T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
KOMPOZİSYON VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ SANAT DALI

SANATTA YETERLİK TEZİ

4. KUŞAK TÜRK BESTECİLERİNİN EŞLİKSİZ KORO MÜZİĞİ BESTELERİNDE ETKİLENDİKLERİ MÜZİKAL AKIMLAR

Volkan AKKOÇ
2502160535

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. İlke KARCILIOĞLU

İSTANBUL - 2024

ÖZ

4. KUŞAK TÜRK BESTECİLERİNİN EŞLİKSİZ KORO MÜZİĞİ BESTELERİNDE ETKİLENDİKLERİ MÜZİKAL AKIMLAR

VOLKAN AKKOÇ

Bu çalışma; 4. Kuşak Türk bestecilerinin eşliksiz koro eserlerini hangi tekniklerle ve etkiler altında kalarak bestelendiğini araştırmakta, bu bağlamda bahsedilecek bestecilerin eserlerinin analizlerini kapsamaktadır.

Tezin birinci bölümünde; koro müziğinin hem dünyada hem de Türkiye'deki tarihsel gelişimi ele alınırken, koro müziği besteciliği alanındaki teknik ve formu ilgilendiren yapılar özetlenmektedir. İkinci bölümde; Türkiye'de kuşak kavramı tartışılırken bir yanda da 4. Kuşak Türk bestecilerinin nasıl ele alındığı, hayatları ve müzik anlayışlarından bahsedilecektir. Buna ek olarak Cumhuriyet döneminden 4. Kuşak bestecilerine kadar eşliksiz koro müziği üreten bestecilerin eserleri kronolojik olarak sunulmaktadır. Üçüncü bölümde ise; ikinci bölümde bahsi geçen, 4. Kuşak Türk bestecilerinden Hasan Uçarsu, Turgay Erdener, Ali Özkan Manav, Kamran İnce ve Sıdıka Özdil'in eşliksiz koro müziklerinde etkilendikleri akımlar ya da kullandıkları teknikler açısından seçilen özgün eserlerinin analizleri yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Koro, Halk Müziği, Saray Müziği, 4. Kuşak, Türk Bestecileri, Koro Müziği, Hasan Uçarsu, Turgay Erdener, Ali Özkan Manav, Kamran İnce, Sıdıka Özdil, Modernizm, Postmodernizm, Cumhuriyet Dönemi.

ABSTRACT

MUSICAL TECHNIQUES AND MOVEMENTS INFLUENCED BY 4. GENERATION TURKISH COMPOSERS IN THEIR UNACCOMPANIED CHORAL MUSICS

VOLKAN AKKOÇ

This study includes investigates with which techniques and under what influences the unaccompanied choral works of the 4th Generation Turkish composers were composed, and in this context, it includes the analysis of the works of the mentioned composers.

In the first chapter of this thesis, while the historical development of choral music both in the World and in Turkey is discussed, the structures related to technique and form in the field of choral composition are summarized. The second chapter while the concept of generation in Turkey is discussed, how the 4th Generation Turkish composers are handled, their lives and their musical tendencies in their composition are examined. In addition, the works of the composers who composed unaccompanied choral music from the Republican Period to the 4th Generation composers are presented chronologically. In the third chapter, it includes analyzes of the original works of 4th Generation Turkish composers Hasan Uçarsu, Turgay Erdener, Ali Özkan Manav, Kamran İnce and Sıdıka Özdil selected in terms of the movements they were influenced by or techniques they used in their unaccompanied choral music.

Keywords: Choir, Folk Music, Traditional Turkish Music, 4th Generation, Turkish Composers, Choral Music, Hasan Uçarsu, Turgay Erdener, Ali Özkan Manav, Kamran İnce, Sıdıka Özdil, Modernism, Postmodernism, Republican Period.

ÖNSÖZ

Türkiye'nin koro müziğinde son 10 yılda yaptığı atılım, uluslararası boyutta 2023 yılında İstanbul'un evsahipliği yaptığı Dünya Koro Sempozyumu gibi dünyada büyük ses getiren etkinliklerle beraber bu alana ilgiyi yoğunlaştırmıştır ve hatta doruk noktasına çıkartmıştır. Bu talep beraberinde halihazırdaki koroların müzikal ve teknik seviyelerini geliştirmeleri yönünde bir bilinç ve ivme yaratırken, bir yandan da koro kültürünün yaygınlaşması bağlamında yeni koroların kurulmasını teşvik etmiştir.

Türkiye'de çoksesli koro müziği Cumhuriyet Dönemi'nden bu yana gelişirken en büyük ivme 4. Kuşak Bestecilerinde görülmektedir. Bunun sebebi koro kültürünün yaygınlaşması yeni koroların kurulması ve bununla beraber yeni eserlere olan ihtiyaçtan kaynaklanmaktadır. Yine 4. Kuşak bestecilerinin eşliksiz koro eserleri Türkiye'de bir çok koro tarafından farklı zamanlarda farklı ülkelerde icra edilmiş ve edilmeye devam etmektedir.

Bu çalışmada incelenen 4. Kuşak Bestecilerinin eşliksiz özgün koro eserlerinin sonraki bestecilerin ve günümüz bestecilerinin koro müziklerini anlamak bağlamında temel bir yapı taşı olduğu kanaatindeyim. Bu çalışmanın Türk koro camiasında hem geçmiş hem bugünün koro müziğinin daha derin anlamlarına ulaşmak üzere merak eden herkes için değerli bir adım olmasını, sonrasında yapılacak çalışmalar için de bir yeni kaynak olmasını arzu ediyorum.

Çalışmam boyunca desteğini esirgemeyen değerli dostum Dr. Burak Onur Erdem'e, müzik yaşamımda en küçük yaşlarımdan bu yana önemli yapıtaşları olan değerli hocalarım Prof. Tuvana Alton ve Prof. Emel Çelebioğlu'na, sevgili danışmanım Doç. İlke Karcılıoğlu'na ve her zaman değerli desteklerini hissettiğim aileme teşekkürü bir borç bilirim.

Volkan AKKOÇ
İstanbul, 2024

İÇİNDEKİLER

ÖZ ..... **ii**
ABSTRACT ..... **iii**
ÖNSÖZ ..... **iv**
ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **vii**
KISALTMALAR LİSTESİ ..... **x**
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM
EŞLİKSİZ KORO MÜZİĞİNİN TARİHİ

1.1. Eşliksiz Koro Müziğinin Tarihsel Gelişimi 3
1.1.1. Eşliksiz Koro Müziği Kavraminin Tanimi 3
1.1.2. Ortaçağ ve Rönesans Döneminde Eşliksiz Koro Müziği 4
1.1.3. Barok Dönemde Eşliksiz Koro Müziği 6
1.1.4. Klasik Dönemde Eşliksiz Koro Müziği 6
1.1.5. Romantik Dönemde Eşliksiz Koro Müziği 7
1.1.6. 20. Ve 21. Yüzyilda Eşliksiz Koro Müziği 8
1.2. Türkiye Cumhuriyeti'nde Eşliksiz Koro Müziğinin Tarihsel Gelişimi 16
1.3. Eşliksiz Koro Müziğini Etkileyen Akimlar ve Yazim Teknikleri 23
1.3.1. Eşliksiz Koro Müziğinin Dokusu ve Perde Sistemlerine Dair Kavramlar 23
1.3.2. Eşliksiz Koro Müziğinin Formlarina Dair Kavramlar: 24

İKİNCİ BÖLÜM
CUMHURİYET DÖNEMİ EŞLİKSİZ KORO MÜZİĞİ
TÜRK BESTECİLERİ

2.1. Cumhuriyet Dönemi Türk Koro Bestecilerinde Kuşak Analizi 27
2.2. Cumhuriyet Dönemi Türk Bestecileri ve Eşliksiz Koro Eserleri 29
2.2.1. 1. Kuşak Bestecileri ve Eşliksiz Koro Eserleri 29
2.2.2. 2. Kuşak Bestecileri ve Eşliksiz Koro Eserleri 31
2.2.3. 3. Kuşak Bestecileri ve Eşliksiz Koro Eserleri 31
2.2.4. 4. Kuşak Bestecileri ve Eşliksiz Koro Eserleri 34
2.2.4.1. Hasan Uçarsu 36

2.2.4.2. Ali Özkan Manav 36
2.3.4.3. Turgay Erdener 37
2.2.4.4. Kamran İnce 38
2.2.4.5. Sıdıka Özdil 39

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

4. KUŞAK EŞLİKSİZ KORO BESTECİLERİNİN ESERLERİ VE ETKİLENDİKLERİ AKIMLAR

3.1. Hasan Uçarsu 40
3.1.1. Kuşlar Mıdır Onlar? 40
3.1.2. Yeniden 43
3.1.3. Güzelleme 47
3.1.4. Hatırlama 53
3.1.5. Sevgilerde 57
3.1.6. Nâzim Hikmet'e 63
3.1.7: Ayrılanlar Elbet Bir Gün Kavuşur 69
3.2. Özkan Manav 72
3.2.1. Onlar Ki 72
3.2.2. Ali Onbaşı'nın Türküsü 82
3.2.3. Arkam Sensin Kalam Sensin 88
3.2.4. İstanbul'u Dinliyorum 94
3.3. Turgay Erdener 105
3.3.1. Ninni 105
3.3.2. Göle Yas 109
3.3.3. Arabacı Şakir 111
3.3.4. Erkân İçinde Yoluz Biz 118
3.4. Kamran İnce 122
3.4.1. Gloria (Everywhere) 122
3.5. Sıdıka Özdil 134
3.5.1. Gözlerimin Bahçesinde 134
SONUÇ 144
KAYNAKÇA 146
ÖZGEÇMİŞ 148

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 3.1: “Kuşlar Mıdır Onlar?”, Hasan Uçarsu, ölçü 1-10. 42
Şekil 3.2: “Kuşlar Mıdır Onlar?”, Hasan Uçarsu, ölçü 11-22 43
Şekil 3.3: “Yeniden”, Hasan Uçarsu, ölçü 14-23 45
Şekil 3.4: “Yeniden”, Hasan Uçarsu, ölçü 61-64. 46
Şekil 3.5: “Yeniden”, Hasan Uçarsu, ölçü 65-81. 46
Şekil 3.6: “Güzelleme”, Hasan Uçarsu, ölçü 33-38..... 49
Şekil 3.7: “Güzelleme”, Hasan Uçarsu, ölçü 39-44..... 50
Şekil 3.8: “Güzelleme”, Hasan Uçarsu, ölçü 45-56..... 51
Şekil 3.9: “Güzelleme”, Hasan Uçarsu, ölçü 125-135..... 52
Şekil 3.10: “Hatırlama”, Hasan Uçarsu, ölçü 28-36. 55
Şekil 3.11: “Hatırlama”, Hasan Uçarsu, ölçü 59-61. 56
Şekil 3.12: “Sevgilerde”, Hasan Uçarsu, ölçü 41-56. 59
Şekil 3.13: “Sevgilerde”, Hasan Uçarsu, ölçü 151-161. 60
Şekil 3.14: “Sevgilerde”, Hasan Uçarsu, ölçü 140-150. 61
Şekil 3.15: “Sevgilerde”, Hasan Uçarsu ölçü 1-5. 62
Şekil 3.16: “Sevgilerde”, Hasan Uçarsu, ölçü 28-32. 62
Şekil 3.17: “Nâzım Hikmet'e”, Hasan Uçarsu, ölçü 24-45. 65
Şekil 3.18: “Nâzım Hikmet'e”, Hasan Uçarsu, ölçü 65-77. 66
Şekil 3.19: “Nâzım Hikmet'e”, Hasan Uçarsu, ölçü 141-149. 67
Şekil 3.20: “Nâzım Hikmet'e”, Hasan Uçarsu, ölçü 101-104. 68
Şekil 3.21: “Ayrılanlar Elbet Bir Gün Kavuşur”, Hasan Uçarsu, ölçü 1-7. 70
Şekil 3.22: “Ayrılanlar Elbet Bir Gün Kavuşur”, Hasan Uçarsu, ölçü 70-72. 71
Şekil 3.23: “Onlar ki”, Özkan Manav, ölçü 1-5. 74
Şekil 3.24: “Onlar ki”, Özkan Manav, ölçü 6-10. 75
Şekil 3.25: “Onlar ki”, Özkan Manav, ölçü 11-15. 76
Şekil 3.26: “Onlar ki”, Özkan Manav, ölçü 16-19. 77
Şekil 3.27: “Onlar ki”, Özkan Manav, ölçü 20-24. 78
Şekil 3.28: “Onlar ki”, Özkan Manav, ölçü 29-31. 79
Şekil 3.29: “Onlar ki”, Özkan Manav, ölçü 41-43. 80

Şekil 3.30: “Onlar ki”, Özkan Manav, ölçü 50-53. 81
Şekil 3.31: “Ali Onbaşı'nın Türküsü”, Özkan Manav, ölçü 10-15. 84
Şekil 3.32: “Ali Onbaşı'nın Türküsü”, Özkan Manav, ölçü 46-50. 85
Şekil 3.33: “Ali Onbaşı'nın Türküsü”, Özkan Manav, ölçü 51-54. 86
Şekil 3.34: “Ali Onbaşı'nın Türküsü”, Özkan Manav, ölçü 121-128. 87
Şekil 3.35: “Arkam Sensin Kalam Sensin Dağlar Hey”, Özkan Manav, ölçü 1-25. . 89
Şekil 3.36: “Arkam Sensin Kalam Sensin Dağlar Hey”, Özkan Manav, ölçü 96-100. 90
Şekil 3.37: “Arkam Sensin Kalam Sensin Dağlar Hey”, Özkan Manav, ölçü 111-118. 91
Şekil 3.38: “Arkam Sensin Kalam Sensin Dağlar Hey”, Özkan Manav, ölçü 176-189. 92
Şekil 3.39: “Arkam Sensin Kalam Sensin Dağlar Hey”, Özkan Manav, ölçü 190-200. 93
Şekil 3.40: “İstanbul'u Dinliyorum”, Özkan Manav, ölçü 2-4. 96
Şekil 3.41: “İstanbul'u Dinliyorum”, Özkan Manav, ölçü 13-14. 97
Şekil 3.42: “İstanbul'u Dinliyorum”, Özkan Manav, ölçü 40-41. 98
Şekil 3.43: Soprano ve Alto partilerindeki el tremolosu “İstanbul'u Dinliyorum”, Özkan Manav, ölçü 52-53. 99
Şekil 3.44: “İstanbul'u Dinliyorum”, Özkan Manav, ölçü 38-39. 100
Şekil 3.45: “İstanbul'u Dinliyorum”, Özkan Manav, ölçü 42-43. 101
Şekil 3.46: “İstanbul'u Dinliyorum”, Özkan Manav, ölçü 49-51. 102
Şekil 3.47: “İstanbul'u Dinliyorum”, Özkan Manav, ölçü 52-54. 103
Şekil 3.48: “İstanbul'u Dinliyorum”, Özkan Manav, ölçü 55-57. 104
Şekil 3.49: “Ninni”, Turgay Erdener, ölçü 1-10. 106
Şekil 3.50: “Ninni”, Turgay Erdener, ölçü 19-21. 107
Şekil 3.51: “Ninni”, Turgay Erdener, ölçü 38-40. 108
Şekil 3.52: “Ninni”, Turgay Erdener, ölçü 41-49. 108
Şekil 3.53: “Göle Yas”, Turgay Erdener, ölçü 1-25. 110
Şekil 3.54: “Arabacı Şakir”, Turgay Erdener, ölçü 1-11. 112
Şekil 3.55: “Arabacı Şakir”, Turgay Erdener, ölçü 12-15. 113
Şekil 3.56: “Arabacı Şakir”, Turgay Erdener, ölçü 18-23. 114

Şekil 3.57: “Arabacı Şakir”, Turgay Erdener, ölçü 24-28. 114
Şekil 3.58: “Arabacı Şakir”, Turgay Erdener, ölçü 29-34. 115
Şekil 3.59: “Arabacı Şakir”, Turgay Erdener, ölçü 44-46. 116
Şekil 3.60: “Arabacı Şakir”, Turgay Erdener, ölçü 58-68. 117
Şekil 3.61: “Erkân İçinde Yoluz Biz”, Turgay Erdener, ölçü 1-8. 119
Şekil 3.62: “Erkân İçinde Yoluz Biz”, Turgay Erdener, ölçü 9-11. 120
Şekil 3.63: “Erkân İçinde Yoluz Biz”, Turgay Erdener, ölçü 21-23. 121
Şekil 3.64: “Gloria (Everywhere)”, Kamran İnce, ölçü 1-7. 124
Şekil 3.65: “Gloria (Everywhere)”, Kamran İnce, ölçü 8-14. 125
Şekil 3.66: “Gloria (Everywhere)”, Kamran İnce, ölçü 31-35. 126
Şekil 3.67: “Gloria (Everywhere)”, Kamran İnce, ölçü 36-39. 127
Şekil 3.68: “Gloria (Everywhere)”, Kamran İnce, ölçü 40-45. 128
Şekil 3.69: “Gloria (Everywhere)”, Kamran İnce, ölçü 46-50. 129
Şekil 3.70: “Gloria (Everywhere)”, Kamran İnce, ölçü 98-103. 130
Şekil 3.71: “Gloria (Everywhere)”, Kamran İnce, ölçü 104-109. 131
Şekil 3.72: “Gloria (Everywhere)”, Kamran İnce, ölçü 192-198. 133
Şekil 3.73: “Gözlerimin Bahçesinde”, Sıdıka Özdil, ölçü 15-22. 135
Şekil 3.74: “Gözlerimin Bahçesinde”, Sıdıka Özdil, ölçü 23-32. 136
Şekil 3.75: “Gözlerimin Bahçesinde”, Sıdıka Özdil, ölçü 33-36. 137
Şekil 3.76: “Gözlerimin Bahçesinde”, Sıdıka Özdil, ölçü 37-43. 138
Şekil 3.77: “Gözlerimin Bahçesinde”, Sıdıka Özdil, ölçü 53-58. 139
Şekil 3.78: “Gözlerimin Bahçesinde”, Sıdıka Özdil, ölçü 59-66. 140
Şekil 3.79: “Gözlerimin Bahçesinde”, Sıdıka Özdil, ölçü 79-90. 141
Şekil 3.80: “Gözlerimin Bahçesinde”, Sıdıka Özdil, ölçü 91-104. 142

KISALTMALAR LİSTESİ

A.e. : Aynı Eser

a.g.e. : Adı Geçen Eser

bkz. : Bakınız

s. : Sayfa

GİRİŞ

Bir arada şarkı söyleme geleneği, bilinen yazılı tarihin ilk aşamalarından bu yana sosyal hayatla beraber süre gelmiş insan davranışlarından biridir. Bir arada şarkı söyleme pratiğinin toplumsal hayatın farklı alanlarında tarih boyunca belli bir ihtiyacı karşılayan durumu şarkı söyleme pratiği kadar bunun için üretilmiş müzikleri de beraberinde getirmiştir.

Koro geleneği Sanayi Devrimi ile Avrupa'da seküler bir alan kazanmıştır. Kiliselerde ya da dini içerikle, dini ritüeller esnasında farklı mekanlarda söylenen şarkılar hem içerik olarak hem de mekânsal olarak dönüşüme uğrayarak yerini kamusal alanlara açık olan konser salonlarına, meydanlara bırakmıştır.

Türkiye'de bir arada şarkı söyleme geleneği özellikle Cumhuriyet Dönemi sonrasına denk gelen bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Cumhuriyet'in kültür politikalarının bir uzantısı olan koro kültürü ve müziği içerik olarak Avrupa'daki bu seküler durumun benimsenmesi ve sürdürülmesi üzerine kurulmuştur. Tarihsel olarak farklı bir ses sistemine ve müzik geleneğine sahip Anadolu coğrafyasında, bu yeni ses sistemi müzik geleneğinin temsilcileri gerek bestecilik gerek icracılık olarak başarılı işlere imza atmışlar ve bugüne önemli bir gelenek miras bırakmışlardır.

Bu çalışmada üzerinde durulacak olan 4. Kuşak besteciler bu geleneği sürdüren ve aynı zamanda geleneğe yeni bir ivme veren kuşak olarak karşımıza çıkmaktadır.

Koro müziğinin eğitimin bir parçası olarak kurgulandığı, öncelik olarak bu yeni alanın halka tanıtılması amacıyla düzenlenen yerel müzikler, türküler aracılığıyla bestelenmesi ve icra edilmesi, yine icra edecek koroların ağırlıklı olarak eğitim enstitülerinin öğrencilerinden oluşması, 1. Kuşak Bestecilerinin bu alana dair temel misyonlarıdır. Bu gelenek uzun bir süre zaman zaman artarak zaman zaman azalarak devam etmiştir. Bu tezin konusu olacak olan 4. Kuşak Türk Bestecilerinde ise bu durumda ciddi bir kırılma yaşanacaktır. Daha öncesinde türkü düzenlemeleri ya da ağırlıklı olarak folklorik malzemeye öykünerek üretilmiş eserler, bu kuşakla yepyeni bir müzikal dil ve özgün eserlerin sayıca üretiminin arttığı bir yere doğru evrilmiştir.

Çalışmanın birinci bölümde hem dünyada hem Türkiye'de eşliksiz koro müziğinin genel hatlarıyla tarihçesi anlatıldıktan sonra, koro müziğine dair akımlar ve yazım teknikleri genel hatlarıyla anlatılacaktır. İkinci bölümde Türkiye'de bestecilik geleneğinin kuşaklar bağlamında nasıl ele alındığı tartışıldıktan sonra, 1. Kuşaktan 4. Kuşağa kadar eşliksiz koro müziği yazmış bestecilerin eserleri kronolojik olarak sunulacak ve eşliksiz koro eserleri incelenecek olan 4. Kuşak bestecilerinin hayatları ve bestecilik anlayışları koro müziği bağlamını önde tutarak incelenecektir. Üçüncü bölümde ise 4. Kuşak Türk Bestecileri'nden koro müziği alanında gerek eserlerinin korolar tarafından icrası bakımından gerekse sayıca koro müziğine yaptıkları katkı bakımından önde gelen seçilmiş beş bestecinin, seçilmiş özgün eserleri incelenecektir. Bu besteciler Hasan Uçarsu, Turgay Erdener, Ali Özkan Manav, Kamran İnce ve Sıdıka Özdil'dir. İncelenecek eserlerin tümü daha önce icra edilmiş, bir kısmı da kayda alınmış olan eserlerdir.

BİRİNCİ BÖLÜM

EŞLİKSİZ KORO MÜZİĞİNİN TARİHİ

1.1. Eşliksiz Koro Müziğinin Tarihsel Gelişimi

1.1.1. Eşliksiz Koro Müziği Kavraminin Tanimi

Eşliksiz koro müziği terminolojik olarak İtalyanca'dan gelen "a cappella" sözcüğünün Türkçeye çevrilmiş hali olarak karşımıza çıkmaktadır. "A capella" kelime anlamı olarak "Şapel stilinde" manasına gelmektedir. Çalgı eşliği olmadan sadece insan sesiyle icra edilen dini ya da dindışı müziklere işaret eder. Barok dönemin başında, yaklaşık olarak 1600'lerde, yeni gelişmekte olan konçertato stilini bestecilerin kullandığı eski polifonik stilden ayırt etmek için kullanılmıştır. 19. Yüzyılda, kendilerine Rönesans polifonisini ve özellikle Giovanni Pierluigi da Palestrina'nın (1525-1594) müziğini örnek alan Roma Katolik Kilisesi müzisyenleri, tarihsel kaynaklarda bu terimle karşılaşmışlardır. Rönesans müziğinde, çalgıların gelenek olarak vokal partilerini güçlendirmek ya da onunla yer değiştirmek için kullanıldığının farkına varmadan ve kaynaklarda buldukları notalarda da bir çalgı eşliği bulamadıkları için, a capella terimini çalgı eşliksiz şarkı söylemek olarak yorumlamışlardır. İşte bugün kullanıldığı şekliyle, terminolojiye bu şekilde dahil olmuştur.[1]

Koro, genellikle aynı veya farklı ses partilerinden (Soprano-Alto-Tenor-Bas gibi) oluşan ve her grupta birden fazla insanın bir arada söylediği, eşlikli ya da eşliksiz vokal müzik icra eden gruba verilen isimdir. Koro Türkçe'de tek kelimeyle ifade edilebilirken, İngilizce'de Choir ve Chorus olarak iki farklı şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu ayrımda kilisede dini müzik icra eden korolara Choir, dindışı/ seküler müzik icra eden korolara ise Chorus denmektedir.[2] Korolar aynı zamanda kuruluşuna, bağlı bulunduğu kuruma, icra ettiği repertuvara, işlevine göre niteliklerini belirtecek şekilde de sınıflanabilmektedir. Bunlar karma koro, kadınlar korosu, erkekler korosu, çocuk korosu, senfonik koro, madrigal korosu, oda korosu,

[1] Melvin P. Unger, **Historical Dictionary of Choral Music**, Scarecrow Press, 2010, s. 7.
[2] **A.e.**, s. 1.

caz korosu, şov korosu (şarkı söylerken aynı zamanda dans eden), barbershop korosu, kilise korosu, okul korosu, üniversite korosu, amatör koro, profesyonel koro olarak isimlendirilmektedir.

Tarihsel süreçte bestelenmiş ve bugün koroların icra ettiği birçok müziğin aslında döneminde her partinin tek kişi tarafından icra edildiği vokal grupları (vocal ensemble) için bestelendiğini unutmamakla beraber, bu çalışmada bestecilik ve koro müziğinin gelişimi incelenirken bu müzikler de eşliksiz koro müziğinin bir parçası olarak kabul edilecektir. Örneğin Ortaçağ (476-1400) ve Rönesans (1400-1600) dönemlerinde yaygın olan Chanson ve Madrigal gibi dindışı şarkı formları yukarıda bahsedilen vokal grupları için bestelenmiş formlardır.[3] Metnin anlaşılırlığı ve netliği bakımından zaman içinde bu tip eserlerin korolar tarafından icra edildiği görülebilmekle beraber, özellikle 20. Yüzyıl ve sonrasında bu ayrımın netlik kazandığı gözlemlenebilmektedir. Besteciler artık hangi tür gruplar için bestelediklerini eserlerinde açıklıkla belirtmişlerdir. Bu sebepten 20. Yüzyıl ve sonrasında her partiyi tek kişinin icra ettiği vokal grup müziği ile her partiyi birden fazla kişinin icra ettiği koro müziğinin birbiri yerine geçebilir olma durumunun çok da mümkün olmadığı görülebilmektedir.

1.1.2. Ortaçağ ve Rönesans Döneminde Eşliksiz Koro Müziği

Koro müziğinin ve şarkı söyleme pratiğinin batı medeniyetinde kilise içerisinde geliştiği bilinmektedir. Kilise içerisinde dini ihtiyaçlara hizmet etmesi bakımından teksesli, genellikle ezberden söylenen, geleneğe dayalı plainchant denen solo şarkı söyleme biçimi vardı. Plainchant kilise modlarına göre söyleniyordu. Çoksesli/ Polifonik müziğin gelişimi bu tek sesli melodi üzerine farklı bir ses ekleme dürtüsü ile başlarda doğaçlamalar yoluyla ortaya çıktı. Tek ses üzerine dörtlü, beşli ya da oktav eklenen aralıkla yapılan bu doğaçlamalara organum adı veriliyordu.

Ortaçağ boyunca kilise koroları 20 kişinin altında bir sayıya sahipti ve Katolik kilise ve manastırlarda erkek sesleri kullanılıyordu. Bu durum 20. Yüzyıla kadar da bu şekilde devam etti. Burada istisna olan durum 16. Yüzyılda Venedik'te

[3] **A.e.**, s. 2.

kimsesiz terkedilmiş kız çocuklarının müzik eğitimi için hayırsever zenginler tarafından kurulmuş olan Ospedali'lerdi. Kilise içerisinde gelişen polifonik müzikte koro hala tek sesli kısımları söylerken çoksesli kısımlar solistler tarafından seslendirilmekteydi. Bu durum dindışı çoksesli müzikte de aynı şekildeydi. Amatör kadın ya da erkek solo şarkıcılar zenginlerin ya da aristokratların ev eğlencelerinde çalgı eşliğiyle şarkılar icra ediyorlardı.

Kaynaklar 1430 civarında dinsel çoksesli müziğin partiler halinde her partiyi birden çok kişinin söylediği şekilde ifade edilmeye başladığını göstermektedir.[4] Bu, 15. Yüzyılın sonuna doğru dört partili standart bir hal almaya başlayacaktır. Bu partiler daha sonradan sopranoya dönüşecek olan superius, altus, tenor ve bassus olarak karşımıza çıkmaktadır. Guillaume du Fay (1397-1474), Johannes Ockeghem (1410-1497), Josquin des Prez (1455-1521), Thomas Tallis (1505- 1585), Orlando di Lasso (1532-1594), Carlo Gesualdo (1566-1613), Thomas Luis de Victoria (1548-1611), Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), Giovanni Gabrieli (1557- 1612) ve Claudio Monteverdi (1567- 1643) Rönesans döneminin önde gelen koro müziği bestecileri arasında yer alır. Rönesans müziğinin bazı temel özellikleri, kilise modları üzerine kurulmaları, dört partili çokseslilığin getirdiği dokusal zenginlik, çokseslilikte yatay bir anlayışın hükmetmesi ve bunun partilerin karşıtlığından ziyade birbiri ile harmanlanması, olarak sayılabilmektedir. Besteciler kullandıkları metinlerin ifade biçimini yansıtacak şekilde müzik bestelemeye ağırlık vermektedir. Yine bu dönemde dini müzik formları olan missa, motet gibi tarzların dindışı müziğe de etki eden madrigal, chanson gibi formları etkilediği görülmektedir.

Müzik yazısının partiler şeklinde gelişmesi, beraberinde icracı sayısının da artmasını beraberinde getirmişti. 17. Yüzyılın başlarına gelindiğinde King's College, Magdalen College, Papal Choir gibi önemli koroların 32 kişilik bir kadroya sahip olduğu bilinmektedir.[5]

[4] **A.e.**, s. 3.
[5] **A.e.**, s. 4.

1.1.3. Barok Dönemde Eşliksiz Koro Müziği

Barok Dönemde (1580-1750) kilise koroları korist sayısı olarak yine az sayıda insan barındırmaya devam etti. Fakat gelişen çalgılar için gelişen yeni tekniklerin, bestecilerin çalgı eşlikli daha büyük çaplı eserler yazması ve gelişen basso continuo besteleme stilinin gelenekselleşecek olan, armonik yapıları oluşturmaya başlaması ile koro için yazılan eserlerin boyutları da genişledi ve korolar büyüdü. Çalgı eşlikli opera, oratoryo, kantat yeni formlar doğdu. Polychoral (çok korolu) yazım stili özellikle Venedik'teki San Marco Bazilika'sında gelişerek tüm Avrupa'ya yayıldı. Çift balkonlu olan bu bazilika çift korolu eserlerin yazılmasına olanak sağladı. Fransa'da solo sesler ve büyük koro için yazılmaya başlayan yeni Grand Motet formu doğdu. İfadenin tekdüze olduğu Barok dönemde koro müziği için önemli formlardan biri olan Koral doğdu. Protestan kilisesi içerisinde Lutheryanizm'in etkisiyle gelişen bu form temelde Lutheryen tek sesli ilahilerin çoksesli hale getirilmesiydi. Bu çokseslilik hem koro hem de org vasıtasıyla icra ediliyordu. Johann Sebastian Bach'ın bu alanda verdiği eserler koro alanının temel el kitaplarından biri olmaya devam etmektedir. Barok dönemin önde gelen bestecileri Heinrich Schütz (1585- 1672), Johann Herman Schein (1586-1630), Samuel Scheidt (1587- 1654), Jean-Baptiste Lully (1632-1687), Dieterich Buxtehude (1637-1707), Marc-Antoine Charpentier (1643-1704), Henry Purcell (1659-1695), Antonio Vivaldi (1678- 1741), Georg Friedrich Handel (1685- 1759), Johann Sebastian Bach (1685-1750) olarak sıralanabilir.

1.1.4. Klasik Dönemde Eşliksiz Koro Müziği

Klasik Dönemle beraber eşliksiz koro müziğinin duraklama dönemine girdiği gözlemlenebilir. Gelişen çalgıların da etkisiyle besteciler vokal ya da koro müziğinden ziyade çalgı müziğine yönelmiştir. Klasik döneminde sonat formu gibi yeni formlar oluşmuş ve eserlerin hacmi büyümüştür. Koro müziği artık orkestra eşliği ile mevcuttur. Vokal müziğinin ve koro müziğinin yer aldığı temel tür olarak karşımıza Opera çıkmaktadır. Bunun dışında besteciler dini metinlerle gelişen formları birleştirerek ortaya yeni dönemin özelliklerini yansıtan birçok eser ortaya koymuştur. Senfoni formunun kurucusu Joseph Haydn'dan (1732-1809) Klasik

dönem operasına damgasını vuran Wolgang Amadeus Mozart'a (1756- 1791) kadar birçok besteci farklı türlerde yeni eserler ortaya koymuştur. Bu dönemde sönük kalan eşliksiz koro müziği ve genel anlamda vokal müziği Beethoven'ın saf çalgısal bir form olan senfoni müziğine ilk defa koroyu yerleştirerek yaptığı devrimsel nitelikteki hareketle farklı bir boyut kazanmıştır. Beethoven salt müziğin (absolute music) kendi duygularını ifade etmekte yetersiz kaldığını ve bunu ancak bir metin ve insan sesi ile gerçekleştirebildiğini ifade etmektedir.[6]

17. yüzyılda Rusya'da Ortodoks kilisesi dini müziği içerisinde ortaya çıkan Koro Konçertosu (Choral Concerto) 18. Yüzyılda yaygınlaşmış ve popülerlik kazanmıştır. Adında konçerto olmasına rağmen tam anlamıyla Avrupa merkezli konçerto anlayışına uyan bir formu olduğu söylenememektedir. Koro Konçertoları kısa kısa farklı bölümlerden oluşan, eşliksiz ve dini metinlerden oluşan bir yapıya sahiptir.[7] Bu formun dönemdeki en önemli temsilcilerinden biri Dmitry Stepanovich Bortniansky'dir (1751-1825).

1.1.5. Romantik Dönemde Eşliksiz Koro Müziği

19. Yüzyılın eşliksiz koro müziği alanında önemli bir etkiye sahip olduğu gözlemlenmektedir. Bunun başlıca sebebi sanayi devrimi ile yeni gelişen burjuva sınıfının kültürel ihtiyacının bir uzantısı olmasında yatmaktadır. 17. Yüzyılla başlayan Aydınlanma Çağı'nda aklın merkeze alındığı ve bilimsel bilginin akıl yoluyla inşa edilmesi süreci, rasyonel düşünmeyi doğurmuş bu da teknolojinin gelişmesine ortam sağlamıştı. Bu bağlamda nota basımının gelişmesinin ve notaların ulaşılabilir olmasının, koro müziğinin toplumsallaşması yönünde olumlu bir etki yarattığı söylenebilir. Fransız Devrimi sonrasında tüm Avrupa'da sosyal ve siyasal yaşamın dönüşerek yeniden oluşturulduğu bu dönemde, halkın kültüre ve sanata duyduğu ihtiyaç da yeni bir dönüşüme uğramıştı. Bu süreçte Avrupa'nın birçok yerinde kurulan koro dernekleri/ cemiyetleriyle koro müziği farklı bir anlam kazanmıştır. Sosyalleşmenin bir vesilesi olan bu dernekler aynı zamanda şarkı

[6] Chester Lee Alwes, **A History of Western Choral Music**, Volume 2, Oxford University Press, 2015, s.118
[7] Vladimir Morozan, "Russian Choral Repertoire", Ed.by Donna M. Di Grazia, **Nineteenth- Century Choral Music**, New York, Routledge, 2013, s. 436.

söylemek için bir araya gelen amatör kişilerden oluşmaktadır. Bu oluşumlar, bestecilerin eşliksiz koro eserleri üretimini olumlu yönde etkilemiştir. Karma koroların yanı sıra, kadın koroları ve erkek korolarının da kurulduğu bu yüzyılda özellikle Alman ve İngiliz coğrafyasında eşliksiz koro müziğinin altın çağını yaşadığı söylenebilir.

Kilise içindeki dinsel amaçlar için bestelenen eşliksiz koro müziğinin de bu bağlamda içeriği dönüşüme uğramıştır. Yeni konser salonlarında da seslendirilmeye başlayan dini eşliksiz müzik dini içeriğini korumuş fakat ayine hizmet eden misyonundan kurtulmuştur.[8]

Bunun yanında seküler eşliksiz koro müziği de İngiliz coğrafyasında Partsong, Alman coğrafyasında ise Chorlied[9] denilen yeni formlarına kavuşmuştur. Dört partili eşliksiz ve çoğunlukla homofonik olan bu eserler metin olarak seküler ve romantik içeriklere sahiptir. Özellikle Alman Romantizmi'nin hakim olduğu bu müziğin içeriği doğa sevgisinden, aşk kavramına, yalnızlık ve melenkoliden, vatan sevgisine ve bilinen halk şarkılarının dört sesli yeni düzenlemelerine uzanan geniş bir yelpazeye sahiptir. Bu dönemin önde gelen eşliksiz koro müziği bestecileri arasında Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), Robert Schumann (1810-1856) , Franz Schubert (1797- 1828), Johannes Brahms (1833-1897), Camille Saint-Saens (1835-1921), Gabriel Faure (1845-1924), Franz Liszt (1811-1886) sayılabilir.

1.1.6. 20. ve 21. Yüzyilda Eşliksiz Koro Müziği

20. Yüzyılın başında koro müziğinin durumuna bakıldığında geniş bir repertuvar olduğunu görmekteyiz. Koro müziği tarih boyunca kilise çatısı altında dini ihtiyaçlar ekseninde gelişirken, 19. Yüzyılın sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel devinimiyle seküler bir ivme kazanmıştır. Koro müziğinin kilise sınırları dışına çıkmasına olanak tanıyan bu dönemde Avrupa'nın farklı yerlerinde insanların bir araya gelerek şarkı söylediği koro dernekleri/ cemiyetleri kurulmuş ve bu cemiyetler bir yandan bestecilerin koro müziğini yazmasını teşvik ederken bir yandan da

[8] Jeffrey S. Sposato, "Felix Mendelssohn Bartholdy", Ed. by Donna M. Di Grazia, **Nineteenth-Century Choral Music,** New York, Routledge, 2013, s.141.
[9] **A.e.**, s. 142.

seküler, modern insanın sosyalleşme araçlarından biri haline gelmiştir. Nota yayımcılığının gelişmesi ve enstrüman üretiminin artmasıyla bestelenen eserlerin dolaşıma girmesi de bu yeni teknolojik ivme ile modern dünyanın nasıl bir ivme kazandığını göstermektedir.

Müzik tarihinin kronolojik olarak modalite, tonalite eksenli ilerleyişinin geniş bir repertuvar mirası ile 20. Yüzyıl başından itibaren artan yenilik arayışı, devrimsel nitelikte çeşitli hareketleri doğurmuştur. Sanatın, geçmiş yüzyıllarda, sanatçının yansıtmakla yükümlü olduğu dini bir içerik ya da doğanın en iyi tasviri şeklindeki önceden belirlenmiş kurgulama algısı, sanatçının bireysel olarak düşünsel alanını ortaya koyduğu ve bireyin kendi bakış açısının önemine vurgu yapan bir duruma evrilmiştir. İki büyük dünya savaşına şahitlik edecek bu yüzyıl, insan merkezli düşüncenin temel alındığı, teknolojinin gelişmesiyle birlikte ortaya çıkan sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel dönüşümlerinin etkisini her alanda gösterdiği yeni bir algılama ve anlamlandırma yüzyılı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu yüzdendir ki, duygudan ziyade akılla belirlenen, sanatçıların var olan/ yaratılan sistemleri sürekli aşmak gayesini düsdur edindiği ve bu sebeple yenilik arayışlarının, deneyselliklerin ortaya çıktığı 20. Yüzyıl başı müzikte modernizmin başlangıcı olarak kabul edilmektedir.

Koro kavramı tarihsel perspektifte ele alındığında, 18. yüzyılda koroların sayıca küçük ve profesyonel şarkıcılardan meydana geldiği, 19. Yüzyılda ise koro cemiyetlerinin kurulmasıyla daha büyük koroların ve amatör şarkıcıların korolarda yer aldığı görülmektedir.[10] 18. Yüzyılda Aydınlanma ve Sanayi Devrimi gibi olguların temelde insanı merkez alan düşünce tasarımı beraberinde felsefe, bilim ve sanat alanlarında yenilikler getirmişti. Tüm bu yeniliklere bestecilik açısından bakıldığı zaman, koro için yazılan müziğin işlevi, amacı, içeriği, icracıların sayısı değişiklik gösterse bile büyük resimde sabit görünen değişmez tonalite idi. İşte 20. Yüzyılın başından itibaren bu durum yeni bir yön kazandı.

[10] Alwes, **a.g.e.,** s. 29.

Viyana'da Arnold Schoenberg, 19. Yüzyıl estetiğini kendi müzik diliyle zorlayan ve verdiği büyük çaplı eserlerle keşfedilmemiş alanlara taşıyan Gustav Mahler'den bu geleneği devralarak kendi devrimini gerçekleştirdi. Bu devrim ekspresyonizmin duygusallık yüklü yoğun kromatizmini tonalite sınırlarının ilerisine taşıdı.[11] Bu devrim şimdiye kadar birbiriyle hiyerarşik bir ilişki içerisinde olan tampere 12 sesin, birbirinden bağımsızlığını iddia eden yeni bir sistem öneriyordu. 12 Ton tekniği adı ile anılacak bu yapı zaman içinde üst başlık olarak serializm olarak adlandırılacak sistemin bir yapı taşıydı. Schoenberg'in 1907'de koro için bestelediği "Friede auf Erden" başlıklı koro eserinde, geç romantik dönem estetik dilini aşmaya çalışan ve tonalitenin sınırlarını zorlayan yapısı yeni müziğin yönünü anlamak için önemli yapı taşlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dil, 1950 yılında "De Profundis" başlıklı eserinde içinde 12 ton tekniğinin kullanıldığı, bestecinin kendi buluşu olan Sprechstimme (konuşarak şarkı söyleme) tekniğinden yararlandığı, İbranice dini şarkı söyleme geleneğinden yararlanarak metni de İbranice kullandığı yönleriyle yeni modernist müziğin saf bir göstergesi olmuştur. Bu gelenek Schoenberg'in öğrencisi Webern'le serializme oradan da Webern'i kendine yol haritası olarak seçen Pierre Boulez'le devam edecekti.

Yüzyıl başında Fransa'da Camille Saint Saens (1835-1921), Gabriel Faure (1845-1924) ve Vincent d'Indy (1851-1931) gibi besteciler 19. Yüzyıl müzikal estetiğinin taşıyıcıları olarak göze çarpmaktadır. Geç-Romantizmin örneklerini koro alanındaki ürünleriyle de gösteren bu besteciler yenilikten ziyade varolan müzikal estetiğin içinde kalmışlardır. Burada kendisinden sonra gelen bestecileri ciddi biçimde etkileyen yeni bir besteci karşımıza çıkmaktadır: Claude Debussy (1862-1918). Fransız empresyonist resim akımından etkilenerek, müzikte yeni tınısal arayışlar peşinden giden Debussy'nin aynı zamanda yerel Endonezya menşeili Bali Gamelan müziğinden etkilendiğini eserlerinde gözlemlemek mümkündür. 1907 yılında bestelediği "Petite Cantate" eserini solo, koro, çanlar ve piyano için bestelemiştir. Bu eserdeki seçmiş olduğu enstrümanlardan Bali Gamelan müziğinden nasıl etkilendiğini göstermesi açısından önem taşımaktadır.[12] Koro üzerine az sayıda eseri olan Debussy'nin eşliksiz tek koro eseri olan "Trois Chansons de Charles

[11] Nick Strimple, **Choral Music In The Twentieth Century**, Amadeus Press, 2002, s. 11.
[12] Nick Strimple,**a.g.e.,** s. 54.

d'Orleans" bir orta çağ şairi olan Orleanslı Charles'in (1394-1465) üç şiiri üzerine üç ayrı bölüm olarak bestelenmiştir. Ortaçağ'dan romantik bir metin seçerek bunu modalite sınırları içerisinde Rönesans şarkı tekniğiyle yeni bir üslupla işlemesi Neo-klasik bir düşünce sayılabilir.[13]. ABA formunda bestelenen 3 bölümde göze çarpan yeni tınısal özellikler bulmak mümkündür. Debussy'nin kendine has çözülmeyen dominant yedili akorları kullanması buna örnek sayılabilir. Eserde Rönesans müziği geleneğine bağlı olarak metnin anlaşılırlığının önde olması, ritmik akıcılığın, Fransız empresyonizminin dokusal özellikleriyle bir arada kullanılması bakımından koro müziğinde yeni bir yönü işaret etmektedir. Debussy'nin koro müziği alanında bir başka yeniliği ise kadın korosunu "La damoiselle élue" (1887-88) ve "Nocturnes" (1897-99) gibi orkestralı eserlerinde enstrüman şeklinde kullanması ve kendinden sonra gelecek Maurice Ravel, Gustav Holst, Carl Nielsen ve Ralph Vaughan Williams gibi bestecilere bu konuda öncülük etmesi olarak gözlemlenebilmektedir.

Maurice Ravel (1875-1937) Birinci Dünya Savaşı sırasında eşliksiz koro için bestelediği Trois Chansons (1914-15) bestecinin kendi yazdığı üç şiirden meydana gelen üç bölümlü eseridir. Bu eserinde Debussy gibi Ravel de Rönesans şarkı geleneğinden yararlanmıştır. Tınısal olarak ise Fransız empresyonizminin ifade biçimlerinden biri olarak da adlandırılabilen paralel 5'li ve 8'lilerin kullanıldığı gözlemlenmektedir. Ravel'in koroyu enstrüman olarak sözsüz biçimde kullandığı bale müziği "Daphnis et Chloé" (1909-1912) ise Debussy'den bu konuda etkilendiğini kanıtlar niteliktedir.

Koro müziği, halk müziklerinin ve yerel unsurların dahil olması için son derece elverişli bir ortama sahipti. Dünyanın farklı yerlerinde ulus devletleşme sürecindeki ülkelerde başlayan bu akım, bestecilerin sadece yaşadıkları coğrafyada değil aynı zamanda kendi coğrafyalarından uzak ülkelerin halk müziği geleneklerini de müziklerine dahil etmesine olanak veriyordu. Bulgaristan, Macaristan, Letonya ve Danimarka gibi ülkelerde 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde koro müziği besteciliğinde halk müziklerinin yeniden ele alınması bir yandan siyasi olarak yeni kurulan ulus-devletlerin milli ideolojilerinin bir parçası olarak karşımıza çıkarken, bir yandan da

[13] Arthur Shearin, "The Choral Music of Debussy and Ravel". **The Choral Journal**. C:19, S:6, 1979, s. 7–9.

modern eğitim müziği besteciliğini başlığını ortaya çıkartıyordu.[14] Okullarda modern eğitimin bir parçası olarak öğretilen bu koro eserleri, yerel unsurlar üzerinden inşa edilecek ulus devletlerin kültürel yapı taşları olmaktaydı.

Halk müziklerini empresyonizm ve caz unsurlarıyla harmanlayarak kendine özgü ritmik anlayışıyla polifonik tekniklerle işleyen Rus besteci İgor Stravinsky de kendine has müzikal üslubuyla 20. Yüzyılın önemli bestecilerinden biriydi. 20. Yüzyılın koro alanındaki önemli eserlerinden biri olan Symphony of Psalms (Mezmurlar Senfonisi) bestecinin 1930 yılında, neo-klasik üslupta bestelediği ve senfoninin içine yerleştirilmiş bir metin olmaktan ziyade metnin senfonisini ortaya çıkartan bir eser olarak incelenebilmektedir.

Birinci Dünya savaşı ile İkinci Dünya Savaşı arasındaki zaman diliminde eşliksiz koro müziği alanında belki de en çok göze çarpan bestecilerden biri Francis Puolenc (1899-1963) olarak karşımıza çıkmaktadır. Genel olarak ezginin öncü olduğu eserleri tonalite veya modalite eksenindedir. Eksilmiş yedili akorların sıkça kullanımı, alışılmadık kadanslar, kısa cümle yapıları kullanması Poulenc'in besteci olarak ayırıcı özellikleri arasında sayılabilir. Eşliksiz karma koro için bestelediği "Sol Majör Mass" (1937), "Quatre motets pour un temps de penitence" (1938-39), İkinci Dünya Savaşı sırasında bestelediği iki moteti "Exultate Deo" ve "Salve Regina" (1941), kadın korosu için bestelediği "Ave Verum Corpus" (1952) gibi dini eserlerinin yanında, Paul Eduard şiirleri üzerine bestelediği "Sept Chanson" (1936), koro kantatı "Figure humaine" (1943) ve "Un soir de Neige" (1944) gibi dindışı eserleri de önemli eserleri arasında yer almaktadır.

Koroların yapısına baktığımızda, 1900'lü yılların başından itibaren korolar opera koroları ve daha sonradan kurulacak olan radyo koroları dışında amatörlerden oluşmaktaydı. İkinci Dünya Savaşı'ndan önce kurulan bazı profesyonel korolar acapella (eşliksiz) koro müziği icra etmekteydi. Savaştan sonra Berlin merkezli Ernst Senff Korosu, Viyana merkezli Arnold Schoenberg Korosu, Londra Filarmoni Korosu gibi bazı iyi amatör korolar profesyonel korolar için bile zor sayılacak seviyede zor müzikleri icra etmeye başladılar. Amatör ve profesyonel korolar arasındaki temel fark, profesyonel senfoni ya da oda korolarının bir sezon boyunca

[14] Nick Strimple, **a.g.e.,** s. 10.

geniş bir repertuvara sahip konserler icra etmesiydi ve bu nedenle de profesyonel senfoni orkestralarıyla karşılaştırılıyorlardı. Bir başka fark ise profesyonel koroların tamamının eğitimli koristlerden oluşmasıydı. Diğer bir ayrım ise icra ettikleri repertuvara dayanıyordu. Her ne kadar son dönemlerde profesyonel korolar ayarında, hatta daha zor eşliksiz eserler icra eden iyi amatör korolar olsa da temelde amatör koroların repertuvarı halk şarkılarından oluşuyordu. Profesyonel korolar ise, özellikle Radyo Koroları, devlet destekli varolan maddi kaynakları sayesinde bir konser sezonunun neredeyse tamamında yeni bestelenen, çağdaş müziğe odaklanıyordu. Çağdaş müzik üzerine bu uzmanlaşma yönelimi ve profesyonel koroların yüksek seviyesi sayesinde çağdaş koro müziği besteciliği büyük bir ivme kazandı. 1950'lerden 1980'lere kadar birçok besteci yeni vokal teknikleri, yeni tınılar ve yeni formlara dair denemeler yaptılar.

