HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

NEJAT BAŞEĞMEZLER'İN *SUITE* ADLI ESERİNİN BİÇİM, ARMONİK YAPI VE BESTECİLİK TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELEMESİ

Vecihe Cansu Yılmaz

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2026

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

NEJAT BAŞEĞMEZLER'İN *SUITE* ADLI ESERİNİN BİÇİM, ARMONİK YAPI VE BESTECİLİK TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELEMESİ

Vecihe Cansu YILMAZ

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2026

NEJAT BAŞEĞMEZLER'İN *SUITE* ADLI ESERİNİN BİÇİM, ARMONİK YAPI VE BESTECİLİK TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELEMESİ

Danışman: Prof. Dr. Halil Levent KUTERDEM

Yazar: Vecihe Cansu YILMAZ

ÖZ

Nejat Başeğmezler, üretkenliği, eser çeşitliliği ve kendine özgü müzikal yaklaşımıyla özellikle viyola, oda müziği ve orkestra için bestelediği eserleriyle tanınan bir bestecidir. Hem 20. hem de 21. yüzyılda etkin bir besteci olması ve bu dönemlerdeki müzikal dönüşümlere tanıklık ederek üretimini sürdürmesi, eserlerinin incelenmesini anlamlı kılmaktadır. Bu çerçevede, bestecinin yaylı çalgılar orkestrası için bestelediği *Suite* (1997) adlı eser, bu sanat çalışması raporunun odak noktasını oluşturmaktadır.

Çalışmanın amacı, eseri biçim, armoni ve bestecilik teknikleri yönünden incelemek; ayrıca Başeğmezler'in müzik anlayışını kendi ifadeleri üzerinden görünür kılarak esere ilişkin değerlendirmeye açıklık kazandırmaktır. Bununla birlikte çalışmada, Başeğmezler'in süit geleneğini çağdaş bir bağlamda ele alış biçimi, eser üzerinden betimleyici bir yaklaşımla değerlendirilmektedir. Bu çerçevede, söz konusu eser çalışmanın kapsamını oluşturmaktadır.

Veri toplama ve inceleme süreci üç aşamada yürütülmüştür. İlk aşamada alanyazın taraması yapılmış; süit türüne ilişkin kaynaklar incelenmiş ve doküman analizi yöntemiyle eser biçim, armonik yapı ve kullanılan bestecilik teknikleri açısından analiz edilmiştir. İkinci aşamada, bestecinin esere ilişkin yaklaşımını kendi ifadeleriyle aktarmasına imkân veren yarı yapılandırılmış görüşme tekniği uygulanmıştır. Son aşamada ise analiz bulguları ve görüşme verileri birlikte ele alınarak eserin bütüncül bir çerçevede değerlendirilmesi sağlanmıştır.

Bu çalışmadan elde edilen bulgular, Nejat Başeğmezler'in eserinde süit geleneğine yaklaşımını biçim, armonik yapı ve bestecilik teknikleri bağlamında ortaya koymaktadır.

Anahtar Sözcükler: Süit, Nejat Başeğmezler, yaylı çalgılar orkestrası için süit, bestecilik teknikleri, çağdaş Türk müziği.

AN EXAMINATION OF NEJAT BASEGMEZLER'S SUITE FOR STRING ORCHESTRA IN TERMS OF FORM, HARMONIC STRUCTURE AND COMPOSITION TECHNIQUES

Supervisor: Prof. Dr. Halil Levent KUTERDEM

Author: Vecihe Cansu YILMAZ

ABSTRACT

Nejat Başeğmezler is a composer recognized for his productivity, diverse output, and distinctive musical language, particularly through his works written for viola, chamber ensembles, and orchestra. His sustained compositional activity across both the twentieth and twenty-first centuries, as well as his engagement with the musical transformations that characterized these periods, renders the study of his works particularly significant. Within this context, Suite (1997), composed for string orchestra, constitutes the primary focus of this artistic research report.

The aim of this study is to examine the work in terms of its form, harmonic structure, and compositional techniques, and to clarify the evaluation of the work by elucidating Başeğmezler's musical perspective through his own statements. Furthermore, the study evaluates, through a descriptive approach, the manner in which Başeğmezler approaches the suite tradition within a contemporary context as reflected in the work itself. Within this framework, the aforementioned work constitutes the scope of the study.

The data collection and analysis process was conducted in three stages. In the first stage, a review of the relevant literature was carried out; sources related to the suite genre were examined, and the work was analyzed in terms of its form, harmonic structure, and compositional techniques through the method of document analysis. In the second stage, a semi-structured interview technique was employed, allowing the composer to articulate his approach to the work in his own words. In the final stage, the findings of the musical analysis and the interview data were considered together, enabling a comprehensive evaluation of the work within a holistic framework.

The findings of this study reveal Nejat Başeğmezler's approach to the suite tradition in his work, particularly in terms of form, harmonic structure, and compositional techniques.

Keywords: Suite, Nejat Başeğmezler, suite for string orchestra, composition techniques, contemporary Turkish Music.

TEŞEKKÜR

Bu sanat çalışması raporunun hazırlık sürecinde, her türlü desteği ve rehberliğiyle çalışmamı yönlendiren değerli danışmanım Prof. Dr. Halil Levent KUTERDEM'e; bilgi ve tecrübelerini esirgemeyerek katkıda bulunan Prof. Dr. Onur ÖZMEN'e ve Prof. Dr. Attila Kadri ŞENDİL'e teşekkürlerimi sunarım.

Konservatuvar eğitimime başladığım ilk günden bugüne, sanatsal birikimi ve insani duruşuyla yolumu aydınlatan; kendisini yalnızca çalışmamın odağındaki bir besteci olarak değil, bir öğretmen ve rehber olarak her zaman yanımda hissettiğim Sayın Nejat BAŞEĞMEZLER'e, sanata olan tutkusu ve mütevazı kişiliğiyle şahsıma örnek olduğu, çalışmamın her aşamasında manevi desteğini ve kıymetli ilhamını esirgemediği için en içten şükranlarımı sunarım.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ ..... **i**

ABSTRACT ..... **ii**

TEŞEKKÜR ..... **iv**

İÇİNDEKİLER DİZİNİ ..... **v**

TABLOLAR DİZİNİ ..... **viii**

NOTALAR DİZİNİ ..... **ix**

GÖRSELLER DİZİNİ ..... **xii**

GİRİŞ **1**

1.BÖLÜM: NEJAT BAŞEĞMEZLER'İN YAŞAMI VE ESERLERİ **3**

1.1 Çocukluk Yılları 3

1.2. Müzik Eğitimi 3

1.3. Besteciliğe Yönelişi 4

1.4. Necil Kazım Akses ile Bestecilik Üzerine Çalışmaları ve Bu Çalışmaların Başeğmezler'in Besteciliğine Etkileri 6

1.5 Bestecilikte Kullandığı Teknikler 7

1.6 Nejat Başeğmezler'in Eserleri 9

1.6.1 Solo Çalgı 9

1.6.2 Solo Çalgı ve Piyano 9

1.6.3 Solo Çalgı ve Orkestra 10

1.6.4 Oda Müziği 10

1.6.5 Orkestra 11

1.6.6 Sahne 11

1.6.7 Koro ve Orkestra / Oda Korosu 11

1.6.8 Uyarlama 12

1.7 Aldığı Ödüller ve Yazdığı Kitaplar 12

1.8 Diskografi 12
2. BÖLÜM: SÜİT 15
2.1. Süitin Tanımı 15
2.2. Süitin Tarihçesi 15
2.3 1900 Sonrası Süit 22
2.4. Müzik Literatüründeki Yaylı Çalgılar İçin Yazılmış Olan Süitler 27
3. BÖLÜM: ESERİN BİÇİM, ARMONİ VE BESTECİLİK TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELEMESİ 30
3.1. Eser Hakkında 30
3.2. Birinci Bölümün Biçim, Armonik Yapı ve Bestecilik Teknikleri Açısından İncelemesi 31
3.3. İkinci Bölümün Biçim, Armonik Yapı ve Bestecilik Teknikleri Açısından İncelemesi 47
3.4 Üçüncü Bölümün Biçim, Armonik Yapı ve Bestecilik Teknikleri Açısından İncelemesi 60
3.5 Dördüncü Bölümün Biçim, Armonik Yapı ve Bestecilik Teknikleri Açısından İncelemesi 73
3.6 Beşinci Bölümün Biçim, Armonik Yapı ve Bestecilik Teknikleri Açısından İncelemesi 86
SONUÇ 110
KAYNAKÇA 112
EK-1 Tez İle İlişkili Basılmış Araştırma Makalesinin İlk Sayfası 114
Ek-2 Gönüllü Katılım Formu 115
Ek-3 Nejat Başeğmezler İle Yapılan Yarı Yapılandırılmış Görüşme Soruları 116
ETİK KURULU KURUL KARARI 118
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI 119
ETİK BEYANI 120
SANATTA YETERLİK ORİJİNALLİK RAPORU 121

PROFICIENCY IN ART REPORT ORIGINALITY REPORT 122

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1. Süitin ana bölümleri ve seçmeli bölümleri
Tablo 2. Barok ve Romantik dönemlerde farklı çalgı grupları ve orkestra için bestelenen başlıca süitler
Tablo 3. 1900 sonrası farklı oda orkestrası, çalgı grupları ve orkestra için bestelenmiş süitlerden örnekler
Tablo 4. 1900 sonrası yaylı çalgılar için bestelenmiş olan süitler
Tablo 5. Bölümün yapısı
Tablo 6. Birinci kesit ve ikinci kesit
Tablo 7. Ana motifin değişik yapıları
Tablo 8. Bölümün yapısı
Tablo 9. Bölme yapıları
Tablo 10. Bölümün yapısı
Tablo 11. Bölme yapıları
Tablo 12. *b* cümlesinin ana motifinin geliştirilmesi
Tablo 13. Köprüde kullanılan *a* ve *b* cümlesi motifleri
Tablo 14. Bölümün yapısı
Tablo 15. Bölme yapıları
Tablo 16. Bölümün yapısı
Tablo 17. Üretici motifin ters çevrilerek, aralıklarının genişletilerek ve daraltılarak geliştirilmesi
Tablo 18. A teması içinde kullanılan modal diziler
Tablo 19. Birinci bölümün ana motifinin beşinci bölümdeki B teması içinde kullanılması
Tablo 20. Birinci bölümün iki önemli motifinin beşinci bölümde geliştirilerek kullanılması

NOTALAR DİZİNİ

Nota 1. İlk ölçüdeki akor yapısının farklı nota değerleri ve farklı ritmik yapı içinde kullanılması
Nota 2. 1., 11., 47., 65. ve 67. ölçülerdeki akoru oluşturan on bir ve on iki sesli diziler
Nota 3. Birinci keman partisindeki ana motifi oluşturan notalar
Nota 4. Sıklıkla kullanılan motif yapısı
Nota 5. Tamamlanmamış yarım-tam perdelerden oluşan oktatonik dizi parçacığı
Nota 6. Cümle sonunda uzama ve köprü niteliğindeki 6. ve 7. ölçüler
Nota 7. Geçişin genişletilmesi ve ilk ölçüde kullanılan armonik yapının geliştirilmiş hali
Nota 8. Ana motifin partilerde farklı zamanlarda ve farklı tartımlarda taklit edilerek tamamlanması
Nota 9. Beşli aralıklarının armonik yapı içinde kullanımı
Nota 10. B bölmesinin girişinde fa diyez minör ekseni üzerinde ana motifin değerlerinin büyütülerek geliştirilmesi
Nota 11. B bölmesini oluşturan katmanlar
Nota 12. A bölmesi motifi ve B bölmesi motifinin bir arada kullanımı
Nota 13. 25., 26. ve 27. ölçülerde polimodal yazı tekniğinin kullanımı
Nota 14. *b* cümlesi motifinin geliştirilmesi
Nota 15. B bölmesi ana motifinin yapısal olarak değişime uğraması ve partiler arasında kanonik girişlerle kullanılması
Nota 16. Dönüş köprüsünde ana motifin kullanımı ve A bölmesine bağlanılması
Nota 17. İkinci kesitteki B bölmesinde ezgi ve eşlik partilerinin yer değiştirmesi
Nota 18. Çıkıcı modal dizilerin partiler arasında yer değiştirmesi
Nota 19. Bölümün zirvesi
Nota 20. Ana motifin partiler arasında taklitlerle kullanılması
Nota 21. Ana motifin Coda içinde vurgulanması
Nota 22. Ana motifin vurgulandığı son üç ölçü
Nota 23. İlk beş ölçü
Nota 24. *b* cümlesi motifi
Nota 25. *b* cümlesini oluşturan motif ve tekrarı
Nota 26. Ana motifin ters çevrilerek ve değerlerinin küçültülerek geliştirilmesi
Nota 27. Köprüde ana motifin geliştirilerek kanon yazısı içinde kullanılması

Nota 28. Köprünün bitişi ve *a* cümlesinin başlangıcı
Nota 29. A bölmesinin sonu
Nota 30. B bölmesinde ana motifin partiler arasında paylaştırılarak geliştirilmesi
Nota 31. Motif tekrarları arasındaki bir ölçülük küçük geçiş
Nota 32. Motifin aralıklarının genişletilerek ve daraltılarak geliştirilmesi
Nota 33. B bölmesi içinde eşlik partisinin geliştirilerek kullanılması ve *b* cümlesinin viyolonsel ve kontrbas partilerinde sunulması
Nota 34. Dönüş köprüsü; ilk dört ölçüde motifin partilerde tam dörtlü aralıklarla sırayla taklit edilmesi, son üç ölçüde de motifin kanon yazısı içinde kullanılması
Nota 35. Ana motifin tekrarları ile kalış içinde uzama
Nota 36 Armonik ve melodik yapıdaki beşli aralıklarından oluşmuş dört ölçülük giriş
Nota 37. *a* cümlesi
Nota 38. Dört ölçülük geçiş
Nota 39. *b* cümlesi
Nota 40. 196. ölçüde başlayan kalış sonrası uzamanın motif tekrarları ile genişletilmesi
Nota 41. Köprü
Nota 42. Cümlenin köprünün birinci kesitine dönüşmesi
Nota 43. Köprünün ikinci kesiti
Nota 44. Codettanın ilk sekiz ölçüsü
Nota 45. Bölümün tam beşli aralıklarından oluşan son beş ölçüsü
Nota 46. A bölmesinin eşlik hattı
Nota 47. *a* cümlesi
Nota 48. *a* cümlesinin melodik yapısı
Nota 49. *b* cümlesinin melodik yapısı
Nota 50. İkinci cümle
Nota 51. *a* cümlesinin geliştirilmiş tekrarı
Nota 52. Altılı ve yedili aralıkların iç içe geçmesiyle oluşturulan disonant akor
Nota 53. B bölmesinin ilk cümlesi
Nota 54. 321. ve 323. ölçüler arasında inici olarak kullanılan dizi ile 324. ve 325. ölçülerde çıkıcı olarak kullanılan dizi
Nota 55. B bölmesinin eşlik hattı
Nota 56. B bölmesindeki akoru oluşturan on iki sesli melodik malzeme
Nota 57. A bölmesinin motifinin B bölmesinde geliştirilmesi
Nota 58. Cümlenin devamında motifin melodik hattın içine yerleştirilmesi

Nota 59. Melodik hattı destekleyen, dörtlü aralıklarından oluşturulmuş disonant akor yapısı
Nota 60. B bölmesinin sonu A bölmesinin başlangıcı
Nota 61. A bölmesinin tekrarında *a* cümlesinin senkoplarla geliştirilmesi
Nota 62. İnici cümlenin tekrarında senkop kullanılması ile partilerin iç içe geçirilmesi
Nota 63. Ana motifin ritmik olarak geliştirilmesi ve çıkıcı cümleyle birlikte kullanılması
Nota 64. Ana motiften oluşan Codetta
Nota 65. Bölümün üretici motifi
Nota 66. Temanın tam dörtlü yukarı aktarılarak tekrarı ve temanın bir önceki tekrarına göre büyük ikili aşağı aktarılarak tekrarı
Nota 67. Dizi içinde artık ikili aralığının kullanımı ile makamsal renk yaratılması
Nota 68. Küçük geçiş
Nota 69. Birinci köprü içinde üretici motifin kanon yazısı içinde kullanılması
Nota 70. Motifin tekrar edilmesi ve farklı perdelere aktarılması ile köprünün genişletilmesi
Nota 71. Köprünün son dört ölçüsünde yazının sadeleşmesi ile yeni temaya geçiş için hazırlık
Nota 72. Birinci bölümün ana motifinden ve yapay dizilerden oluşturulan B teması
Nota 73. B temasından sonra A temasına dönüşü sağlayan ikinci köprü
Nota 74. A temasının sonunda bulunan küçük geçişin C temasına geçişi sağlayacak olan köprüye bağlanması
Nota 75. Köprü içindeki tamamlanmamış lokriyen dizisi
Nota 76. Köprü motifinin partiler arasında diyalog oluşturacak şekilde kullanılması ve motif yapısı kısaltılarak partilerin sıkıştırılması
Nota 77. Köprü öncesi hazırlık ölçüsü
Nota 78. Diğer temalara göre daha uzun seslerden oluşan ve daha sade bir yazıya sahip C teması
Nota 79. Artık ikili aralığı kullanılması ile makamsal izler taşıyan C teması
Nota 80. C temasının eşlik hattı
Nota 81. Dönüş köprüsünün birinci kesiti
Nota 82. B temasının motiflerinin kullanıldığı dönüş köprüsünün ikinci kesiti
Nota 83. Beşli aralıklarından oluşan bitiş akoru

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Sakarya Marşı

Görsel 2. Harmandalı Zeybeği

GİRİŞ

20. yüzyılın başlarından itibaren Türkiye'de müziğin, yalnızca bireysel üretimlerin değil; aynı zamanda kurumsallaşmanın, devlet destekli kültürel politikaların ve değişen sanat anlayışlarının etkisiyle çok yönlü bir dönüşüm sürecine girdiği kabul edilmektedir. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte müzik, modernleşme ve uluslaşma süreçlerinin temel bileşenlerinden biri olarak ele alınmış; Batı uygarlığına yönelimin bir parçası olarak klasik Batı müziği, yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda kültürel bir kalkınma aracı olarak görülmüştür. Bu ideolojik yönelimin somut karşılıkları ise özellikle müzik eğitimi alanındaki eğitimsel yapılaşmalarda kendini gösterdiği bilinmektedir (Say, 1996; Ali, 2017; Usmanbaş, 1990).

1924 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk müzik öğretmeni yetiştiren kurumu olarak kurulan Musiki Muallim Mektebi ve 1935 yılında Türkiye'ye davet edilen Alman besteci, eğitimci, teorisyen ve orkestra şefi Paul Hindemith'in (1895-1963) katkılarıyla 1936'da kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı'nın, Türkiye'de müzik alanındaki kurumsal yapılanmanın ilk önemli adımlarını oluşturduğu bilinmektedir (Say, 1994; Usmanbaş, 1990; Ali, 2017). Konservatuvarın kuruluşuyla birlikte çokseslilik anlayışı, armoni, kontrpuan, biçim bilgisi gibi Batı müziğine özgü kavramlar, müzik eğitiminin temel bileşenleri haline getirilmiş; öğretim programları da bu doğrultuda yapılandırılmıştır. Ayrıca devletin burslu öğrenci programlarıyla yurt dışına gönderilen genç müzisyenler, Avrupa'da edindikleri teknikleri ve estetik yaklaşımları kendi eserlerine yansıtarak, bu anlayışların kendilerinden sonra gelen besteciler için ilgi odağı haline gelmesine öncülük etmişlerdir. Bu süreç hem ulusal müzik eğitiminin şekillenmesine hem de müzik kültürünün modernleşme sürecine önemli katkılar sağlamıştır (Selanik, 1996).

1940'lı ve 1950'li yıllardan itibaren, Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde müzikal ifade yaklaşımları çeşitlenmiş; bu çeşitlenme, yalnızca teknik ya da biçimsel yeniliklerle sınırlı kalmamış, estetik tercihlerde bireyselleşme ve özgürleşme yönünde yeni eğilimleri de beraberinde getirmiştir (Say, 1994). Dönemin bestecileri, Batı tekniklerini Türk müziğinin geleneksel ögeleriyle sentezlemenin ötesine geçerek özgün bir müzikal dil arayışına yönelmişlerdir. Bu süreçte modalite, dodekafoni, aleatori, elektronik müzik gibi modern teknikler çağdaş Türk müziği içinde etkili bir konum kazanarak, kişisel üsluba dayalı özgün eserler üretmeye yönelik başlıca bestecilik teknikleri arasında yer almıştır. Dönemin

ilerleyen süreçlerinde bu çeşitlilik daha belirgin hale gelmiş; yeni kuşaklardan besteciler kendi müzik dillerini oluşturma yolunda biçim, teknik açısından daha özgür ve kişisel ifade biçimlerine yönelmişlerdir (Usmanbaş,1990; Say, 1994; İlyasoğlu, 1998). Bu bağlamda, 1950 doğumlu Nejat Başeğmezler, müzik eğitim sisteminin içinden yetişmiş ve hem modern Batı müziği tekniklerine hakimiyeti hem de Türk müziğinin geleneksel ifade biçimlerine aşinalığıyla dikkat çeken bir bestecidir.

Necil Kazım Akses (1908-1999) ile orkestrasyon ve kompozisyon üzerine çalışan, Erçivan Saydam'dan (1923-2010) armoni ve kontrpuan, İlhan Usmanbaş'tan (1921-2025) form bilgisi ve çağdaş müzik anlayışı konularında derinlemesine bilgi edinen Başeğmezler, bu süreçte hocalarının ve diğer bestecilerin modern teknikleri Türk müziğine uyarlamadaki öncü yaklaşımlarından etkilenerek, bu estetik anlayışları kendi eserlerinde özgün bir biçimde geliştirmiştir. Başeğmezler'in müziği, belirli teknik kalıplara sıkı sıkıya bağlı kalmayan, özgürlükçü ve çok yönlü bir yaklaşım üzerine kurulmuştur. Dodekafoni, serbest dizisellik, modalite ve geleneksel Türk müziğine ait makamsal renkleri aynı bünyede barındırabilen bu yaklaşım, onun bestecilik anlayışını yalnızca biçimsel düzeyde değil, aynı zamanda estetik ve içeriksel açıdan da özgün kılmaktadır.

Nejat Başeğmezler'in 1997 yılında yaylı çalgılar orkestrası için bestelediği *Suite* adlı eseri, onun bestecilik anlayışındaki çeşitliliği ve özgün yaklaşımını anlamak açısından özel bir örnek sunmaktadır. Geleneksel süitin karakteristik yapısının soyut düzeyde korunduğu bu eserde tür, modern bir yazım dili içinde ele alınmış; bölümler arasında biçimsel denge gözetilmiş ve farklı bestecilik tekniklerinin bütünlük içinde bir araya getirildiği bir kompozisyon dili ortaya konmuştur. Bu yönüyle yapıt, Başeğmezler'in bestecilik yaklaşımını ve teknik esnekliğini görünür kılan özgün bir yaratım olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla bu çalışma, *Suite* adlı eseri biçim, armonik yapı ve bestecilik teknikleri bağlamında inceleyerek hem bestecinin kişisel dilini hem de çağdaş Türk müziğinde bu türün yeniden yorumlanışını anlamaya odaklanmaktadır.

1. BÖLÜM: NEJAT BAŞEĞMEZLER'İN YAŞAMI VE ESERLERİ

1.1 Çocukluk Yılları

Nejat Başeğmezler 17 Mayıs 1950'de Eskişehir'de doğmuştur. Babasının işi nedeniyle sık sık çeşitli illerde kalmışlar ve en uzun kaldıkları yer olan İzmir Karşıyaka'da ilkokula başlamıştır. İkinci sınıftayken mandolin kursuna yazdırılmış, ilkokuldan mezun olana kadar mandolin çalmaya devam etmiştir. Ailesi, onun yeteneklerini belirli bir alana yönlendirmek yerine, resim dersleri de aldırarak farklı sanat dallarını keşfetmesine olanak tanımış, böylece yeteneklerini özgürce geliştirebileceği bir ortam sağlamıştır. Ailevi bir mesele için Mısır'a giden annesinin akrabalarından birinin kullanmadığı bir kemanı Başeğmezler'e getirmesiyle ilkokul beşinci sınıfta keman dersi almaya başlamıştır. İlk öğretmeni, Gazi Eğitim Enstitüsü'nde de ders veren Necdet Remzi Atak'ın öğrencisi olan Dündar Alpman'dır (1912 -2007).

Babasının tayini nedeniyle 1962 yazında Balıkesir'in Gönen ilçesine taşınmışlar ve Sümerbank müdürü olan babası burada o dönem Gönen Belediye Bandosu'nu çalıştıran Ankara Devlet Operası birinci trompetçisi Cemal Cimcoz ile tanışmıştır. Babasının Cimcoz'a oğlunun müziğe olan ilgisinden ve yeteneğinden bahsetmesi, Başeğmezler'in müzikle olan ilişkisini daha somut bir yönelime dönüştürmüş; bu tanışma, müzik eğitimi açısından belirleyici bir sürecin başlangıcı olmuştur. Cimcoz, Başeğmezeler'i Ankara Devlet Konservatuvarı sınavlarına hazırlanması ve okulun öğrencisi olması için teşvik etmiştir. 1962 sonbaharında sınavları kazanarak Ankara Devlet Konservatuvarı Keman Sanat Dalı'na kabul edilmiş ve Necdet Remzi Atak'ın (1911-1972) öğrencisi olmuştur.

1.2. Müzik Eğitimi

Ortaokul birinci sınıfı İzmir Özel Türk Koleji'nde bitirdiği için, ilk yıl kültür derslerinden muaf olup sadece keman ve solfej derslerini alan Başeğmezler'in ilk solfej öğretmeni Muammer Sun (1932-2021) olmuştur. Armoni derslerini Erçivan Saydam'dan, form bilgisi derslerini İlhan Usmanbaş'tan almıştır. Armoni ve form bilgisi derslerinin başlamasıyla birlikte, icracılığın ötesinde çalınan eserlerin nasıl yazıldığına dair merak duymaya başlayan Başeğmezler'in müzik teorisi ve bestecilik konusunda ufkunu açan, cesaret veren ilk öğretmeni ise İlhan Usmanbaş olmuştur. Armoni derslerini Saydam'dan sonra Hikmet

Şimşek'ten (1924-2001) almış, sonrasında ise derslere 1967-1969 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuvarı'na armoni profesörü olarak davet edilen, 1963 yılında *Prix de Rome* kompozisyon yarışmasını kazanmış, Fransız besteci ve şef Yves Cornière (1934-2011) ile devam etmiştir. Başeğmezler kendisi ile yapılan görüşmede, armoni derslerinde Théodore Dubois'in armoni kitabından[1] çalışılırken Yves Cornière'in, öğrencileri bambaşka bir açıdan armoniye yönelttiğini ve bu yeni bakış açısının armoniye olan merakını önemli ölçüde gidermeye başladığını dile getirmiştir. Kemana olan yeteneği, armoni ile form bilgisi derslerine olan ilgisi ve merakı ile başarılı bir öğrenci olan Başeğmezler, son sınıfta keman dışındaki derslerini başarı ile tamamlamış, öğretmeninin tavsiyesi üzerine keman dersinden eylül ayında bitirme sınavına girmeye karar vermiştir. 1971 yazında Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın sınav açacağını ve viyolacıya ihtiyaçları olduğunu öğrenip o yaz viyola çalışmış, sınavı viyolacı olarak kazanarak Eylül ayında orkestrada çalmaya başlamıştır. Haziran 1972'de mezuniyet sınavına keman yerine viyola çalarak girmiş ve okuldan viyolacı olarak mezun olmuştur.

1.3. Besteciliğe Yönelişi

Armoniye olan merakının, Profesör Cornière'in getirdiği yeni bakış açısıyla büyük ölçüde karşılandığını gören Başeğmezler, zamanla bu alanda ilerlemeyi kendine amaç edinmiştir. Kompozisyon bölümüne girmeyi tamamen istemese de Cornière'den öğrendikleri ile besteciliğe de ilgisi artmış, Yüksek 1[2] döneminde kendi kendine bir şeyler yazmaya başlamıştır.

Başeğmezler'in besteciliğe yönelişinde, çağdaş müzik anlayışını benimsemiş bir eğitimci olan Usmanbaş'tan aldığı dersler ona bestecilik yolunda yeni ufuklar açmıştır. Bu derslerin, oun temel kompozisyon bilgilerine duyduğu ilgiyi ve öğrenme isteğini artırdığını şu sözlerle dile getirmiştir:

> Bu konuda Usmanbaş'ın dersleri çok yararlı oldu. Özellikle Yüksek 1 ve 2'de bize birinci senede Barok dönem, polifonik müzik konusunda derinlemesine bilgi verdi ve deneyim verdi. İkinci yıl 20. yüzyıl armonisi üzerine gerçekten o zamanlar için nadir bulunabilecek eserler dinledik ve 20. yüzyıl müziğinin mantığını öğrenmeye çalıştık. Bütün bunlar beni iyicene açtı, bu konuları daha derinlemesine öğrenme ihtiyacı hissettirdi.

[1] 19. ve 20. yüzyılda Fransız besteci ve teorisyen Théodore Dubois (1837-1924) tarafından geliştirilmiş ve armoni öğretiminde kullanılan bir sistemdir. Dubois, özellikle klasik armoni kurallarını sistematik bir şekilde açıklayan "*Traité d'Harmonie Théorique et Pratique*" (Teorik ve Pratik Armoni İncelemesi) adlı kitabıyla tanınır.

[2] O yıllarda konservatuvar eğitimi bir yıl "Hazırlık", üç yıl "Orta" ve iki yıl "Yüksek" olarak uygulanıyordu. O yüzden lisans devresine muadil olan son iki yıl "Yüksek 1" ve "Yüksek 2" olarak adlandırılıyordu.

Kompozisyon bölümü öğrencisi olmamasına rağmen düzenli çalışmayla sınıf düzeyinin üzerinde bir başarı sergileyerek besteci olma yolunda hızla ilerlemeye başlamıştır. Kendi kendine yaptığı çalışmaların yanı sıra, İlhan Usmanbaş'ın verdiği ödevleri de büyük bir özen ve ilgiyle yerine getirdiğini şu sözlerle ifade etmiştir:

> Konumuz neyse o konuya ait bir ödev verirdi ve sınıfta birkaç kişi bu ödevi yapardı. Ben de birtanesiydim onlardan. Mesela "Envansiyon nedir?" İlk yılda Barok polifonik müzik konusu öğrenilirken, "Envansiyon şudur, hadi birer envansiyon yazın haftaya getirin" derdi. Ben mutlaka yazardım. Böyle bir iki tane envansiyon yazdım.

Yardımcı dersler olan armoni ve form bilgisini alırken yazdığı eserler ve yapılan analizler ile besteciliğe olan ilgisi iyice artmış ve bir gün Usmanbaş'ın onu İlhan Baran (1934-2016) ile tanıştırması üzerine Yüksek 2'de öğrenciyken Kompozisyon Bölümü sınavlarına girmeye karar vermiştir. Bu konuyla ilgili anısında şu sözlere yer vermiştir:

> Son yılımda Usmanbaş'a mı ben söyledim "Acaba ben kompozisyon bölümüne girebilir miyim?" diye veya "Ne yapmam lazım" falan diye, tam hatırlamıyorum ama şunu iyi biliyorum, "Senin için" dedi bir gün, "İlhan Baran'dan randevu aldım, seni ona götüreceğim, sonra da Saygun'a götüreceğim." dedi. O gün beraber İlhan Baran'a gittik…

İlhan Usmanbaş'ın rehberliğiyle, dönemin önemli bestecilerinden Ahmed Adnan Saygun (1907-1991) ile de tanıştırılmış; bu görüşmeden sonra sınava nasıl hazırlanması gerektiğine dair bilgi edinmiş ve çalışmaya başlamıştır.

Tüm gerekli hazırlıkları eksiksiz biçimde tamamlamış ve sınav için yeterli düzeyde bilgi ve beceriye sahip olmasına rağmen, kendisi de dahil olmak üzere sınava giren hiçbir aday "solfej ve piyano yetersizliği" gerekçesiyle kompozisyon bölümüne kabul edilmemiştir. Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin (1906-1972) ve Necil Kazım Akses'in (1908-1999) yer aldığı sınav komisyonu önündeki değerlendirme sırasında, Ahmet Adnan Saygun'la arasında geçtiği belirtilen aşağıdaki diyalog, onun bu alana dair motivasyonunu ve bakış açısını ortaya koyması açısından dikkat çekicidir:

> Kompozisyon sınavına girişte en çok şaşırdığım soru Saygun'dan geldi. Bana, "Neden girmek istiyorsun bu kompozisyon bölümüne?" diye sordu. Ben de çalınan bunca müziğin nasıl yazıldığını öğrenmek istiyorum, müziğin mutfağını da bileyim istedim" dedim. Bunun üzerine Saygun, "Çok istekli olsaydın daha önceden müracaat ederdin, çok geç kalmışsın." gibi ifadelerle tepki verdi. Bu cevap beni oldukça şaşırtmıştı.

Kompozisyon bölümüne kabul edilmemiş olması, onun beste yapma tutkusunu engellememiş ve motivasyonunu zayıflatmamış; aksine, üretme arzusunu pekiştirerek yaratıcı çalışmalarına azimle devam etmesine vesile olmuştur.

1.4. Necil Kazım Akses ile Bestecilik Üzerine Çalışmaları ve Bu Çalışmaların Başeğmezler'in Besteciliğine Etkileri

Kompozisyon sınavı sonrasında bölüme girme düşüncesinden vazgeçen Başeğmezler, buna rağmen müziksel gelişimini sürdürme kararlılığını yitirmemiş; bu doğrultuda, dönemin önemli bestecilerinden Ferit Tüzün 'ün (1929-1977) öğrencisi ve Türk Beşleri'nden biri olan Necil Kazım Akses ile çalışmaya başlamıştır. Her ne kadar bu çalışmalar düzenli bir biçimde yürütülmemiş olsa da uzun bir süre boyunca Akses'le müzikal etkileşimini sürdürdüğünü şu sözlerle ifade etmiştir:

> Necil bey Viyana'ya, Joseph Marx ile çalışmaya gitmeden önce Cemal Reşit Rey'den armoni dersleri almıştı. Yani Dubois'nın metodu ile, Fransız sisteminde. Viyana'ya gidince Marx ona armoni için Rudolf Louis-Ludwig Thuille'nin armoni kitabı ile Alman sisteminde çalıştırmıştı, o da bana öyle yaptı. "Marx'ın bana yaptığını ben sana yapacağım" dedi. "Öğrendiklerini unut, al bakalım bu kitabı." İlk dersimiz böyle başladı. Bir gün ona sordum; "Nedir bu Alman sistemi? Fransız sistemi ile Alman sistemi arasında ne fark var?" Şöyle yanıtladı: "İki yöntem, farklı yollardan aynı noktaya ulaşır; piramidin farklı kenarlarından başlarlar piramidin ucunda birleşirler." Yarışma için miydi, bir orkestra eseri yazayım istedim, bir uvertür. Necil Bey'e götürmeye başladım. Dolayısıyla hem orkestrasyon ve kompozisyon çalıştık hem armoni. Derken dışardan kompzisyon bitirmelere girdim. Armoni 1 ve 2'yi bitirdim. Ondan sonrasından vazgeçtim ama çalışmaktan vazgeçmedim. Necil bey ile düzenli olmasa da ders yapmayı sürdürdük. Bir süre sonra da arada bir danıştığım bir dost oldu.

Başeğmezler'in ifadesine göre Akses, bestecilik konusunda ona hiçbir zaman doğrudan müdahalede bulunmamış; her zaman kararları kendisine bırakmıştır. Ancak beğenmediği veya eksik bulduğu müzikal ifadelerin üzerinde durmuş, bu durumları ders niteliğinde değerlendirerek yapıcı eleştirilerde bulunmuştur. Başeğmezler, Akses'ten çok şey öğrendiğini ve bu birlikteliğin kendi müzikal dilinin gelişmesinde önemli bir rol oynadığını aşağıdaki ifadesinde şöyle belirtmiştir:

> Ondan direkt reçeteler, tarifler almadım ama bir şeyler özümledim. Bunu ifade etmek, anlatmak çok zor, kendime bile anlatamıyorum zaten. Benim yazım pek benzemez aslında Necil Bey'in üslubuna ama şunu söyleyebilirim ki açık görüşlü olmak lazım. Gerek armoni konusunda gerek kontrpuan konusunda yani 20. yüzyıla taşıyabilmek için bu temel bilgileri, görenekleri gelenekleri açık olmak lazım ve tutucu olmamak lazım. Bu nedenle yeni müziği de iyi öğrenmek gerekir. Tonalite hakikaten 21. yüzyılda da süregelen güzel bir tat, bir lezzet olmakla birlikte onun kadar iyi başka yeni tadlar da var artık müzikte. Onları da keşfetmek, onların nasıl yapıldığını öğrenmek duyguları bu yeni diller ile yansıtmak, giderek kendi dilini oluşturmak! bir şey anlatmak isterken. Acıyı yalnızca bir dissonant akorla değil belki yalnızca orkestrasyonla da anlatabilmek mümkün. Bunları öğrenmenin peşin hükümlerden kurtulmakla olabileceğini düşünüyorum. Bana da onu Necil Bey verdi.

Besteleme sürecinde iç tutarlılık, bütünlük ve tematik gelişim gibi biçimsel unsurlar üzerine edindiği bilgiler, bestecilik yaklaşımının şekillenmesinde belirleyici olmuştur. Başeğmezler,

Akses'le yürüttüğü çalışmalar sürecinde ondan yalnızca teknik açıdan değil, biçimsel yapı kurma konusunda da önemli kazanımlar elde ettiğini şu sözlerle ifade etmiştir:

> Necil Bey bana bir keresinde, bu hiç unutmadığım bir şeydir; "Bestecinin besteciliği köprülerde, codalarda, geçişlerde, buralarda ortaya çıkar." demişti. Evet yani,"Melodiyi şöyle, böyle özenle yapmak tamam ama bir geçiş, bir köprü oluşturmak, hangi materyal ile nasıl yapılacağını bilmek falan bunlar hep yaratıcılığımızı göstereceğimiz yerler." demişti.

Başeğmezler, bestecilik anlayışındaki çeşitliliğe ve özgünlüğe verdiği önemin arkasında, Akses'in yönlendirici olmaktan kaçınan, araştırmaya ve açıklığa dayalı pedagojik yaklaşımının büyük rol oynadığını şu şekilde açıklamıştır:

> Her zaman açık olmuştur. 20. Yüzyıl müziğine açık olmuştur, atonaliteye açık olmuştur, geleneksel tarzda yapılan şeylere açık olmuştur. İllaki Türk müziği olsun, Türk müziğine çok yakın olsun, Türk müziğinden şeyler olsun, tabii olması mümkün ama illaki ona yönlendirmeye kalkmadı mesela. Bu yanını çok severim. Yaptıklarımdan çok yapmamı söyledikleri benim için çok önemlidir. Yani "Bu şekilde olma, her şeye açık ol ve onları iyi niyetle incele, tart, ölç, biç, yani hepsini birden al kullan değil ama neyi nerde kullanacağını öğrenmen için önce onları bilmen lazım." Bu prensibi ondan öğrenmek benim için en büyük şey.

1.5 Bestecilikte Kullandığı Teknikler

Başeğmezler'in müziğe yönelmesinde, babasının müziğe duyduğu derin ilgi ve sevgi belirleyici bir rol oynamıştır. Babasının Türk sanat müziğinden tangoya, cazdan klasik müziğe uzanan geniş bir yelpazede müzik repertuvarına sahip olması ve evde sürekli olarak farklı müzik türlerinin dinlenmesi, onun çok yönlü bir müzik algısı geliştirmesine zemin hazırlamıştır. Nitekim, Başeğmezler'in bestelerinde bu etkiler açıkça hissedilmekte; özellikle söz konusu türlerin ritmik, melodik ve armonik izleri, eserlerinin dokusunda kendine özgü bir biçimde yer bulmaktadır.

Ailesinin evde sıklıkla Türk sanat müziği dinlemesi ve özellikle babasının bu müziği hem çalıp hem de söylemesi, Başeğmezler'in erken yaşlardan itibaren bu geleneğe aşinalık kazanmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu kültürel birikim, onun müzikal diline de yansımıştır. Eserlerinde zaman zaman belirginleşen makamsal renkler, söz konusu etkileşimin izlerini taşımaktadır. Bu makamsal unsurlar, bestecinin yalnızca Batı müziğiyle değil geleneksel Türk müziğiyle de derin bir ilişki kurduğunu göstermektedir. Bu etkileşimi şu ifadeyle açıklamıştır:

> Babam klasik Türk müziği söylerdi. 20-30 yaşlarında (1930'lar) Üsküdar Musiki Cemiyetinde öğrenmiş. Öte yandan banço çalarmış, o zamanki hafif müzik gruplarında varmış. Ney de çalardı, klasik müzik de severdi. Kulakları hem Türk müziğinin ses sistemine, hem de tonal müziğe alışkındı. Evdeki bu karma müzikal ortam bana da yansıdı elbet, çok şanslıymışım.

Çocukluk dönemindeki müzikal birikiminin ötesinde, konservatuvar yıllarında İlhan Usmanbaş'ın dersleri aracılığıyla 20. yüzyıl armonisine merakı artmış, bu derslerde, o dönemde erişilmesi güç olan çağdaş eserlerin dinlenmesi ve incelenmesi sayesinde modern müzik anlayışını kavramaya başlamıştır. Bu süreç, onun müzikal algısını derinleştirerek bestecilik alanındaki çalışmalarını daha bilinçli ve araştırmacı bir yaklaşımla sürdürmesine olanak tanımıştır. Başeğmezler'in bestecilik anlayışı, teknik çeşitlilik ve yaratıcı esneklik temelinde şekillenmiştir. Evin İlyasoğlu *71 Türk Bestecisi* adlı kitabında Başeğmezler'in bestecilik anlayışı ile ilgili şu değerlendirmelere yer vermiştir; "Sinfonietta'ya kadar yazdıkları, dizisel yönteme ağırlık veren, ilk gençlik dönemi çalışmalarıdır. Daha sonraki yapıtlarında tonal ve atonal dili birleştirerek, "karma-dizisel" bir teknik kullanmaktadır" (İlyasoğlu, 2007).

Bestelerinde sıklıkla başvurduğu dizisellik, katı yapısal kurallardan bağımsız, soyut bir anlayışla ele alınmıştır. Dizileri tonallik, modalite ve atonalite gibi farklı yaklaşımlarla birlikte tamamlayıcı unsurlar olarak kullanan bestecinin eserlerinde zaman zaman makamsal izlere rastlanmakta olup, bu makamları eserlerinde klasik Türk müziği geleneğindeki seyir yapılarından bağımsız ve serbest bir yaklaşımla kullandığı da görülmektedir.

Başeğmezler'in bestecilik dilinin belirginleştiğini düşündüğü ilk eseri olan *Sinfonietta*, eserleri arasında özel bir teşkil eder. Bu eser, Başeğmezler'in bestecilik kariyerinde önemli bir dönüm noktası olmuş; bu süreçten sonra ne tür eserler yazabileceği ve bu eserleri nasıl bir yaklaşımla şekillendirmesi gerektiği üzerine daha derinlikli düşünmeye başlamıştır. Söz konusu sorgulamanın onun yaratıcı sürecini beslediğini ve yeni eserler üretme yönündeki motivasyonunu güçlendirdiğini şu sözleriyle ifade etmiştir:

> Trompet solo ve yaylılar için. İki grup yaylı, bir piyano ve solo trompet. Onda sanıyorum Erden Bilgen çok güzel bir icrasını yapmıştı onun CSO'da. Gürer Aykal'dı galiba şef. Gerçekten onda bir şeyler yakaladığımı hissettim. Onun üzerine geliştiriyorum. Bir yerlere gelebilecek gibiyim.

Eser, Başeğmezler'in modern Batı müziği yazımı ile geleneksel müzik ögelerini (ör. Harmandalı alıntısı, marş çağrışımı ve modal kullanım) bir arada değerlendiren yaklaşımını yansıtmaktadır. Modal yapılar ve bazı melodik hatlar dolaylı olarak Türk müziği

makamlarıyla ilişkilendirilebilir. Eserde on iki ton tekniğinin de sistemli bir uygulamasından ziyade, seçili bağlamlarda ve esnek bir yaklaşımla kullanıldığı görülmektedir.

Bu çok yönlü teknik yaklaşım, Başeğmezler'in zamanla kendi bestecilik dili içerisinde harmanladığı bir üsluba dönüşmüştür. Özellikle *Çello ve Piyano için Parça*, *Keman ve Piyano için Süit* ve *Orkestra için İki Bölüm* gibi eserlerinde hem dizisel yapıların hem de geleneksel Türk müziğine özgü melodik öğelerin bir arada yer aldığı gözlemlenmektedir. Bu eserlerde yer yer modal karakter taşıyan temalar, serbest atonal pasajlarla iç içe geçirilmiş; bu temalar, yapı içinde füg, kanon gibi kontrpuantal unsurlar çağdaş bir dille yeniden yorumlanmıştır. Başeğmezler, bestecilik yolculuğunun zaman içinde olgunlaştığını ve hâlâ devam ettiğini şu sözleriyle dile getirmiştir:

> Benim müziğimde son zamanlarda öne çıkan ilk prensip, ilk en önemli ilke acaba hem yeni bir lezzet hem yeni bir dil ama hem de dinleyicinin yabancı olduğu atonal müzikten dinleyici kulağına daha yatkın bir şeyler yapılabilir mi? Ben yapılabileceğine dair birtakım yollar buldum. Sinfonietta da mesela ilk böyle bir şey denemiş oldum. Onun için o bir dönüm noktası oldu. Şimdilerde yeni bir şeyler deniyorum. Klasik müzik öyle bir şey ki dinleyicisinin çoğalması için dinleyicisinin olması lazım. Yani dinlemeden olmaz. Profesyoneller için de böyle. Yani yeni bir bestecinin yeni bir eserini bir kere dinleyip karar veremezsiniz genellikle. Ama öyle bir şeyler olmalı ki artık bu çeken ve eksen, tonik ve dominantı duymadan veyahut da ona benzer bir şeyler duyarak ama o olmadan müzik nasıl olur? Güzel renkler çıkıyor, güzel lezzetler çıkıyor benim anladığım kadarıyla son bir iki eserimde denedim ama daha dinlemedim, umarım yakında dinlerim. İçinde hem tonal müzik gibi cümleler yaratabileceğim hem atonal müzik gibi ekseni olmayan bir şeyler yapılabiliyor mu? Bunun için Akses in dediği gibi Açığım". Yani bir atonal müzik içinde bir la minör duyarsam tuhaf olur ama doğru bir yerde, doğru bir zamanda, doğru orkestrasyonda, doğru armonilerden önce veya ondan sonra gelecek armoniler arasında öyle bir şey olursa olabilir mesela. Onun için her malzemeyi kullanarak, deneyerek içimdeki heyecanı, güzellik, neşe, üzüntü, kızgınlık, öfke, her şeyi orda yansıtabilmek için orda yeni bir dil yaratmak, yaratmak da değil yani yeni bir yolla bunları ifade etmek.

1.6 Nejat Başeğmezler'in Eserleri

Bestecinin eserleri solo çalgıdan başlayarak orkestra eserlerine doğru sıralanmıştır.

