopedia. “**Dafne**”, http://en.wikipedia.org/wiki/Dafne#cite_note-ny-2 14 Ocak 2011.

Wikipedia, the free encyclopedia. “**Carissimi**”, http://en.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Carissimi 01.02.2011.

Wikipedia, the free encyclopedia. “**lauda spirituale**”, http://en.wikipedia.org/wiki/Laude_spirituale 13.01.2011.

Wikipedia, the free encyclopedia. “**Oratorio**”, http://en.wikipedia.org/wiki/Oratorio#List_of_notable_oratorios 22.03.2011.

Wikipedia, the free encyclopedia. “**Agazzari**”, http://en.wikipedia.org/wiki/Agostino_Agazzari 26.03.2010.

ÖZ GEÇMİŞ

30.08.1969 yılında Almanya'nın Münih kentinde doğdu. İlkokul eğitimini Almanya'da tamamladı.

1982'de Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Devlet Konservatuvarı'nın açtığı genel yetenek sınavını birincilikle kazandı ve Viyolonsel sazını seçti. Viyolonsel öğrenimine ilk olarak Erol Şekeramber ile başladı, daha sonra sırası ile Hakkı Çoban ve Aziz Gürerk'ten eğitim aldı. Eğitimi esnasında birçok resitaller verdi. Ortaokul eğitimini tamamladıktan sonra, Lise eğitimini ise, İzmir Eşrefpaşa Lisesi'nde 1988 yılında tamamladı.

Orta, Lise eğitimi sırası ve sonrasında İzmir Amatör Oda Orkestrası'nda sekiz yıl boyunca viyolonsel sanatçısı olarak görev aldı.

1989 yılında Türk Müziği'ne ilgisinden dolayı Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı'nın açtığı sınava girdi ve kazandı. Orada da Temel Bilimler bölümünde beş yıl boyunca Vefik Ataç, Akın Özkan, Emin Akan gibi değerli hocalardan Tanbur eğitimi aldı ve aynı zamanda tavrı öğrendi. Bu beş yıl süresince okulun tüm Türk Sanat Müziği konserlerine Viyolonseli ile eşlik etti.

1992 yılında İzmir Radyosu'nun açtığı sınava viyolonsel ile girdi ve kazandı. Bir yıl süre ile İzmir Radyosunda istisna akitli görev yaptı.

1993 yılında İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu şefi Dr. Teoman Önaldı'nın da isteği üzerine misafir sanatçı olarak koroda üç yıl viyolonsel iki yıl da kontrbas sanatçılığı yaptı. Bu süre içerisinde, mezun olduğu Ege Üniversitesi İzmir Devlet Türk Müziği Konservatuvarı'nda da iki yıl boyunca saat ücretli Viyolonsel derslerine ve bir yıl Batı Müziği Solfej ve Nazariyatı derslerine girdi.

1998 yılında askerlik görevini tamamladı.

2001-2002 öğretim yılında, Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'na okutman olarak atandı.

Konservatuvar'da Viyolonsel, Kontrbas, Armoni, Piyano, Toplu Uygulama, Batı müziği solfej ve Nazariyatı dersleri vermektedir.

Türk Müziği ve Batı Müziği alanında çalgısal ve sözlü olarak otuz aşkın eser bestelemiştir.