Fransız besteci Olivier Messiaen'in (1908-1992) 1949 yılında 12 kişilik vokal topluluğu/ koro için bestelediği "Cinq Rechants"[15] bu bağlamda ele alınabilecek önemli eserlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Eserin metni Sanskritçe ve Peru yerlilerinin dili olan Quchua dilinden alınmış anlamsız hecelerden oluşmaktadır. Hint ritimleri ve atonalite üzerine kurulan eser Messiaen'ın, Tristan ve İsolde'nin hikayesini anlattığı üçlemesinin son eseridir.

Luciano Berio'nun (1925-2003) 1973-74 yılları arasında bestelediği eşliksiz koro müziği "Cries of London" 1968 yılında kurulan The King's Singers için altı ses olarak tasarlamıştır, 1976'da ise yine İngiliz vokal grubu Swingle Singers için sekiz ses olarak yeniden düzenlenmiştir. Metin ise Berio'nun İngiltere sokaklarında gezerken duyduğu, sokak satıcılarının söylediği sözlerden/ cümlelerden oluşmaktadır. Birbirinden ayrı 7 bölümden oluşan eserde, 1966 yılında "Sequenza III for solo voice" başlıklı solo vokal eserinde kullandığı yeni teknikleri sürdürmüştür. 1975 yılında bestelediği, başlıksız 6 bölümden oluşan "A Ronne" başlıklı eserinde ise insan sesindeki saf tını arayışından yola çıkarak fısıltıdan, ıslığa, kapalı ağızdan, konuşmaya, ağızla perküsif efektler çıkarmaya kadar birçok yeni tekniği kullanmış ve bu eseri için "kulağın tiyatrosu" yorumunu yapmıştır.

[15] Audrey Ekdahl Davidson, "Olivier Messiaen's "Cinq Rechants": The Conclusion of His Tristan Trilogy", **The Centennial Review**, Vol. 25 No.1 Winter, Michigan State University Press, 1981, s. 48-58.

Macar besteci György Ligeti “Lux Aeterna” (1966) başlıklı eşliksiz koro eseriyle bu alana yeni ve farklı bir boyut getirmiştir. Mikropolifoni adını verdiği sistemi kullanır. Bu sistem yatay olarak farklı hatların, tempo veya ritimlerin ve tınıların eşzamanlılığından doğan ve dikey bir ses salkımı olarak sonuç veren/ duyulan yoğun bir polifonik dokudur. Ligeti’nin karakteristiğini yansıtan salkım akorlar, mikropolifoni ve ezginin armoninin ve ritmin öncülüğünden ziyade tınının odak noktası olması göze çarpmaktadır.

1970’lerden itibaren 1900’lerin başından bu yana süren modernizmin akademi içine sıkışmış olduğunu düşünen ve bu deneyselliğin boyutunu farklı bir alana kaydıran besteciler tonal sistem içerisinde dinleyici tarafından daha kolay ve anlaşılabilir müzikler yazmaya başladı. Modernizme tepki olarak doğan ve geçmiş tonal müzik mirasını müziklerinde kullanan fakat bunu kendi yaşadığı günün şartları ile yeniden yorumlayan/ düzenleyen besteciler ağırlıklı olarak Minimalizm akımında buluştu. Müzikte ve koro müziği özelinde de Postmodern dönemin başlangıcı olarak kabul edilebilecek olan Minimalizm kendi içinde yarattığı estetik dille birçok bestecinin yeni yolu oldu ve farklı alt başlıklara ayrılarak günümüzde de devam eden bir akım oldu.

Minimalizmin temel estetik değerlerinden en göze çarpan unsurlar tonal olma, tekrardan yararlanmak, sabit bir ritmik yapı ve gürlük dengesi ile meditatif bir atmosfer yaratmak şeklinde özetlenebilir. Bu aynı zamanda dünyanın sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik dönüşümü ile ortaya çıkan Postmodern estetiğin de bir anlamda ifade biçimlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada Modernizmin ve Postmodernizmin genel anlamıyla müzik ve bu çalışmanın özelinde koro müziği alanında estetik bağlamında nasıl ele alınabileceği ve genel ayrımları şu şekilde tespit edilebilir:

Modernizm:

1) Yapısalcılık
2) İfade Edicilik (Ekspresyonizm)
3) Atonal / Serial (Dizisel)
4) Geleneği aşmacı

5) Sınırlı (Dayatmacı)
6) Tek Merkezli (Kapalı devre)
7) Yereli indirgeyerek kullanan
8) İdealist (Dinlemeyle ilgisiz, sesi maddi olarak algılamayan)
9) Tekrarsızlık / Tekrarı aşma
10) Kompleks (Karmaşık) (Müziğin tüm parametreleri: Doku, tını, form, ritim)
11) Sonuç odaklı
12) Akılcı
13) Predetermined (Önceden tüm parametreleri belirlenmiş)
14) Tekil

Postmedernizm:

1) Yapıbozum
2) Anlaşılırlık
3) Fonksiyolu ya da fonksiyonsuz Tonalite / Modalite / Armoni / Polifoni
4) Geleneği kapsayıcı
5) İnteraktif
6) Eklektik (Tür, Stil ve üsluplar arası geçişkenlik)
7) Yereli kendi özellikleriyle barındıran (makam/ mikroton)
8) Materyalist (Dinlemeyi ve dinleyiciyi önemseyen, sesi madde olarak ele alan)
9) Tekrar
10) Sade / Basit
11) Süreç odaklı
12) Duygucu
13) Çoğulcu

Minimalizm Amerika'da 1960'ların ortasından itibaren Terry Riley (1935), Le Monte Young (1935), Steve Reich (1936) ve Philip Glass'ın (1937) temsil ettiği yeni bir akım olarak karşımıza çıkmaktadır. Glass'ın eşliksiz koro müzikleri arasında "Music for Voices" (1970), metinleri Amerikalı şair Carl Sandburg'a (1878-1967) ait

“Haze for Gold”, “A Clear Midnight”, “Spring Grass”, metinleri Leonard Cohen, Octavio Paz ve Raymond Lévesque’e ait “Three songs” sayılabilir.

Eşliksiz koro müziği olmayan fakat Minimalist estetiğin yer edinmesinde phasing gibi yeni teknikler ortaya koyan Reich’ın ise 1983 yılında 27 kişilik karma koro ve orkestra için bestelediği “Desert Music” başlıklı eseri ve 1995 yılında Avusturyalı filozof Ludwig Wittgenstein’ın 1946 yılında kaleme aldığı “Kültür ve Değer” metnini kullanarak, iki org, vibrafon ve insan sesleri için bestelediği “Proverb” başlıklı eseri koroyu minimalist estetik içerisinde nasıl kullandığını gösteren çarpıcı örnekler olarak gözlemlenebilir.

1970’lerden itibaren müziklerinde ağırlıklı olarak dini metinlerden yola çıkarak minimalist estetik çerçevesinde eşliksiz koro eserlerine vermiş önemli besteciler arasında Rus besteci Sofia Gubaidulina (1931), Estonyalı besteci Arvo Part (1935), İngiliz besteci John Tavener (1944-2013) ve Polonyalı besteci Henryk Gorecki (1933-2010) göze çarpmaktadır. Bu besteciler kullandıkları metinlerden dolayı mistik minimalist besteciler olarak da adlandırmaktadır.

Dünyada günümüzde eşliksiz koro müzikleri ile koroların repertuvarına girmiş göze çarpan besteciler olarak Veljo Tormis (1930-2017) Morten Lauridsen (1943), John Rutter (1945), Peteris Vasks (1946), Bob Chilcott (1955), Eric Whitacre (1970), Ola Gjeilo (1973) görülmekedir. Bu besteciler tonal sistem içerisinde dini ve dindışı alanlarda eserler veren, farklı estetik tarzlara sahip önemli besteciler olarak karşımıza çıkmatadır.

Günümüz koro bestecilerinin koro repertuvarlarındaki müziklerinin ağırlıklı olarak postmodern estetik içerisinde şekillendiği ve tonalitenin farklı şekillerde hissedildiği bir yapıda olduğu gözlemlenebilir. Bu ortaklıklar içerisinde her besteci kendi yazım stilini yaratarak eser üretmeye devam etmektedir.

1.2. Türkiye Cumhuriyeti’nde Eşliksiz Koro Müziğinin Tarihsel Gelişimi

Cumhuriyet dönemi kültür politikalarının yeni kurulan bir devletin ideolojisini yaymak ve yansıtmak amacıyla hareket ettiği söylenebilir. Osmanlı

Devleti'nin son döneminde ülkenin nasıl kurtulacağına dair türlü fikirler ortaya atılmıştır. Bunlardan milliyetçilik fikri, kimlik arayışındaki bir toplumun ihtiyacına dönemin konjonktüründe önerilen önemli düşüncelerden biridir.

İttihat ve Terakki üyesi olan Ziya Gökalp (1876-1924) milliyetçilik fikirlerini, ulus devletin temellerini oluşturacak şekilde sistemleştirmiştir. Türkçülüğün Esasları[16] isimli kitabında ahlaki ve kültürel değerlerde bir Doğu-Batı sentezi önerdiği söylenebilir. Buna göre toplumun kurtuluşu kültürel olarak Türkleşmek, ahlaki olarak İslamlaşmak, teknik ve bilimsel anlamda ise Muasırlaşmak yani yüzünü batıya çevirmektedir. Kültürel olarak Türkleşmek Saray çevresinden ziyade halkın değerleriyle olacaktır. Burada Sarayın edebiyat ve müzik kültürü yerine halk edebiyatı ve halk müziğinin temel alınması gerektiğini iddia etmiştir.

Yeni ulus devlet olacak Türkiye Cumhuriyeti başından itibaren bu fikirlerin temeli üzerinde kurulmuştur. Kültürel olarak da Türk Modernizmi bu pozitivist yaklaşımın temelleri üzerinde yükselmeyi hedef edinmiştir. Bu bağlamda Türk beşleri adını alacak olan Ahmed Adnan Saygun (1907-1991), Cemal Reşit Rey (1904-1985), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Hasan Ferit Alnar (1906-1978) ve Necil Kazım Akses (1908-1999) gibi birinci kuşak Türk bestecileri yeni Cumhuriyetin imkanlarıyla çeşitli batı ülkelerine yollanarak batı müziğinin tekniğini ve sistemini öğrenmiş, Türkiye'ye geri döndüklerinde ise bu teknik bilgilerini Anadolu'nun halk kültürü ile besleyerek ortaya Cumhuriyet ideolojisinin müzik alanındaki idealine hizmet eden yeni yapıtlar yaratmışlardır.

Koro müziği özelinde Anadolu'nun farklı yörelerinden tek sesli halk türküleri, batı müziğinin teknikleriyle işlenerek çok sesli hale getirilmiştir. Bu modernist yaklaşımda Türk müziğinin komalardan oluşan ses sistemi ve bu düzen içerisinde bir anlam ifade eden yerel çalgıları kendileri kullanılmadan yerlerine batı müziğinin tampere sistemi ve batı sazlarının doğu sazlarına en yakın rengi verebilecek unsurları tercih edilmiştir. Tüm bu sistem içerinde eşliksiz özgün koro eserleri yerine, halkın kültürel olarak önceden bildiği tek sesli türküler, çoksesli olarak yeniden düzenlenmiş ve bu şekilde hem bir dönüşüm ve eğitim ideali, hem de yeni bir estetik dil doğmuştur. Yerellik unsurunu temel alan bu yeni estetik dilin, batı

[16] Ziya Gökalp, **Türkçüğün Esasları,** İstanbul, Toker yayınları, 2002, s.147.

tekniğiyle birleştirilerek evrensellik iddiasında bulunması da Gökalp'in fikirlerinin müzik alanındaki ideali olarak yorumlanabilir. Üçüncü Kuşak bestecilerinden Muammer Sun, Birinci Kuşak bestecilerinin yerellik anlayışı incelendiği zaman, devlet tarafından belirlenmiş olan müzik misyonunu yerine getirmek ideali çerçevesinde, halk müziğinin malzemesinden yararlanan fakat bunu yaparken halk müziğine mesafeli, nispeten uzak bakan, seçkinci, kentli bir sanatçı yaklaşımı içinde olduklarından söz edilebileceğini söylemiştir.[17]

Birinci kuşak bestecilerinden Kemal İlerici (1910-1986) Türk makam müziğinin batı müziği armonisi ile uyumlanabileceği bir sistem oluşturmuştur.[18] Bunun batı müziğinin dikey olarak üçlü aralıklar esas alınarak kurulan armoniden farkı dörtlü aralıklar üzerine dayandırılmasıdır. Buna da dörtlü armoni denmektedir. Bu sistemde Türk müziğinin komalı sesleri, komalar kullanılmadan ama o atmosferi yaratacak şekilde oluşturulmuştur. Milli müziğin halk müziği geleneğine dayandırılması ve Osmanlı müziği kabul edilen Osmanlı Saray Müziğinin dışarıda bırakılması sebebiyle de batı müziğine uygunluğunda temel kabul edilen Rast Makamı (Batıdaki majör diziye yakın) yerine Hüseyni makamı (Batıdaki doryen moduna yakın) önerilmiştir.

Her ne kadar Birinci kuşak bestecileri duyuş olarak dörtlülerden yararlansalar da bunu bir sistem olarak kurup öneren Kemal İlerici'dir. Bu sistemin Cumhuriyet sonrası Türk müziği besteciliğinde ve özellikle koro müziği besteciliğinde yerel unsurları barındıran her türlü özgün ya da uyarlama biçiminde eserler verecek olan besteciler için bir temel yarattığı söylenebilir.

İkinci Kuşak bestecilerinin müziklerinde yukarıda belirtilen misyonu sahiplenme ve yerellik olgusu radikal bir biçimde terkedilmiştir. Bülent Arel (1919-1990), İlhan Usmanbaş (1921), Ertuğrul Oğuz Fırat (1923-2014) ve İlhan Mimaroğlu (1926-2012) gibi bu kuşağın önemli temsilcileri müziklerinde zamanın güncel akımları ve tekniklerinden yararlanmayı tercih etmişlerdir. Rastlamsallık, dizisellik gibi tekniklerden beslenen ve elektronik müzik bağlamında eserler veren bu

[17] Sinemis Adige, Sun, **Karnında Güneş Olan Adam Muammer Sun**, Sevda Cenap & Müzik Vakfı, 2014, s. 384.
[18] Kemal İlerici, **Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi**, Milli Eğitim Basım Evi, 1970, s. 29.

bestecilerin, eşliksiz koro müziği ile çok fazla ilgilenmedikleri görülmektedir. Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Op. 43 Irsal Senfoni (1970) başlıklı eşliksiz koro eseri İkinci Kuşak modernist bestecilerinin arasında göze çarpan önemli bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çokseslilığin dikey bir armonik anlatımdan ziyade polifonik anlamda hatların birbiriyle ilişkisi üzerine kurgulanan 3 bölümlü eserin estetik dil farklılığının, ikinci kuşak eşliksiz koro eserleri arasındaki en bariz örneklerden biri olduğu gözlemlenebilmektedir.

İkinci Kuşağın bir başka temsilcisi olan Nevit Kodallı (1925-2009) ise Birinci Kuşak bestecilerinin ulusal ve evrensel bir müzik yaratma ideali çizgisini sürdürmüştür. Eşliksiz koro müziği alanında birçok türkü düzenlemesi yapmış, bunun yanında çocuk koroları için şarkılar ve marşlar bestelemiştir.

Üçüncü Kuşak bestecilerinin müziklerinde ikinci kuşağın modernist yaklaşımını sürdürenler ve yeniden yerele dönüş eğilimi gösteren besteciler görülmektedir. Özellikle bu kuşakta eşliksiz koro müziği üzerine eser üretimi verimliliği yüksek, yerele dönüş eğilimi taşıyan üç önemli besteci öne çıkmaktadır: Muammer Sun (1932-2021), Cenan Akın (1932-2006) ve Yalçın Tura (1934). Geleneksel halk müziği örneklerinden çoksesli düzenlemelerinin yanı sıra yerellik temelinde özgün eserlerin önceki kuşaklara nazaran arttığını ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Burada yereli yeniden ele alarak işleyen bu besteciler, eğitim müziği besteciliğine de büyük katkı sunmuştur.

Besteci kimliklerinin yanı sıra Cenan Akın, Muammer Sun'la birlikte 1967 yılında ülke çapında TRT'nin yürüttüğü halk türküsü derleme çalışmalarında yer almış, 1970 yılında kurulan Ankara TRT Çoksesli Korosu ve 1979 yılında kurulan TRT İstanbul Radyosu Çocuk Korosu'nun kuruluş aşamasında görev almıştır. Akın ve Sun eserlerinde yerel müziği kullanırken çoğunlukla birinci kuşak gibi halk müziklerinden yola çıkar. Yalçın Tura ise milli müzik ideali çerçevesinde öz olarak kabul edilen halk müziği önermesine karşı çıkarak Osmanlı Müziğinin ayrıştırılamayacağını ve bir bütün olarak düşünülmesi gerektiğini söylemiş ve eşliksiz koro eserlerinde Osmanlı Saray müziğinden de yararlanmıştır. Bu dönem

bestecileri genel olarak topluma ulaşma kaygısı ile birinci kuşakla ortak bir zeminde buluşmuştur.

Yine üçüncü kuşağın temsilcilerinden İlhan Baran (1934-2016) ve Ferit Tüzün (1929-1977) eşliksiz koro eserleri alanında sınırlı sayıda eser vermiş iki bestecidir. Yahya Kemal Beyatlı'nın Eylül Sonu şiirini eşliksiz karma koro için besteleyen İlhan Baran'ın yazısında serbest armonik bir dil kullanılmakla beraber geleneksel türk motiflerinden yararlandığını söylemek güçtür. Bu eser İlhan Baran'ın tek eşliksiz koro eseridir.

Bu kuşağın daha modernist tarafında olarak tanımlanabilecek besteciler Cengiz Tanç (1933-1997) ve Ali Doğan Sinangil (1934) ise eserlerini ikinci kuşağın özgürlükçü ve daha bireysel arayışlarla dünyadaki güncel teknikler ve akımların etkisinde üretmişler ve eşliksiz koro müziği alanına çok fazla ilgi göstermemişlerdir. Cengiz Tanç'ın eşliksiz koro için 1962 tarihli Beş Halk Şarkısı dörtlü armoni çerçevesinde işlediği türkü düzenlemeleri olarak Türk koro repertuvarında yer almaktadır.

İstemihan Taviloğlu (1945-2006) ve Sarper Özhan (1944-2022) da bu kuşağın geç temsilcileri olarak eşliksiz koro müziğine besteledikleri marşlar ve türkü düzenlemeleriyle katkıda bulunmuş yerel müzik unsurlarından beslenmiş besteciler olarak karşımıza çıkmaktadır.

İlk üç kuşak bestecilerinin eşliksiz koro müziklerinde temel olarak görülen eğilim, yeni kurulan Cumhuriyet'in milli müziğin oluşturulması ideali kapsamında, halk müziklerinden yararlanarak çoksesli batı müziği teknikleri ile işlenmiş özgün ya da ağırlıklı olarak yeniden çoksesli düzenleme şeklinde eser vermeleridir. Bunun içerisinde teknik olarak Kemal İlerici'nin sistemleştirdiği dörtlü armoni sistemine tam olarak bağlı kalanlar ve bu sistemden yola çıkarak bunu genişletilmiş bir anlayışla kullananlar mevcuttur. Çalgısal müziklerinde dünyada kullanılan güncel tekniklerden faydalanan daha modernist kabul edilebilecek Türk besteciler bile eşliksiz koro müziklerinde yine yerel malzemeden beslenerek halk müziklerini çoksesli olarak işlemişlerdir.

Burada eşliksiz Türk koro müziği için halk müziğinden beslenerek çoksesli düzenleme veya özgün eser üretmenin kendi içinde Türk Modernizmine hizmet ettiği iddia edilebilir. Bu bağlamda Türk modernizmi ve Avrupa modernizmi içerik olarak birbirinden farklı olarak ele alınabilir. Avrupa'da modernizmin başlangıcı olarak kabul edilen 20. Yüzyıl'ın başları ses materyalinin nasıl ve hangi sistemle kullanıldığına dair ilerlemenin bir göstergesi olarak kullanılırken, tonaliteden atonaliteye ve oradan da diziselliğe giden yol modernizmin temel yapı taşı olarak karşımıza çıkmaktadır. Avrupalı besteciler müziklerinde, hayatları süresince farklı eğilim dönemlerinden geçseler bile, bu durum eşliksiz koro müziklerini de besleyen bir durum olarak karşımıza çıkar. Örneğin Schoenberg'in ilk bölümde bahsedilen "Friede auf Erden" isimli eseri bestecinin erken dönemine aittir ve tonalitenin sınırlarını zorlayan yoğun kromatizmi diğer çalgısal eserlerinde de aynı şekilde görülebilir. Yine Schoenberg'in son döneminde yazdığı "De Profundis" eseri dizisel tekniklerin yer aldığı tonal olmayan bir eser olarak karşımıza çıkarken o dönemde bestelediği çalgısal müzik de bununla tutarlı bir dile sahiptir. İlk üç kuşak Türk bestecilerinde ise toplumsal kaygı ve toplumu koro müziği ile eğitme anlayışının, biraz da devletin zorunlu politikası gereği, estetik arayış kaygısının önünde olduğu özellikle eşliksiz koro müziklerinde gözlemlenebilir. Burada Avrupa modernizmine yoğun ilgi duyan besteciler ya hiç eşliksiz koro müziği bestelememiş, ya da bestelese bile bu yukarıda bahsedilen temayülden çok çıkamamıştır. Burada bestecilerin genel anlamda dünyanın toplumsal, kültürel ve ekonomik hadiselerinin etkisiyle hareket ettiğini söylemek gerekir. Bu konu sosyolojik olarak ayrıca incelenmesi gereken bir durumdur.

Dördüncü Kuşak bestecilerinin bu bağlamda yeniliğin ve önceki kuşakları müzik dili olarak aşan bir anlayışa sahip oldukları gözlemlenebilir. Dördüncü Kuşak bestecileri önceki üç kuşağın geleneklerini doğrudan sahiplenmek yerine, gelenekle aralarına kısmi bir mesafe koymuşlardır. Bu kuşağın bestecileri en azından amaç olarak Türk modernizmi bakış açısının bir uzantısı sayılabilecek toplumu eğitmek ya da bestelerini yerelle temellendirmek bağlamında önceki kuşaklara nazaran daha mesafelidirler. Eşliksiz koro müziklerinde halk ve sanat müziği temelli yereli, güncel tekniklerle işleyerek soyutlamalar yoluyla ilerlerler. Ayrıntılarına ileriki bölümlerde

de değinileceği üzere bu farklılaşmanın temel sebebini dünyanın her anlamda değişen düşünce yapısına ve bununla bağlantılı olarak da hem Avrupa hem de Türkiye'de modernizmin tıkanmışlığına bir çözüm olarak önerilen Postmodernizm kavramında temellendirmek, Dördüncü kuşak bestecilerinin düşünsel ve estetik anlayışlarının daha derin anlaşılmasına imkân verecektir. Bu kuşağın aynı zamanda özgün eşliksiz koro müziği üretimi açısından diğer kuşaklardan sayıca çok daha fazla eser ürettiği ve bunun günümüzde de devam ettiği gözlemlenmektedir.

Dördüncü kuşak bestecilerinden eşliksiz koro müzikleri ile öne çıkan besteciler Hasan Uçarsu (1965), Ali Özkan Manav (1967), Turgay Erdener (1957), Kamran İnce (1960) ve Sıdıka Özdil (1960) olarak sıralanabilir.

Eserlerinde genel olarak postmodernist estetiğin etkileri görülmektedir. Eserlerin eklektik yapısı, ağırlıklı müzikal olarak anlaşılır olmaları, tonal olmaları, ifade edilen şeyin bestecinin kendi estetik kaygısının ötesine geçmemesi gibi unsurlar bu kuşağın temel ortak özellikleri olarak sıralanabilmektedir.

Bu kuşağın diğer üç kuşağın tamamından daha fazla özgün eşliksiz koro müziği olması aynı zamanda Türkiye'de gelişen koro kavramını da beraberinde getirmektedir. Bu gelişimin göstergesi olarak TRT Genel Müdürlüğü bünyesinde 1970 yılında Muammer Sun ve Hikmet Şimşek'in önderliğinde kurulan TRT Ankara Radyosu Çoksesli Korosu, Kültür Bakanlığı bünyesinde 1988 yılında yine Hikmet Şimşek'in önderliğinde kurulan Devlet Çoksesli Korosu örnek gösterilebilir. Devlet destekli bu iki profesyonel koro günümüzde de eşliksiz koro eserlerini icra eden korolar olarak varlığını sürdürmektedir. Bunun yanında 1990'lardan itibaren kurulan özel koroların da eşliksiz müzik alanında üretim ve icranın hareketlenmesinde büyük payı olduğu gözlemlenmektedir.

1989 yılında kurulan Türkiye Polifonik Korolar Derneği, 2009 yılında kurulan Sansev (Sanatçılar Sanatseverler Kültür ve Dayanışma Derneği) ve 2012 yılında kurulan Koro Kültürü Derneği gibi koro müziğinin gelişimine, yaptıkları eğitim etkinlikleri ve koro festivalleri ile destek olan kurumlar özellikle eşliksiz koro eserlerinin icra olanağını arttırmıştır.

1990'lı yıllardan itibaren Türkiye'deki koro ortamının hareketlenmesi beraberinde besteciler için de eserlerinin icra edilebilecek ortamı bulmasını sağlamış ve besteciler eşliksiz koro müziği alanında eser üretimlerini arttırmıştır. Bestecilere bu alanda verilen siparişlerin çoğalmasının ve eserlerinin birçok Türk koroları tarafından hem ulusal hem de uluslararası arenada icra edilmesinin de yukarıda bahsedilen kurumların desteğiyle beraber büyük katkısı olduğu görülmektedir.

1.3. Eşliksiz Koro Müziğini Etkileyen Akimlar ve Yazim Teknikleri

Eşliksiz koro müziği, müzik tarihi boyunca önemli bir tür ve diğer vokal ve çalgısal müzik türlerinin gelişmesinde katkısı olan bir yapı taşı görevi konumundadır. Hristiyanlıkla birlikte kilise içinde gelişen bu müzik türünün kendi içindeki biçimlerin bir çağdan öbürüne devam ettiği, zaman zaman değişikliklere uğrayarak kendi anlamını dönüştürdüğü, zaman zamansa yeni formların içinden türediği ve bir işlevi olduğu gözlemlenebilir.

Burada eşliksiz koro müziğinin tarihsel gelişimine dair bestecilerin kullandığı formlar, yazı teknikleri ve akımlar başlıklar halinde ele alınacaktır. Ele alınan kavramların tanımlanması, çalışmanın üçüncü bölümde incelenecek olan eserlerin analizine dair bir zemin oluşturacaktır.

1.3.1. Eşliksiz Koro Müziğinin Dokusu ve Perde Sistemlerine Dair Kavramlar

Monofoni: Tek bir ezgisel hattın oluşturduğu müzikal bir doku şeklidir.

Polifoni: Yatay olarak farklı hatların (partilerin) birbirinden bağımsız bir şekilde bir arada olduğu müzikal bir doku şeklidir. Polifoni, özellikle 1600'den önceki müzikle ilgili olarak kullanılmaktadır. İlk polifoni örnekleri Organum olarak kabul edilirken en gelişmiş biçimi Füg olarak bilinmektedir.

Mikropolifoni: Ses kütlelerinin ve renklerinin değişimi gibi kavramlara büyük merakı olan Macar besteci György Ligeti'nin kendi müziğindeki ses salkımlarına/ kümelerine (tone clusters) verdiği isim. Bu tanım, farklı hızlarda hareket eden ünison

kanonlar vasıtasıyla kurulan yoğun ve homojen polifonik dokuları anlatmak için kullanılmıştır.

Homofoni: Genellikle en üst partinin ezgiyi duyurduğu, diğer partilerin de aynı ritmik yapı içerisinde bir akor oluşturarak ezgiyi taşıyan partiye eşlik ettiği, dikey olarak kurgulanan bir doku biçimir. Klasik Döneme geçişte ortaya çıkmış, Klasik ve Romantik dönem boyunca ağırlığını sürdürmüştür.

Homoritmi: Bütün partilerin/ hatların dikey anlamda aynı ritimle hareket ettiği bir doku şeklidir. Homofoninin bir alt başlığı olarak da düşünülebilir.

Mod: Avrupa'da Ortaçağ'da şarkının (Chant) sınıflandırılması için geliştirilen diziler. Kilise Modları olarak da bilinen bu yapı, her biri birbirinden farklı başlangıç ve bitiş notalarına ve güçlülerine (dominant) sahip 8 modtan oluşmaktadır.

Modalite: Modların merkezde olduğu çoğunlukla monofonik veya polifonik doku içerisinde var olan müzikal sistem. Ortaçağ ve Rönesans döneminde kullanılan, Klasik ve Romantik dönemde tonalitenin kullanılmasıyla zayıflayan, 20. yüzyılda farklı besteciler aracılığıyla yeniden ele alınan bir sistemdir.

Tonalite: Bir müzik eserinin perdelerinin veya akorlarının birbiriyle olan ilişkileri, kalıcılıkları, çekicilikleri ve yönlülükleri bağlamında bir hiyerarşi içerisinde düzenlenmesidir. Bu sistem 18. Yüzyılla beraber ağırlıklı olarak kullanılmaya başlamış, Klasik ve Romantik dönemde güç kazanmış ve günümüzde de bir çok müzik türünde devam etmektedir.

Makam: Türk müziğinde ses dizilerinin (perdelerin) belli kurallar gözetilerek kullanılmasıdır. Dizinin oluştuğu perdelerdeki komalar ve dizinin seyir özellikleri (inicilik ya da çıkıcılık) bu kurallara örnek teşkil etmektedir. Türk Halk Müziği ve Osmanlı Saray Müziği bu sistem içerisinde ele alınmaktadır.

1.3.2. Eşliksiz Koro Müziğinin Formlarina Dair Kavramlar:

Plainchant: Dini törenlere hizmet etmek amacıyla bestelenmiş, monofonik, ölçüsüz, modal ve eşliksiz söylenen vokal müziğidir. Diğer adıyla Gregorian Chant olarak da bilinen bu vokal müziği, Roma Katolik Kilisesi'nde kullanılırdı. Orta Çağ'da bir düzenlemeye gidilerek 900 yılından itibaren bu şekilde yazılmış tüm

eserler bir araya toplandı. Hala Katolik Kiliseleri'nin ayin ve törenlerinde kullanılan bu müzikler erkek rahipler tarafından söylenirdi. Papa Gregory I (590-604) tarafından bir araya toplanan bu eserler zamanla gelenekselleşerek Papa'nın adıyla anılmaya başlandığı için buna Gregorian Chant denmektedir.

Motet: Zaman içinde birçok değişik anlam ihtiva etmesine ragmen, öne çıkan anlamıyla Motet, dini metinler üzerine polifonik yapıyla bestelenmiş, eşlikli ya da eşliksiz vokal müziğidir. Fransızca kelime anlamına gelen "mots" sözcüğünden türetilmiştir. 13. Yüzyılda çok sesliliğin ortaya çıkışında asıl melodiye eşlik eden diğer hatlara (partilere) eklenen sözlerden dolayı bu ismi almıştır. Rönesans döneminde popülerliğini, Palestrina, Lassus ve Victoria gibi önde gelen besteciler tarafından kullanılarak artırmıştır.

Missa: Farklı dini metinlerden oluşan, kilise içindeki törensel ritüellere hizmet etme amacı bulunan, çok bölümlü ve genellikle eşliksiz olarak söylenen vokal müziği formudur. Orta Çağ ve Rönesans dönemlerinin öne çıkan formlarından bir olarak göze çarpmaktadır. Günümüze kadar devam etmiştir. Zamanla sadece dini işlev gören yapısından sıyrılıp konser salonlarında da söylenen bir duruma evrilmiştir.

Madrigal: İtalya'da doğan bu tür, hiciv içeren simgesel anlatıma sahip doğa, aşk konularını ele alan genellikle polifonik bir dokuya sahip din dışı metinlerden oluşan bir formdur. Rönesans Dönemi'nin önemli formlarından sayılmaktadır. Metni bestelerken kullanılan yeni bir teknik olarak "kelime boyama" (word painting) tekniği karşımıza çıkmaktadır. Bu teknik, kelimelerin anlamını müzik yoluyla ifade etmektedir. Düşüşten bahseden bir metinde inici bir dizinin kullanılması, ya da üç bölümlü bir form ya da dokuda bunun Hristiyanlıktaki baba, oğul, kutsal ruh üçlemesini anlatmak için kullanılması gibi bir çok durum bunun örneği sayılmaktadır.

Chanson: Fransa'da doğan bu tür, İtalya'daki Madrigal ile aynı özelliklere sahip din dışı vokal müziği olarak 15. ve 16. Yüzyıllarda karşımıza çıkmaktadır. Ağırlıklı olarak üç ya da dört ses için bestelenen ritmik yapısı canlı, melodinin

öncülük ettiği, partiler arasında ufak taklitler ve tekrarlar barındıran, aynı melodi üzerine farklı sözlerin kullanıldığı döngüsel bir yapıya (strofik) sahiptir.

Part song: Ağırlıklı olarak dört ses partisi için (SATB), homofonik olarak yazılmış din dışı metne sahip eşliksiz vokal müzik formudur. 19. Yüzyılda Almanya ve İngiltere'de gelişmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

CUMHURİYET DÖNEMİ EŞLİKSİZ KORO MÜZİĞİ

TÜRK BESTECİLERİ

2.1. Cumhuriyet Dönemi Türk Koro Bestecilerinde Kuşak Analizi

Bir önceki bölümde bahsedildiği gibi Cumhuriyet dönemi, çoksesli Türk koro müziğinin başladığı dönemdir. Besteciler çokseslilığin bir ifadesi olarak çalgısal müziklerin yanısıra koro müziğine de önem vermişlerdir. Günümüze kadar devam eden bu süreçte besteciler doğum tarihlerine göre kuşaklar halinde sınıflandırarak ele alınmıştır. Şimdiye kadar bu konuda kesin bir tarihleme yapılmamış olmakla beraber genel eğilim, 1900'den itibaren bestecilerin doğum tarihlerine göre kabaca 10-15 senelik zaman dilimleri ile ilerleyen şekilde yapılmıştır.

Bu bilgiler ışığında Birinci Kuşak Bestecileri kabaca 1900-1915, İkinci Kuşak Bestecileri kabaca 1920-1930, Üçüncü Kuşak Bestecileri kabaca 1930-1940 olarak gözlemlenebilmektedir.

Sınırları, başlangıç ve bitiş tarihleri net olarak belirlenmeyen kuşak kavramının 1940-1950 arasını kapsayan süreci için Hasan Uçarsu şu şekilde bahsetmektedir:

> "…4. kuşak olarak adlandırılabilecek bir sonraki, yaklaşık 1940 doğumlu besteciler grubu modern Türk müziği yaratıcılığına yeni bir soluk, yeni bir hareket ve ivme getirememişler, daha çok Beşler grubu ve 3. kuşağın halk müziği anlayışı arasında bir yerlerde kalmışlardır. Ne 3. kuşağın doğrudan köy müziğini temel alan bestecileri kadar toplumsal, siyasal bir duruşa, duyuş, düşünüş ve gerçekçiliğe sahip olabilmişler ne de beşlerin müzik dili yetkinliğine, halk müziğinden hareketle müzik sanatının kendi dönemlerindeki durumunu da göz önüne alarak Türkiye ve Türk ulusu için ulusal değerlere dayanan Batı müziği temelli bir sanat müziği oluşturma yolunda onlar kadar özgün ve yaratıcı olabilmişlerdir. Dolayısıyla bir çıkış, farklı bir duruş oluşturacak denli güçlü bir ses, söylem ve düşünce ortaya koyamamışlardır. Bu durumun sorumluluğunu bestecilerin kendilerinde aramayı kesinlikle doğru bulmuyorum. Dönemin toplumsal ve siyasi şartlarının kısırlığında olumlu birşeylerin olabilmesi gerçekten büyük mucizelere bağlı olsa gerek. Neredeyse iç savaşın eşiğine gelmiş, muhtıralar, toplumsal çalkantılar, her

> türlü belirsizlik ve tüm bunları dizginlemeye çalışan baskıcı bir siyasal ve düşünce ortamını yaşayan 70'li yıllar Türkiye'sinde Çetin Işıközlü (1939), Ahmet Yürür (1941), Okan Demiriş (1942) gibi bestecilerin kendilerini özgürce oluşturacakları sanatsal ortamı bulamayacakları açıktır. Bu durum bir anlamda bu kuşak bestecilerin ortak kaderidir. Yine de bu besteciler bir biçimde üretimlerini sürdürmeye çalıştılar ve modern Türk müzik yaratıcılığında eksikliği çokça duyulan kitleler tarafından rahat ulaşılabileceğine inandıkları sahne müzikleri, operalar ve baleler bestelediler. Müzik dili ve söylemlerinde Türk müzik yaratıcılığına bir katkı getirmemiş olsalar da boşluğu çokça hissedilen bir alanda işlevsel tutumlarıyla yararlı çalışmalar yapmışlardır…"[19]

Buradan yola çıkılarak kuşak tarihlerinin sadece bestecilerin doğum tarihi ile değil aynı zamanda üretilen eserlerin içeriği, getirdiği yenilikler, hangi sosyal ve kültürel ortamlarda oluştuğu ve bunlardan nasıl etkilendiği gibi sorular doğmaktadır. Uçarsu aynı makalesinde 1950'ler ve yaklaşık 1960 civarında doğan besteciler ve onlardan sonra gelen tüm besteciler için şunları söylemektedir:

> "….1980 sonrasının post-modern çoğulcu, özgürlükçü, dünyaya açık, fakat zaman zaman da başıbozuk ve denetimsiz politikalarının çerçevelediği bir ortamda yetiştiler ve eserlerini verdiler. Bu dönemden başlayarak modern Türk besteciliğini kuşaklarla tanımlayıp, tarihselleştirmenin yeterli olamayacağını düşünüyorum. Çünkü Türk besteciliğinin artık ciddi bir birikimi, çeşitliliği olan bir geçmişi oluşmuştur ve bu yaratı birikimiyle bir anlamda rüşdünü ispat etmiştir. Artık kuşaklardan çok estetik kutuplar, müzik anlayışları, sanatsal kampların belirleyici ve açımlayıcı olacağı ortadadır..."[20]

Bu çalışmanın başlığında belirtilen "Dördüncü Kuşak Türk Bestecileri" ibaresi temelde Cumhuriyet döneminden yola çıkarak koro besteciliği üzerinden kurulmaktadır. Bu bağlamda Üçüncü Kuşak kabaca 1930-1955 yıllarını kapsayacak şekilde tasnif edilmiştir. Bunun sebebi 1940-1955 yıllarının arasında doğan bestecilerin sosyal hadiselerin de etkisiyle koro müziğine çok fazla ilgi duymamaları ve varolan az sayıdaki eserin de yenilikçi, yaratıcı bir özgünlük taşımadığı düşüncesidir.

Bu bağlamda Dördüncü Kuşak doğum tarihi bakımından 1960'lı yılların başından başlayarak 1970'e kadar uzanan süreci ifade edecektir. Buradaki bir başka belirleyen de kuşaklar arasındaki hoca öğrenci ilişkisine dayandırılabilir. Her kuşak

[19] Hasan Uçarsu, "Tarihsel Toplumsal Perspektifte Modern Türk Besteciliği", 2006.
[20] Hasan Uçarsu, **a.g.e.**

bir önceki kuşağın ya öğrencisi olmuş ya da o ortamın etkisi ile yetişmiştir. Dördüncü kuşak olarak belirtilen 1960-1970 doğumlu bestecilerin, eşliksiz koro müziği bağlamında, etkilendikleri müzikal akımlar ve kullandıkları teknikler, sonraki kuşaklar için hem bir çıkış noktası olarak hem de sonraki kuşakların etkilendiği izleri taşıması yönünden önem taşımaktadır.

Bugün Türkiye koro camiasının aktif repertuvarında bulunan ve çokça icra edilen özgün Türkçe eserlerin çoğunluğunun da dördüncü kuşak ve sonrasındaki Türk bestecilerine ait olduğunu iddia etmek yanlış olmayacaktır.

2.2. Cumhuriyet Dönemi Türk Bestecileri ve Eşliksiz Koro Eserleri

Bu bölümde öncelikle Cumhuriyet dönemi bestecileri ve besteledikleri eşliksiz koro eserleri kuşaklara ayrılarak kronolojik olarak sıralanacaktır. Bu şimdiye kadar bu alanda verilmiş tüm eserlerin de bir arşivlemesi niteliğinde önem taşımaktadır. Sonrasında çalışmanın üçüncü bölümünde incelenecek olan eserlerin bestecilerinin hayatları ve koro müziği besteciliklerine dair bilgi verilecektir.

2.2.1. 1. Kuşak Bestecileri ve Eşliksiz Koro Eserleri

Cemal Reşit Rey (1904-1985):

- Çayır İnce, (Tarihi bilinmiyor)
- Anadolu Halk Türküleri, 1926
- İki Parça, 1936 (Kadın Korosu İçin)

Ahmet Adnan Saygun (1907-1991):

- Ağıtlar- Birinci Defter, Op.3, 1932 (Erkek Korosu ve Tenor Solo için)
- Çoban Armağanı, Op.7, 1933
- Dağlardan Ovalardan, Op.18, 1939
- Bir Tutam Keklik, Op.22, 1943
- Duyuşlar, Op.42, 1935 (Kadın Korosu için)
- Ağıtlar- İkinci Defter, Op.54, 1974 (Erkek Korosu ve Tenor Solo için)

Hasan Ferit Alnar (1906-1978):

- İki Sesli Türküler, 1936 (Hindemith'in isteği üzerine)[21]
- İki Koro Türküsü, 1959
- On Halk Şarkısı, 1964
- On Mistik Şarkı, 1960-63

Ulvi Cemal Erkin (1906-1972):

- İki Sesli Türküler, 1936 (Hindemith'in isteği üzerine)[22]
- Yedi Türkü, 1943
- On Türkü, 1963

Necil Kazım Akses (1908-1999):

- Çokseslendirilmiş Türküler, 1936
- Eşliksiz Çoksesli Kompozisyonlar, 1947
- On Türkü, 1964
- İstanbul'a Gönül Veren Ozanlar, 1983

Kemal İlerici (1910-1986):

- Karma Koro için Beş Parça, 1948-49

Ekrem Zeki Ün (1910-1987):

- Manastır Türküsü, 1959
- Gençlik İçin Çoksesli Türküler, 1965
- Asya'dan Geliş/ Aydın Türküsü, 1971
- Dağlar, 1979
- Yaslı Düğün, 1979

Bülent Tarcan (1914-1991):

- On Türkü, 1964

[21] Yılmaz Aydın, **Türk Beşleri**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2003, s. 86.
[22] **A.e.**, s.116.

2.2.2. 2. Kuşak Bestecileri ve Eşliksiz Koro Eserleri

Bülent Arel (1919-1990):

- Üç Madrigal, 1948

İlhan Usmanbaş (1921):

- İki Madrigal, 1959

Ertuğrul Oğuz Fırat (1923-2014):

- Irsal Senfoni, Op.43, 1970-76
- Türkiye 2, Op.67, 1982
- Germencik Çığırları, Op.81, 1989 (Çocuk veya Gençlik Korosu için)
- Eşliksiz Koro İçin Çağırgılar, Op.90, 1999-2000

Nevit Kodallı (1924-2009):

- Beş Halk Türküsü, 1962
- Koro İçin Parçalar, 2000

2.2.3. 3. Kuşak Bestecileri ve Eşliksiz Koro Eserleri

Ferit Tüzün (1929-1977):

- Dört Sesli Koro İçin Altı Çoksesli Türkü, 1964

Cenan Akın[23] (1932-2006):

- Can Yurdum, 1968
- Halk Türküleri, 1974
- Kirtim Kirt, 1974 (Erkek Korosu için)
- Minyatürler, 1983
- Anadolu'nun Sesi

[23] Mehmet Altuğ, "Çağdaş Türk Bestecilerinden Cenan Akın'ın Önemi ve Koro Müziğine Katkıları", **Basılmamış Yüksek Lisans Tezi,** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015, (Cenan Akın'ın ayrıntılı tüm koro eserleri için) 'çevrimiçi' https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp, 10 Mart 2023.

- Yunus Emre Şiirleri Üzerine Sevgi Şarkıları, 1990
- Güzellemeler, 1996

Muammer Sun (1932-2021):
- Bozlak ve Türkü, 1959 (Tenor Solo ve Karma Koro için)
- Beş Halk Türküsü, 1964
- Sultan Gelin, 1964 (Soprano Solo ve Karma Koro için)
- İki Sesli Ondört Türkü, 1966-67 (Çocuk ve Gençlik Koroları için)
- Gençler İçin Altı Koro Parçası, 1970
- Yirmi Halk Türküsü, 1977
- Sevda Şarkıları, 1988
- Gelenekten Geleceğe: Solo ve Karma Koro için 10 Halk Türküsü, 1989
- Gap Türküleri: Karma Koro için Üç Halk Türküsü, 1990
- Yiğit İken Ölenlere, 1990
- Sevgiyi Söyleyen Dil: Yunus Emre, 1991
- Giden Gelmiyor, 1991
- Biz Dünyadan Gider Olduk, 2005
- Zımterelelli, 2005
- Haydi Gelin Çocuklar, 2005
- Annem Annem, 2005
- İzmir'in Dağlarında, 2005

Cengiz Tanç (1933-1997):
- Sekiz Halk Türküsü, 1958

Kemal Sünder (1933-2004):
- Kır'at (1964) (Tenor, Bariton, Bas Korosu için)
- Çocuklar İçin Yirmi Şarkı, Op.17, 1976
- Üç Koro Parçası, Op.21, 1980
- Beş Koro Parçası, Op.25, 1981
- Yaşam Güzel, Op31/c, 1985

Yalçın Tura (1934):

- Koro Parçaları, 1967
- Çocuklar Ve Gençler İçin Müzik, 1967-69
- Yeniden Eski Mahabbetler, Tecdid edelim, Nedim'in şiirleri üzerine karma koro için, 1976
- Bir Gün Erkenden Uyanın, 2002
- 3 Türkü: I-Heyamola, II- Zeynebim, III- Nanay,
- 3 Eski Ezgi: I- Semai, II- Murabba, III-Türkü (Yağmur Yağar)
- Seni Unutmuyorum Kerkük, 2006 (Tenor Solo ve Erkekler Korosu için)

İlhan Baran (1934-2016):

- Eylül Sonu, 1979

İstemihan Taviloğlu (1945-2006)

- Estergon Kalesi, 1983 (Erkekler Korosu için)
- Emmiler, 1983 (Kadın Korosu veya Karma Koro için)
- Bahçalarda Mor Meni, 2005 (Kadınlar Korosu için)
- Menemen, 2005 (Erkek Korosu için)
- Nalbandım, 2005 (Erkekler Korosu)

Ali Darmar (1946)

- Eşliksiz Dört Parça, 1971-85

Mete Sakpınar (1954):

- Mayıs Türküsü, 2002
- Yılkı, 2003

Ertuğrul Sevsay (1954):

- A Cappella İçin Üç Parça, 1986

2.2.4. 4. Kuşak Bestecileri ve Eşliksiz Koro Eserleri

Turgay Erdener (1957):

- Ninni, 2005
- Ağ Elime Mor Kınalar, 2005 (Kadın Korosu ve Soprano Solo için)
- Göle Yas, 2010
- Arabacı Şakir, 2017
- Erkân İçinde Yoluz Biz, 2019

Sıdıka Özdil (1960):

- Gözlerimin Bahçesinde, 1989

Kamran İnce (1960):

- Gloria (Everywhere), 2006

Perihan Önder- Ridder (1960):

- İki Sesli Halk Türküleri, 1994-97 (Çocuk ve Gençlik Koroları için)

Server Acim (1961-2019):

- Gençliğin Sesi, 2002
- Al Şu Mumu Eline!, 2002

Aydın Esen (1962):

- Su, 1987 (İki Büyük Koro için)
- Bond, 1993
- Diatom, (2002-3)
- Cells, (2003-4)

Hasan Uçarsu (1965):

- Kuşlar mıdır Onlar?, 1991
- Yeniden, 1999
- Güzelleme, 2002

- Sen Gülsün Ben Bülbülüm, 2005 (Karma Koro ve Soprano ve Mezzo Soprano Solo)
- Çocukların Son Sözü, 2011
- Hatırlama, 2013 (Karma Koro ve Soprano Alto Tenor Bas Sololar için)
- Kar Şarkısı, 2014
- Ar laivinu ielaidosi, 2014
- Sevgilerde, 2015
- Dei oben u fem Bergli, 2016
- Nazım Hikmet'e, 2017
- Naçar Kara'coğlan Naçar, 2019

Semih Korucu (1965):

- Özgürlük Çocuğu, 1991 (Beş Sesli Karma Koro için)
- Ama Sanat Nerededir, 1997
- Halk Şarkıları, 2004

Mehmet Nemutlu (1966):

- Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Üç Şiiri, 1993
- Sen Beyaz, 1995

Özkan Manav (1967):

- Kaşık Havası, 1990
- Dök zülfünü meydâna gel, 1991
- Kız sen geldin Çerkeş'ten, 2001
- Onlar ki, 2018 (Sekiz Sesli Karma Koro için)
- Ali Onbaşı'nın Türküsü**,** 2018 (Sekiz Sesli Karma Koro için)
- Arkam Sensin Kalam Sensin Dağlar Hey, 2018
- İstanbul'u Dinliyorum, 2022 (Sekiz Sesli Koro ve İki Şiir Okuyucu için)

2.2.4.1. Hasan Uçarsu

1965 yılında İstanbul'da doğan Hasan Uçarsu Kadıköy Anadolu Lisesi'ni bitirdikten sonra Mimar Sinan Üniversitesi'nin Kompozisyon Bölümü'ne girmiştir. Burada Ahmed Adnan Saygun ve Cengiz Tanç gibi önemli bestecilerle çalışarak lisans ve yüksek lisansını tamamlamıştır. 1997'de Amerika'da Pennsylvania Üniversitesi'nde George Crumb ve Richard Wernick ile çalışarak doktorasını tamamlamıştır. Bestecilik alanında bir çok ödülü bulunan Uçarsu şu anda Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın Kompozisyon Bölümü'nde Profesör ünvanıyla ders vermeye devam etmektedir.