1.6.1 Solo Çalgı

* *Ezgi İçin (Für Ezgi)* - (viyola) - 1993
* *Bişeyler* - (piyano) - 2003

1.6.2 Solo Çalgı ve Piyano

* *Armağan I* - (viyola/piyano) - 1981
* *Armağan II* - (viyola/piyano) - 1982

* *Armağan III* - (viyola/piyano) - 2000

* *Armağan IV* - (viyola/piyano) - 2001

* *Elegie* - (viyola/piyano - ayrıca; viyolosel/piyano düzenlemesi) - 2000

* *Differentiation* - (viola/piyano) - 2014

* *Anımsamalar-Reminiscence* - (kontrabas/piyano) - 2016

* *13 Tonal Parça* - (viyola/piyano) - 2014 - 2021

1.6.3 Solo Çalgı ve Orkestra

* *Konçertino* - Arp ve Küçük Orkestra - 1998

* *3 Gitar için Konçerto* - 1998

* *Lozan* - Viyola Konçertosu - 2000

* *Keman Konçertosu* - 2006

* *Meine Kleine Bachmusik* - (viyola/ yaylı çalgılar) - 2016

* *4 Unsur* - (4 solo viyolonsel, orkestra) - 2016

* *Connotations on a theme of Hindemith* - (viyola/piyano) - 2016

* *Viyola ve Üfleme Çalgılar Orkestrası İçin Müzik* - 2019

* *Üçgen* - Keman ve Yaylı Çalgılar Orkestrası – 2022

1.6.4 Oda Müziği

* *İdée Fixe* - (3 gitar) - 1996

* *Giresun'un Kayıkları* (Türkü) - (3 gitar) - 2000

* *Mapusane içinde yanıyor gazlar* (Türkü) - (3 gitar, keman, blok flüt, vurmalı çalgılar) - 2000

* *İki gitar için üç dans* - Vals, Tango, Zeybek) - 2001

* *Pentatonatolia* - (klarinet, piyano, keman, viyola, viyolonsel, [kontrbas] - 2005

* *Bakır çalgılar için üç parça* - (2 trompet, korno, trombon, tuba) -2006

* *b-n-a-a* - (Yaylı çalgılar dörtlüsü) - 2001- 2007

* *Yamacıma Gel* (2 gitar, 2 keman, viyola, viyolonsel, kontrbas) - 2005

* *Neşeli bir şey çalalım* (keman/gitar) - 2008

* *Yine görüşmek üzere* (2 gitar için kanon veya 1 gitar için iki melankolik parça) - 2008

* *Trio ADE* - (keman, klarinet, piyano) - 2010

* *Trio F.A.A.* (keman, viyolonsel, piyano) - 2010

* *Gezme Ceylan* (2 viyola/piyano) - 2012

* *Akın Bey'in 7 değirmen taşı* - (10 viola/piano) 2015

* *Gece.. Rüzgar.. Liman.. Gece.*. - Trio (Tenor, Gitar, Viyolonsel) - 2015

* *BEGOA* (piyanolu beşli) - 2017

* *BEGOA* (piyanolu kentet) - 2020

* Brass 5'li - 2021

1.6.5 Orkestra

* *Uvertür* - 1981

* *Senfoni* - 1983

* *İzlenimler* - Senfonik şiir - 1989

* *Ankara için Üç Parça* - Senfonik Süit (Ankara Belediyesinin siparişi) - 1993

* *Sinfonietta* - (Solo trompet, çift yaylı çalgılar orkestrası, piyano) - 1994

* *EDCBA* - Senfonik Bölüm - 1996

* *Süit* - (Yaylı çalgılar orkestrası) - 1997

* *Aydınlığa Doğru* - (Orkestra, Koro, Tenor solo için Senfonik Şiir - 2002

* *Bir Senfonik Tarihçe* - Mimar Sinan Üniversitesinin 125. kuruluş yılı için - 2008

* *Tonguç* - Küçük Orkestra için Senfonik Öykü; Köy Enstitüleri anısına - 2009

* *Bir Festival Uvertürü* - 2010

* *Yarış* - 2013

* *Five Bagatelles* - Viyola ve Küçük Orkestra - 2024

* *Senfoni (Sinfonia dell'ostinazione)* - 2025

1.6.6 Sahne

* *"G"* Bale müziği - (Synthesizer) Koreografi: Aydın Teker - 1992

* *Kambur Üstüne Kambur* - Opera, 1 perde, Libretto: Murat Göksu - 1994

1.6.7 Koro ve Orkestra / Oda Korosu

* *Cumhuriyetin 75. Yılı Marşı* - (Koro, Bando, Senfonik düzenlemeler) - 1998

* *Hayat Üzerine Beş Şiir* - (Oda korosu, 2 Kl. 2 Fg. Pi. Km. Vla. Vcl. Kb.) - 2019

* *Özgürlük Marşı* ("Gezi" olayı üzerine) - 2013

1.6.8 Uyarlama

* *Max Reger Suite für Bratsche Allein Nr. 1* - (solo viyola için orkestra eşliği) - 2009*
Beethoven Klaviersonate Nr. 27 Op.90 - (viyola/piyano uyarlaması) - 2013
* *Preludio* - (J. S. Bach'ın "Das Wohltemperierte Klavier"inden 1. Defter, Nr. 1 Preludio eşliğinde viyola için ezgi) - 2015
* *Çaykovski "Mevsimler"den Sonbahar Şarkısı ve Hasat* - (viyola/piyano uyarlaması) - 2017
* *Handel-Halvorsen Passacaglia* - (keman/viyola düeti için yaylı çalgılar eşliği) - 2018

1.7 Aldığı Ödüller ve Yazdığı Kitaplar

- Nejat F. Eczacıbaşı Ulusal Beste Yarışması, İkincilik Ödülü, 1996, (*EDCBA Senfonik bölüm*)
- Nejat F. Eczacıbaşı Ulusal Beste Yarışması, İkincilik Ödülü, 1998, (*Arp Konçertosu*)
- Türkiye Radyo-TV Kurumu Yarışması, Birincilik Ödülü, 1998, (*Cumhuriyet'in 75. Yılı Marşı*)
- T. C. Kültür Bakanlığı Ulusal Beste Yarışması, Büyük Senfonik Eser kategorisinde Üçüncülük Ödülü, 2002, (Senfonik Şiir, "*Aydınlığa")*
- Mimar Sinan Üniversitesi'nin 125. kuruluş yılı için açılan yarışma, "Bir Senfonik Tarihçe", Birincilik Ödülü, 2008
- **NECİL KAZIM AKSES** Cumhuriyetin Özgün Bestecisi, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları

1.8 Diskografi

<u>Türk - Alman Dostluğu Konseri</u>

Nejat Başeğmezler - Suite für Streichorchester*

5	1. Moderato	3.12
6	4. Adagio	4.53
7	5. Allegro grazioso	5.24

*İlk kayıt

Barkod: A-511673, Firma: Deutsche Welle, 1997

Format Türü: CD,

Bilkent Gitar Üçlüsü

Nejat Başeğmezler

1	Mapusane İçinde Yanıyor Gazlar	4.08
(Bilkent Gitar Üçlüsüne İthaf)		
2	Giresun Kayıkları	2.48
(Bilkent Gitar Üçlüsüne İthaf)		

Barkod: 8691834005259, Firma: KALAN, 2001

Format Türü: CD,

TRT İstanbul Gençlik Korosu / TRT Ankara Gençlik Korosu – 80. Yıl Anısına 1919-1999

Nejat Başeğmezler (Söz-Müzik)

2	Samsun'da Parlayan Işık	4.04

Barkod: YCD DEI 058029, TRT, 2001

Format Türü: CD,

Akdeniz Renkleri

Nejat Başeğmezler

1	Vals (Dedicated to Terci-Korad)	4.17
(Recording from the Bucharest Concert of 2006)		
2	Tango (Dedicated to Terci-Korad)	4.24
16	Idéefixe (1. Bölüm)	5.21
(Recorded during The Presidental Symphony Orchestra's Ankara Concert of 1998)		
17	Idéefixe (2. Bölüm)	3.32

(Recorded during The Presidental Symphony Orchestra's Ankara Concert of 1998)

Barkod: 8698540880323, Katalog No: AK 803-2, Firma: A.K. Müzik , 2008
Format Türü: CD,

Gitarla Buluşma

Nejat Başeğmezler

2-1	Yamacıma Gel	14:36

Barkod: 8680202661074, Firma: Çağsav Müzik , 2013
Format Türü: CD, Format: 2 CD, Süre: 2:16:31

Türk Gitar Konçertoları

Nejat Başeğmezler

2-1	Concerto for Three Guitars - I. Allegro energico	7:42
2-2	Concerto for Three Guitars - II. Andante	8:09
2-3	Concerto for Three Guitars - III. Allegro giocoso	9:00

Barkod: 8680202661159, Firma: Çağsav Müzik , 12 Temmuz 2018
Format Türü: CD, Format: 2 CD

2. BÖLÜM: SÜİT

2.1. Süitin Tanımı

Fransızca, "dizi, sıra, izlemek, bir şeyin devamı" anlamına gelen süit, birbirini takip eden, farklı ritmik özellikler taşıyan, farklı karakterlerde, yapıları çoğunlukla iki bölmeli biçimde tasarlanmış, tamamı veya bir kısmı dans müziğine ve stillerine dayanan parçalardan oluşan çalgısal bir türdür. Almanların Partita, İtalyanların Sonata de Camera, Fransızların Ordre ve İngilizlerin Lesson olarak adlandırdığı süiti karakterize eden başlıca unsurlar, zarafet ve hafifliktir. 16. ve 17. yüzyıllarda lavta ve klavsen gibi solo çalgılar için bestelenen ve genellikle dört ya da beş bölümden oluşan süit, başlangıçta dans karakterli parçaların sıralı bir birleşiminden oluşmaktaydı. Ancak 19. yüzyıldan itibaren, bu yapıya dans dışı karakterde parçalar da eklenmiş; böylece süit, yalnızca biçimsel olarak değil, çalgılama açısından da çeşitlenerek farklı çalgı grupları ve orkestralar için de yazılmaya başlanmıştır (The New Grove, 1986; Hodeir, 1966; Leichtentritt, 1951; Murphy, 1945; Stein, 1979; Walton, 1974).

2.2. Süitin Tarihçesi

Tarih boyunca farklı kültürlerde önemli bir yeri olan dans, müzik gibi insanların duygu ve düşüncelerini ifade etme biçimlerinden biri olarak zengin bir geçmişe sahiptir. 15. yüzyılda İtalya saraylarında gelişen bale ve bu dönemde ortaya çıkan çeşitli dans türleri kısa sürede saray kültürünün önemli bir parçası haline gelmiş, süit de bu gelişmelerin bir sonucu olarak 16. yüzyılda İtalya'da ortaya çıkmıştır. Bu yüzyılda lavta veya klavsen gibi çalgılar için dans müziği olarak bestelenmiştir (The New Grove, 1986, Vol.18).

Müzik terminolojisine 1557 yılında bir grup *branle*[3] için bir tanımlama olarak girmiş ve bu tür gruplar dans edilmeyi bırakana kadar bu anlamla devam etmiştir. Ancak o zamandan 18. yüzyıla kadar, "takip eden parçalar" ya da "takip eden parçalardan biri" anlamında da kullanılmış ve kullanım genellikle bu çeşitli anlamlar arasında serbestçe değişmiştir. Bu süiti, klasik süite benzeyen geleneksel bir parça düzenine sahip bileşik bir müzik formu olarak tanımlayan ilk yazar Barok dönemde yaşamış İngiliz lavtacı, viyolacı, şarkıcı, besteci

[3] *Branle*: 16. yüzyılın başlarından günümüze kadar popüler olan, çiftler tarafından bir çizgi veya daire şeklinde dans edilen bir Fransız dansı türüdür. Terim aynı zamanda müziği ve dansın karakteristik adımını da ifade eder (The New Grove, 1986).

ve müzik teorisyeni Thomas Mace'dir (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1986). Mace'e göre süit; doğaçlama bir Prelüdün ardından Allemande, Ayre, Courante, Sarabande ve Toy " or what you please" bölümlerinden oluşur ve bunların hepsi ortak bir eksen ve "anlayışlarında, doğalarında ya da mizahlarında bir tür benzerlik" ile birbirine bağlanır (The New Grove, 1986, Vol. 18, syf. 665).

Barok dönemde dans süiti, aynı tonalitede yazılan, yavaş-hızlı-yavaş-hızlı olmak üzere belirli bir sırayla art arda çalınan genellikle dört bölümden oluşurdu. Orta tempodaki, dört zamanlı bir Alman dansı olan Allemande'ı, hızlı tempodaki, üç zamanlı bir Fransız dansı olan Courante, ardından yavaş tempodaki, üç zamanlı bir İspanyol dansı olan Sarabande izler, son olarak da genellikle 3/8'lik veya bileşik ölçülerde yazılmış, noktalı ritimlerden oluşan hızlı bir İngiliz dansı olan Gigue ile süit tamamlanırdı. Alman besteci, klavye virtüözü ve organist olan Johann Jakob Froberger (1616-1667) Allemande-Courante ve Sarabande bölümlerine Gigue bölümünü ekleyerek süitin zorunlu bölümleri olarak belirlemiş ve sonrasında bölümlerin bu sırayla çalınmasının yaygınlaşmasını sağlamıştır. Gigue'nin son bölüm olduğu düzen Froberger'in ölümünden sonra yayıncısı tarafından standart hale getirilmiştir (The New Grove, 1986, Vol. 18; Little and Jenne, 2001).

Dans süitinin temel yapısı, kendine özgü ritmik ve melodik karakterleri olan zarif stildeki orta ya da ağır hızdaki danslarla hızlı dansların bir araya gelmesiyle oluşturulmuştur. Çoğunluğu birbirine benzer yapıda iki bölmeden oluşan, tamamı aynı tonalitede olan ve dans karakteri taşıyan bu parçalar genellikle ortak bir tema veya fikir etrafında birleşmiştir. Dans süitleri, 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Gigue kullanılmaya başlanmasıyla, Barok dönemde Fransız besteci François Couperin'in (1668-1733) zarif üslubu ve biçimsel yaklaşımıyla önemli ölçüde gelişmiş, dönemin çalgı müziği repertuarında belirgin ve kalıcı bir yer edinmiştir. Barok dönemin en önemli bestecilerinden biri olan Johann Sebastian Bach (1685-1750) ise süiti kontrpuan ve füg gibi polifonik tekniklerle zenginleştirmiş, bu tekniklerle klavye, keman, çello ve orkestra için yazdığı süitlerde hem dans karakterini korumuş hem de süite derin bir müzikal ifade kazandırmıştır (The New Grove, 1986, Vol.18).

18. yüzyılın ilk yarısında yazılan süitlerin standart bir bölüm sayısı olmasa da çoğunda ana bölümler bulunur. Bu dört dans dışında zamanla Allemande'ın başına ve Courante-Sarabande ile Sarabande-Gigue arasına Gavotte, Bourrée, Minuet gibi dans veya Air, Echo, Intermezzi gibi dans kökenli olmayan bölümler de eklenerek süitin yapısı genişletilmiştir.

Esere giriş, çalgıyı ısıtma ve tonaliteyi hazırlama niteliğindeki Prelüde , Ouverture, Fantasie, Sinfonie gibi isimler taşıyan bölümlerin de kullanımı yaygınlaşmıştır. Buna en güzel örneklerden birkaçı Bach'ın 1710-1731 tarihleri arasında yazmış olduğu İngiliz Süitleri, Partitaları ve Orkestra Süitleri'dir. İngiliz Süitleri'nin tamamı Prelude ile, Partitaları Präludium, Ouverture, Fantasy, Toccata veya Sinfonia'dan biri ile, Orkestra Süitleri ise Ouverture ile başlar. Fransız süitlerinde ise giriş bölümü bulunmaz (Hodeir, 1966; Leichtentritt, 1951; Murphy, 1945; Stein, 1979; Walton, 1974).

Ana bölümler ve bu bölümlerin arasına yerleştirilen, her biri tempo, ölçü ve karakter bakımından farklılık gösteren seçmeli bölümler aşağıdaki tabloda gösterilmiştir;

Bölümün Adı	**Ölçüler**	**Genel Özellikler**
Prelude Ouverture Fantasia Sinfonia Toccata Entrée (Balelerde)	3/4, 4/4, 12/8, 3/8, 6/8, 9/8 3/4, 4/4, 6/8, 3/4, 4/4, 6/8 3/4 , 4/4, 3/8 2/4, 3/4, 4/4 2/2, 3/4, 4/4	Tonu hazırlamak, çalgıyı hazırlamak ve elleri ısıtmak için yazılan giriş bölümleridir.
Allemande	4/4	Orta, bazen hafif hızlı tempoda bir Alman dansı. Genellikle süitin açılış dansıdır. Eserin başında Prelüd var ise sonrasında gelir.
Courante **-** **Coranto**	3/4, 3/2, 6/4 - 3/4 , 3/8	Orta tempoda, zarif ve ölçülü bir Fransız dansı. - Fransızlara göre daha hızlı ve enerjik bir İtalyan dansı.
Sarabande	3/2 , 3/4	Ciddi, ağırbaşlı bir karakteri olan, ikinci vuruşlarda güçlü vurgusu olan, ağır tempo bir İspanyol dansı.
Bourrée I-II	2/2 , 2/4	Hızlı ve enerjik bir tempoda, canlı ve neşeli karakteri olan bir Fransız dansı.
Menuet I-II	3/4	Fransız kökenli, orta tempoda, küçük ve zarif adımlı bir dans.
Mussette	6/8 , 3/4	Pastoral bir hava taşıyan, bası genellikle sabit bir pedal notası üzerine dayalı, orta veya yavaş tempoda, neşeli ve eğlenceli bir Fransız dansı.
Gavotte I-II	2/2, 2/4	Fransa kökenli, orta tempoda, zarif ama enerjik bir dans.
Anglaise	4/4	Hızlı tempoda, hareketli, ritmik bir İngiliz dansı.

Rondeau	2/4 , 6/8	Fransa'da halk dansı olarak doğmuş, balolarda daha zarif ve süslü olan ve daire şeklinde yapılan grup dansı.
Passepied I-II	3/8 , 6/8	Oldukça hızlı, zarif bir Fransız dansı.
Siciliana	6/8 , 12/8	Orta veya yavaş tempoda, melankolik veya lirik bir hava taşıyan, hafif sallanan, akıcı ritme sahip İtalyan dansı.
Pavane	2/4 , 4/4	İspanya veya İtalya kökenli olduğu düşünülen, ağır, yavaş, zarif, uzun ve süzülerek yapılan adımlardan oluşan bir dans.
Galliard	3/4 , 6/4	İtalya da ortaya çıkmış, canlı, zıplamalı ve enerjik bir Rönesans dansı.
Rigaudon	2/2 , 4/4	Halk dansı olarak ortaya çıkmış, keskin ritmik yapıya sahip, enerjik ve canlı bir Fransız dansı.
Polonaise	3/4	Polonya kökenli, ağır tempoda, zarif ve gösterişli, ilk vuruşunda aksanı olan bir dans.
Loure	6/4 , 3/4	Ağır tempoda, gösterişli, her ölçünün başında güçlü bir vurgusu olan Fransız dansı.
Chaconne	3/4 , 2/2	İspanyol kökenli, neşeli ve hızlı bir dans. Sonradan yavaş ve ağırbaşlı bir hale gelmiş. Tekrar eden bir bas hattı veya akor ilerleyişi üzerine inşa edilen serbest ve melodik varyasyonlar içeren parça.
Badinerie	2/4, 4/4	Fransa kökenli, hafif, neşeli ve hareketli bir dans.
Aria, Air	3/4 , 4/4	Şarkı benzeri, lirik ve zarif bir parçadır. Orta veya yavaş tempoda, sade, akıcı bir yapısı vardır.
Double I-II	Bağlı olduğu ana dansın ölçüsünde yazılır.	Bir önceki dansın armonik yapısı aynı kalacak şekilde varyasyonu olarak yazılan, süslemelerle zenginleştirilmiş bir parçadır.
Echo	Genel bir ölçüsü yok.	Orta veya hızlı tempoda, dinamik kontrastlar ve yankılanan pasajlar içeren bir parçadır.
Intermezzi	Genel bir ölçüsü yok.	Bölümler arasında çalınan, orta veya yavaş tempoda, kısa, bağımsız parça.
Burlesca	6/8 , 2/4	İtalya kökenli, şaka, alay anlamındaki terimdir. Hızlı tempoda, hafif, neşeli ve esprili bir karaktere sahip müzik parçalarını tanımlamak için kullanılmıştır.

Scherzo	2/4, 3/4, 6/8	Güçlü, kontrastlı ve esprili bir karakteri olan, hızlı tempoda hareketli bir parçadır.
Capriccio	Çoğunlukla 4/4 veya 2/4	Hızlı tempoda, coşkulu, enerjik ve sıklıkla virtüözite gerektiren bir yapısı olan, bazen doğaçlama hissi veren serbest bir akışa sahip parça.
Passacaglia	3/4, 3/2, 4/4	İspanyol kökenli, genellikle altta tekrar eden bir bas hattı üzerine inşa edilen, varyasyonlu ve süslü bir müzik formu. Orta veya ağır tempoda dramatik bir yapıya sahip parça.
Gigue - **Giga**	12/8 , 6/8 , 9/8 Fügal, - Fransızdan daha hızlı, fügal değil	İngiltere ve İrlanda kökenli, hızlı tempoda, canlı ve hareketli, zarif ve süslü bir yapıya sahip bir dans. Barok süitlerinin son bölümüdür. - İngilizlere göre daha hızlı ve virtüözite gerektiren, hareketli, akıcı melodileri ve ritmik figürleri olan İtalyan dansı

Tablo 1 Süitin ana bölümleri[4] ve seçmeli bölümleri

18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Joseph Haydn (1732-1809) ve Ludwig van Beethoven (1770-1827) gibi besteciler süite kıyasla tematik gelişim ve bütünlük açısından farklı olanaklar sunan sonat, senfoni ve konçerto gibi türlerde eserler yazarak bu dönemin biçimsel anlayışının belirginleşmesinde etkili olmuşlardır. Bu formlara yönelim ile türe olan ilgi azalmıştır (Stein, 1979; Leichtentritt, Musical Form, 1951).

19. yüzyıldan itibaren ise süit teriminin anlamı genişlemiştir. Bu dönemde, klasik süitin belirgin yapısal sınırları yerine, daha serbest biçimli müzik türleri ön plana çıkmıştır. Süitin dolaylı etkisiyle, özellikle piyano için yazılan ve belirli bir duygu ya da düşünceyi yansıtan türlerden biri olan ve 19. yüzyılda yaygınlaşan karakter parçaları da (Ballade, Romance, Berceuse, Polonaise, Barcarolle, Nocturne, Bagatelle, Impromtu, Rhapsody, Krakowiak, Quadrill gibi) bu dönemde gelişmiştir (The New Grove, 1986, Vol.18).

[4] Ana bölümler koyu olarak belirtilmiştir.

Ayrıca dönemin bestecileri, yazdıkları opera veya bale eserlerinden seçtikleri, genellikle birbiriyle ilişkili fakat bağımsız etkileyici ve akılda kalıcı bölümleri bir araya getirmişler ve konserlerde çalınmak üzere düzenleyerek bale ve opera süitleri yazmışlardır (Murphy, 1945; Stein, 1979; Tovey, 1956; Walton, 1974). Bunların en etkileyici örneklerinden birkaçı; Pyotr Ilyic Tchaikovsky'nin (1840-1893) Nutcracker ile Swan Lake, Igor Stravinsky'nin (1882-1971) Firebird ile Petrushka, Sergey Prokofiev'in (1891-1953) Romeo and Juliet ile Cindrella adlı bale süitleri ve Georges Bizet'in (1838-1875) Carmen, Leos Janáček'in (1854-1928) The Cunning Little Vixen ve Richard Strauss'un (1864-1949) Der Rosenkavalier opera süitleridir.

Wallace Berry, süitin 19. yüzyılda yeniden canlanmasına ilişkin olarak Form in Music adlı kitabında şu ifadeleri kullanır; "Bazı 19. yüzyıl bestecileri bilinçli bir şekilde Barok süit türünü yeniden canlandırmaya çalışmışlardır ancak eserleri bugün neredeyse hiç bilinmemektedir. Orkestra süitleri yazan Franz Lachner'den (1803-1890) ve yaylı çalgılar için Suite in Canon Form adlı eserine şöyle bir göz atmaktan fazlasına layık olan Julius Otto Grimm'den (1827-1903) bahsedebiliriz" (Berry, 2019, syf. 340).

19. ve 20. yüzyıllarda programlı müzik karakteri taşıyan, çeşitli biçim ve tonalitelerde yazılmış süitler de yaygınlaşmıştır (Murphy, 1945; Stein, 1979; Walton, 1974). Camille Saint-Saëns'ın (1835-1921) Danse Macabre, Robert Schumann'ın (1810-1856) Papillions ile Carnaval, Modest Mussorgsky'nin (1839-1881) Pictures at an Exhibition ve Nikolay Rimsky-Korsakov'un (1844-1908) Scheherazade adlı eserleri zamanla gelişen bu türün en dikkate değer örneklerinden bazılarıdır. Hugo Leichtentritt Musical Forms adlı kitabında süit anlayışının zaman içinde değişim gösterdiğine dair şu cümlelere yer verir; "Genel olarak, 19. yüzyılda süit artık 18. yüzyıldaki kadar sabit ve kesin bir biçime sahip değildi. Sonat formu hariç, tamamen farklı türlerdeki yaklaşık olarak birbirine bağlı herhangi bir parça dizisi artık bir süitte bir araya getirilebilirdi" (Leichtentritt, 1951, syf. 94).

Aşağıdaki tabloda Barok ve Romantik dönemlerde farklı çalgı grupları ve orkestra için bestelenmiş olan süitlerden örnekler yer almaktadır:

Besteci	Dönem	Eser Adı	Çalgılama
François COUPERIN (1668 - 1733)	Barok	Les 27 Ordres pour Clavecin	Klavsen
Georg Philipp TELEMANN (1681 - 1767)	Barok	Don Quixotte	Yaylılar Çalgılar Orkestrası ve Sürekli Bas
Johann Sebastian BACH (1685 - 1750)	Barok	- English Suites - French Suites - Partitas - Cello Suites - Orchestra Suites	-Klavsen -Klavsen -Klavsen -Viyolonsel -Orkestra
George Frederich HAENDEL (1685 - 1759)	Barok	- Water Music - Fire Works	Orkestra
Robert SCHUMANN (1810 - 1856)	Romantik	Papillions Op.2	Piyano
Frans LIZST (1811 - 1886)	Romantik	Christmas Tree	Piyano
Camille SAINT-SAËNS (1835 - 1921)	Romantik	Danse Macabre	Orkestra
Georges BIZET (1838 - 1875)	Romantik	- L'Arlésienne Suite - Carmen Suites	Orkestra
Modest Petrovich MUSSORGSKY (1839-1881)	Geç Romantik	Pictures at an Exhibition	Piyano-Orkestra
Pyotr Ilyic TCHAIKOVSKY (1840 - 1893)	Romantik	- Nutcracker - The Sleeping Beauty - Swan Lake Ballet Suites	Orkestra
Antonín DVOŘÁK (1841 - 1904)	Geç Romantik	- American Suite Op.98 - Czech Suite Op.39	Orkestra
Edward GRIEG (1843 - 1907)	Romantik	- Peer Gynt Op.23 - Holberg Suite Op.40	- Orkestra - Yaylı Çalgılar Orkestrası
Nikolai RIMSKY-KORSAKOV (1844 - 1908)	Geç Romantik	- Scheherazade Operas - The Invisible City of Kitezh Suite - The Snow Maiden Suite	Orkestra
Gabriel FAURÉ (1845 - 1924)	Geç Romantik	- Dolly Suite Op.56 - Pelléas et Melisande Op.80 (Oyun müziği)	-Piano -Orkestra
Leoš JANÁČEK (1854 - 1928)	Geç Romantik	Suite For Strings JW 6/2	Yaylı Çalgılar Orkestrası

Edward MCDOWELL (1860 - 1908)	Geç Romantik	Indian Suite Op.48	Orkestra
Isaac ALBENIZ (1860 - 1909)	Geç Romantik	Suite Española Op.47 (1886)	Piyano
Claude DEBUSSY (1862 - 1918)	Geç Romantik / Empresyonist	Printemps L.61	4 El Piyano ve Orkestra
Carl NIELSEN (1865 - 1931)	Geç Romantik	Suite for Strings Op.1	Yaylı Çalgılar Orkestrası
Jean SIBELIUS (1865 - 1957)	Geç Romantik	- Karelia Suite Op.11 - Lemminkäinen Suite Op.22 - King Christian Suite Op.27	Orkestra
Sergey RACHMANINOFF (1873 - 1943)	Geç Romantik	Suite No. 1, Op.5 Suite No.2, Op. 17	2 Piyano
Christopher WILSON (1874 - 1919)	Geç Romantik	Suite for String Orchestra	Yaylı Çalgılar Orkestrası
Ottorino RESPIGHI (1879 - 1936)	Geç Romantik	- Ancient Airs and Dances: Suite No.1-2 - The Birds	Orkestra

Tablo 2 Barok ve Romantik dönemlerde farklı çalgı grupları ve orkestra için bestelenmiş başlıca süitler

2.3 1900 Sonrası Süit

20. yüzyılda süit, klasik müzik geleneğinin ötesine geçerek daha geniş bir ifade alanı bulmuştur. Besteciler bu türde hem geleneksel unsurları korumuş hem de çağdaş müzikal dilin olanaklarını kullanarak yeni ve özgün eserler ortaya koymuşlardır. Süit adı altında yazdıkları eserlerinde geleneksel tonal sistemin dışına çıkarak yeni ve farklı müzikal atmosferler yaratmışlar ayrıca geleneksel armoni kurallarının da dışına çıkarak daha özgün ve deneysel armonik yapılar kullanmışlardır. Vincent d'Indy (1851-1931), Harry Somers (1925-1999) gibi besteciler Barok dönem süitlerinin dans biçimlerini korurken Claude Debussy (1862-1918), Maurice Ravel (1875-1937) gibi besteciler daha serbest bir yapı ve anlatım arayışına girmişlerdir. İki bölmeli biçim dışında farklı biçimleri de kullanarak yazdıkları süitlerde geleneksel halk şarkılarından esinlenmişler hatta klasik süitin belirli dans

bölümlerine bağlı kalmadan ülkelerinin geleneksel dans müziklerinden alıntılar yaparak daha serbest parçaları süite dahil etmişlerdir (Stein, 1979).

20. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan Neoklasik akım, bestecilerin Barok dönemin biçimlerine ve üslubuna olan ilgisini arttırmıştır. Ayrıca empresyonizm ile ekspresyonizm akımlarının karakteristik özellikleri olan duygusallık, içsel dünyanın dışa vurumu ile renklerin müzikte ifade edilmesi gibi unsurların etkisi de süitlerde görülmüştür. (Pamir, 2000; Say, 1994). Süit, dünya genelinde farklı kültürlerin ve müzikal geleneklerin etkisiyle zenginleşmiş ve farklı yorumlarla tekrar ortaya çıkmıştır. Günümüzde süit, klasik müzik konserlerinde, film müziklerinde ve hatta popüler müzikte daha serbest şekillerde kullanılmaktadır.

Aşağıdaki tabloda 1900 sonrası farklı çalgı grupları ve orkestra için bestelenmiş olan süitlerden örnekler yer almaktadır:

Besteci	**Dönem**	**Eser Adı**	**Çalgılama**
Claude DEBUSSY (1862 - 1918)	Geç Romantik /Empresyonist	- Pour le piano L. 95 (1901) - Estampes L.100 (1903) - Children's Corner L.113 (1908) - Suite Bergamasque L.75 (1890- 1905)	Piyano
Carl NIELSEN (1865 - 1931)	Geç Romantik	Aladdin Suite Op.34 (1917 - 1919)	Orkestra
Sergey RACHMANINOFF (1873 - 1943)	Geç Romantik	Symphonic Dances (1940)	Orkestra
Gustav HOLST (1874 - 1934)	20. Yüzyıl	- The Planets Op.32 (1914-1917) - First Suite in E-flat for Military Band Op.28 No.1 - Second Suite in F for Military Band (1911) - A Moorside Suite (H.173) (1928)	-Orkestra -Askeri Bando - Bakır Nefesliler

Maurice RAVEL (1875 - 1937)	Geç Romantik / Empresyonist	- Gaspard de la nuit M.55 (1908) - Miroirs M. 43 (1905) - Le Tombeau de Couperin M. 68 (1914- 1917) - Valses nobles et sentimentales M. 61 (1911 - 1912) - Daphnis et Chloé M. 57 (Bale Süiti) (1909 - 1912)	-Piyano -Piyano/ Orkestra -Orkestra ve Vokal
Béla BARTÓK (1881 - 1945)	20. Yüzyıl	Dance Suite BB86a (1923)	Orkestra
Igor STRAVINSKY (1882 - 1971)	20. Yüzyıl	- Suites for Small Orchestra No.1 K045 - No.2 K038 (1921 - 1925) Ballet Suites -Firebird (1910) - Pulcinella K034 (1920) - Petrushka K012 (1911)	Orkestra
Sergei PROKOFIEV (1891 - 1953)	20. Yüzyıl	- The Year 1941 Op.90 (1941) - Waltz Suite Op.110 (1946) -Lieutenant Kijé Op.60 (1933 - 1934 / Film Müziği) Ballet Suites - Romeo and Juliet Op.64 (1935) - Cindrella Op.87 (1940 - 1944) - Chout Op.21 (1915) - Scythian Suite Op.20 (1915)	Orkestra
Ferde GROFÉ (1892 - 1972)	20. Yüzyıl	Grand Canyon Suite (1931)	Orkestra
Darius MILHAUD (1892 - 1974)	20. yüzyıl	- Scaramouche Op.165b (1937) - Protée; Symphonic Suite No.2 Op.57 (1919)	- 2 Piyano - Orkestra
Walter Piston (1894 - 1976)	20. Yüzyıl	The Incredible Flutist Ballet Suite (1938)	Orkestra
Gaspar CASSADO (1897 - 1966)	20. yüzyıl	Suite for Cello Solo (1926)	Viyolonsel

Aaron COPLAND (1900 - 1990)	20. Yüzyıl	Ballet Suites - Billy the Kid (1939) -Rodeo (1942) - Appalachian Spring (1943 - 1944)	Orkestra
Aram KHACHATURIAN (1903 - 1978)	20. Yüzyıl	- Masquerade Suite (1941) Ballet Suites - Gayane (1939) - Spartacus (1954)	Orkestra
Ulvi Cemal ERKİN (1906 - 1972)	20. Yüzyıl	Köçekçe Süiti (1942)	Orkestra
Dmitri SHOSTAKOVICH (1906 - 1975)	20. Yüzyıl	- Jazz Suites No.1(1934) - No.2 (1938) Ballet Suites - The Limpid Stream Op.39a (1934 - 1935) -The Bolt Op.27 (1930 - 1931)	Orkestra
Hasan Ferit ALNAR (1906 - 1978)	20. Yüzyıl	- Keman ve Piyano İçin Süit (1930) - İstanbul Süiti (1937 - 1938) - Türk Süiti (1936)	-Keman ve Piyano -Orkestra -Orkestra
Ahmet Adnan SAYGUN (1907 - 1991)	20. Yüzyıl	Demet Op.33 (1955)	Keman ve Piyano
Benjamin BRITTEN (1913 - 1976)	20. Yüzyıl	- Suite For Harp Op.83 (1969) - Solo Cello Suites No.1 Op.72 (1964) - No.2 Op.80 (1967) - No.3 Op.87 (1971)	-Arp -Viyolonsel
Kara KARAYEV (1918 - 1982)	20. Yüzyıl	- Don Quixote (1960) - Seven Beauties Ballet Suite (1949)	Orkestra
Bülent AREL (1919 - 1990)	20. Yüzyıl	- Çocuklar İçin Eski Tarzda Bale Suiti - Suite in Time (1949)	-Piyano (1948) / Orkestra (1951) -Orkestra
Nevit KODALLI (1924 - 2009)	20. Yüzyıl	- Telli Turna Op.22 (1969) - Güzelleme Op.26 (1974)	Orkestra

Ferit TÜZÜN (1929 - 1977)	20. Yüzyıl	-Çeşmebaşı Bale Süiti (1963 - 1964) -Anadolu (1954)	Orkestra
Muammer SUN (1932 - 2021)	20. Yüzyıl	- Suit (1974) - Yurt Renkleri (1953)	- Keman ve Orkestra - Orkestra
Yves CORNIÈRE (1934-2011)	20. Yüzyıl	Suite Turquoise (1992-2011)	- Piyano/ Piyano ve Orkestra/ Orkestra ver.
Helmut LACHENMANN (1935 -)	20. Yüzyıl	Tanzsuite mit Deutschlandlied (1979-1980)	Orkestra ve Yaylı Çalgılar Dörtlüsü
Urato WATANABE (1909-1994)	20. Yüzyıl	Yajin (Wild Man) Symphonic Suite (1941)	Orkestra
Yalçın TURA (1934 -)	20. Yüzyıl	- Dans Süiti (1956) - Orkestra Süiti (1958) - Şah Murat Süiti (1981) - Caz Süiti (1962)	-Orkestra -Oda Müziği
Betin GÜNEŞ (1957 -)	20. Yüzyıl	Trombon için Süit Op.12 (1985)	Trombon
Turgay ERDENER (1957 -)	20. Yüzyıl	Yeşil Bir Düş (1995)	Flüt ve Yaylı Çalgılar
Hasan UÇARSU (1965 -)	20. Yüzyıl	Portreler (2002)	Orkestra
Artun HOINIC (1985 -)	20. Yüzyıl	Döngüsel Süit (2017)	Oda Orkestrası
Orhan Veli ÖZBAYRAK (1989 -)	20. Yüzyıl	Oda Orkestrası için Süit (2017)	Oda Orkestrası
Cem OSLU (1992 -)	20. Yüzyıl	Oda Orkestrası için Süit (2017)	Oda Orkestrası

Tablo 3 1900 sonrası farklı oda orkestrası, çalgı grupları ve orkestra için bestelenmiş süitlerden örnekler

2.4. Müzik Literatüründeki Yaylı Çalgılar İçin Yazılmış Olan Süitler

20. yüzyıldan bu yana besteciler, müzikte önemli bir yere sahip olmaya devam eden bu türü kendi müzikal dillerini ifade etmek ve yeni teknikleri denemek için kullanmaya devam etmektedir. Zengin tınısı ve farklı icra teknikleri ile geniş bir alan sunan yaylı çalgılar orkestrası için 1900 sonrası bestelenmiş olan süitlerden örnekler aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

Besteci	**Eser Adı**	**Bölümler**
Arthur FOOTE (1853 - 1937)	Suite in E Major for String Orchestra, op. 63 (1907)	Praeludium - Pizzicato and Adagietto - Fugue
Gustav HOLST (1874 - 1934)	-St. Paul Suite Op.29 No.2 (1913) - Brook Green Suite H. 190 (1933) - A Moorside Suite (H.173) (Arr. 1933)	Jig - Ostinato - Intermezzo - Finale (The Dargason) Prelude - Air - Dance Scherzo - Nocturne - March
Arnold SCHOENBERG (1874 - 1951)	Suite For String Orchestra H.93 (1934)	Ouverture - Adagio- Menuet - Gavotte- Gigue
Ottorino RESPIGHI (1879 - 1936)	Ancient Airs and Dances Suite No.3 (1931)	Italiana - Arie di corte - Siciliana - Passacaglia
Frank BRIDGE (1879 - 1941)	Suite For String Orchestra (1909-1910)	Prelude - Intermezzo - Nocturne - Finale
Arthur DUFF (1899 - 1956)	Irish Suite for Strings (1940)	Midir's Song for Etain - Windy Gap - Fishamble Street - Dublin 1742 - Dance of Daemar - On the Bridge at Clash
Uuno KLAMI (1900 - 1961)	Suite for String Orchestra (1937)	Rubato, quasi recitativo - Menuetto - Tranquillo - Allegro vivo

Bernard HERRMANN (1911 - 1975)	"Psycho" A Suite for Strings (1960) (Film Music)	Prelude - The City - The Madhouse - The Murder - The Water - The Swamp - The Stairs - The Knife - The Cellar - Finale
Joan TRIMBLE (1915 - 2000)	Suite for Strings (1951)	Prelude - Air - Finale
Harry SOMERS (1925 - 1999)	Little Suite for Strings (1955)	Lukey's Boat - She's Like The Swallow - Ah! Si Mon Moine Voulait Danser (Come -And Dance With Me)
Walter J. HALEN (1930 - 2005)	Black Forest Suite (1998) American Pioneer Suite (1999) Classical Salzburg Suite (Arr.)	Annie From Tharau -You Are My Everything - And Wanderer Medley Blackwater Two - Step - The Cowboy Waltz - Goin' Fishin' Swabian Waltz - Passapied - Musette
Claude Thomas SMITH (1932 - 1987)	Suite for String Orchestra (1977)	Waltz - Ballad - Caprice
Cenan AKIN (1932 - 2006)	Mevlana Süiti (2004)	Esen Yel - Sen Sende Ben Bende Giz - Dolu - El Veriyor (Ağıt) - Sensiz Olmaz - Evren Kapısı Aralanıyor
Muammer SUN (1932 - 2021)	Demet (1959-1960)	Yörükler Yaylasında - Süpürgesi Yoncadan - Halay - Lorke
Cengiz TANÇ (1933 - 1997)	Süit/Halk Türküleri Süiti (1974)	1- Yürü Bre Çiçekdağı 2- Akşam Oldu Gün Dolaşmaz 3- Ağır Bar 4- Büyük Cevizin Dibi 5- Bahçene Girdim 6- Mencoğlu 7- Birini Yavrum 8- Zülüf Dökülmüş 9- Fincan Fincana
Yalçın TURA (1934 -)	Suite for String Orchestra Enginlerden…Yücelerden… (1969)	Uzun hava - Kırık Hava -Halay Havası

John RUTTER (1945 -)	Suite for String Orchestra (1973)	A-Roving - I Have A Bonnet Trimmed With Blue - O Waly Waly - Dashing Away
Alkis BALTAS (1948 -)	Suite for String Orchestra (1969)	Grave - Scherzo (A Tribute To Dmitri Shostakovich) - Largo (A Tribute To Solon Michaelides) - Allegro Moderato (Reminiscence Of An Era)
Susan H. DAY (1949 -)	First Concert Suite for Strings	Pizzicato Party - Noah's Arco - Suite Sweet Slurs
Nejat BAŞEĞMEZLER (1950 -)	Suite (1997)	Moderato - Andante maestoso - Vivo - Adagio - Allegro grazioso
Alexander LITVINOVSKY (1962 -)	Pélleas et Mélisande - Suite for String Orchestra (2021)	- Ils étaient comme des enfants - Des pas dans le château - Galliard. Navire dans la tempête - La grotte. Lac souterrain - Procession du crepuscule - Ballade. Les trois sœurs aveugles - La chasse commence - Menuet. Sous la fenêtre de la tour - Mélisande au rouet - Les ombres dans le jardin - Duel. Épée de jalousie - Mort de Mélisande
Michael FINE (1966 -)	Suite for Strings	- Ouverture - Heading North - Heading South - Finding Home
Robert PATERSON (1970 -)	Suite for String Orchestra (1995)	Allegro Vivace - Trapped Waltz - Nocturne - Balinese Scherzo - Finale: Allegro Moderato
Daniel ROJAS (1974 -)	Little Serenade - Suite for String Orchestra (2007)	Restless - Mischief - Nostalgia - Games - Fiesta
Libby CROAD (1981 -)	Suite for String Orchestra (2018)	Strati - Elegie - Moto Perpetuo

Tablo 4 1900 sonrası yaylı çalgılar için bestelenmiş olan süitler

3. BÖLÜM: ESERİN BİÇİM, ARMONİ VE BESTECİLİK TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELEMESİ

3.1. Eser Hakkında

Eser, Rengim Gökmen[5]'in isteği üzerine Köln'de yapılacak olan bir Türk-Alman Dostluk Konseri için 1996 yılında yazılmaya başlanmış ve Ocak 1997'de tamamlanmıştır. Eser ilk defa Mart 1997'de, Köln'de, Rengim Gökmen'in yönettiği Mitglieder der Düsseldorfer Symphoniker üyelerinin oluşturduğu oda orkestrasının konserinde seslendirilmiştir. Bu konserde eserin sadece birinci, dördüncü ve beşinci bölümleri icra edilmiştir. Eserin tamamı ise ilk kez 1998 yılında yine Rengim Gökmen yönetiminde Akbank Oda Orkestrası tarafından İstanbul'da seslendirilmiştir.

Yaylı çalgılar orkestrası için yazılan esere, birbirini tamamlayan soyutlanmış dans karakteri ve simgesel folklorik ögeler taşıyan beş bölümden oluşması sebebiyle *Suite* adı verilmiştir. Eserin her bölümü stil ve karakter bakımından birbirinden farklıdır. Eser *Suite* ismini taşısa da geleneksel süit ile tek bağlantısı dans karakteri taşıyan beş bölümün art arda sıralanmasıdır. Başeğmezler, Metin Kazgan'ın *Nejat Başeğmezler'in Yaratılarında Stil Özellikleri* adlı yüksek lisans tezinde yer alan ifadelerinde; yapıtın biçimsel yapısını, kullanılan teknikleri ve folklorik malzemenin esere yansıtılma biçimini kendi bakış açısıyla detaylandırmıştır.

> Simgesel anlamda folklorik motifler, ezgiler kullandım. Armonik yapının malzemesi genel olarak dizi-makamdır. Hızlı-yavaş-hızlı-yavaş sırasıyla oluşturulmuş ilk 4 bölüm motifleri yönünden oyun havası, zeybek, Karadeniz havası, ağıt olarak adlandırılabilir. Beşinci bölümü onaltılıkların sürekli devinimiyle bir "Moto Perpetuo" gibi düşündüm. Bu bölümde önceki bölümlerin motiflerini de kullandım fakat bu kullanılış yalnızca bir yineleme değil motiflerin bu bölümün devinimine uygun değişiklikler içerdiği bir değinmeler biçimindedir.

Besteci tarafından eserin tümünün veya isteğe göre sadece bazı bölümlerinin icra edilebileceği, bölümlerin farklı sıralama ile çalınabileceği fakat beşinci bölümün birinci ve dördüncü bölümden alıntılar taşıdığı için bütünlük açısından en sonda çalınması gerektiği partisyonda belirtilmiştir.

[5] Gökmen, Rengim, (1955-) Türk orkestra şefi

3.2. Birinci Bölümün Biçim, Armonik Yapı ve Bestecilik Teknikleri Açısından İncelemesi

Eserin birinci bölümü, orta çabukluktaki yapısı ve ritmik özellikleriyle soyutlanmış bir dans karakteri taşımaktadır. Bölümde, geleneksel müziğimizde önemli bir yer tutan oyun havasını çağrıştıran ritmik ve melodik ögeler bulunmakla birlikte, bestecinin bu unsurları birebir folklorik bir biçimde değil; soyutlanmış ve yeniden kurgulanmış bir ifade biçimiyle ele aldığı görülmektedir.

İki bölmeli biçime benzer bir yapıda tasarlanmış olan bölümde, birbiriyle ilişkili ve benzer yapıda iki bölmenin tekrar ettiği görülür. Bölmeler aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

BÖLMELER			
A Bölmesi	**B Bölmesi**	**A Bölmesi**	**B Bölmesi**
1 - 18. ölçü arası	18 - 38. ölçüler arası	38. - 54. ölçüler arası	54. - 73. ölçüler arası
Giriş niteliğindeki bir ölçüyle beraber 17 ölçüden oluşur.	Köprüyle beraber 20 ölçüden oluşur.	İlk kesitteki giriş ölçüsü bu bölmede kullanılmadığı için bölme 16 ölçüden oluşur.	Coda ile beraber 20 ölçüden oluşur.

Tablo 5 Bölümün Yapısı

Müzik biçimleri içerisinde iki bölmeli biçiminin genellikle birbirine benzer iki bölmeden oluştuğu görülür. Bölme içinde genellikle dört, sekiz veya on altı ölçüden oluşan cümle yapıları görülür (Stein, 1979; Ratner, 1980, Leichtentritt, 1951; Caplin, 1998). Bu bölüm içerisinde iki bölmenin cümle sayıları, cümle yapıları ve müzikal malzemesi incelendiğinde bölmeler arasında yapısal bir paralellik bulunduğu gözlemlenmektedir. İki bölmeli biçimin özelliklerine benzer olarak her iki bölmede de cümleler tekrar edilmiştir. Bölmeler arasındaki fark müzikal karakter zıtlığı ile belirginleştirilmiştir. Genel iki bölmeli biçimde bölmeler kesin kalışlarla birbirinden ayrılırlar (Stein, 1979; Leichtentritt, 1951). Fakat bu bölümde bölmelerin köprüler aracılığıyla birbirine bağlandığı görülmektedir. Bölmelerin yapısı incelendiğinde her iki bölmenin de aynı uzunlukta olduğu görülmektedir. Yukarıda bahsi geçen iki bölmeli biçim aşağıdaki şekilde detaylandırılmıştır:

BİRİNCİ KESİT							
	Giriş	**A Bölmesi**		**Köprü**	**B Bölmesi**		**Dönüş Köprüsü**
Cümleler		**a**	**a[1]**		**b**	**b[tekrarı]**	
Ölçü Sayısı	1	6	5	5	6	6	8
Cümle yapısı[6]		Paralel dönem			Paralel dönem		

Tablo 6 Birinci kesit

İKİNCİ KESİT						
	A Bölmesi		**Köprü**	**B Bölmesi**		**Coda[7]**
Cümleler	**a**	**a[1]**	5	**b**	**b[tekrarı]**	9
Ölçü Sayısı	6	5		6	6	
Cümle yapısı	Paralel dönem			Paralel dönem		

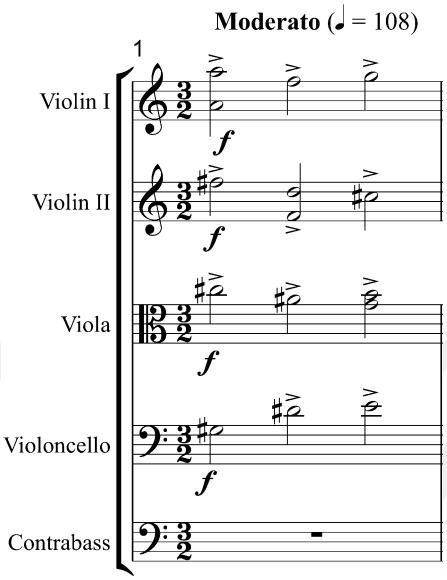
(Devamı) İkinci kesit

Bölüm, giriş niteliği taşıyan bir ölçü ile başlar. Bu ölçüde ikilik değerlerde sol diyez, do diyez, fa diyez, la / re diyez, la diyez, fa, re bekar / mi, sol, si, do diyez notalarından oluşan üç akor bulunmaktadır. Bu üç akora klasik armoni terminolojisiyle fonksiyonel bir akor kimliği tanımlamak güçleşse de birinci akor son çevrimde fa diyez üzerine 9'lu, ikinci akor kök durumunda re üzerine +5 mM yedili ve üçüncü akor ise birinci çevrim durumunda yarı eksik yedili akor olarak tanımlanabilir. Bu nedenle söz konusu akorların işlevsel değil,

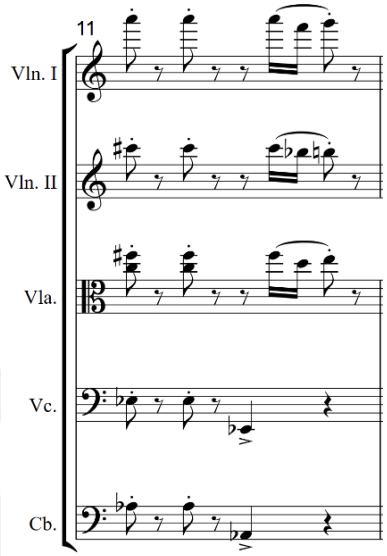
[6] Form bilgisine ilişkin terminoloji, alanyazın ve eğitim pratikleri içinde kısmen çeşitlilik gösterebilmektedir. Bu nedenle aynı kavramlar farklı çalışmalarda farklı terimlerle karşılanabilmektedir. Bu tezde kavramların kullanımında tutarlılık sağlamak amacıyla Stein (1979), Walton (1974) ve Leichtentritt (1951) temel referans kaynakları olarak benimsenmiş; terim kullanımı metin boyunca aynı kavramsal çerçeve içinde tutarlı biçimde sürdürülmüştür. Paralel dönem (*The Parallel Period*; Stein, s. 39-41; Walton, s. 11), karşıt dönem (*The Contrasting Period*; Stein, s. 43-44; Walton, s. 13) ve çift dönem (*The Double Period*; Stein, s. 47; Walton, s. 16).