Uçarsu'nun besteciliğinin ilk yıllarında Wagner, Stravinski, Bartok ve Saygun gibi bestecilerden etkilendiği gözlemlenmektedir.[24] Besteci, 1991 tarihli "Divertimento" başlıklı eserinden sonra duygusal ve düşünsel bağlamda kişisel bir dil arayışına başladığını belirtmiştir.[25]

Dördüncü kuşağın sayıca en çok özgün koro eseri üreten bestecisi Uçarsu'nun ilk koro eseri de 1991 yılına tarihlenmektedir. Koro eserlerinde, 2002 yılına kadar bestelediği dört koro eserinde, ağırlıklı olarak geç romantizm ve minimalizm etkileri barındıran bestecinin, 2005 yılından itibaren yerel unsurlar bağlamında hem halk müziği hem de sanat müziğinin makamsal ve tınısal özelliklerine yöneldiği görülmektedir. Bu yönelim farklı tür ve stilleri bir arada kullanan ve bunu tonal bir yapı üzerine inşa eden bestecinin karakteristik dil özelliği olarak göze çarpmaktadır. 12 adet eşliksiz koro eseri olan Uçarsu'nun, bu alanda hiç düzenleme eseri bulunmamaktadır.

2.2.4.2. Ali Özkan Manav

1967 yılında Mersin'de doğan Özkan Manav küçük yaşta ailesiyle birlikte İstanbul'a yerleşmiştir. 1984 yılında Beşiktaş Atatürk Lisesi'ni bitirdikten sonra Mimar Sinan Üniversitesi'nin Kompozisyon Bölümü'ne girmiştir. Erçivan Saydam, Ahmed Adnan Saygun ve İlhan Usmanbaş ile çalışarak lisans ve yüksek lisansını

[24] Evin İlyasoğlu, Çağdaş Türk Bestecileri, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998, s. 237.
[25] **A.e.**, s.237

tamamlamıştır. Aynı kurumda 1994-96 yılları arasında İlhan Usmanbaş'la çalışarak "Sanatta Yeterlilik" derecesini almıştır. 1996 yılında doktora çalışmaları için Amerika'ya giden Manav, Boston Üniversitesi'nde Lukas Foss ve Marjorie Merryman ile kompozisyon dalında doktora çalışmasını tamamlamıştır.[26] Bestecilik alanında bir çok ödülü bulunan Manav şu anda Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın Kompozisyon Bölümü'nde Profesör ünvanıyla ders vermeye devam etmektedir.

Manav 1980-90 arasındaki eserlerinde Stravinski, Bartok ve Saygun gibi bestecilerin etkisindedir. 1994 yılından itibaren hocası İlhan Usmanbaş'ın etkisiyle tanıdığı Ligeti, Lutoslawski, Carter, Ives gibi besteciler vasıtasıyla1945 sonrasının müziğini, ve teknik imkanlarını Türk müziğinin unsurları ile harmanlayarak müziğinde kullandığını görülebilir.[27]

Toplam 7 koro eseri olan Manav'ın ilk koro eseri 1990 yılında bestelenmiştir. İlk eserleri daha çok düzenleme biçimindedir. 2018-22 arasında dört özgün koro eseri üretmiştir. Bu eserler, içerisinde Türk müziğinin unsurlarını soyutlamalar biçiminde kullandığı, tonalite ile bağlarını zorlayan, zaman zaman alıntılama tekniğini kullandığı, çoğunlukla polifonik dokuyu korumaya çalışan, çok katmanlı, Avrupa modernist yaklaşımlarından yararlanan ve bu unsurları bir arada duyuran yapıları ile öne çıkmaktadır.

2.3.4.3. Turgay Erdener

1957 yılında Gümüşhane'de doğan Turgay Erdener, ailesiyle 1963 yılında Ankara'ya yerleşmiştir. 1968 yılında Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Piyano Bölümü'e girerek burada Kamuran Gündemir ve İlhan Baran gibi hocalarla çalışmıştır. Lisans eğitimini aynı okulun Kompozisyon Bölümü'nde Erçivan Saydam ve Nevit Kodallı ile çalışarak hem kompozisyon hem de piyano dalında tamamlamıştır.28 1979-2021 yılları arasında Hacettepe

[26] Özkan Manav'ın web sitesinden, 'çevrimiçi' https://ozkanmanav.com/?lang=TR, 13 Mart 2023.
[27] Perihan Kıvanç Oto, **"**Özkan Manav'ın Yaratıcılığı ve Yapıtları", **Basılmamış Yüksek Lisans Tezi,** Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü 2012, 'çevrimiçi' https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp, 13 Mart 2023.
[28] Evin İlyasoğlu, **a.g.e.,** s. 194.

Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın Kompozisyon Bölümü'nde ders veren Erdener, halen Maltepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda ders vermeye devam etmektedir.

Erdener müziğinde yerellik olgusunu önemsemektedir. Halk müziğinin unsurlarından yararlanırken, dörtlü armoni anlayışına yakın olmakla beraber zaman zaman üçlü armoni içerisinde bunu caz akorları ile süslediği gözlemlenebilir.

Bestecinin toplam 5 adet eşliksiz koro eseri vardır. Bunların dördü özgün biri kadın korosu için türkü düzenlemesidir.

2.2.4.4. Kamran İnce

1960 yılında Amerika'nın Montana eyaletinde doğan İnce, 1966 yılında ailesi ile Türkiye'ye taşınmıştır. 1971-77 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuvarı'nda İlhan Baran ve Muammer Sun ile çalışmıştır. 1978 yılında Amerika'da Oberlin Konservatuvarı'nda başladığı eğitimini, doktorasını almış olduğu New York Eastman Konservatuvarı'nda Christopher Rouse, Joseph Schwantner, David Burge ve Samuel Adler gibi hocalarla çalışarak tamamlamıştır. 1990-92 yılları arasında Michigan Üniversitesi'nde konuk öğretim üyesi olarak görev yapmış, 1991-93 yılları arasında Kaliforniya Senfoni Orkestrası'nın besteci kadrosunda yer almıştır.29 1992 yılından bu yana Memphis Üniversitesinde professor ünvanıyla kompozisyon dersleri vermesinin yanı sıra, 1999 yılında İTÜ bünyesinde kurulan Müzik İleri Araştırmalar Merkezi'nin de kurucularındandır. Eserleri dünyada bir çok orkestra tarafından icra edilen İnce, bestecilik alanında Prix Rome (1985) ödülü başta olmak üzere bir çok önemli ödülün sahibidir.

Müzik yazarı Evin İlyasoğlu, İnce'nin müziğini dönemlere ayırarak incelenebileceğini, besteciyle yaptığı görüşme ile şu şekilde belirtmiştir:

> "1980'e kadar ulusal müzik ilkelerine bağlı olarak Türk motiflerini modal armonilerle, tonal ve popular yoldan işlemiştir. Amerika'daki ilk yıllarında (1980-82), önceki dönemine tepki olarak, daha soyut çalışmalar yaptığını, büyük karşıtlıkları çizgisel tarzda kullanarak farklı çalgılara değişik karakterler verdiğini belirtmiştir. 1982-90 arasında tonal renklere ve melodiye

[29] Evin İlyasoğlu, **a.g.e.,** s. 225.

kapılarını açmış, bu arada eşlikte, ikinci planda minimal efektler kullanmaya başlamıştır. 1994 yılından bu yana Türk ve Bizans öğelerini somut olarak kullanmaktadır."[30]

İnce'nin müziğinin temel unsurları çok kültürlülük, minimalist estetikteki tekrar anlayışı, tonal bir dil ve tüm coğrafyalara ait yerel müziklerin kullanımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda İnce, Post-minimalist besteciler arasında yer almaktadır. Az sayıda koro eseri olan İnce'nin, 2006 yılında bestelediği eşliksiz tek koro eseri vardır.

2.2.4.5. Sıdıka Özdil

1960 yılında Ankara'da doğmuştur. 1971 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'nda eğitimine Nimet Karatekin'le piyano çalışarak başlamıştır. Necil Kazım Akses ve Nevit Kodallı ile kompozisyon, Gürer Aykal'la orkestra şefliği çalışmıştır. 1984-85 yıllarında İngiltere'de Guildhall Müzik ve Sahne Sanatları Okulu'nda şeflik eğitimine devam eden Özdil, 1885-89 yılları arasında Londra Kraliyet Müzik Akademisi'nde George Hurst, Colin Matters ve kendisini besteciliğe yönlendiren Paul Patterson ile çalışmıştır. 1987-89 yılları arasında Hans Werner Henze ile kompozisyon çalışmalarına devam ederek, Xenakis, Messiaen, Stockhausen, Penderecki ve Berio gibi önde gelen bestecilerin seminerlerine katılmıştır.31 1989 yılında Türkiye'ye dönen Özdil, 1993'te Kültür Bakanlığı'nın talebiyle Antalya Devlet Senfoni Orkestrası'nın kurulmasında rol oynadı. 2013'ten bu yana Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.

Kompozisyon alanında bir çok uluslararası ödüle sahip bestecinin eserleri dünyanın bir çok önemli orkestrası tarafından konser ve festivallerde çalınmıştır.

Eserlerinde, atonalite, rastlamsal yaklaşımlar ve soyutlamalar gibi Avrupa modernist müzik geleneğinin etkileri gözlemlenmektedir. Eşliksiz tek koro eserini 1989 yılında bestelemiştir.

[30] **A.e.**, s.226.
[31] **A.e.**, s.214.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

4. KUŞAK EŞLİKSİZ KORO BESTECİLERİNİN ESERLERİ VE ETKİLENDİKLERİ AKIMLAR

Bu bölümde Dördüncü Kuşak Türk bestecilerinin özgün eserleri seçilerek incelenmiştir. İncelemek için seçilen eserlerin özgün olması, türkü ya da şarkı düzenlemeleri olmaması, hedeflenmiştir. Bu bağlamda bestecilerin özgün eserlerinde etkilendikleri akımlar ve teknikler analiz yöntemiyle gösterilmiştir.

3.1. Hasan Uçarsu

3.1.1. Kuşlar Mıdır Onlar?

1991 yılında Cevap Çapan'ın (1933) "Kuşlar mıdır onlar?" şiiri üzerine eşliksiz karma koro üzerine bestelenmiştir. Uçarsu'nun ilk koro eseridir.

Şiir lirik ve melankolik bir atmosfere sahiptir.

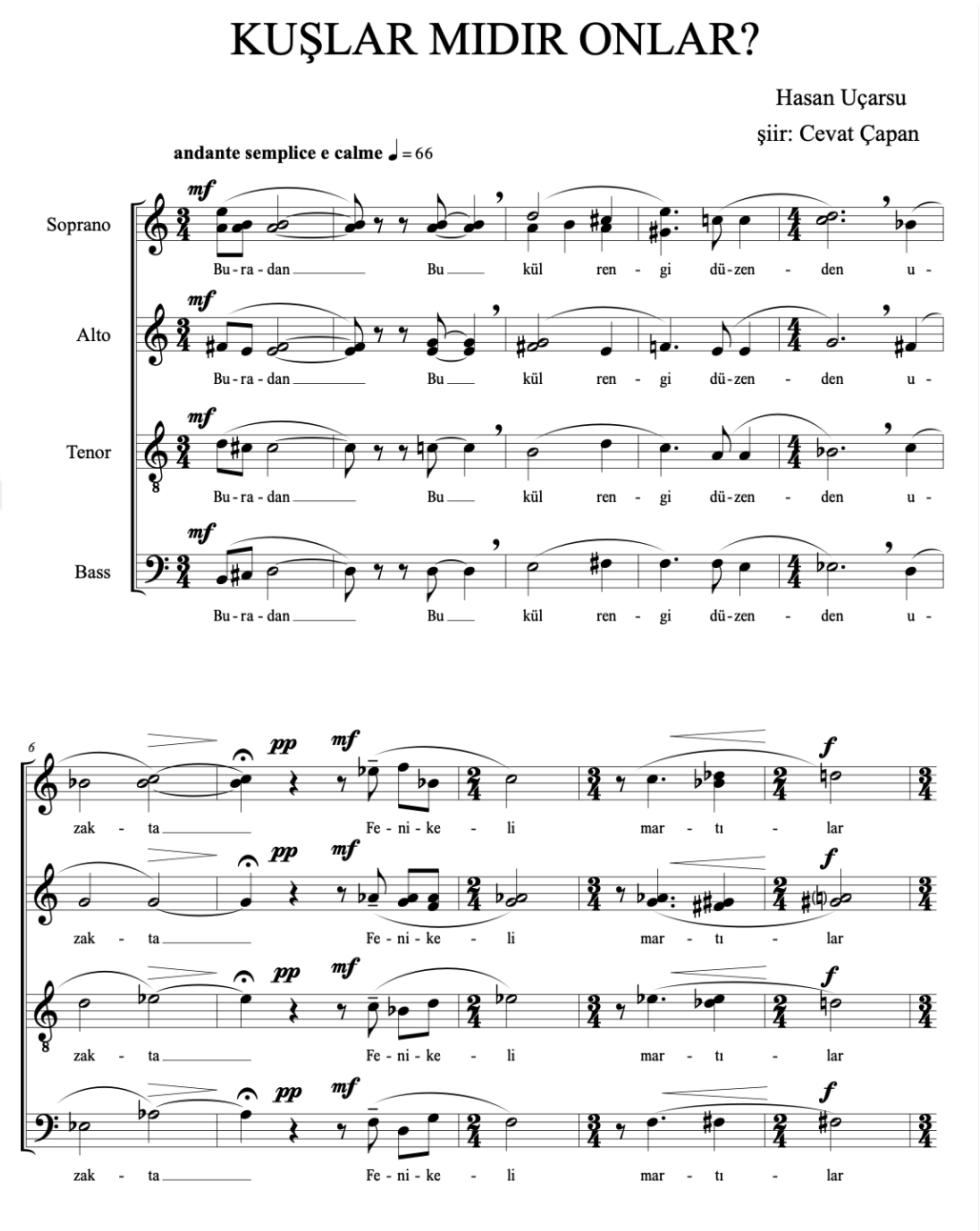
"KUŞLAR MIDIR ONLAR?
Buradan,
Bu kül rengi düzenden uzakta
Fenike'li martılar olmalı
Sevişen,
Sevişmeyi düşünmeden."

Uçarsu bu şiiri neo-romantik bir üslupta homofonik bir doku içerisinde işlemiştir. Yoğun kromatizm 7'li, 9'lu ve 11'li akorlar eşliğinde gerilimler yaratarak belli durak noktalarında sessizliklerle kesilir (Bkz. Şekil 3.1). Bu gerilimli akorların şiirin melankolik anlamına hizmet ettiği ve içeriğini tam olarak yansıtmak için kullanıldığı düşünülebilir. Eser homofonik bir dokuya sahiptir.

¾'lük tartımda bestelenmiş olan eserin temposu için eserin başında "andante semplice e calme" ibaresi görülmektedir. Bunu şiirin lirizmini ve sadeliğini pekiştirecek bir tempo anlayışı olarak değerlendirmek mümkündür. Müzikal cümlelemenin yapısı tamamen metnin belirlediği şekilde ilerler. 14. ölçüde şiirdeki

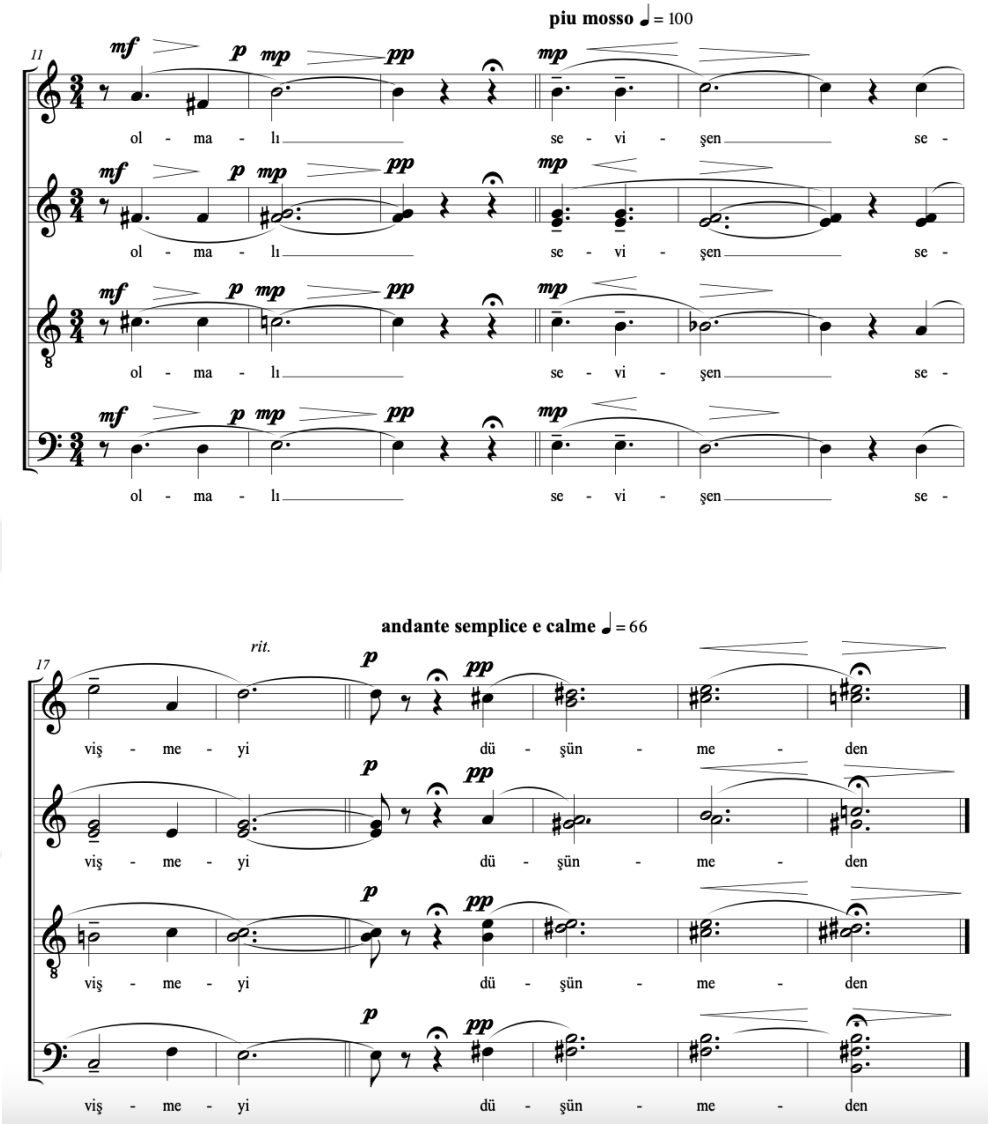
“Sevişen” sözcüğünü duyururken “piu mosso” ibaresiyle temponun hızlanması ve crescendo ve decrescendo dinamik ibaresi ile beslenmesi metnin doruk noktasını müzikal olarak vurgulamak yönünde kurgulanmış bir tasarı olarak düşünülebilir (Bkz. Şekil 3.2). Eserin başında donanım olarak herhangi bir şey olmaması da bestecinin dinleyiciyi herhangi bir merkeze yönlendirmek istememesinin göstergesi olarak okunmaktadır. Eser metnin yönlendirmesiyle yoğun kromatizm vasıtasıyla çeşitli merkezlere gider gibi gözükse de net bir tonal ya da modal merkez tespit etmek mümkün değildir. Bu bir bütünden ziyade parçalara ayrılmış bir yapının serbest çağrışımlarla küçük cümlecikler halinde yapılandırılması olarak görülmektedir.

Modal bir yapının hakim olduğu eser, Si minör 11’li akoru ile başlayan eserin ilk durak noktası 7. ölçünün ilk akoru olan La b majör 9’li’dur (Bkz. Şekil 3.1), ikinci durak noktası ise 12. Ölçüde gelen Mi minör akorudur (Bkz. Şekil 3.2). Bu akora 2. ve 6. derecelerde eklenerek hedeflenen tınısal gerilim artırılırken, dinamikler de bu gerilimi kademeli olarak çözmeye yönelik mf’den pp’ya uzanan bir yelpazede ilerler. Eserin son iki akoru Fa# minör pentatonik akoru’nun Si Lidyen’e çözülmesiyle son bulur. Son akorun içerisinde Soprano ve Alto partisinde duyulan do sesi ise Lidyen tınısının havada kalmışlığını daha da bulanık bir hale getirerek metnin melenkolizmini vurgular niteliktedir (Bkz. Şekil 3.2).



Şekil 3.1: "Kuşlar Mıdır Onlar?", Hasan Uçarsu, ölçü 1-10.

22 ölçülük bu kısa eser, baştan sona kesitleri, fikirleri belli biçimsel bir organizasyon oluşturmayacak şekilde tekrarlanmayan, akış içinde bir sürekliliği yansıtan (*Through-composed*) yapıya sahiptir.



Şekil 3.2: "Kuşlar Mıdır Onlar?", Hasan Uçarsu, ölçü 11-22

Bu eserde Uçarsu'nun geç romantik dönemin üslubundan etkilenerek yoğun kromatizmin hakim olduğu modal eksenli kendine has bir dil arayışında olduğu gözlemlenebilir.

3.1.2. Yeniden

1999 yılında Cevap Çapan'ın "Yeniden" şiiri üzerine eşliksiz karma koro için, TRT siparişi üzerine bestelenmiştir. Sipariş 19 Mayıs'ın 80. Yıl dönümü

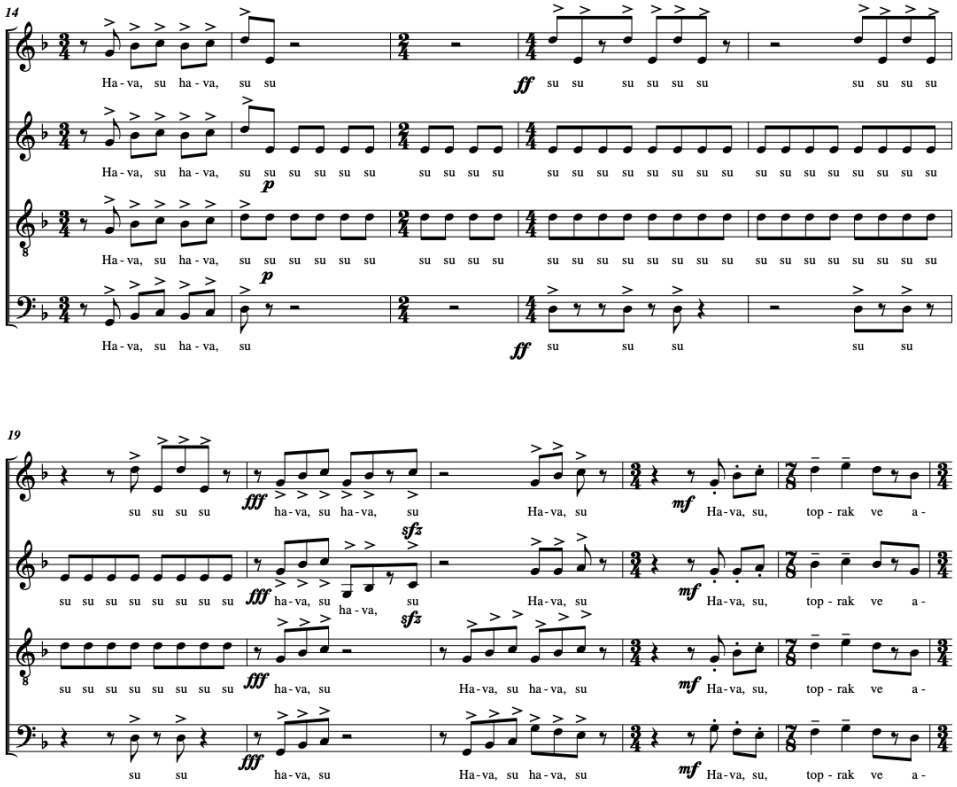
sebebiyle gerçekleşmiş, eserin ilk seslendirilişi de TRT Ankara Radyosu Gençlik Korosu tarafından 2000 yılında gerçekleştirilmiştir.

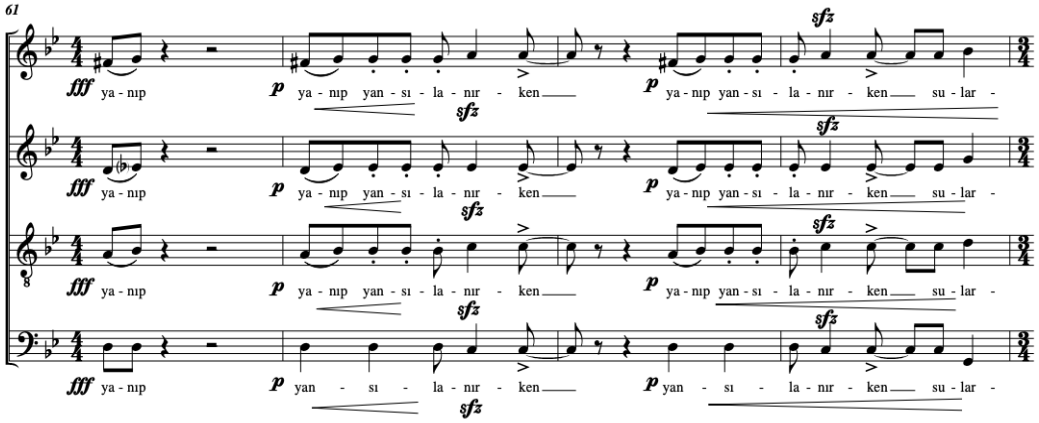
Şiir anlam olarak tek bir cümleden oluşmaktadır:

> "YENİDEN
> Hava, su, toprak ve ateş
> ve akşama doğru güneş
> yanıp yansılanırken sularda
> geçerek içinden zamanın
> ve yıkımların,
> silkinip üstümüze çöken karanlıktan
> açılmak rüzgarlarını
> birlikte ezberlediğimiz denizlere
> ya da kanatlı balıklar gibi
> sıçramak doruklara
> yükseklerden köpürerek dökülen
> çağlayanlar içinden
> Işıyan gökkuşağına."

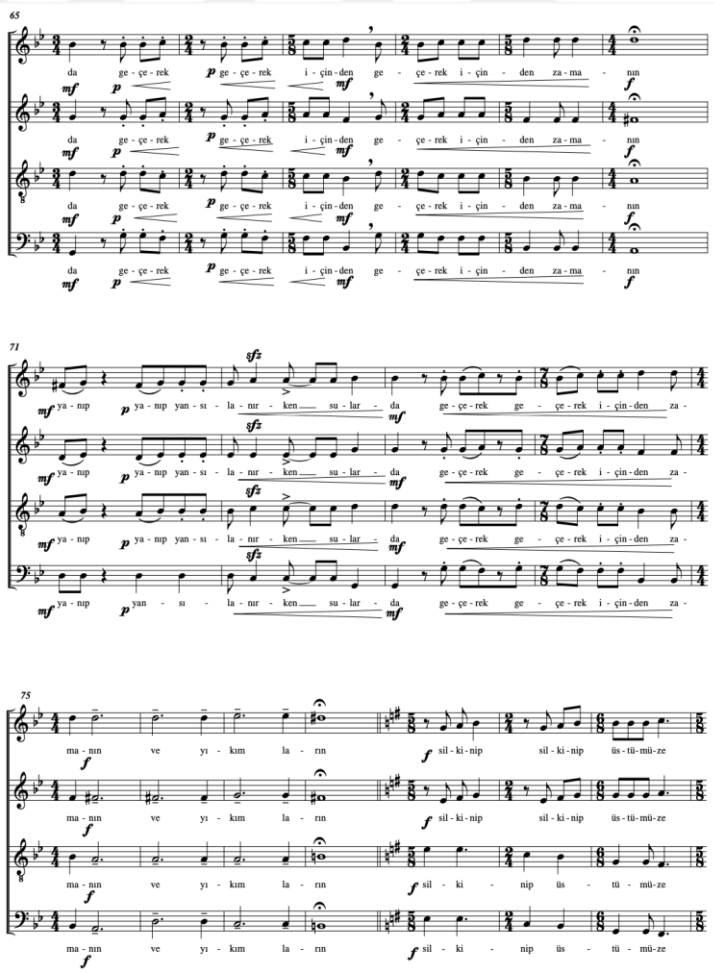
Şiirin ilk satırı tüm kadim kültürlerde ve özellikle felsefe tarihinde maddenin kaynağının ne olduğu sorusunun farklı cevapları olarak karşımıza çıkan dört elementin deklarasyonu ile başlar. Tarihsel bu gönderme, varlığın güncelde yaşanmışlıklar içinden geçerek ulaşacağı zamansız ve mekansız duygular dünyasının lirik ve romantize edilmiş heyecanlı haykırışı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Eser tonal bir yapı içerisinde tasarlanmış. Sırasıyla Re minor (1-60. ölçüler arası), Sol minor (61-78. ölçüler arasında), Mi minor (79-104. ölçüler arasında) ve Sol minor (105-169. ölçüler arasında) tonları duyulur. Besteci bunu yaparken donanımı da değiştirir. Ses malzemesi minimalist estetik içerisinde ele alınmıştır. İlk 38 ölçü "Hava su toprak ve ateş" sözlerinin Sol sesi üzerine kurulan minor pentatonik bir yaklaşımla ve dinamik bir ritmik yapı içerisinde kurulmuştur (Bkz. Şekil 3.3).


14
Ha - va, su ha - va, su su
ff su su su su su su
su su su su
Ha - va, su ha - va, su su su su su su



Şekil 3.4: "Yeniden", Hasan Uçarsu, ölçü 61-64.



Şekil 3.5: "Yeniden", Hasan Uçarsu, ölçü 65-81.

77. ölçüden 78. ölçüye geçerken duyulan modülasyonla ton mi minöre geçer (Bkz. Şekil 3.5). 101-103. Ölçüdeki kromatik modülasyonla tekrar sol minöre gelerek eserin sonuna kadar devam eder.

Tekrar unsuru hem armonik ve ritmik yapıda hem de sözlerin tekrarı biçiminde görülmektedir. Bunun şiirin anlaşılırlığı bakımından bir soru işareti yarattığı iddia edilebilir. Şiir, tekrarlanan küçük müzikal motifler yoluyla çizgisel bir devamlılıktan ziyade küçük parçalara ayrılarak işlenmektedir. Metin bağlamında, tekrar unsuru, şiirin en ufak birimi olarak kabul edilebilecek kelimeler bazında karşımıza çıkmaktadır. Burada Uçarsu'nun tek bir cümleden oluşan şiiri, minimalist estetiğin tekrar unsuruyla parçalaması postmodern bir yaklaşım olarak göze çarpmaktadır.

Ölçü birimleri eser boyunca prozodi uyumu gözetilerek sürekli değişime uğrar. Eserin temposu bir dörtlüğe 144 ve Allegro energico ibaresi ile belirtilmiş ve en başından sonuna kadar bu şekilde devam eder. Dokusal olarak yer yer polifonik pasajlar içerse de eserin genel anlamda homofonik bir yapı içinde kurgulandığı görülmektedir.

Yoğun tekrar unsuru, tonalitenin anlaşılır biçimde duyulması ve kademeli dinamik anlayışı ile Uçarsu'nun bu eserde minimalist estetiğin yoğun etkisinde olduğu gözlemlenmektedir.

3.1.3. Güzelleme

1999 yılında Afşar Timuçin'in (1939) "Güzelleme" şiiri üzerine eşliksiz karma koro için, TRT siparişi üzerine bestelenmiştir. İlk seslendirilişi TRT İstanbul Radyosu Gençlik Korosu tarafından 2003 yılında gerçekleştirilmiştir.

Uçarsu eseri bestelerken, dört kıtalık bu lirik aşk şiirinin üçüncü kıtasını kullanmamıştır.

"Güzelleme

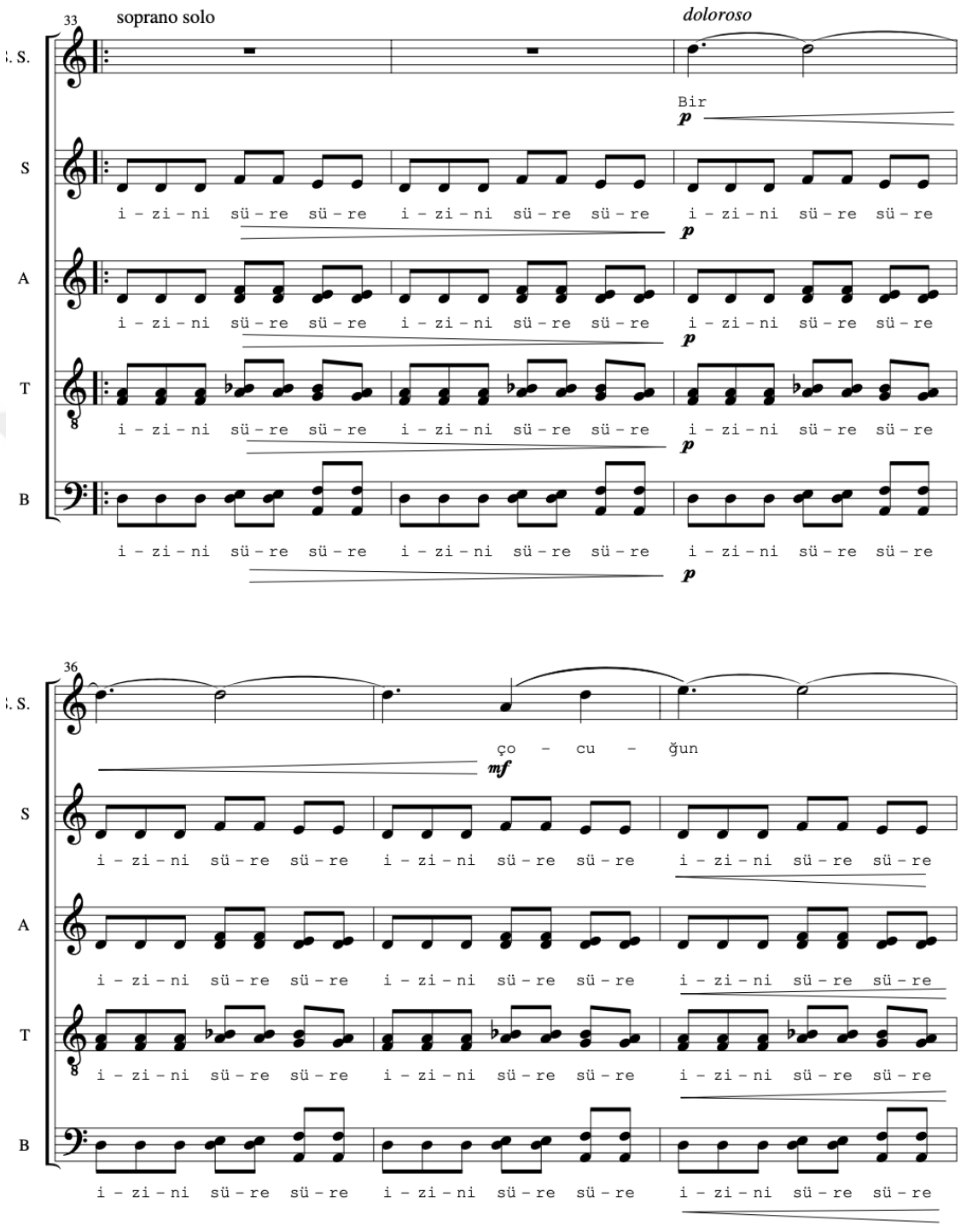
Sen ne kadar kaçışlara doğru kanatlansan da
Bir kere güneş diye göğüme çizdim seni
Sen benim her tutuşta ellerimden kayan su

İzini süre süre bir sevginin
Bir çocuğun kırılmış umududur oyuncak
Yılların koşturduğu ilk sokakları arar

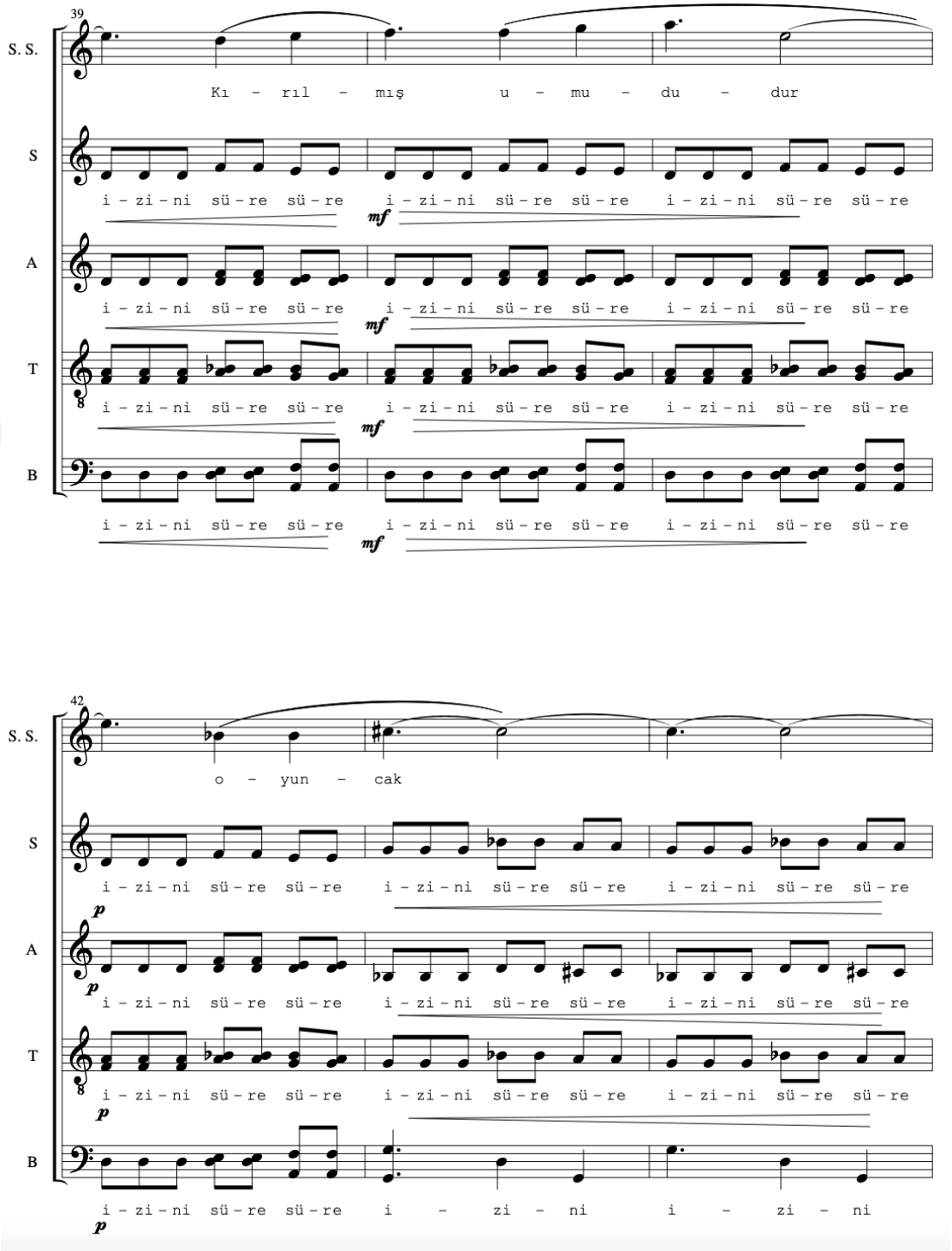
Çanlar mı onlar eski kuşkulardır dağlarda
Ölümü çalmak için gün batımını bekler
Seni nasıl dönüşsüz bekliyorsam

Sen ne kadar gidişlere doğru umutlansan da
Sen ne kadar gitsen de uzak uzak
Sen bir türküsün madem
İçimde seni sonsuz söyleyecek biri var”

Eser dört kesitten oluşmaktadır. İlk kesit (1-24. ölçüler arasında) Rönesans polifonisini çağrıştıran ağır tempolu homofoninin ve polifoninin içiçe geçtiği bir yapıya sahiptir. İkinci kesit (25-93. ölçüler arasında) “İzini süre süre” sözleriyle kurulan, hızlı tempolu ve 7/8’lik aksak ritme sahip bir ostinatonun üzerine dayanır. Burada aynı zamanda ostinato üzerinde soprano solonun “Bir çocuğun kırılmış umududur oyuncak” cümlesi duyulur. Bu ostinato üzerinde solo yazma fikri Türk müziğindeki gazel okuma tavrını çağrıştırmaktadır. Burada Uçarsu ostinato aracılığıyla sürekli tekrar fikrini içselleştirerek minimalist estetiğe yakınlığını gösterirken bir yandan da bunun üzerine solo yazarak Türk müziğindeki doğaçlama olan gazel geleneğine göz kırpar (Bkz. Şekil 3.6 ve 3.7).

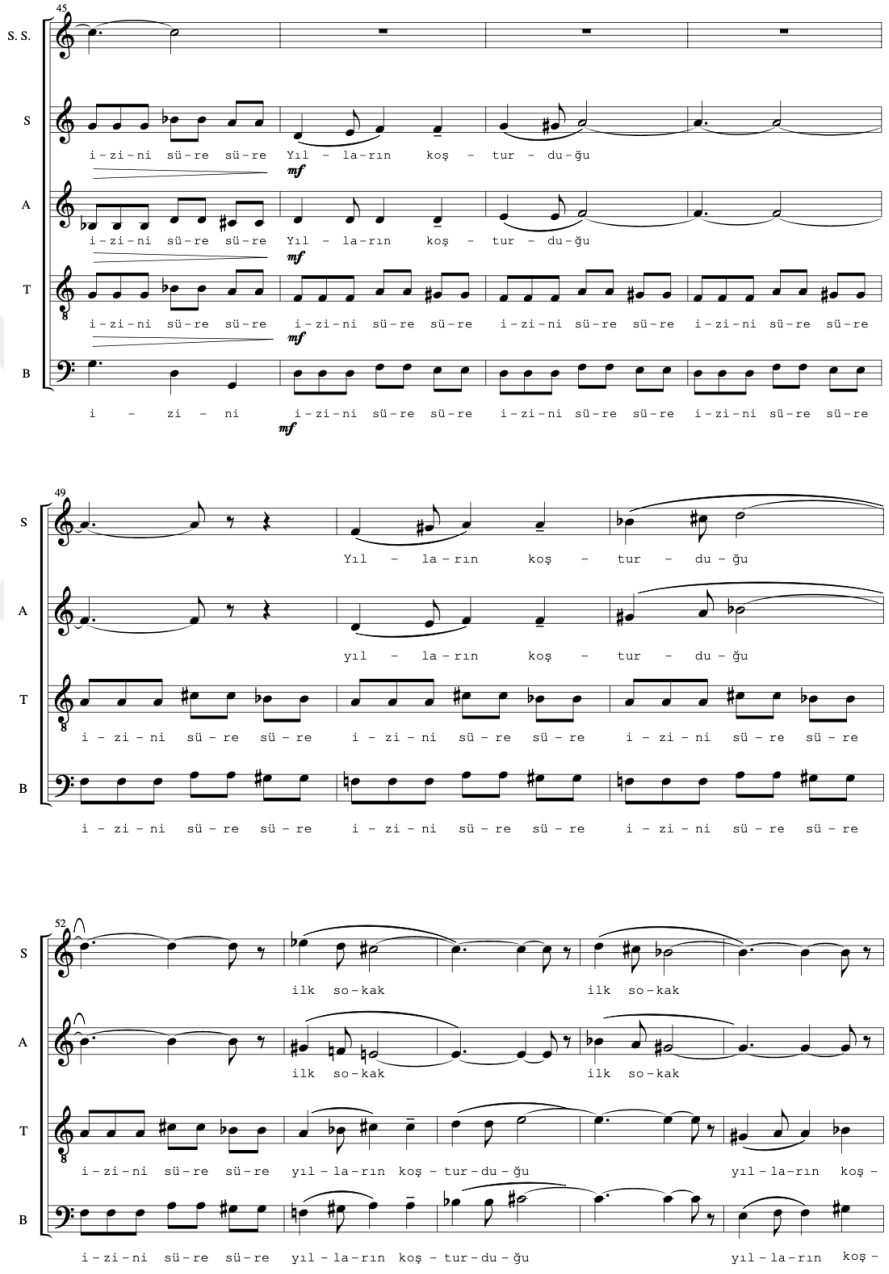


Şekil 3.6: "Güzelleme", Hasan Uçarsu, ölçü 33-38.

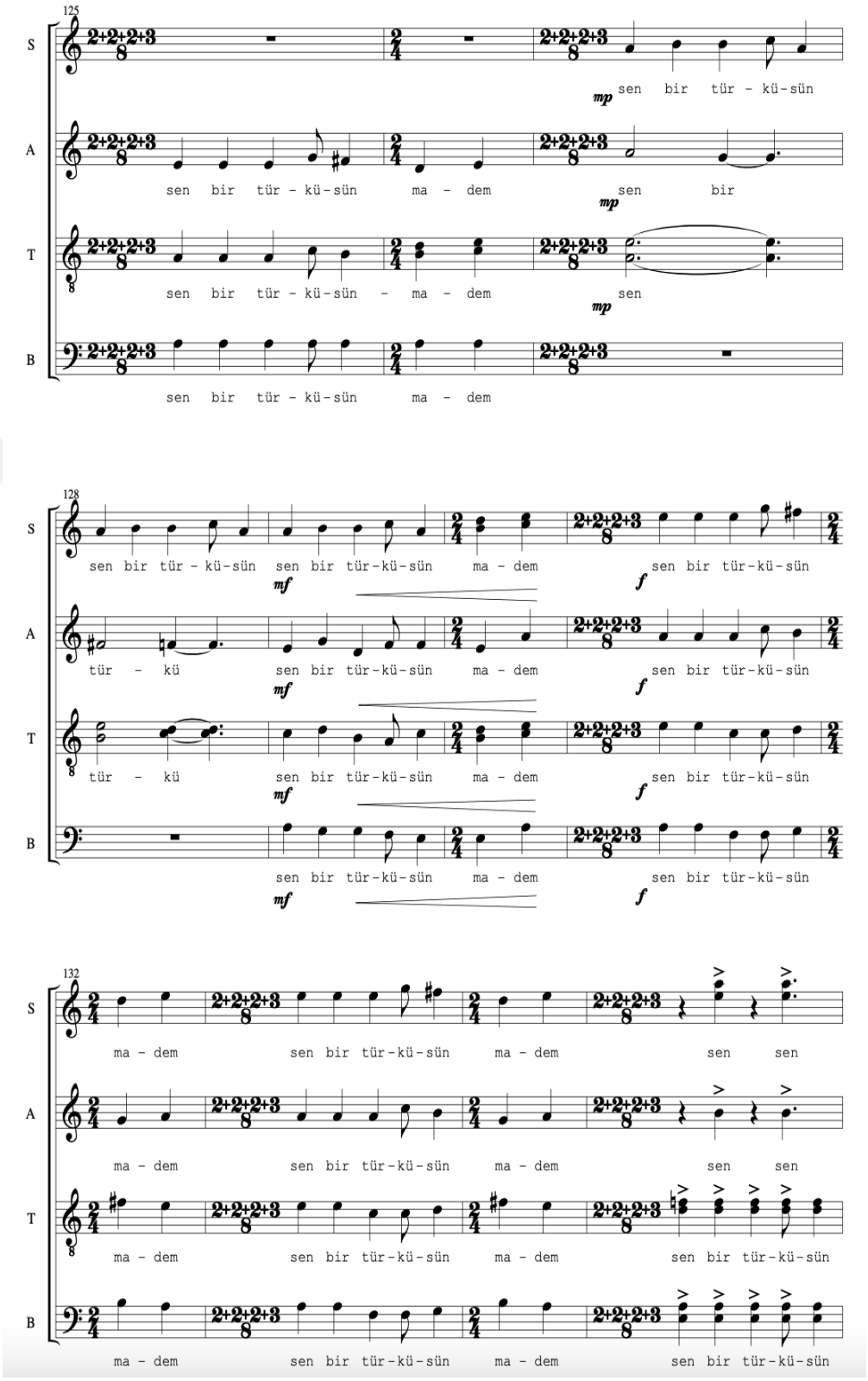


Şekil 3.7: "Güzelleme", Hasan Uçarsu, ölçü 39-44.

İkinci kesitte dokusal yapının ostinatonun zaman zaman yer değiştiren ikili partiler halinde ilerlerlediği görülmektedir. Bu diğer iki partinin ezgisel ilerleyişine bir zemin hazırlar. Böylece doku homoritmik ikişerli partiler halinde görülür (Bkz. Şekil 3.8).



Şekil 3.8: "Güzelleme", Hasan Uçarsu, ölçü 45-56.



Şekil 3.9: "Güzelleme", Hasan Uçarsu, ölçü 125-135.

Üçüncü kesit (94-119. ölçüler arasında) ağır tempoda ilk kesitin bir varyasyonu olarak yeniden gelir. Son kesit (120-160. ölçüler arasında) hızlı tempoda ikinci kesiti çağrıştıran bir yapıyla karşımıza çıkar. Burada hızlı tempoda 9/8'lik aksak ritimli, "Sen bir türküsün" sözleri üzerine kurulmuş bir ostinato görülür (Bkz. Şekil 3.9).

Ölçü birimlerinin, tüm eser boyunca, şiirin ritim, prozodi ve cümlelemesine hizmet edecek şekilde değiştirilerek kullanıldığı görülmektedir.

Eser tonalitesi La minör ve Re minör merkezleri arasında dolaşmaktadır. La minör tonunda başlayan (1-19. ölçüler arasında) sonra Re minör (19-24. ölçüler arasında) ile devam eden ilk kesit, ikinci kesitte de Re minor tonunda devam etmektedir. Üçüncü kesitte Re minörden La minöre geçilir ve dördüncü kesitte devam ederek, eser bu tonda son bulur. Ton geçişlerinde diyatonik modülasyonlar kullanılmıştır.

Bu eserde Uçarsu'nun minimalist estetikle olan bağını devam ettirdiği bunun yanında solo yazımındaki üslubu ile yukarıda belirtildiği gibi bir gazel okuma fikrini çağrıştırması bakımından Türk müziği ile de bağlantılı olduğu gözlemlenmektedir. Eserin hızlı kesitlerinin aksak ritimler üzerine kurulması da Türk halk müziğinden ödünç alınan diğer bir unsur olarak değerlendirilebilir. Farklı türleri bir arada kullanan bestecinin eklektik bir yapı oluşturma fikri bu eserde ilk kez ortaya çıktığı görülmektedir.

3.1.4. Hatırlama

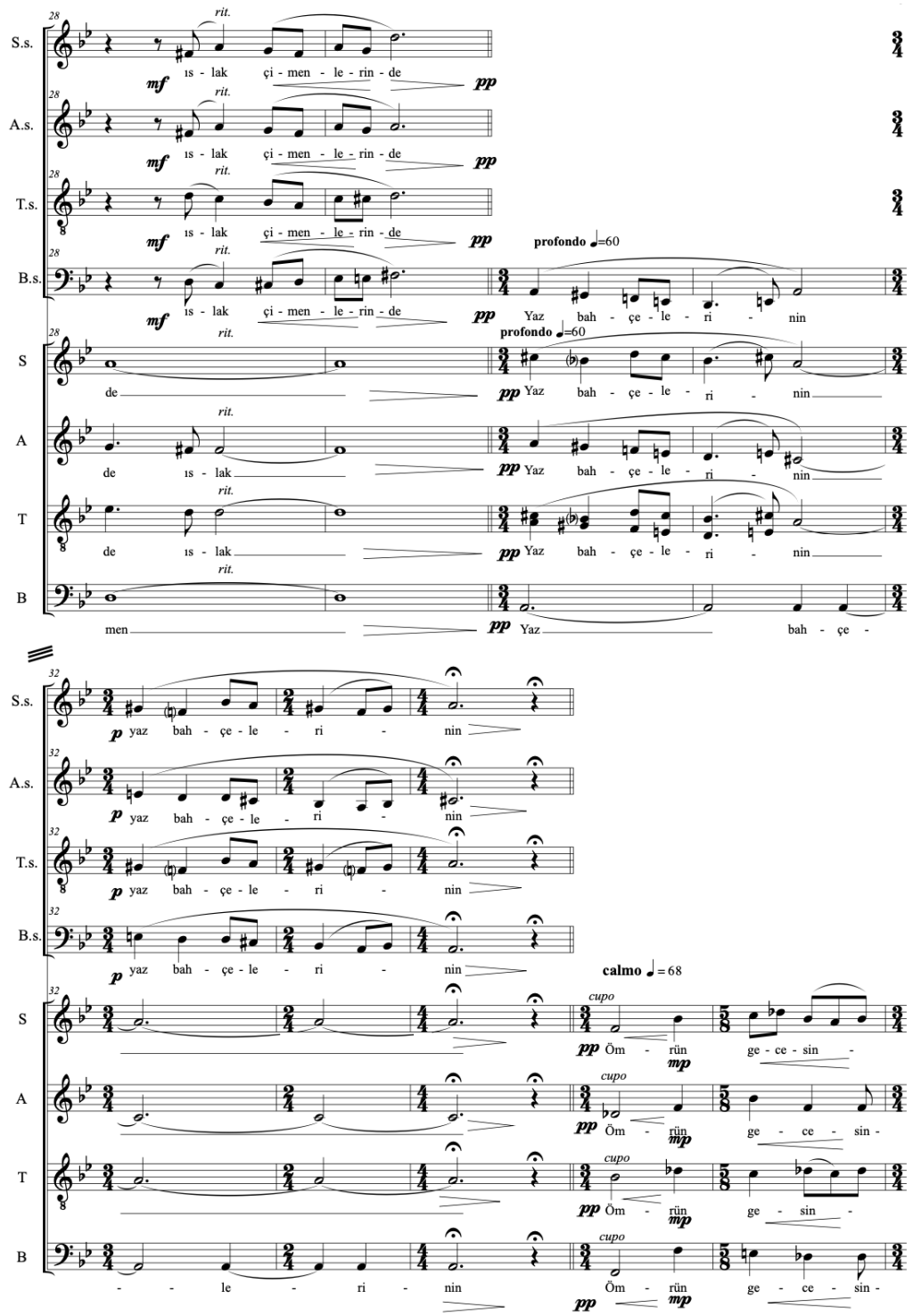
2013 yılında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın (1901-1962) "Hatırlama" şiiri üzerine eşliksiz karma koro ve sololar için bestelenmiştir.

Şiir lirik ve melankolik bir aşk şiiridir:

"HATIRLAMA
Sen akşamlar kadar büyülü, sıcak,
Rüyaların kadar sade, güzeldin,
Baş başa uzandık günlerce ıslak
Çimenlerinde yaz bahçelerinin.

Ömrün gecesinde sükûn, aydınlık
Boşanan bir seldi avuçlarından,
Bir masal meyvası gibi paylaştık
Mehtabı kırılmış dal uçlarından.”

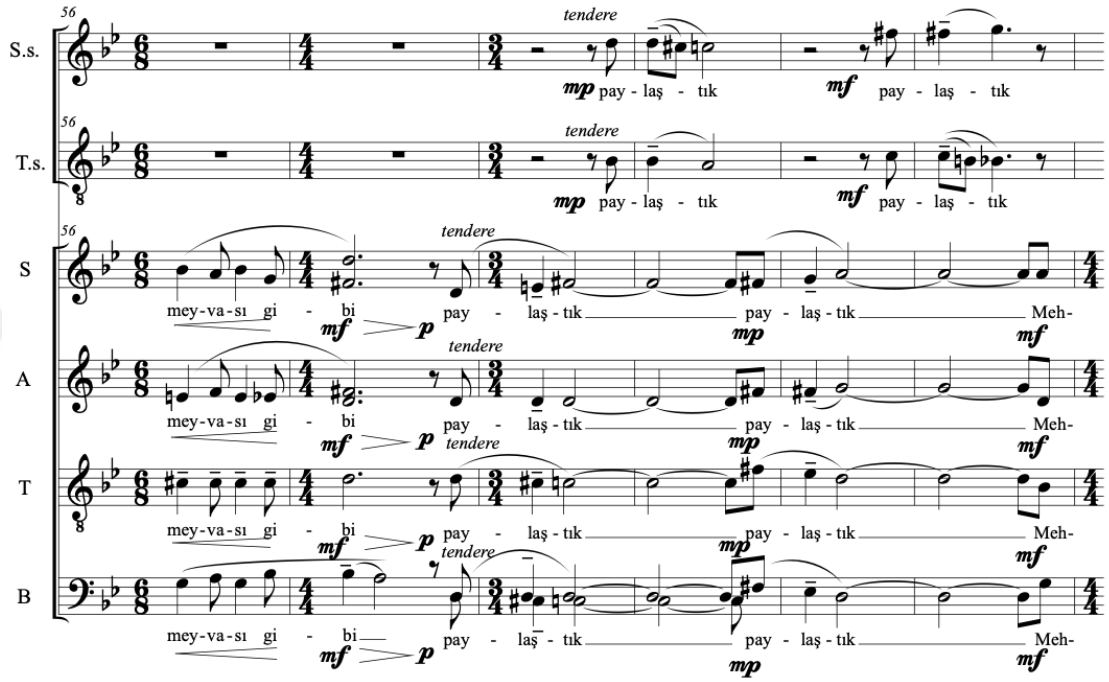
Eser donanımda sol minör olarak belirtilse de Türk sanat müziği makamsal yapısını yoğunca hissettiren bir içeriğe sahiptir. Hicaz makamını re perdesi üzerinden yoğunca hissettirdikten sonra, 30-34. ölçüler arasında cümlenin kararı olarak la perdesi üzerinde başka bir hicaz dörtlüsü ile sonlanır (Bkz. Şekil 3.10). 35-55. ölçüler arasında yine hicaz makamını bu sefer fa perdesi üzerinden kurarak 56. ölçüdeki modülasyonla tekrar re perdesine döner ve eser ilk kesitteki la perdesi üzerine kurulan hicaz makamı ile son bulur.



Şekil 3.10: "Hatırlama", Hasan Uçarsu, ölçü 28-36.

Soprano Alto Tenor ve Bas partileri için soloları da olan eser soru cevap biçiminde kurgulanmıştır. Uçarsu, Koronun cümlelerini cevaplar nitelikte devam

ettiren solistler vasıtasıyla şiirin içerisindeki gizemli ve dingin melankolik atmosferi yaratmaya çalışmıştır (Bkz. Şekil 3.11).



Şekil 3.11: "Hatırlama", Hasan Uçarsu, ölçü 59-61.

Ölçü birimleri bu eser boyunca da prozodi uyumu gözetilerek zaman zaman değişime uğrar. Eserin temposu bir dörtlüğe 68 ve Calmo ibaresi ile belirtilmiştir. Baştan sona uhrevi bir sakinlik içerisinde ilerleyen eser, Rönesans döneminde gelişen çift korolu yazım stilini andırmaktadır. Metnin müziğin önündeki belirleyiciliği açıkça görülmektedir. Üslup olarak yoğun bir Türk sanat müziği üslubu hakimdir. Bu hem ezgi cümlelerinin makamsal yapısından, hem de ses kümeleri arasında çiftlenmesinden (dublelenmesi) anlaşılabilir. Eser homofonik bir yapıya sahiptir. Melismatik pasajlar ve yukarıda belirtilen çift korolu yazım tekniği sayesinde zengin bir tınısal yelpazeye sahiptir. Solistlerin bazen koroyla bazen grup olarak tek başlarına söylemeleri bu tını zenginliğini sağlamak için kullanılmıştır.

Bu eserde Cumhuriyet döneminin önemli şairlerinden Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirini, halk müziğinden ziyade sanat müziği tarzında işlemesi ve bunu

yaparken de rönesans tekniklerinden yararlanması bağlamında Uçarsu'nun eklektik bir yapı kurduğunu söylemek mümkündür.

3.1.5. Sevgilerde

2015 yılında Behçet Necatigil'in (1916-1979) "Sevgilerde" şiiri üzerine eşliksiz karma koro için, Amerikalı, Seattle Esoterics Korosu'nun siparişi üzerine bestelenmiştir.

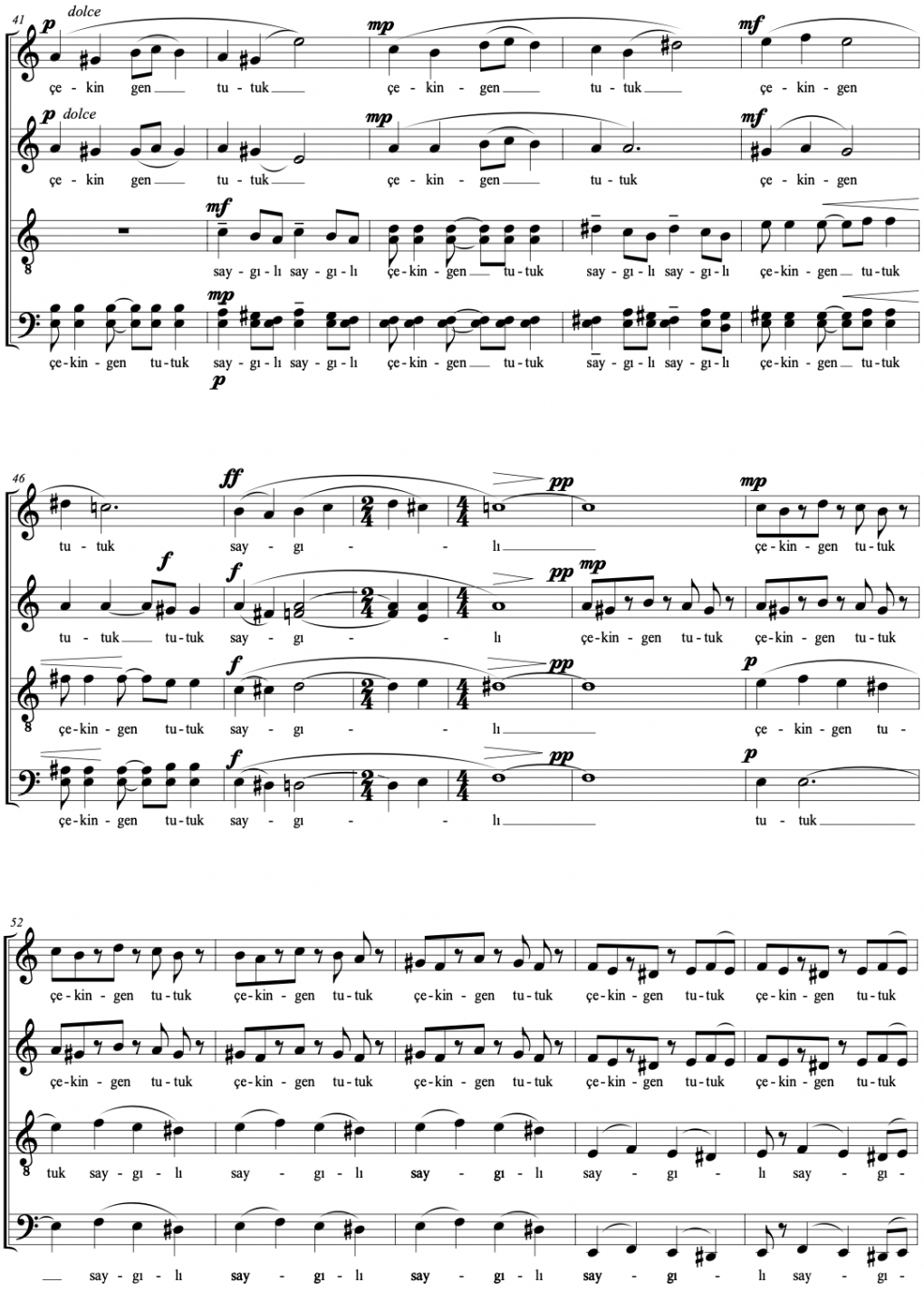
"SEVGİLERDE

Sevgileri yarınlara bıraktınız
Çekingen, tutuk, saygılı.
Bütün yakınlarınız
Sizi yanlış tanıdı.
Bitmeyen işler yüzünden
(Siz böyle olsun istemezdiniz)
Bir bakış bile yeterken anlatmaya her şeyi
Kalbinizi dolduran duygular
Kalbinizde kaldı.
Siz geniş zamanlar umuyordunuz
Çirkindi dar vakitlerde bir sevgiyi söylemek.
Yılların telâşlarda bu kadar çabuk
Geçeceği aklınıza gelmezdi.
Gizli bahçenizde
Açan çiçekler vardı,
Gecelerde ve yalnız.
Vermeye az buldunuz
Yahut vakit olmadı."

Uçarsu'nun bu eserinde, kendi estetik dili içerisinde, şimdiye kadar kullandığı tüm teknik ve stilleri barındıran bir yolu seçtiği gözlemlenebilir. Bunda eserin Türkiye dışından bir koro tarafından sipariş olarak verilmesinin payı olduğu da düşünülebilir. Minimalist estetiğin tekrar unsuru, armonik bir yapı içerisinde zaman zaman homofonik zaman zaman polifonik yazı biçimiyle işlenirken, yine Türk sanat müziği unsurları ve koro-solo düşüncesi zaman zaman bir atmosfer yaratmak için birbirini besleyen zaman zaman ise birbiriyle ilişkili fakat birbirinden bağımsız olarak metnin yönlendirdiği anlamı öne çıkartmak için kullanılmıştır.

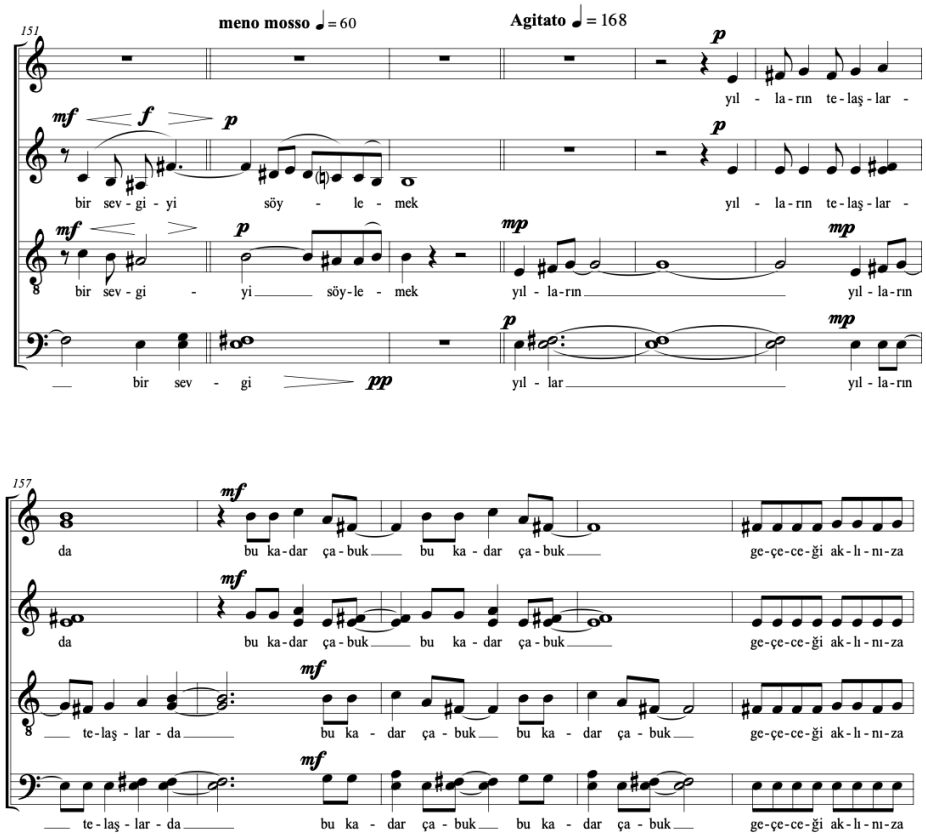
Eser tonal bir anlayış içerisinde bestelenmiştir. Besteci eserde kullandığı donanımla da tonal yapının seyrini şu şekilde tasarlamıştır: La minor (1-93. ölçüler arasında), Do minor (93-143. ölçüler arasında) ve tekrar La minor (143-202. ölçüler arasında). Eserin dinamik yapısı geniş bir yelpazeye sahiptir. Kademeli dinamik kullanımı (Crescendo ve decrescendolar) ve gürlüğün geniş yelpazesi (ppp'den fff'ye) Romantik dönemi çağrıştıran unsurlar olarak belirir.

Eserdeki tekrar unsurunun kullanımı homofonik olarak tüm partileri kapsamasının yanında, zaman zaman ikili partiler halinde bölünen ve iki partinin oluşturduğu bir ostinato üzerine diğer iki partinin aynı sözleri kuvvetlendirmek adına daha lirik ve legato bir ezgi ile buna eşlik etmesine dayanmaktadır (Bkz. Şekil 3.12).



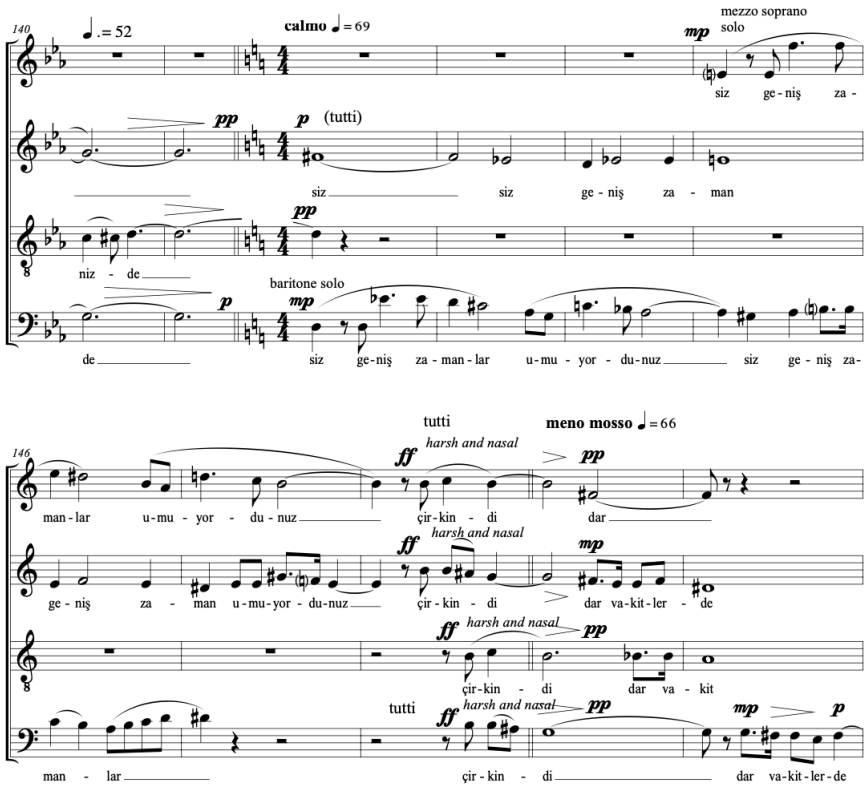
Şekil 3.12: "Sevgilerde", Hasan Uçarsu, ölçü 41-56.

Eserin polifonik yazının unsurlarından da yararlandığını iki şekilde görebilmek mümkündür. Bunlardan ilki stretto kullanımıdır. Soprano ve Alto ses partilerinin kullandığı tema bitmeden ve ritmik yapısı aynı şekilde korunarak Tenor ve Bas partilerinde görülmektedir (Bkz. Şekil 3.13).



Şekil 3.13: "Sevgilerde", Hasan Uçarsu, ölçü 151-161.

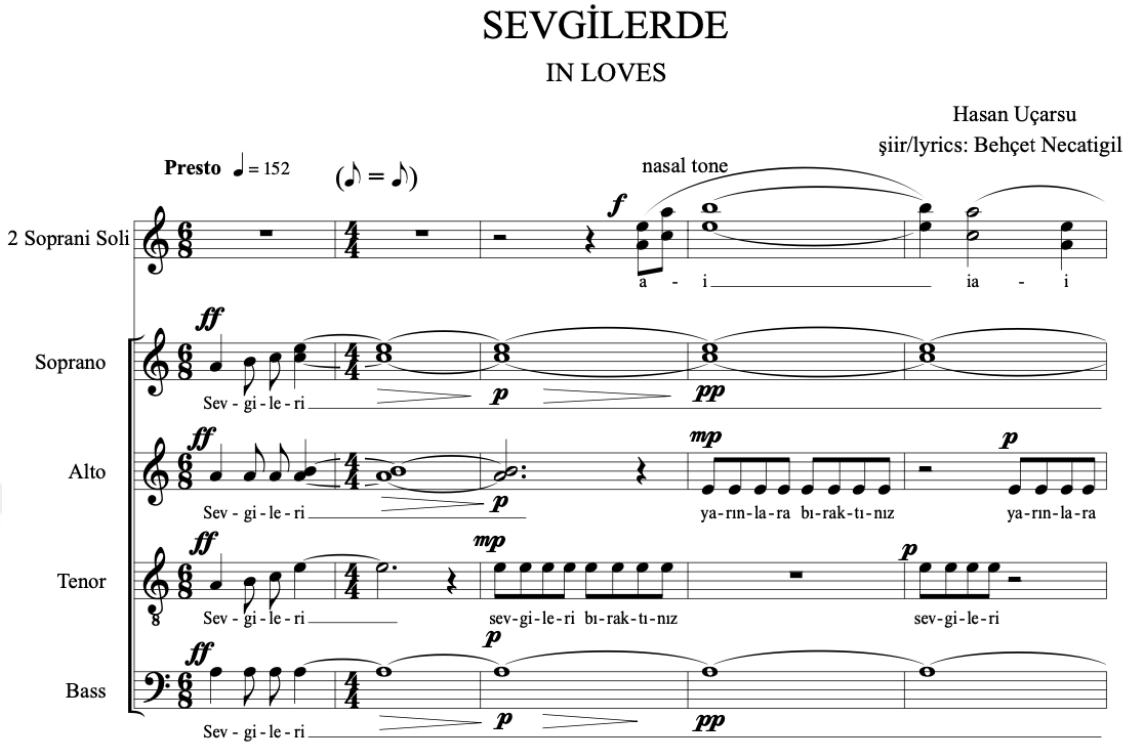
İkincisi ise bariton ve mezzo-soprano solo için yazılmış türk sanat müziğinin makamsal yapısının izlerini taşıyan pasajda müzikal olarak karşılıklı bir soru cevap şeklinde görülebilmektedir (Bkz. Şekil 3.14).



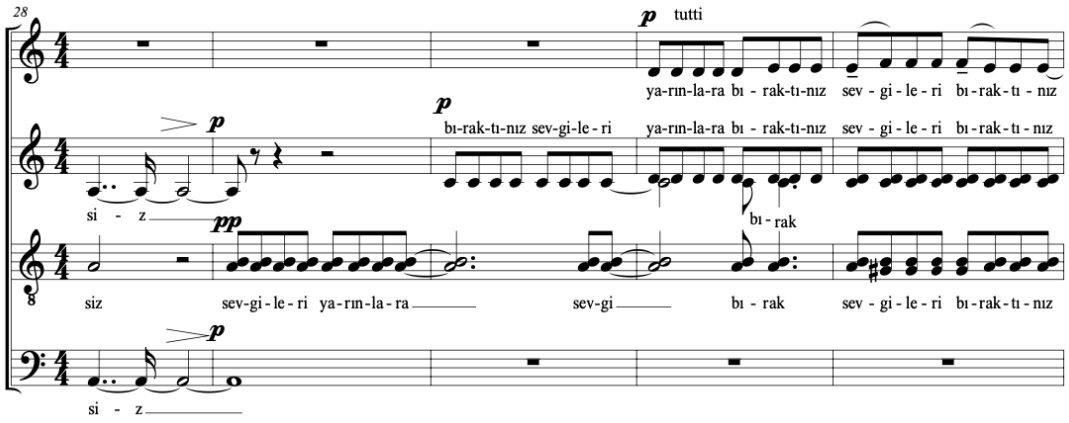
Şekil 3.14: "Sevgilerde", Hasan Uçarsu, ölçü 140-150.

Temponun sıklıkla değişkenlik gösterdiği eserde ölçü birimleri de prozodi ve vurgulanmak istenen kelime ve cümlelerin anlam bütünlüğünün lehine zaman zaman değişiklik gösteren bir yapı içerisindedir.

Bestecinin bu eserinde sesi metin anlatımının yanı sıra, efektif bir malzeme olarak da ele aldığı düşünülebilir. Eserin henüz 3. Ölçüsünde "a" ve "ai" vokallerini farklı aralıklar içerisinde icra eden iki soprano solo için kullandığı "nasal tone" ifadesi (Bkz. Şekil 3.15), 28 ve 29. ölçülerde "Siz" kelimesini kullanırken alto ve bas partilerinde "z" harfini uzatması (Bkz. Şekil 3.16) ve son olarak 148. ölçüde "çirkindi" kelimesinin içeriği bağlamında vurgulanması (word painting) için tüm ses partilerinde "harsh and nasal" ibaresini kullanması (Bkz. Şekil 3.14), Uçarsu'nun tınısal zenginlik arayışının ürünleri olarak karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 3.15: "Sevgilerde", Hasan Uçarsu ölçü 1-5.



Şekil 3.16: "Sevgilerde", Hasan Uçarsu, ölçü 28-32.

Bu eserinde Uçarsu'nun romantizimden minimalizme, rönesans polifonisinden türk sanat müziği monofonisine uzanan farklı tür ve stilleri tonal bir anlayış içerisinde bir araya getirdiğini gözlemlemek mümkündür.

3.1.6. Nâzim Hikmet'e

Uçarsu bu eserini Orhan Kemal'in "Nâzım Hikmet'e" şiiri üzerine Bursa Nilüfer Belediyesi'nin düzenlediği 2017 Orhan Kemal Yılı etkinlikleri çerçevesinde Nilüfer Belediyesi Çoksesli Korosu tarafından seslendirilmek üzere bestelemiştir.

Toplumcu gerçekçi bir yazar olan Orhan Kemal, 1938 yılında Niğde'de askerliği sırasında "Maksim Gorki ve Nâzım Hikmet kitapları okumak" suçundan 5 yıl hapis cezasına mahkum edildi. Bu şiiri 1940 yılında Bursa Cezaevi'nde tanıştığı ve 3,5 yıl oda arkadaşlığı yaptığı Nâzım Hikmet için kaleme aldı. Hasan Uçarsu Orhan Kemal Yılı etkinlikleri çerçevesinde hazırlanan kitapçıkta bu şiiri ve şiiri besteleme sürecini şu şekilde ifade etmektedir:

> "… 1943 yılında hapishaneden çıkan ve karısına kavuşmanın heyecenıyla dolu Orhan Kemal'in bir yandan yaşadığı yoğun duygusallığı, öte yandan arkadaşı Nâzım Hikmet'i geride yapayalnız bırakmasının verdiği hüznün oluşturduğu karmaşığı, anılarla beslenen umut dolu bir tavırla nasıl kararlılıkla üstesinden geldiğini ben de şairle birlikte yaşayıp müziğime yansıttım. Artık müziğimin fiziksel olarak hayat bulacağı o ilk ânı, coşkuyla beklemekteyim."[32]

Uçarsu şiiri bestelerken şiirin tamamını kullanmamıştır. Şiir aşağıdaki şekliyle kullanılmıştır.

"Nâzım Hikmet'e

Sen
''Promete'nin çığlıklarını
Kaba kıyım tütün gibi piposuna dolduran adam''
Sen benim mavi gözlü arkadaşım
Kabil değil unutamam seni

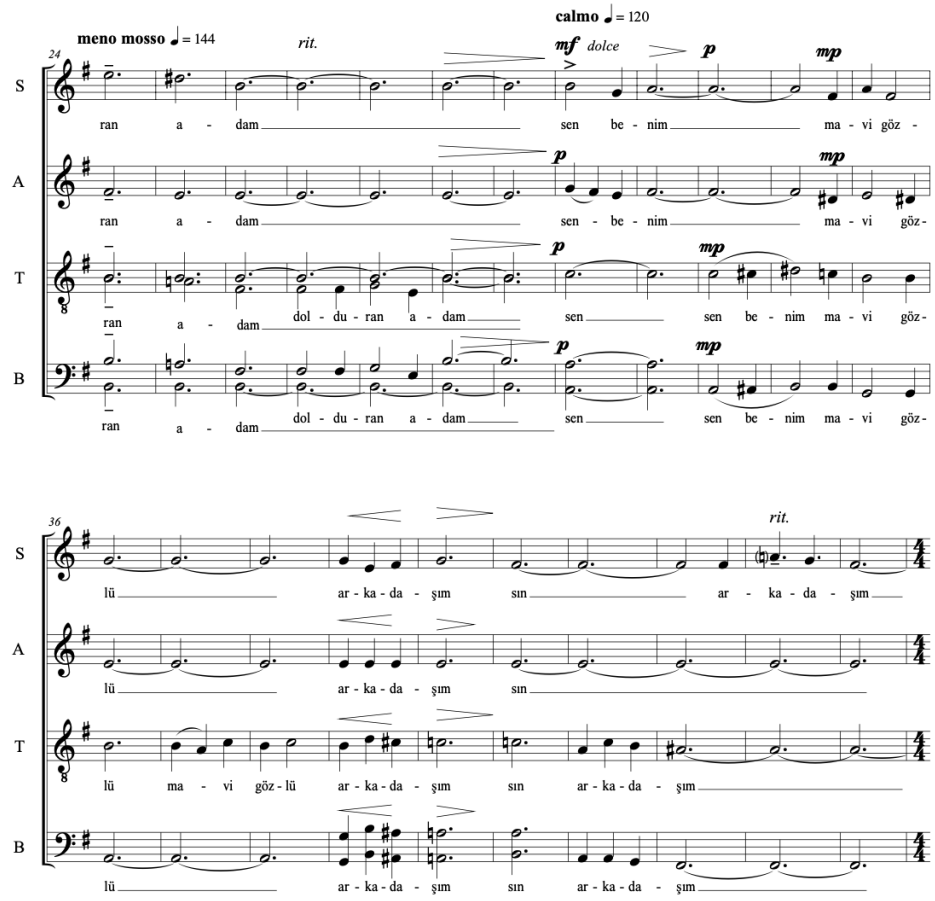
26 Eylül 1943
Seni yapayalnız bırakıp hapishanede
bir üçüncü mevki kompartımanda pupa yelken
koşacağım memlekete.
Ve tren
bir güvercin gibi çırpınarak istasyona girecek,
gözü yaşlı bir genç kadına

[32] Hasan Uçarsu, **"Bursa- Nilüfer Belediyesi "Sokağın Aynası Orhan Kemal Sempozyumu" ve Orhan Kemal'in "Nâzım Hikmet'e" Şiiri Üstüne Düşünceler",** Bursa, Bursa Nilüfer Belediyesi Kütüphanesi, 2017, s. 9.

beş senenin ardından
Kocasını!getirecek
…
O dem -ki yürekten her şey atılacak-
EKMEK – KİN – HASRET
Fakat NAZIM HİKMET
…
Unutabilir miyim seni
Hala beton malta boylarında duyuyorum
Takunyalarının sesini

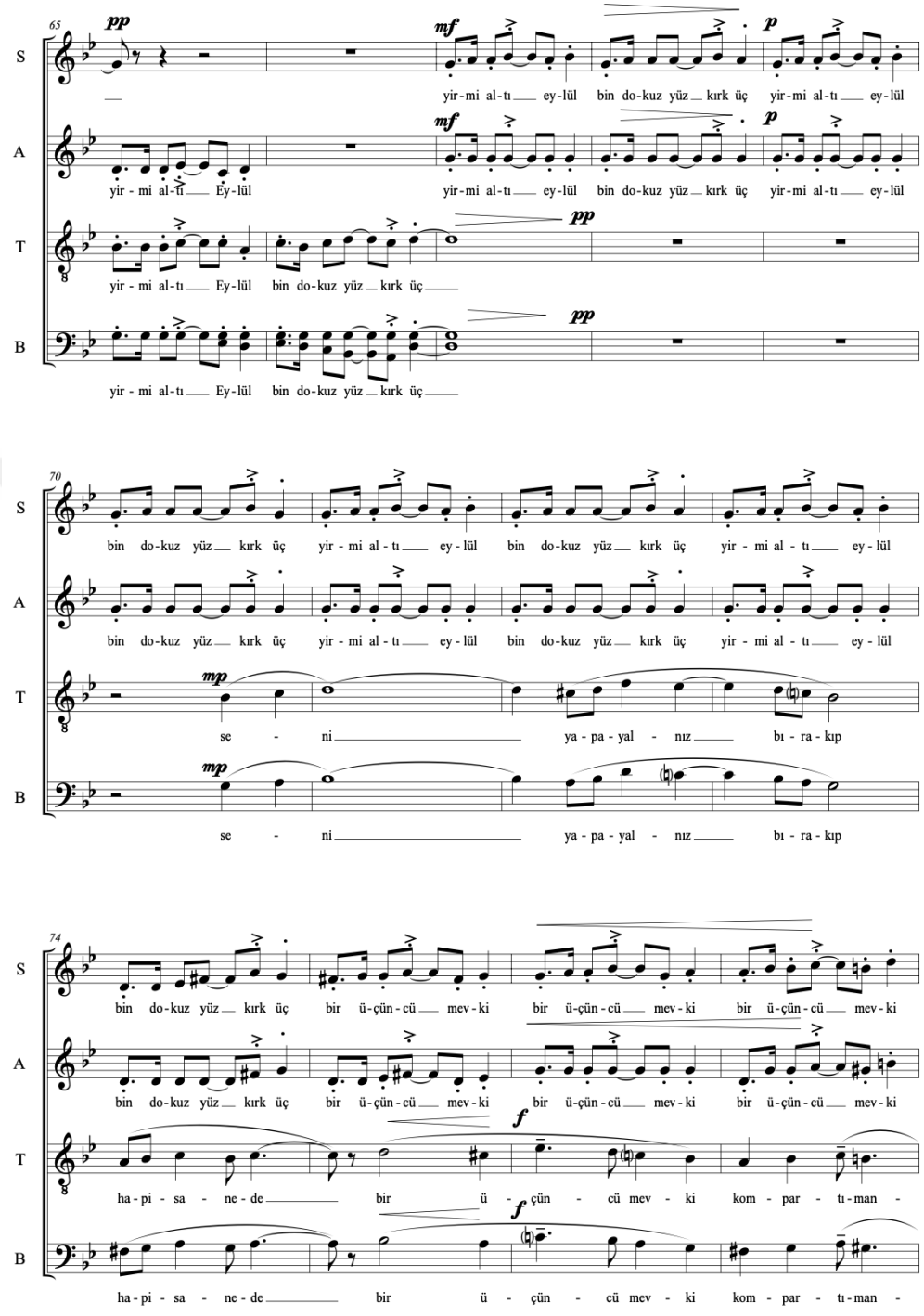
Unutabilir miyim seni hiç?
Dünyayı ve insanlarımızı sevmeyi senden öğrendim,
Hikaye, şiir yazmayı
Ve erkekçe kavga etmeyi senden"

Eser metnin yönlendirmesiyle hızlı ve konuşur şekilde yoğun bir homofoni içinde Mi minor tonaliteyle başlar. 31. Ölçüden itibaren bu durumun yerini polifoniyi çağrıştıran soru cevaplarla ilerleyen, tonal yapıyı çok aşmadan hissettirilen kromatizmle, romantik bir üslubu çağrıştırdığı gözlemlenmektedir (Bkz. Şekil 3.17).



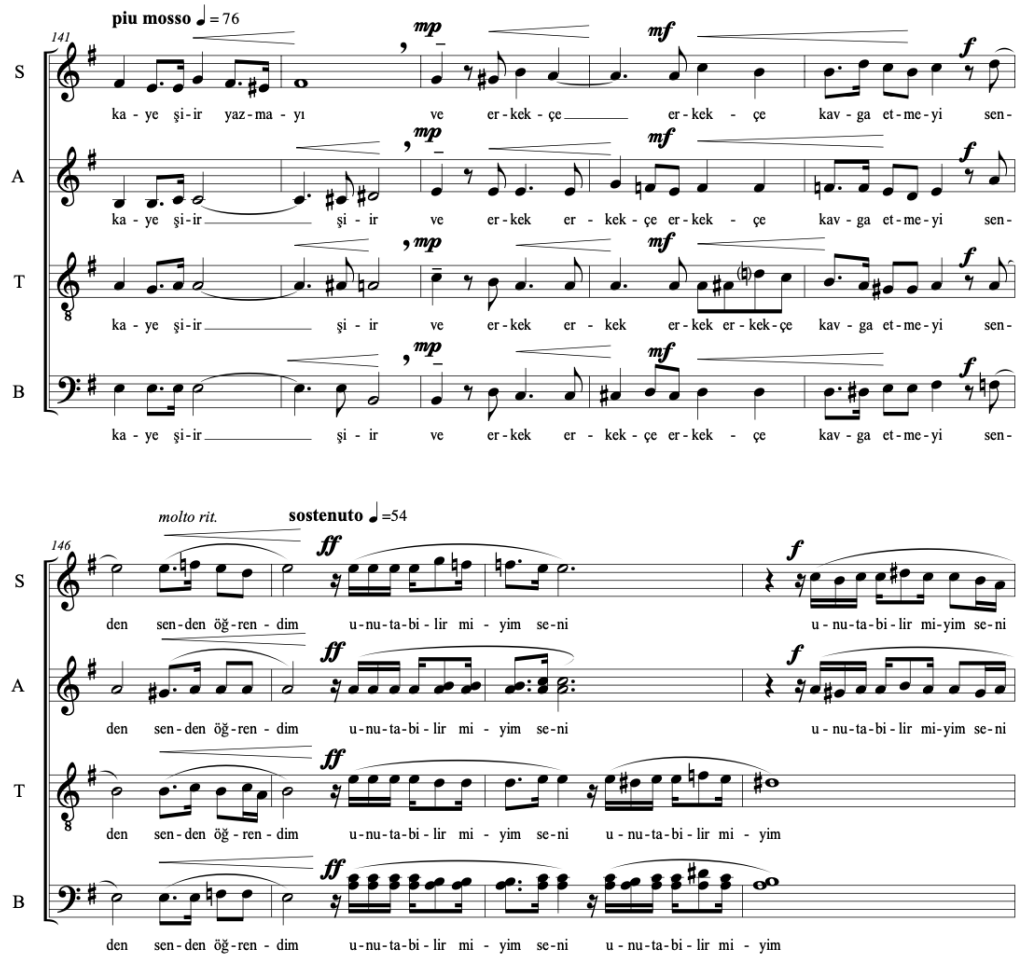
Şekil 3.17: "Nâzım Hikmet'e", Hasan Uçarsu, ölçü 24-45.

Burada metinde geçen "Sen benim mavi gözlü arkadaşım, kabil değil unutamam seni" sözlerinin de romantik bir üslubu yansıttığı düşünüldüğünde müziğin şiirin içerisindeki romantizmi ortaya çıkartmaya çalıştığı anlaşılacaktır. Sakin bir tempo ile devam eden bu kesitten sonra, 64. ölçüden itibaren "allegro ritmico" ibaresi ile Uçarsu'nun önceki eserlerinden de hatırlanabilecek iki-üç partili bir ostinato oluşumu ve sonrasında bunun üzerinde ilerleyen, yine iki partili bir ezgi karşımıza çıkmaktadır (Bkz. Şekil 3.18).



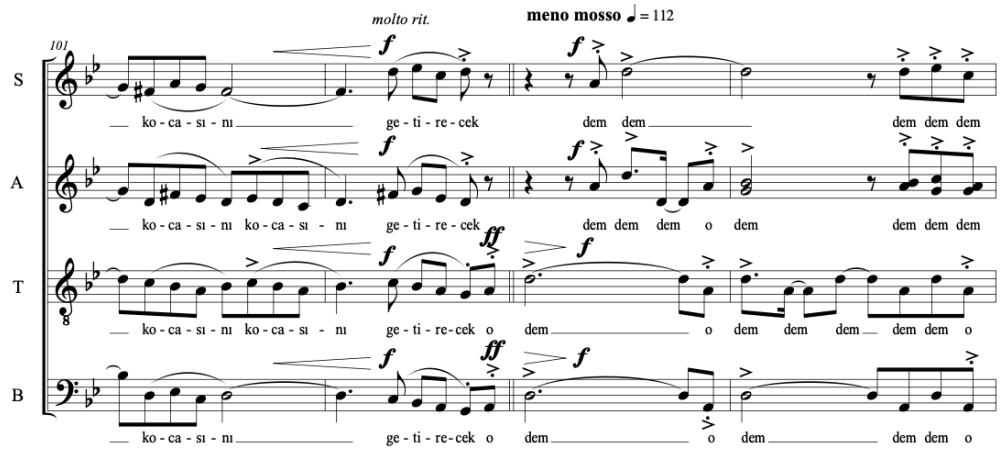
Şekil 3.18: "Nâzım Hikmet'e", Hasan Uçarsu, ölçü 65-77.

Bestecinin önceki eserlerinden hatırlanacak bir başka karakteristik özelliği olan modülasyonlarda üçlü (M3/m3) ton ilişkisi de 60. ölçüde karşımıza çıkarak eserin yeni bir yöne gideceğini haber verir. 64. ölçüde donanıma konan arızalarla da Sol minör tonunda ilerleneceği açıkça anlaşılmaktadır. Eser 124. ölçüde bir modülasyonla yeniden Mi minöre geri döner ve bu 125. ölçüde donanımda da görülür. 143. Ölçünün son vuruşundaki pivot akoruyla La minöre doğru ilerler ve 147. Ölçüde La minörün dominantına karar verir. Bu karada akor yapısı incelendiği zaman dörtlü armoniyi çağrıştıracak bir yapı görürüz. Burada bestecinin tonalite ve modaliteyi içiçe kullandığı gözlemlenebilir (Bkz. Şekil 3.18). Eser la minör tonunda sonlanır.



Şekil 3.19: "Nâzım Hikmet'e", Hasan Uçarsu, ölçü 141-149.

65-66. ölçüde tenor ve bas partilerinde gelen motif (Bkz. Şekil 3.18), farklı bir varyasyonla 104. ölçüde Tenor partisinde karşımıza çıkar (Bkz. Şekil 3.20). Bu motifler aynı zamanda belli bir süre tekrar ederek devamlılık sağlayan küçük yapılar olarak hem bestecinin metnin içerisinden çıkartmaya çalıştığı simgeleri, kelimeleri ve kelimelerin anlaşılırlığını düzenler ve duyurur hem de müzikal ana çatının üzerine kurulduğu bir temel sağlar.



Şekil 3.20: "Nâzım Hikmet'e", Hasan Uçarsu, ölçü 101-104.

Eser içinde değişen hızlı-ağır tempo karşıtlıklarının belirleyiciliği yine metnin öncülüğü ile kurulmuştur. Bu bağlamda eser Presto tempodan Adagio tempoya kadar geniş bir yelpazeye sahiptir.

Uçarsu bu eserinde yer yer tüm partileri tek bir seste birleştirdiği unison ezgi akışlarıyla Türk makam müziğinin monofonik yapısına gönderme yaparken, hicaz makamını çağrıştıran ufak motiflerle de bu fikri eser boyunca beslemektedir.

Bestecinin bu eserde tonalite ekseninde Osmanlı Saray Müziğini çağrıştıran unsurları ve tekrar unsurunu ödünç aldığı minimalist estetiğin etkisinde olduğu ve bunlarla beraber kromatizm kullanımı ve romantik üslubun da izlerini taşıdığı gözlemlenmektedir. Eserin bir çok yazı tekniği, stili ve türü içermesi bağlamında eklektik bir yapıya sahip olduğu görülmektedir.

3.1.7: Ayrılanlar Elbet Bir Gün Kavuşur

Aşık edebiyatının önemli temsilcilerinden 17. Yüzyıl Türk şairi Karacaoğlan'ın "Seherden Uğradım Dostun Köyüne" şiiri üzerine, karma koro için, 2019 yılında, "Anadolu Ozanları" projesi kapsamında, Bursa Nilüfer Belediyesi'nin siparişi ile bestelenmiştir. İlk seslendirilişi Boğaziçi Caz Korosu tarafından bu etkinlik çerçevesinde gerçekleştirilmiştir.

Şiir beş kıtadan oluşmaktadır.

"Seherden uğradım dostun köyüne,
"Hoş geldin sevdiğim, in!" dedi bana.
Domurcuk memesin verdi ağzıma,
"Yorgunsun sevdiğim, em!" dedi bana.

Benim yârim gelişinden bellidir,
Ak elleri deste deste güllüdür,
İbrişim kuşaklı ince bellidir,
"İnce bellerimi sar!" dedi bana.

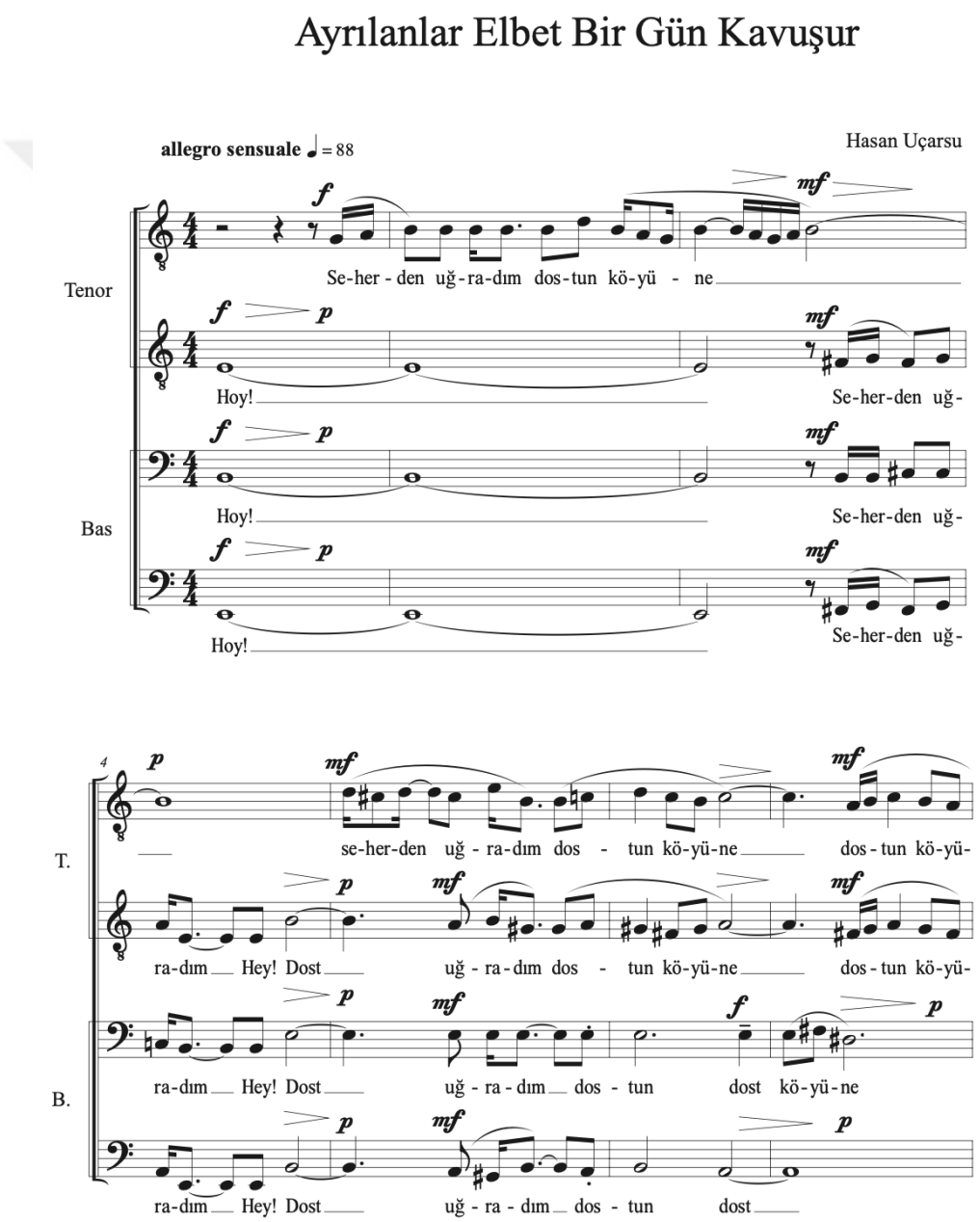
Benim yârim bana yalan söylemez,
Söylerse de gıybetimi eylemez.
İl yanında ikrârını söylemez,
"İlleri uyut da gel!" dedi bana.