[7] Codetta ve Coda'nın literatürde değişken tanımları bulunduğu göz önünde bulundurularak, bu tezde kavramların kullanımı için seçili kaynaklar referans alınmıştır: Codetta (*Codetta*; Stein, 1979, s. 61-62) ve Coda (*Coda*; Stein, 1979, s. 65; Leichtentritt, 1951, s. 155-157).

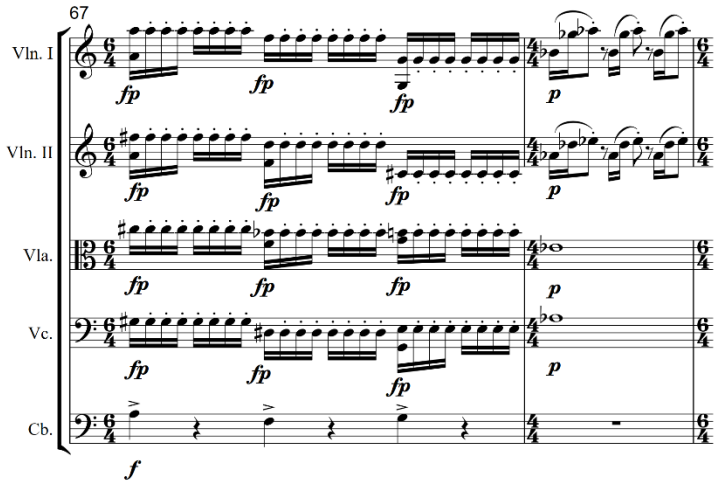
kullanıldıkları anlarda tını etkisi yaratan bir malzeme olarak ele alındığı anlaşılmaktadır. Bu yapıların bölüm içerisinde 11., 47., 67. ve 69. ölçülerde nota değerlerinin küçültülerek ve farklı ritimlerle geliştirilerek kullanıldığı görülmektedir.



1. ölçü



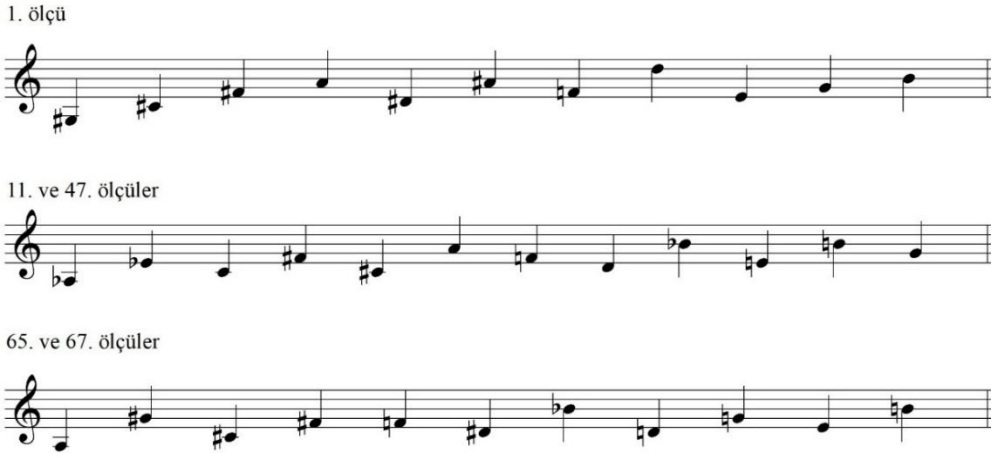
11. ve 47. ölçüler



Nota 1 İlk ölçüdeki akor yapısının farklı nota değerleri ve farklı ritmik yapı içinde kullanılması

1., 67. ve 69. ölçülerde bir ölçü içindeki bu üç akor dikey olarak incelendiğinde on bir notadan oluştuğu, 11. ve 47. ölçüler incelendiğinde akorun on iki notadan oluştuğu görülür.

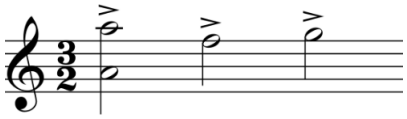
Bahsi geçen ölçülerdeki akorlar yatay olarak incelendiğinde ise aşağıdaki diziler ortaya çıkmaktadır:



Nota 2 1., 11., 47., 65. ve 67. ölçülerdeki akoru oluşturan on bir ve on iki sesli diziler

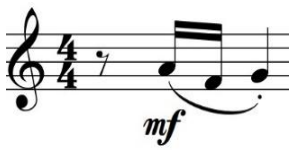
Söz konusu ölçülerde on bir ya da on iki sesli dizilere rastlanmakla birlikte, bölümün genel yapısının bu dizilere dayandırıldığı söylenemez.

Bölümün ilk ölçüsünde, üç akorun en üst notalarının, bölümün en önemli melodik motifinin ana notalarını (la-fa-sol) oluşturduğu dikkati çeker.



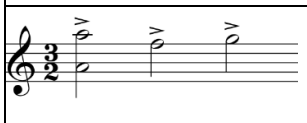
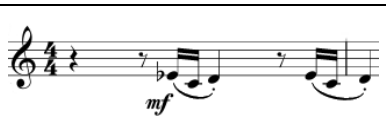
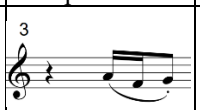
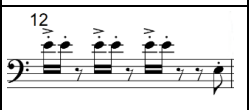
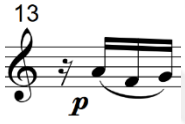
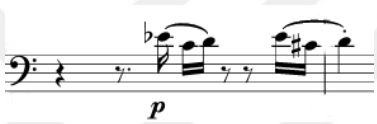
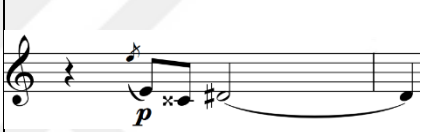
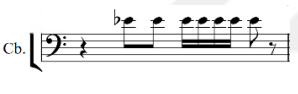
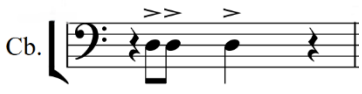
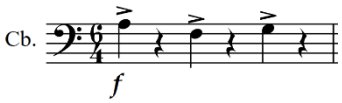
Nota 3 Birinci keman partisindeki ana motifi oluşturan notalar

A bölmesine, ikinci ölçüde birinci keman partisine yazılmış olan sekizlik sus, iki on altılık ve bir dörtlükten oluşmuş bu üç notayı kapsayan motif hakimdir.



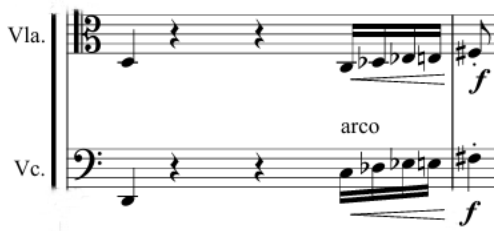
Nota 4 Sıklıkla kullanılan motif yapısı

Birinci keman partisinde başlayıp ikinci keman partisinde tamamlanan ezgiyi oluşturan bu motifin A ve B bölmelerinin ikisinde de geliştirilerek kullanıldığı görülmektedir. Bölüm boyunca kimi zaman bir vuruşu, kimi zaman tamamı farklı nota değerleri ve süreleriyle kullanılan bu üretici ana motifin, farklı partilerde, farklı aralıklarla ve çeşitli ölçülerde aşağıdaki şekillerde geliştirildiği görülmektedir:

1. ölçü birinci keman partisi	2. ölçü ikinci keman partisi	3. ölçü birinci keman partisi	12. ölçü kontrbas partisi
			
13. ölçü birinci keman partisi	13. ölçü viyolonsel partisi	18. ölçü ikinci keman partisi	
			
32. ölçü kontrbas partisi	65. ölçü kontrbas partisi	67. ölçü kontrbas partisi	
			

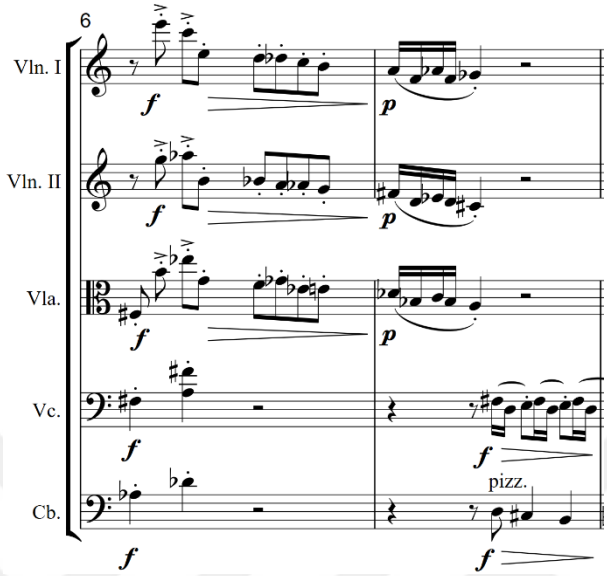
Tablo 7 Ana motifin değişik yapıları

A bölmesinin *a* cümlesi bir ölçülük girişle beraber yedi ölçüden oluşur. Cümlenin özünü oluşturan ana motifin tekrarları ile cümle genişletilmiştir. Genişletilen cümlede viyola ve viyolonsel partilerindeki çıkıcı onaltılık hareketlerden oluşan küçük geçiş, yarım-tam perdeleri içeren tamamlanmamış bir oktatonik dizi kurgusuna sahiptir.



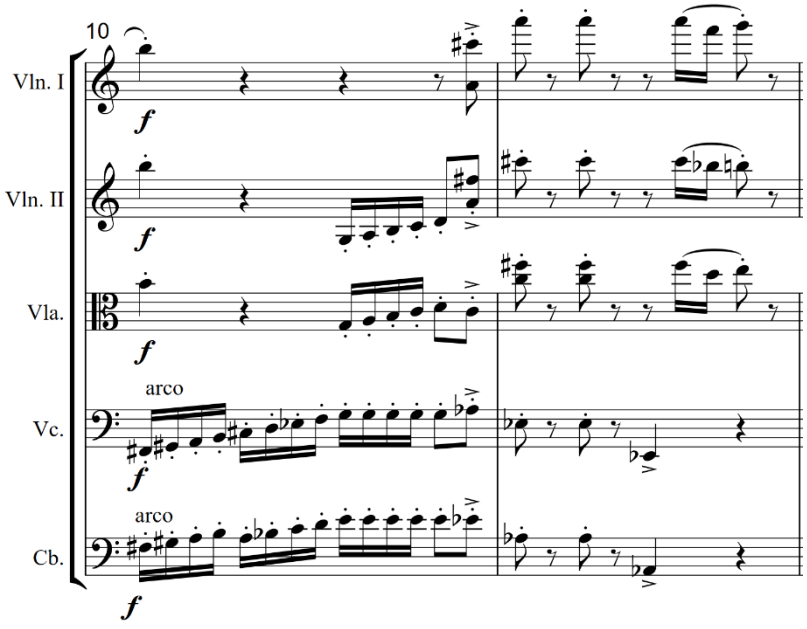
Nota 5 Tamamlanmamış yarım-tam perdelerden oluşan oktatonik dizi parçacığı

İnici, kısa sekizlik notalardan ve ana motifin tekrarlarından oluşan küçük bir geçiş ve aynı zamanda cümle sonunda uzama da denilebilecek olan iki ölçüyle tekrar *a* cümlesine bağlanılır.



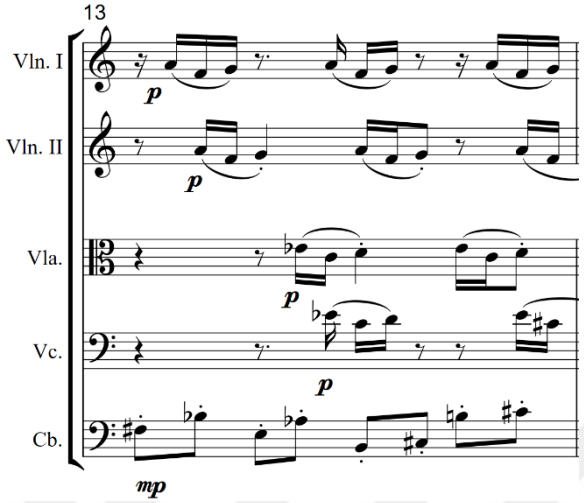
Nota 6 Cümle sonunda uzama ve köprü niteliğindeki 6. ve 7. ölçüler

Bu defa *a* cümlesi geliştirilerek tekrar edilir. Cümlenin tekrarında geçişlerde çıkıcı olarak kullanılan dizi parçacıkları içindeki nota sayısı arttırılmış ve girişte kullanılan çok akorlu yapı bu cümlenin içinde ritmik olarak sadeleştirilerek ve farklı artikülasyon işaretleriyle kullanılmıştır.



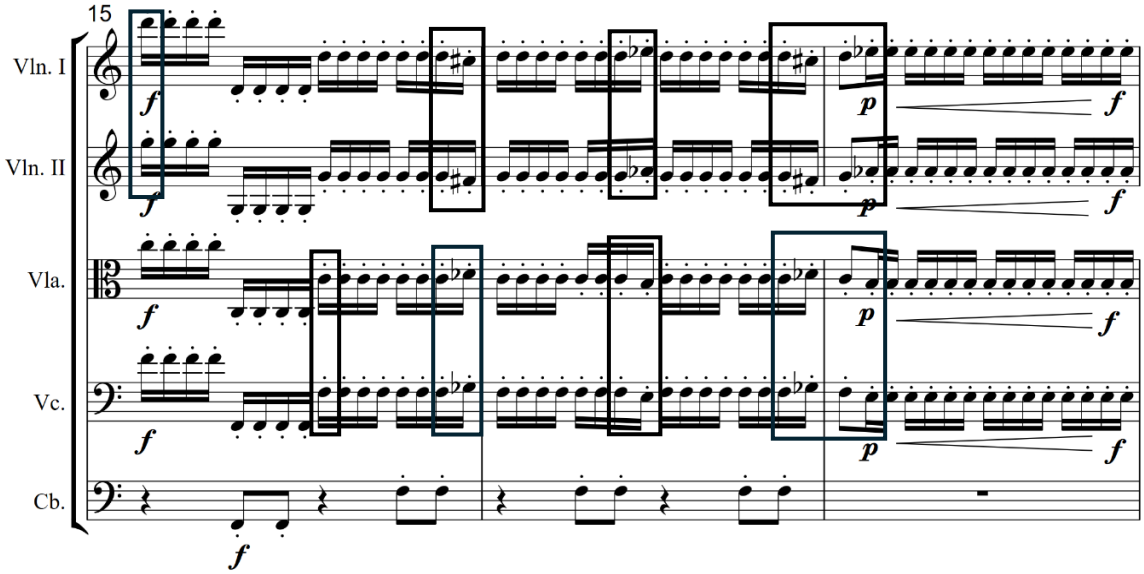
Nota 7 Geçişin genişletilmesi ve ilk ölçüde kullanılan armonik yapının geliştirilmiş hali

Köprünün başlangıcı olan 13. ölçüde, ana motif kanonik yapı içinde kullanılmıştır. Motifin ilk kısmı birinci ve ikinci keman partilerinde, ikinci kısmı ise viyola ve viyolonsel partilerinde farklı zamanlarda ve farklı tartımlarda art arda tekrarlanmış; bu teknikle motifin çalgılar arasında tamamlanması da sağlanmıştır.



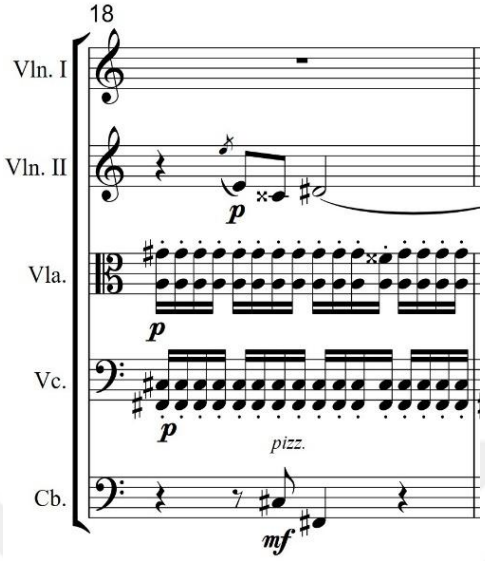
Nota 8 Ana motifin partilerde farklı zamanlarda ve farklı tartımlarda taklit edilerek tamamlanması

Kanonik girişlerle başlayan bir yapıya sahip beş ölçülük köprünün son üç ölçüsünde, cümleler arasında geçiş işlevi gören onaltılık notaların yoğun biçimde kullanıldığı görülmektedir. Aynı zamanda farklı ses alanlarındaki beşli aralıkların armonik bir yapı içinde tekrarlanarak kullanıldığı bu üç ölçüde, kontrbas partisinin arka planda kalarak sekizlik notalar ile partileri desteklediği görülmektedir.



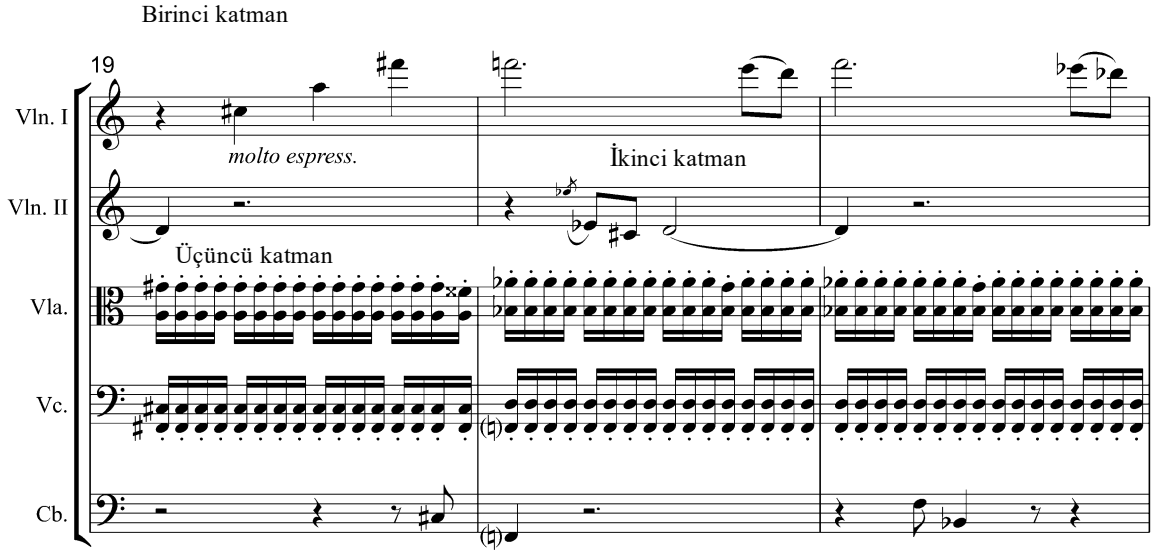
Nota 9 Beşli aralıklarının armonik yapı içinde kullanımı

Köprü 18. ölçüde B bölmesine doğrudan bağlanır. Fa diyez notası eksenli B bölmesinin hazırlık niteliğindeki ilk ölçüsünde *a* cümlesinin ana motifinin köprü malzemesi olarak kullanıldığı göze çarpar.



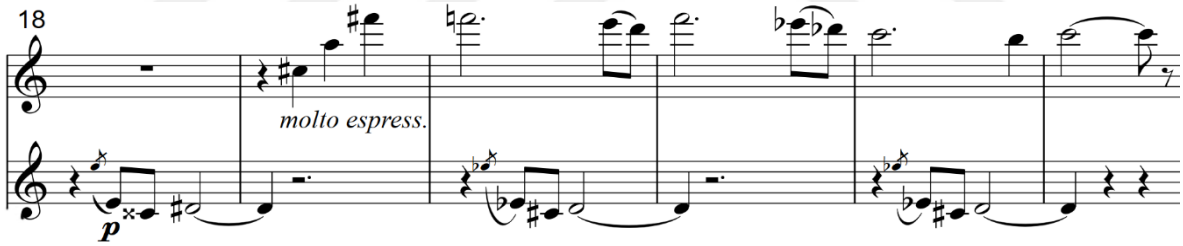
Nota 10 B bölmesinin girişinde fa diyez minör ekseni üzerinde ana motifin değerlerinin büyütülerek geliştirilmesi

b cümlesinin altında *a* cümlesinin ana motifi kullanılarak katman oluşturulmuştur. Bu bölmede üç katman görülür. En üst katmanda yer alan *b* cümlesi, *a* cümlesine göre daha melodik ve lirik bir karakter taşımakta olup birinci keman partisine verilmiştir. İkinci katmanda ikinci keman partisine yazılan *a* cümlesinin ana motifinin bir nota değeri kadar büyütüldüğü ve aralıklarının daraltılarak kullanıldığı görülür. Üçüncü katmanda ise viyola ve viyolonsel partilerinin altı ölçü boyunca tekrarlı onaltılıklardan, sonraki altı ölçü boyunca da genellikle ardışık seslerden oluşan melodik bir hat oluşturarak cümleye eşlik ettiği görülür.



Nota 11 B bölmesini oluşturan katmanlar

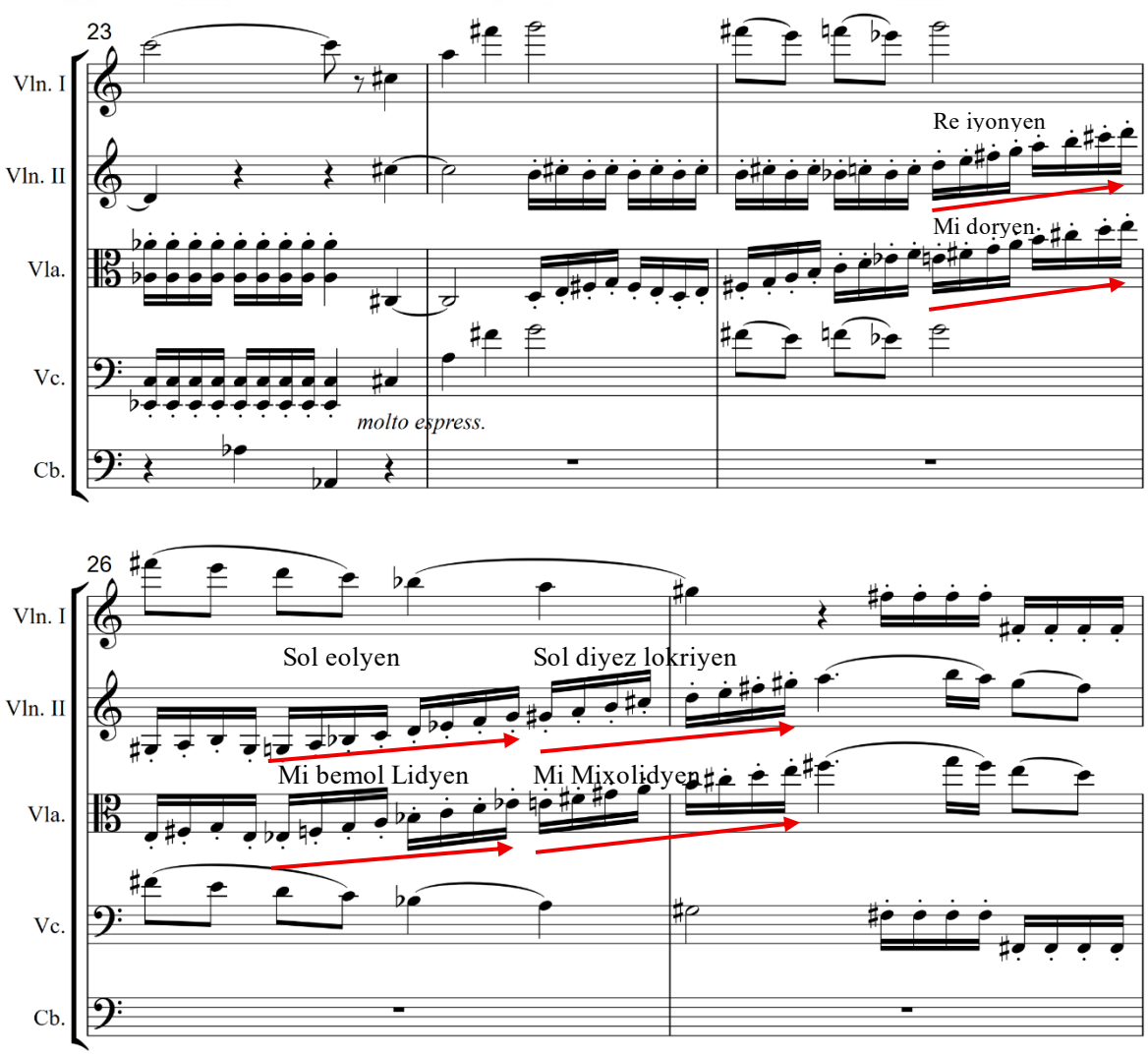
Daha hareketli, taklitler içeren ve tartımsal açıdan zengin bir yapıya sahip A bölmesinin cümlesine göre B bölmesinin cümlesi daha melodik ve uzun notalardan oluşan bir yapıya sahiptir.



Nota 12 A bölmesi motifi ve B bölmesi motifinin bir arada kullanımı

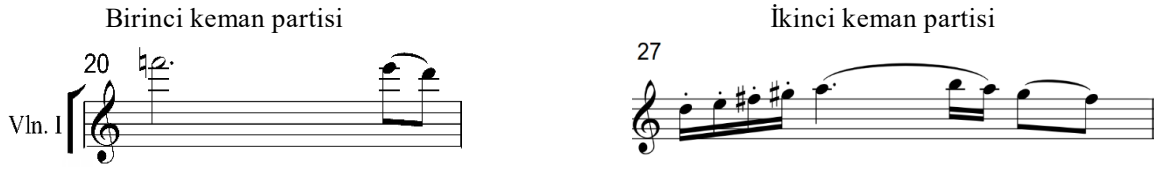
19. ölçünün ikinci vuruşunda başlayan beş ölçülük *b* cümlesi, eşlik partisinde kullanılan aralık ilişkilerinden kaynaklanan yapısıyla minör modu anımsatan bir karaktere sahiptir. Her ne kadar minör mod duygusu veren bir cümle yapısı olsa da bu kesitte armoni içinde yabancı notalara yer verilerek bütün partilerde minör mod kullanımından uzaklaşıldığı görülür. Bu cümle 23. ölçünün son vuruşunda geliştirilerek tekrar edilir. Birinci cümledeki sade yazıya karşın cümlenin tekrarında birinci keman partisi viyolonsel partisi ile katlanmış ve 25. ölçüden itibaren cümlenin melodik yapısı sekizlik notalar eklenerek geliştirilmiştir. Bu bölmenin ilk cümlesinin eşliği köprüdeki gibi tekrarlı onaltılıklardan oluşurken, cümlenin

gelişmiş tekrarında eşlik partileri çıkıcı ama bu defa üst üste kullanılmış modal dizilerden oluşur. 25., 26. ve 27. ölçülerde cümleye eşlik eden viyola ve ikinci keman partilerinde polimodal yazı tekniğinin kullanıldığı göze çarpar. Bu üç ölçü incelendiğinde, 25. ölçüde eşlik partilerinde mi doryen dizisi üzerinde re İyonyen, 26. ölçüde mi bemol lidyen dizisi üzerinde sol eolyen ve 26. ölçünün son vuruşunda başlayıp 27. ölçünün ilk vuruşunda devam eden mi miksolidyen dizisi üzerinde sol diyez lokriyen dizisi çıkıcı olarak kullanılmıştır. 29. ölçüde ise son sesi değiştirilmiş inici sol lidyen dizisi üzerine si doryen dizisi kullanılmıştır. Modların sistematik bir kullanımından ziyade, anlık tonal yönelimler üzerine kurulu bir anlayışı yansıtan bu yazı tekniği, ikinci kesitte, 60., 61. ve 62. ölçülerde tekrar görülmektedir.



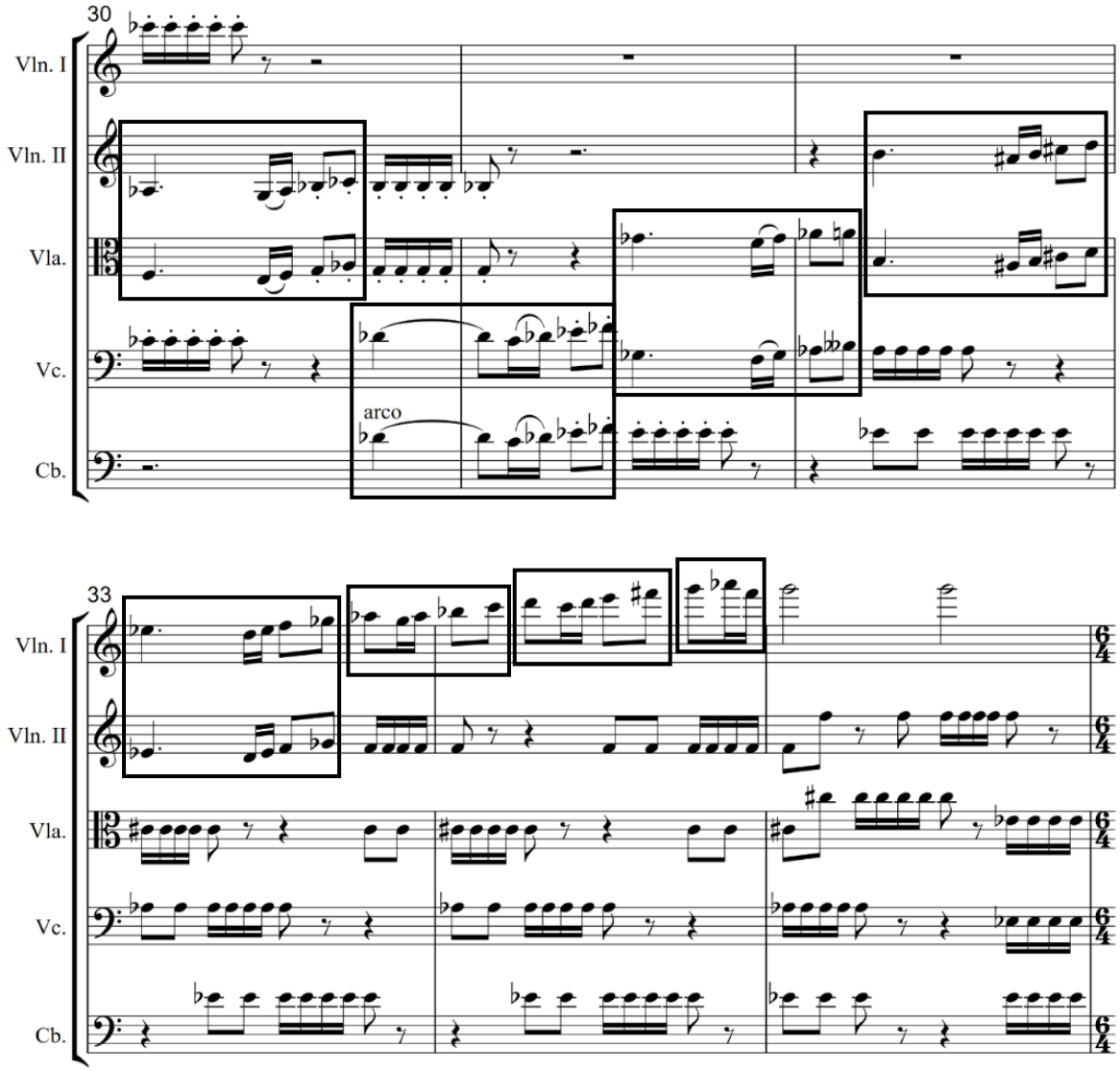
Nota 13 25., 26. ve 27. ölçülerde polimodal yazı tekniğinin kullanımı

20. ölçüde birinci keman partisinde duyulan noktalı ikilik ve sekizlik notalardan oluşan *b* cümlesinin motifi, 27. ölçünün ikinci vuruşunda ikinci keman ve viyola partilerinde tartımsal olarak değişikliğe uğratılmıştır. Nota değerleri küçültülen bu motif aynı zamanda *b* cümlesinin tekrarında birinci keman partisindeki ezgisel çizginin devamlılığını da sağlamaktadır.



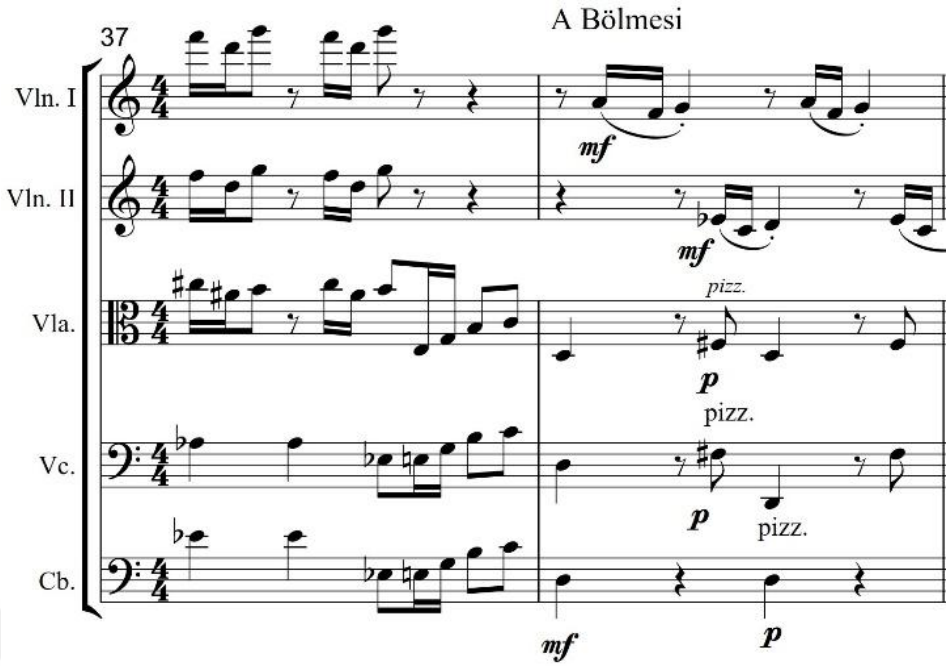
Nota 14 *b* cümlesi motifinin geliştirilmesi

30. ölçüde başlayan ve tekrar A bölmesine geçişi sağlayacak olan dönüş köprüsünde hem *a* cümlesinin ritmik motifinin hem *b* cümlesinin motifinin bir arada kullanıldığı görülmektedir. Geliştirilen *b* cümlesinin motifi önce viyola ve ikinci keman partilerinde küçük üçlü aralığıyla, ardından kontrbas ve viyolonsel partilerinde tam sekizli aralığıyla katlanarak, sonrasında ise viyola partisinden başlayarak sırayla ikinci keman ve birinci keman partilerinde taklit edilmiştir. Bu girişlerde çalgılar her defasında bir üstteki çalgı ile katlanmış ayrıca bu tekniğin kullanılmasıyla aynı zamanda bir sekvens oluşturulmuştur. 32. ölçüden itibaren kontrbas partisi de bu yazıyı motif tekrarları ile desteklemiştir. 34. ölçüde motif parçacıklarının partiler arasında üst üste taklit edilmesiyle yazı yoğunlaştırılmıştır.



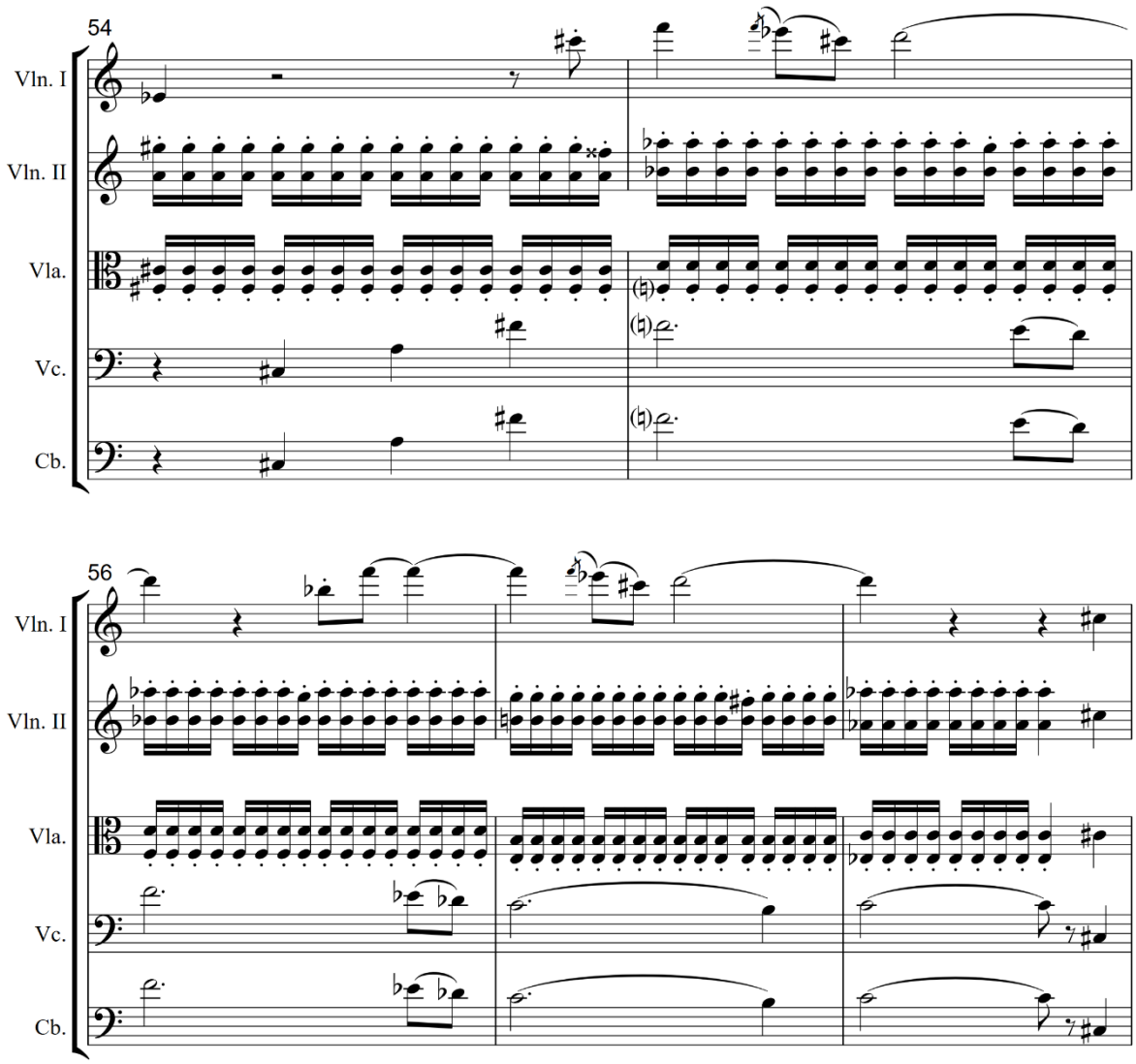
Nota 15 B bölmesi ana motifinin yapısal olarak değişime uğraması ve partiler arasında kanonik girişlerle kullanılması

Motifin bu şekilde kısaltılarak ve taklitlerle kullanımı sonuncunda motif yapısı A bölmesinin köprüsünde kullanılan malzemeye dönüşmüş, köprünün son ölçüsü olan 37. ölçüde de tekrar *a* cümlesinin ana motifi hatırlatılarak A bölmesine bağlanılmıştır.



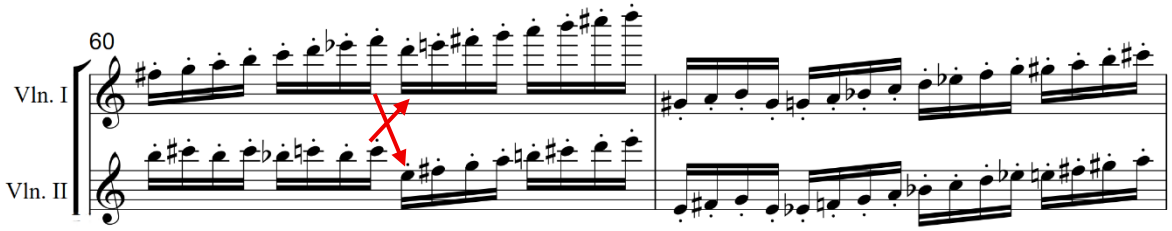
Nota 16 Dönüş köprüsünde ana motifin kullanımı ve A bölmesine bağlanılması

38. ölçüde tekrar başlayan A bölmesinde çalgılama ve nüanslar 54. ölçüye kadar aynı şekilde kullanılmıştır. 54. ölçüde başlayan B bölmesinin tekrarında dikkate değer değişiklikler yapılmıştır. Çalgısal bir kontrast kullanımı söz konusudur. Bu da bölmenin farklı nitelikte değerlendirildiğini göstermektedir. İkinci kesitteki B bölmesinde, A bölmesinde görülen eşlik partisinden oluşan bir ölçülük hazırlık ölçüsü kullanılmamıştır. Kontrbas ve viyolonsel dışındaki ikinci keman ve viyola partileri eşlik yapısını, birinci keman ise ilk kesitteki ikinci kemanın görevini bir oktav üstten üstlenmiştir. Bu noktada yazıda ezginin kalın ses bölgesinde olması ve karşı planın bir oktav üstten yazılması müziğin derinliğini arttırmaktadır.



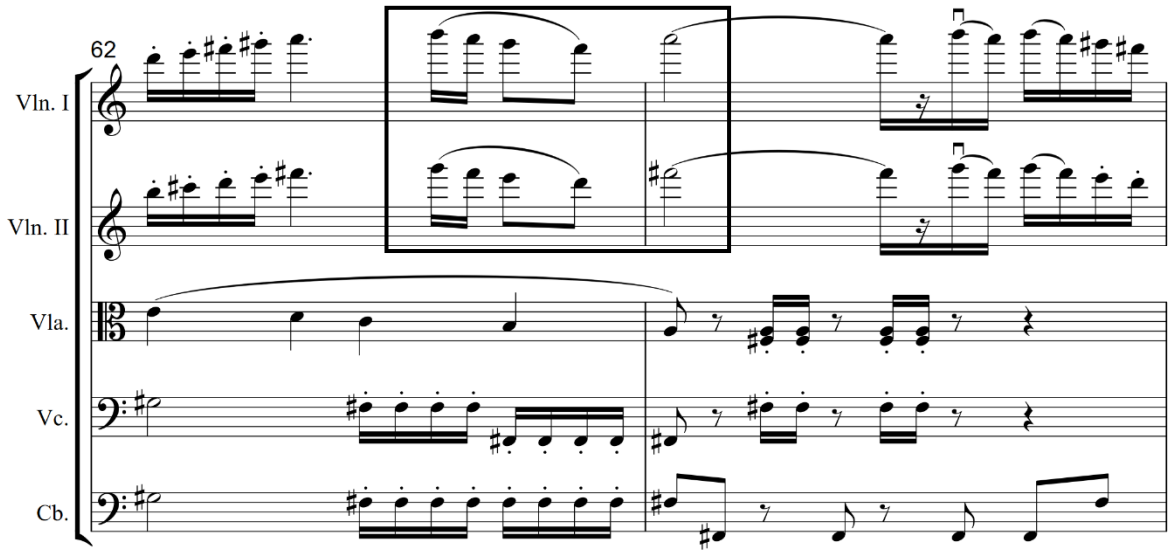
Nota 17 İkinci kesitteki B bölmesinde ezgi ve eşlik partilerinin yer değiştirmesi

Birinci kesitteki B bölmesinde 25. ölçüde eşlikte kullanılan modal diziler, ikinci kesitteki B bölmesinde 60. ölçünün üçüncü ve dördüncü vuruşunda kemanlar arasında çapraz olarak yer değiştirilerek kullanılmıştır.



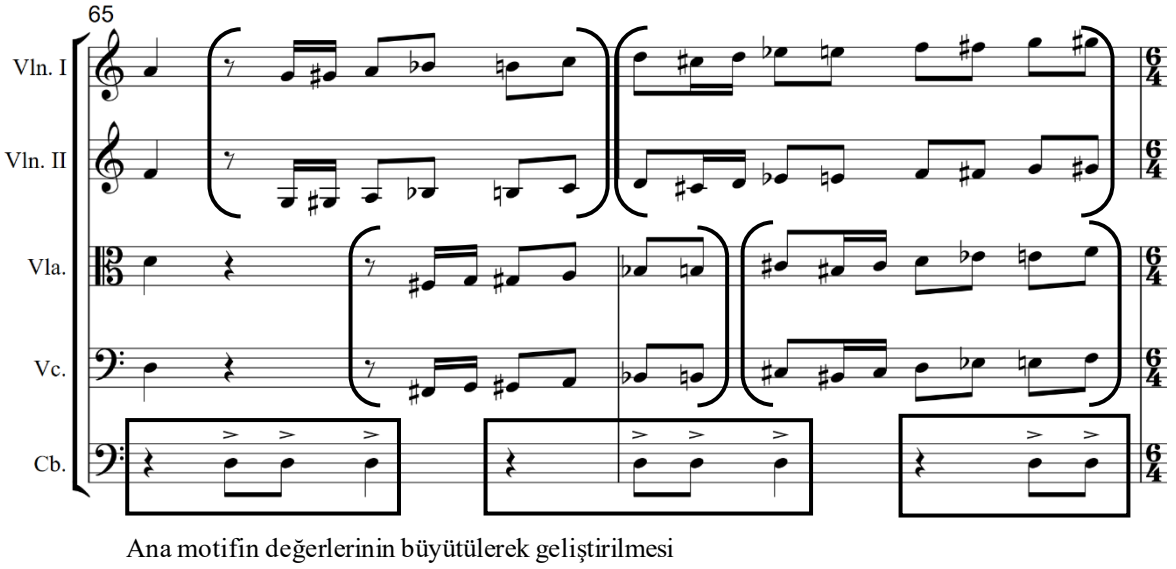
Nota 18 Çıkıcı modal dizilerin partiler arasında yer değiştirmesi

62. ve 63. ölçülerde birinci ve ikinci keman partileri bölüm boyunca ilk defa en tiz bölgede kullanılmış ve B bölmesi motifinin yansımalarıyla biçim açısından bölümün zirvesi olan bölgeyi oluşturmuştur.



Nota 19 Bölümün zirvesi

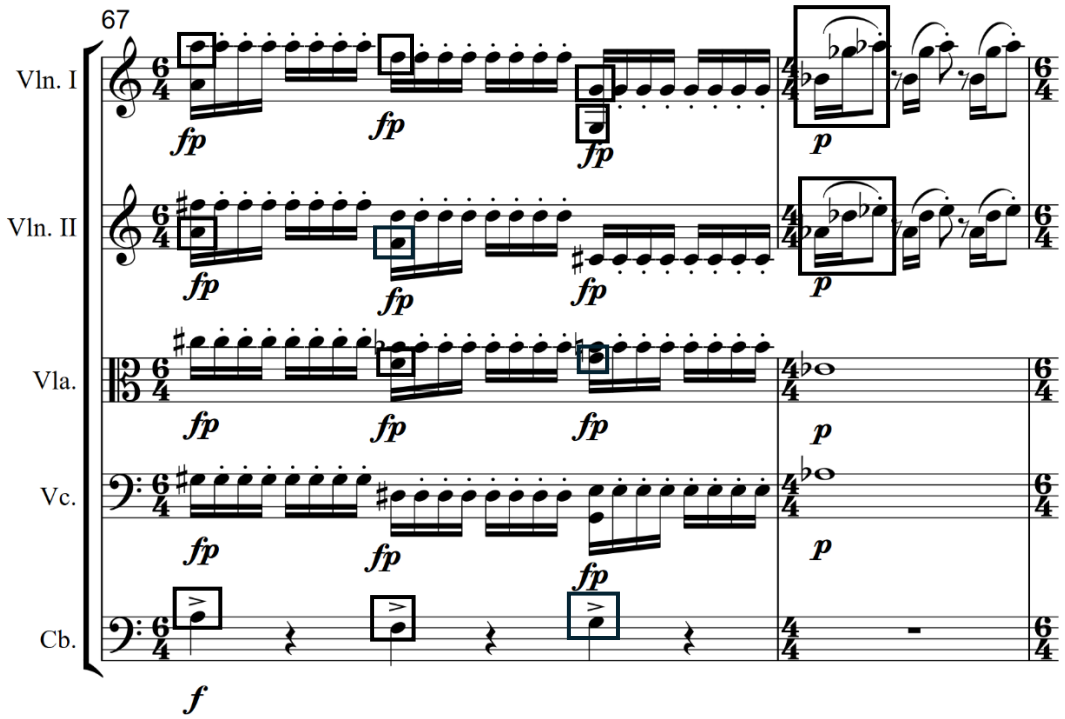
Motif, bu defa partiler arasında taklit yapılmadan kullanılmış, doğrudan Coda kesitine bağlanılmıştır. 65. ölçüde başlayan Coda'da, motifin yansımalarından oluşan çıkıcı kromatik bir dizi, bir vuruş sonra viyola ve viyolonsel partilerinde taklitle üst üste kullanılarak, köprü malzemesinin yer aldığı 67. ölçüye doğrudan bir geçiş sağlanmıştır.



Ana motifin değerlerinin büyütülerek geliştirilmesi

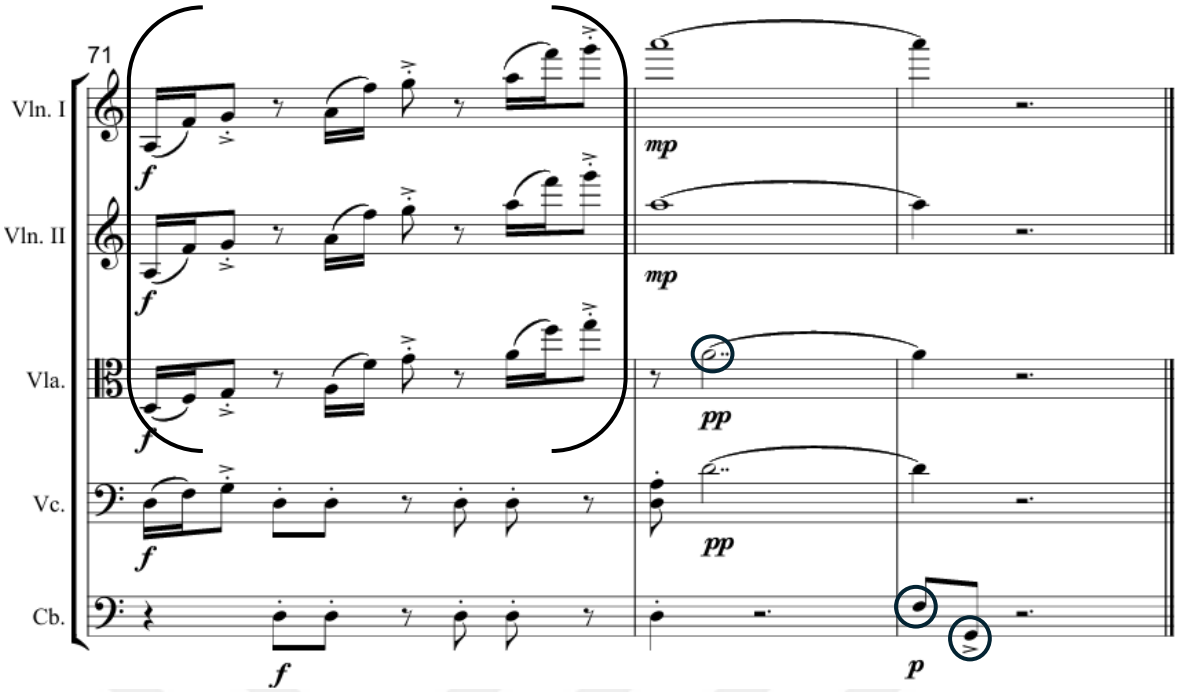
Nota 20 Ana motifin partiler arasında taklitlerle kullanılması

Ana motifin ana sesleri olan la-fa-sol notaları 67. ve 69. ölçülerde birinci keman ve kontrbas partilerinde köprü malzemesi içinde en üst partide, 68. ve 70. ölçülerde ise ritmik olarak değişime uğrayarak ve keman partilerinde yarım perde yukarı aktarılarak vurgulanmıştır.



Nota 21 Ana motifin Coda içinde vurgulanması

67. ölçüden itibaren köprü malzemesin ve ana motifin dönüşümlü kullanılması kalışı uzatmıştır. Bu kalış içinde iki önemli motifin dönüşümlü olarak kullanılması aynı zamanda tonik-dominant bağlanışını akla getirmektedir. 71. ölçüde ana motif ana seslerden tekrar vurgulanmış ve re-la tam beşli aralığını içeren bir ölçü ile bölüm son bulmuştur. Son iki ölçüde birinci keman ve kontrbas partileri arasında paylaştırılan ana motifin son defa anımsatılması da dikkat çekicidir.



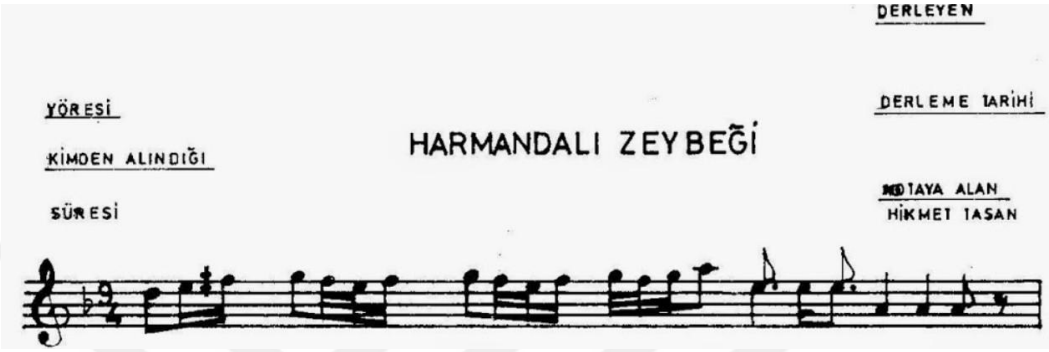
Nota 22 Ana motifin vurgulandığı son üç ölçü

Birinci bölüm, soyutlanmış bir dans karakterini temel alarak iki bölmeli biçime benzer bir yapı içinde tasarlanmıştır. Bölüm, benzer malzemeden türeyen iki bölmenin tekrar mantığıyla dengelenirken, bölmelerin köprü kesitleriyle birbirine bağlanması sayesinde keskin bir ayrım yerine bağlantılı bir akıcılık sağlanmıştır. Besteci, sınırlı bir çekirdek malzemeyi bölüm boyunca dönüştürerek kurgulamıştır. Motifler, değer büyütme-küçültme, taklit ve kanonik girişler, aralıkların daraltılması-genişletilmesi, sekvens ve yoğunlaştırma, ayrıca farklı partiler arasında katmanlama ve paylaştırma yoluyla sürekli yeniden biçimlendirilmiştir. Böylece biçim, tematik tekrarın düz bir yinelenmesiyle değil, malzemenin farklı bağlamlarda yeniden kurulmasıyla ilerler. Armonik açıdan ise işlevsel tonal bağlanışlardan ziyade, polimodal alanlar ile beşli aralıkların üst üste kullanımı belirleyicidir.

3.3. İkinci Bölümün Biçim, Armonik Yapı ve Bestecilik Teknikleri Açısından İncelemesi

İkinci bölüm, ritmik örgüsü ve karakteriyle geleneksel halk danslarımız arasında önemli bir yere sahip olan zeybek oyun türünün karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Ağır tempolu bu bölümde, zeybek türüne özgü ağırbaşlı ve özgür ritmik yapının belirgin biçimde

hissedilmesinde, ilk cümlede yapılan geleneksel bir ezgi alıntısı önemli rol oynamaktadır. Özellikle, geleneksel Türk müziğinde en bilinen zeybek ezgilerinden biri olan Harmandalı Zeybeği'nin ilk beş vuruşundaki melodik motifin bu bölümde alıntı yapılarak kullanılması, esere folklorik bir bağlam kazandırırken, aynı zamanda bu motifin besteci tarafından soyutlanarak yeniden biçimlendirilmesi de geleneksel malzemenin modern bir dil içinde dönüştürülerek kullanıldığını göstermektedir.



Görsel 2 Harmandalı Zeybeği'nin ilk cümlesi

Geleneksel üç bölmeli biçime benzer şekilde tasarlanan bölümde, başlangıç bölmesine dönülmüş ve A bölmesi neredeyse olduğu gibi tekrar edilmiştir. Bölmeler aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

BÖLMELER		
A Bölmesi	**B Bölmesi**	**A Bölmesi**
74. -100. ölçüler arası	100. - 127. ölçüler arası	127. - 155. ölçüler arası
26 ölçüden oluşur.	Köprüyle birlikte 27 ölçüden oluşur.	28 ölçüden oluşur.

Tablo 8 Bölümün yapısı

Motif yapılarında bestecilik teknikleri açısından ana motifin ritmik olarak değerlerinin büyütülmesi ve küçültülmesi, partiler arasında paylaştırılması, partiler arasında taklit edilmesi ve kanon yazısı gibi yöntemler kullanılmıştır. Armonik yapısı incelendiğinde, birinci bölmede beşli aralığının dikey yazı içinde, ikinci bölmede ise dörtlü aralığının dikey ve yatay yazı içinde sıklıkla kullanıldığı görülür. Dönüş köprüsünde ise ilk önce

tamamlanmamış bir tam-yarım oktatonik dizi gibi başlayan, sonrasında diyatonik devam eden dizi parçacıklarının kanon yazısı içinde kullanıldığı göze çarpar.

Müzik biçimleri içinde genel üç bölmeli biçim, yapının üç ayrı bölme üzerine kurulduğu bir biçim anlayışını ifade eder. En belirgin özelliği, zıtlık prensibine dayanması ve ilk bölmenin (A), kontrast oluşturan orta bölmeden (B) sonra tekrar edilmesidir. Genellikle simetrik cümle gruplamalarına dayanan bir yapıya sahiptir (örneğin 4+4 veya 8+8 ölçü). Giriş bölümü (A) çoğunlukla düzenli ve simetrik cümle yapılarıyla, karşıtlık oluşturan orta kısım (B), daha serbest bir cümle akışına sahiptir. A bölmesinin tekrarı ise kimi zaman ilk bölme ile aynı kuruluşu korusa da, sıklıkla cümle uzunlukları, armonik yöneliş veya çalgılama bakımından farklılaştırılmış bir biçimde ele alınır (Leichtentritt, 1951; Caplin, 1998). Bahsi geçen biçimin genel yapısıyla benzerlik gösteren bölümün ilk bölmesinde çift dönemin, ikinci bölmesinde dönem yapısının kullanıldığı, üçüncü bölmesinde de ilk bölmesinin neredeyse aynı şekilde tekrar edildiği ve bölümün biçiminin oluşturulduğu görülür. İkinci bölmede iki kere tempo değişikliğine gidilmiş ve müzik yazısı değiştirilerek bölmeler arasındaki fark belirginleştirilmiştir.

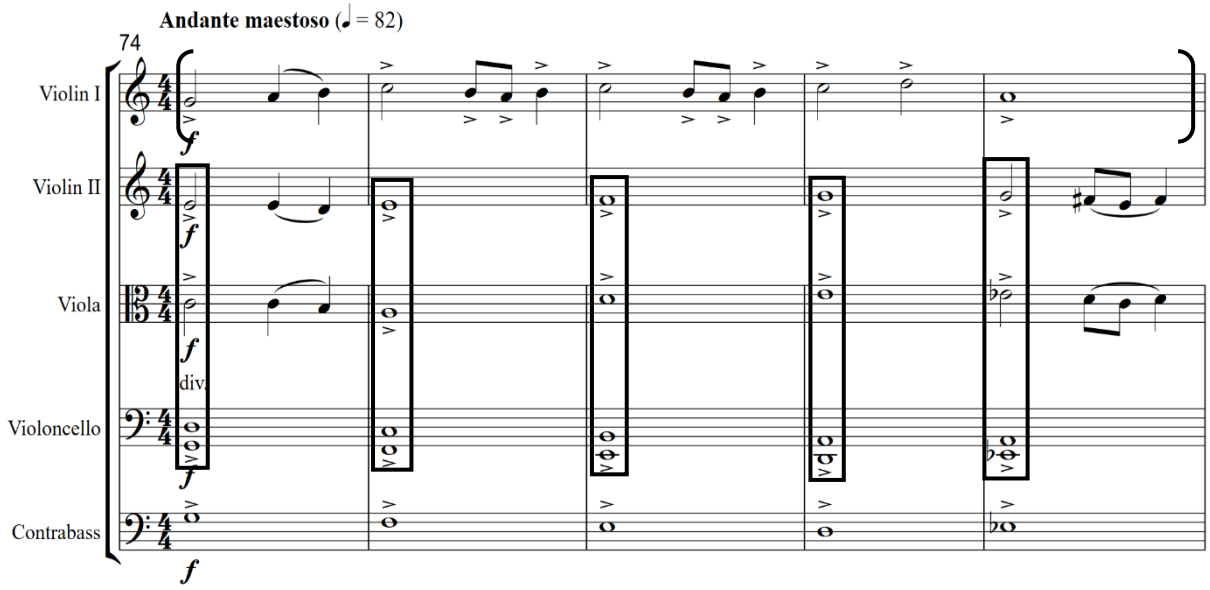
A ve B bölmelerinin birbirinden belirgin bir kalışla ayrılması, tekrar A bölmesine geçişte dönüş köprüsü kullanılması ve her üç bölmenin de aynı uzunlukta yazılması bölümün geleneksel yapıya benzer şekilde tasarlandığını gösterir. Yukarıda bahsi geçen üç bölmeli biçim aşağıdaki şekilde detaylandırılmıştır:

<table>
<tr><th colspan="14">BÖLMELER</th></tr>
<tr><th></th><th colspan="6">A Bölmesi</th><th colspan="2">B Bölmesi</th><th>Köprü</th><th colspan="5">A Bölmesi</th></tr>
<tr><td>Cümleler</td><td>a</td><td>a</td><td>b</td><td rowspan="2">Köprü
5</td><td>a</td><td>c</td><td>b</td><td rowspan="2">7</td><td>a</td><td>a</td><td>b</td><td rowspan="2">Köprü
5</td><td>a</td></tr>
<tr><td>Ölçü Sayısı</td><td>5</td><td>5</td><td>6</td><td>5</td><td>11</td><td>9</td><td>5</td><td>5</td><td>6</td><td>7</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Cümle yapısı</td><td colspan="3">Paralel dönem</td><td colspan="3">Karşıt dönem</td><td colspan="2" rowspan="2">Karşıt dönem</td><td rowspan="2"></td><td colspan="2">Paralel dönem</td><td colspan="3">Karşıt dönem</td></tr>
<tr><td colspan="6">Çift Dönem</td><td colspan="5">Çift Dönem</td></tr>
</table>

Tablo 9 Bölme Yapıları

Bölmenin ilk cümlesini görkemli ve aksanlı yapısıyla Harmandalı Zeybeği'nin ilk beş vuruşundaki ezgi oluşturur. Sözsüz olan Harmandalı Zeybeği, ritmik yapısına, oynanış şekline ve çalgılara göre sınıflandırılan zeybekler içinde ağır zeybekler grubunda yer alır. Orhan Hakalmaz, *Ege Ağır Zeybeklerinin İncelenmesi* adlı yüksek lisans tezinde, söz konusu zeybeğin Ege Bölgesi'nde Muğla, Aydın, Denizli ve İzmir ile bunlara bağlı Çine, Bayındır ve Bergama yörelerine özgü olduğunu ve bu alanların dışında görülmediğini tespit etmiştir. Göktan Ay ise *Folklor (Halkbilim) Genel Bilgiler-Oyun-Müzik* adlı kitabında; tek veya toplu olarak oynanan, oturmalı, dönmeli ve sekmeli figürler içeren ağır zeybek oyununun ezgisel yapısının 9/2'lik, 9/4'lük ve 9/8'lik ölçülerde olduğunu ifade etmektedir. Dört zamanlı 9/4'lük aksak ölçüde yazılmış olan bu zeybek oyununun ilk cümlesinin, bölümde 4/4'lük ölçü içinde kullanıldığı görülür.

Harmandalı Zeybeği'nin ilk beş vuruşundaki ezgi

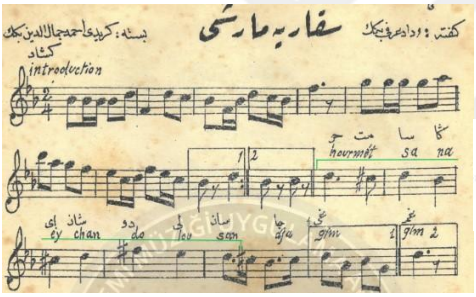


Nota 23 İlk beş ölçü

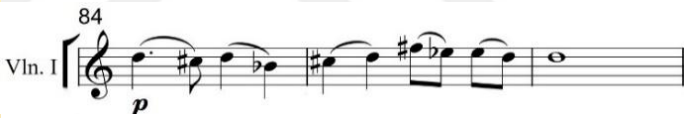
Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi birinci keman partisinde sunulan beş ölçülük ana cümlenin altındaki partilerde bu cümleye viyolonsel partisindeki bölünmüş inici tam beşli aralıklar ile viyola ve ikinci keman partilerinde çıkıcı üçlü aralıkların armonik bir yürüyüş ile eşlik ettiği görülür. Cümlenin altındaki akor yapısı incelendiğinde, ilk akorda çevrim halinde yazılmış do majör akoruna ikinci derece bir notanın eklenmesiyle dokuzlu genişletme yapıldığı görülmektedir. Bu akoru, fa üzerine kurulu majör dokuzlu, ardından mi minör yedili akoru üzerine eklenmiş küçük dokuzlu yapı ve devamında da re üzerine kurulu

minör onbirli akor izler. Cümle, mi bemol-la-re-fa diyez notalarından oluşan dominant minör dokuzlu akoruyla sonlanır. 78. ölçüdeki kalışın ardından aynı cümlenin tekrarında, küçük bir değişiklikle viyolonsel ve kontrbas partisi dansın karakterine uygun, inici kromatik hareketli sekizlik notalarla armoniyi ve ezgiyi destekler.

83. ölçüdeki kalışın ardından 84. ölçüde *b* cümlesi yine birinci keman partisinde sunulur. Bölümün ilk cümlesi, zeybek türüne özgü görkemli ve ağırbaşlı karakteriyle dikkat çekerken, bu cümleyi takip eden *b* cümlesi ise artikülasyon açısından daha bağlı ve melodik bir çizgiye sahiptir. Üç ölçülük kısa bir motif ve tekrarından oluşan bu ikinci cümle, yapısal ve ezgisel olarak Vedat Örfî Bengü'nün güftesini yazdığı, Ahmet Cemalettin Çinkılıç (Giritli) tarafından bestelenmiş Sakarya Marşı'nın melodik hattıyla belirgin bir benzerlik taşımaktadır. Ancak, besteci ile yapılan görüşmede bu benzerliğin bilinçli bir alıntıya dayanmadığı, tamamen tesadüfi bir melodik örtüşme olduğu ifade edilmiştir.

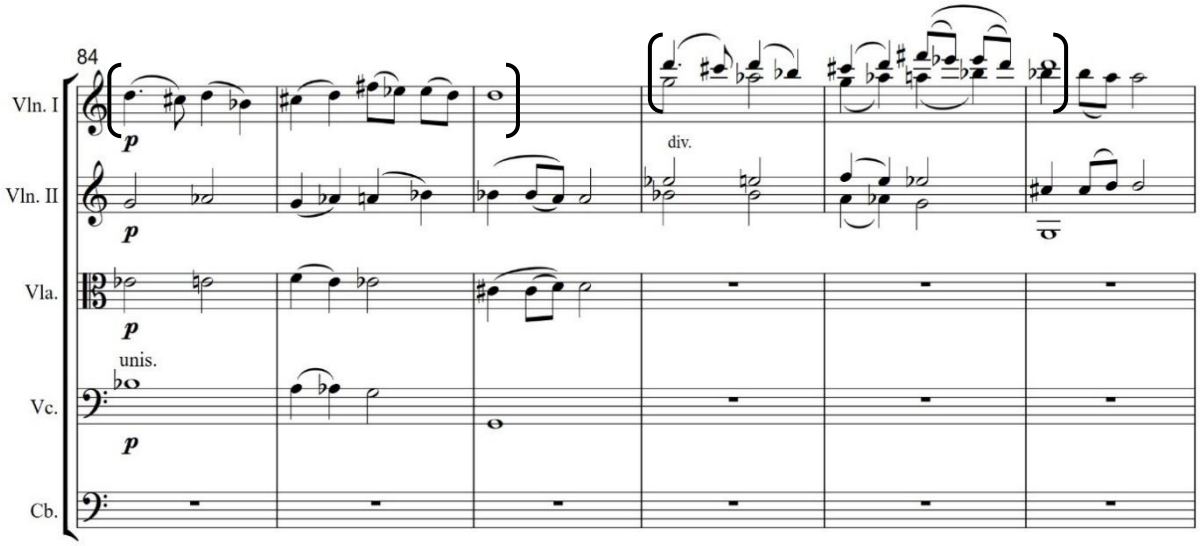


Görsel 2 Sakarya Marşı



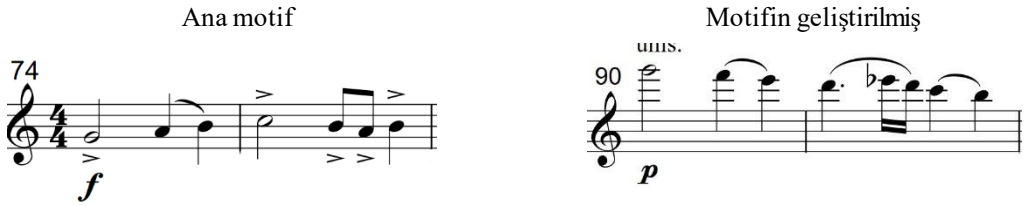
Nota 24 B cümlesi motifi

Artık ikili aralığının hem inici hem çıkıcı kullanılmasıyla makamsal renkler çağrıştıran yeni melodik çizgi, eşlik yapısında bulunan kromatik hareketlerle renklendirilmiştir. Birinci keman partisinde bir tam sekizli üstten sunulan üç ölçülük motifin tekrarında, eşlik eden partiler bir tam sekizli üste aktarılmış ve keman partileri arasında bölünerek ses alanı değiştirilmiştir.



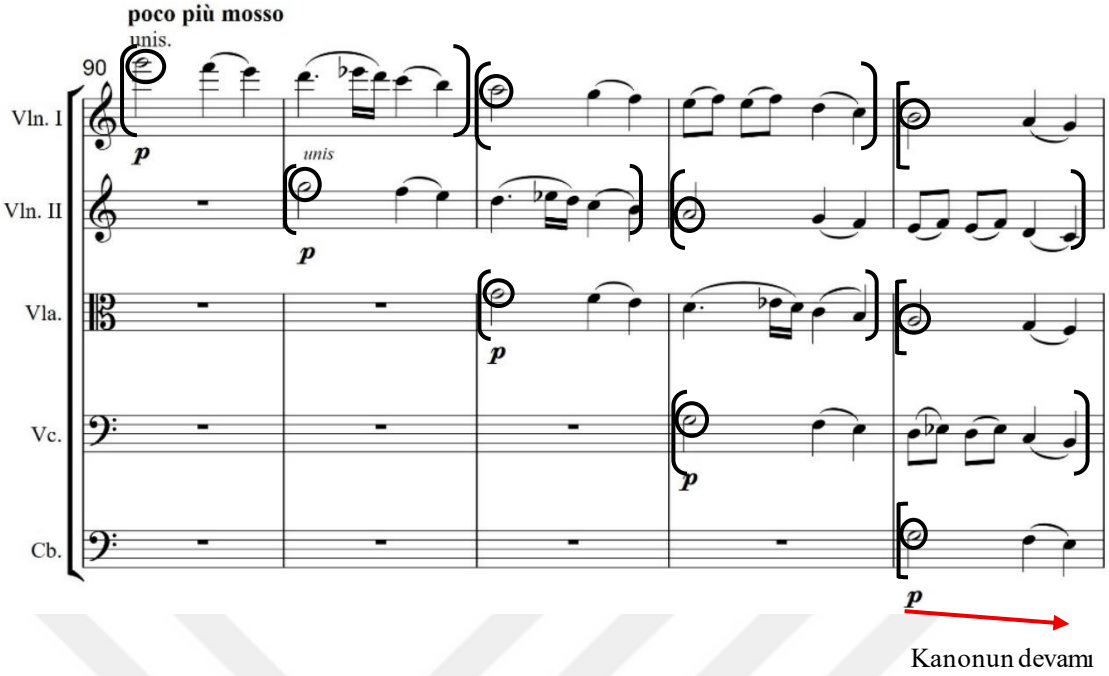
Nota 25 *b* cümlesini oluşturan motif ve tekrarı

90. ölçüde beş ölçülük köprü başlar. Ne kadar yeni bir cümle gibi görünse de bu beş ölçünün çift dönem yapısı içinde *a* cümlesine tekrar geçişi sağlayacak olan köprü olarak nitelendirilmesinin daha doğru olacağı düşünülmektedir. Malzeme olarak şimdiye kadar bölüm içinde kullanılan en tiz nota olan üçüncü oktavdaki sol notasından başlayan ve altı notayı içeren inici bir dizi kullanılmıştır. Bu inici dizide ana motifin ilk kısmı ters çevrilerek, ikinci kısmı ise ritmik olarak küçültülerek geliştirilmiştir.



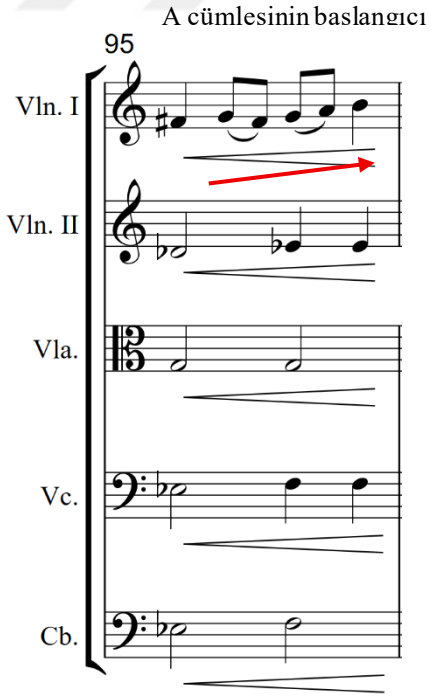
Nota 26 Ana motifin ters çevrilerek ve değerlerinin küçültülerek geliştirilmesi

İnici bir diziden oluşan geliştirilmiş ana motif, birinci keman partisinden başlayarak, her dört vuruşta bir alttaki partiye bir tam sekizli aralıkla aktarılmış, bu şekilde kanon oluşturulmuştur. İnici altı notadan oluşan motifin tekrarlarında, her yeni partinin kanona katılımıyla başlangıç sesinin bir büyük ikili yukarı taşındığı gözlemlenmektedir. En son kontrbas partisinin kanona dahil olmasıyla dokusal yoğunluk artmış, böylece *a* cümlesine doğal ve kesintisiz bir geçişle bağlanılmıştır.



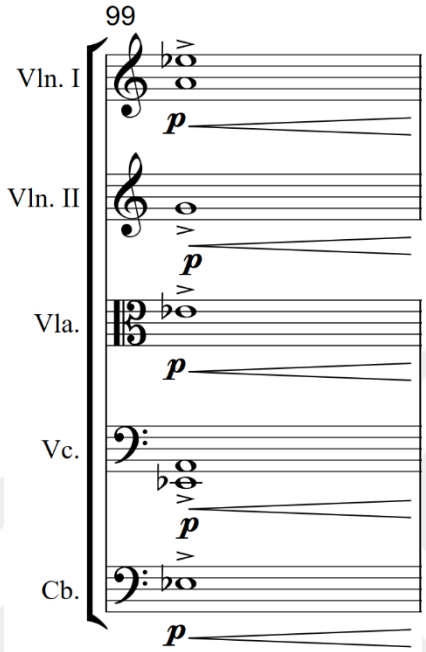
Nota 27 Köprüde ana motifin geliştirilerek kanon yazısı içinde kullanılması

Bahsi geçen köprünün son ölçüsü olan 95. ölçü, aslında hem köprünün bitişi hem de *a* cümlesinin başlangıcı niteliğindedir.



Nota 28 Köprünün bitişi ve a cümlesinin başlangıcı

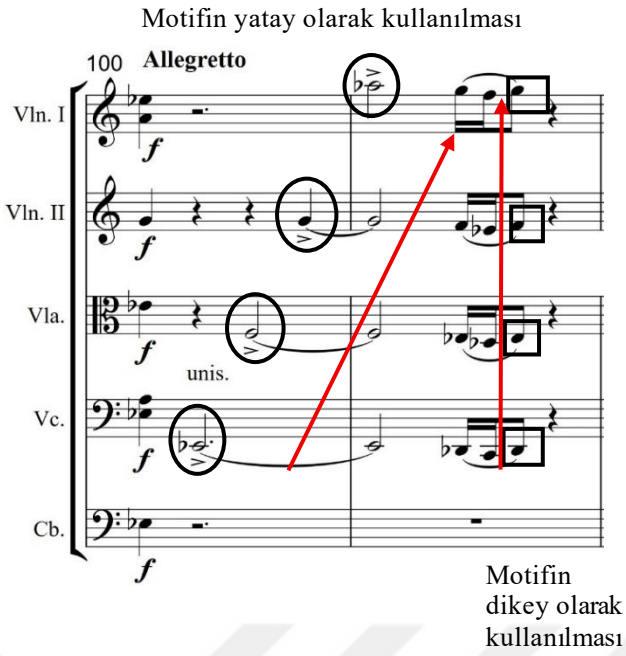
Sadece ilk ölçüde farklı bir armoni (fa-sol-mi bemol notalarından oluşan bir akor) kullanılarak bölümün başındaki *a* cümlesi aynen tekrar edilmiş, 99. ölçüde mi bemol, sol ve la notalarından oluşan bir akor ile kalış yapılmış ve bu kalışla ilk bölme son bulmuştur.



Nota 29 A bölmesinin sonu

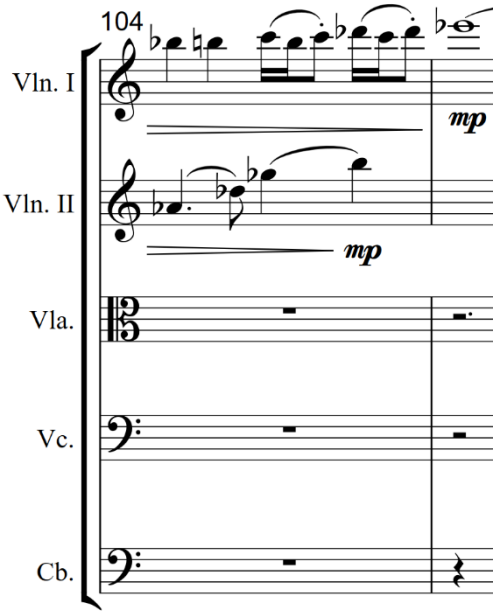
B bölmesi, A bölmesine göre daha hızlı (Allegretto) bir tempoda ve tartım açısından zengin bir yapıya sahiptir. Bu bölmenin ilk cümlesi mi bemol notası eksenlidir ve aslında ana motifin tekrarlarından oluşur. Bölümün ana motifi mi bemol notasından başlayarak (mi bemol-fa-sol-la bemol) kırık akor şeklinde sırasıyla partilere paylaştırılmıştır. Eksen sesin, temponun değişmesiyle ve ana motifin partiler arasında paylaştırılarak farklı bir biçimde ele alınmasıyla bölmeler arasındaki fark belirginleştirilmiştir.

100. ölçüde mi bemol notası eksenli ve değerleri büyültülen ana motifin notaları (mi bemol-fa-sol-la bemol) ikinci vuruştan başlayarak sırasıyla viyolonsel, viyola, ikinci keman ve birinci kemanda art arda sunulur. Bu ölçülerde, partiler arasında paylaştırılarak sunulan ana motifin son kısmı da sekizlik notalar yerine bir değer küçültülerek kullanılmıştır. Motifin onaltılık ve sekizlik notalardan oluşan son kısmında, viyolonsel partisinden başlanarak partiler yukarı doğru okunduğunda yine ana motifin notalarının bu defa tam perdelerle (re bemol-mi bemol-fa-sol) kullanıldığı göze çarpar. Bestecilik tekniği açısından bakıldığında bu iki ölçüde ana motifin hem yatay hem dikey kullanıldığı dikkati çeker.



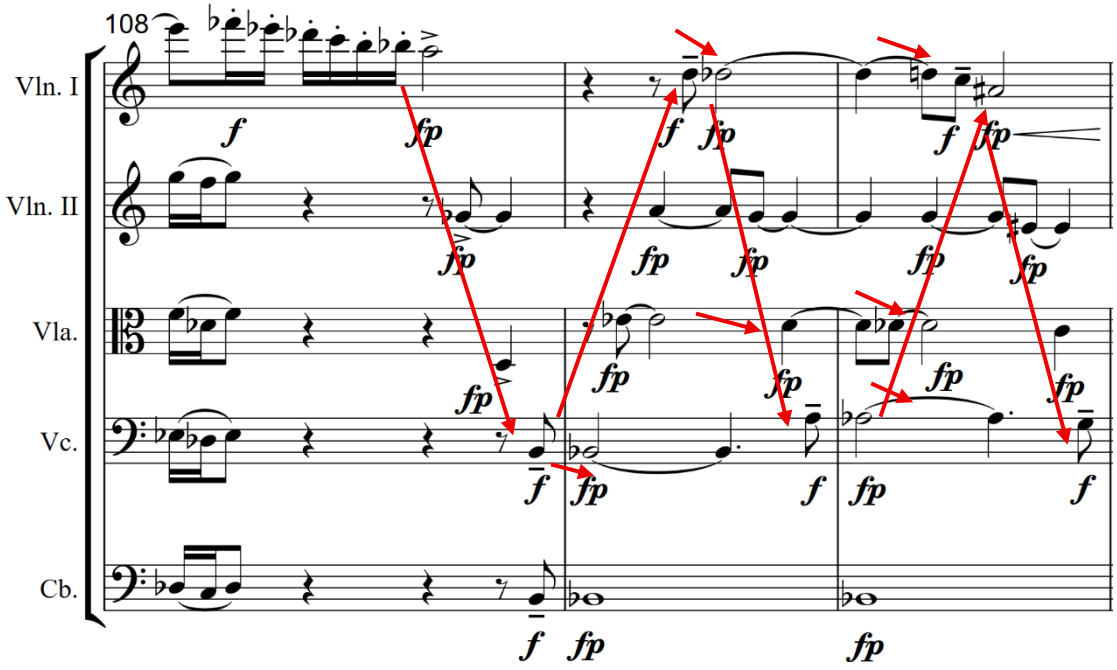
Nota 30 B bölmesinde ana motifin partiler arasında paylaştırılarak geliştirilmesi

102. ölçüde bu iki ölçü çalgılama açısından aynı kalacak şekilde tekrar edilmiş fakat aynı yazı tekniği bu defa birinci vuruştan başlanarak kullanılmıştır. Motif tekrarları arasında kalan ve 104. ölçüden 105. ölçünün ilk vuruşuna kadar devam eden bir ölçülük küçük geçişte birinci keman partisinde duyulan ana motifin aralıkları kromatik yarım perdelerle daraltılmıştır. İkinci keman partisinin de bu motife tam dörtlü aralıkları içeren çıkıcı melodik bir çizgi ile eşlik ettiği görülür.



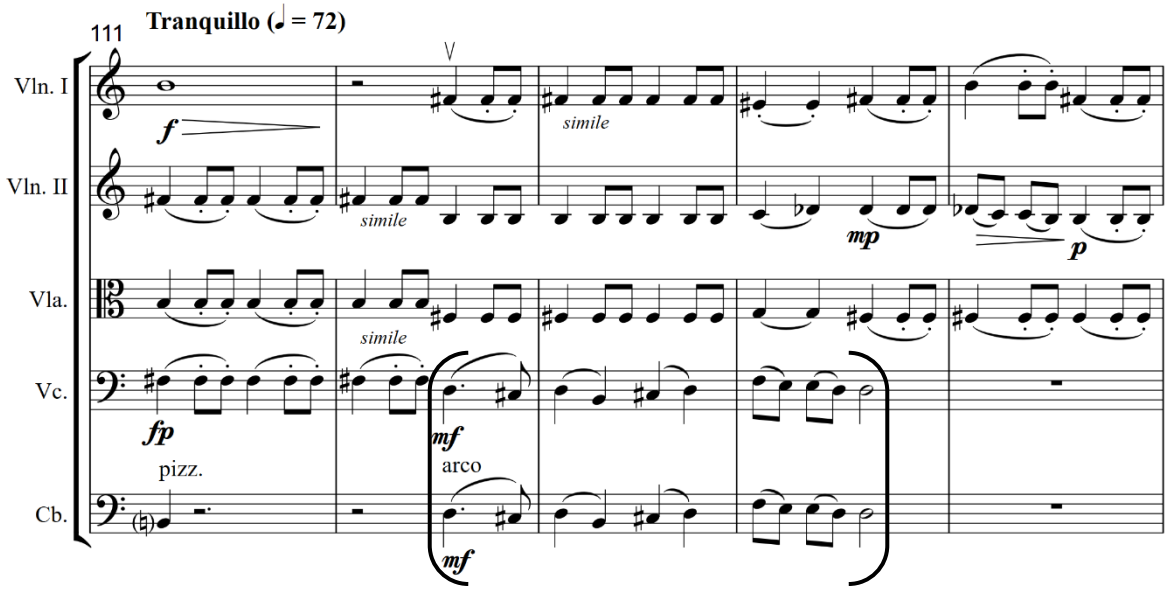
Nota 31 Motif tekrarları arasındaki bir ölçülük küçük geçiş

105. ölçüde B bölmesinin ilk ölçüsü yine ikinci vuruştan ve bu defa kontrbas partisinden başlayarak tekrar edilmiştir. İkinci ölçüsü ise yine birinci vuruştan ve kontrbas partisinden başlayarak sunulmuştur. 108. ölçünün üçüncü vuruşunda başlayıp 110. ölçünün sonuna kadar aynı yazı bu defa önce inici, sonra çıkıcı, sonra tekrar inici şekilde kullanılarak yeni cümleye geçiş sağlanmıştır. Armonik yönden incelendiğinde bu ölçülerde çıkarken dörtlü, ilk inişte üçlü, sonraki inişlerde dörtlü aralıkların kullanıldığı görülür. Birinci keman partisinden başlayarak viyolonsel partisine kadar inici bir şekilde kullanılan aynı motifin her bir iniş çıkışında sona kalan partinin bir yarım perde aşağı aktarıldığı dikkati çeker. Bu üç ölçü bölme içinde yeniden hatırlatılacak olan *b* cümlesine bir geçiş niteliğindedir.



Nota 32 Motifin aralıklarının genişletilerek ve daraltılarak geliştirilmesi

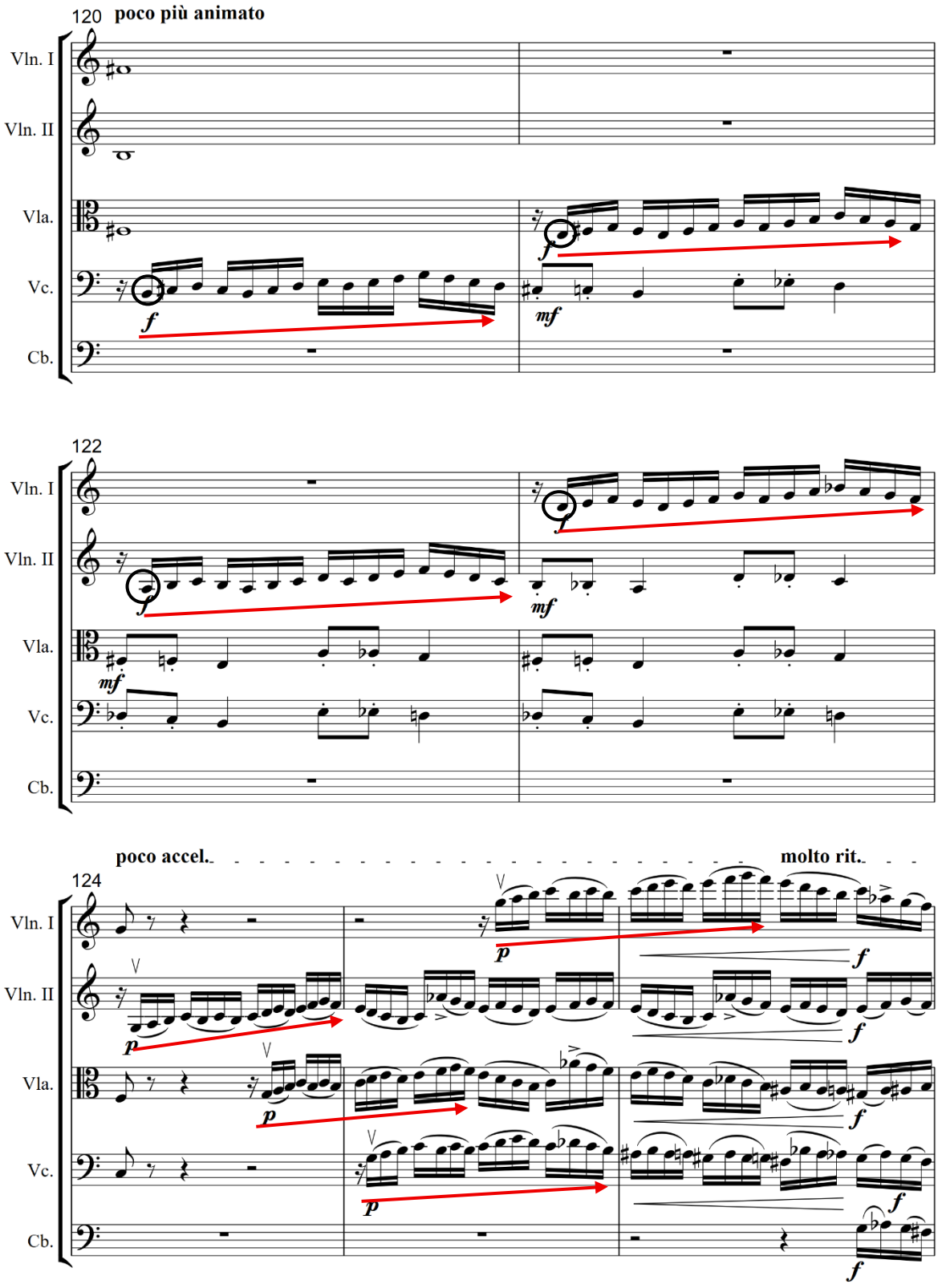
B bölmesinin içinde, 111. ölçüde temponun (tranquillo) ve eşlik partisinin değiştirilmesi (tekrar eden sekizlik notalar) ile tını açısından farklı bir atmosfer yaratılmıştır. Bu değişiklikler yeni bir cümlenin habercisi gibi görünse de aslında besteci bir sürprizle A bölmesinin *b* cümlesini aynı eksende, bu defa viyolonsel ve kontrbas partilerinde tekrar kullanmıştır.



Nota 33 B bölmesi içinde eşlik partisinin geliştirilerek kullanılması ve ilk bölmenin *b* cümlesinin viyolonsel ve kontrbas partilerinde sunulması

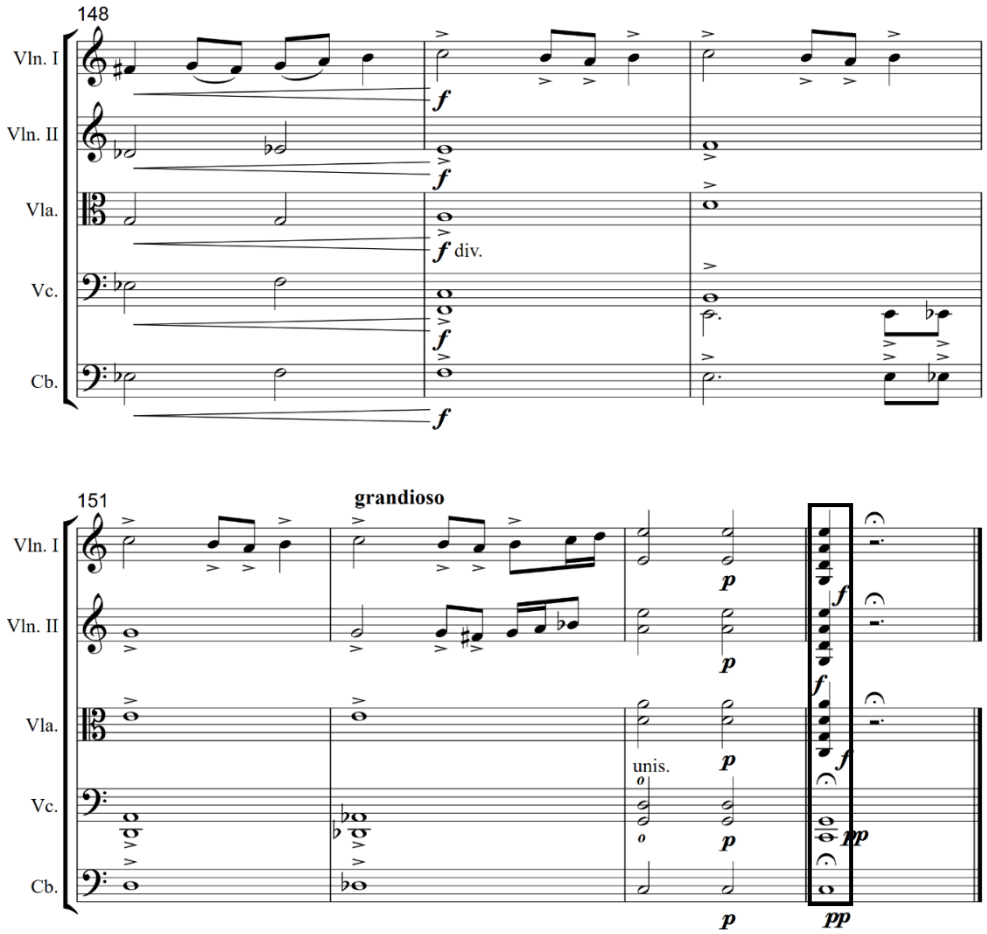
Bu cümlenin yinelenmesiyle, bölme içinde karşıt dönem yapısı kullanılmıştır. Bahsi geçen cümlenin ilk bölmedeki eşlik partilerinde kromatik çıkıcı yapıda sade bir yazı kullanılmış, burada ise si notası eksenli tekrarlı sekizliklerle eşlik partisi geliştirilmiştir. Farklı eksende ve bu tekrarında makamsal renkler oluşturacak aralıklar kullanılmayan bu cümlenin armonik yapısı incelendiğinde ise si-re ve fa diyez notalarının bu yapıda belirleyici bir rol aldığı görülür. Armonik açıdan si minör tonalitesini çağrıştıran öğeler bulunsa da, cümle içinde artık ikili aralığının kullanılması tonal yapıyı belirginliğinden uzaklaştırarak minör ton duygusunu soyutlaştırmıştır. Üç ölçülük motifin 116. ölçüden itibaren birinci keman partisine aktarılarak tekrarı ile dönüş köprüsüne doğrudan bağlanılmıştır.

120. ölçüde biraz daha canlı temposuyla (poco piu animato) A bölmesine dönüşü sağlayacak olan köprü başlar. Bir füg teması niteliğindeki onaltılık ve sekizlik notaların hakim olduğu köprünün melodik motifi, sırasıyla tam-yarım perdelerden oluşan tamamlanmamış bir oktatonik dizi malzemesinden oluşturulsa da ardından gelen dizi parçacıkları diyatonik düzenlemelerle devam ettirilmiş; böylece motifin algısında hem modal hem de tonal ögelerin kullanıldığı esnek bir doku yaratılmıştır. Bu motif yapısı viyolonsel partisinden başlayarak dört vuruşta bir üst partiye tam dörtlü aralıklarla aktarılarak kanon yazısı içinde kullanılmıştır.



Nota 34 Dönüş köprüsü; ilk dört ölçüde motifin partilerde tam dörtlü aralıklarla sırayla taklit edilmesi, son üç ölçüde de motifin kanon yazısı içinde kullanılması

Yeni motifin partiler arasında gittikçe sıkıştırılması ile bölüm içinde yazı ilk defa bu kadar yoğunlaştırılmıştır. Köprünün bu kısmı, ritmik anlamda bölümün doruk noktasıdır. Bu yoğun yazının son ölçüsünde bir çözülmeyle 127. ölçüde tekrar A bölmesine bağlanılmıştır. Üçüncü bölme yapısal olarak birinci bölmenin tekrarı niteliğindedir. Nüans kullanımı ve çalgılama bakımından herhangi bir değişiklik yapılmayan bölmede sadece ilk cümlenin bir tam sekizli yukarı aktarıldığı, ikinci keman partisine de eşlik görevi yerine birinci keman partisini katlama görevi verildiği görülmektedir. Viyola partisi bölünerek ikinci keman partisinin görevini üstlenirken viyolonsel ve kontrbas partileri de birinci bölmedeki gibi aralıkların inici ve simetrik kullanımıyla armonik yürüyüşü sağlamışlardır. Aynı cümlenin ikinci tekrarından sonra *b* cümlesi ve köprü niteliğindeki kanonik yapı kullanılan beş ölçü olduğu gibi tekrar edilerek *a* cümlesine bağlanılmıştır. Son defa sunulan yedi ölçülük *a* cümlesinin sonunda ana motifin birinci keman partisinde iki kere daha tekrar edilmesiyle kalış içinde uzama yapılmıştır. Bölüm, cümlenin sonunda mi bemol yerine mi naturel notası bulunan ve pianissimo nüansında do notası üzerindeki tam zıt nüanstaki tam beşlilerden kurulmuş, çalgıların boş tellerindeki notaları içeren bir akor ile sona erer.