Mestine de, deli gönül, mestine.
Âşık olan gül gönderir dostuna.
Telli mahramasın attı üstüme,
"Terlersen sevdiğim, sil!" dedi bana.

Karac'Oğlan sırrın kime danışır?
Siyah zülfü mah yüzüne kıvrışır.
Ayrılanlar elbet bir gün kavuşur.
"Ağlama sevdiğim, gül!'' dedi bana."

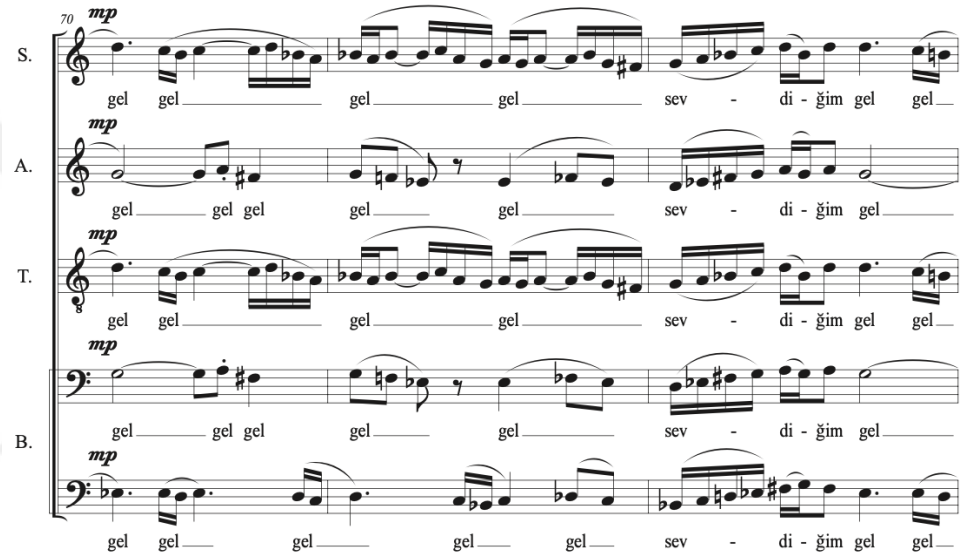
Uçarsu burada şiirle koşut bir müzik anlayışı içerisindedir. Aşık edebiyatının temsilcisi Karacaoğlan'ın halk ağzıyla, duru ve gerçekçi bir dille anlattığı aşk temalı bu şiirde, Uçarsu'nun da halk müziği unsurları ile dolu bir yapı kurmaya çalıştığı gözlemlenmektedir.

Eser tonal ve modal anlayışların harmanlandığı ve ağırlık verilen belli ses merkezlerinin hakim olduğu bir yapıya sahiptir. Mi hüseyni makamını çağrıştıran bir ezgi ile başlayan eser sırasıyla Sol minöre oradan da La minöre geçerek sonlanır. Bu hakim tonlar içerisinde zaman zaman modal ya da makamsal çağrışımlar duyulur. Ritmik yapıda da zaman zaman halk müziğini çağrıştıran motiflerle yukarıda bahsedilen koşutluk güçlendirilmektedir (Bkz. Şekil 3.21).



Şekil 3.21: "Ayrılanlar Elbet Bir Gün Kavuşur", Hasan Uçarsu, ölçü 1-7.

Doku olarak çoğunlukla homofonik yapı hakimdir. Partilerin metnin içeriğini yansıtacak şekilde soru cevap biçiminde kullanıldığı pasajlarda genellikle tenor ve bas partileri birlikte, soprano ve alto partileri birlikte hareket eder. Bu yapı Rönesans geleneğini çağrıştıran polifonik pasajlarda soprano tenor bas partilerinin ezgiyi duyurduğu pasajlarda, karşılık olarak alto bas partilerinin ezgiye eşliği ile gözükmektedir (Bkz. Şekil 3.22).



Şekil 3.22: "Ayrılanlar Elbet Bir Gün Kavuşur", Hasan Uçarsu, ölçü 70-72.

Soprano solo kullanımı şiirde sözleri söyleyen kadının sesi olarak, bir canlandırma şeklinde karşımıza çıkar. Koronun, öncesinde aynı sözleri söyleme ve sonrasında solo sopranonun aynı sözleri tekrar etmesi bağlamında müzikal açıdan bir yansılama/ taklit söz konusudur. Bu pasajlarda kelimeler de içeriklerini yansıtacak şekilde kullanılmıştır. Bu durum Rönesans döneminde madrigallerde kullanılan söz boyama (word painting) tekniğinin Uçarsu tarafından nasıl ele alındığını göstermektedir.

Eserin Temposu dörtlüğe 88 olarak belirtilirken başında yer alan "allegro sensuale" ibaresi görülmektedir. Kelime olarak "Sensuale" duygusal, şehvetli, tensel anlamlarına gelmektedir. Besteci bu terimi kullanarak, icracılara, eserde oluşturulması gereken atmosferi belirtmek istemiştir. Bestecinin söyleme tavrına dair

önerdiği bu terim şiirle ve şiirin içeriğiyle koşut hareket ettiğini gösteren bir diğer özellik olarak gözlemlenebilir.

Bu eserinde halk müziğini çağrıştıran unsurlarla Rönesans geleneğinden gelen bazı unsurları harmanlamaktadır. Bununla beraber makamsal öğelerin tonal bir yapı içerisinde nasıl buluştuğu görülür. Bu eserde Uçarsu'nun halk müziğine günümüz açısından ve kendi estetik dili çerçevesinde birinci ve üçüncü kuşak bestecilerinden daha farklı ve özgün bir bakış sunmaktadır.

3.2. Özkan Manav

3.2.1. Onlar Ki

Manav bu eseri, 2018 yılında Nazım Hikmet Ran'ın (1902-1963) "Kuvâyı Milliye Destanı" eserinden seçtiği bölümler üzerine, eşliksiz sekiz sesli karma koro için bestelemiştir. Eser Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nün 2018 yılında açtığı 2. Çoksesli Koro Eseri Yarışması'nda üçüncülük ödülünü kazanmıştır. İlk seslendirilmesi 2023 yılında Devlet Çoksesli Korosu tarafından gerçekleştirilmiştir.

Kurtuluş Savaşı'nı belki de edebi yönden en iyi şekilde anlatan eserlerden biri olan "Kuvâyı Milliye Destanı"nı Nazım Hikmet hapishane yıllarında 1939-41 arasında kaleme almıştır. Eser halk edebiyatındaki geleneksel destan anlatısından bakış açısı olarak farklıdır. Toplumcu gerçekçiliğin etkisiyle kurgulanmış olan bu destan içerik olarak da Anadolu halkının emperyalizme karşı verdiği kurtuluş mücadelesini anlatmaktadır.

Rus Şair Vladimir Mayakovski'nin (1893-1930) fütürizmden etkilenen Nazım Hikmet'in bu eserini kendi döneminde etkilendiği modernist bir akım çerçevesinde yazması Özkan Manav'ın da eseri modernist bir dille ele alarak bestelemesi metinle müzik arasındaki koşutluğu öne çıkartmaktadır. Besteci eserin oluşum safhasını ve yaklaşımını şu şekilde anlatmaktadır:

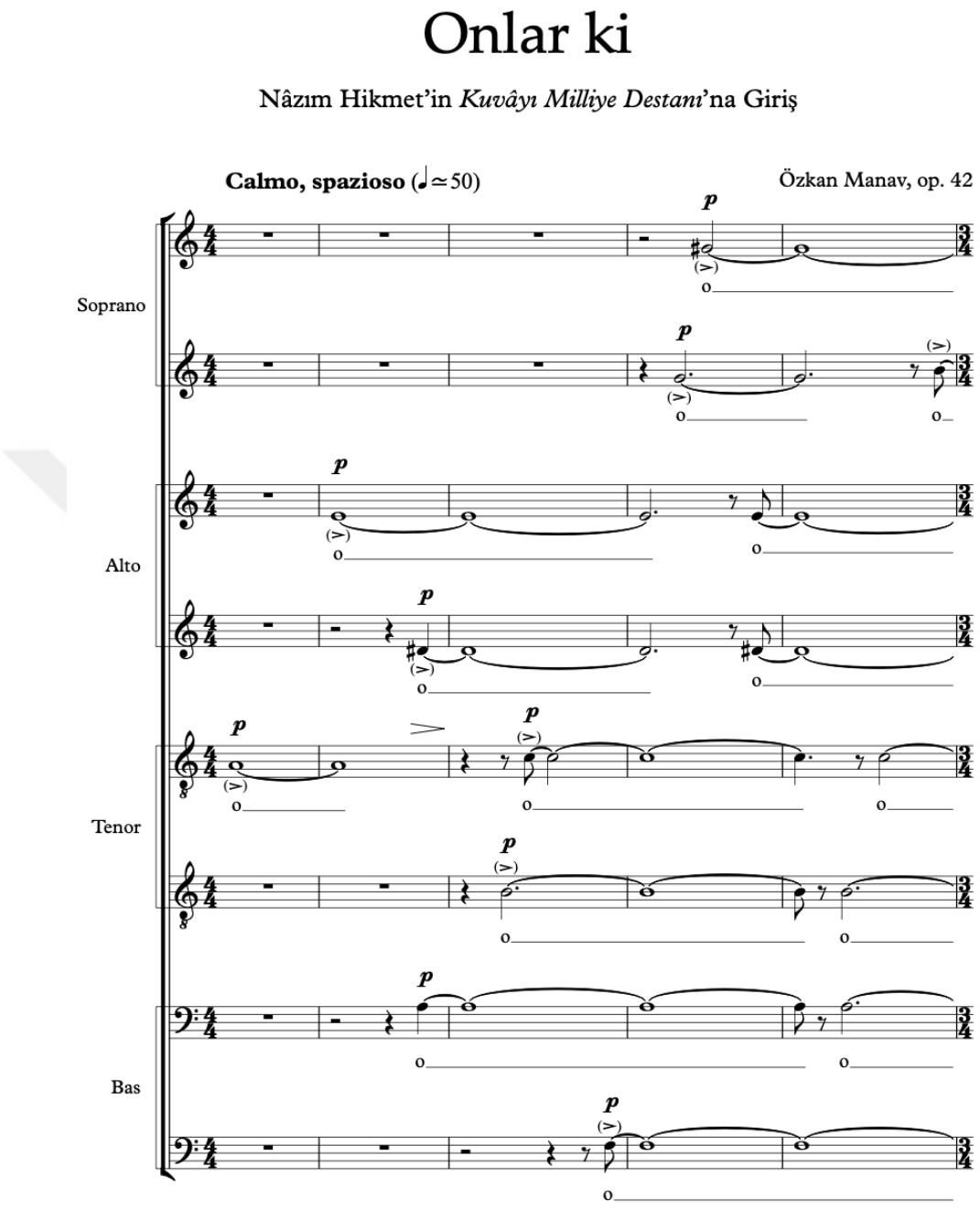
> "Sekiz sesli koro için 2018 yılının şubat ve mart aylarında bestelenen *Onlar ki* ve *Ali Onbaşı'nın Türküsü* yine Nâzım Hikmet'in dizelerini müziğe taşır. Bu çalışmaların her ikisi de epey eski bir hayalin form ve içerik değiştirmiş olarak beden kazanması olarak görülebilir. Nâzım Hikmet'in *Kuvâyı Milliye* destanının giriş ve kapanış metinleri üzerine çift koro ve orkestra için iki bölüm hâlinde birer eser besteleme fikri aklıma düştüğünde 25 yaşlarımdaydım –ki bu tarih *Nâzım Hikmet Şarkıları*'nın bestelenişinin beş yıl öncesine karşılık gelir. Korolardan biri sahne gerisinde, herhangi bir metne yaslanmadan o, u, a vokalleri ve türevlerini işlerken, sahne üzerindeki koro şairin metinlerini müziğe taşıyacaktı. *Onlar ki*'nin hayal edilen bu ilk versiyonunda, "o" vokali sahne üzerinde koro ile de uzunu uzadıya işlenecek, ilk sözcükler çok ağır adımlarla biçimlenecekti. *Onlar ki*, o dönemki müzik dilimin elverdiği ölçüde modern ve yoğun anlatımlı bir ses dokusu sunacak, *Ali Onbaşı'nın Türküsü* ise bu anlatımın devamı niteliğinde olmakla birlikte türkü anlatımına yaklaşacaktı. Bu şiirler o dönemde bu denli geniş bir kadro ile yoğurulmuş olsalardı elbette epey farklı bir müzik ortaya çıkmış olacaktı. Müzik dilimin 25 yıl içindeki değişimi ve bu süreçte edinilen deneyim ve bilgi üzerine de, bu tür bir eserin seslendirilmek için Türkiye koşullarında kaç on yıl beklemesi gerektiği üzerine de spekülasyon yapılabilir. Öyle ya da böyle, zaman hükmünü kurmuştur. Şu durumda elimizde eşliksiz koro için bestelenmiş iki eser var. Doğrudan onlara bakalım."[33]

Manav her ne kadar geçmiş müzik dilinin modernizme daha yakın olduğunu belirtse de aşağıda görüleceği üzere modernizmle anılan soyutlama dili ve atonalite çağrışımlı pasajlar bu eserinde yer alır.

Eser bestecinin de partisyonun başında belirttiği gibi iki farklı katman halinde eş zamanlı olarak ilerlemektedir. Bu iki katmanı şarkılanan (bestelenen) metin ve konuşma metinleri oluşturmaktadır.

Şarkılanan metne baktığımız zaman partilerin tek tek farklı zamanlamalar halinde girdiği ve dikey olarak salkım akorlara ulaşan ve zaman zaman seslerin partiler arasındaki sıralanışına göre farklı ses merkezlerini duyuran bir yapı görülmektedir (Bkz. Şekil 3.23).

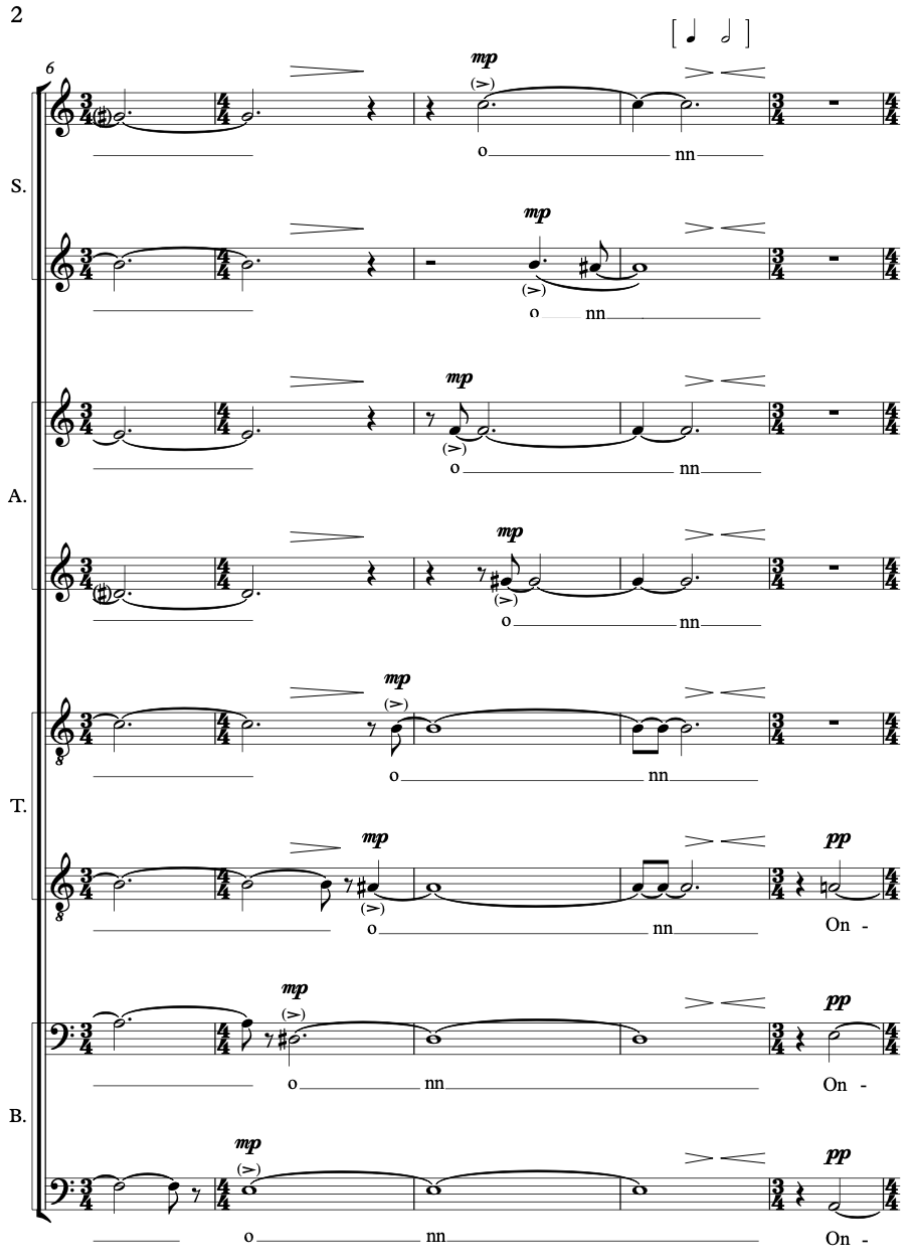
[33] Özkan Manav, "Şimşek Şiirlerini Şairlerimin", T24 Bağımsız İnternet Gazetesi, 2018, 'çevrimiçi' https://t24.com.tr/k24/yazi/simsek-siirleri-sairlerimin,1784, 16 Mart 2023.



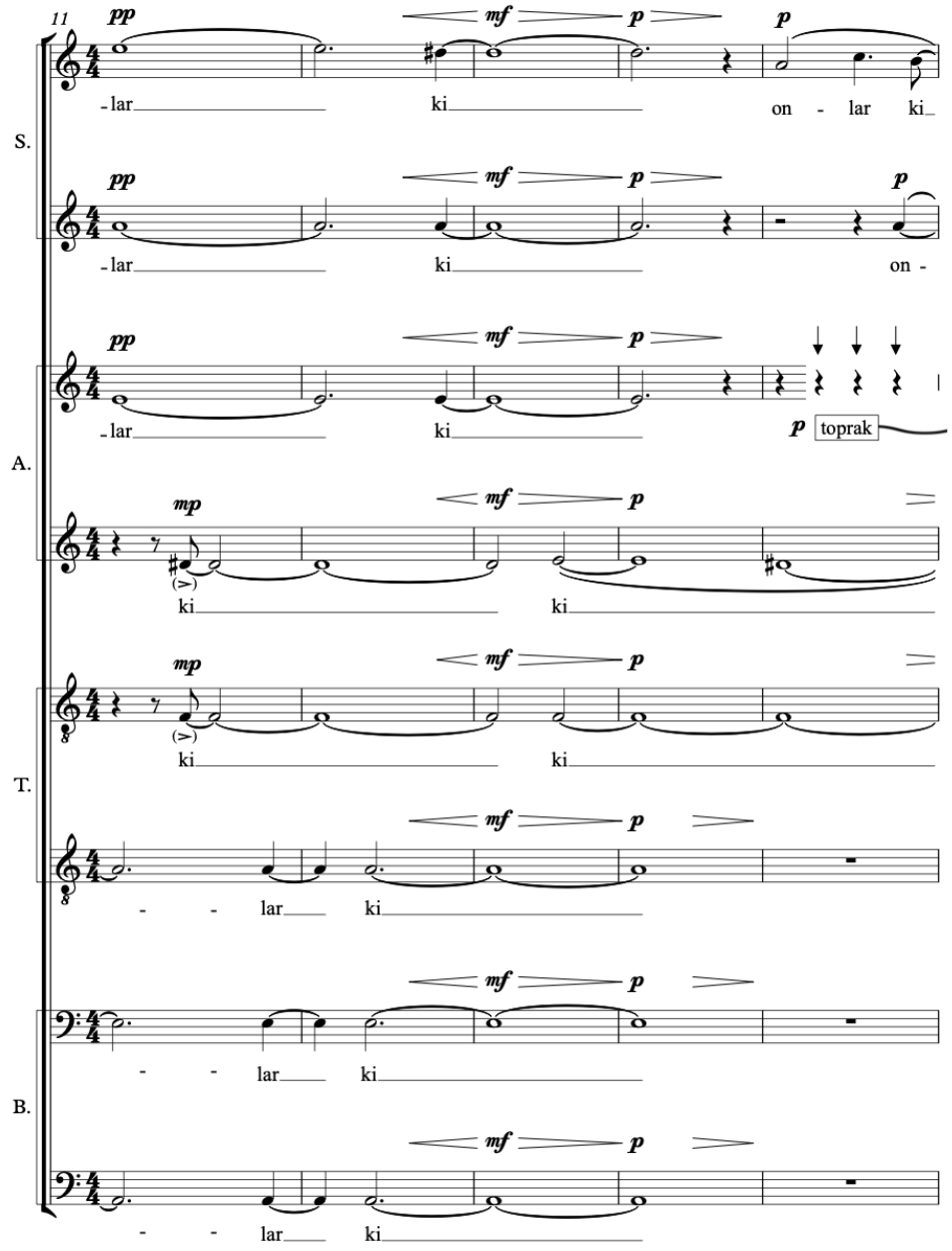
Şekil 3.23: "Onlar ki", Özkan Manav, ölçü 1-5.

Tonal ya da modal hissiyatın soyutlamalar yoluyla hissettirildiği ama öncüllenmediği, bunun metnin içeriğini yansıtmak ve konuşma metinlerine zemin hazırlayan bir atmosfer yaratma düşüncesi içerisinde kurgulandığı anlaşılabilir. Bu bağlamda oluşturulan salkım akorlar "Onlar ki" sözleri üzerinde 27. ölçüye kadar

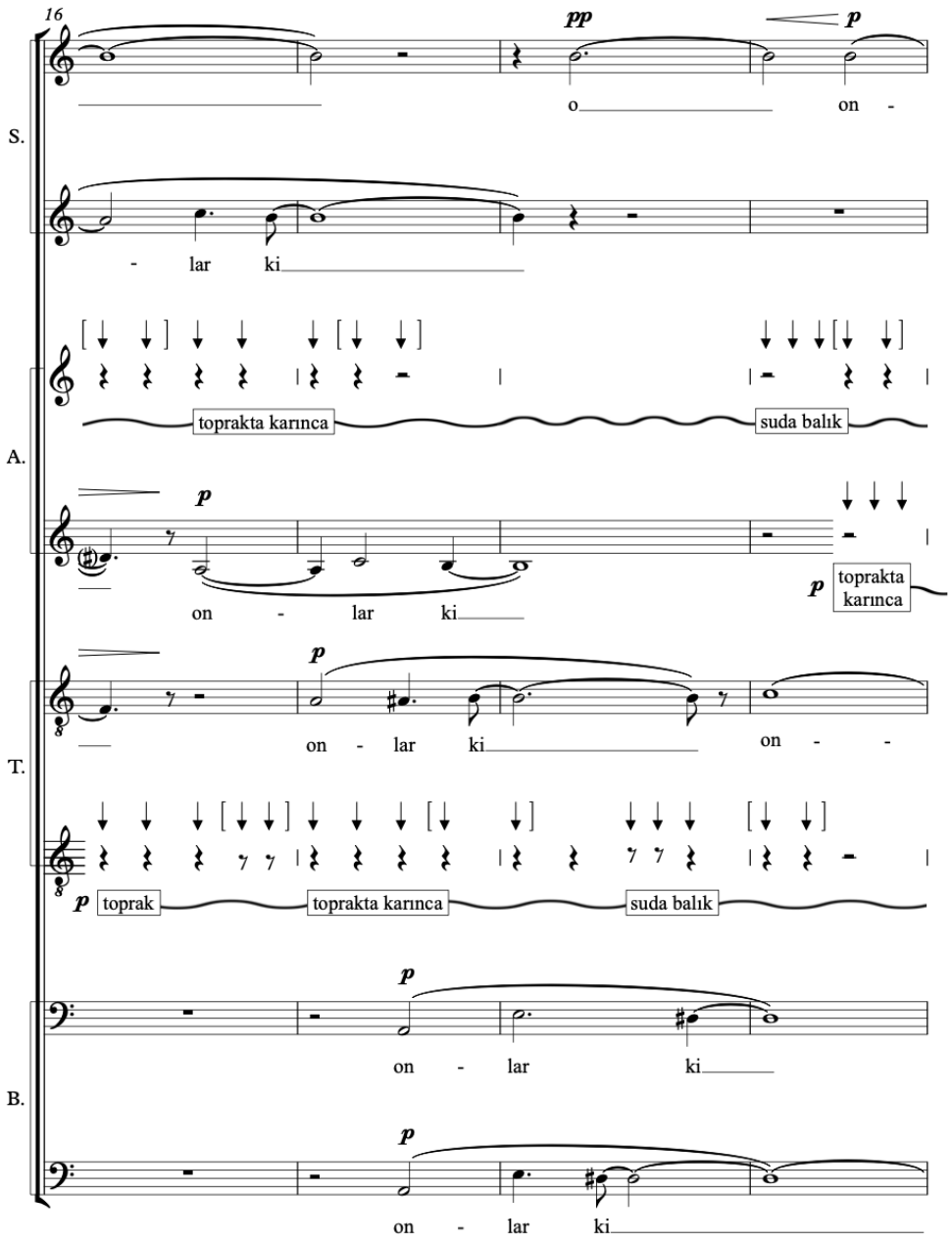
aynı motifin ritmik olarak sıklaştırılması (diminution) yoluyla kurulmuştur (Bkz. Şekil 3.24, Şekil 3.25, Şekil 3.26, Şekil 3.27).



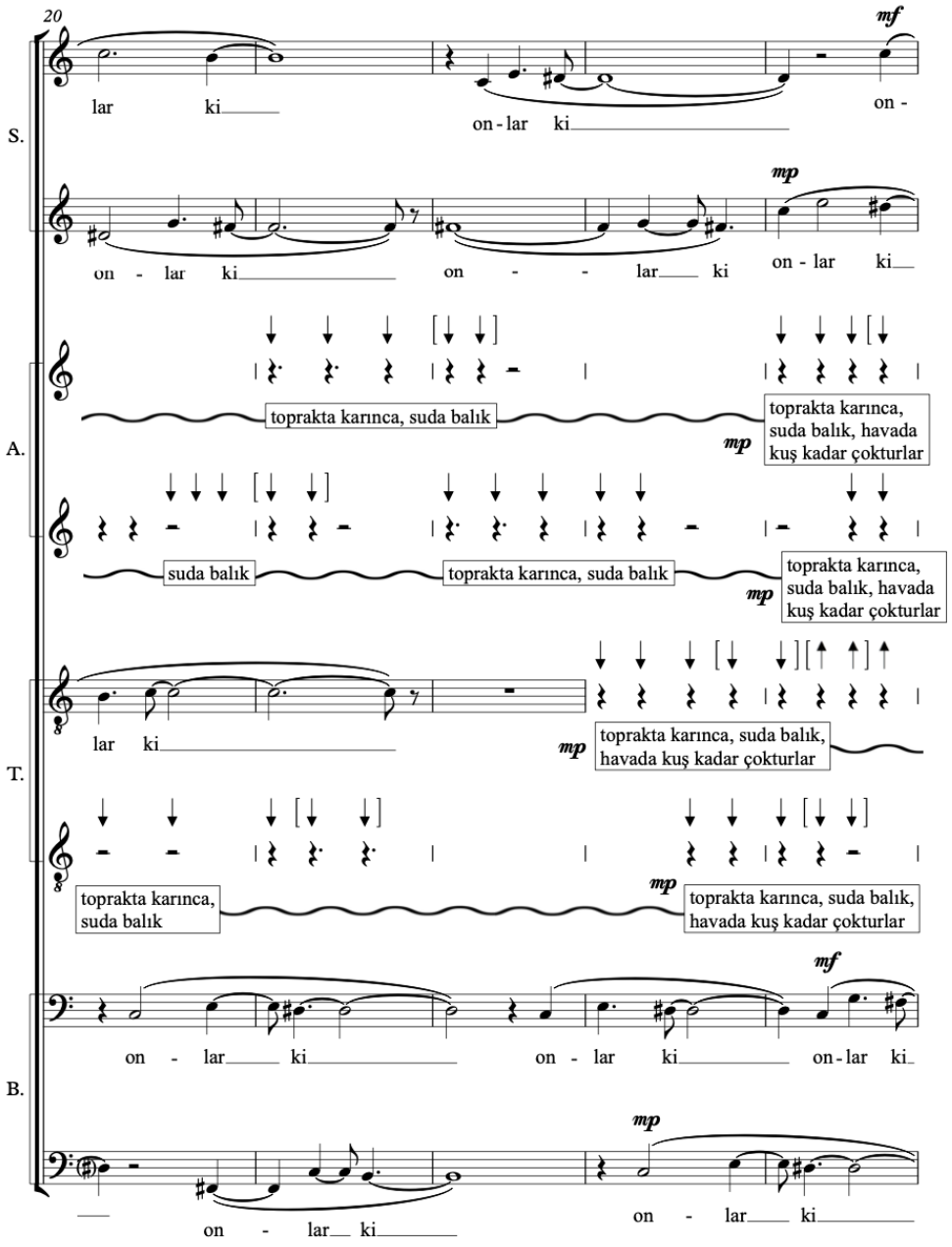
Şekil 3.24: "Onlar ki", Özkan Manav, ölçü 6-10.



Şekil 3.25: "Onlar ki", Özkan Manav, ölçü 11-15.



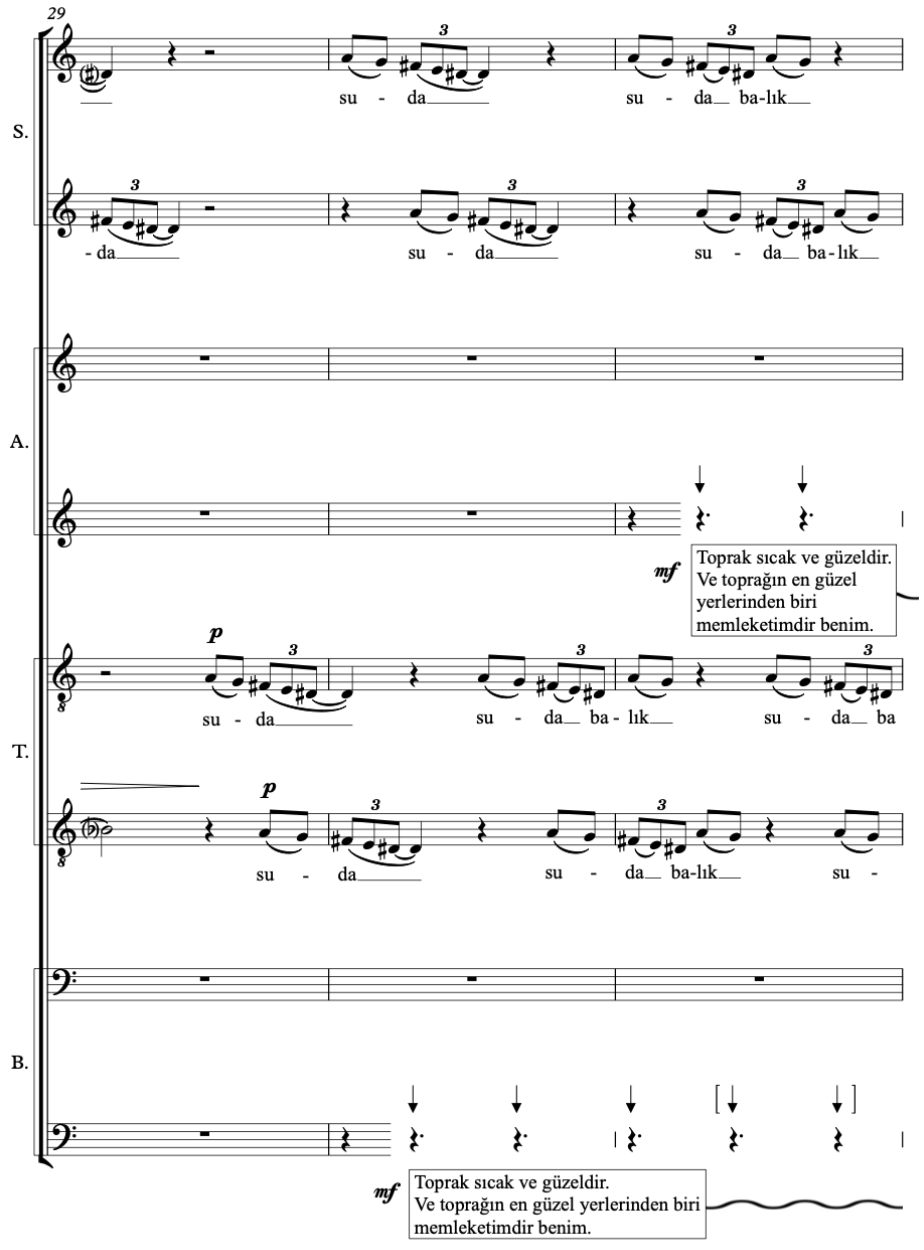
Şekil 3.26: "Onlar ki", Özkan Manav, ölçü 16-19.



Şekil 3.27: "Onlar ki", Özkan Manav, ölçü 20-24.

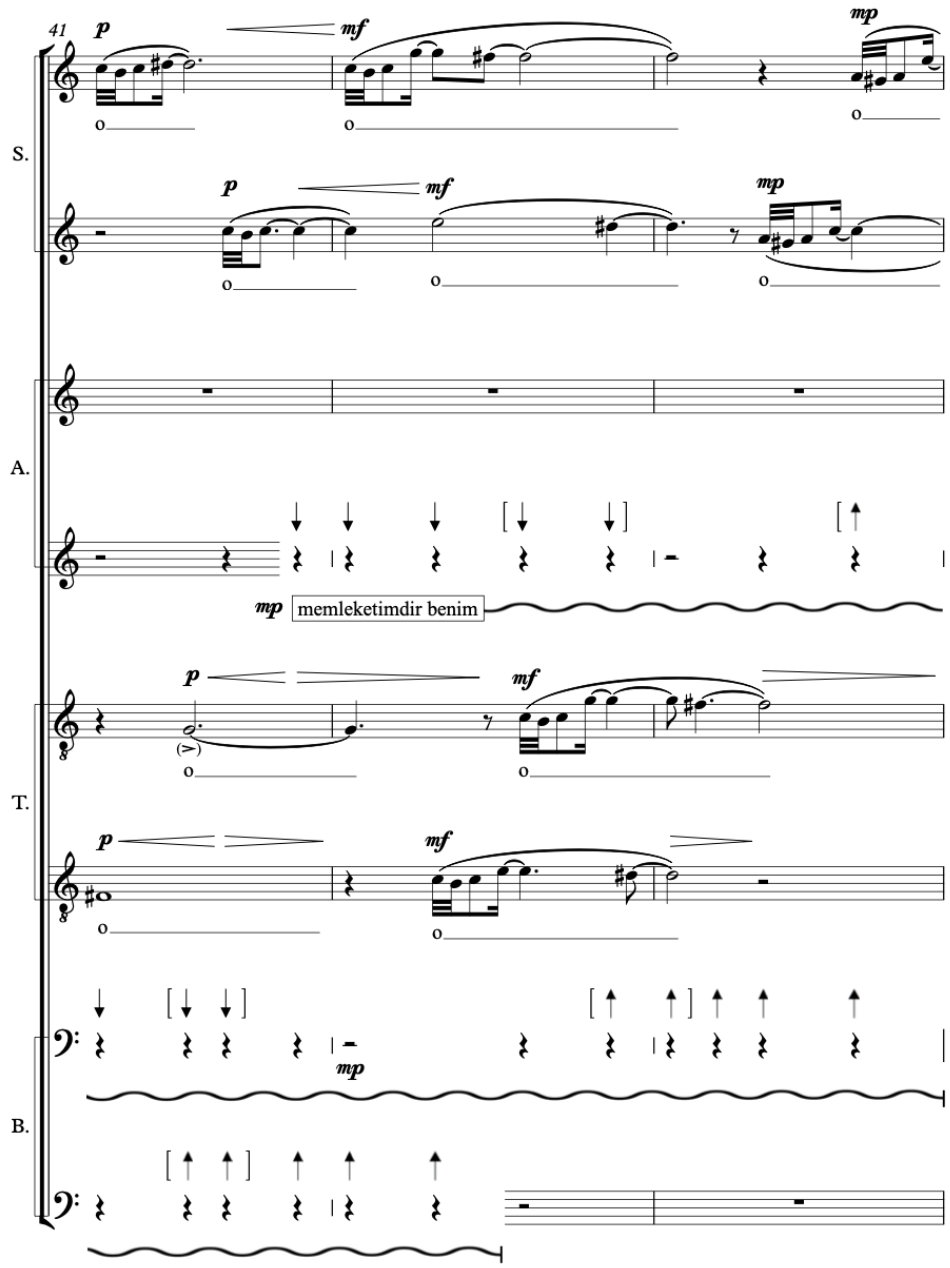
İlk 9 ölçüde kurulan salkım akor içerisinde duyuş olarak Fa dominant 9'lu majör akoru hissedilse de sesler ayrıştırıldığında Fa major 7'li akorunun Sol# (min maj 7) akoru ile harmanlandığı görülmektedir. 9-19. ölçüler arasında ise La merkezli, la minörü çağrıştıran, bir hareket duyumsanır. 20. ölçüde ikinci soprano partisinde duyulan fa # sesi ile merkez Mi minörü çağrıştıran bir yapıya evrilir. 28-40. ölçüler

arasında Mi armonik minör seslerinin inici şekilde kullanıldığı yeni bir motif ve bunun varyasyonları görülmektedir (Bkz. Şekil 3.28).



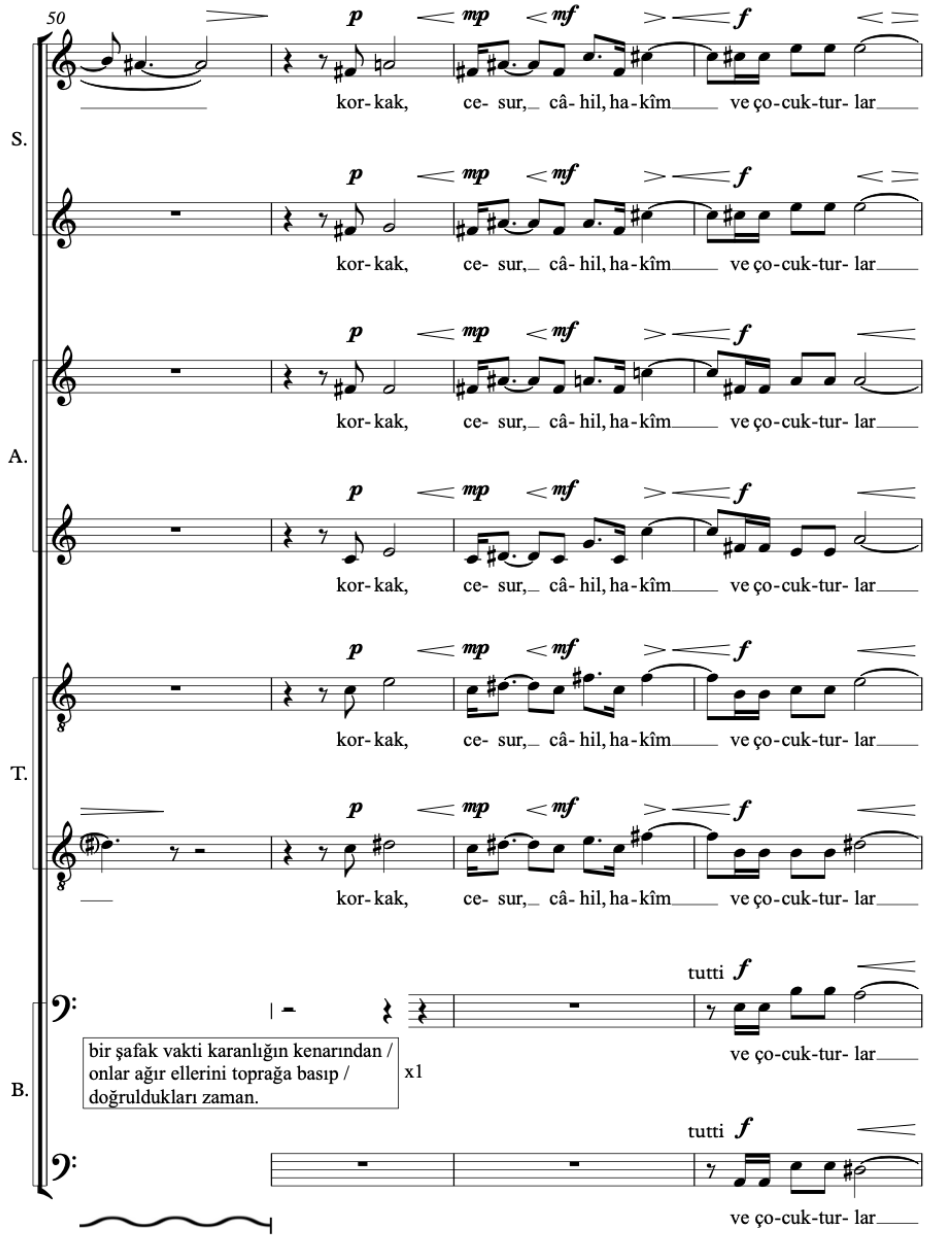
Şekil 3.28: "Onlar ki", Özkan Manav, ölçü 29-31.

41-50. ölçüler, 41. ölçünün 1. soprano partisinde duyulan yeni bir motif üzerine kurulur (Bkz. Şekil 3.29).



Şekil 3.29: "Onlar ki", Özkan Manav, ölçü 41-43.

Bu bağlamda eser 50. ölçüye kadar 3 yeni motifle ve bu motiflerin işlenmiş varyasyonlarıyla genişler. Doku tamamen polifoniktir. 51. Ölçü "Korkak, cesur, câhil, hakîm ve çocukturlar" sözleri üzerinde ilk defa homofonik bir yapı görülür ve serin sonuna kadar da ağırlık kazanarak devam eder (Bkz. Şekil 3.30).



Şekil 3.30: "Onlar ki", Özkan Manav, ölçü 50-53.

Eserde göze çarpan bir başka unsur ise ses malzemesinin partiler arasında kurulan eksilmiş 5'li arlıkları vasıtasıyla ilerlemesidir. Yoğun dissonans kullanımı bu eserin sürekli gergin bir zeminde ilerlemesini doğurur ve metnin içeriğine Manav'ın nasıl yaklaştığını gösterir. Eserin tam olarak atonal olduğu söylenmese de tonal merkezleri çağrıştıracak unsurlar da göz önüne alındığı zaman, tonalle atonal arasında, atonale daha yakın bir zeminde durduğu gözlemlenmektedir.

Konuşma metinlerinde konuşan kişilerin sayısı, konuşmanın başlangıç ve bitiş zamanları ve hangi hızda olacağı partiler içerisinde belirtilmiştir. Burada konuşmaya giriş ve bitirişlerin parti içerisinde teker teker yapılması fikri ve Manav'ın her ayrıntısını belirtmesi ile birlikte kontrollü bir aleotoriye (rastgelelik) imkân tanıdığını göstermektedir. Konuşma metinleri eser içinde bir renk olarak değil, ikinci bir katman olarak ilerleyen farklı bir yapı olarak düşünülmüştür.

Eserin dinamik yapısı kademeli bir anlayışla tüm dinamik yelpazesini kapsayacak şekilde metnin ortaya çıkarılmasını önceleyen bir anlayışla tasarlanmıştır.

Manav'ın bu eserinde Ligeti'nin mikropolifoni adını verdiği teknikten etkilendiği gözlemlenmekle beraber ses malzemesini konuşma ve besteleme olarak iki ayrı katmanda tasarlaması ve eser içinde bu iki katmanın birbiriyle çoğunlukla eşit olarak ilerlemesi bağlamında, geleneksel Avrupa Modernizmine yakın durduğu iddia edilebilir.

3.2.2. Ali Onbaşı'nın Türküsü

Eser 2018 yılında Nazım Hikmet Ran'ın (1902-1963) "Kuvâyı Milliye Destanı" eserinin son bölümü Büyük Taaruz'un başladığı geceyi anlatır. Eşliksiz sekiz sesli karma koro için bestelemiştir. Eserde kullanılan metin "26 Ağustos Gecesinde Saatler İki Otuzdan Beş Otuza Kadar ve İzmir Rıhtımından Akdeniz'e Bakan Nefer" başlığını taşıyan 8. Bap'ın 257-282. dizelerini kapsamaktadır.

"Solda, ilerdeydi Ali Onbaşı.
Kan içindeydi yüzü gözü.
Bir süvari takımı geçti yanından dörtnala.
Kaçanı kovalamıyordu yalnız
ulaşmak da istiyordu bir yerlere
ve sadece kahretmiyor
yaratıyordu da.
Ve kılıçların,
nalların,
ellerin
ve gözlerin pırıltısı
ardarda çakan aydınlık bir bütündü.
Ali Onbaşı bir şimşek hızıyla düşündü
ve şu türküyü duydu :

‘Dörtnala gelip Uzak Asya’dan
Akdeniz’e bir kısrak başı gibi uzanan
bu memleket bizim.

Bilekler kan içinde, dişler kenetli, ayaklar çıplak
ve ipek bir halıya benziyen toprak,
bu cehennem, bu cennet bizim.

Kapansın el kapıları, bir daha açılmasın,
yok edin insanın insana kulluğunu,
bu davet bizim…

Yaşamak bir ağaç gibi tek ve hür
ve bir orman gibi kardeşçesine,
bu hasret bizim…’”

Manav eserin hikayesini ve yapısını şu şekilde anlatmaktadır:

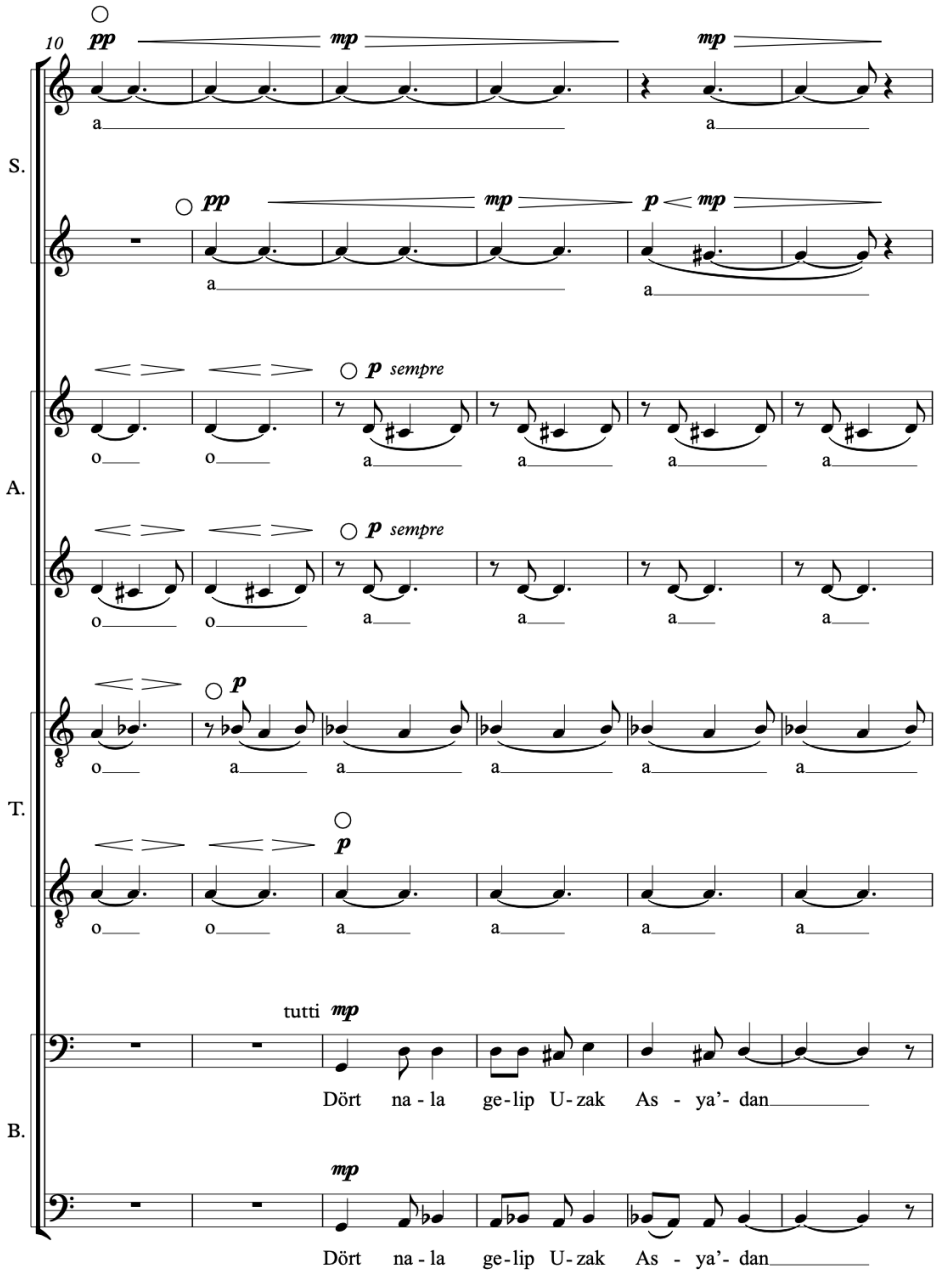
> **“***Kuvâyı Milliye*’nin son bölümü Büyük Taarruz’un başladığı geceyi ve şafağı canlı, gerçekçi karakterler eşliğinde anlatır. Bu bölümde Ali Onbaşı adlı bir karakter de belirir. Destanın sonunda, Büyük Taarruz’un bittiği anlarda Ali Onbaşı yaralı bir durumda çevresine bakınırken bir türkü işitir. “Dörtnala gelip Uzak Asya’dan” dizesiyle başlayan bu kesit, *Kuvâyı Milliye* destanının en iyi bilinen kesitidir. Sekiz sesli koro için bestelenen eser, Ali Onbaşı’nın o andaki konumunu ve durumunu betimleyen dizelerin okunmasıyla başlar. Müzik, “ve sadece kahretmiyor/ yaratıyordu da” dizelerinin okunduğu yerde, “yaratıyordu” sözcüğüyle birlikte, soprano ve altoların uzaklardan gelen mırıltısıyla belirir ve “Ali Onbaşı bir şimşek hızıyla düşündü/ ve şu türküyü duydu:” dizelerinin biraz sonrasında, Anadolu deyişlerini çağrıştıran, 5/8’lü ölçü üzerinde yürükçe ilerleyen bir “türkü” açığa çıkar. Nikriz makamındaki bu ezginin ve sonrasında duyulan ezgilerin belli bir türküyle bağı yoktur. Başlangıcı ve bitişi neredeyse sinematografik imgelerle bezenmiş parçanın ses dokusuna, Anadolu ağıtlarını çağrıştıran ezgi parçacıkları ve uzun sesler serpiştirilmiştir.”[34]

Eserin en başında solo erkek sesi ile 257-270. dizeler arası okunur. Yukarıda Manav’ın belirttiği soprano ve altoların girişi ile uzaktan gelen mırıltı düşüncesinin metnin atmosferine oluşturduğu zemin hazırlanır. Bu 12. ölçü ile birlikte Bas partisinde duyulan ve eserin temelini oluşturacak türkü fikrinin meydana çıktığı yerdir. Bundan sonra her üç dizede ses partileri kombinasyonu değişerek bu fikri devam ettirecektir. Bu partiler sırasıyla şu şekildedir: 1. dize grubu: Bas 1-2, 2. dize grubu: Bas 1-2, Tenor 1-2, 3. dize grubu: Tenor 1-2, Alto 1-2 (+Bas 1), 4. dize grubu: Alto 1-2, Soprano 1-2 / Tenor 1-2, Soprano 1-2 (+Alto 1, Bas 1). Burada

[34] Özkan Manav, “Şimşek Şiirlerini Şairlerimin”, T24 Bağımsız İnternet Gazetesi, 2018, ‘çevrimiçi’ https://t24.com.tr/k24/yazi/simsek-siirleri-sairlerimin,1784, 16 Mart 2023.