Nota 35 Ana motifin tekrarları ile kalış içinde uzama

Genel üç bölmeli biçime benzer yapıda tasarlanan bölümün bölmeleri, cümle yapıları ve sayıları açısından dengeli ve birbirini tamamlayıcı özelliktedir. Bestecilik teknikleri bakımından ana motif, değer büyütme-küçültme, partiler arasında paylaştırma, taklit, kanon ve aralıkların daraltılması gibi işlemlerle çeşitlendirilmiş; özellikle B bölmesinde motifin hem yatay hem dikey olarak üst üste getirilmesiyle çalgısal doku yoğunlaştırılmıştır. Bu tekniklerle benzer motiflerden oluşan bölmeler arasında da zıtlık sağlanmıştır. Köprülerde, bir yandan ana motifin türevleriyle geçiş sağlanırken, diğer yandan oktatonik izlenimi veren fakat diyatonik parçacıklarla esnetilen yeni motifin kanonik girişlerle sıkıştırılması bölüme ritmik bir doruk kazandırmıştır. Armonik dil, işlevsel tonal bağlanıştan çok dörtlü-beşli aralık ilişkilerinin hem yatay hem dikey olarak kurulması üzerine temellenir. Harmandalı Zeybeği alıntısı bölümün bütünü içinde sınırlı sayıda kullanılsa da, girişteki karakteri belirleyen işlevi ve sonraki dönüşümlerin işaret ettiği referans malzeme niteliğiyle bölümün kimliğini belirleyen unsurlardan biri olarak görülebilir. Sakarya Marşı'nı çağrıştıran kısa motif, bestecinin ifadesine göre bilinçli bir alıntı niteliği taşımamakla birlikte, iki ezgisel unsurun bölüm içinde karşıt dönem ilişkisi içerisinde yer alması, bütünlüklü bir yapı algısını güçlendirmiş ve karaktersel çeşitliliği desteklemiştir.

3.4 Üçüncü Bölümün Biçim, Armonik Yapı ve Bestecilik Teknikleri Açısından İncelemesi

Üçüncü bölüm, ritmik yapısı itibarıyla geleneksel halk danslarımız arasında önemli bir yere sahip olan Karadeniz Bölgesi halk oyunlarının karakteristik havasını çağrıştırmaktadır. Özellikle aksak ölçü kullanımı ve ritmik motiflerin işlenişi, bu yöresel dans stiline ilişkin izlenimleri destekleyen başlıca unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Bölümün genelinde 5/8'lik aksak ölçü kullanılmıştır fakat B bölmesinde ve A bölmesinin bazı yerlerinde basit ölçülerle birlikte kullanıldığı da görülür. Girişte keman partilerine yazılan *col legno* terimi ile karakter olarak dansın kıvraklığının ve canlılığının simgelendiği düşünülmektedir.

Genel üç bölmeli biçime benzer şekilde tasarlanan bu bölümde, B bölmesinden sonra başlangıç bölmesine dönülmüş ve A bölmesi olduğu gibi tekrar edilmiştir. Bölmeler aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

BÖLMELER		
A Bölmesi	**B Bölmesi**	**A Bölmesi**
155. - 220. ölçüler arası	220. - 236. ölçüler arası	236. - 295. ölçüler arası
4 ölçülük giriş ve cümle tekrarlarıyla beraber 65 ölçüden oluşur.	Köprüyle beraber 16 ölçüden oluşur.	4 ölçülük giriş, cümle tekrarları ve 13 ölçülük C*odetta*'yla beraber 60 ölçüden oluşur.

Tablo 10 Bölümün yapısı

Bölümde, bestecilik teknikleri açısından ana motifin ters çevrilmesi ve nota değerlerinin küçültülmesiyle birlikte taklitler ve kanon yazısı gibi teknikler kullanılmıştır. Bölümün armonik yapısı incelendiğinde, fa notası ekseni üzerinde tam dörtlü, artık dörtlü, tam beşli aralıkların armonik ve melodik yapı içinde sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. İlk bölmede dört cümleden oluşan çift dönem, ikinci bölmede iki cümleden oluşan dönem yapısına benzer yapılar kullanılmıştır. Üçüncü bölmede ise ilk bölme aynen tekrar edilmiş ve bölümün genel biçimsel bütünlüğü sağlanmıştır. İkinci bölme, birinci bölmeye göre daha ağır bir tempodadır. Bu bölmede yazının sadeleştirilmesi ve uzun sesler üzerinde şekillenen daha melodik bir çizgiyle bölmeler arasındaki kontrast güçlendirilmiştir.

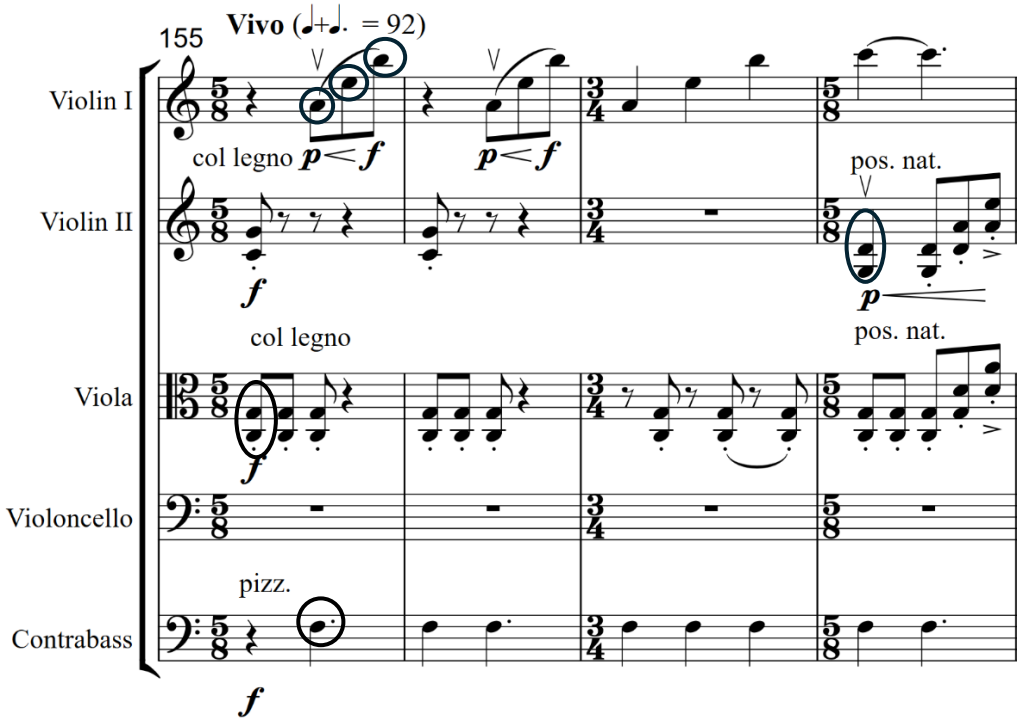
Üç bölmeli biçimin temel özellikleriyle paralellik gösteren bu bölümün bölme yapıları aşağıda ayrıntılı biçimde ele alınmıştır:

BÖLMELER									
	A Bölmesi						**Köprü**	**B Bölmesi**	
Cümleler	Giriş	a	a^{tekrarı}	Geçiş	b	b^{tekrarı}		c	c^{tekrarı}
Ölçü Sayısı	4	8	8	4	10	13	18	4	4
Cümle yapısı		Paralel dönem			Paralel dönem			Paralel dönem	

	Dönüş Köprüsü	A Bölmesi						
Cümleler		Giriş	a	a	Geçiş	b	b^{tekrarı}	Codetta
Ölçü Sayısı	8 (227. ölçünün ikinci vuruşunda köprüye dönüşmeye başlıyor.)	4	8	8	4	10	13	13
Cümle Yapısı			Paralel dönem			Paralel dönem		

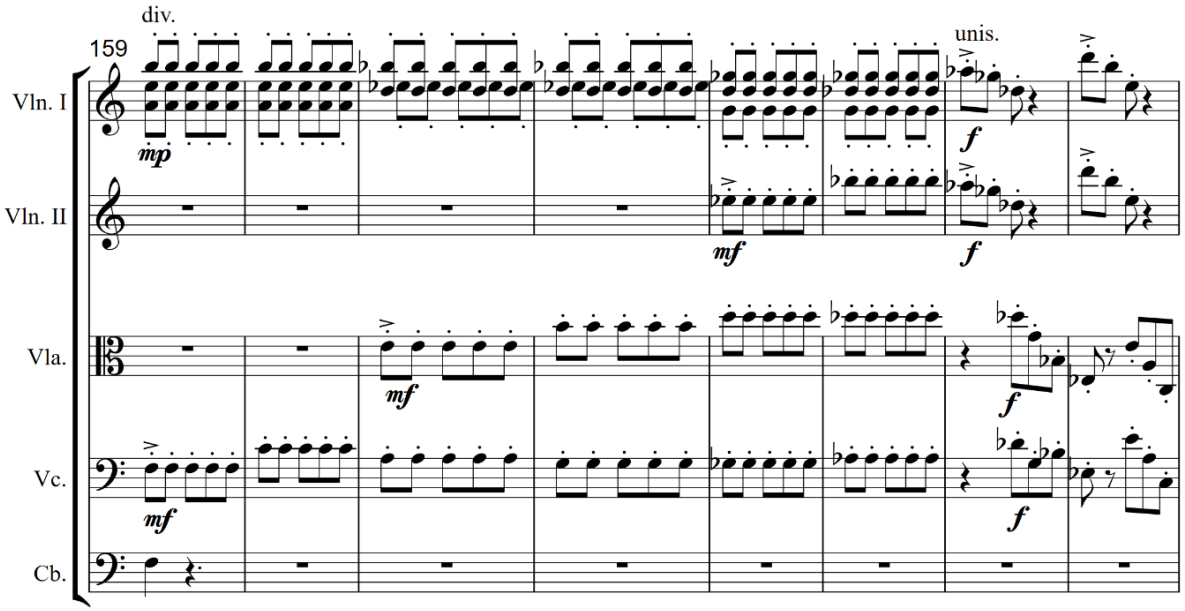
Tablo 11 Bölme yapıları

Canlı tempodaki bu hareketli bölüm armonik ve melodik yapıdaki tam beşli aralıklarını (fa-do-sol-re-la-mi-si) içeren giriş niteliğindeki dört ölçü ile başlar. Bu dört ölçüde armonik bir yapıya sahip olan *a* cümlesinin ve melodik bir yapıya sahip olan *b* cümlesinin motiflerinin bir arada kullanıldığı görülür. Kontrbas partisi A bölmesi boyunca ağırlıklı olarak fa notasıyla, viyolonsel ve viyola partileri ise armonik yapıyı destekleyen akor sesleriyle *a* ve *b* cümlelerinin eşlik çizgisini oluşturur. Girişte pizzicato ve col legno gibi farklı artikülasyonların kullanılmasıyla da bölmeler arasında tınısal fark yaratılmıştır.



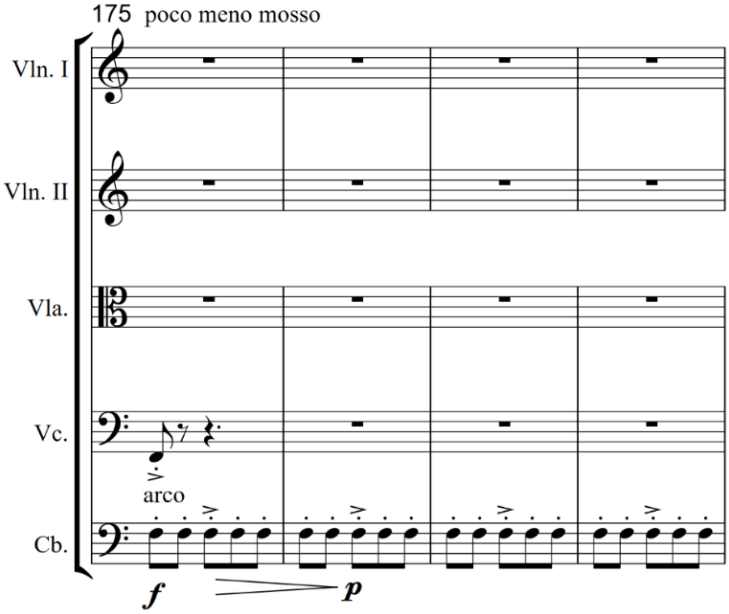
Nota 36 Armonik ve melodik yapıdaki beşli aralıklarından oluşmuş dört ölçülük giriş

A bölmesi tekrarlı *a* ve *b* cümlelerinden oluşur. Birinci keman partisinde bölünerek sunulan, kısa ve kesik notaları içeren sekiz ölçülük ilk cümle, beşli aralıklarının egemen olduğu ve üst üste kullanıldığı tekrar eden disonant akorlardan oluşur. Bu cümlenin eşliğini ise bölümün karakteristik ritmi ile viyolonsel ve viyola partileri üstlenir. 167. ölçüden itibaren *a* cümlesi aynen tekrar edilir.



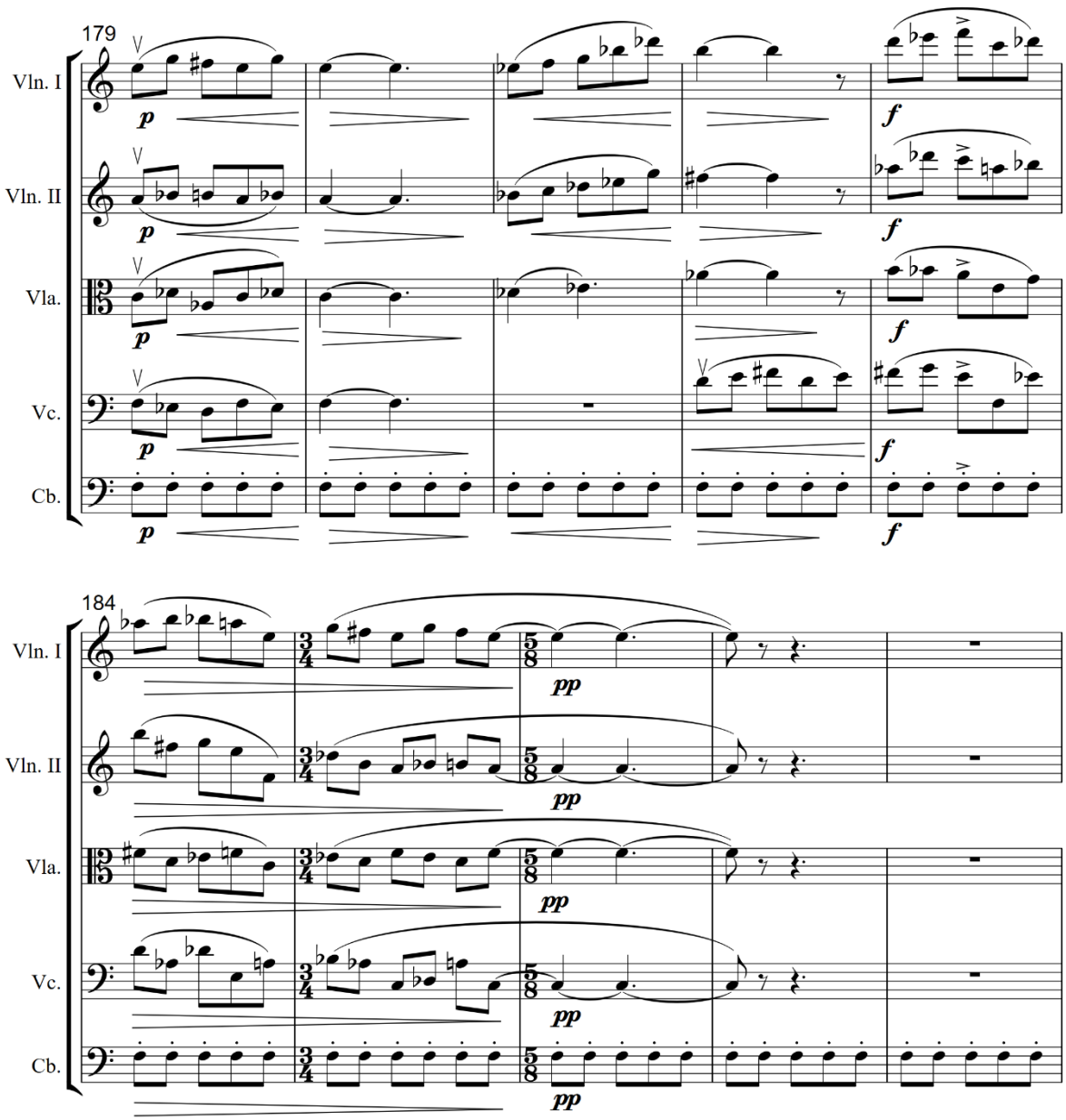
Nota 37 *a* cümlesi

175. ölçüde poco meno mosso terimi ile tempo biraz düşürülerek, *a* cümlesinin ana motifini içeren dört ölçülük bir geçiş ile *b* cümlesine bağlanılır.



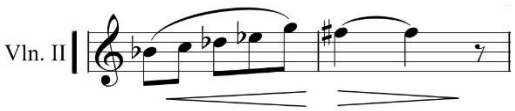
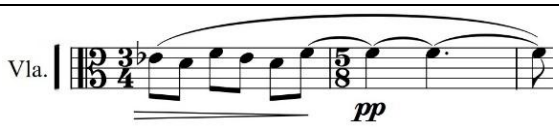
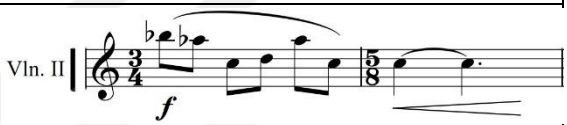
Nota 38 Dört ölçülük geçiş

Canlı ve kıvrak bir karaktere sahip ilk cümleye kıyasla, ikinci cümlenin daha lirik ve bağlı bir yapıya sahip olduğu görülmektedir.



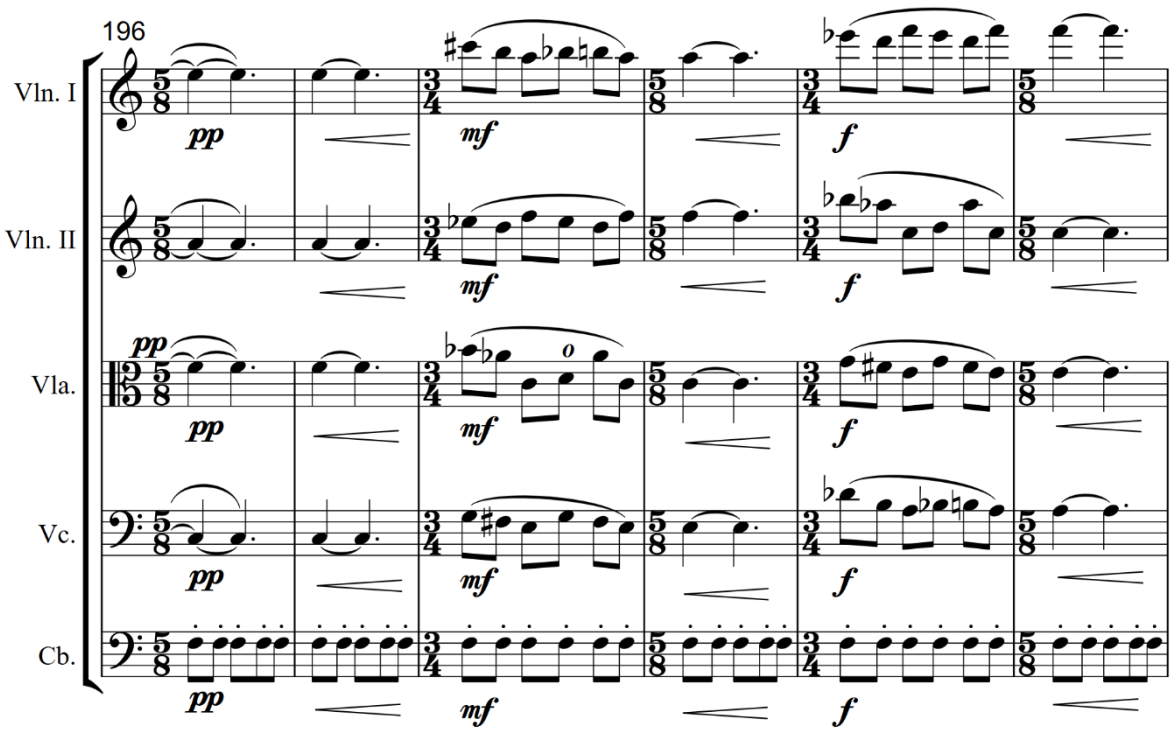
Nota 39 *b* cümlesi

Cümlenin iki ölçülük ana motifi aralıkları daraltılarak, genişletilerek veya ters çevrilerek bölme içinde geliştirilmiştir.

1. keman partisi 179. ölçü (ana motif)	2. keman partisi 181. ölçü
	
Viyola partisi 185. ölçü	1. keman partisi 185. ölçü
	
Viyolonsel partisi 179. ölçü	2. keman partisi 200. ölçü
	

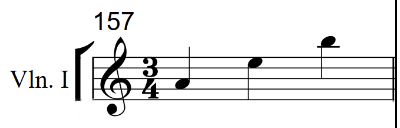
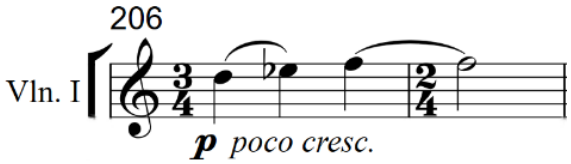
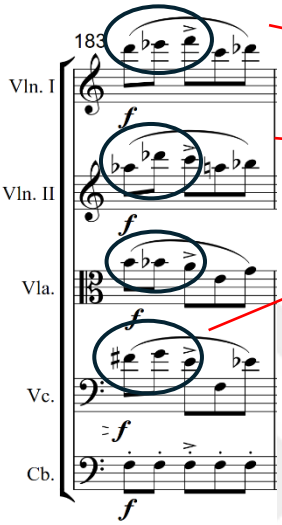
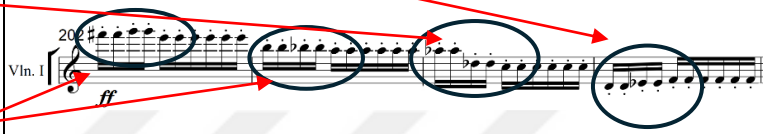
Tablo 12 *b* cümlesinin ana motifinin geliştirilmesi

Nota 40'ta motifin geliştirilmiş tekrarları ile genişleyen cümlenin ritmik bölünmesinin değiştirilmediği, sadece cümlenin son kısmında (185. ölçüde) 3/4'lük ölçünün kullanıldığı ve tekrar aksak ölçü işaretine dönüldüğü görülür. İki ölçü uzamanın ardından cümle olduğu gibi tekrar edilir. 198. ölçüde başlayan ve motif tekrarlarından oluşan dört ölçülük uzamada, ölçü işaretinin de değiştirilmesiyle cümlenin tekrarında gelişmeye yönelik bir hareketlilik sağlanmıştır.



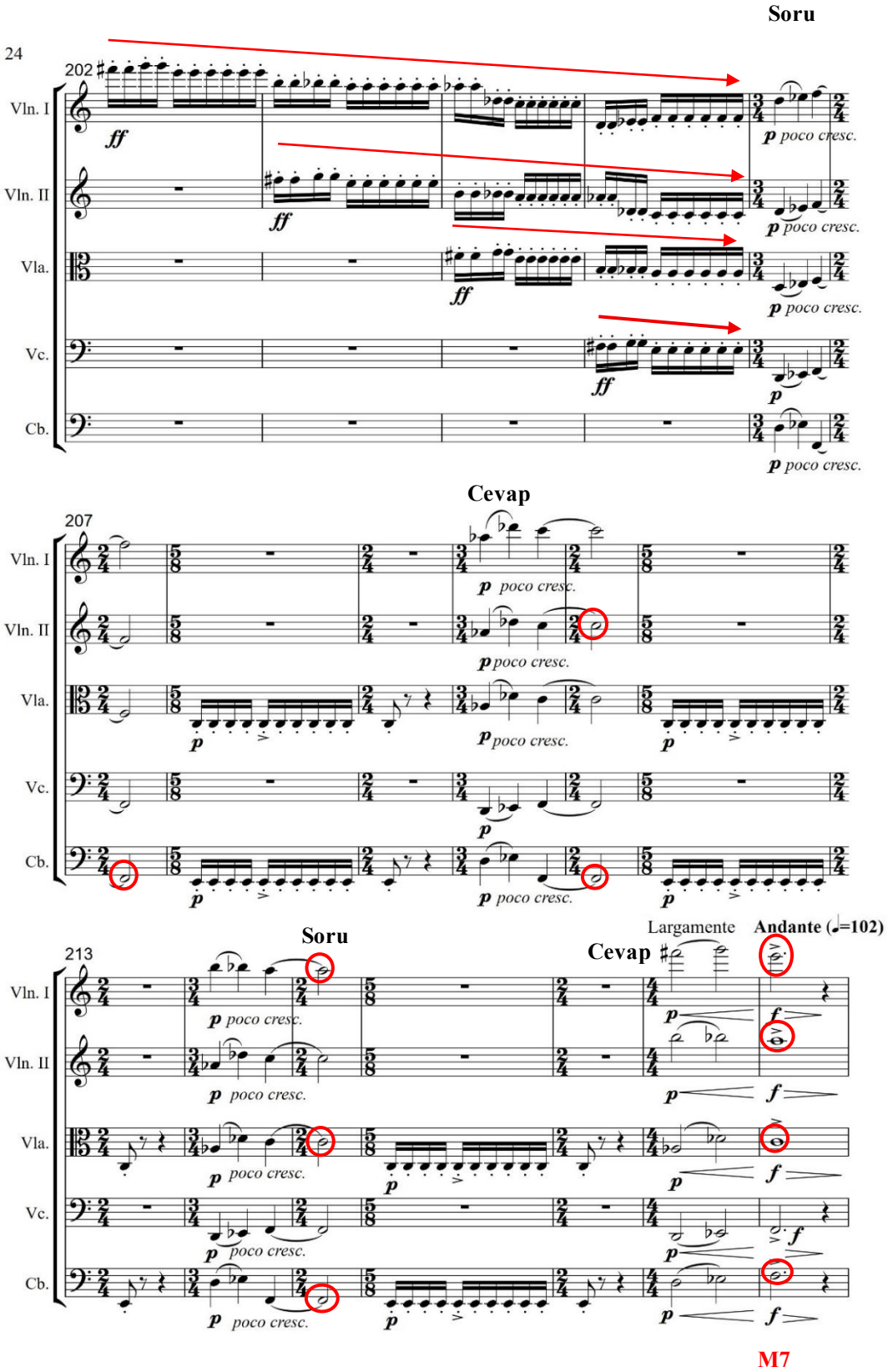
Nota 40 196. ölçüde başlayan kalış sonrası uzamanın motif tekrarları ile genişletilmesi

B bölmesine geçişi sağlayacak olan ve 202. ölçüde başlayan köprüde malzeme olarak *a* ve *b* cümlelerinin motiflerinin kullanıldığı görülür. Farklı ölçü işaretlerinin kullanıldığı köprüde 3/4'lük ölçülerde *a* cümlesinin motifi aynı nota değerleri ile, 5/8'lik ölçülerde ise *b* cümlesinin motifi değer olarak küçültülerek dönüşümlü kullanılmıştır. Köprünün tekrarlı onaltılık notalardan oluşan motifinin aslında 183. ve 193. ölçülerdeki motifin notalarından oluşturulduğu görülür. Bahsi geçen ölçüde sırasıyla viyolonsel, viyola, ikinci ve birinci keman partilerindeki ilk 3 nota, 202.,203.,204. ve 205. ölçülerdeki tekrarlı onaltılık notalardan oluşan melodik çizginin içeriğini oluşturur.

A Bölmesi motifi	Köprü kesitinde motifin geliştirilmesi
	
B Bölmesi motifi	Köprü kesitinde motifin geliştirilmesi
	

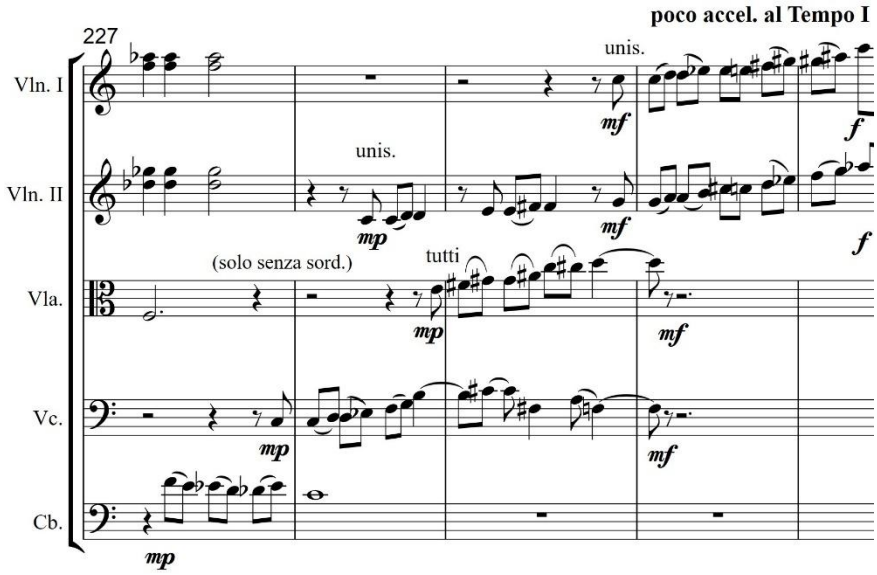
Tablo 13 Köprüde kullanılan *a* ve *b* cümlesi motifleri

Bu melodik çizginin partilerde sırayla girmesiyle aynı zamanda kanon oluşturulmuştur. Melodik malzeme dönüşümlü şekilde kullanılarak bir soru-cevap ilişkisi oluşturulmuş, bu da köprünün amacını pekiştiren bir unsur olmuştur. Her bir soru ve cevap cümlesinde akor yapısına yeni bir nota eklenerek sonunda bu bölümün eksen sesini oluşturan fa notası üzerinde bir majör yedili akoru ile kalış yapılmıştır.



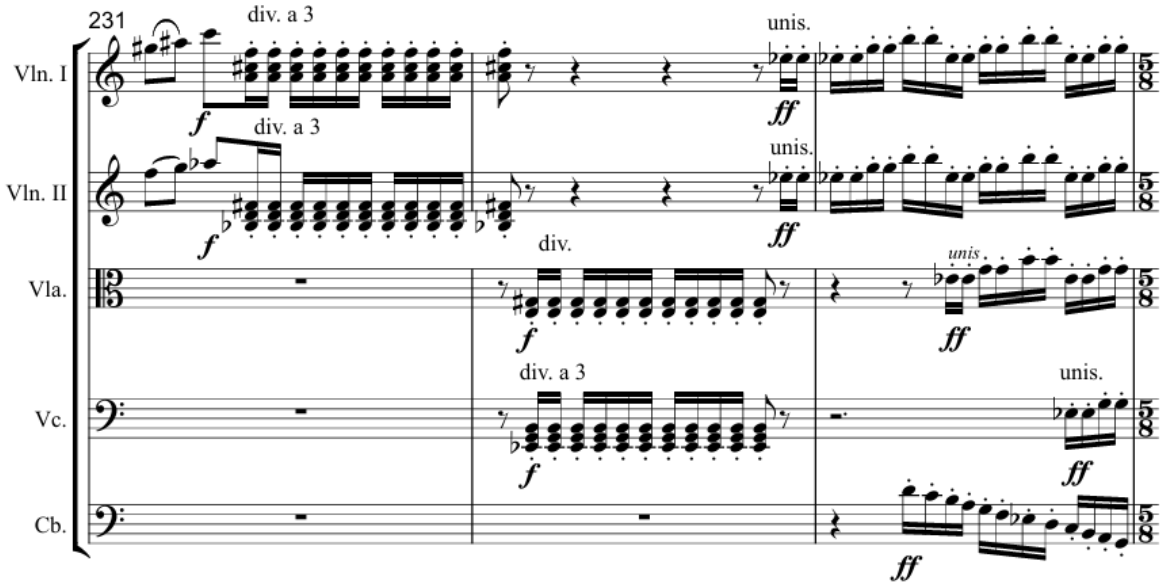
Nota 41 Köprü

Köprüdeki kalışın ardından 220. ölçüde B bölmesine doğrudan bağlanılmıştır. Tekrarlı dört ölçülük bir cümleden ve sekiz ölçülük bir dönüş köprüsünden oluşan B bölmesi A bölmesine göre daha kısa ele alınmıştır. B bölmesinin A bölmesine göre daha sakin bir yapısı vardır. Aynı zamanda A bölmesine göre müzik yazısı daha sadedir. Dört ölçülük ilk cümlede viyola ve ikinci keman partilerinde bölünmüş birinci çevrim durumundaki majör dokuzlu akoru ile hazırlanan ve üçüncü çevrim majör yedili akoru üzerinde devam eden melodik çizgi birinci keman tarafından sunulur. 224. ölçünün ikinci vuruşunda başlayan cümle tekrarında, melodik çizgi partiler arası yer değiştirme yoluyla bu kez viyola partisine verilmiştir. Eşlikteki üçüncü çevrim halindeki majör yedili akorunun da partiler arasında dağılımı değiştirilerek tını farkı yaratılmıştır. 227. ölçünün ikinci vuruşundan itibaren köprünün birinci kesiti başlar. Bu kesit motifin partiler arasında taklit edilmesiyle genişletilmiştir. Bu genişletme ile köprüye dönüşen cümle yapısında motif önce kontrbas partisinde ters çevrilmiş, ardından viyolonsel partisinde aynı başlayıp notalar eklenerek genişletilmiştir. Aynı motif yapısı ikinci keman partisinde tartımda ve aralıklarında küçük değişimlerle çıkıcı bir melodik çizgiye dönüşmüş, viyola partisinde de üçlüsünden başlayarak aynı melodik çizgi üst üste kullanılmıştır. Son olarak birinci keman partisinde ana motifin ilk kısmı ile viyola partisindeki motifin ilk kısmının birbirine eklenmesi ile motif son defa sunularak köprünün II. kesitine bağlanılmıştır.



Nota 42 Cümlenin, köprünün birinci kesitine dönüşmesi

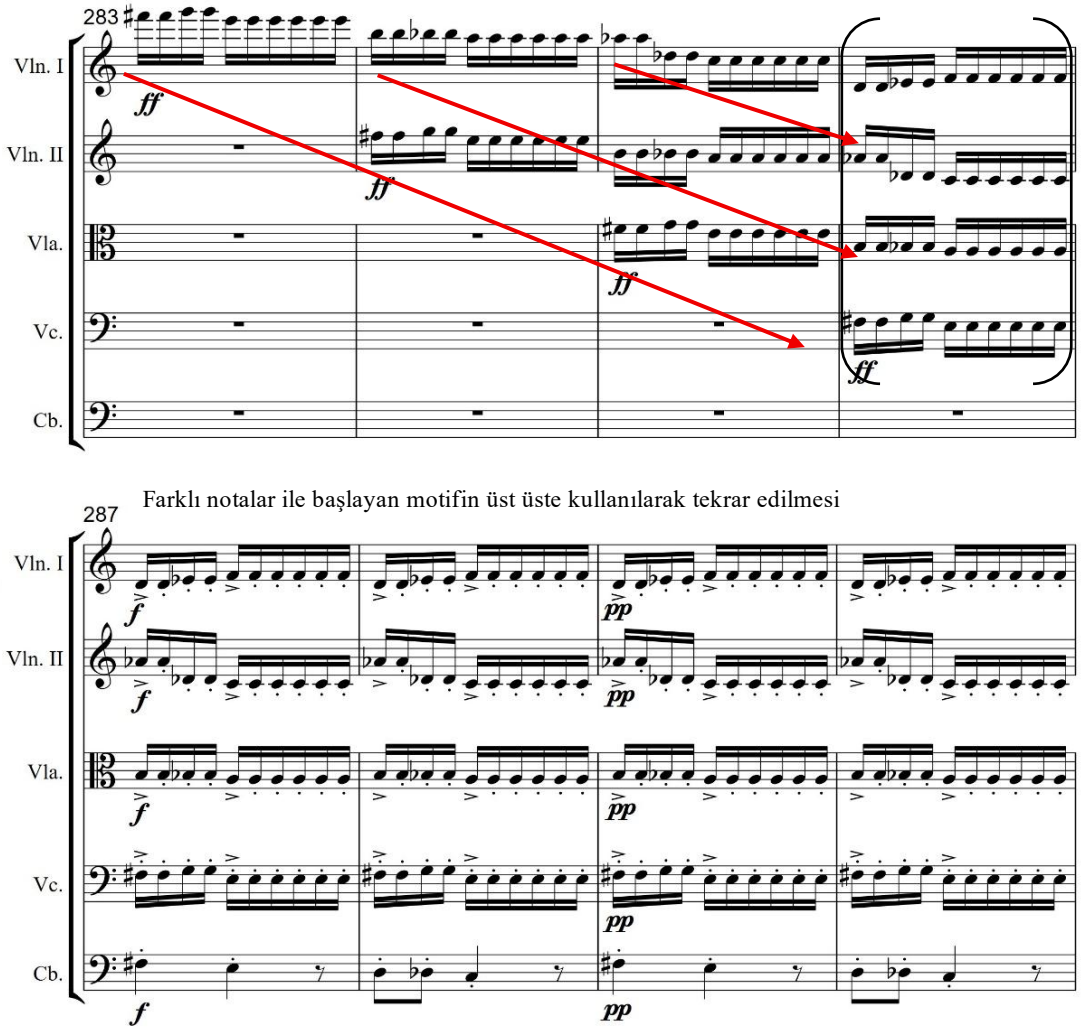
331. ölçünün ikinci vuruşunda B bölmesinin sade yapısı ve sakin karakterinden sonra A bölmesinin canlı ve enerjik karakterine geri dönüşü sağlayacak olan köprünün ikinci kesiti başlar. B bölmesinin genelinde piano, mezzo piano ve mezzo forte nüansları kullanılmış, köprünün başlangıcından itibaren birden forte nüansı ve bu nüansa gidişi hazırlayan poco accel. al Tempo I terimi ile A bölmesine dönüleceğinin işareti verilmiştir. Beş ölçü süren dönüş köprüsünün ikinci kesiti motif tekrarlarından oluşur. Bu köprüde melodik malzeme olarak tekrar eden onaltılık 3 sesli artık akorlar (ilk 2 ölçüde armonik olarak üst üste si bemol-re-fa diyez / la-do diyez-fa, üçüncü ölçüde melodik olarak mi bemol-sol-si) kullanılmıştır. 234. ölçüde fa-si notalarını içeren bir kalış ve bir ölçülük G.P.[8]'dan sonra 236. ölçüde A bölmesine dönülür.



Nota 43 Köprünün ikinci kesiti

A bölmesi, köprünün ilk dört ölçüsü dahil nüans ve çalgılama açısından değişiklik yapılmadan olduğu gibi tekrar edilmiştir. Bölümü sonlandıracak Codetta 283. ölçüde başlar. Bu kesitte A bölmesi ile B bölmesi arasındaki köprü malzemesinin Codetta'ya dönüştürüldüğü görülür. Motif, 283. ölçüde kanonik girişlerle kullanılmıştır. 286. ölçüden itibaren ise farklı notalardan oluşan motif parçacıkları beş ölçü boyunca üst üste (viyolonsel-viyola tam dörtlü aralığı ve ikinci ve birinci keman artık dörtlü aralığı ile) yazılarak Codetta genişletilmiştir.

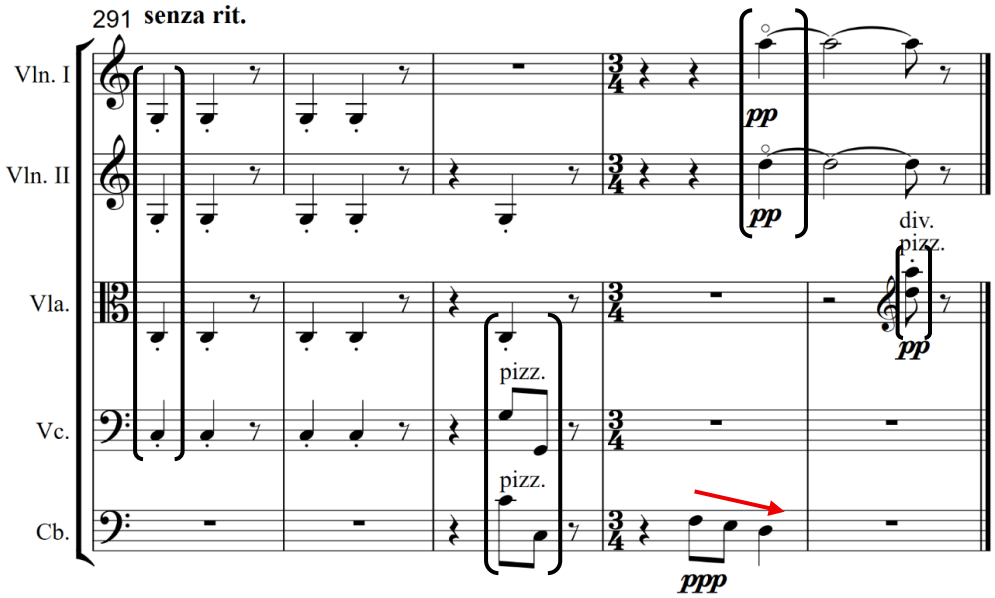
[8] General Pause: Tüm topluluk için şefin takdirine bağlı olarak bir ölçü veya daha fazla sessizliği belirtir.



Farklı notalar ile başlayan motifin üst üste kullanılarak tekrar edilmesi

Nota 44 Codetta'nın ilk sekiz ölçüsü

291. ölçüye kadar motif tekrarları ile genişleyen Codetta'da motifler sonunda do-sol beşlisine çözülür ve beşli aralıklarının oluşturduğu son beş ölçü ile Codetta sona erer. 294. ölçüde kontrbas partisinde son anda yapılan bir sürpriz ile karar sesi değiştirilerek bölüm re-la beşlisi ile son bulmuştur.



Nota 45 Bölümün tam beşli aralıklarından oluşan son beş ölçüsü

Üçüncü bölümde, 5/8'lik aksak ölçünün baskın kullanımı, canlı tempo ve girişte kemanlarda col legno/pizzicato gibi artikülasyon tercihleriyle Karadeniz yöresi halk oyunlarını çağrıştıran kıvrak bir karakter oluşturulmuştur. Yapısal açıdan geleneksel üç bölmeli biçime yakın bir A-B-A kurgusunda tasarlanan bölümde bölmeler, ana motiflerin ters çevrilmesi, nota değerlerinin küçültülmesi ve partiler arası kanonik yazım gibi bestecilik yöntemleriyle zenginleştirilmiştir. Daha çok dikey yazı anlayışıyla kurgulanmış A bölmesinin yapısı, kısa değerli, staccato artikülasyonlu notaların tekrarı üzerine kurulu *a* cümlesi ve daha melodik, bağlı karakterli b cümlelerinden türeyen çekirdek malzemenin tekrar ve dönüşümleriyle şekillenmiştir. A bölmesinin canlı, hareketli karakterine ve uyumsuz seslerden oluşan armonik yapısına karşın B bölmesinde uzun sesler üzerinde kurulan daha sade ve melodik çizgilerin çalgılar arasında yer değiştirme yoluyla sunulması, bölmeler arasındaki kontrastı ve dengeyi pekiştirmiştir. Bölümün biçimi her ne kadar üç bölmeli biçimle benzerlik gösterse de, bölmelerin kalışlarla ayrılması yerine bölmeler arası geçişler köprü kesitleriyle sağlanmıştır. Armonik açıdan ise fa ekseni çevresinde dörtlü, artık dörtlü ve beşli aralığı ilişkilerinin hem yatay hem dikey kuruluşta sık kullanıldığı gözlenmiştir. Bestecinin Codetta'yı köprü malzemesinden türeterek genişletmesi ve son anda kontrbas partisinde karar sesini değiştirerek re-la beşlisine yönelmesi, beklenmedik bir kapanış etkisi yaratmıştır. Besteci, yöresel ritmik ögeleri serbest bir yaklaşımla işlemiş; müzikal malzemeleri biçimsel kurgu ve bestecilik teknikleri aracılığıyla bütünlüklü bir yapı içinde bir araya getirmiştir.

3.5 Dördüncü Bölümün Biçim, Armonik Yapı ve Bestecilik Teknikleri Açısından İncelemesi

Diğer üç bölüme göre daha yavaş ve sakin bir atmosferi olan dördüncü bölüm, bestecinin ifadesine göre bir ağıt havası taşımaktadır. Üç bölmeli biçimin yapısına benzer bir biçimi olan bölümde başlangıç bölmesine dönülmüş ve A bölmesi ritmik değişiklikler dışında çalgılama ve nüans açısından aynen tekrar edilmiştir. Bölmeler aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

BÖLMELER		
A Bölmesi	**B Bölmesi**	**A Bölmesi**
296. - 321. ölçüler arası	321. - 330. ölçüler arası	330. - 360. ölçüler arası
Giriş niteliğindeki 2 ölçüyle beraber 25 ölçüden oluşur.	10 ölçüden oluşur.	Bir ölçülük giriş ve Codetta ile beraber 31 ölçüden oluşur.

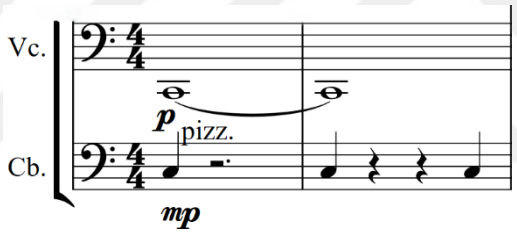
Tablo 14 Bölümün yapısı

Motif yapılarında bestecilik teknikleri açısından ana motifin ters çevrilmesi ve kanon yazısı gibi yöntemler kullanılmıştır. Armonik yapısı incelendiğinde, küçük ikili ve artık ikili aralıklarını içeren, birbirine eklenmiş dört sesli dizi parçacıklarının oluşturduğu yapay dizilerin kullanıldığı görülür. İlk bölmede çift dönem, ikinci bölmede genişletilmiş cümle yapısı kullanılmış, üçüncü bölmede de ilk bölme aynı şekilde tekrar edilerek bölümün biçimi oluşturulmuştur. İkinci bölmede, birinci bölmenin müzikal malzemelerinin farklı şekillerde ele alınması bölmeler arasındaki farkı belirginleştirmiştir. Yukarıda bahsi geçen üç bölmeli biçim aşağıdaki şekilde detaylandırılmıştır:

	A Bölmesi					B Bölmesi	A Bölmesi					Codetta
Cümleler	Giriş	a	b	a	b	c	Giriş	a	b	a	b	
Ölçü Sayısı	2	5	8	5	6	10	2	5	8	5	6	6
Cümle Yapısı		Çift Dönem				Genişletilmiş cümle		Çift Dönem				

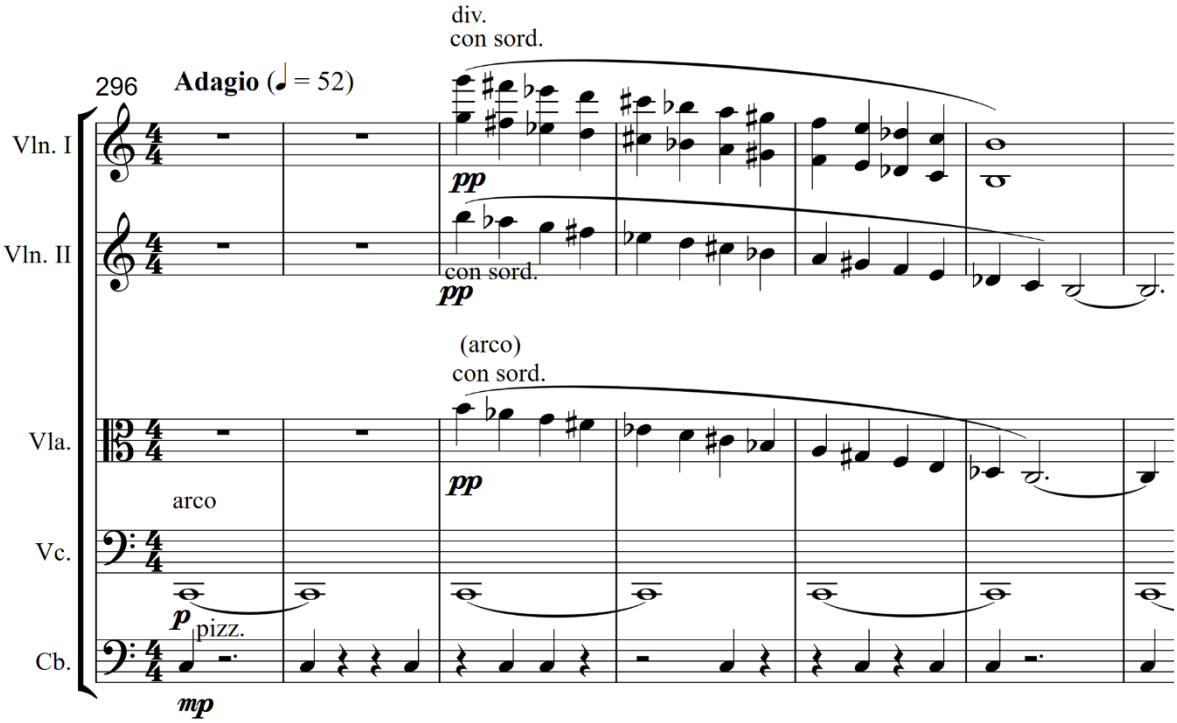
Tablo 15 Bölme yapıları

Bölüm giriş niteliği taşıyan iki ölçü ile başlar. Viyolonsel partisinde birbirine bağlanmış iki tane birlik nota ile kontrbas partisinde zamanı değişen dörtlük değerdeki do notaları ve sus işaretleri, birinci ve üçüncü bölmelerin dingin ve düzensiz bir kalp atışı hissini veren eşlik hattını oluşturur.



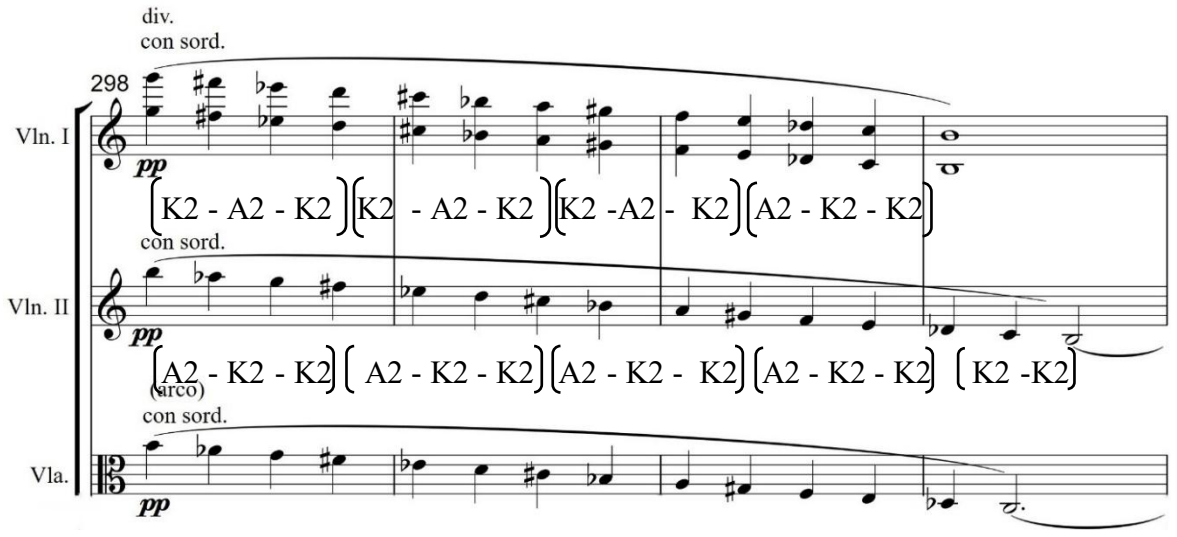
Nota 46 A bölmesinin eşlik hattı

Bölüm, bu eşlik hattının üzerindeki makamsal izler taşıyan inici ve çıkıcı diziler üzerine kurulmuştur. Bölümün atmosferini hazırlayan iki ölçülük girişten sonra 298. ölçüde *a* cümlesi başlar. Birbirine eklenmiş ezgisel olarak hicaz dörtlüsünü anımsatan ve dört notadan oluşan dizi parçacıklarının birleşimiyle oluşan cümle beş ölçü sürer.



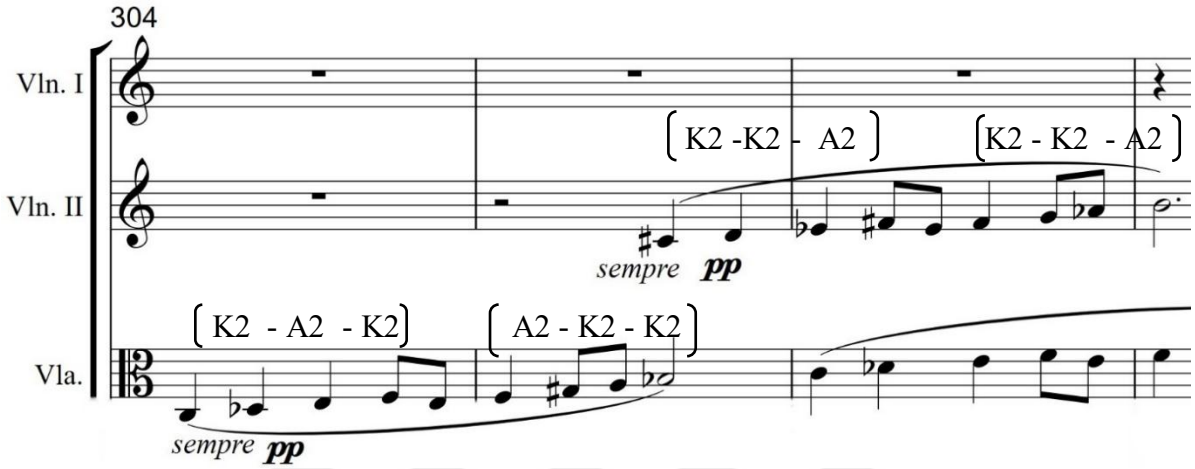
Nota 47 *a* cümlesi

Küçük ve artık ikili aralıklarının art arda kullanılmasıyla oluşturulan yapay bir dizi, ilk cümlenin malzemesini oluşturur. Cümle, üçüncü oktav sol notasından başlayarak birinci keman partisinde tam sekizli aralığı ile bölünmüş, eş zamanlı olarak ikinci keman ile viyola partilerinde de bir tam sekizli aralığı ile si notasından başlayarak ve farklı bir dizi kuruluşuyla sunulmuştur. Bu beş ölçüde, başlangıç sesleri ile kuruluşları farklı iki inici dizi iç içe geçirilerek, yapay bir makam dizisi izi taşıyan tını elde edilmiştir.



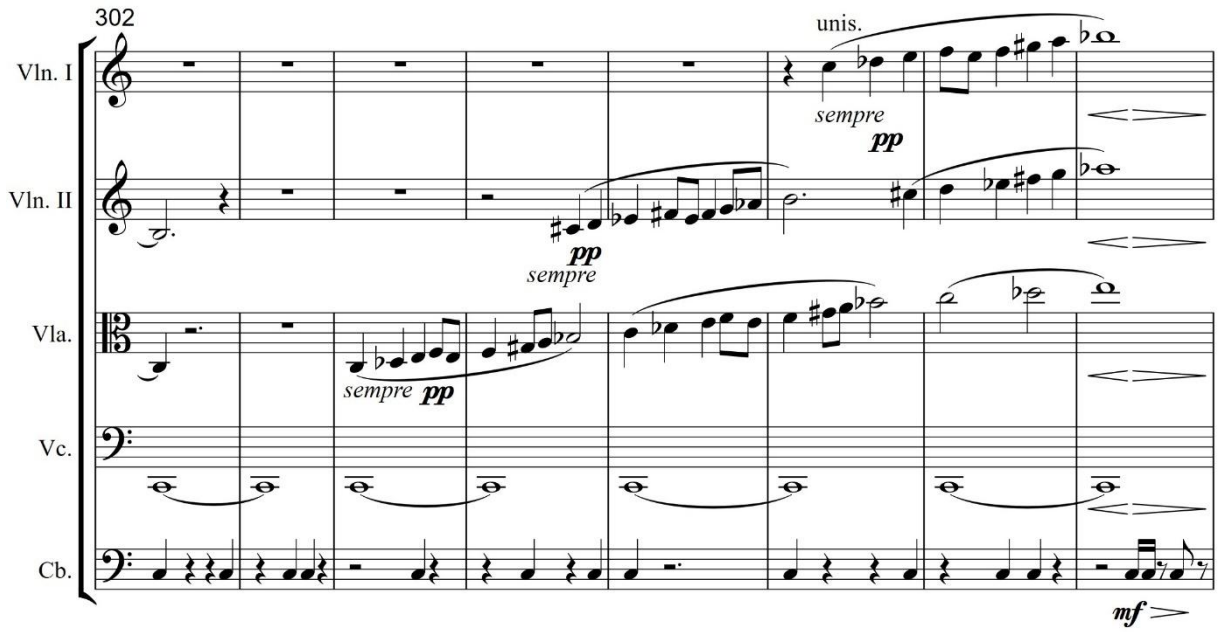
Nota 48 *a* cümlesinin melodik yapısı

302. ölçünün sonu aynı zamanda yeni cümlenin hazırlık ölçüsü niteliğindedir. Hazırlık ölçüleriyle birlikte sekiz ölçü süren ikinci cümlede, aynı müzikal malzeme bu defa do notasından başlayarak ve ters çevrilerek kullanılmıştır. Bu çıkıcı dizinin yapısında da yine küçük ikili ile artık ikili aralığını içeren ve hicaz dörtlülerini anımsatan birbirine eklenmiş dört notadan oluşan dizi parçacıkları hakimdir.



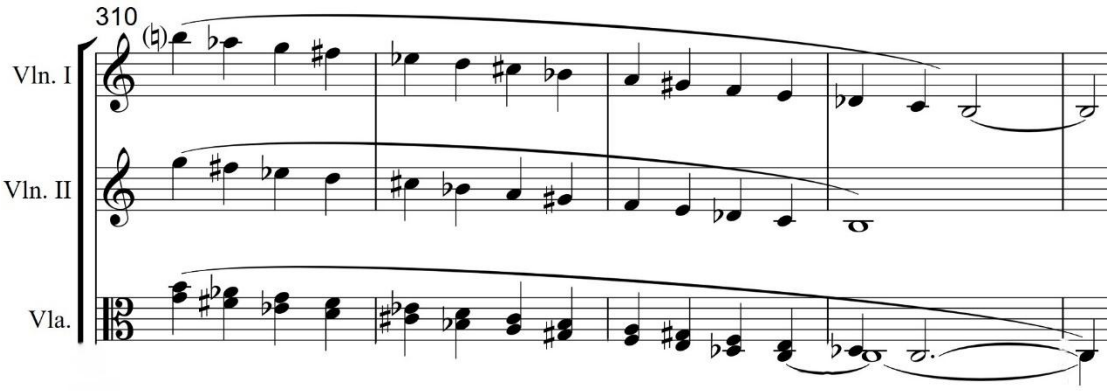
Nota 49 *b* cümlesinin melodik yapısı

Yedi notayı içeren bir yapay diziden oluşan motif, önce viyola partisinde sunulur ve bir tam sekizli üstten tekrar edilir. İkinci keman partisi de bu dizinin son notası olan si bemol notası ile artık ikili oluşturacak şekilde aynı anda do diyez notasından başlayarak, aynı aralıkları içeren fakat farklı kuruluştaki bir dizi ile viyola partisini taklit eder ve aynı diziyi bir tam sekizli üstten tekrar eder. Yine aynı şekilde bu defa birinci keman partisinin viyola partisini do notasından başlayarak ve aynı kuruluşla taklit ettiği görülür. Bu yazı şekli ile kanon oluşturulmuş, cümlenin son ölçüsünde gergin bir beşlisi tizleştirilmiş dominant akoru ile kalış yapılmış ve tekrar *a* cümlesine bağlanılmıştır.



Nota 50 İkinci cümle

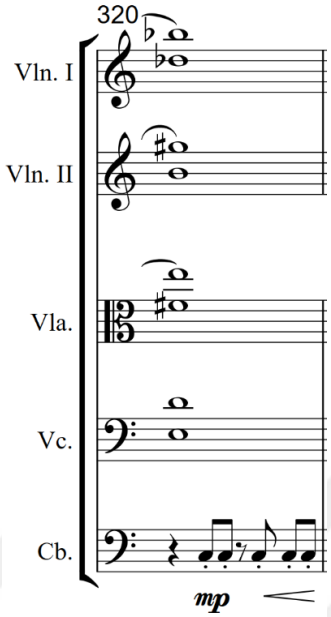
310. ölçüde *a* cümlesi tekrar sunulur. Cümlenin tekrarında ikinci keman ve birinci keman partilerinin başlangıç seslerinin yerleri değiştirilerek ve viyola partisi de keman partilerindeki inici motifi katlaması için bölünerek bir önceki cümleye göre tını farkı yaratılmıştır.



Nota 51 *a* cümlesinin geliştirilmiş tekrarı

315. ölçüde tekrar edilen *b* cümlesinde, kontrbas partisindeki dörtlüklerin zamanlarının değişmesi dışında çalgılamada değişiklik yapılmamıştır. İlk *b* cümlesine göre bu cümlede poco a poco accelerando terimi ile tempo giderek hızlandırılmış ve cümlenin sonundaki bir akorla ilk bölme sona erdirilmiştir. Cümlenin sonu olan ve kalış niteliği taşıyan 320. ölçüde, keman partilerinde altılı, viyola ve viyolonsel partilerinde yedili aralıklarının iç içe geçmesiyle oluşturulan disonant (mi notası üzerine majör dokuzlu ve üst iki partide re bemol

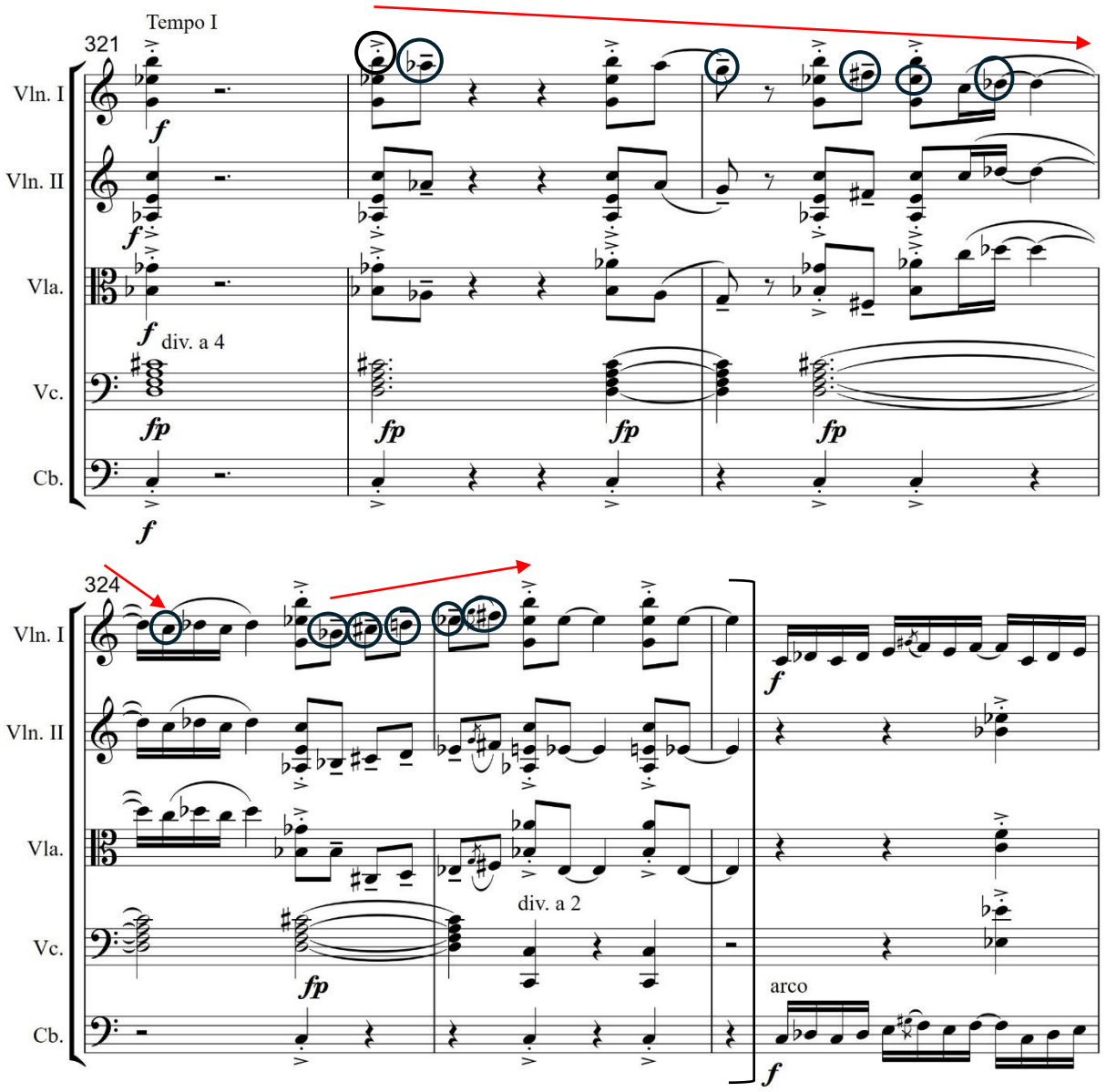
- si bemol -büyük altılı- aralığının eklenmesiyle oluşturulmuş) bir akor ile ilk defa makamsal renklerden uzaklaşılmıştır. Bu renk arayışı, yeni bölmenin başlangıcının bir nevi habercisi durumundadır.



Nota 52 Altılı ve yedili aralıkların iç içe geçmesiyle oluşturulan disonant akor

321. ölçüde başlayan B bölmesinin ilk ölçüsü hazırlık ölçüsü niteliğindedir. Belli bir melodik yapısı olmayan atmosfer yaratıcı bir bileşimin oluşturduğu bölme, yoğun ezgisel yapıya sahip A bölmesine göre daha dikey ve armonik bir yazı içerir. A bölmesine göre bu bölmede sekizlik, onaltılık notalar ve sus işaretleri kullanılarak ritmik açıdan daha renkli ve zengin bir bölme yapısı tasarlandığı görülmektedir. Besteci, kendi ifadesine göre bu bölmede forte nüansındaki kısa ve aksanlı akor yapısının altında, viyolonsel partisinde dörde bölünmüş bir minör-majör yedili akorunu forte piano nüansında uzatarak, nüans ve ritim zıtlığının oluşturduğu farklı bir etki yaratmak istemiştir. Viyolonsel partisinde piano nüansında uzayan dingin akorun sessizliği, ardından atak hareketlerle forte nüansındaki kısa, aksanlı notaların da gerginliği simgelediği ve bu bileşimle bölmeler arasında bir kontrast yaratılmak istendiği düşünülmektedir.

Daha kısa nota değerlerinin ve farklı artikülasyon işaretlerinin kullanıldığı bu bölmenin melodik malzemesinin, aslında yine *a* cümlesinden alındığı dikkati çeker. Motif, cümle içinde bu defa dizi şeklinde kullanılmayıp, keman partilerindeki notaların arasına serpiştirilerek geliştirilmiştir.



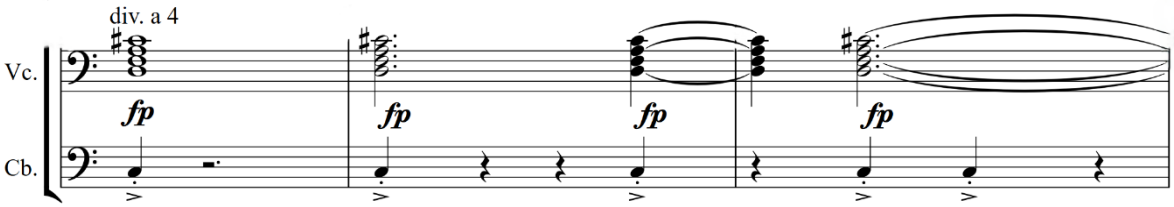
Nota 53 B bölmesinin ilk cümlesi

İlk üç ölçüde inici olarak kullanılan motif, 324. ve 325. ölçülerde çıkıcı olarak kullanılmıştır.



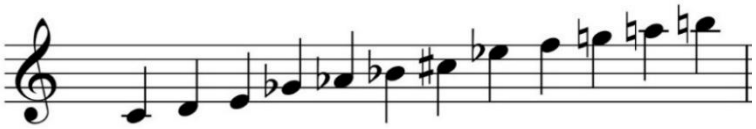
Nota 54 321. ve 323. ölçüler arasında inici olarak kullanılan dizi ile 324. ve 325. ölçülerde çıkıcı olarak kullanılan dizi

Kontrbas partisinde farklı zamanlara yerleştirilen do notaları bu bölmenin de eşlik hattında görülür. Buna ek olarak viyolonsel partisinde re notası eksenli dörde bölünmüş bir minör-majör yedili akoru do notalarının üzerinde uzun nota değerlerinden oluşan armonik bir yapı oluşturur.



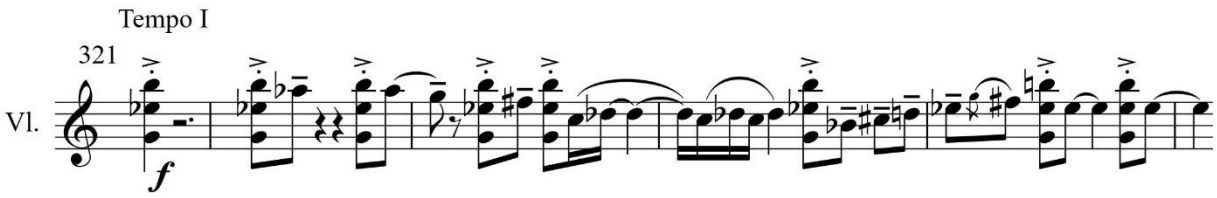
Nota 55 B bölmesinin eşlik hattı

Bu zeminin üzerinde de dikey olarak bakıldığında uzayan forte-piano nüansındaki minör-majör yedili akorunun üzerinde çalgıların rahatlıkla çalabileceği on iki sesi tamamlayan ve akorun diğer seslerini içeren uyumsuz bir akor yapısı görülür. Besteci, bu kesitte on iki sesli bir melodik malzemeye yer vermiş; ancak bu malzemeyi sistemli bir dizisel kullanım anlayışıyla ele almamıştır. Besteciyle yapılan görüşmelerde de eserlerinde bu tekniğe sınırlı biçimde değindiği ve diziyi kural gözetmeden kullandığı belirtilmiştir.



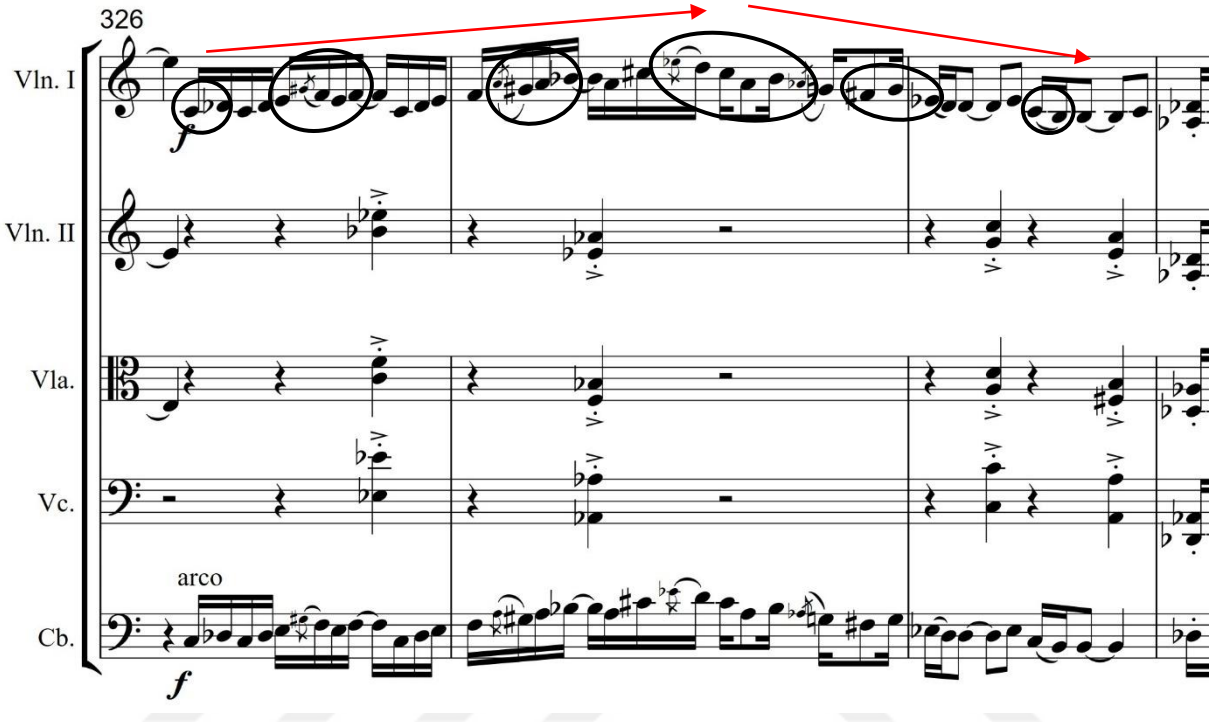
Nota 56 B bölmesindeki akoru oluşturan on iki sesli melodik malzeme

321. ölçüye ve sonrasındaki dört ölçüye armonik açıdan bakıldığında on iki ses içeren ve kısmen uyumlu kısmen uyumsuz bir akor yapısının üzerinde A bölmesinin motif yapısı geliştirilerek kullanılmıştır.



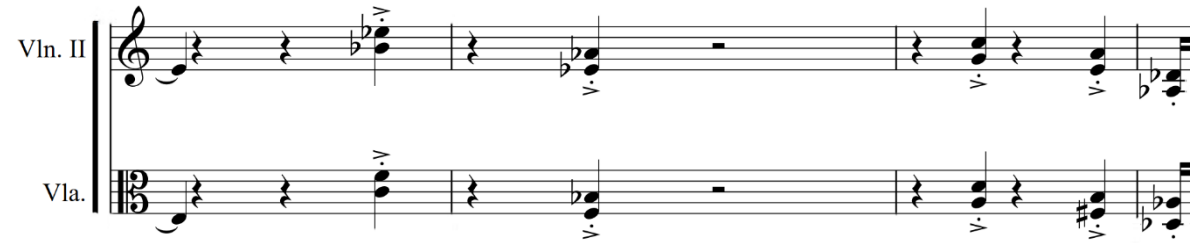
Nota 57 A bölmesinin motifinin B bölmesinde geliştirilmesi

Cümlenin devamı olan 326. ve 327. ölçülerde küçük ve artık ikili aralıkları içeren ana motifin, birinci keman ve kontrbas partilerinde çıkıcı (do-re bemol-mi-fa-sol diyez-la-si bemol-do diyez-re-mi bemol) ve inici (re-do diyez-si bemol-la bemol-sol-fa diyez-mi bemol-re-do-si) onaltılık notalardan oluşan melodik hattın içine yerleştirildiği görülür.



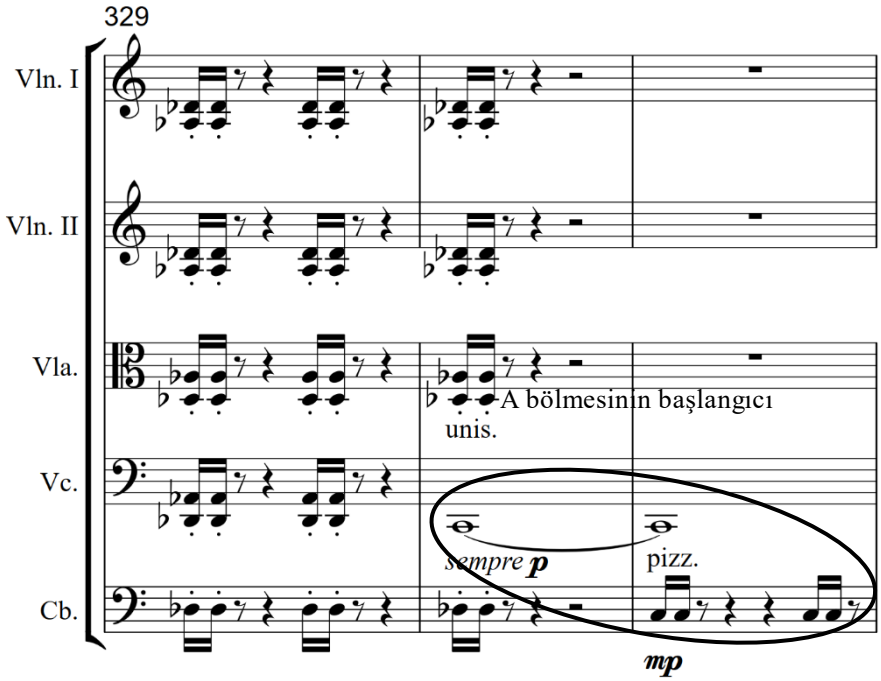
Nota 58 Cümlenin devamında motifin melodik hattın içine yerleştirilmesi

Bu hattı armonik olarak destekleyen disonant akorların içeriğinde viyola ve ikinci keman partilerine yazılmış olan dörtlü aralıklar hakimdir. Cümlenin devamında aynı atmosferi sürdürmek için bahsi geçen akor yapısı değiştirilmiş ve önceki akorların etkisinin devamlılığı sağlanmıştır. Bu defa zıtlık nüans ile değil ezginin ve akorların birlikte kullanılmasıyla yaratılmıştır. Bu akorların makamsal izler taşıyan ana motifin altında kullanılmasıyla bölmeler arasında kontrast oluşturulduğu görülmektedir.



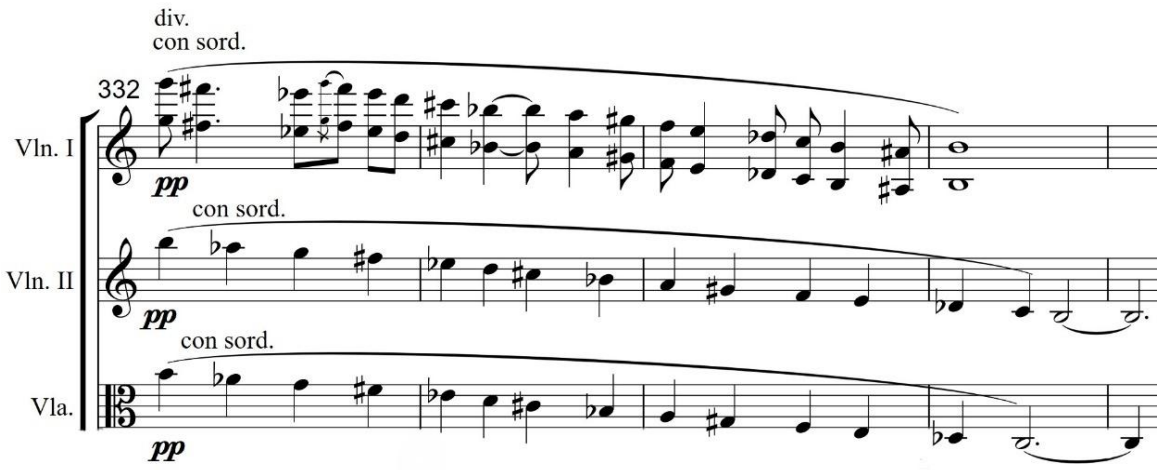
Nota 59 Melodik hattı destekleyen, dörtlü aralıklarından oluşturulmuş disonant akor yapısı

329. ölçüde onaltılık nota değerinde, re bemol-la bemol notalarını içeren, dörtlü ve beşli aralıklarının oluşturduğu başka bir akor yapısı görülür. 330. ölçünün ilk vuruşuna kadar devam eden bu yapı ile ilk defa kontrbas partisinde sürekli yinelenen do notası ekseninden uzaklaşılmıştır. Bölmenin sonu olan ve A bölmesinin başlangıcı olan 330. ölçünün ikinci vuruşunda, diğer partiler forte olduğu halde viyolonsel partisinde piano nüansında ana eksene (do notası) dönülmüştür. Ana eksene dönüş ile B bölmesi sona ermiş ve bölümün başındaki iki ölçülük hazırlık ile tekrar A bölmesine geçiş sağlanmıştır.



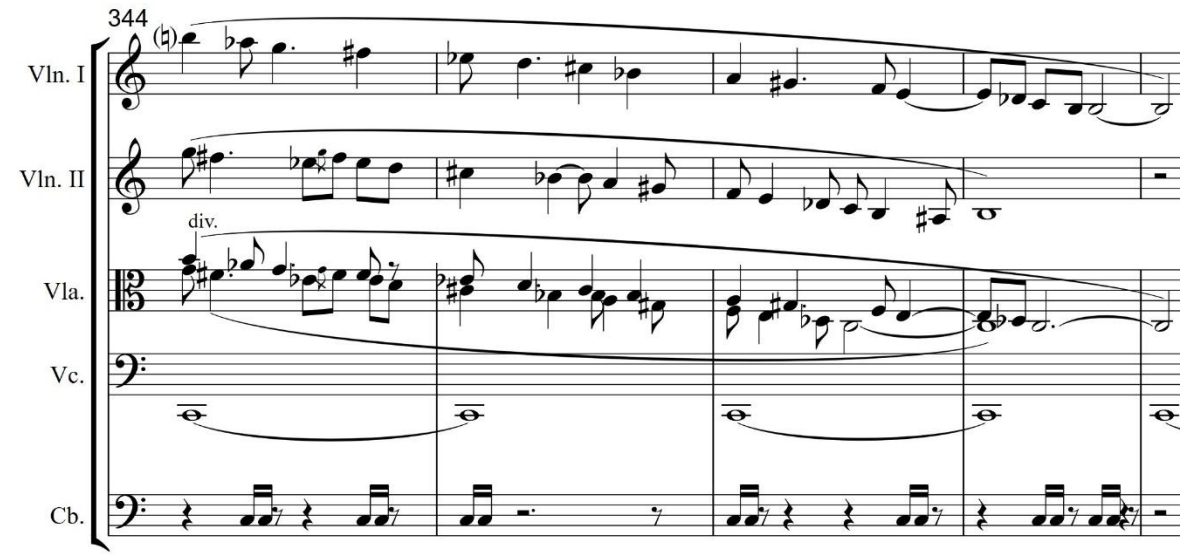
Nota 60 B bölmesinin sonu A bölmesinin başlangıcı

332. ölçüde başlayan A bölmesi, ritmik değişikliklerle fakat aynı çalgılama ve nüanslarla tekrar edilmiştir. Viyolonsel partisi ilk bölmedeki gibi aynen tekrar edilmiş, kontrbas partisi de yine do notası ekseninde, farklı zamanlarda bu defa onaltılık notalar ile eşlik hattını oluşturmuştur. Birinci ve üçüncü bölmeler karşılaştırıldığında viyola ve ikinci keman partilerinin ilk A bölmesindeki gibi tekrar ettiği, birinci keman partisinin ezgi hattının ritmik yapısının ise senkoplarla geliştirildiği görülmektedir.



Nota 61 A bölmesinin tekrarında *a* cümlesinin senkoplarla geliştirilmesi

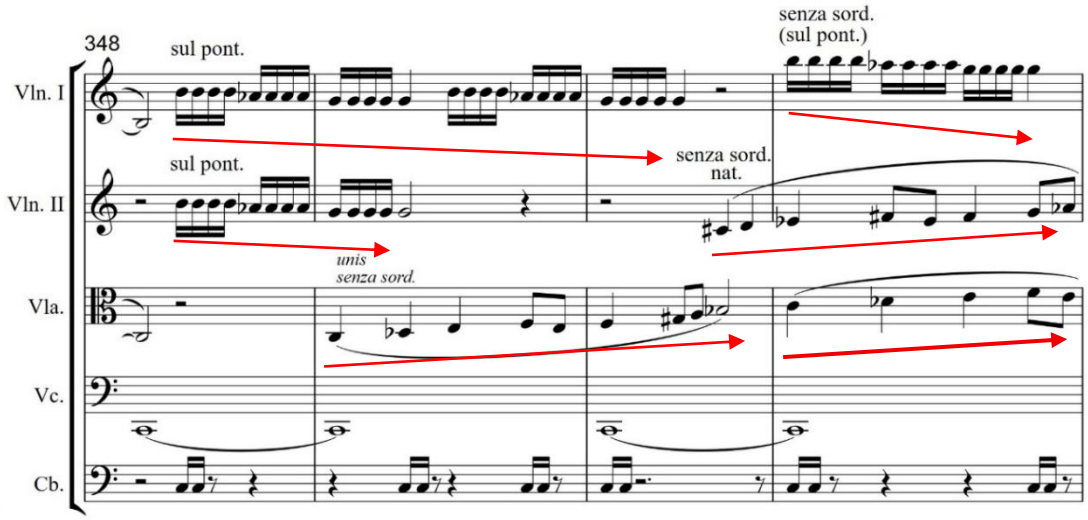
İkinci cümle de olduğu gibi tekrar edilmiştir. 344. ölçüde tekrarlanan *a* cümlesi çalgılama açısından birinci bölme ile aynıdır. Bu bölmelerdeki temel farklılık, inici dizi içerisinde senkopların işlevsel olarak kullanılmasıyla seslerin katmanlı biçimde iç içe geçirilmesi; böylece farklı bir tınısal doku ve renk zenginliği oluşturulmasının yanı sıra daha kontrpuantal bir yazı anlayışının benimsenmesidir.



Nota 62 İnici cümlenin tekrarında senkop kullanılması ile partilerin iç içe geçirilmesi

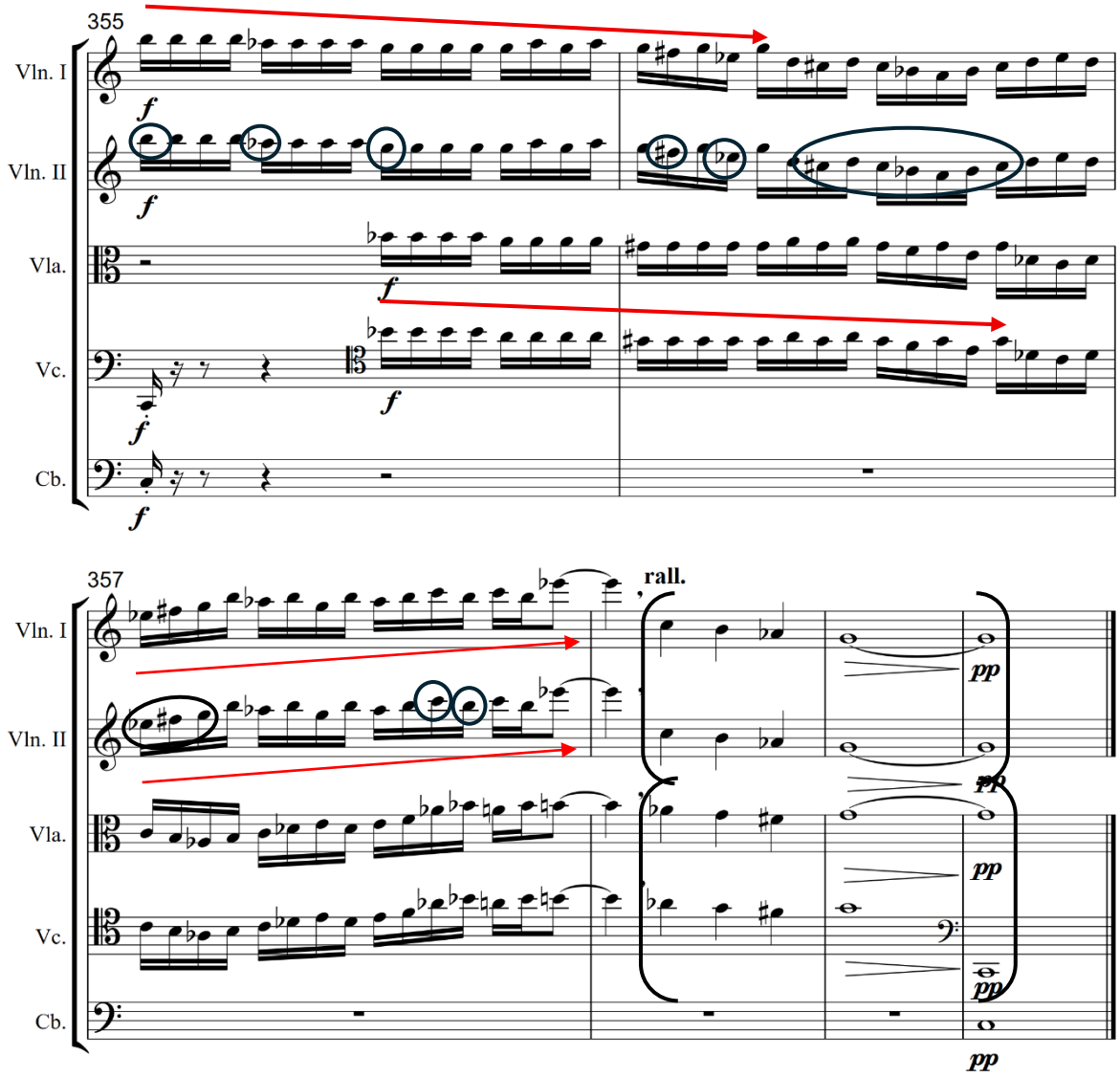
Son defa sunulan *a* cümlesinin 348. ölçünün ikinci vuruşundaki bitişinden sonra b cümlesi, müzik yazısı ve nüans açısından olduğu gibi tekrarlanmıştır. Çalgılama açısından tek fark keman partilerinde ana motifin ilk dört vuruşunun tekrarlı onaltılık değerler ile kullanılmasıdır. Ritmik olarak geliştirilen ana motif, 348., 349., 350. ve 351. ölçülerde *b*

cümlesinin üzerine yazılmış, böylece inici ve çıkıcı ezgi hattı ters hareketle bir arada kullanılmıştır.



Nota 63 Ana motifin ritmik olarak geliştirilmesi ve çıkıcı cümleyle birlikte kullanılması

Eserin son kesitini oluşturan Codetta 355. ölçüde başlar. A bölmesinin ana malzemesi olan birbirine eklenmiş küçük ikili ve artık ikili aralıklarını içeren inici dizi parçacıkları Codetta kesitinin de melodik malzemesini oluşturur. Birinci ve ikinci keman partilerinde onaltılık notaların tekrarlarından oluşan ve si notası ile başlayan motif parçacığı iki vuruş sonra si bemol notasından başlayarak, kromatik hareketle viyola ve viyolonsel partilerinde taklit edilmiş böylece farklı seslerden başlayan motif parçacıkları birlikte kullanılarak yazı yoğunlaştırılmıştır. 356. ve 357. ölçülerde motif yapısı aynı aralıkların kullanımıyla önce inici sonra çıkıcı olarak onaltılık notaların arasında tekrar görülür. 358. ölçüde yazı yoğunluğu birden düşürülerek ana motif kontrbas partisi hariç diğer dört partide do ve la bemol seslerinden başlayarak inici bir şekilde son defa hatırlatılmıştır. Motif parçacığı 359. ölçüde partilerde sol notasında sonlandırılarak ve son ölçüde viyolonsel ve kontrbas partisinin diğer partilere do notası ile katılmasıyla tam beşli aralığı oluşturulmuş ve bölüm son bulmuştur.



Nota 64 Ana motiften oluşan Codetta

Dördüncü bölüm, bestecinin ifadesiyle bir "ağıt" atmosferi taşıyan, yavaş tempolu ve dingin yapısıyla diğer bölümlerden ayrılmaktadır. Genel hatlarıyla üç bölmeli biçim anlayışıyla benzerlik gösteren bu bölümün melodik malzemesi, küçük ikili ve artık ikili aralıklarının ardışıklığıyla oluşan, hicaz dizisini anımsatan dizi parçacıklarından oluşan dörtlülerle türetilmiştir. Bölüm içinde bu malzemenin klasik Türk müziğindeki seyir anlayışından bağımsız ve serbest bir yaklaşımla işlendiği, aynı malzemenin taklit, kanonik girişlerle farklı partiler arasında katmanlandırıldığı ve senkoplu ritmik varyasyonlar gibi tekniklerle yazının yoğunlaştırıldığı görülmektedir. A bölmesinin melodik ana motifi, B bölmesinde armonik yapı içinde ele alınmış ve bu teknik yaklaşım sayesinde bölümde belirgin bir tınısal farklılık yaratılmıştır. Ayrıca makamsal izler taşıyan inici-çıkıcı dizi parçacıkları ile kontrbas ve

viyolonseldeki düzensiz "nabız" etkisi veren eşlik hattı, bölümün tınısal yapısını belirleyen temel unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Bölmeler arasında köprü kullanılmamış, bölmeler birbirlerinden kalışlarla ayrılmıştır. Bölüm boyunca, küçük ve artık ikililerin öne çıktığı yapay dizi parçacıklarından oluşan melodik malzeme belirleyici olurken, bölümün sonunda tam beşli aralığına dayalı kapanışın tercih edilmesi, eserin diğer bölümlerinde görülen benzer sonlandırma eğilimleriyle de örtüşerek bütünlük algısını desteklemiştir.

3.6 Beşinci Bölümün Biçim, Armonik Yapı ve Bestecilik Teknikleri Açısından İncelemesi

Bu bölüm, enerjik ve dinamik karakteriyle öne çıkan, onaltılık notaların akıcı ve tekrarlayıcı biçimde kullanıldığı bir Moto perpetuo[9] yapısı sergilemektedir. Bölümde devamlılık hissi, yoğun ritmik figürler ve kesintisiz devinimle desteklenirken, bu hareketlilik eserin genel dinamik dokusuna katkı sunmaktadır. Akıcı, canlı temposuyla ve bir ana temanın diğer temalardan sonra sık sık duyurulması ile oluşan rondo biçiminin özelliklerini taşıyan beşinci bölümün bölmeleri aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

BÖLMELER				
A Teması	**Köprü**	**B Teması**	**Köprü**	**A Teması**
a cümlesi / *a* cümlesi tekrarı		*b* cümlesi		*a* cümlesi
361-377 / 379-395 ölçüler arası	395. - 413. ölçüler arası	413. - 419. ölçüler arası	419. - 425. ölçüler arası	425. - 441. ölçüler arası
Giriş niteliğindeki 2 ölçüyle beraber 34 ölçüden oluşur.	A temasının motiflerini içeren 18 ölçüden oluşur.	Birinci bölümün ana motifinden geliştirilmiş 6 ölçüden oluşur.	A temasının motiflerini içeren 6 ölçüden oluşur.	17 ölçüden oluşur.

Tablo 16 Bölümün Yapısı

[9] *Moto perpetuo*: Sürekli hareket; sürekli hareket halinde aynı değerdeki notalarla ilerleyen hızlı bir enstrümantal kompozisyona verilen başlık.

BÖLMELER			
Köprü	**C Teması**	**Dönüş Köprüsü**	**A Teması**
	c cümlesi		*a* cümlesi
441. - 449. ölçüler arası	449. - 456. ölçüler arası	456. - 474. ölçüler arası	474. - 489. ölçüler arası
A teması motiflerini içeren 8 ölçüden oluşur.	Dördüncü bölümün ana motifinden geliştirilmiş motif yapısıyla ve cümle başında eşlik partisinin motiflerinin duyurulduğu hazırlık niteliği taşıyan 2 ölçüyle beraber 8 ölçüden oluşur.	A ve B temalarının motiflerini içeren 18 ölçüden oluşur.	*General Pause* ve kalış akoruyla beraber 16 ölçüden oluşur.

(Devamı)

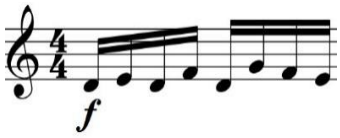
Motif yapılarında, bestecilik teknikleri açısından ana motifin ters çevrilmesi, başka seslerden tekrarlanması, partiler arasında taklit edilmesi, aralıkların daraltılarak veya genişletilerek geliştirilmesi, kanon yazısı gibi yöntemler kullanılmıştır. Ayrıca bölümde ezgi çizgilerinin dizi, mod ve seyir gözetilmeyen makam kullanımı açısından çeşitlilik gösterdiği ve yatay çokseslilik yöntemleri kullanıldığı görülmektedir. Armonik yapıların ise daha çok modal sistem üzerine kurgulandığı gözlenmiştir.

Akıcı, canlı temposuyla ve bir ana temanın farklı temaların ardından yinelenmesi ile kurgulanan bölüm bu özellikleri ile rondo biçiminin özelliklerini taşır. Kökü 13. yüzyıla dayanan ve önceleri şarkılı bir dans olan rondo giderek özel bir biçim halini almıştır. Bir biçim halini almadan önceki dönemlerde birçok kez tekrar edilen ana tema koro tarafından, bu tema arasındaki ara temalar solo şarkıcılar tarafından söylenir, şarkıların dansla beraber söylendiği zamanlarda ise ana temada hep beraberce dans edilir, ara temalarda yalnız bir çift dans ederdi. Şarkılı dans zamanla bir biçim haline gelmiş ve özellikle klasik dönemde gelişkin halini almıştır (Leichtentritt, 1951; Green, 1979).

Bölümün müzik yazısına bakıldığında, biçiminin şarkılı dansın özelliklerini taşıdığı görülür. Ana temalarda bütün çalgılar aynı ritmik yapı ile hep beraber çalarken ara temalarda tema yapısına bağlı olarak çalgıların farklı ritmik değerlerle farklı zamanlarda müziğe katıldığı görülür. Bölümün genelinde temaları sunma görevi birinci ve ikinci keman partilerine

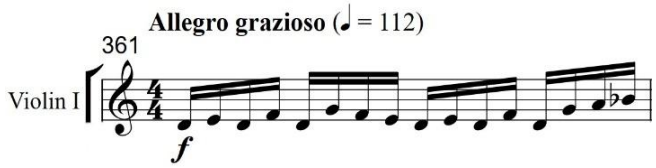
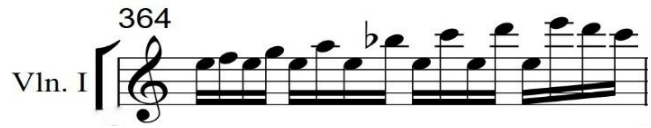
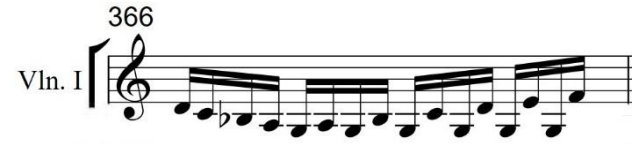
verilmiştir. Viyola ile viyolonsel partileri tekrar eden onaltılık notalarla, kontrbas partisi ise armoniye destek olan sekizlik notalarla temalara eşlik ederler. Bu şekilde kurgulanan sistem temaların her sunuluşunda aynı şekilde gelmektedir.