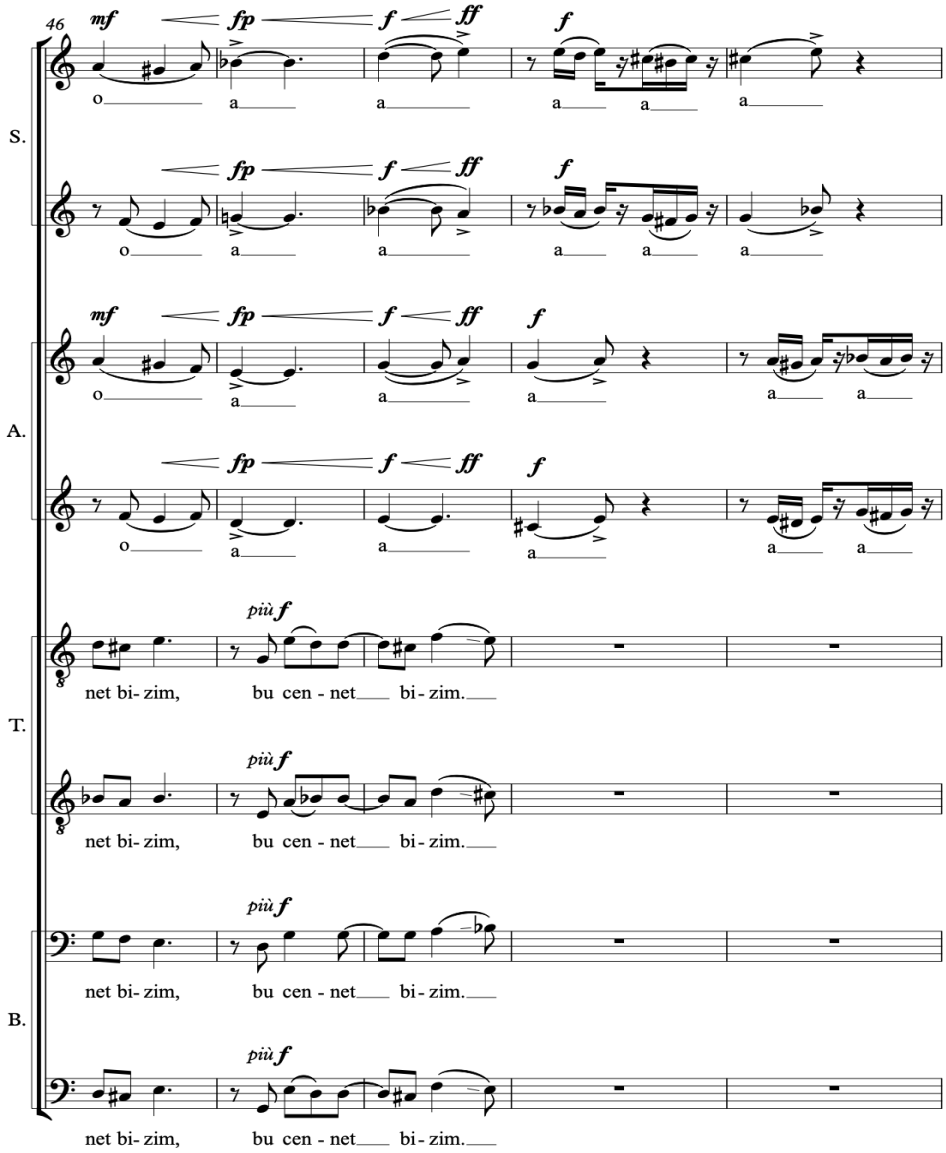
görüldüğü gibi ses partilerinin üst ses bölgesine giden yönde kurgulanması dokunun da nasıl ortaya çıktığını göstermektedir.

Türküyü oluşturan ezgi farklı partiler arasında geçişken bir şekilde ilerlerken diğer partiler de bu ezgiye farklı ufak motiflerle eşlik eder. Bu motiflerin ilki 11. ölçüde 1. tenor partisinde duyulur ve diğer partilere yayılır (Bkz. Şekil 3.31).

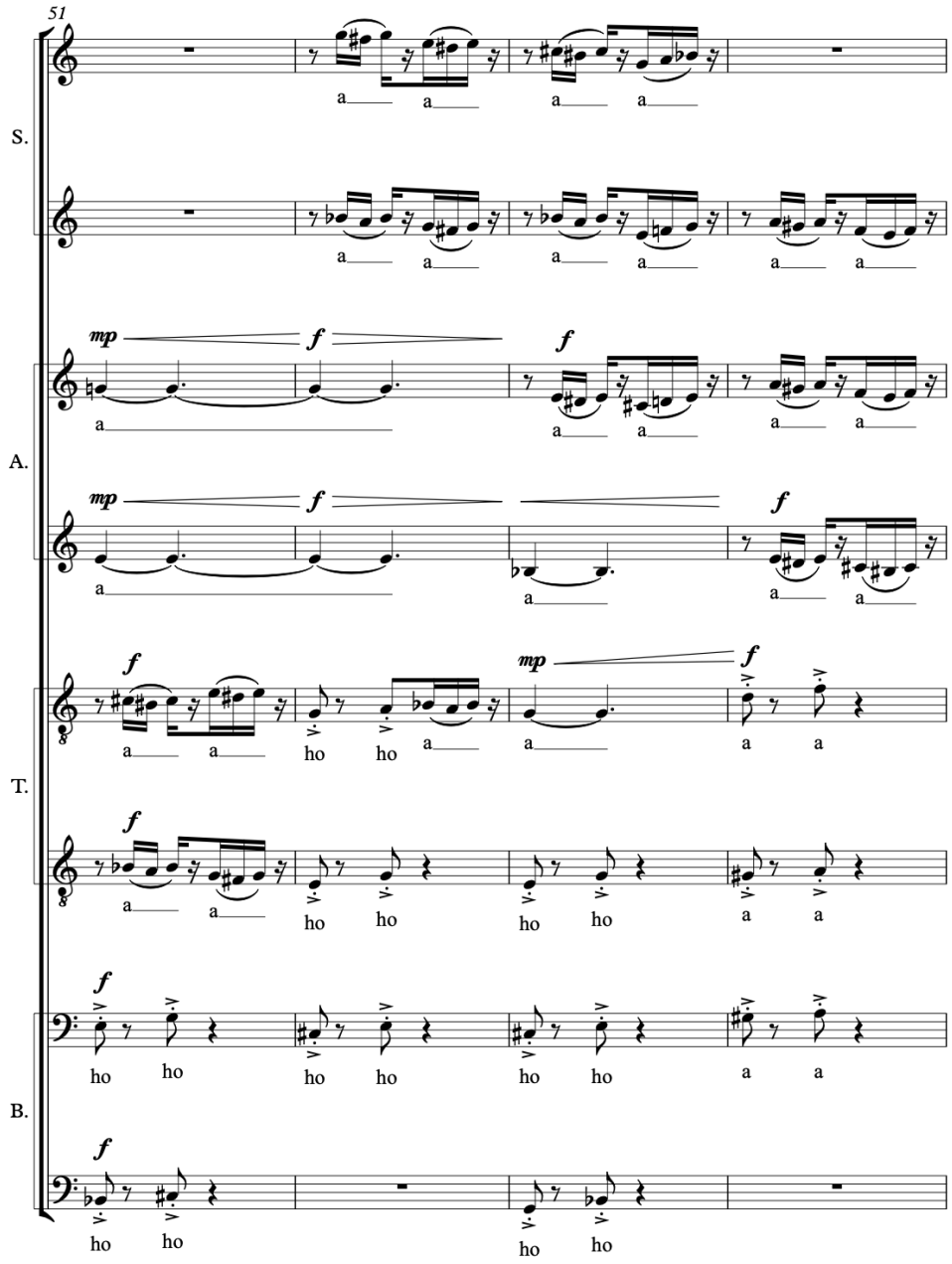


Şekil 3.31: "Ali Onbaşı'nın Türküsü", Özkan Manav, ölçü 10-15.

Bir başka göze çarpan motif ise 49. Ölçüde ilk defa 1. soprano partisinde duyulur ve diğer partilere yayılır (Bkz. Şekil 3.32). 51-52. ölçüde bu motif, tenor ve bas seslerinde asma davulu çağrıştıran ritmik bir efekt yaratmak amacıyla 'ho' heceleriyle desteklenir (Bkz. Şekil 3.33) ve durum 15 ölçü boyunca iki motifin varyasyonlarıyla devam eder. Metnin sonraki üç dizesine geçmeden duyulan bu 15 ölçülük pasaj bir yandan bir önceki üç dizenin arasına bir interlude geçişi gibi düşünüldüğü fikrini getirirken diğer yandan da metnin özellikle sonraki üç dizesine anlam vurgusunu yapmak için bir zaman boşluğu yaratma isteğini duyurur.



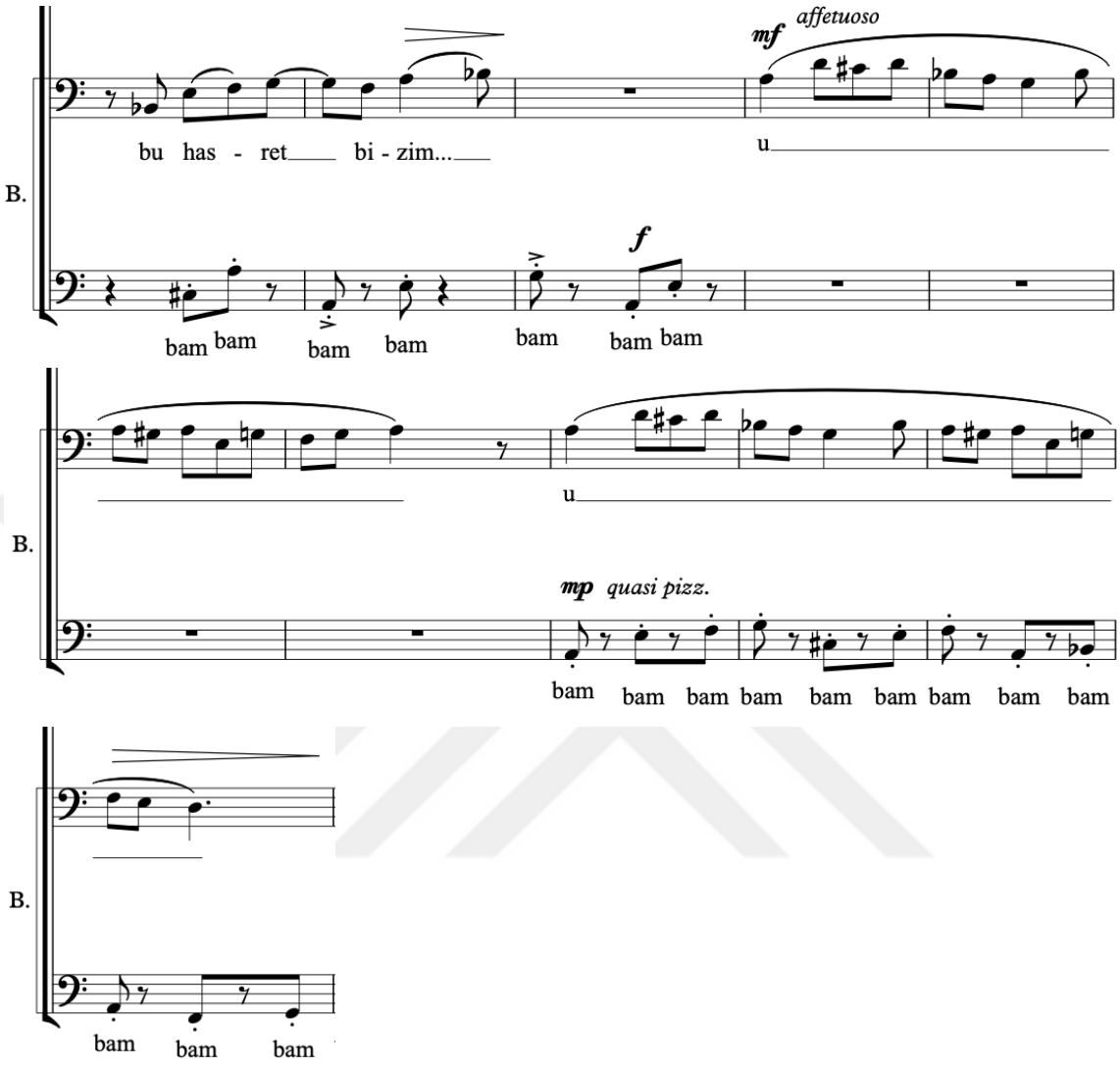
Şekil 3.32: "Ali Onbaşı'nın Türküsü", Özkan Manav, ölçü 46-50.



Şekil 3.33: "Ali Onbaşı'nın Türküsü", Özkan Manav, ölçü 51-54.

61. ölçüde gelen accelerando ile tempo sıkıştırılarak bir gerginlik yaratılır ve son üç dize 65. ölçüde Alto ve Tenor partilerinde duyulur.

121. ölçüde metin tamamlandıktan sonra duyulan türkü sona erer. Burada 121. ölçüde bas partisinde yeni, ara nağmeyi çağrıştıran bir ezgi belirir (Bkz. Şekil 3.32). Doku, ezgiye eşlik eden, eserin başında duyulan mırıltılarla gittikçe seyrelir ve eser sonunda bu seyreklik de sessizliğe doğru kaybolur.



Şekil 3.34: "Ali Onbaşı'nın Türküsü", Özkan Manav, ölçü 121-128.

Eser 5/8'lik ölçü birimi ile Nikriz makamının merkez alındığı tonal bir anlayışla bestelenmiştir. Polifonik doku genel anlamda kendini gösterir.

Bu eserde kullanılan makamsal öğeler, aksak ritmik yapı ve tonal anlayış ve açıklık gibi unsurlar Manav'ın modernist yaklaşımdan ziyade, postmodernist bir yaklaşıma doğru yaklaştığını göstermektedir.

3.2.3. Arkam Sensin Kalam Sensin

Eser 2018 yılında 16. yüzyıl halk ozanı Köroğlu'nun bir şiiri üzerine, Bursa Belediyesi Kültür Müdürlüğü'nün Anadolu Ozanları projesi kapsamında verdiği sipariş için bestelenmiştir. İlk seslendirilişi 2019 yılında Anadolu Ozanları Projesi kapsamında gerçekleştirilen konserde Rezonans tarafından gerçekleştirilmiştir.

Köroğlu'nun dağlara olan sevgisini anlattığı şiir şu şekildedir:

"ARKAM SENSİN KALAM SENSİN DAĞLAR HEY

Hemen Mevlâ ile sana dayandım
Arkam sensin kal'am sensin dağlar hey
Yoktur senden gayrı kolum kanadım
Arkam sensin kal'am sensin dağlar hey

Yüce yüce tepesinden yol aşan
Gitmez oldu gönlümüzden endişen
Mürüvetsiz beyden yeğdir dört köşen
Arkam sensin kal'am sensin dağlar hey

Hep sınadım Osmanlı'nın alını
Bulamadım hergiz gönlüm alanı
Anıcağız sevdiğimin halini
Arkam sensin kal'am sensin dağlar hey

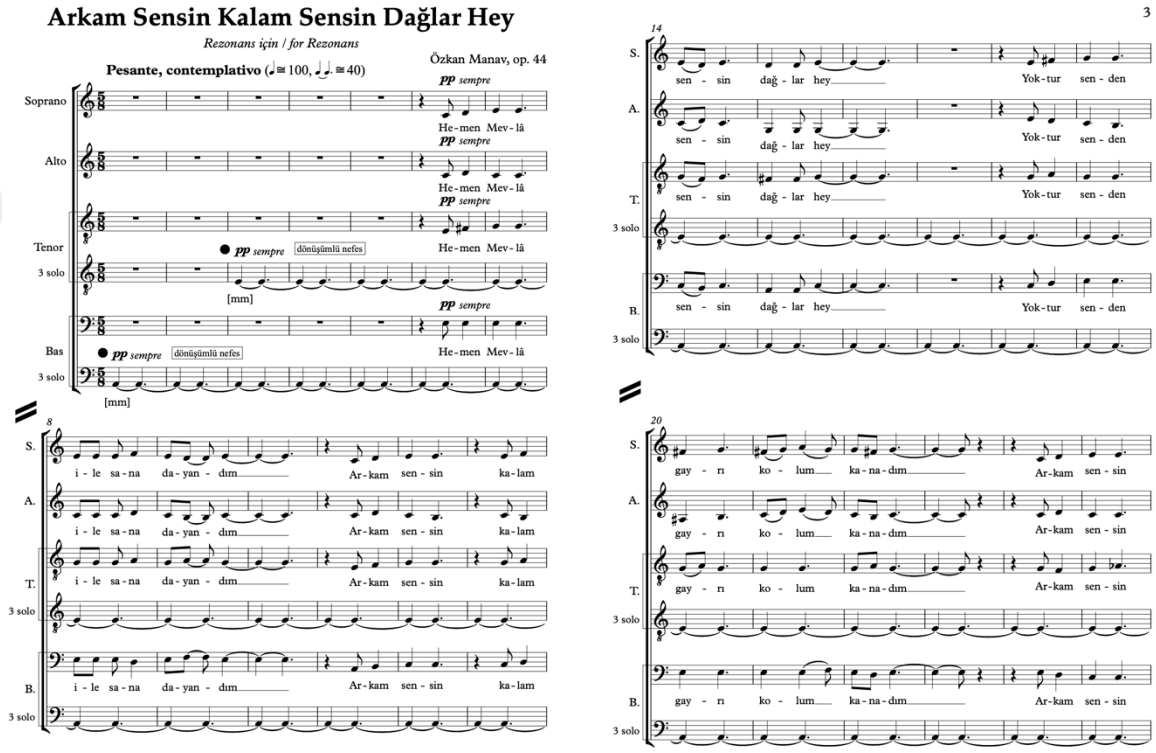
Köroğlu der tepelerden bakarım
Gözlerimden kanlı yaşlar dökerim
Bunca yıldır hasretini çekerim
Arkam sensin kal'am sensin dağlar hey"

Manav partisyonun başında bestecinin notu başlığıyla eserde Köroğlu şiirini nasıl ele aldığını şu şekilde dile getirmektedir:

> "Adı yiğitlikle özdeşleşmiş 16. Yüzyıl halk ozanı Köroğlu'nun şiirinde gürül gürül bir ses yankılanır. Gür bir insan sesi davlumbaz sesine, kılıç, kalkan, gürz ve şeşper sesine karışır, atların koşturmacası neredeyse işitilir. Bu koro parçası Köroğlu şiirinde baskın olan bu "ses"ten niyetli olarak uzak durur ve bu şiirin ilk anda akla getirdiği anlatımın tam tersi yöne uzanmaya çalışır. En yüksek gürlüğün *meno forte* olduğu parça geniş bir sessizlik ve dinginlik olarak tasarlanmıştır…"

Eser hüseyni makamını çağrıştıracak bir ezgisel yapı içinde kurulmuştur.

İlk defa Soprano partisinde 11-16. ölçüler arasında beliren bu ezgi 6 ölçülük bir ostinato olarak eser boyunca varlığını sürdürür. Buna homofonik bağlamda eşlik eden diğer partiler zaman zaman dissonans seslerle gerilimi artırır. Bu yapı bazen dörtlü akorlardan bazen üçlü akorlarla kurulur. (Bkz. Şekil 3.35)

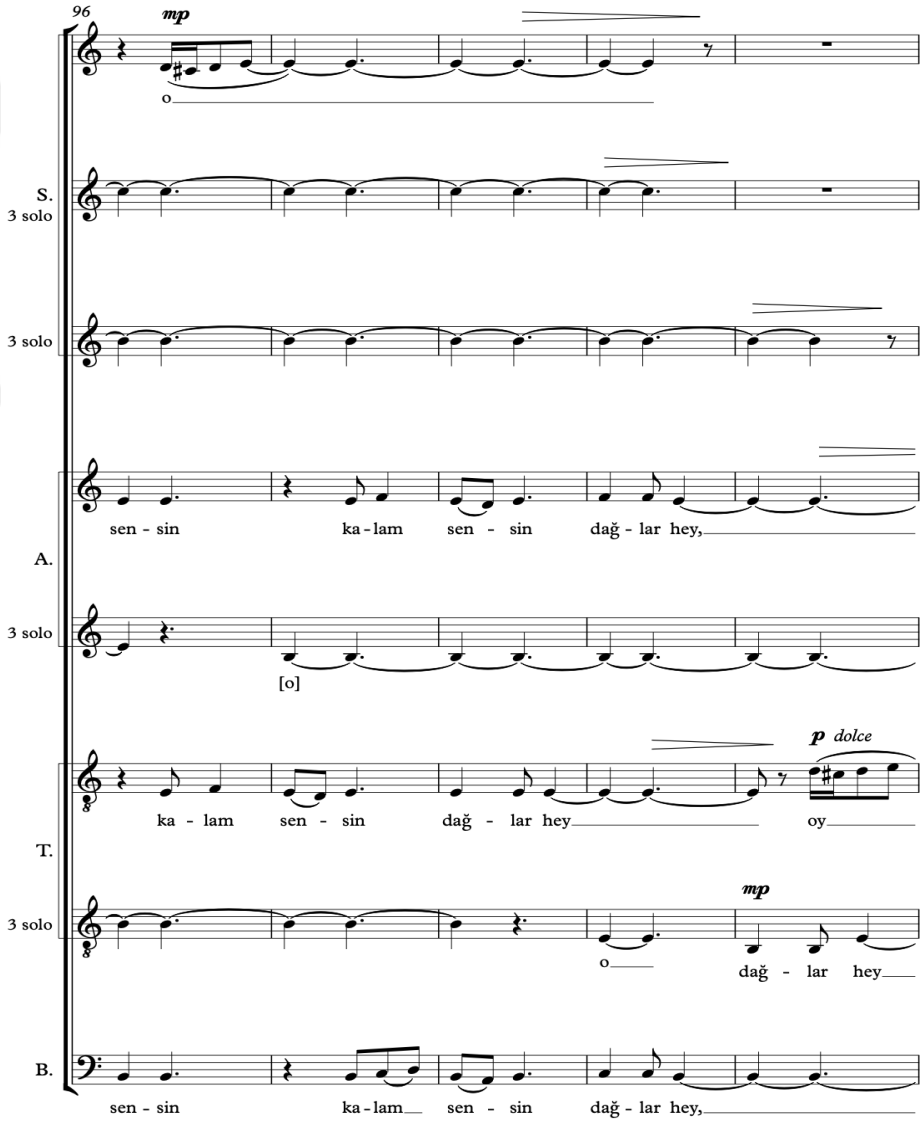


Şekil 3.35: "Arkam Sensin Kalam Sensin Dağlar Hey", Özkan Manav, ölçü 1-25.

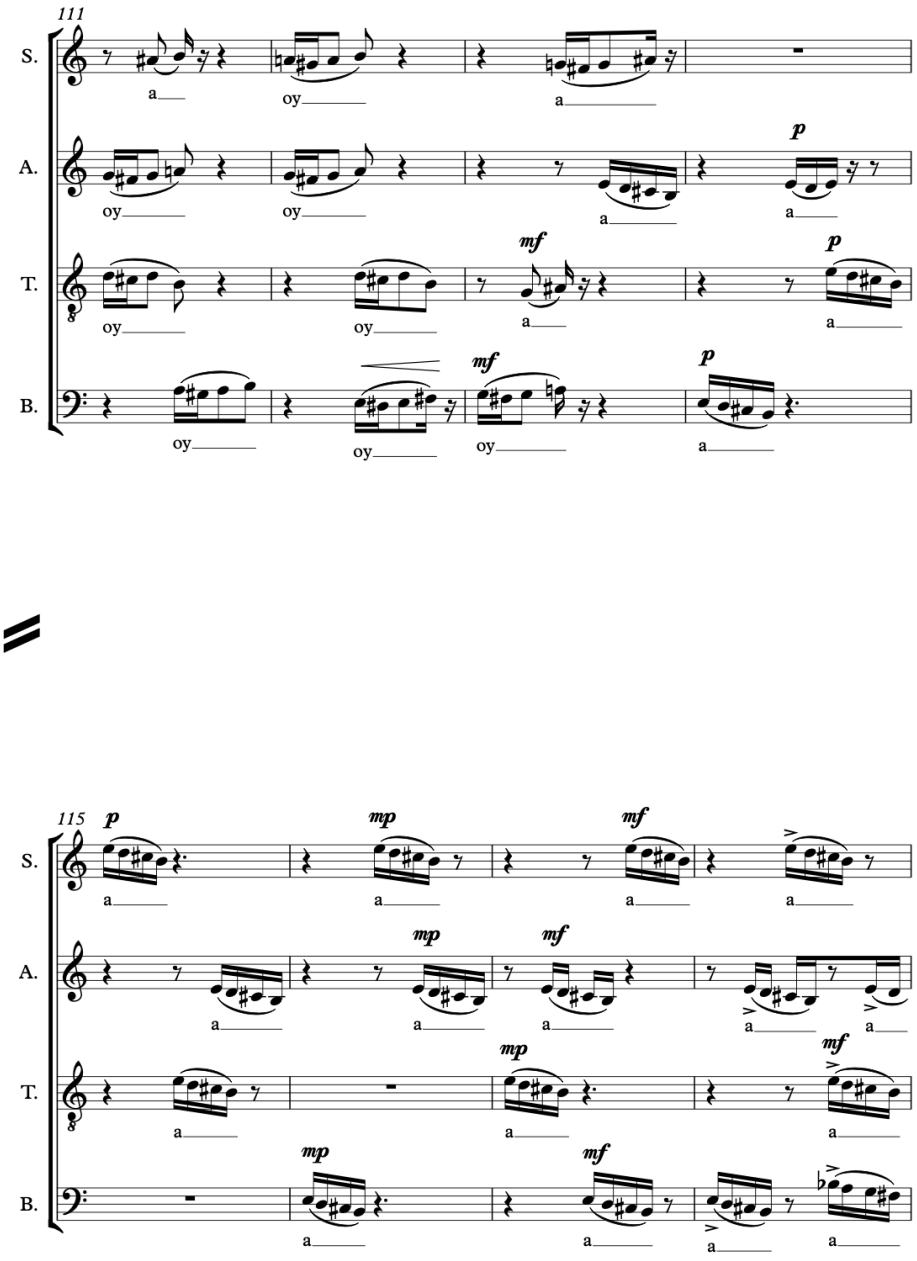
Ezgiye polifonik yapı içerisinde Türk müziğindeki dem mantığıyla düşünülmüş, tutulan uzun sesler eşlik eder. Bu uzun tutulan sesler aynı zamanda minimalist estetikte de drone adıyla karşımıza çıkmaktadır. Bu eşlik yapısı da partiler arasında sürekli yer değiştiren bir yapıya sahiptir.

İlk 100 ölçü ezgisel ostinatonun ve dem seslerinin karşılıklı olarak polifonik bir anlayışla ele alınarak büyüdüğü ve dingin bir atmosferi kurup sürdürdüğü birinci kesit olarak karşımıza çıkar.

İkinci kesit 101. ölçü ile başlar. Bu kesitin temel yapısı ilk defa 96. ölçüde soprano partisinde duyulan motifin (Bkz. Şekil 3.36) farklı partilerde aynı ya da varyasyonlu biçimleriyle polifonik bir anlayışla aktarılmaktadır. 123. ölçüde sona erer. İkinci kesitte, birinci kesitteki dinginliğin yerini daha gergin bir atmosfere bıraktığı gözlemlenmektedir. Dinamik bağlamında parçanın en yüksek gürlük seviyesi olan mezzo forte'ye burada ulaşılması ve kesitin üzerine kurulduğu motifin ritmik yapısının sıkışıklığı bu gerginliği artıran unsurlardır (Bkz. Şekil 3.37)



Şekil 3.36: "Arkam Sensin Kalam Sensin Dağlar Hey", Özkan Manav, ölçü 96-100.

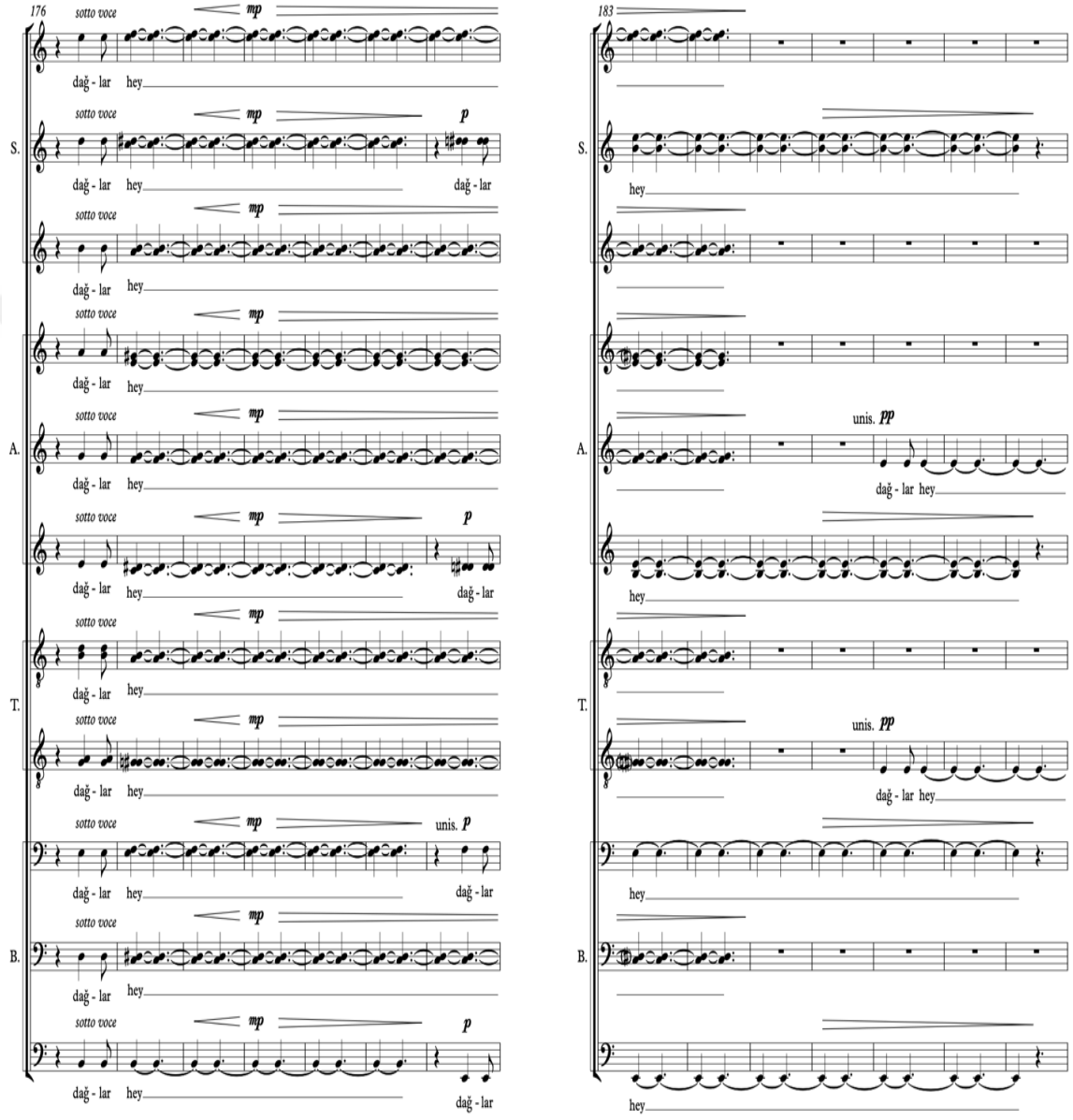


Şekil 3.37: "Arkam Sensin Kalam Sensin Dağlar Hey", Özkan Manav, ölçü 111-118.

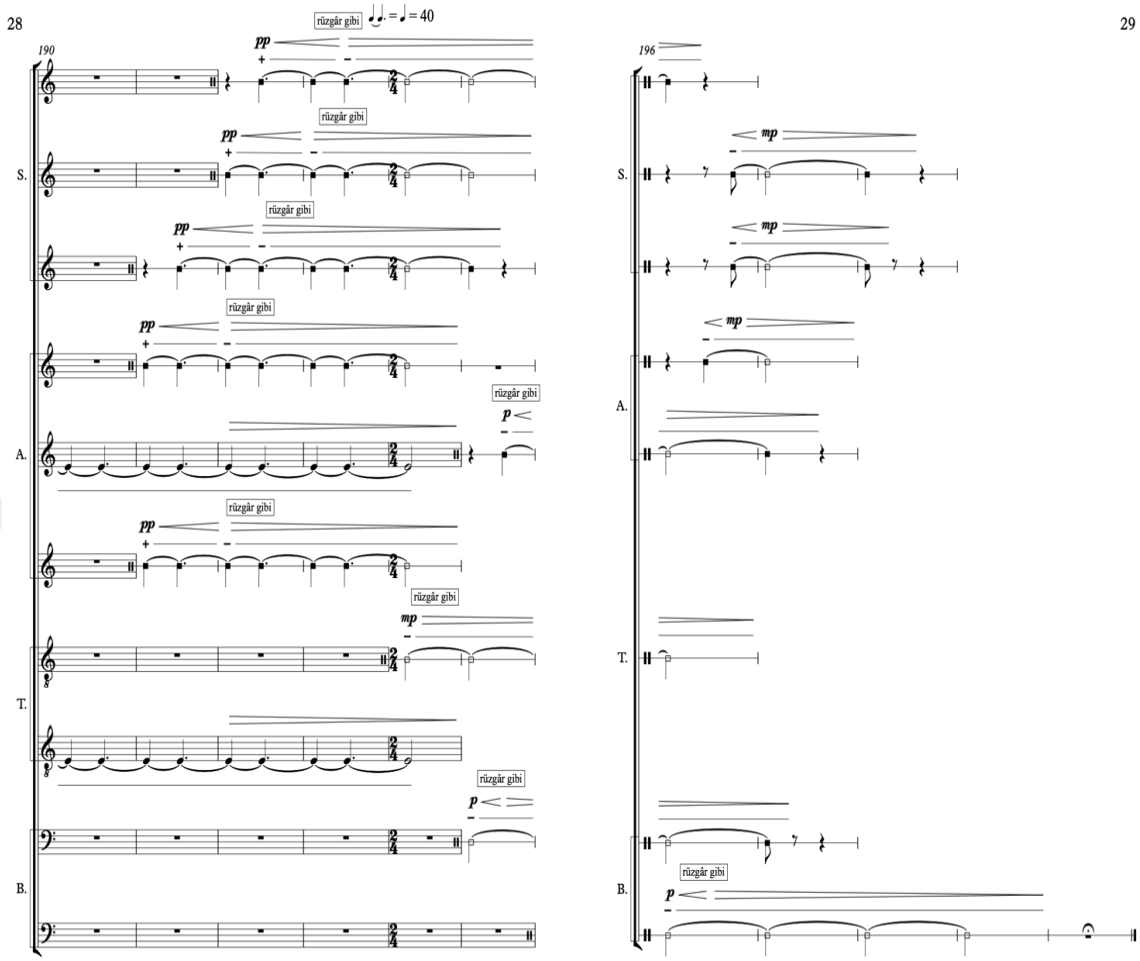
Üçüncü Kesit birinci kesitteki ezgi ostinatosunun zaman zaman aynısı zaman zamansa varyasyonlu şekliyle prozodiye uygunluk gözetilerek değiştirilmiş hali olarak sürer.

163. ölçüde ezgi ostinatonu yeniden başlar fakat bu sefer "dağlar hey" sözleri önce polifonik bir yaklaşımla partiler arasında duyulur. 176. ölçüde "dağlar hey" sözleri yoğun disonanslarla homofonik bir yazıyla yeniden duyulur (Bkz. Şekil 3.38)

ve partiler yavaş yavaş kaybolarak yerini rüzgar efektiyle sessizliğe bırakır (Bkz. Şekil 3.39). Eser bu şekilde sona erer.



Şekil 3.38: "Arkam Sensin Kalam Sensin Dağlar Hey", Özkan Manav, ölçü 176-189.



Şekil 3.39: "Arkam Sensin Kalam Sensin Dağlar Hey", Özkan Manav, ölçü 190-200.

Eser 5/8'lik ölçü biriminde ağır tempoda, dingin bir yapı içerisinde kurulmuştur. Manav, Köroğlu'nun şiirlerindeki yiğitlik çağrışımından daha hareketli ve sert bir müzik yerine, tam tersi bir tutumla daha dingin ve sade bir anlatım yolunu tercih ederek hikayeyi tarihsel bağlamından ziyade kendi kurduğu dünya içerisinden anlatmaya çalışmıştır. Bu yaklaşım ve eserde kullanılan tekniklerle beraber bestecinin önceki modernist yaklaşımlarından uzaklaştığı ve postmodern anlayışa daha yakın olduğu söylenebilir.

Manav'ın bu eserde oluşturduğu türküvari ezgi, makamsallık düşüncesi ve aksak ölçü birimi kullanması ile halk müziğinden, bu ezginin bir ostinato olarak sürekli kullanımı bağlamında minimalist estetikten etkilendiğini görmek mümkündür.

3.2.4. İstanbul'u Dinliyorum

Eser 2023 yılında Garip akımının kurucusu şair Orhan Veli'nin "İstanbul'u Dinliyorum" şiiri üzerine eşliksiz sekiz sesli karma koro ve iki anlatıcı için bestelenmiştir. Eser, Dünya Koro Müziği Sempozyumu Sanat Kurulu tarafından Georgia Eyalet Üniversitesi Korosu tarafından icra edilmek üzere sipariş edilmiştir.

"İSTANBUL'U DİNLİYORUM

İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı
Önce hafiften bir rüzgar esiyor;
Yavaş yavaş sallanıyor
Yapraklar ağaçlarda;
Uzaklarda, çok uzaklarda,
Sucuların hiç durmayan çıngırakları
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı.

İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;
Kuşlar geçiyor, derken;
Yükseklerden, sürü sürü, çığlık çığlık.
Ağlar çekiliyor dalyanlarda;
Bir kadının suya değiyor ayakları;
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı.

İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;
Serin serin Kapalıçarşı
Cıvıl cıvıl Mahmutpaşa
Güvercin dolu avlular
Çekiç sesleri geliyor doklardan
Güzelim bahar rüzgarında ter kokuları;
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı.

İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;
Başımda eski alemlerin sarhoşluğu
Loş kayıkhaneleriyle bir yalı;
Dinmiş lodosların uğultusu içinde
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı.

İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;
Bir yosma geçiyor kaldırımdan;
Küfürler, şarkılar, türküler, laf atmalar.
Bir şey düşüyor elinden yere;
Bir gül olmalı;
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı.

İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;
Bir kuş çırpınıyor eteklerinde;

Alnın sıcak mı, değil mi, bilmiyorum;
Dudakların ıslak mı, değil mi, bilmiyorum;
Beyaz bir ay doğuyor fıstıkların arkasından
Kalbinin vuruşundan anlıyorum;
İstanbul'u dinliyorum."

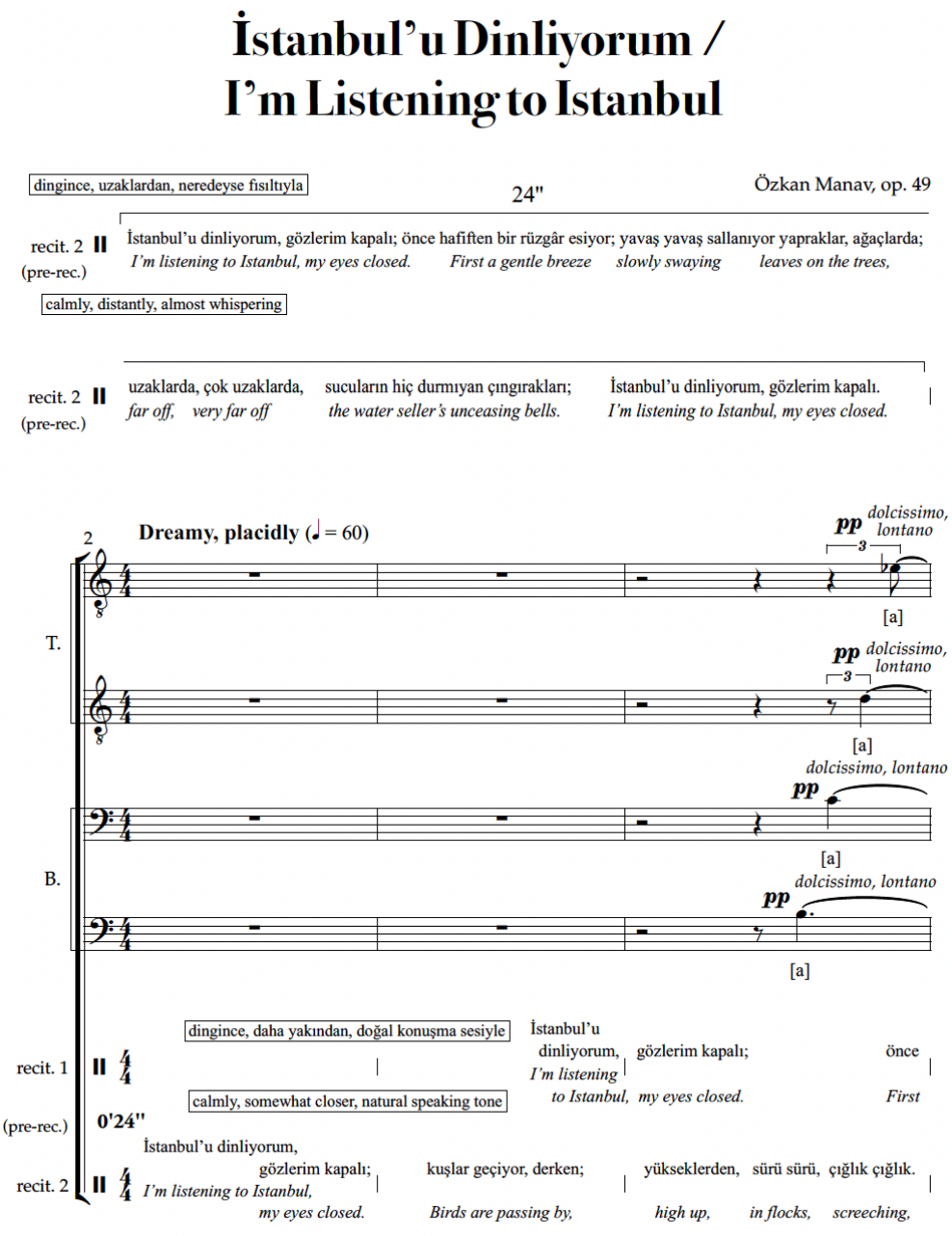
Eserde şiir biri kadın diğeri erkek sesi olmak üzere iki şiir okuyucunun sesi ile aktarılırken, koro şiirin atmosferini yaratmak için bir zemin olarak kullanılmaktadır. Manav eser partisyonunun başında bunu şu şekilde anlatmaktadır:

> "Bu parçada Orhan Veli'nin dizeleri biri kadın diğeri erkek sesi olarak öngörülmüş iki şiir okuyucunun sesiyle aktarılırken, koro şiirdeki imgelerin kendisine açtığı alanda gezinir, onların uzak-yakın işitsel yankılarını, çağrışımlarını sunar ve öylece, her biri aynı zamanda / özünde ses olan sözcüklerle iç içe geçer."

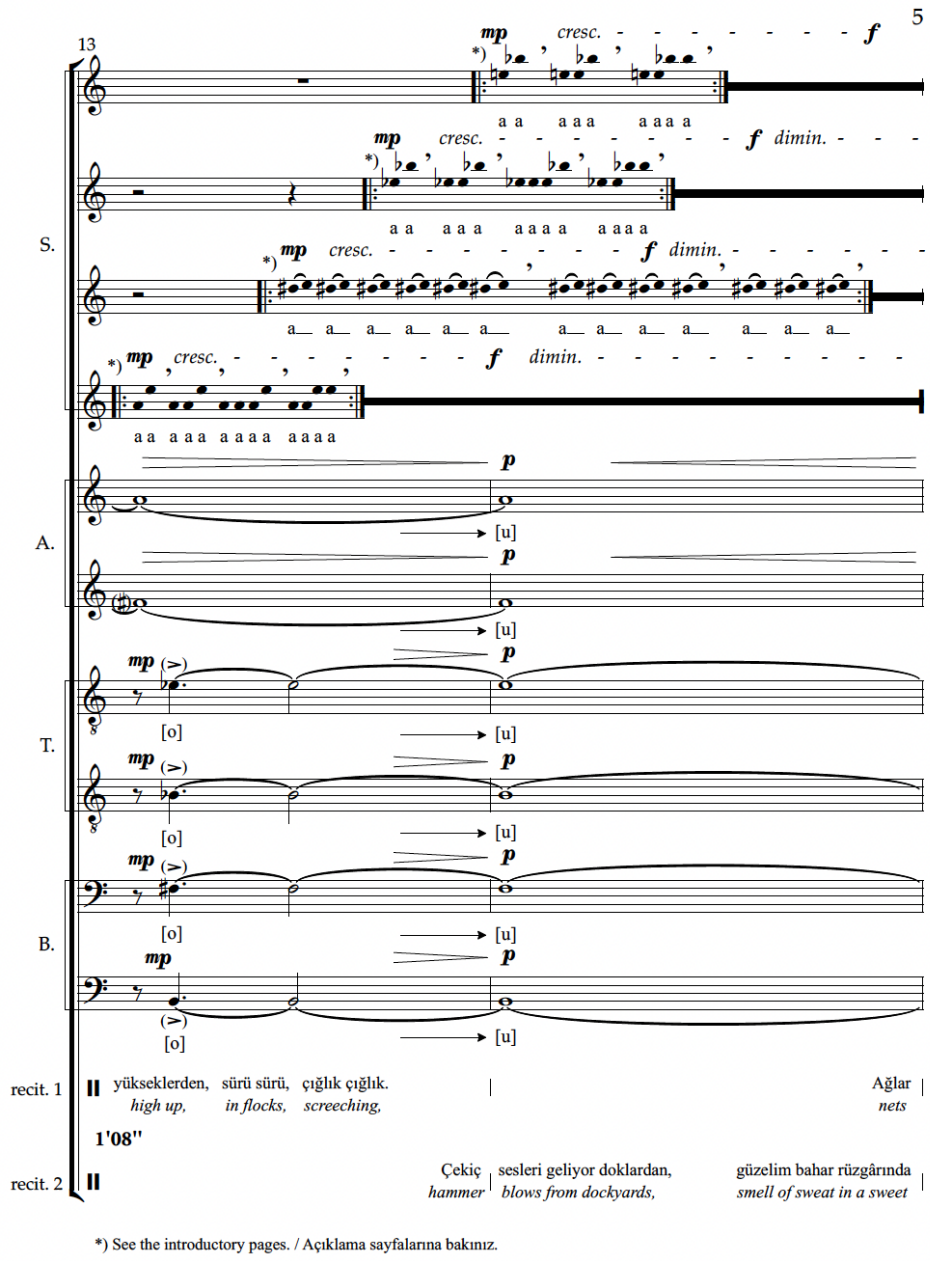
Bu 16. Yüzyıl madrigallerindeki söz boyama tekniğini çağrıştıran bir yaklaşım olarak gözükmektedir. Manav bunu şu şekilde ifade etmektedir:

> "Parçadaki yaklaşım 16. Yüzyıl madrigallerindeki "sözcük boyama" (word painting) tekniğine yer yer yakın düşse de "boyanan" ya da insan sesiyle "yorumlanan", "açıklanan" sözcükler burada korodan değil şiir okuyucuların sesinden işitilmektedir. Yer yer yoğun bir polifonik doku oluşturan koro ise saf vokaller sunmakla yetinir."

Burada koro yazısının tamamen şiirin belirlediği çağrışımlarla ilerlediği anlaşılmaktadır. Eserde koro çoğunlukla tek tek "U, O ve A" vokalleri üzerinden girişlerle tutulan sesler vasıtasıyla, yoğun polifonik bir üslup içerisinde salkım akorlara ulaşır ve dönüşür (Bkz. Şekil 3.40 ve Şekil 3.41). Bu dönüşümü şiirin içeriği belirler. Başlangıcından bitişine dinamiklerin (gürlük) kademeli kullanımıyla ve sabit bir nabzın akmasıyla, eser meditatif bir atmosfer içerisinde hayalle gerçek arası bir ses atmosferinde ilerler.