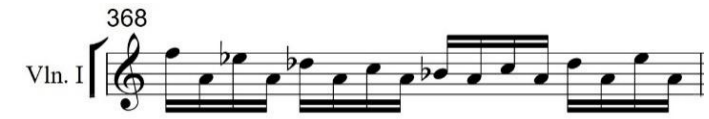
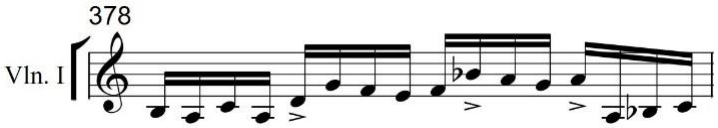
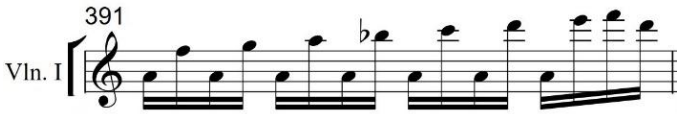
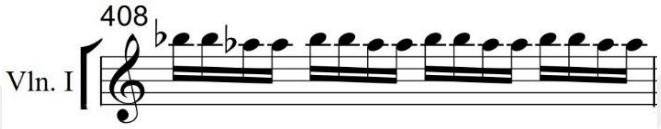
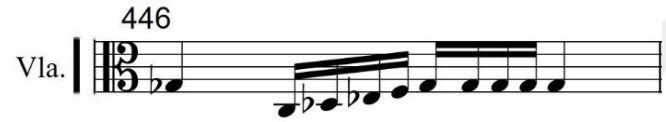
Bölüm, giriş niteliği taşıyan iki ölçü ile başlar. Bu girişin ilk ölçüsünde birinci, ikinci keman ve viyola partilerine yazılan re notası eksenli üretici motif, bölümün tamamında sıklıkla geliştirilerek kullanılmıştır.



Nota 65 Bölümün üretici motifi

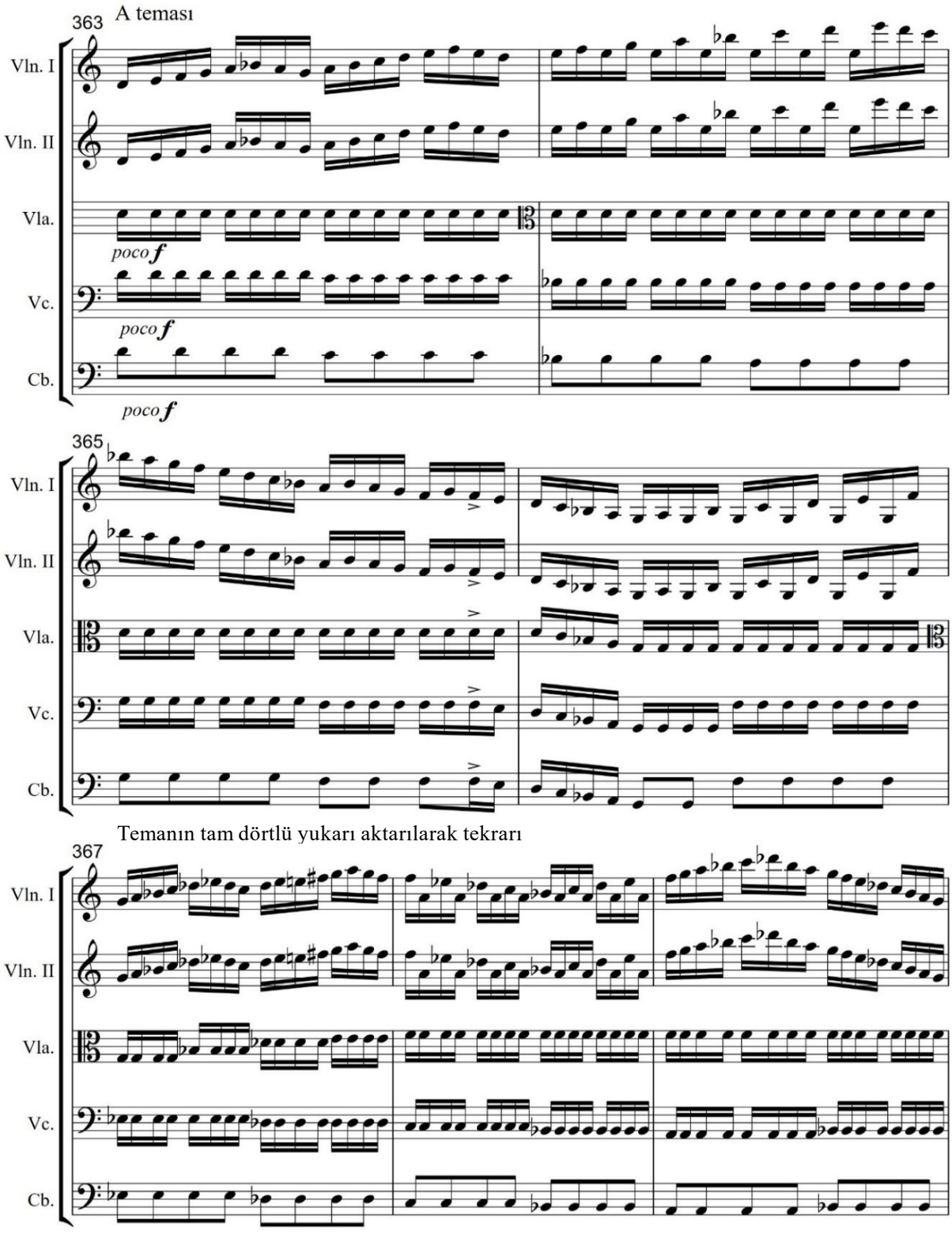
Melodik aralıklardan oluşan ve aralıkları genişletilerek, daraltılarak, ters çevrilerek ve benzeri şekillerde bölüm içerisinde geliştirilen, başka eksenlere aktarılarak tekrarlanan bu motif, partiler arası taklitlerle kullanılmıştır. Yazının dokusunda da müzikal malzeme olarak kullanılan ve ana motif ile ana temayı oluşturan melodik aralıklar bölüm içerisinde önemli yere sahiptir. Bahsi geçen dizilerin arasında sıklıkla kullanılan bu melodik aralıklar, birbirine akıcı bir şekilde bağlanmış ezgi çizgilerinde bazen çıkıcı şekilde genişletilerek, bazen inici şekilde daraltılarak kullanılmıştır. Aynı zamanda bölüm içindeki köprülerin vazgeçilmez bir ögesi olmuştur.

	Ana tema içinde
	Ana tema içinde
	Ana tema içinde

	Ana tema içinde
	Geçiş içinde
	Ana tema içinde
	B temasına bağlanış köprüsü içinde
	C temasına bağlanış köprüsü içinde

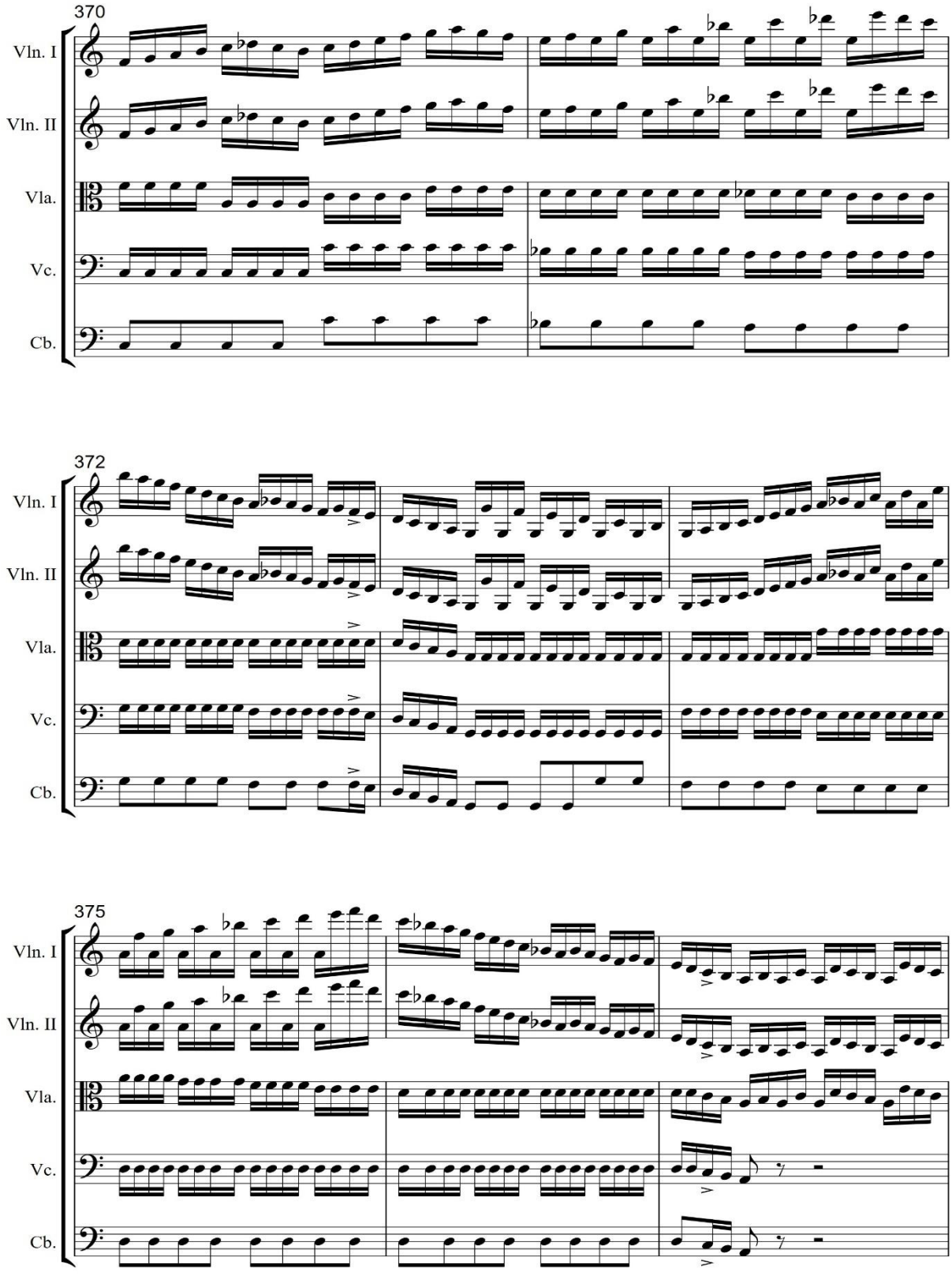
Tablo 17 Üretici motifin ters çevrilerek, aralıklarının genişletilerek daraltılarak geliştirilmesi

Birinci ve ikinci keman partilerinin sunduğu A teması, girişle beraber on yedi ölçüden oluşan genişletilmiş bir cümledir. İki ölçülük monofonik giriş sonrası 363. ölçüde başlayan ve temanın özünü oluşturan dört ölçü, 367. ölçüde ekseni tam dörtlü yukarı aktarılmış, 370. ölçüde ise ekseni bir öncekine göre büyük ikili aşağı aktarılarak tekrar edilmiş ve temanın son üç ölçüsünde çıkıcı ve inici diziler ile cümle genişletilmiştir.



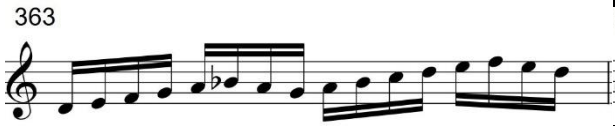
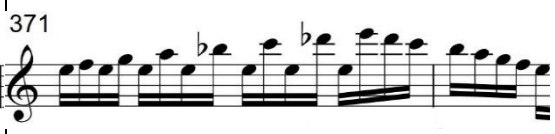
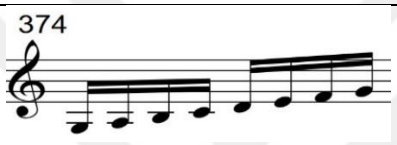
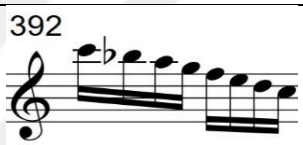
Nota 66 Temanın tam dörtlü yukarı aktarılarak tekrarı

Temanın büyük ikili aşağı aktarılarak tekrarı



(Devamı) Temanın bir önceki tekrarına göre büyük ikili aşağı aktarılarak tekrarı

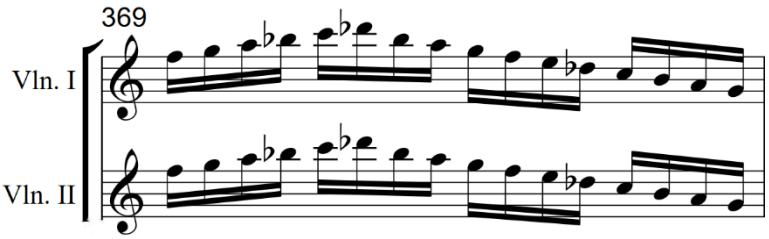
Onaltılık notaların çoğunlukla ardışık bir şekilde inici ve çıkıcı olarak kullanılması, temanın dizisel bir yapıya sahip olduğu hissini vermektedir. Ezgisel olarak eolyen modunu anımsatan temanın yapısında yukarıda bahsi geçen aktarımlarda bazen yarım bazen tam kullanılan farklı modal diziler de görülmektedir.

1. keman partisi re eolyen	1. keman partisi mi frijyen
	
1. keman partisi sol miksolidyen	1. keman partisi do miksolidyen
	

Tablo 18 A teması içinde kullanılan modal diziler

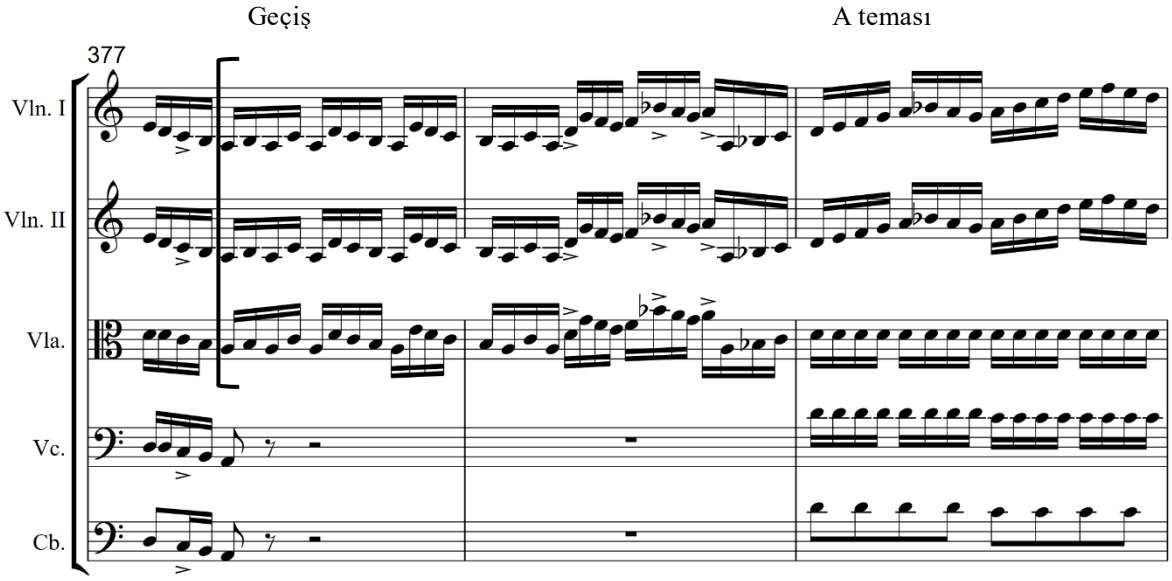
Besteci eser hakkında kendisi ile yapılan görüşmede, dizileri kullanırken yapılarında herhangi bir kurala bağlı kalmadığını belirtmiştir. Bu bilginin doğrultusunda eserdeki modal dizilerin bölüm içinde soyutlanarak kullanıldığı söylenebilir.

A temasının 369. ölçüsünde fa notası ile başlayan önce çıkıcı sonra inici olan dizinin içinde kullanılan artık ikili aralığı ile diziye makamsal bir renk verilmiştir. Makamsal tını izlerinin göze çarptığı bu bölgede dizinin herhangi bir makam dizisine tamamlanmamasından ve bir seyir oluşturmamasından dolayı yapısının soyutlaştırıldığı görülmektedir.



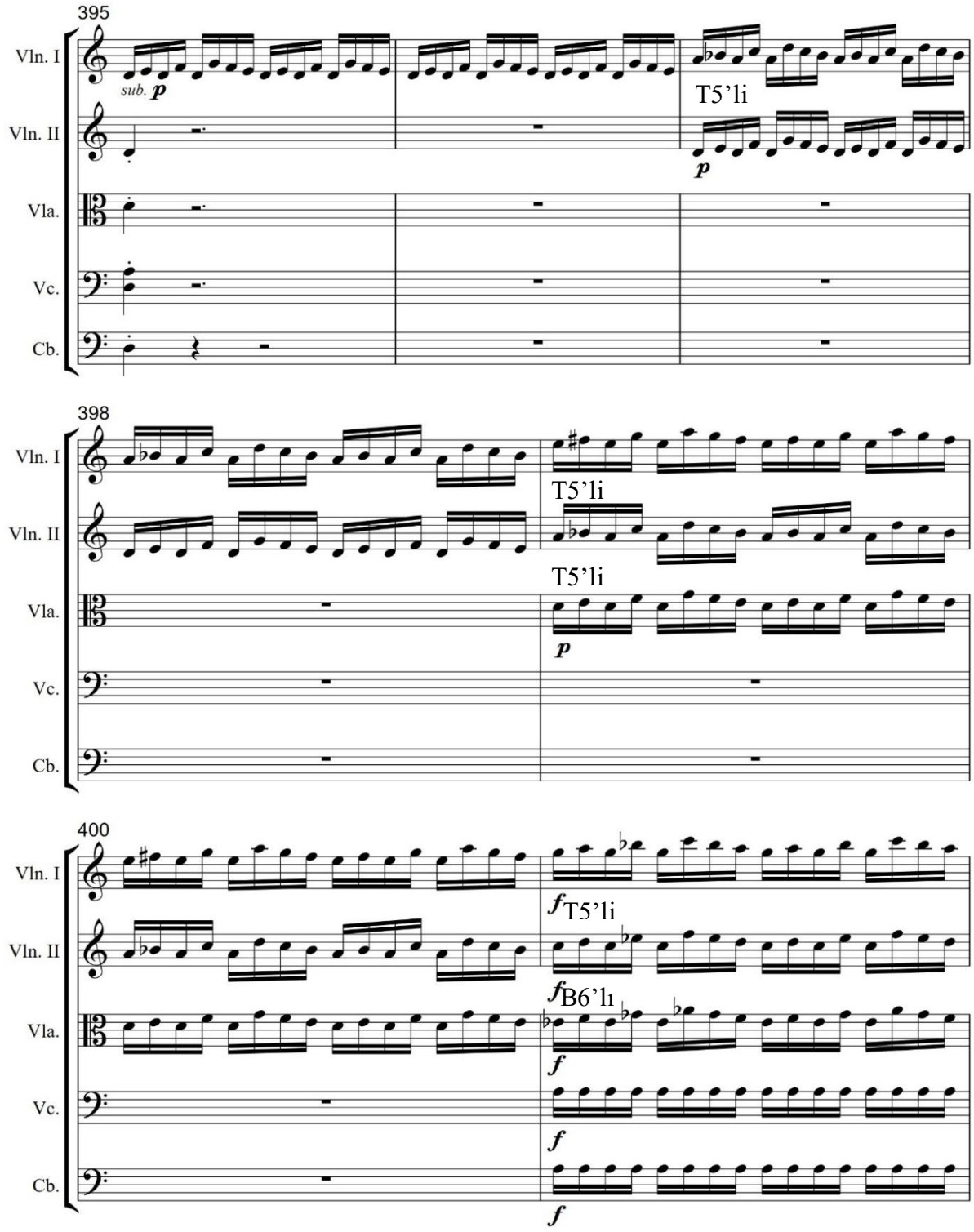
Nota 67 Dizi içinde artık ikili aralığının kullanımı ile makamsal renk yaratılması

377. ölçünün ikinci vuruşundan itibaren kısa bir geçiş ile 379. ölçüden itibaren tema baştaki gibi herhangi bir değişikliğe uğramadan tekrar edilir.



Nota 68 Küçük geçiş

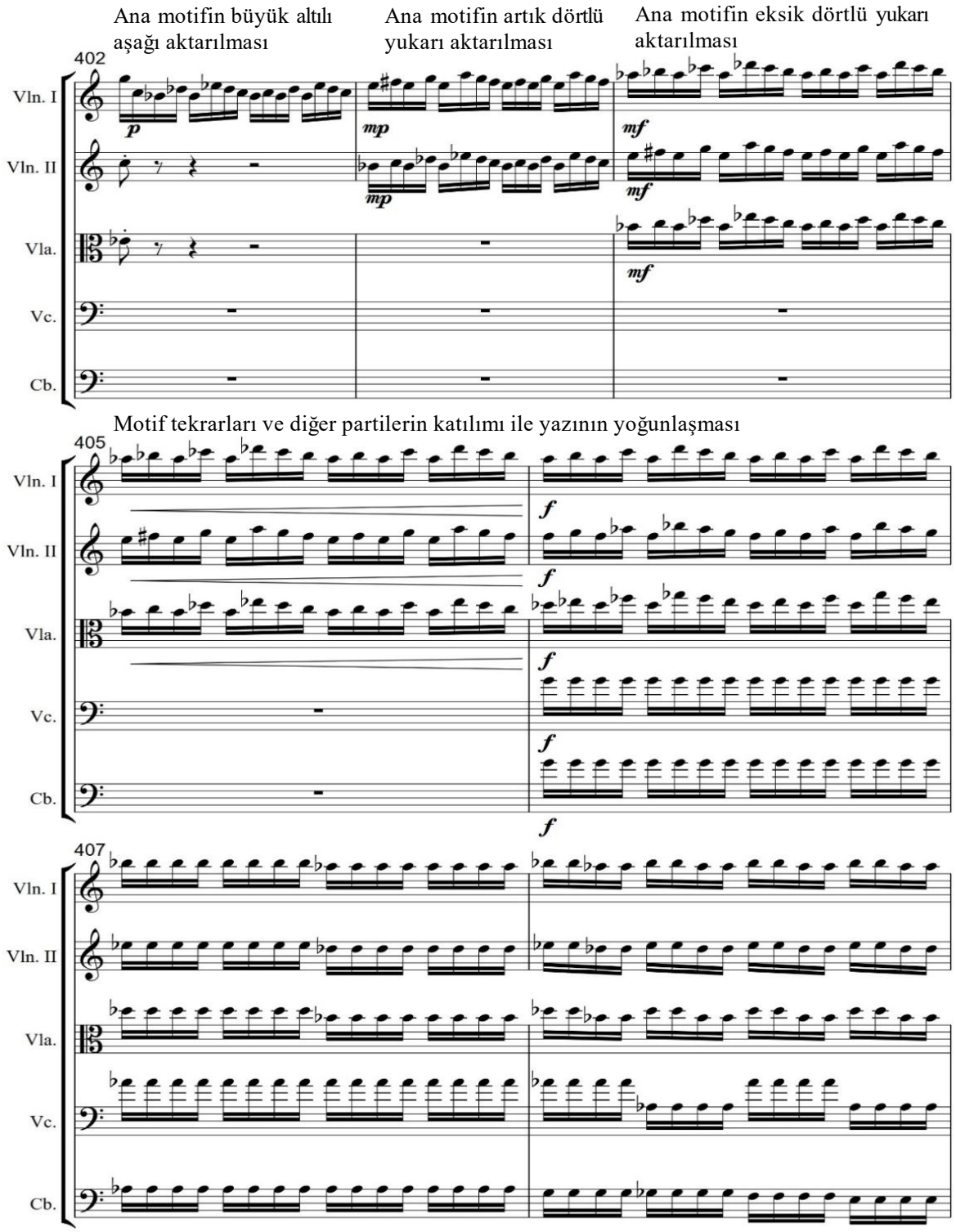
B temasına geçişi sağlayacak olan köprü 395. ölçüde başlar. Köprünün müzikal malzemesi üretici ana motiftir. Her iki ölçüde bir, aralıkları aynı kalacak şekilde tam beşli yukarı aktarılan motifin tekrarlarıyla genişleyen köprü on sekiz ölçü sürer. Kanon yazısı kullanılarak genişletilen bu köprüde üretici ana motif birinci keman partisinde dört kere tekrar edildikten sonra tam beşli yukarı aktarılarak yine dört kere tekrar edilmiştir. İkinci tekrarda ikinci keman partisi kanon yazısı oluşturacak şekilde aynı motif ile ana eksende eş zamanlı olarak ona eşlik eder. Ardından viyola partisi de her biri bir tam beşli yukarı aktarılan birinci ve ikinci keman partilerine 399. ölçüde ana eksende aynı motif ile katılır. Paralel beşlilerin (re-la-mi) partiler arasında üst üste kullanıldığı bir ölçülük tekrardan sonra 401. ölçüde keman partileri aynı anda küçük üçlü, viyola partisi ise küçük ikili yukarı aktarılmış (bu aktarımda ikinci keman partisi ile arasında beşli yerine altılı aralık kullanılmış), viyolonsel ile kontrbas partileri de eşlik karakteri ile armoniye destek olarak yazı yoğunlaştırılmıştır.



Nota 69 Birinci köprü içinde üretici motifin kanon yazısı içinde kullanılması

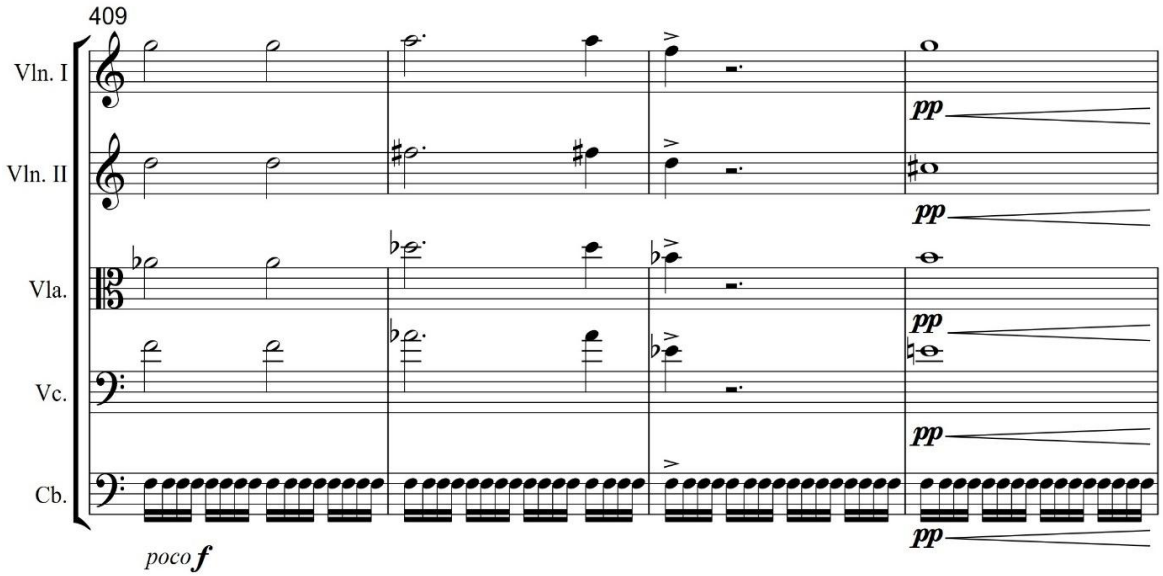
Bahsi geçen ölçüler arasında çalgılar kanon ile sırayla müziğe dahil edilmiş, bu şekilde yazı yoğunlaştırılarak ses hacmi büyütülmüştür. Fakat bu yoğunlaşmanın hemen ardından 402. ölçüde hem yazı hem nüans açısından bir sürpriz ile motif bu defa büyük altılı aşağı aktarılarak birinci keman partisinde iki kez tekrarlanmıştır. Aynı müzik yazısı partiler

arasında daha sonra eksik dörtlü ve küçük ikili aralığının çıkıcı aktarılması ile bu şekilde devam eder. 406. ölçüde viyolonsel ve kontrbas partilerinin tekrarlı notalar ile müziğe katılımıyla yazı yine yoğunluk kazanır.



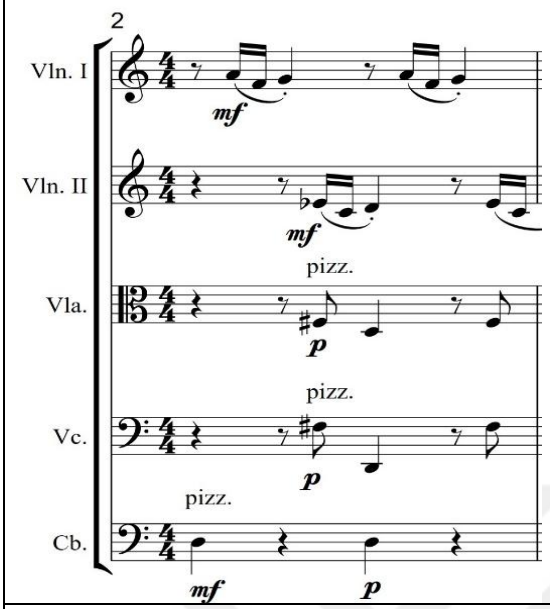
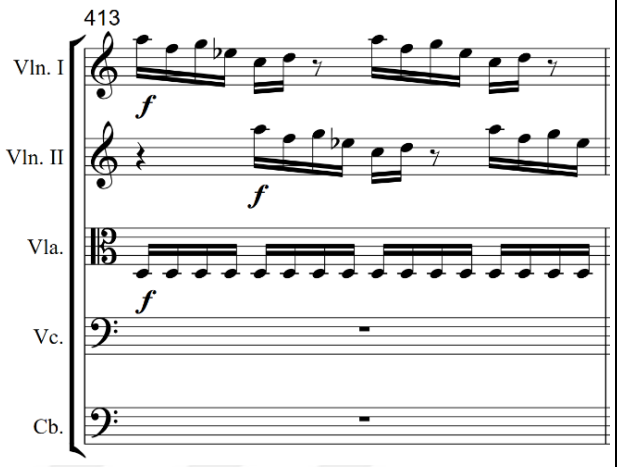
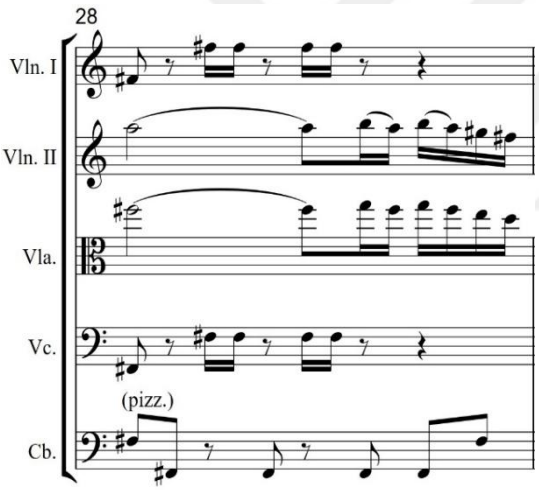
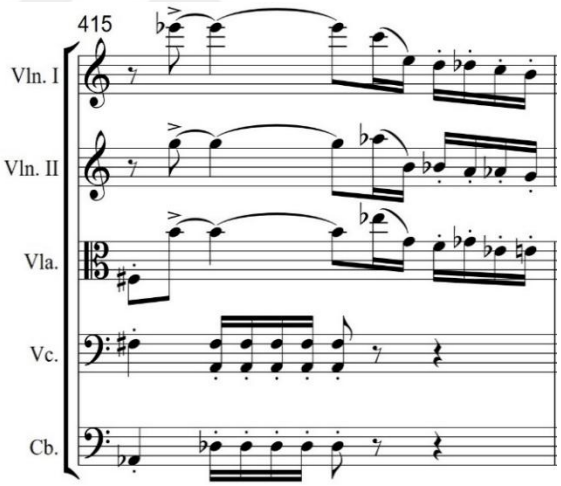
Nota 70 Motifin tekrar edilmesi ve farklı perdelere aktarılması ile köprünün genişletilmesi

Köprü boyunca farklı partilerde farklı seslerden tekrarlan bu motif 409. ölçüde yerini ilk dört partide uzun seslere bırakır. Bu bölümde şimdiye kadar kullanılan en uzun nota değerlerinin altında kontrbas partisi de fa notası eksenli tekrar eden onaltılık notalarla armoniye destek olur. Bu uzun seslerin altındaki motif yapısı moto-perpetuonun devam ettiğinin göstergesidir. Yazıdaki bu sadeleşme ile yeni temaya geçiş için hazırlık sağlanmıştır.



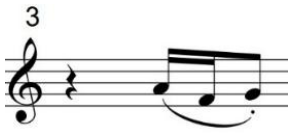
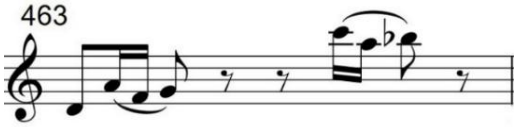
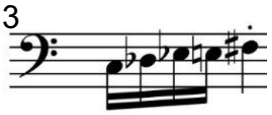
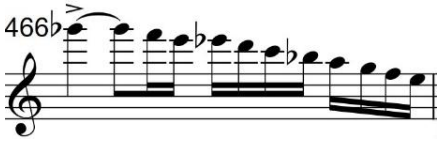
Nota 71 Köprünün son dört ölçüsünde yazının sadeleşmesi ile yeni temaya geçiş için hazırlık

413. ölçüde başlayan B teması, altı ölçülük genişletilmiş bir cümleden oluşur. Yeni tema, yine onaltılık notalardan oluşmasına ve farklı bir ezgisel hatta sahip olmasına rağmen bölümdeki moto perpetuo karakteri korunmuştur. Yoğun, sürekli devinen bir tema yapısının ardından bu bölmede ezgi çizgisinin değişmesi ile iki tema arasındaki zıtlık sağlanmıştır. Besteci bu yan temada, eserin birinci bölümünün motiflerini kullanmıştır.

Birinci bölümün ana motifi	Beşinci Bölüm B teması motifi
	
	

Tablo 19 Birinci bölümün ana motifinin beşinci bölümdeki B teması içinde kullanılması

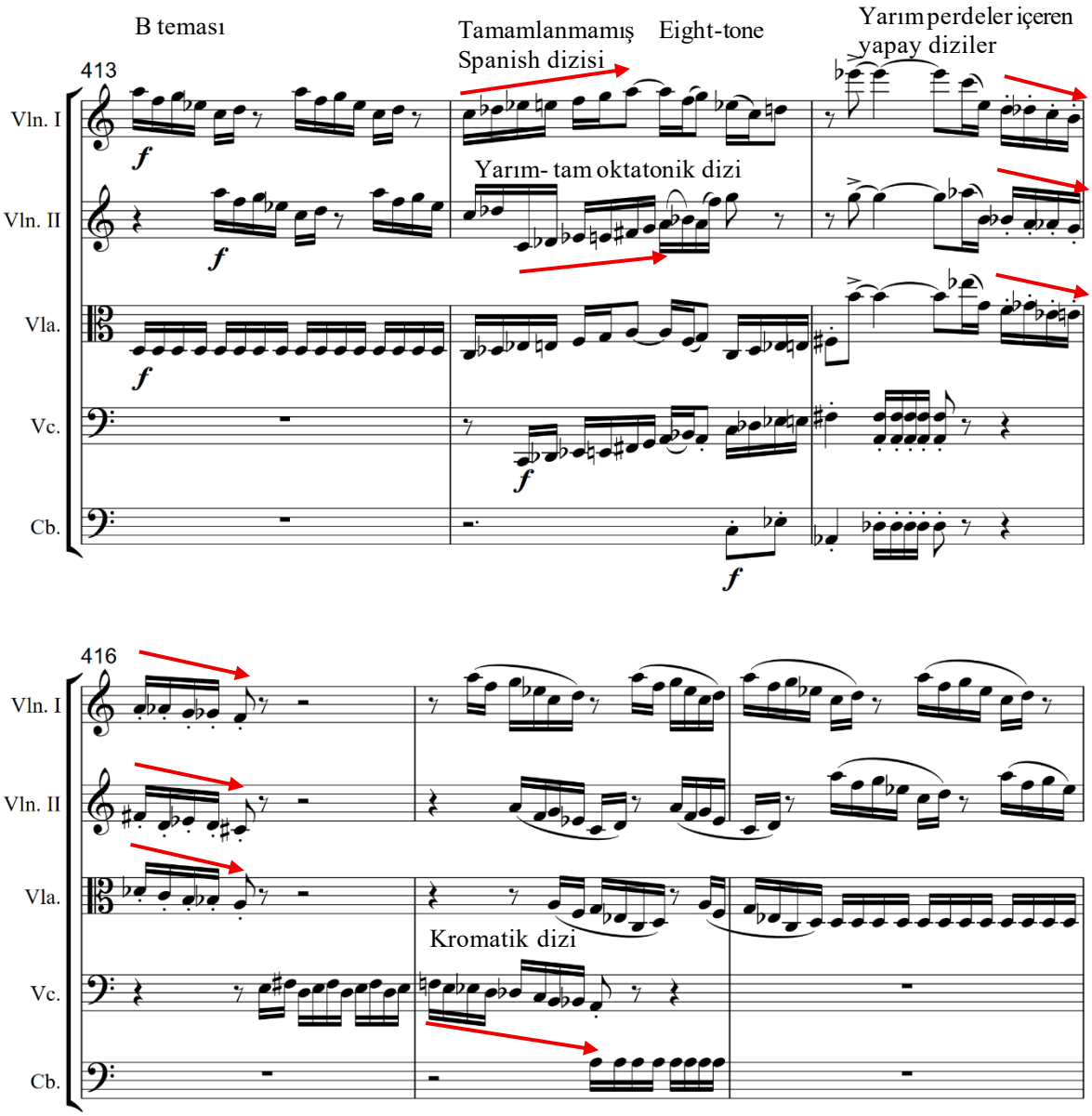
Birinci bölümün iki önemli motifinin B temasını oluşturduğu görülür. Bunlardan ilki birinci ve ikinci keman partilerinde bir vuruş ara ile dönüşümlü yazılan üretici ana motif, diğeri ise geçişlerde kullanılan çıkıcı ve inici onaltılık notalardan oluşan tamamlanmamış dizi parçacıklarıdır.

Birinci Bölümün iki önemli motifi	Beşinci bölümde bu motiflerin kullanılışı
	
	

Tablo 20 Birinci bölümün iki önemli motifinin beşinci bölümde geliştirilerek kullanılması

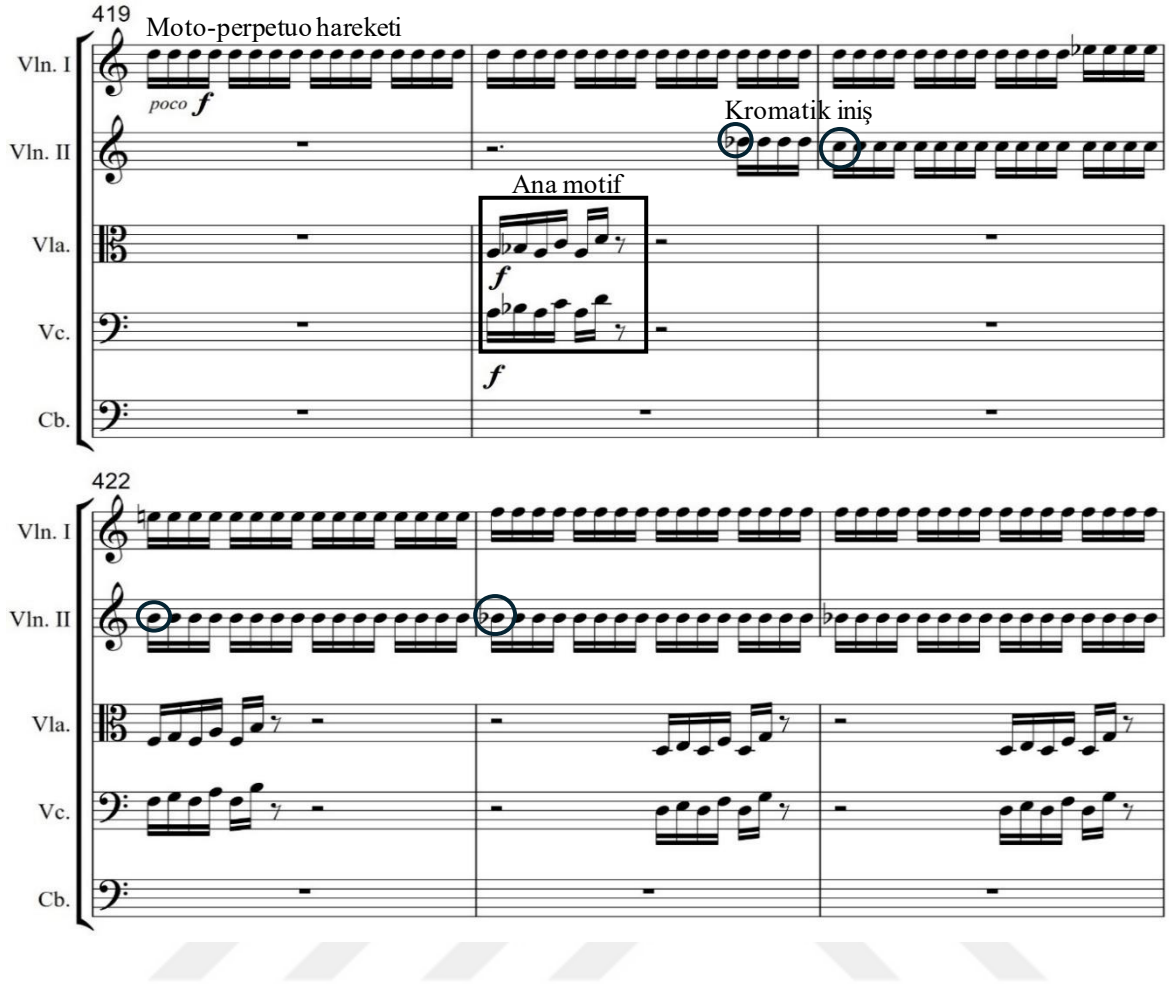
A teması ile aynı eksende yazılan, ilk altı notanın ritmik olarak sıkıştırıldığı motif tekrarlarından, kromatik ve yapay dizilerden oluşan B teması, A temasına göre oldukça kısa ele alınmıştır. 413. ölçüde birinci bölümün ana motifinin keman partilerinde bir vuruş ara ile aynı oktavdan dönüşümlü olarak taklit edildiği, 414. ölçüde kontrbas partisi hariç diğer dört partinin yarım vuruş ara ile birbirini taklit eden çıkıcı birer ezgi çizgisi oluşturduğu görülür. Bu çıkıcı ezgi çizgilerin iki farklı diziden oluştuğu söylenebilir. 414. ölçüde birinci keman ile viyola partilerinde kullanılan dizi tamamlanmamış eight-tone Spanish[10] dizisini anımsatır. Bu iki partiden yarım vuruş sonra başlayan ikinci keman ve viyolonsel partilerinde katlanarak kullanılan çıkıcı dizi ise yarım ve tam perdelerden oluşan oktatonik dizidir. Bu ezgi çizgileri sonrasında keman ve viyola partilerinde farklı seslerden başlayarak kullanılan ve herhangi bir dizinin kuruluşuna uymayan inici dizilerin içeriğinde de çoğunlukla kromatik yarım perdeler bulunur. Kontrbas partisinin ise bu temanın sunumu sırasında arka planda kalarak arada bir notaları katlayarak armonik yapıya destek olduğu görülür. 417. ve 418. ölçülerde viyola partisinin keman partilerine katılımıyla birlikte, bu iki ölçüde B temasının ana motifi son defa taklit yoluyla partiler arasında kullanılır.

[10] The *eight-tone Spanish*: Bu dizi flamenko ve Yahudi müziğinde yaygın olarak kullanılan, kendine özgü bir tınıya sahip sekiz sesli bir dizidir. Temel olarak, majör üçüncü derecenin eklenmesiyle zenginleştirilmiş bir Frig (Phrygian) modudur.



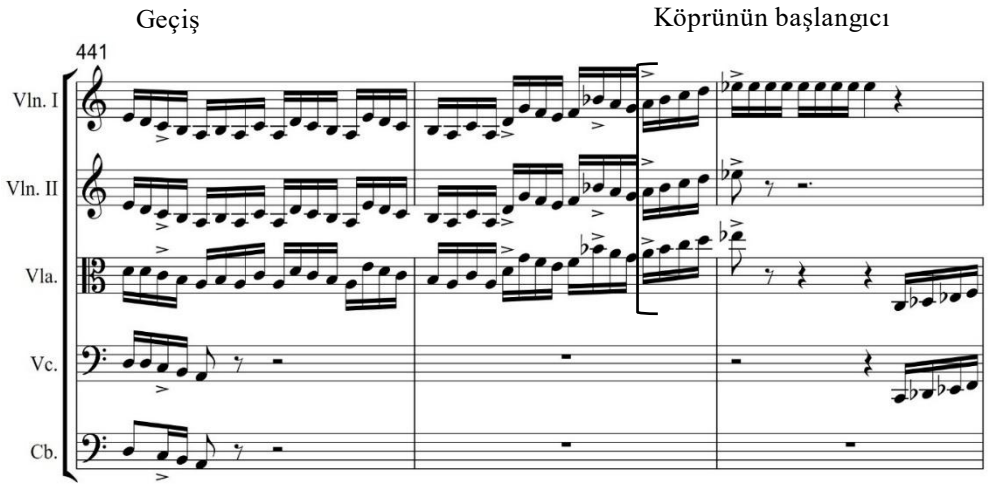
Nota 72 Birinci bölümün ana motifinden ve yapay dizilerden oluşturulan B teması

419. ölçüde bölümler arasındaki bağlantı fikrini destekleyen tekrarlı onaltılık notalar yine re notası merkezinde A temasına geçişi sağlayacak olan köprünün başlangıcını oluşturur. Altı ölçü süren köprü sadece bölümün ana motifinden ve tekrarlı onaltılık notaların birlikte kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Birinci keman partisi re notasını ısrarla duyururken ikinci keman partisi kromatik yarım perdelerle si bemol notasına kadar inici olarak hareket eder. Bölümün ana motifi, iki partideki tekrarlı notaların altında viyola ve viyolonsel partilerinde önce la notasından sonra fa notasından en son da re notasından başlayarak hatırlatılmıştır.



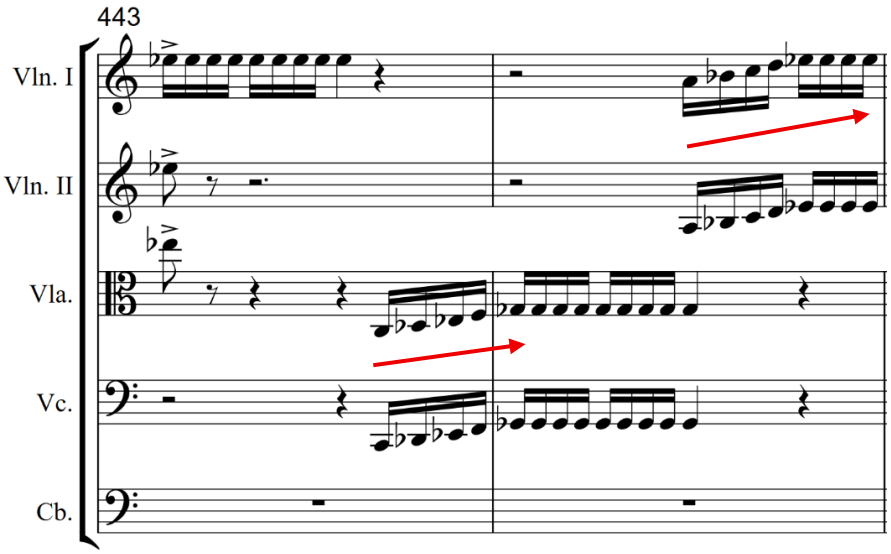
Nota 73 B temasından sonra A temasına dönüşü sağlayan ikinci köprü

425. ölçüde başlayan ve yine on yedi ölçü süren A teması herhangi bir değişikliğe uğramadan tekrar edilir. 441. ölçünün ikinci vuruşunda başlayan aynı iki ölçülük geçiş, bu defa C temasına hazırlığı sağlayan köprüye bağlanır.