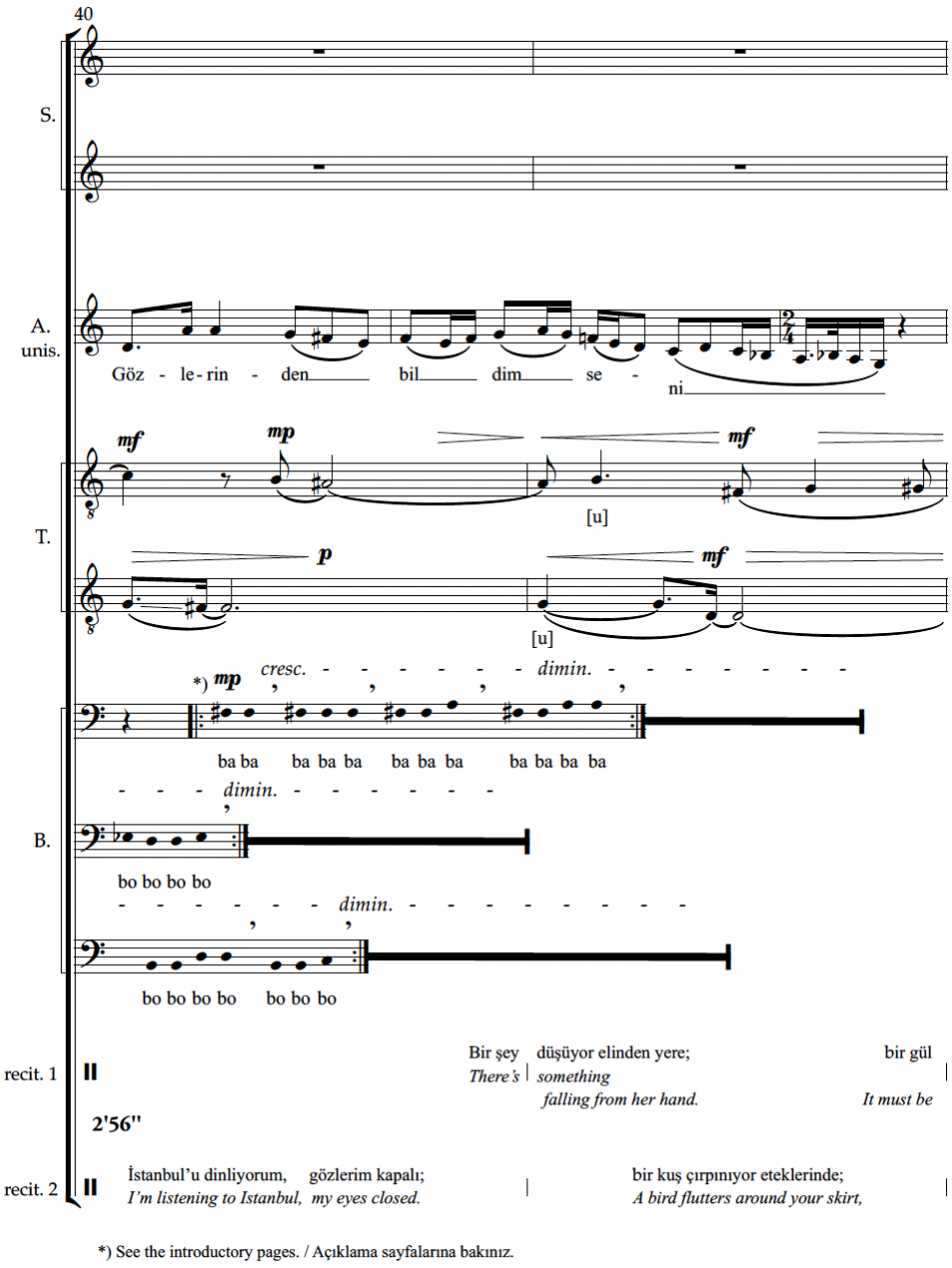


Şekil 3.40: "İstanbul'u Dinliyorum", Özkan Manav, ölçü 2-4.



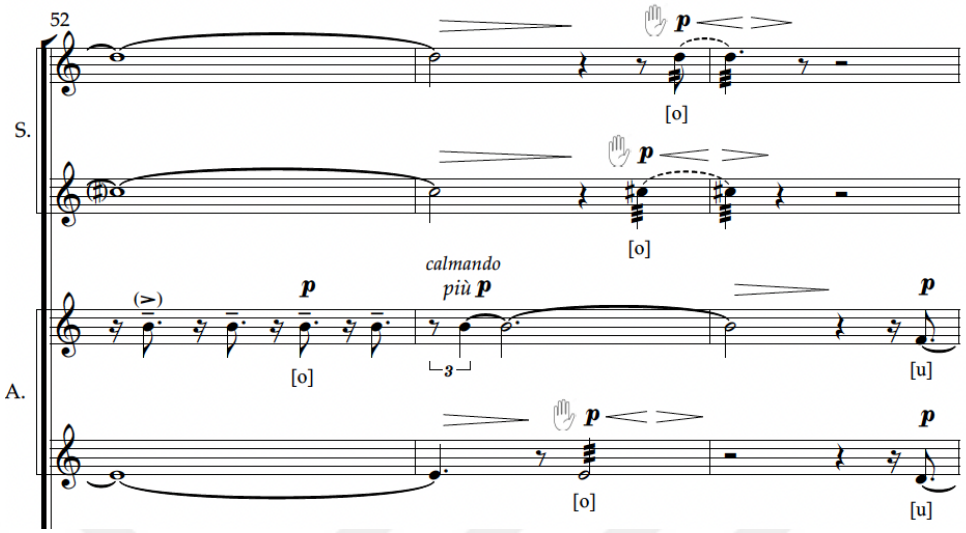
Şekil 3.41: "İstanbul'u Dinliyorum", Özkan Manav, ölçü 13-14.

Bu yapı 13-15. ölçüler arasında soprano partisinde (Bkz. Şekil 3.41), 39-41. ölçülerdeyse bas partisinde (Bkz. Şekil 3.42) görülen aleotorik yaklaşımlarla güçlendirilir..



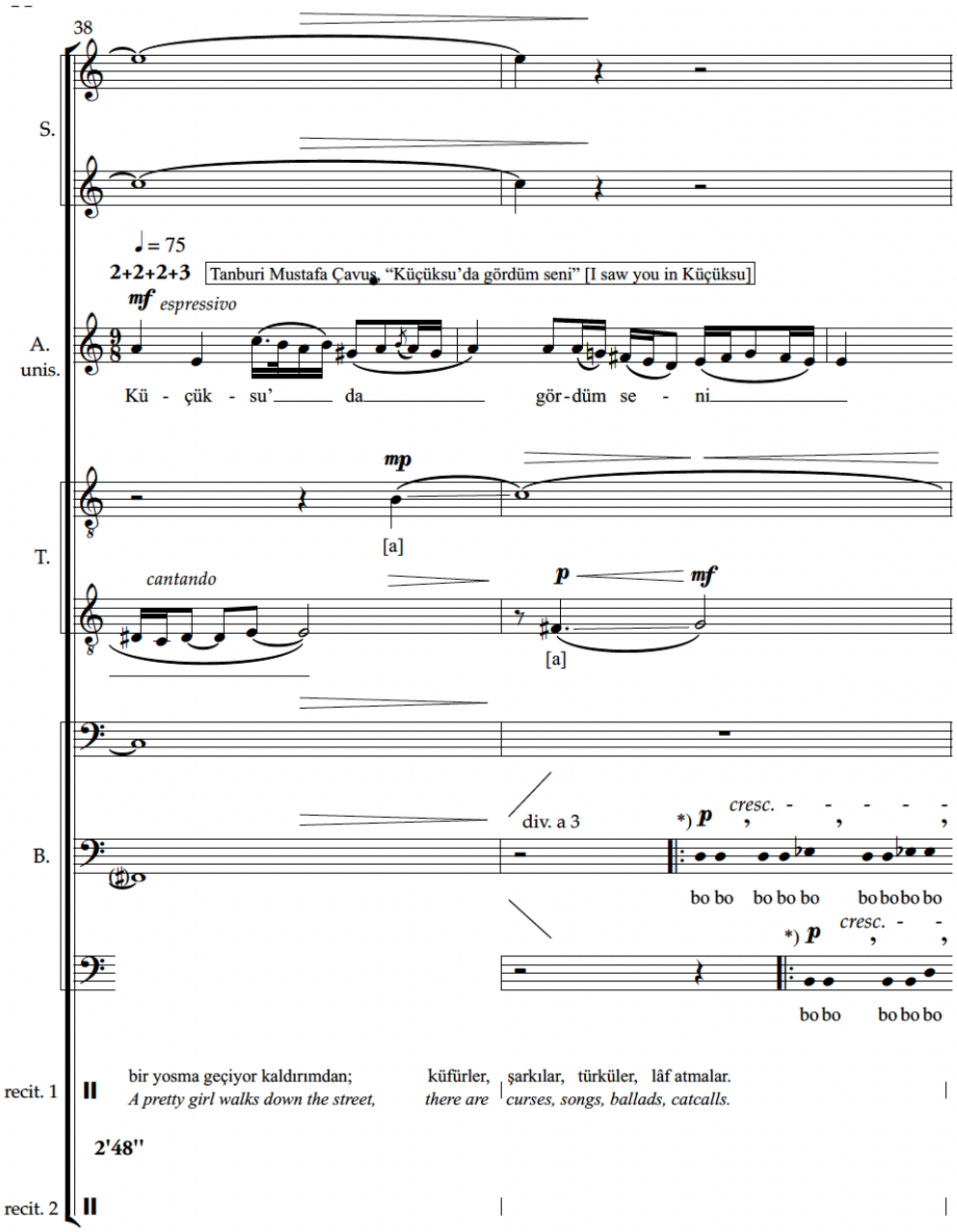
Şekil 3.42: "İstanbul'u Dinliyorum", Özkan Manav, ölçü 40-41.

Manav'ın söz boyama tekniğini güçlendirmek adına kullandığı kapalı ağız, açık ağız ve ağız üzerinde el tremolosu (Bkz. Şekil 3.42) gibi partisyon üzerinde işaretlerle gösterdiği modern yazım teknikleri, bestecinin ses malzemesine yaklaşımındaki geniş yelpazeyi de göstermektedir.

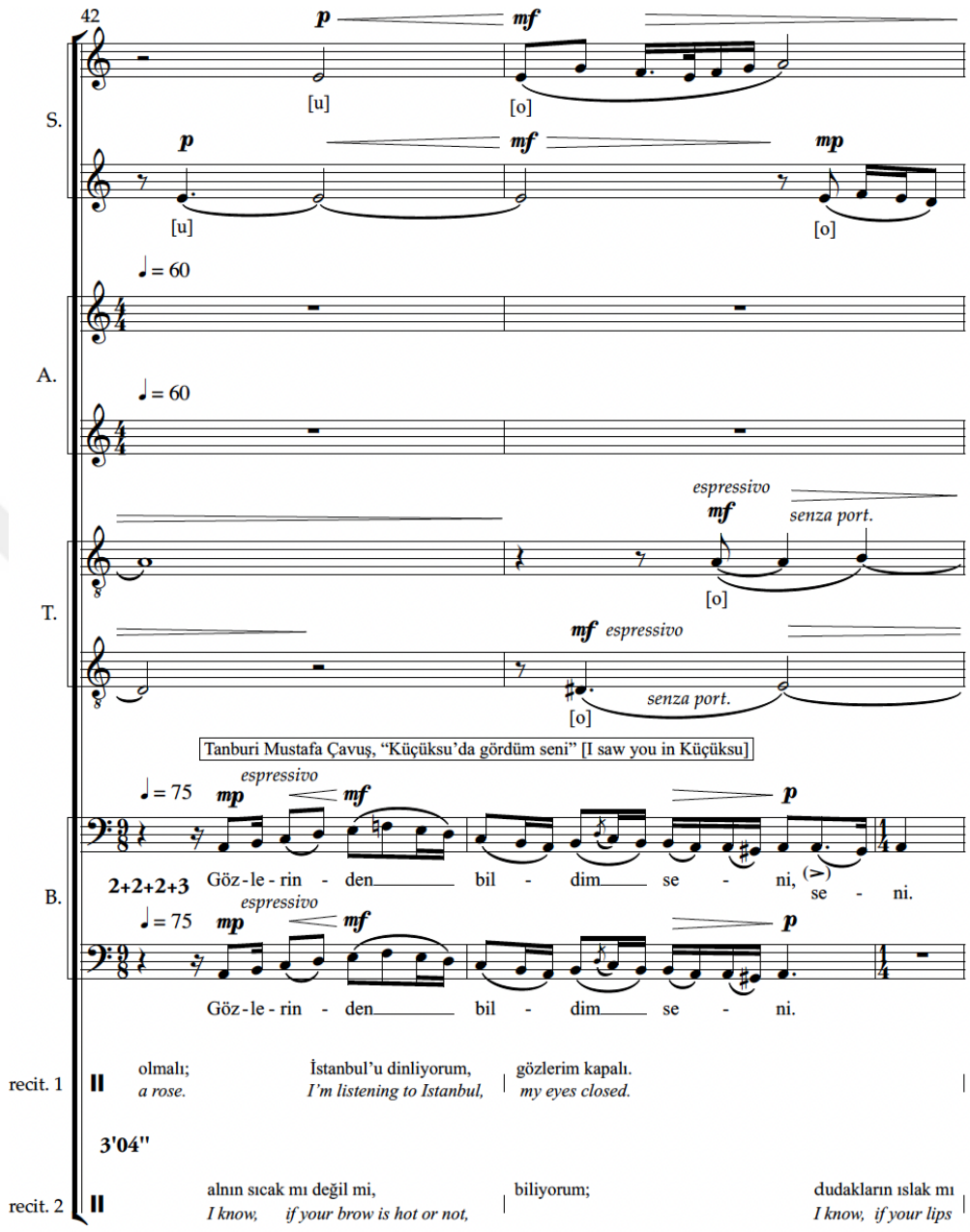


Şekil 3.43: Soprano ve Alto partilerindeki el tremolosu "İstanbul'u Dinliyorum", Özkan Manav, ölçü 52-53.

Eserde kullanılan bir başka teknik alıntılamadır. Bestesi Tanbûri Cemil Çavuş'a ait 18. yüzyıl İstanbul şarkısı olan "Küçüksu'da Gördüm Seni" eserinin bir kısmı sırasıyla, 38-41. ölçüler arasında alto partisinde, 42-44. ölçüler arasında da bas partisinde duyulur (Sırasıyla Bkz. Şekil 3.44, Şekil 3.42, Şekil 3.45). 9/8'lik aksak ölçü biriminde ve şehnaz-buselik makamındaki bu şarkıya diğer partiler polifonik bir üslupta küçük motifler aracılığıyla eşlik ederler.

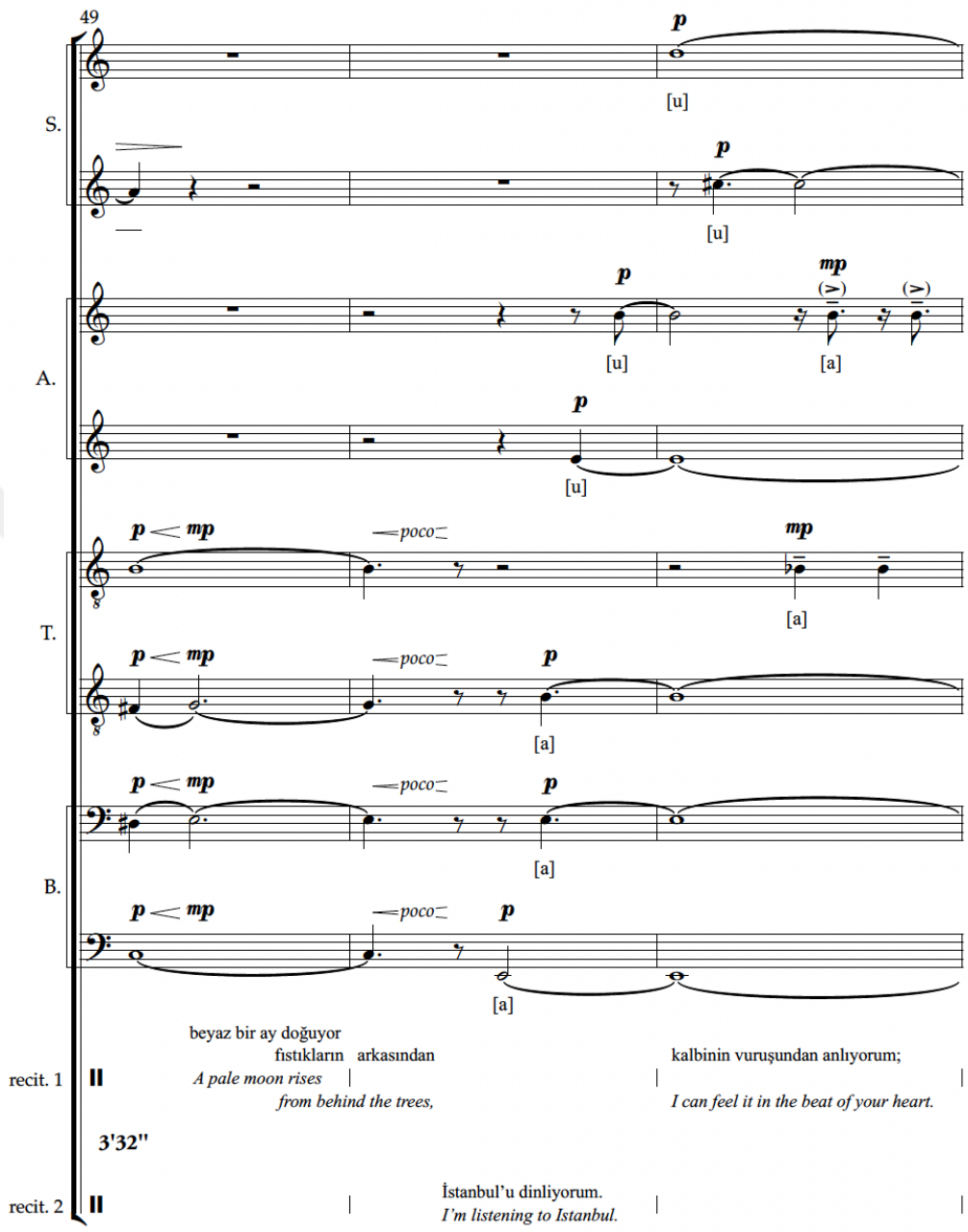


Şekil 3.44: "İstanbul'u Dinliyorum", Özkan Manav, ölçü 38-39.

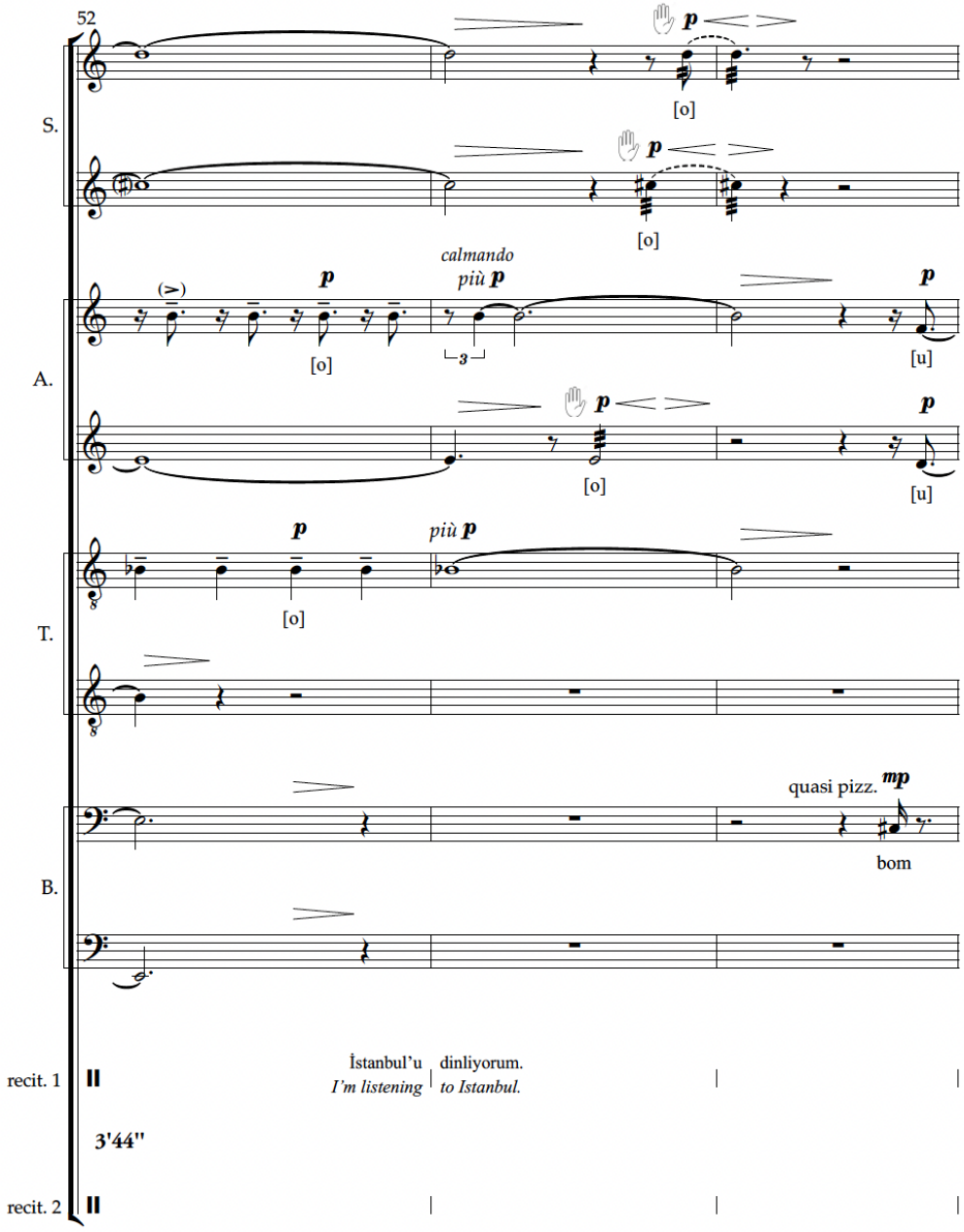


Şekil 3.45: "İstanbul'u Dinliyorum", Özkan Manav, ölçü 42-43.

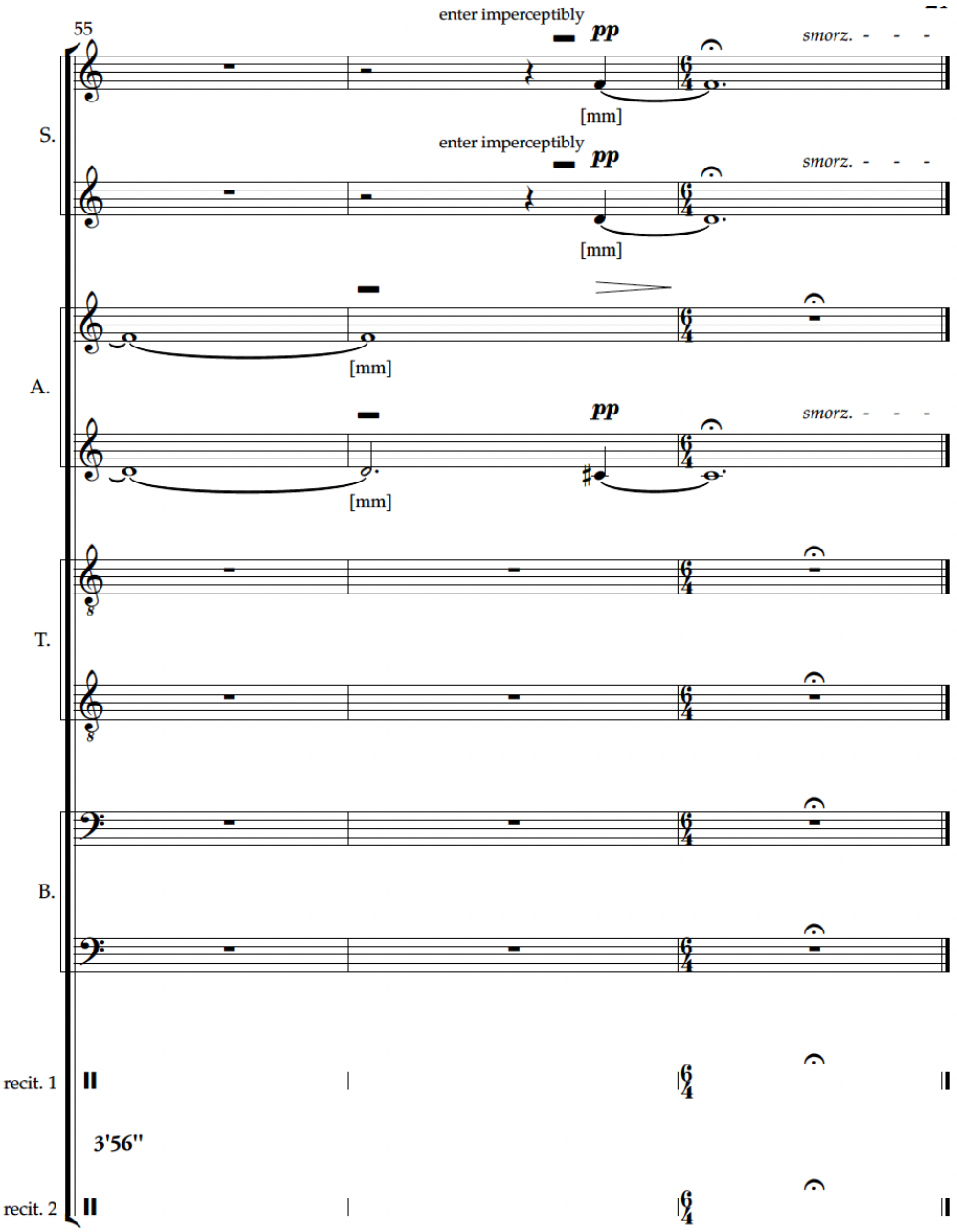
Eser partilerin tuttuğu uzun seslere geri dönerek seyrekleşen bir doku içerisinde, şiir okuyucuları ile birlikte son bulur (Bkz. Şekil 3.46, Şekil 3.47, Şekil 3.48).



Şekil 3.46: "İstanbul'u Dinliyorum", Özkan Manav, ölçü 49-51.



Şekil 3.47: "İstanbul'u Dinliyorum", Özkan Manav, ölçü 52-54.



Şekil 3.48: "İstanbul'u Dinliyorum", Özkan Manav, ölçü 55-57.

Bu eserde Manav'ın ses malzemesini geniş anlamda iki yatay hat halinde konuşmacılar ve koroda vokaller aracılığıyla oluşturması polifonik dokudan etkilendiğini göstermektedir. Bununla birlikte koro yazımında kullandığı ses malzemesi ile modernizmin etkisinde olduğunu söylemek de mümkündür. Alıntılama tekniğini kullanması ise bestecinin postmodern estetikten de uzak durmadığını

göstermektedir. Tüm bunlara bakıldığında Manav'ın bu eserinde eklektik bir yapı kurmaya çalıştığı gözlemlenmektedir.

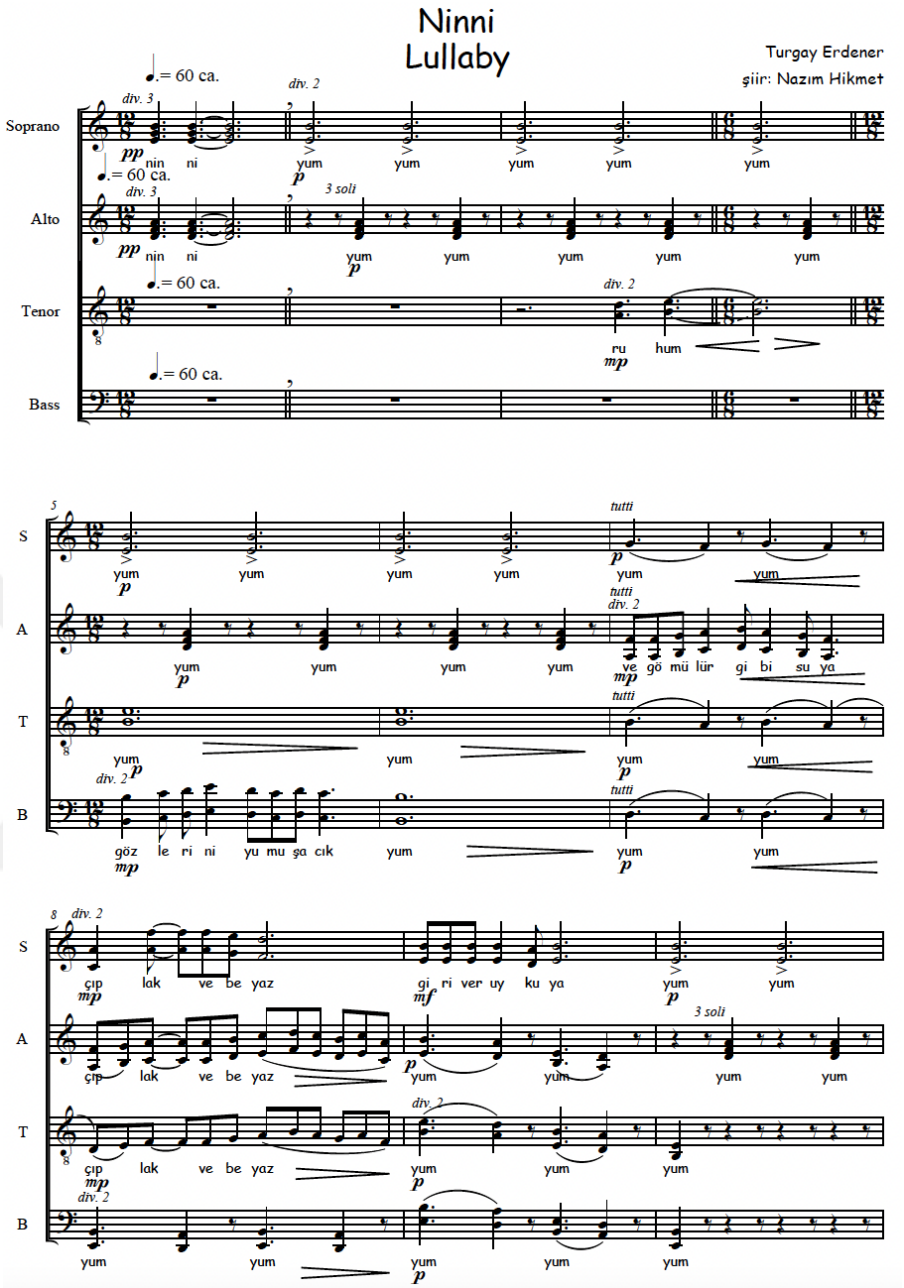
3.3. Turgay Erdener

3.3.1. Ninni

Eser 2005 yılında Muzaffer Arkan önderliğinde düzenlenen 3. Uluslararası Ankara Koro Yarışması'nın zorunlu eseri olarak Nazım Hikmet'in "Ruhum" şiiri üzerine eşliksiz karma koro için bestelenmiştir.

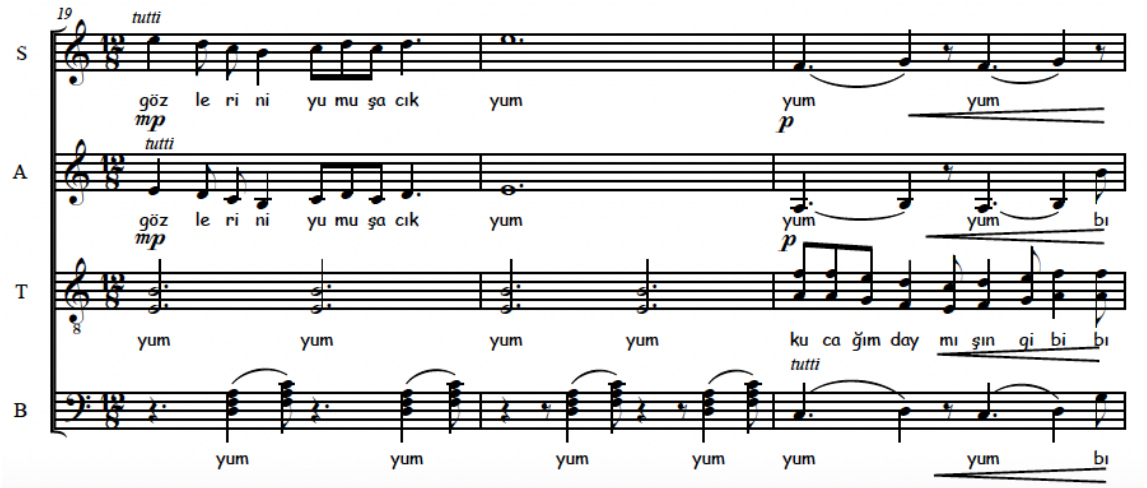
"Ruhum
Gözlerini yumuşacık yum
Kucağımdaymışsın gibi bırak kendini
Ninni,
Uykunda unutma beni
Ninni…
Gözlerini yumuşacık yum
Yeşil ela gözlerini
Ninni ruhum ninni
Sen yukarda yemişli dalların içindesin,
Yeşil gözlerin güneş dolu,
Dudakların bala bulanmış
Ben ağacın dibindeyim,
Bir ayağım çukurda…
Ben senden çok önce gideceğim,
Sen bensiz kalacaksın ihtiyarlığında…"

Eser ABA formundadır. A kesiti (1-33. ölçüler), 2. ölçüde soprano ve alto patilerinde Mi sesi üzerinden Kürdi makamını çağrıştıran ve iki partinin birleşmesiyle bu makamın seslerini bir akor salkımı olarak duyuran motifle açılır ve bu kesitin zemini bu motifin ostinatosu üzerine kurulur. (Bkz. Şekil 3.49)



Şekil 3.49: "Ninni", Turgay Erdener, ölçü 1-10.

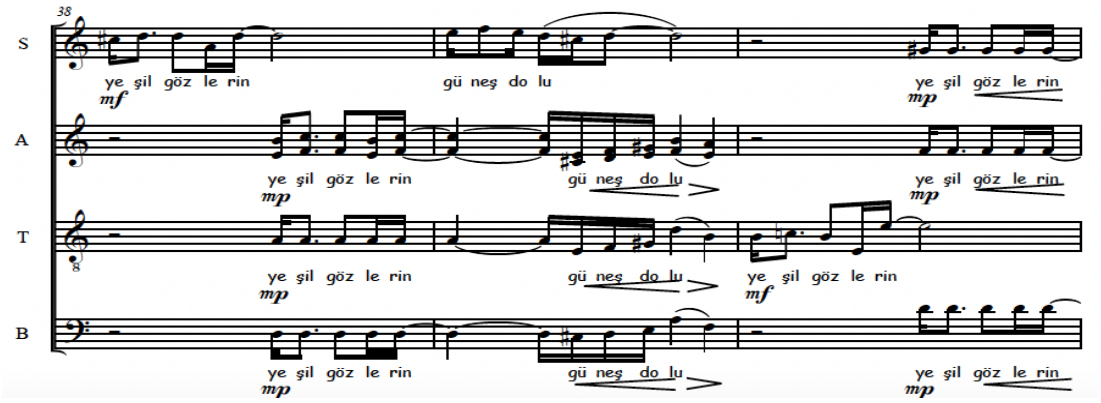
Ostinatonun üzerinde ezgisel yapılar partiler arasında geçişlerle duyulmaktadır. İlk duyulan ezgi 5. Ölçüde Bas partisinde başlar, 7 ve 8. ölçülerde bu ezgi Alto partisinde devam eder, 9. Ölçüde ise soprano partisi ile son bulur (Bkz. Şekil 3.49). Bu ezgi 19. ölçüde soprano ve alto partisinde bu sefer ilk duyulan ezgini enversiyonlu bir varyasyonu olarak tekrar duyulur ve bu ezginin devamı aynı yaklaşımla 21 ve 22. ölçülerde tenor partisinde sürer. (Bkz. Şekil 3.50)



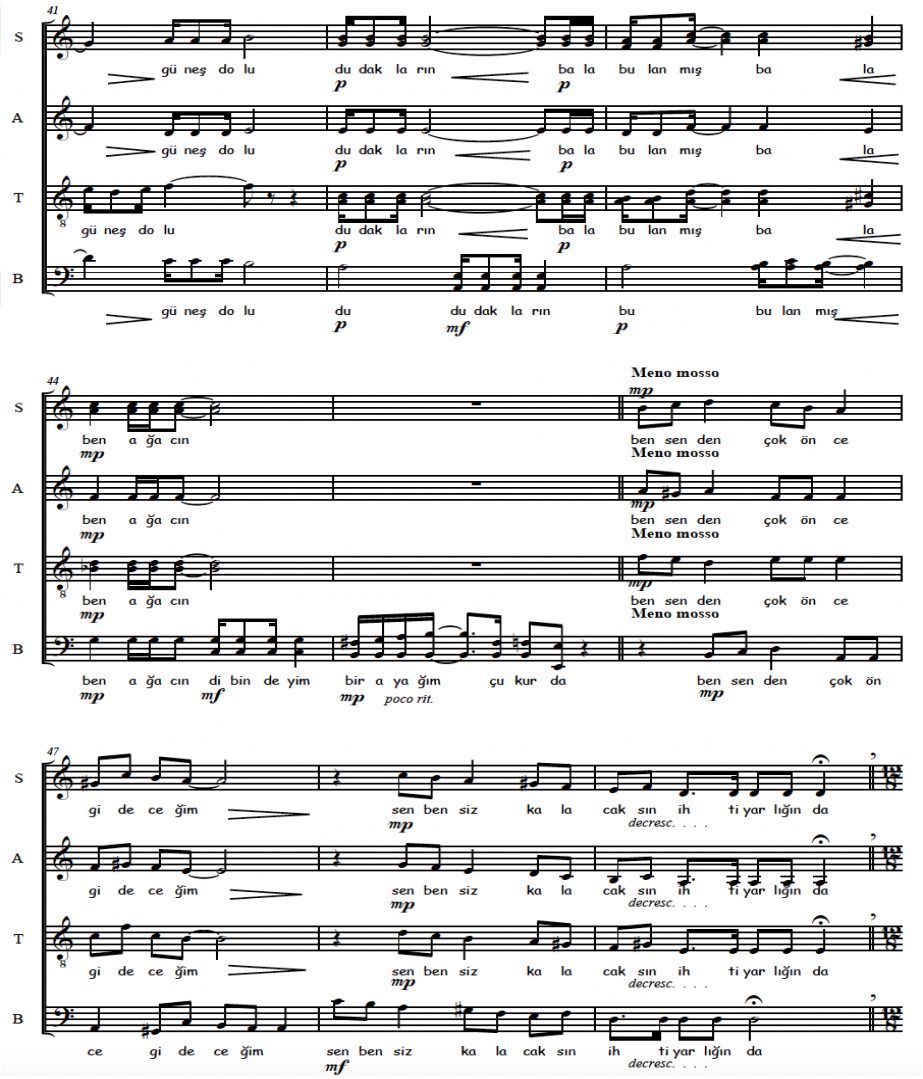
Şekil 3.50: "Ninni", Turgay Erdener, ölçü 19-21.

23. ölçüde Mi merkezli yapı, Si merkezine transpose olur ve kürdi makamını çağrıştıran yapı Si sesi üzerinden aynı ostinatoyu sürdürerek ve ezgisel yapıyı tekrar ederek devam eder. A kesiti 12/8'lik ölçü birimi ile ağır tempoda kurgulanmıştır.

B kesitinin (34-49. ölçüler) Re sesi üzerinden hicaz makamını çağrıştıran bir yapıya sahip olduğu gözlemlenebilir. Ölçü birimi 4/4 olarak değişirken, tempo aynı kalır. Ezginin öncülük ettiği bir yapıyla kurulur. Bu ezgi, partiler arasında geçişken olarak duyulmaktadır. Polifonik bir dokuya sahiptir. Özellikle 38-44 ölçüler ve 46-49. ölçüler arasında ezgiyi duyuran tek bir parti ve onu armonik bir yapı içerisinde tekrar eden diğer üç partinin soru cevapları şeklinde kurulur. Ezginin ilerleyişi partiler arasında değişir, dolayısıyla buna cevap veren partiler de değişkenlik gösterir (Bkz. Şekil 3.51 ve Şekil 3.52).



Şekil 3.51: "Ninni", Turgay Erdener, ölçü 38-40.



Şekil 3.52: "Ninni", Turgay Erdener, ölçü 41-49.

3. Kesit (53-63. ölçüler) A kesitinin ilk 13 ölçüsünü aynı şekilde tekrar eder ve eser son bulur.

Tonal ve modal bir anlayışın harmanlandığı eserde, Erdener'in metinle müzik ilişkisini ele alışında halk müziğinin makamsal unsurlarından yararlandığı görülmektedir. Bunun yanında, ses salkımlarından akorlar türetmesi ve eserin belli kesitlerinin bir motifin sürekli tekrarı üzerine kurulması gibi teknikler bestecinin postmodern estetik anlayışına yakın olduğunu gösteren unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.3.2. Göle Yas

Eser, 2014 yılında Burdur Gölü'nün kuruması üzerine çekilen bir belgeselin müziği olarak Gonca Özmen'in (1982) "Göle Yas" şiiri üzerine bestelenmiştir.

Kurumakta olan bir gölün ağzından yazılan şiir şu şekildedir:

"GÖLE YAS

Kök ver

Eski bir gölsem kuytuda
Azaldıysam gün be gün

Uzundur dindiysem
Bitiverecekmiş olduysam

Sonsuz bir girdapta uyuyorsam
Örtük sözün ve tenin altında

Ağırsam kalbime
Susakaldıysam dipte derinde

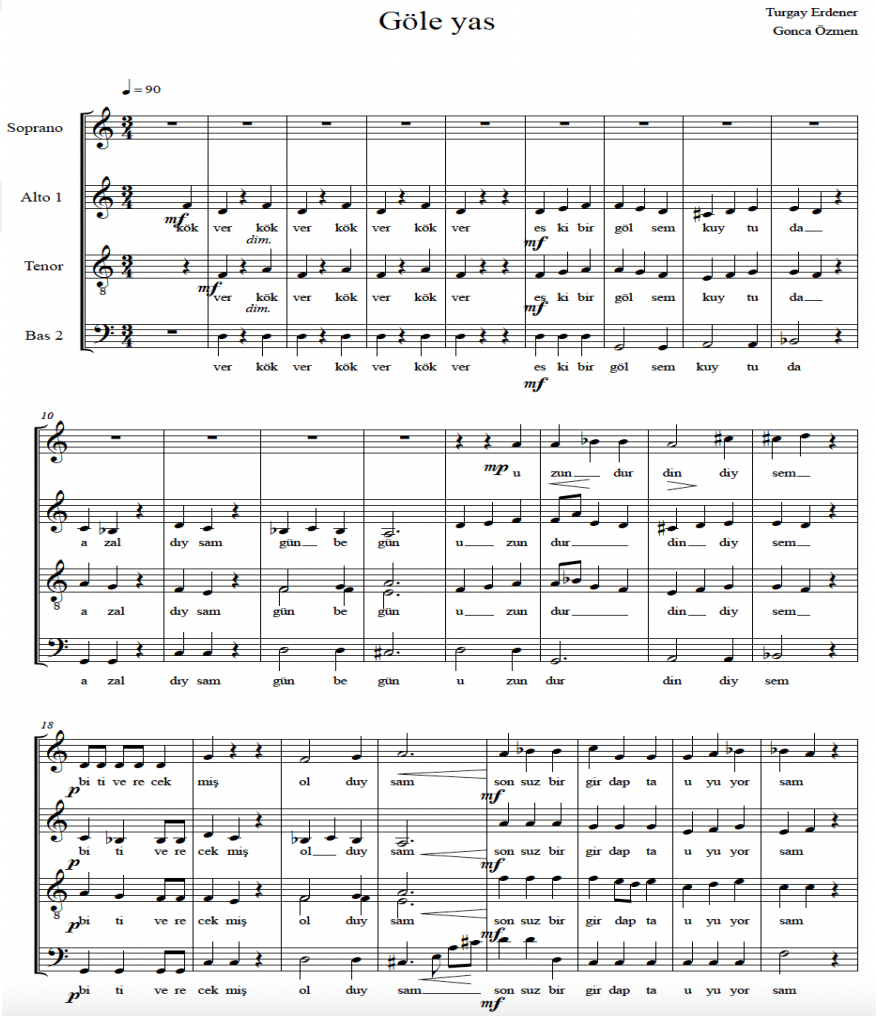
Ses ver

Uzun bir zılgıtsam
Beklemiş, gecikmiş ve kekre,

Ölüyorsam sicim sicim akmaktan
Karaysam şimdi kapkara kederden

Kurum tutmuş, tükenmeye durmuşsam
Bitkin düşmüşsem beklemekten
El ver"

Eser Re minör tonunda, ¾'lük ölçü biriminde yazımıştır. "Kök ver" sözü üzerine bas tenor ve alto partilerinde duyulan 4 ölçülük bir açılışla başlar. (örnek) ABAB formundaki eser 16 ölçülük bir A (5-21. ölçüler), 16 ölçülük bir B (22-37. ölçüler) ile devam ederek iki kere tekrar eder. A kesitinde ezgi alto partisindedir. Soprano partisi ilk defa 9. ölçüde altoya karşı bir ezgi ile duyulur ve devam eder. B kesitinde ezgi sopranoya geçer. Tenor ve bas partiler eser boyunca eşlik partileri olarak armonik yapıyı tamamlar (Bkz. Şekil 3.53). Eser homofonik bir dokuya sahiptir. İkinci tekrarda müzik aynı şekilde kalırken ritmik yapıda prozodiye uygunluk için ufak değişiklikler yapıldığı görülür. Eser Moderato tempodadır ve şiirin içeriğini dingin bir atmosfer ile duyurur. Eser Klasik ve Romantik Dönem'in estetik anlayışına uygun ezgi, cümleleme ve form yapısına sahiptir.



Şekil 3.53: "Göle Yas", Turgay Erdener, ölçü 1-25.

Erdener'in bu eserinde Klasik ve Romantik Dönem'in estetik ve dil anlayışına yakın durduğu hissedilmektedir.

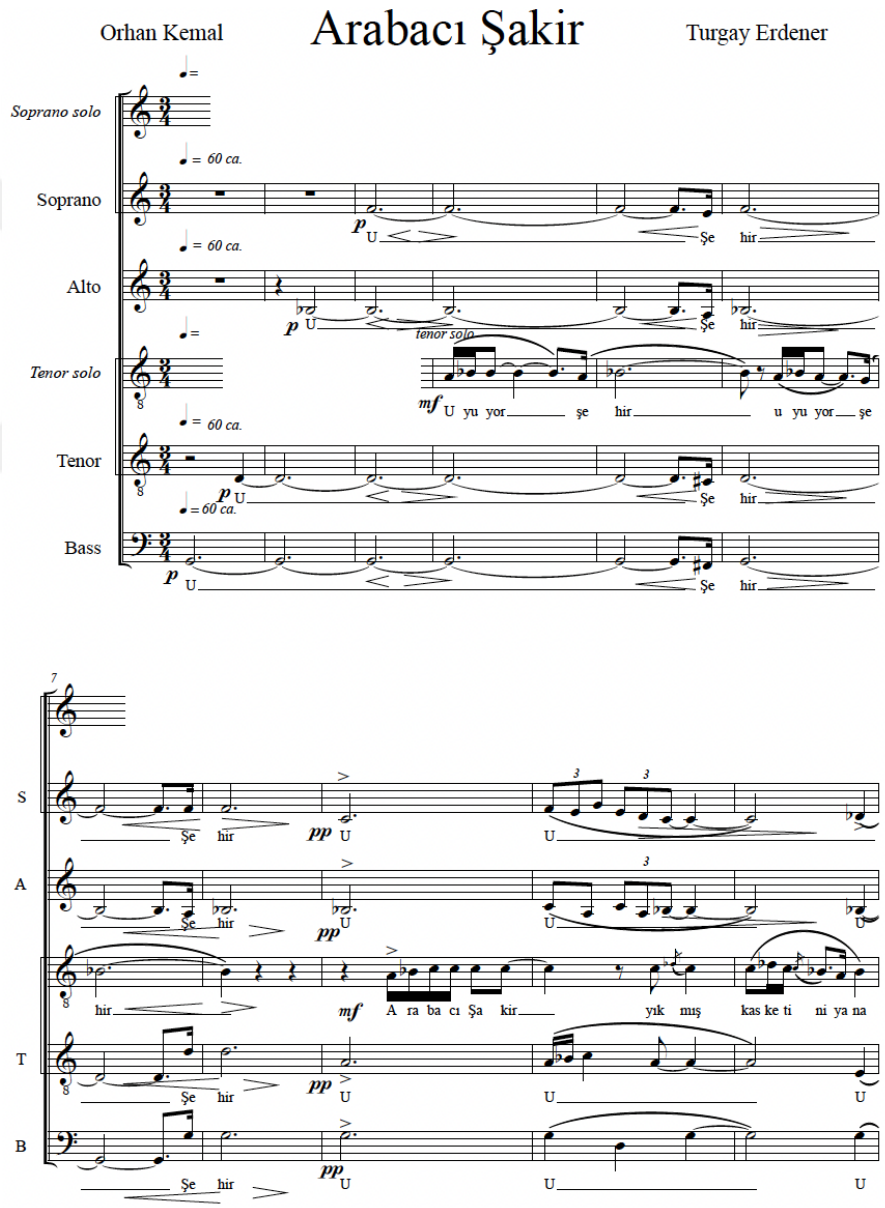
3.3.3. Arabacı Şakir

Erdener bu eserini Orhan Kemal'in "Arabacı Şakir" şiiri üzerine, Bursa Nilüfer Belediyesi'nin düzenlediği 2017 Orhan Kemal Yılı etkinlikleri çerçevesinde Nilüfer Belediyesi Çoksesli Korosu tarafından seslendirilmek üzere Karma Koro ve Soprano ve Tenor Solo için bestelenmiştir.