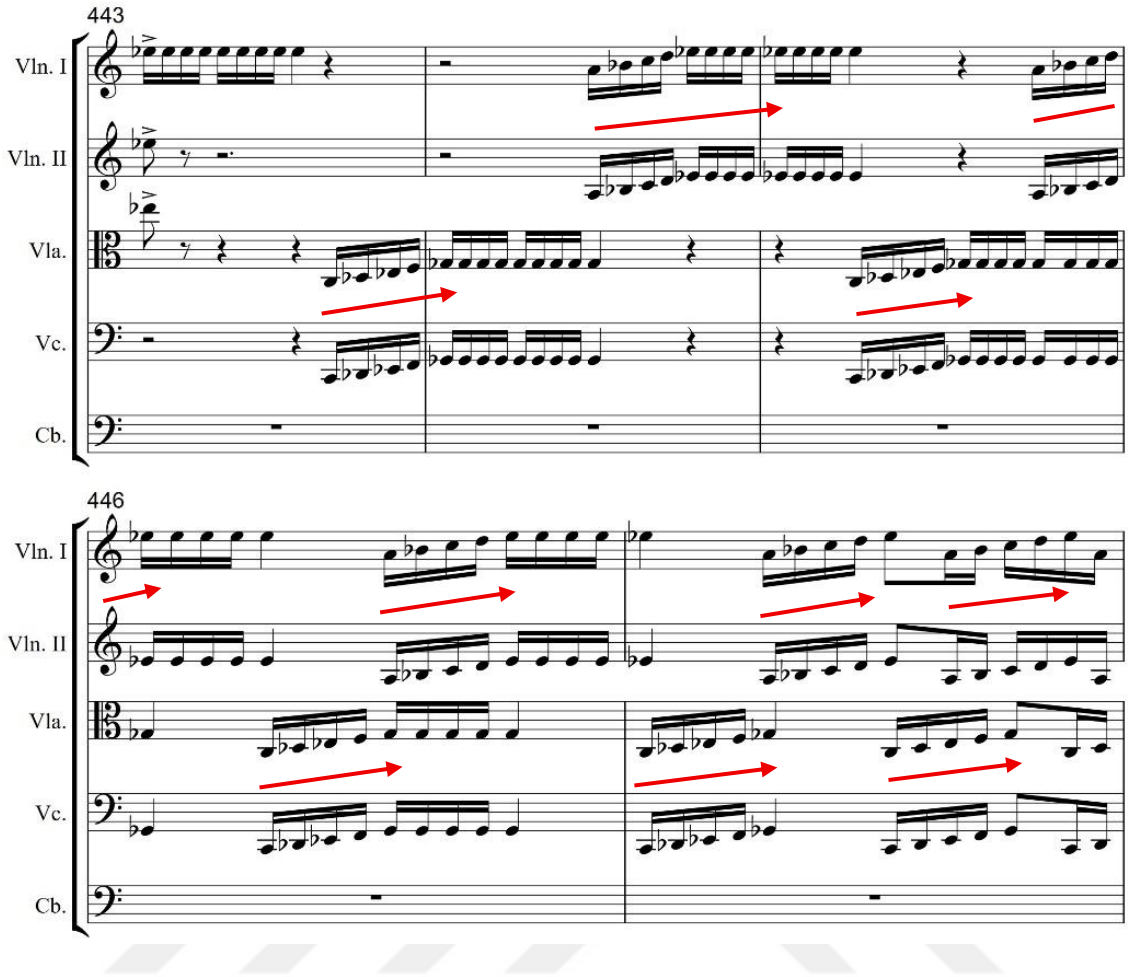
Nota 74 A temasının sonunda bulunan küçük geçişin C temasına geçişi sağlayacak olan köprüye bağlanması

443. ölçüde başlayan köprüde malzeme olarak tamamlanmamış modal tınılı bir diziye eklenen tekrarlı notaların oluşturduğu motif yapısı kullanılmıştır. Bu motif içindeki modal dizi beş notanın çıkıcı olarak kullanılması ile tamamlanmamış lokriyen modunu anımsatır.



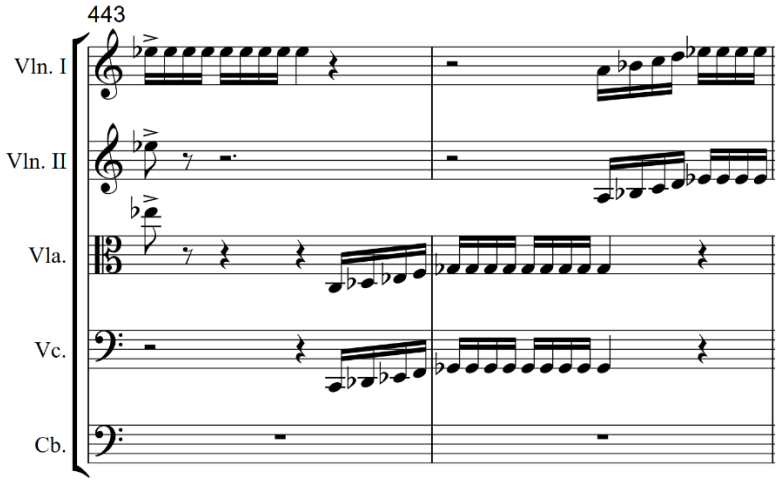
Nota 75 Köprü içinde kullanılan tamamlanmamış lokriyen dizisi

Bu motif önce birinci keman partisinde la notasıyla (sonraki duyuluşlarında ikinci keman partisi ile katlanarak), sonrasında do notasıyla viyolonsel ve viyola partilerinde katlanarak sırayla kullanılmıştır. Partilerin birbirini farklı notalarla dönüşümlü olarak taklit etmesi sonucunda bu üç ölçüde partiler arasında bir diyalog oluşturulmuştur. 447. ölçüde tekrarlı notaların sayısının giderek azaltılması ile motif kısaltılmış, kısalan bu motif bir ölçü içinde kontrbas partisi hariç diğer partilerde birer vuruş ara ile dönüşümlü üst üste kullanılarak iç içe geçmiş ve bu şekilde yazı yoğunlaştırılmıştır.



Nota 76 Köprü motifinin partiler arasında diyalog oluşturacak şekilde kullanılması ve motif yapısı kısaltılarak partilerin sıkıştırılması

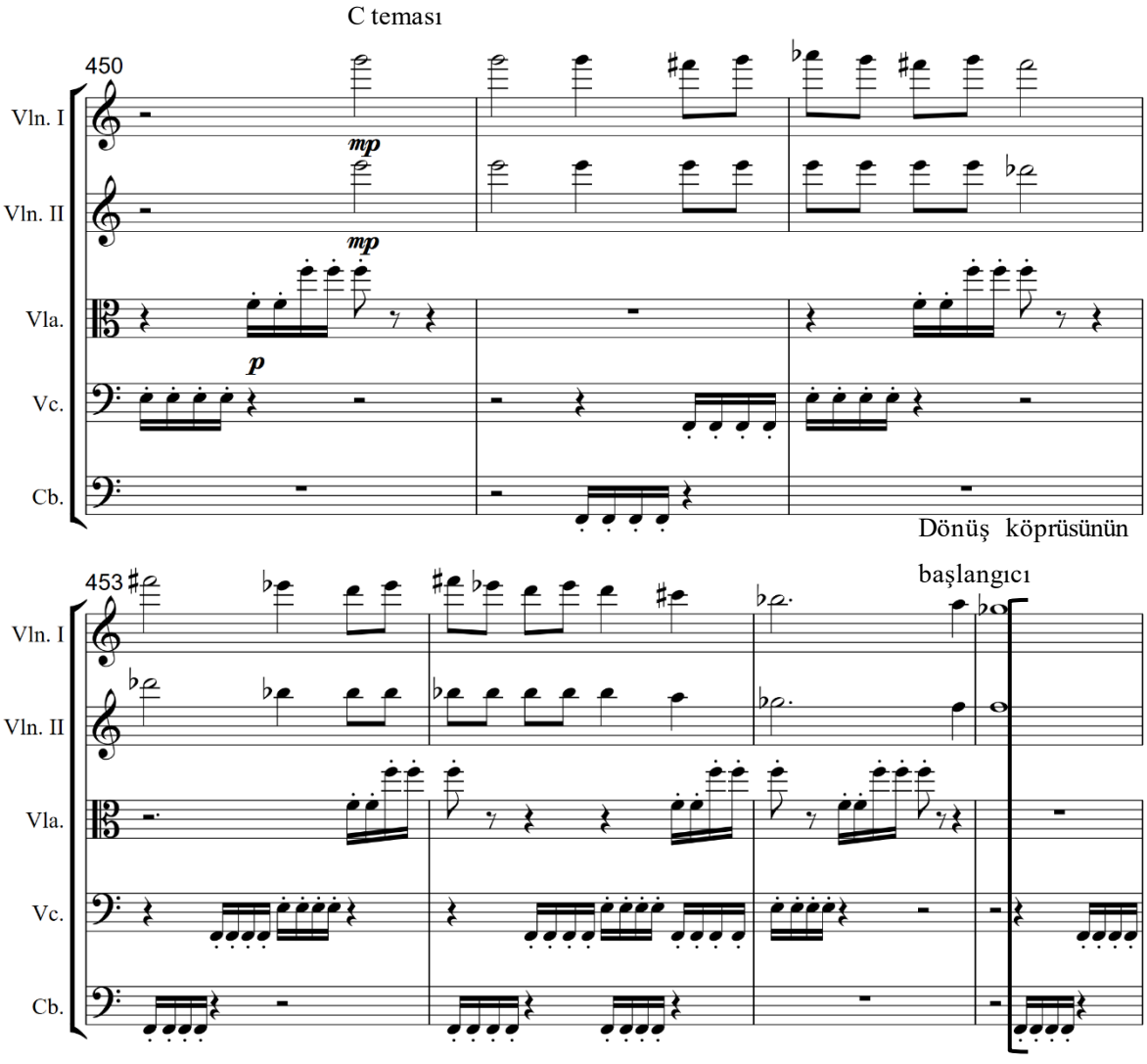
Yazıdaki yoğunluk 449. ölçüde viyola ile viyolonsel partilerinde fa ve keman partilerinde ise mi bekar notalarında son bulmuş ve C temasına doğrudan geçiş sağlanmıştır.



Nota 77 Köprü öncesi hazırlık ölçüsü

449. ölçünün üçüncü vuruşunda başlayan ve bölümün tamamında sıklıkla kullanılan tekrarlı notalardan oluşan iki ölçü yeni temanın sunumuna bir hazırlık niteliği taşır. Sekiz ölçü süren bu temanın ekseni fa notasıdır.

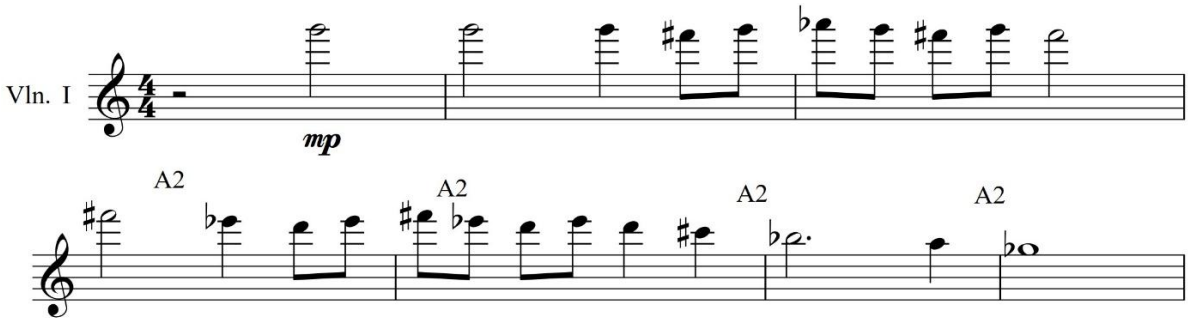
Bu iki ölçünün sonunda C teması, ikilik ve dörtlük notaların oluşturduğu bir ezgi çizgisi ile unison olarak keman partilerinde sunulur. Bir önceki ara temadaki gibi moto perpetuonun devamlılığını sağlayan tekrarlı onaltılık notalardan oluşturulan motif yapısı, bu yeni temada da diğer partilerde devam ettirilmiştir



Nota 78 Diğer temalara göre daha uzun seslerden oluşan ve daha sade bir yazıya sahip C teması

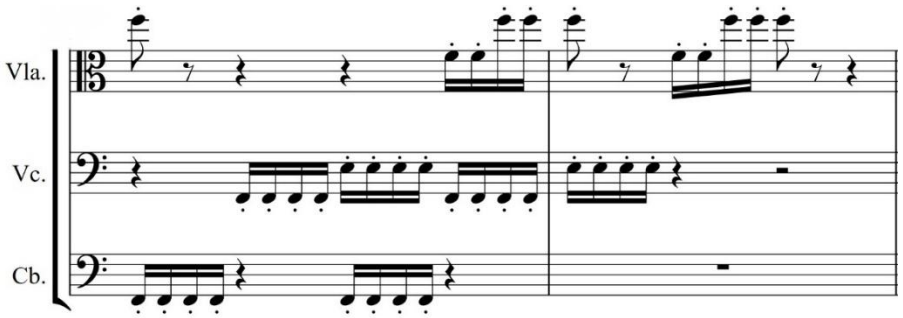
Keman partilerinde kullanılan üçüncü oktavdaki la bemol notası bu bölümdeki en tiz nota olma özelliğini taşımaktadır. Ayrıca bu temanın A ile B temalarına göre daha sade bir çalgılamaya ve müzik yazısına sahip olduğu, aynı zamanda diğer iki temaya göre daha az geliştirildiği de görülmektedir.

C temasında, dördüncü bölümdeki artık ikililerin hakim olduğu inici dörtlük nota değerlerinden oluşan ana motifin geliştirdiği görülür. Dörtlük ve ikilik nota değerleri ile yine hicaz dörtlülerini anımsatan birbirine eklenmiş dörtlülerden oluşturulmuş makamsal izler taşıyan inici bir dizi kullanılarak diğer iki temaya göre tını olarak dikkat çeken bir zıtlık yaratılmıştır.



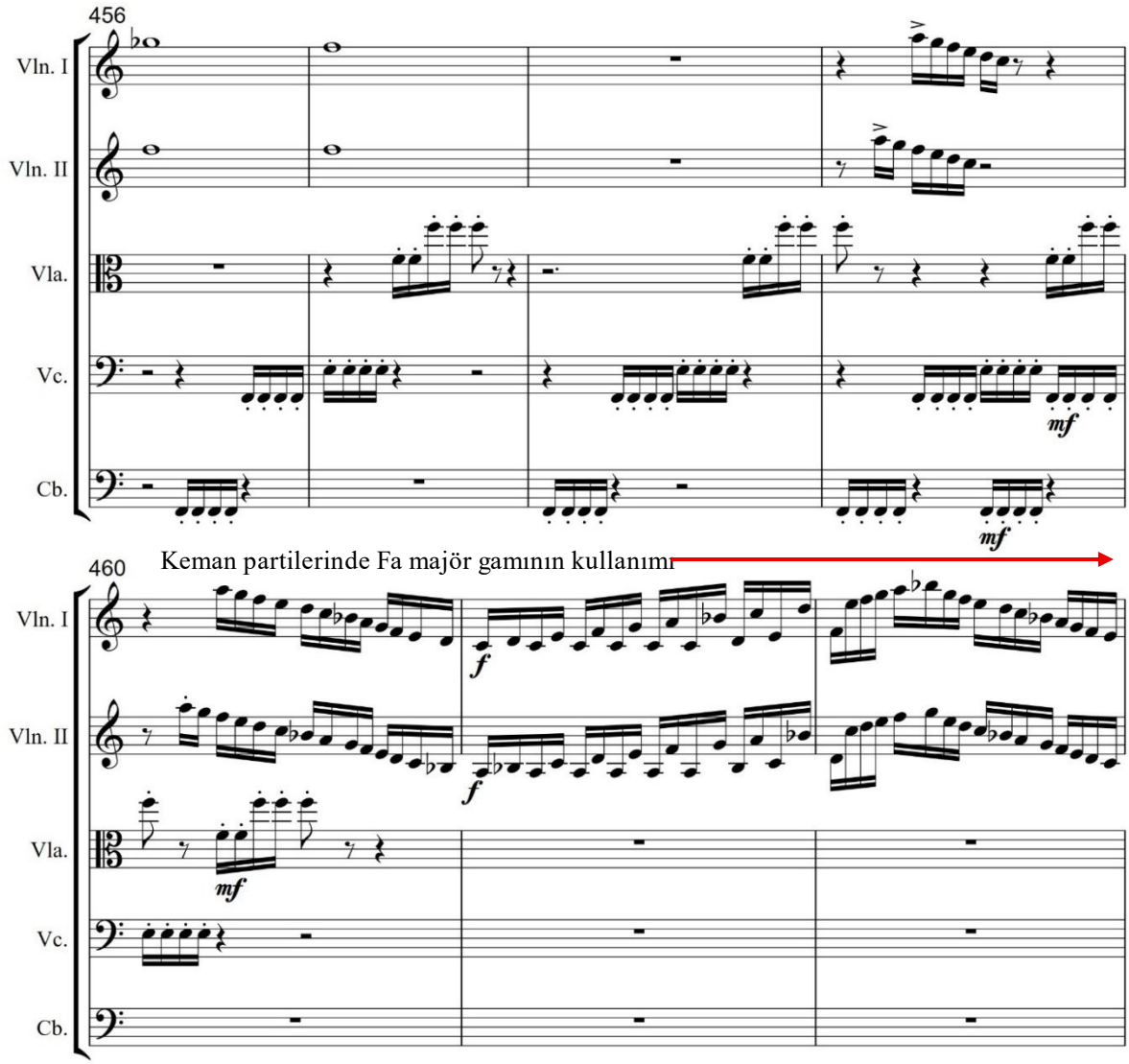
Nota 79 Artık ikili aralığı kullanılması ile makamsal izler taşıyan C teması

Bu temaya eşlik eden partilerde ise fa ve mi seslerinden oluşan tekrarlı onaltılık notalar görülmektedir. Bölümün ikinci önemli motif yapısı olan tekrarlı onaltılık notalara bu temanın içinde de yer verilmesine rağmen sürekli devinen bir yapı içerisinde böyle bir atmosfer yaratılması ile bölüm içindeki tema zıtlığı pekiştirilmiştir.



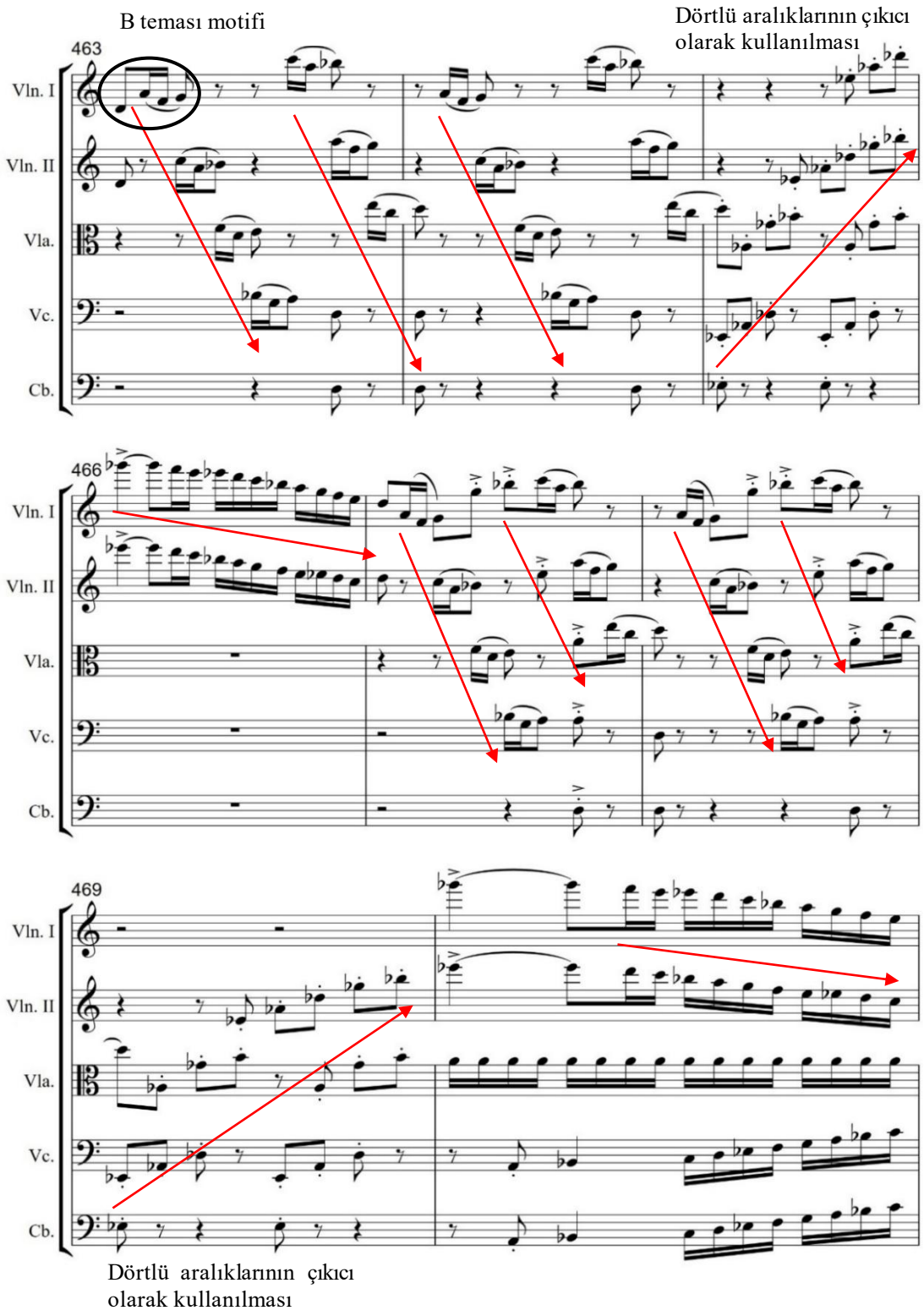
Nota 80 C temasının eşlik hattı

456. ölçüde fa notası eksenli tekrarlı notaların öncülük ettiği on sekiz ölçülük dönüş köprüsü başlar. Bu köprü, diğer köprülere göre daha gelişmiş yapısıyla A, B ve C temalarının motiflerini içermektedir. Köprünün 456. ölçüden başlayıp yedi ölçü süren birinci kesitinde malzeme olarak önce A temasının motifleri kullanılmıştır. C temasının eşlik partilerinde kullanılan fa notası eksenli tekrarlı notaların üzerinde bu temanın motifleri yer almaktadır. Ayrıca köprünün bu ilk kesitinde tekrarlı fa notalarının üzerindeki la ve do notalarının yoğun kullanılışı fa majör tonunu işaret etse de teknik olarak farklı dizileri ve/veya modları bir arada veya ayrı şekilde kullanan bestecinin bu kesitte majör moda küçük bir değinme yaptığı düşünülmektedir. Eserin genel armonik yapısı dikkate alındığında da bu bölgede fa majör tonunun kullanılması eserin tüm yapısına armonik bir kontrast oluşturmaktadır.



Nota 81 Dönüş köprüsünün birinci kesiti

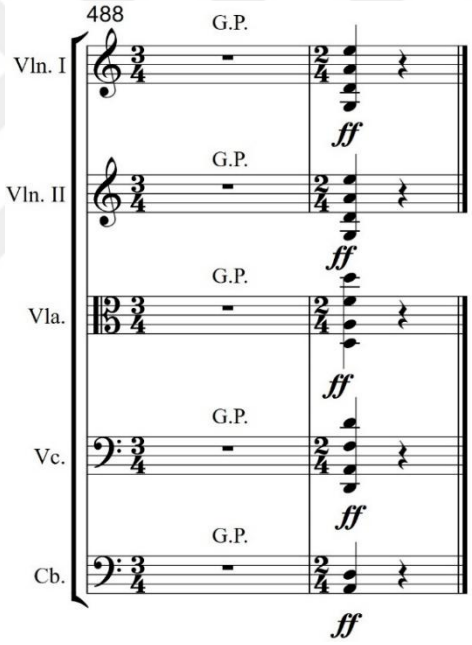
Köprünün ilk kesiti 463. ölçüde beklenmedik bir şekilde B temasının motiflerinin egemen olduğu ikinci kesite bağlanır. Sekiz ölçü süren ikinci kesitte, birinci bölümün ilk bölmesinde kullanılan ve yarım vuruş ara ile farklı seslerden başlayan motif parçacıkları birinci keman partisinden başlayarak sırayla diğer partilerde taklit edilmiştir. İki ölçü içerisinde, partisyonda kontrbas hariç diğer partilerde motifin bu şekilde dört kere sıkıştırılarak kullanılması ile melodik yapıda inici grafiksel bir şekil oluşmuştur. Aynı yazı şekli 465. ölçüde de kullanılmıştır fakat bu defa sekizlik notaların tam dörtlü aralıklarla dikey çıkıcı bir grafiksel şekil oluşturduğu görülür. Çalgıların ardışık bir şekilde müziğe katılmasıyla yazıda görsel ve işitsel bir dalgalanma etkisi yaratılmıştır. Bahsi geçen ölçüde armonik yapı içinde kromatik bir şekilde eksen değiştirilerek mi bemol notası ile başlayan çıkıcı tam dörtlü aralıkların üst üste kullanıldığı görülür. Bu da dalgalanmanın çıkıcı hareketini oluşturmuştur.



Nota 82 B temasının motiflerinin kullanıldığı dönüş köprüsünün ikinci kesiti

466. ölçüde keman partilerinde üçüncü oktav sol bemol notasına kadar ulaşan bu çıkıcı dörtlüler, eserin genel mantığında yer alan soyutlama tarzı ile inici bir şekilde kullanılarak tekrar ana motifin egemen olduğu 467. ölçüye bağlanır. Böylece 463. ve 467. ölçüler arasındaki dört ölçünün küçük değişikliklerle tekrar edilmesiyle köprü genişletilmiştir.

Dönüş köprüsünün son üç ölçüsü olan ve ana temaya geri dönüşü kesin olarak hazırlayan 471. ve 472. ölçülerde tekrar A temasının ana motifi kullanılmış, bir ölçülük sustan sonra 474. ölçüde A temasına dönülerek devinime kalındığı yerden devam edilmiştir. Bölüm, A temasının herhangi bir değişime uğramadan son defa tekrar edilmesiyle son bulur. Besteci bu bölümün de son ölçüsünde keman partilerinde açık telde, viyola ve viyolonsel partilerinde birinci pozisyondaki tam beşlileri içeren bir akor yapısı kullanarak eseri sonlandırmıştır.



Nota 83 Beşli aralıklarından oluşan bitiş akoru

Bölüm, temel olarak rondo biçiminin özelliklerini taşıyor gibi görünse de tasarımının daha serbest ve esnek bir anlayışla kurgulandığı dikkati çekmektedir. Bölüm içinde temaların bölmeli biçimden oluşmaması, ana tema tekrarlarında çalgılamanın, ses alanlarının ve nüansların değişmemesi, A ile B temalarının ve köprülerin aynı eksende inşa edilmesi, her iki yan temanın da kısa ele alınması, bölüm sonunda Coda veya Codetta gibi geleneksel tamamlama unsurlarının bulunmaması bu serbest biçim anlayışını destekleyen başlıca

unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Bölümde eksen ses kullanımının sürekliliğine rağmen, bestecilik tekniklerinin çeşitliliği sayesinde yapı dinamik ve çekici bir nitelik kazanmış; motiflerin farklı teknik yollarla geliştirilmesiyle temalar arasında yeterli kontrast sağlanmıştır. Yazı dokusunda, modal dizilerin ve makamsal izler taşıyan dizi parçacıklarının herhangi bir sisteme bağlı kalınmaksızın soyutlanarak kullanıldığı görülmektedir. Bu bölümde ayrıca birinci ve dördüncü bölümlerin ana motiflerine yapılan atıflar, eserin bütüncül yapısı içerisinde bölümler arası tematik bağın güçlenmesine katkı sağlamıştır.

SONUÇ

Nejat Başeğmezler'in 1997 yılında yaylı çalgılar orkestrası için bestelediği *Suite* adlı eserin analizi sonucunda elde edilen bulgular, bestecinin süit geleneğini çağdaş bir yazım dili içinde yeniden yorumladığını göstermektedir. Beş bölümden oluşan eserde, her bir bölümün kendine özgü bir karakter sergilemesine rağmen, bölümler arası tematik atıflar ve benzer teknik yaklaşımlar sayesinde yapısal bir bütünlük sağlandığı görülmüştür. Bestecinin eserde biçimsel yaklaşım olarak geleneksel iki bölmeli (A-B), üç bölmeli (A-B-A) biçim ve rondo gibi klasik biçim kurgularını temel aldığı, ancak bu kurguları bölümler arası geçişlerde köprü kullanımı, serbest cümle yapıları, eksen birliği, Coda-Codetta kullanımı gibi yöntemlerle esnettiği görülmektedir.

Armonik dil açısından besteci, işlevsel tonal bağlanışların belirleyici olduğu bir çerçeveden ziyade, eksen sesler çevresinde kurulan modal/polimodal alanları ve aralık ilişkilerini öne çıkaran bir yaklaşım benimsemiştir. Bölümlerde dörtlü ve beşli aralıkların hem yatay hem dikey kuruluşta sık kullanılması, yer yer tını rengi ve aralık bileşimi üzerinden tanımlanan akor kümelerinin tercih edilmesi ve özellikle küçük/artık ikili ilişkilerinden türeyen dizi parçacıklarının melodik/armonik örgüye kaynaklık etmesi dikkat çekmektedir. Bazı kesitlerde makamsal izlenimler oluşturan dizi parçacıkları ve modal diziler görülse de bunların geleneksel seyir anlayışına bağlı kalmadan, daha serbest bir işleyişle kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bunun yanında, on iki sesi tamamlayan ses alanlarının görüldüğü kesitlerde dahi malzemenin sistemli bir dizisel uygulama olarak ele alınmadığı; bestecinin ifadesi doğrultusunda tekniğe yalnızca sınırlı ölçüde değinilerek kuralcı olmayan bir yaklaşımla kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Bestecilik teknikleri açısından eser, sınırlı bir çekirdek malzemenin bölüm ve cümle ölçeğinde sürekli dönüştürülmesine dayanan bir işleyiş ortaya koymaktadır. Motiflerin ters çevrilmesi, değer büyütme-küçültme, aralıkların daraltılması-genişletilmesi, farklı eksenlere aktarım ve sekvens gibi yöntemler, malzemenin farklı bağlamlarda yeniden kurulmasını sağlayan temel yöntemler olarak öne çıkmıştır. Bunun yanında partiler arasında paylaştırma, katlama, taklit ve kanonik girişler yoluyla dokusal katmanlandırma sık kullanılmış; kimi kesitlerde yoğunlaştırma/sadeleştirme karşıtlığıyla biçimsel yönelimler belirginleştirilmiştir. Ölçü işareti ve tempo değişimleri, aksak ölçülerin basit ölçülerle birlikte kullanılması ve senkop kullanımı ritmik çeşitliliği artırarak bölüm karakterlerinin ayrışmasına katkı

sağlamıştır. Bu tekniklerin genel kurguda ortak bir çekirdek malzeme etrafında işletilmesi, eserin bütünlüğünü destekleyen başlıca unsurlardan biridir.

Eserde süit fikri, Barok dönemdeki Allemande, Courante, Sarabande, Gigue ya da Minuet-Gavotte gibi dans başlıklarının doğrudan benimsenmesi üzerinden değil; farklı karakterde bölümlerin ardışıklığına dayanan "bölümler dizisi" ilkesi üzerinden ele alınmıştır. Bu doğrultuda Başeğmezler, süiti adlandırma ve türe özgü kalıpları birebir sürdürmek yerine, süitin biçimsel düşüncesini soyut bir düzeyde koruyarak modern bir yazım anlayışı içinde yeniden kurgulamıştır. Bestecinin, eserinde dans karakteri ve halk ezgisi referanslarına yer verdiği; ancak geleneksel malzemeyi alıntı düzeyinde bırakmadan bestecilik teknikleriyle dönüştürerek dokuya yerleştirdiği saptanmıştır. Birinci bölümde ritmik olarak oyun havası karakterini, ikinci bölümde Harmandalı Zeybeği alıntısı üzerinden zeybek karakterini öne çıkarmış, üçüncü bölümde ise aksak ritim kullanımı ve artikülasyon tercihleriyle Karadeniz yöresi halk oyunlarına ait izleri belirginleştirmiştir. Bu çerçevede besteci, dans fikrini bölüm adlandırmaları üzerinden değil, ritmik yapı ve biçimsel kurgu üzerinden ön plana çıkarmıştır.

Bu çalışma kapsamında ulaşılan bulgular, *Suite*'in yalnızca süit geleneğine ilişkin biçimsel bir yeniden ele alış olmadığını; aynı zamanda Başeğmezler'in estetik yönelimlerini, müzikal birikimini ve ifade tercihlerini bütünlüklü bir yapı içinde bir araya getiren bir bestecilik tutumu ortaya koyduğunu göstermektedir. Bu doğrultuda çalışma, yapıtın biçim, armonik yapı ve bestecilik teknikleri açısından incelemesini sunarak eserin iç işleyişine açıklık kazandırmış; bestecinin farklı teknikleri bağlama göre esnek biçimde değerlendiren yaklaşımının, eserde nasıl bir anlatı sürekliliği ve bütünlük ürettiğini ortaya koymuştur.

KAYNAKÇA

Ay, G. (1999). Folklor (Halkbilim), Genel Bilgiler-Oyun-Müzik. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Caplin, W. E. (1998). Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music

of Haydn, Mozart, and Beethoven. Oxford: Oxford University Press.

Green, D. M. (1979). Form in Tonal Music (2nd ed.). New York: Cengage Learning.

Hakalmaz, O. (1992). Ege Ağır Zeybeklerinin İncelenmesi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans

Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Türk Müziği Anabilim

Dalı. İstanbul.

Hodeir, A. (1992). Müzik Türleri ve Biçimleri (İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

İlyasoğlu, E. (1998). Çağdaş Türk Bestecileri. İstanbul: Pan Yayıncılık.

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

İstanbul Üniversitesi. (t.y.). OMARŞİV kayıt sayfası. İstanbul Üniversitesi OMARŞİV.

Erişim: 14.07.2024. https://omarsiv.istanbul.edu.tr/Details?EntryId=8503

Kazgan, M. (2004). Nejat Başeğmezler'in Yaratılarında Stil Özellikleri. (Yayımlanmamış

Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Müzikoloji

Anabilim Dalı. Kocaeli.

Kennedy, M. (1996). The Concise Oxford Dictionary of Music (4th ed.). Oxford: Oxford

University Press.

Leichtentritt, H. (1951). Musical Forms. Cambridge: Harvard University Press.

Mehdiyeva, N. (2003). Konser Kılavuzu. Ankara: Bilkent Üniversitesi Yayınları.

Murphy, H. A. (1945). Form in Music for the Listener. New Jersey: Radio Corporation of America.

Pittsburgh Ballet Theatre. (t.y.). A brief history of ballet. Pittsburgh Ballet Theatre. Erişim: 13.06.2024. https://pbt.org/community/resources-audience-members/ballet-101/brief-history-ballet/

Ratner, L. G. (1980). Classic Music: Expression, Form, and Style. New York: Schirmer Books.

Savaş, M. (2018). Batı Müziğinde Form ve Analiz. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.

Say, A. (1994). Müzik Tarihi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Selanik, C. (1996). Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni. İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Stein, L. (1979). Structure and Style: The Study and Analysis of Musical Forms. New York: Summy-Birchard.

Tovey, D. F. (1956). The Forms of Music. Cleveland: The World Publishing Company.

Usmanbaş, İ. (1974). Müzik Biçimleri. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Wallace, B. (1966). Form in Music (2nd ed.). New Jersey: Prentice-Hall.

Walton, C. W. (1974). Basic Forms in Music. New York: Alfred Publishing.

EKLER

EK-1 Tez İle İlişkili Basılmış Araştırma Makalesinin İlk Sayfası



İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (2): 932–975

https://doi.org/10.26650/CONS2025_1789706

Başvuru | Submitted 23.09.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 24.11.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 12.12.2025
Kabul | Accepted 17.12.2025

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

Schoenberg'in Suite in the Old Style for String Orchestra Eserinin Biçim Yönünden Barok Dönem Süit Yapısı ile Karşılaştırılması

Comparison of Schoenberg's Suite in the Old Style for String Orchestra with the Baroque Period Structure in Terms of Form

Vecihe Cansu Yılmaz [1]

[1] Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı, Antalya, Türkiye

Öz

Çalgısal bir tür olan süit, Barok döneme özgü dans formlarının modern müzik anlayışı çerçevesinde yeniden yorumlanmasıyla 19. yüzyılın sonlarında yeniden önem kazanmıştır. Bu yeniden ilgi, 20. yüzyılda özellikle neoklasik yönelimler bağlamında süit türüne yönelen bestecilerin eserlerinde belirginleşmiştir. 20. yüzyılda bu türe yönelen besteciler arasında yer alan Arnold Schoenberg'in 1934 tarihli *Suite in the Old Style for String Orchestra* eseri, bu ilginin dikkat çekici örneklerinden biridir. Bu çalışmanın amacı; Schoenberg'in söz konusu eserinde yer alan Minuet, Gavotte ve Gigue bölümlerini, Barok süit geleneğindeki örnekleriyle ilişkilendirerek bestecinin dans kökenli bölümlere biçimsel açıdan yaklaşımını ortaya koymak ve bu incelemeyi, süit türünün 20. yüzyıldaki dönüşümüne ilişkin genel bir çerçeve içinde, neoklasisizm bağlamında konumlandırmaktır. Çalışmanın kapsamı, eserdeki dans karakterli üç bölümün incelenmesiyle sınırlandırılmış; Ouverture ve Adagio bölümleri serbest karakterli yapıları nedeniyle kapsam dışında bırakılmıştır. Bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımı temel alınarak yürütülmüştür. Araştırmanın kuramsal arka planını oluşturmak ve Schoenberg'in yaşam öyküsünü incelenen eser bağlamında sunmak üzere çalışmanın odağıyla ilgili kaynaklardan yararlanılmıştır. Ayrıca, çalışmanın konusu ile doğrudan ilişkili besteciye ait seçili mektuplar, notlar ve eleştiriler ile Barok süit örneklerinin ilgili dans bölümlerinin ve eserdeki dans karakterli bölümlerin biçimsel özellikleri doküman analizi yöntemi kapsamında incelenmiş ve elde edilen veriler betimsel araştırma yöntemiyle değerlendirilmiştir. Bulgular, Schoenberg'in Menuet, Gavotte ve Gigue bölümlerinde Barok süit geleneğinin temel biçimsel ve ritmik çerçevesini koruduğunu; ancak armonik dil ve tematik işleme bakımından bu çerçeve içindeki müzikal kurguyu daha yoğun ve esnek bir anlayışla dönüştürdüğünü göstermektedir.

Abstract

The suite, an instrumental genre, regained prominence in the late 19th century through the reinterpretation of Baroque-era dance forms within the framework of modern musical understanding. This renewed interest in the genre became evident in the 20th century, particularly in the works of composers who turned to the suite genre in connection with neoclassical tendencies. Arnold Schoenberg's 1934 Suite in the Old Style for String Orchestra is one of the notable examples of this renewed interest in the suite genre in the 20th century. The aim of this study is to present Schoenberg's formal approach to the dance-derived movements by relating the Minuet, Gavotte, and Gigue movements in Schoenberg's aforementioned work to examples from the Baroque suite tradition, and to briefly situate this examination within a general framework concerning the 20th-century transformation of the suite genre in the context of neoclassicism. The scope of the study is limited to the analysis of the three dance-charactered movements in the work; the Ouverture and Adagio movements are excluded due to their free-charactered structures. This study was directed based on a qualitative research method. To establish the theoretical background of the research and to present Schoenberg's life story in relation to the work under examination, sources relevant to the

Atıf | Citation: Yılmaz, V. C. (2025). Schoenberg'in Suite in the Old Style for String Orchestra Eserinin Biçim Yönünden Barok Dönem Süit Yapısı ile Karşılaştırılması. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(2), 932-975. https://doi.org/10.26650/CONS2025_1789706

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Yılmaz, V. C.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Vecihe Cansu Yılmaz :

Ek-2 Gönüllü Katılım Formu

GÖNÜLLÜ KATILIM FORMU

Bu çalışma Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sanatta Yeterlilik öğrencisi Vecihe Cansu YILMAZ tarafından, Prof. Dr. Halil Levent KUTERDEM danışmanlığında Sanat Çalışması Raporu kapsamında yürütülmektedir. Bu form sizi görüşme hakkında bilgilendirmek için hazırlanmıştır. Sizinle yarı yapılandırılmış görüşme yapılmak istenmektedir. Bu görüşmenin amacı yaşam öykünüzü ve deneyimlerinizi öğrenmek, Sanat Çalışması Raporu'nun konusu olan *Suite* adlı eserinizi, besteci bakış açınızla anlatmanızı sağlamak ve yaylı çalgılar orkestrası için yazılmış olan bu eserin icracılar ve besteciler için incelemesini yaparak esere açıklık getirmektir. Görüşme öncesinde size görüşme soruları verilecektir. Sizinle ve eser ile ilgili ayrıntılı bilgi alabilmek için ek sorular da sorulabilir. Hazırlanan sorular görüşmenin seyrine göre farklı sırada sorulabilir.

Görüşmeye katılım tamamıyla gönüllülük esasına dayalıdır. Görüşme kişisel rahatsızlık verecek sorular ve durumlar içermemektedir. Ancak katılım sırasında sorulardan ya da herhangi başka bir nedenden rahatsız hissederseniz herhangi bir yaptırıma maruz kalmadan çalışmaya katılmayı reddedebilir veya çalışmayı bırakabilirsiniz. Sizden kimlik ve kurum belirleyici hiçbir bilgi istenmemektedir. Sizden toplanan veriler tamamıyla araştırmacı tarafından değerlendirilecektir. Bu görüşmenin sonuçları bilimsel ve profesyonel yayınlarda veya eğitim amaçlı kullanılabilir. Bu araştırma kapsamında öngörülen herhangi bir risk bulunmamaktadır.

Çalışma sonrasında araştırmacıya e-posta veya telefon ile ulaşarak soru sorabilir, sonuçlar hakkında bilgi isteyebilirsiniz.

Araştırmacı: Öğr. Gör. Vecihe Cansu YILMAZ
e-posta:
Telefon:

Yukarıdaki bilgileri okudum ve bu çalışmaya tamamen gönüllü olarak katılıyorum. ☐

Tarih:

Ad-Soyad: Nejat BAŞEĞMEZLER

İmza:

EK-3 Nejat Başeğmezler İle Yapılan Yarı Yapılandırılmış Görüşme Soruları

1) Bana biraz ailenizden ve çocukluğunuzdan bahseder misiniz?
2) Müziğe olan ilginiz ne zaman başladı?
3) Keman eğitimi alırken besteciliğe hevesiniz var mıydı?
4) O dönemde solfej, armoni ve form bilgisi hocalarınız kimlerdi? Bu hocalarınızdan biri sizi besteciliğe yöneltti mi?
5) Besteciliğe yönelmenizde size ilham veren besteciler var mı? Bu besteciler arasında müziğinize etkisi olduğunu düşündükleriniz var mı?
6) Hayatınız üzerinde etkisi olmuş olan hocalarınız kimlerdir? Varsa bir anınızla örnekler misiniz?
7) Öğrencilik dönemizle ilgili sizin eklemek istediğiniz bir şey var mı?
8) Öğrencilik döneminde Necil Kazım Akses ile çalışmışsınız. Ne kadar süre çalıştınız? Bestecilik üzerine düşüncelerine biraz değinebilir misiniz?
9) Necil Kazım Akses ile bestecilik üzerine çalışırken hangi konularda kendinizi geliştirmeniz gerektiğini düşündünüz veya fark ettiniz?
10) Necil Kazım Akses 1926-1934 yılları arasında Viyana ve Prag'da eğitim almış, Joseph Marx, Joseph Suk ve Alois Haba gibi bestecilerle çalışma imkanı bulmuş bir Türk besteci. O dönem mutlaka size daha önce dinlemediğiniz bestecilerin isimlerinden ve eserlerinden bahsetmiştir. Onunla dinlediğiniz, sonradan öğrendiğiniz besteciler arasında sizi etkileyenler oldu mu?
11) Peki Necil Kazım Akses ile çalışmalarınız ses dünyanıza neler taşıdı? Onunla çalışmak size neler kazandırdı?
12) Kendi müziğinizi bulmaya ne zaman yöneldiniz?
13) Bestecilik dilinizin belirginleştiğini düşündüğünüz ilk eser hangisiydi?
14) Hayatınızda bestecilik ile ilgili bir dönüm noktası var mı?
15) Kendi müziklerinizi ifade ederken dizi-makam terimini kullanmayı tercih ediyorsunuz. Bu konuda dizi-makam kavramını besteci görüşüyle anlatabilir misiniz?
16) Bestelediğiniz müziklerde çok açık bir şekilde makam seyri görülür mü? Eserlerinizin bazılarında makamsal çağrışımlar yapan ezgilere rastlanıyor. Suite adlı eserinizin 4. bölümünde de mevcut. Makamsal ögeleri eserlerinizde nasıl kullanıyorsunuz?
17) Müzikte form dediğimiz zaman siz ne düşünüyorsunuz?

18) Hakkınızda daha önce 2004 yılında Metin Kazgan tarafından yazılan bir yüksek lisans tezi buldum. Besteciliğinizi 3 döneme ayırdığınızdan bahsetmişsiniz. Bu dönemlerin birbirinden farkları nelerdir, bu konuda bilgi verebilir misiniz? Süit adlı eseriniz hangi döneme denk geliyor?

19) Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasında 41 yıl viyolacı olarak çalıştınız. Orkestra üyesi olmanızın besteciliğinize nasıl bir etkisi oldu?

20) Bestecilik eğitiminin aşamaları neler olmalıdır? Siz nasıl bir eğitim uygulardınız?

21) Sizin bu sorular dışında eksik gördüğünüz, eklemek veya vurgulamak istediğiniz bir şey var mı?

22) Şimdi de müsaadelerinizle Sanatta Yeterlilik / Sanat Çalışması Raporu olarak özel izninizle incelediğim *Suite* adlı eserinizle ilgili sorular sormak istiyorum. *Suite* adlı eserinizi ne zaman yazdınız? Eseri yazmaya nasıl karar verdiniz?

23) Peki *Suite* adlı eserinizi yazarken ilham kaynağı olan bir eser veya bir konu var mıydı?

24) Eserin sipariş edilmesinden sonra besteleme sürecini anlatır mısınız?

25) *Suite* 5 bölümden oluşmakta. Bu eserin adını koyarken ya da adını düşünürken geleneksel süit şeklinde mi düşündünüz yoksa daha soyut mu kurguladınız? Metin Kazgan'ın tezinde böyle yaklaşımlar var siz ne düşünüyorsunuz? Bölümlerin birbiri ile bir bağlantısı var mı?

26) Stil olarak her bir bölümün birbirinden farklı olduğu söylenebilir mi? Bölümlerin hikayeleri var mı ya da isim vermeyi düşündünüz mü?

27) Eserinizde açıklama olarak bölümlerin değişik sıralanabileceğini ve/veya bazılarının atlanarak çalınabileceğini belirtmişsiniz. Bu şartlar neye göre değişiyor? Şef buna nasıl karar vermelidir?

28) Bölümleri geleneksel form yapıları içinde mi kullandınız? Bağımsız olarak kullandıysanız tematik yapıları nasıl kullandınız?

29) Eser bugün yazılsaydı değiştirmek istediğiniz bir yer olur muydu?

30) Geleneksel notasyon size yetiyor mu?

31) 20. ve 21. yüzyılı yaşayan bir besteci olarak kendinizi nerede görüyorsunuz?

ETİK KURULU KURUL KARARI



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL VE BEŞERİ BİLİMLER ARAŞTIRMA ETİK KURULU

KURUL KARARI

TOPLANTI TARİHİ	TOPLANTI SAYISI
11 Mart 2025	2025/05

Üniversitemiz Güzel Sanatlar Enstitüsü Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Programı öğrencilerinden **Vecihe Cansu YILMAZ**'ın, **Prof. Dr. Halil Levent KUTERDEM** danışmanlığında yürüteceği ***"Nejat Başeğmezler'in Suite Adlı Eserinin Biçim, Armonik Yapı ve Bestecilik Teknikleri Açısından İncelenmesi"*** başlıklı çalışma Üniversitemiz Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Etik Kurulunun **11 Mart 2025** tarihinde yapmış olduğu toplantıda incelenmiş olup, etik açıdan **uygun bulunmuştur.**

Prof. Dr. İsmet KOÇ Kurul Başkanı	Prof. Dr. Özgür TEOMAN Kurul Üyesi	Prof. Dr. Selda ÖZDEMİR Kurul Üyesi	Prof. Dr. Özge ÖZYALÇIN OSKAY Kurul Üyesi
Doç. Dr. Pınar ÖZDEMİR ŞİMŞEK Kurul Üyesi	Prof. Dr. Tuğça POYRAZ Kurul Üyesi	Doç. Dr. Arife Berna AYTAÇ Kurul Üyesi	Doç. Dr. Gülçin Cankız ELİBOL Kurul Üyesi
İZİNLİ Doç. Dr. Pınar ARPINAR AVŞAR Kurul Üyesi	Doç. Dr. Gülsüm DEPELİ SEVİNÇ Kurul Üyesi	Doç. Dr. Tülay BAĞCI BOSİ Kurul Üyesi	**İZİNLİ** Dr. Öğr. Üyesi Onur URAZ Kurul Üyesi

YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.
Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.
Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren … yıl ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren … ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

05/06/2026

Vecihe Cansu Yılmaz

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

(1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7.1. Ulusal çıkarlan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

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

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

ETİK BEYANI

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

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

beyan ederim.

05/06/2026

Vecihe Cansu Yılmaz

SANATTA YETERLİK / SANAT ÇALIŞMASI RAPORU ORİJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

NEJAT BAŞEĞMEZLER'in *SUITE* Adlı Eserinin Biçim, Armonik Yapı ve Bestecilik Teknikleri Açısından İncelemesi

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

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
05/06/2026	122	135226	14/05/2026	%6	2976966646

Uygulanan filtreler:

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

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih 14/05/2026)

Vecihe Cansu Yılmaz

Öğrenci No.: 19248187

Anasanat/Anabilim Dalı: Kompozisyon Anasanat Dalı

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	X		

DANIŞMAN ONAYI UYGUNDUR.

(Prof. Dr. Halil Levent KUTERDEM)

PROFICIENCY IN ART / ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

An Examination of NEJAT BAŞEĞMEZLER's *SUITE* for String Orchestra in Terms of Format, Harmonic Structure and Composition Techniques

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

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
05/06/2026	122	135226	14/05/2026	%6	2976966646

Filtering options applied are:

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

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports;that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to thebest of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (14/05/2026)

Vecihe Cansu Yılmaz

Student No.: 19248187
Department:
Program/Degree:

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
	X		

SUPERVISOR APPROVAL
APPROVED
(Prof. Dr. Halil Levent KUTERDEM)