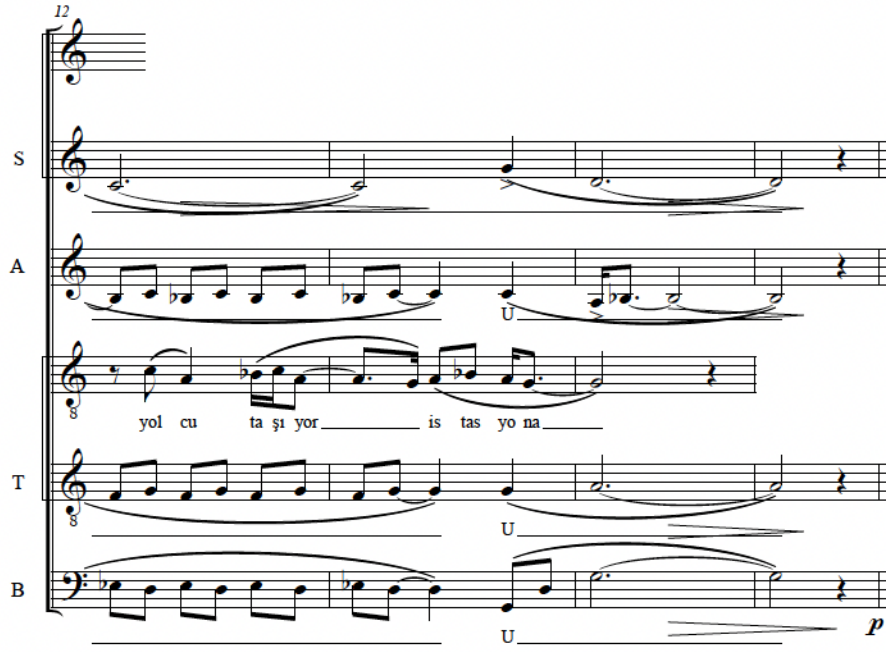
"ARABACI ŞAKİR

Uyuyor şehir
Arabacı Şakir
Yıkmış kasketini yana
Yolcu taşıyor istasyona.
Nal sesleri, nal sesleri, nal sesleri…
Hey gidi gençlik hey!
Şaklattı ucunu püsküllü kırbacını
Deheeyyyy!!!!
Dört tekerlek
Tekerlenerek
Teker teker tekerleniyor.
Asfalt kuru
Cadde bomboş.
Kaldırımda bir sarhoş
Dayamış ağaca başını
Geniş yapraklı ağaçlar içinde beyaz evler
Perdeleri aydınlık
Hava ılık.
Şakir'in dudağında bir ıslık
Uzaklarda tren
Adana Garı'na doğru ilerleyen
Toros Ekspresi.
Açıldı soldaki konağın penceresi
Bir kadın çıktı
Kolları çıplak,
Göğsü açıktı,
Yıldızlara bakıyordu
Dağıtarak havayı iki yana
Bir otomobil geçti istasyona
Arabacı Şakir
Arabacı Şakir'in gözleri daldı
Efkârlandı."

Eser her partinin tek tek “U” vokali ile girişiyle tutulan uzun seslerin sol minör 7’li akoru oluşturması ile başlar. Bu akor üzerine tenor solo serbeste yakın bir ritmik yapı içerisinde, uzun hava söyleyiş biçimini çağrıştıracak şekilde “uyuyor şehir” sözünü söyler. Korodaki tüm partiler farklı akorlar oluşturacak homofonik bir yapı içerisinde ilerlerken, tenor solo aynı anlayışla 15. ölçüye kadar devam eder (Bkz. Şekil 3.54 ve Şekil 3.55).

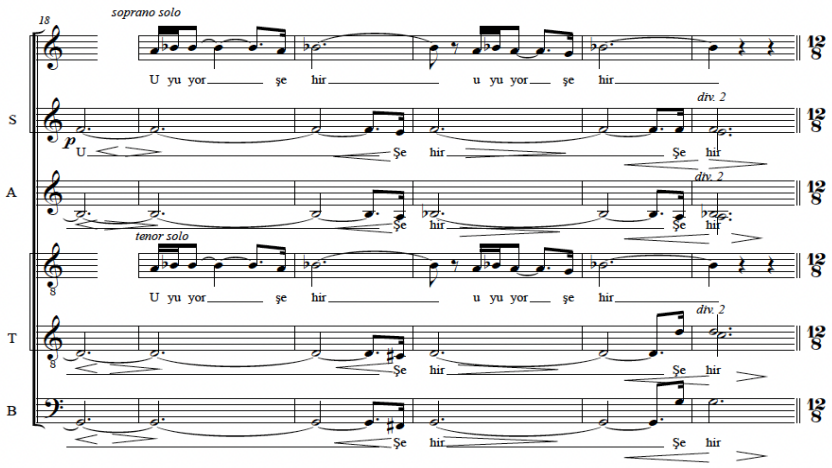


Şekil 3.54: “Arabacı Şakir”, Turgay Erdener, ölçü 1-11.

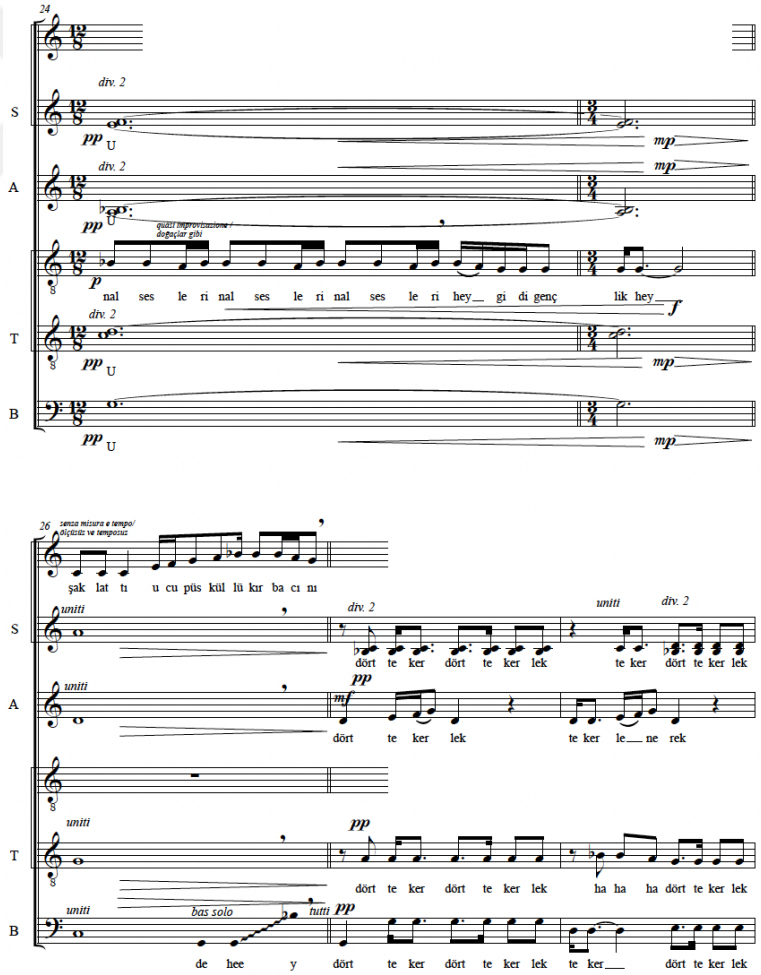


Şekil 3.55: "Arabacı Şakir", Turgay Erdener, ölçü 12-15.

16. ölçüde koro eserin başındaki anlayışla yeniden sol minör 7'li akorunu oluşturur. Tenor soloya bu sefer soprano solo da eklenerek koronun tuttuğu akor üzerine "uyuyor şehir" sözlerini aynı ezgi ile tenorla beraber tekrar eder. Bu kesitte tempo bir dörtlüğe 60 olarak belirtilse ve ¾'lük ölçü birimi ile yazılsa da, yaratılmak istenen atmosfer koronun tutulan sabit sesleri üzerine serbestçe söylenen bir ezgi şeklinde duyulmaktadır. Bu haliyle Türk halk müziği geleneğindeki dem tutma ve üzerine söylenen uzun havayı çağrıştırır. Bu yapı 27. Ölçüye kadar sololaın karşılıklı soru cevapları ile devam eder ve birinci kesit burada sona erer (Bkz. Şekil 3.56 ve Şekil 3.57).

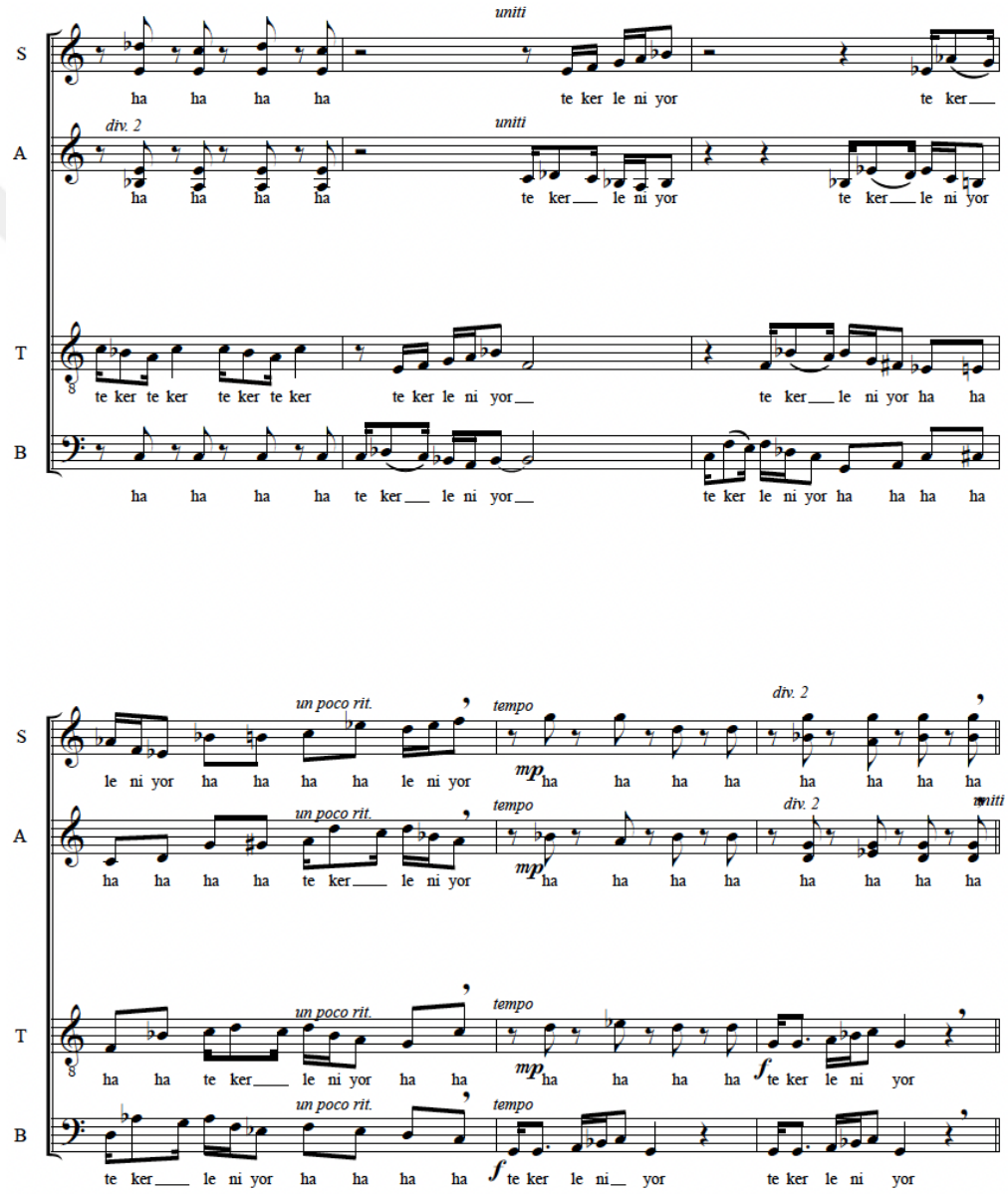


Şekil 3.56: "Arabacı Şakir", Turgay Erdener, ölçü 18-23.



Şekil 3.57: "Arabacı Şakir", Turgay Erdener, ölçü 24-28.

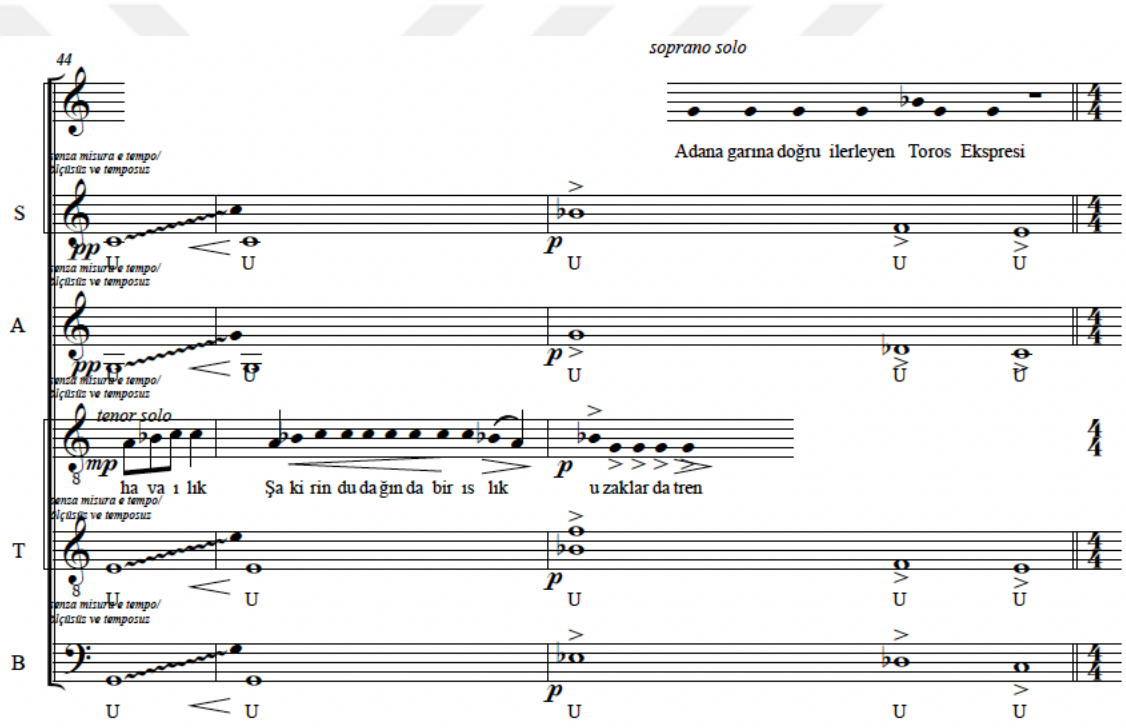
İkinci kesit olan 27-34. ölçüler arasında “dört tekerlek tekerlenerek teker teker tekerleniyor.” sözleri farklı partiler arasında bölünerek, tekrar unsuru kullanılan bir ezgi ile söylenir. Sözler tüm partilerde ağırlıklı olarak polifonik bir anlayışla ele alınırken, söz söylemeyen partiler armonik yapıyı tamamlamak adına “ha” hecesi ile ezgiye eşlik ederler (Bkz. Şekil 3.58).



Şekil 3.58: “Arabacı Şakir”, Turgay Erdener, ölçü 29-34.

Üçüncü kesit olan 35-42. ölçüler arasında tempo hızlanır ve iki kere tekrar eden dört ölçülük bir ezgi ve ona eşlik eden diğer partiler şeklinde bir yapı kurulur. Bu ezgi ilk dört ölçüde alto partisinde, sonrakinde ise soprano ve tenor partilerinde birlikte duyulur.

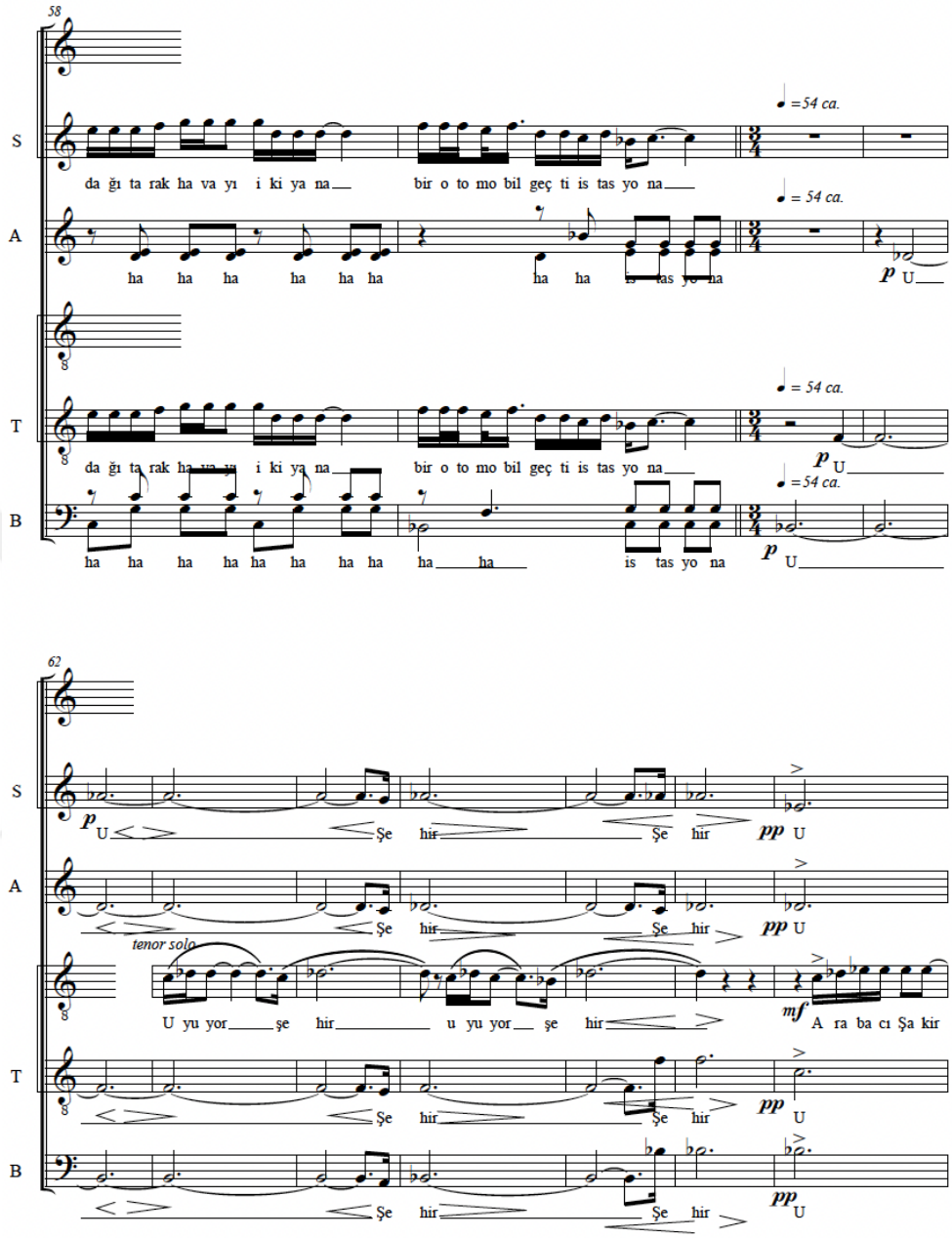
44-46. ölçüler arasında birinci kesitteki koronun uzun sesler tutması ve tenor ve soprano solonun bu sesler üzerine serbestçe konuşma tavrı yeniden belirir. Besteci tarafından tercih edilen konuşma sesleri perdeleri de halk türkülerinin motiflerini çağrıştıran aralıklara ve söyleyiş biçimini andırır (Bkz. Şekil 3.59).



Şekil 3.59: "Arabacı Şakir", Turgay Erdener, ölçü 44-46.

52-59. ölçüler ezgisel ve armonik yapı olarak ikinci kesitle aynı olmakla beraber, sözler prozodiye uygun gelecek şekilde ritmik açıdan değişerek yeniden duyulur.

60-82. ölçüler arası ise birinci kesitle aynı anlayışla kurgulanmıştır fakat bu sefer ilk kurulan akor sol minörden si bemol minöre aktarılmıştır (Bkz. Şekil 3.60).



Şekil 3.60: "Arabacı Şakir", Turgay Erdener, ölçü 58-68.

Eser Si bemol minörde son bulur.

Eser modal bir anlayış içerisinde kurgulanmıştır. Ezgiler ve eşlikler sürekli olarak hüseyni makamını çağrıştıran yapılarıyla göze çarparlar.

Erdener'in bu eserde, ezgilerin seyri, eşlik motifleri, makamsal düşünce ile Türk Halk müziği unsurlarından yararlandığını gözlemlemek mümkündür. Türk Halk Müziğindeki dem ve uzun havayı çağrıştıran pasajlar da bestecinin bu yaklaşımını destekleyen diğer unsurlar olarak görülebilmektedir.

3.3.4. Erkân İçinde Yoluz Biz

Eser 2019 yılında 16. yüzyıl Âşık halk edebiyatının ve Alevi-Bektaşi kültürünün en önemli temsilcilerinden biri sayılan Pir Sultan Abdal'ın "Gel Güzelim Kaçma Bizden" şiiri üzerine, Bursa Belediyesi Kültür Müdürlüğü'nün Anadolu Ozanları projesi kapsamında verdiği sipariş için bestelenmiştir. Karma koro için bestelenen eserin ilk seslendirilişi 2019 yılında Anadolu Ozanları Projesi kapsamında gerçekleştirilen konserde Boğaziçi Caz Korosu tarafından gerçekleştirilmiştir.

"GEL GÜZELİM KAÇMA BİZDEN

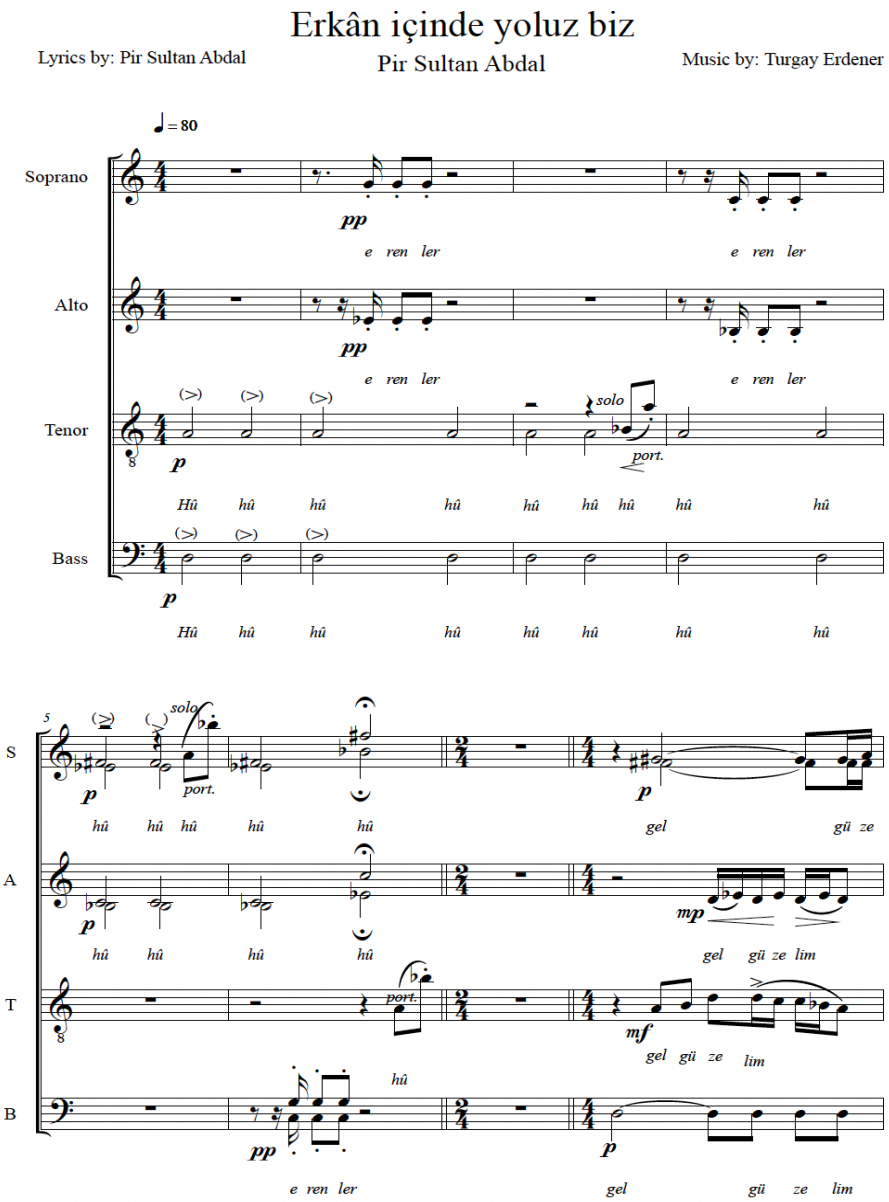
Gel güzelim kaçma bizden
Yâda gelmeyen eriz biz
Biz hal ehli kardaşlarız
Erkân içinde yoluz biz

Söyleşelim halden hale
Dilleşelim dilden dile
Biz gezeriz elden ele
Taze açılmış gülüz biz

PİR SULTAN'ım ne ağlarsın
Gözünden kan yaş damlarsın.
Sen bizden ateş mi umarsın
Yanmış üfrülmüş külüz biz"

Eser 6 ölçülük bir açılışla başlar. İlk dört ölçü tenor ve bas partilerinin Re ve La sesleri üzerinden dem mantığını çağrıştıracak şekilde tuttukları seslerin üzerine soprano ve alto partilerinin "Erenler" sözlerini farklı perdelerden söylemeleri ile açılır. Burada Re perdesi üzerinden hicaz makamını çağrıştıran bir yapı duyulmaktadır. 5-6. ölçülerde daha önce soprano ve altolarda duyulan motif bas partisine geçer, soprano ve alto partisi ise farklı perdeler üzerinden daha önce bas ve tenor partisinin duyurduğu dem mantığını çağrıştıran motifi devralır. Açılışta aynı

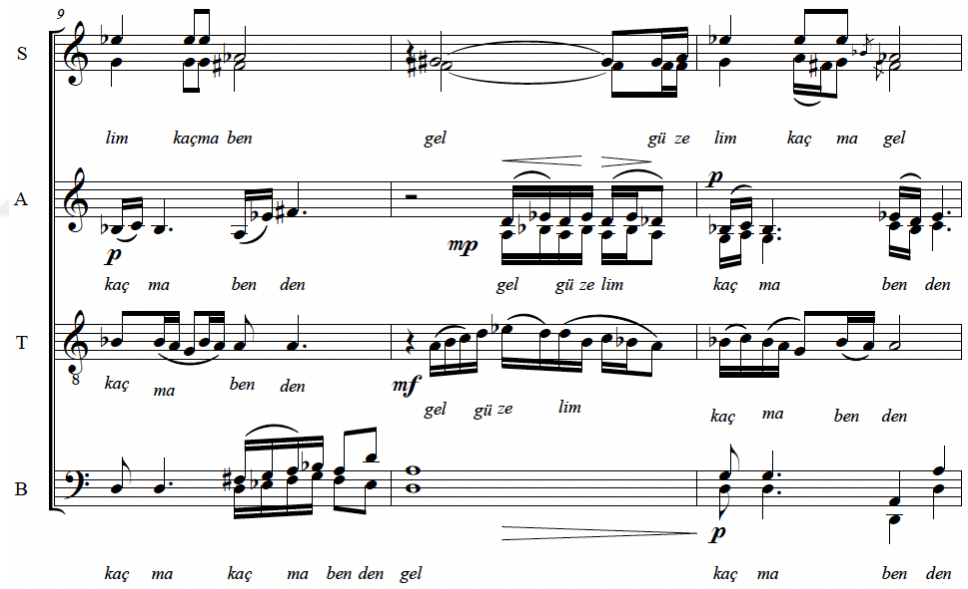
zamanda 3,5 ve 6. ölçülerde soprano ve tenor partilerinden seçilmiş soloların portamento olarak oktavı aşacak şekilde 9'lu aralıkla gerçekleştirdiği ses atlamaları ve bas ve tenor partilerinin "hu" hecesi üzerine aksanlı haykırışları, bestecinin ses malzemesini kullanırken yaratmaya çalıştığı atmosfere yardımcı öğeler olarak karşımıza çıkarken, bu durumun metnin içeriği ile de koşutluk yaratmaya çalışan ayinsel bir havayı oluşturduğu gözlemlenebilmektedir (Bkz. Şekil 3.61).



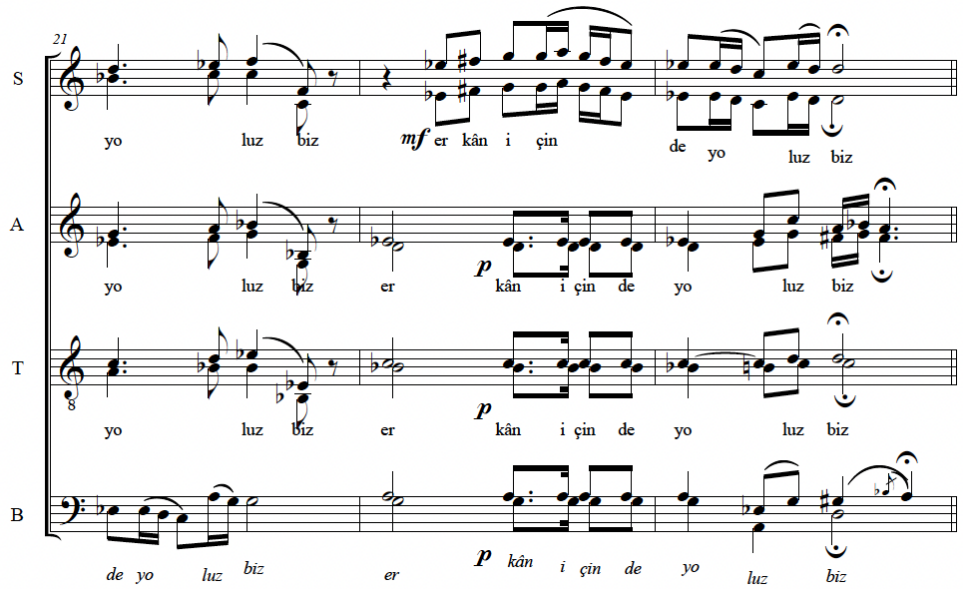
Şekil 3.61: "Erkân İçinde Yoluz Biz", Turgay Erdener, ölçü 1-8.

Bundan sonra 16 ölçülük, hicaz makamını çağrıştıran, bir ezgi farklı partilerde birbirini takip eden şekilde duyulur. Devam eden ezginin partiler arasında bölünmesi karşımıza şu şekilde çıkmaktadır: 8-11. ölçüler tenor partisinde, 12-15. ölçüler bas partisinde, 16-19. ölçülerde soprano partisinde zaman zaman tenor partisinin eşliğiyle, 20-21. ölçülerde bas partisinde, 22-23. ölçülerde soprano partisinde.

Ezgi devam ederken ezgiyi söylemeyen partiler, ağırlıklı olarak polifonik bir üslupla ezgiyi söyleyen partilere soru cevap biçiminde eşlik ederken (Bkz. Şekil 3.62)**,** bu durum zaman zaman da homofonik bir üslupla diğer partilerdeki akorlar ya da salkım akorlar (cluster) vasıtasıyla sağlanır (Bkz. Şekil 3.63).



Şekil 3.62: "Erkân İçinde Yoluz Biz", Turgay Erdener, ölçü 9-11.



Şekil 3.63: "Erkân İçinde Yoluz Biz", Turgay Erdener, ölçü 21-23.

Eserin formu 6 ölçülük açılış ve 16 ölçülük ezginin arka arkaya aynı armonik ve ezgisel yapıyı üç kere farklı sözlerle tekrar ettiği bir yapı içerisinde ilerler ve 6 ölçülük açılış aynı zamanda eserin bitişinde dördüncü kere tekrar ederek eser sonlanır. Farklı sözlerin aynı ezgisel ve armonik yapı içerisinde tekrar etmesinden ötürü strofik[35] form olarak adlandırmak yanlış olmayacaktır.

Eser, içerisinde hicaz makamının esintilerini taşıyan ve ezgisel olarak da halk müziği motiflerini taşıyan tonal bir anlayışla kurgulanmıştır. Bu bağlamda Sol minörü duyuran ama ağırlıklı olarak bu tonun dominantı olan Re üzerinde seyreden bir yapı duyulur.

Eserin temposu bir dörtlüğe 80 ibaresi ile orta hızda dingin bir atmosferde başlar, gelişir ve biter.

Erdener'in bu eserinde kullandığı ezgisel ve ritmik motiflerle Türk Halk müziği unsurlarından yararlandığını gözlemlemek mümkündür. Ezginin armonilenmesi bağlamında salkım akorlar ve genellikle 3'lü armoniden yararlanmış, cümlelemelerini ise Klasik Dönem etkisi ile simetrik dörtlü yapı ile kurmuştur. Tüm

[35] Strofik: Ezgisel ve armonik olarak aynı yapıyı tekrar eden fakat sözleri değişen bir formdur.

bunlar göz önüne alındığında bestecinin bu eserde Klasik dönemin form anlayışıyla ve Türk Halk müziği üslubunu harmanladığı sonucuna ulaşılmaktadır.

3.4. Kamran İnce

3.4.1. Gloria (Everywhere)

Eser 1978 yılında kurulan Amerikalı erkek vokal grubu Chanticleer'in "And On Earth, Peace: A Chanticleer Mass" (Dünyada Barış: Bir Chanticleer Missa'sı) projesi kapsamında sipariş olarak, 2005 yılında, on iki sesli karma koro için, 13. Yüzyıl Anadolu şairi Mevlâna Celaleddin Rumi'nin "Gloria, Everywhere" ("Görkem ve Övgü Her Yerde") şiiri üzerine İngilizce olarak bestelenmiştir.

Eserin ilk seslendirilişi 2007 yılında New York Metropolitan Müzesi'nde Chanticleer tarafından gerçekleştirilmiştir.

"GLORIA (EVERYWHERE)

Everywhere the aroma of God begins to arrive

Look at these people knowing their feet from head as they begin to arrive
Every soul is seeking his soul, every soul parched with thirst

They've all heard the voice quencher of thirst
Everyone tastes the love, everyone tastes the milk

Anxious to know from where real mother begins to arrive
Waiting in fever, wondering ceaselessly when will that final union begin to arrive

Moslems and Christians and Jews raising their hands to the sky
Their chanting voice in unison begins to arrive

How happy is the one whose heart's ear hears that special voice as it begins to arrive

Moslems and Christians and Jews raising
Their hands to the sky their chanting voice in unison begins to arrive

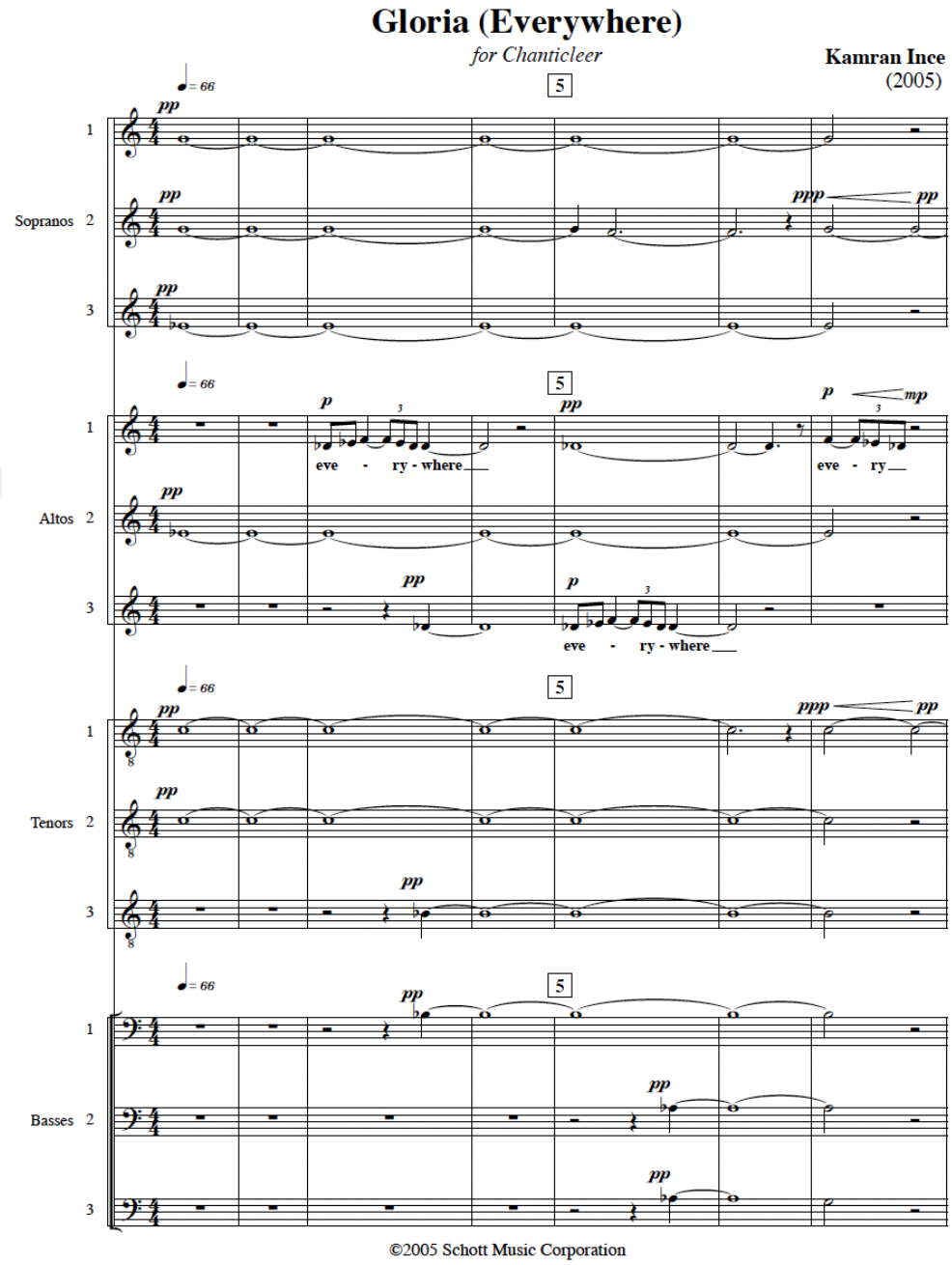
Clear your ears my friend from all impurity
A polluted ear can never hear the sound as it begins to arrive

If your eyes are marred with petty visions wash them with tears
Your tear drops are healers as they begin to arrive

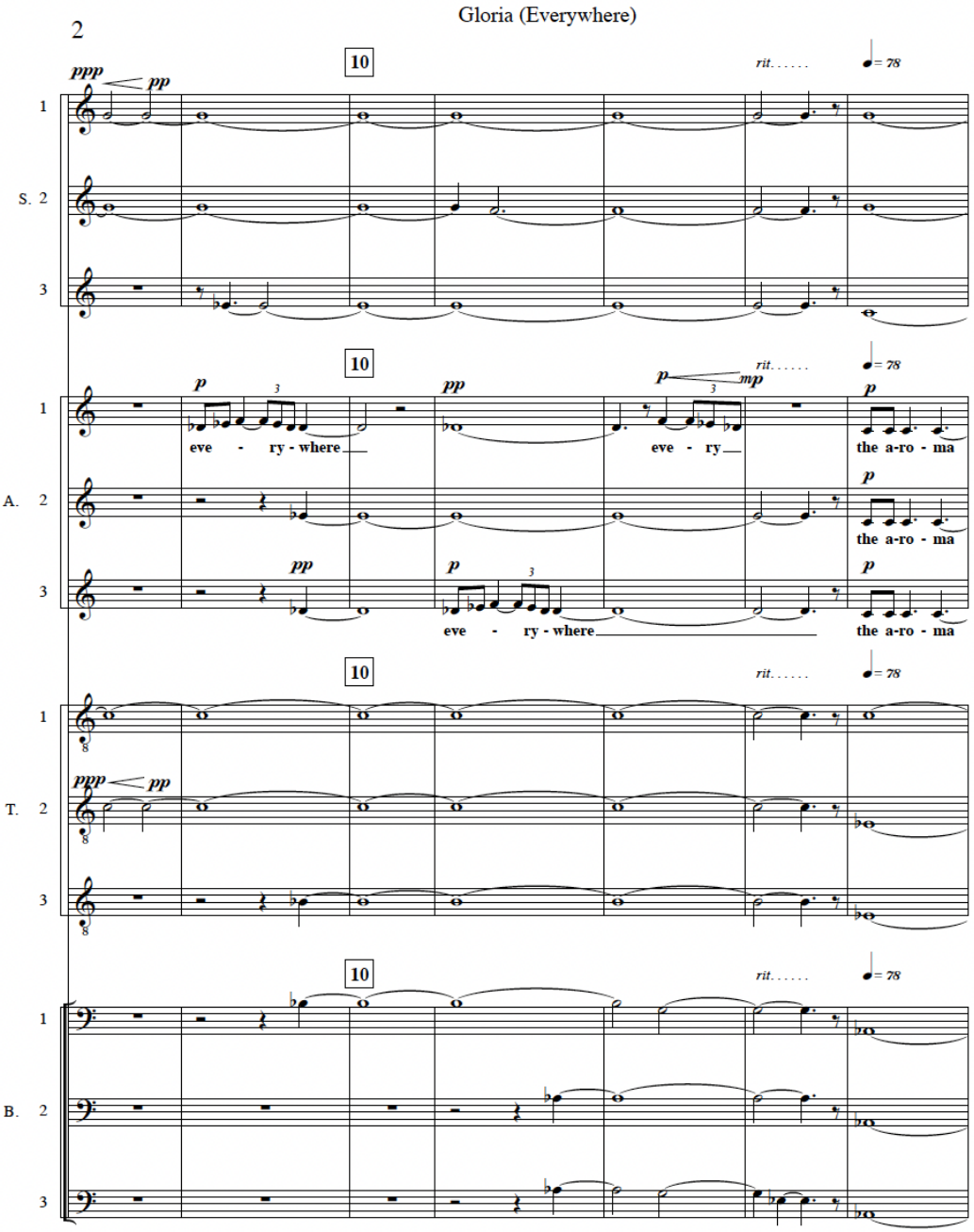
Keep silence don't rush to finish your poem

> The final finisher of the poem the creator of the poem will begin to arrive everywhere”

Eserin, metnin içeriğine bağlı olarak metnin yönlendirmesiyle kurulduğu gözlemlenmektedir. 4/4’lük ölçü birimi ile ağır tempoda ve durağan bir şekilde başlar. İlk motif 1. alto partisinde duyulur ve 3. alto partisinde birbirini yansılayan bir anlayışla sürer. Diğer partiler ise modal bir anlayışla Do üzerinden frigyen modunun ya da Türk müziğindeki kürdi makamını çağrıştıran sesleri duyuracak şekilde uzun sesler tutmaktadır (Bkz. Şekil 3.64). Eserin başlangıcındaki bu dingin kurulma aşaması yalnızca metnin yönlendirmesi değil aynı zamanda minimalist estetiğin de bir uzantısı olarak görülmektedir. Ufak yapılar, burada partiler içindeki tutulan sesler birleşerek zaman içinde daha büyük bir ses kümesi yaratırken zaman zaman en saf haliyle kalmaktadır (Bkz. Şekil 3.64 ve 3.65).

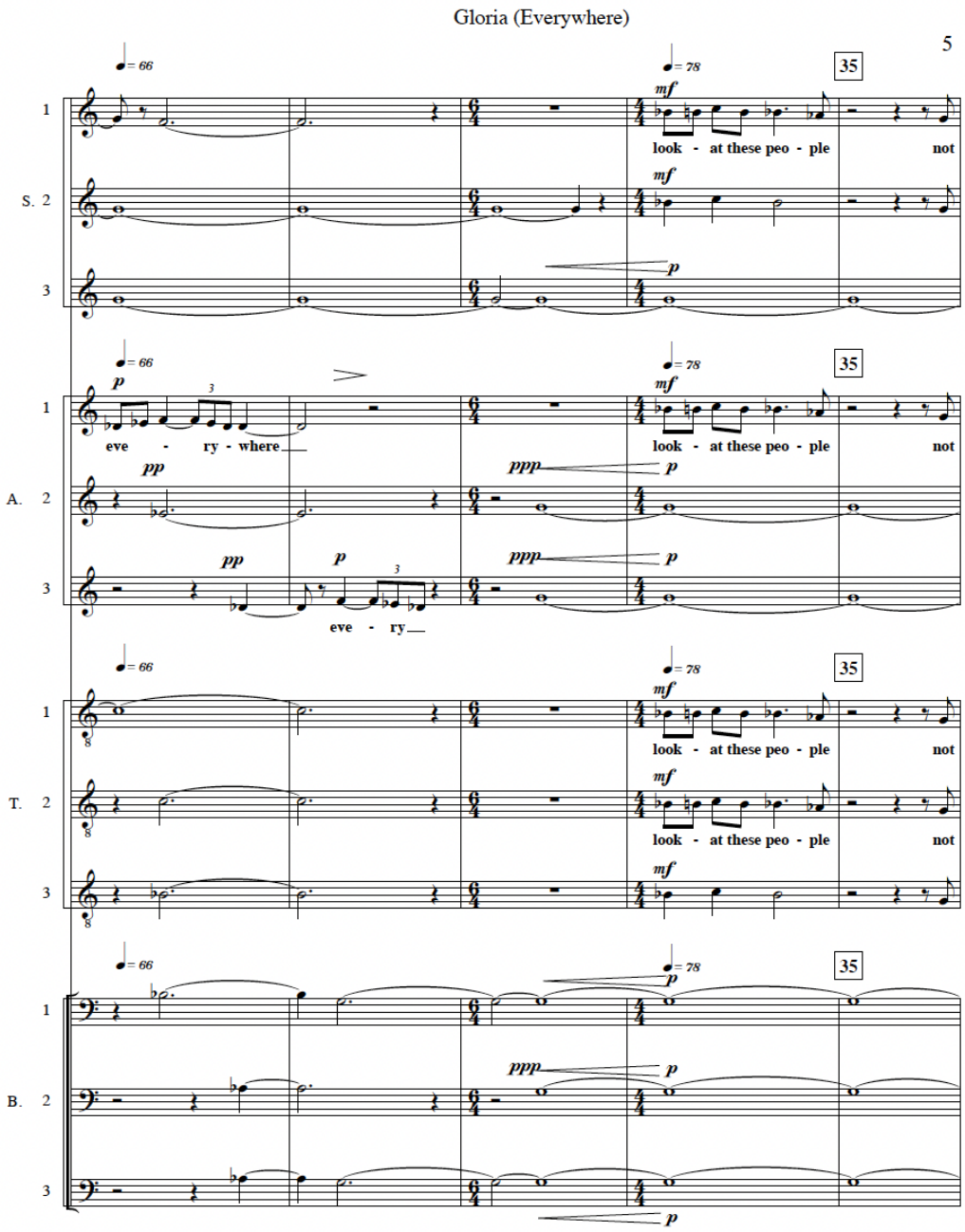


Şekil 3.64: "Gloria (Everywhere)", Kamran İnce, ölçü 1-7.

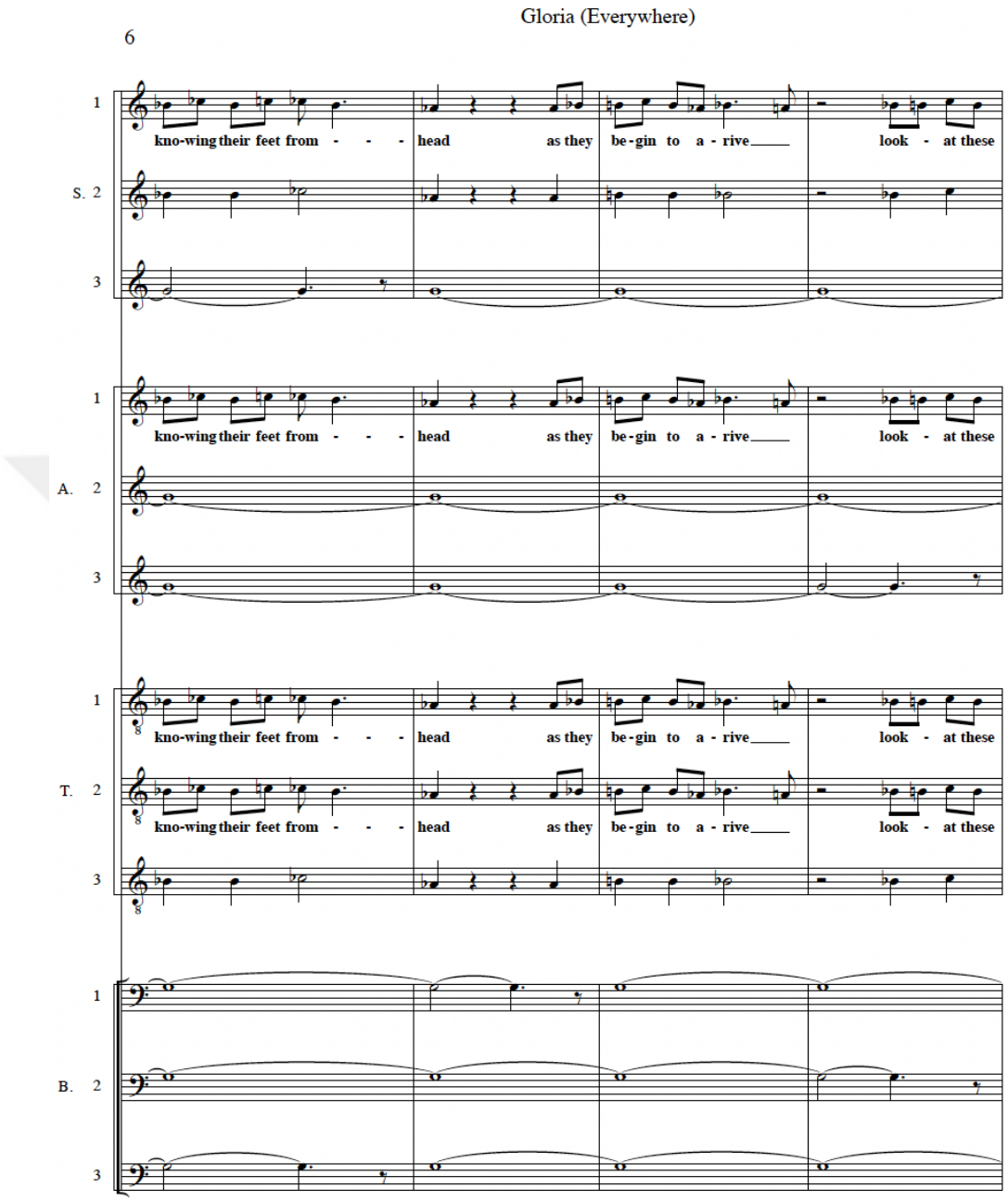


Şekil 3.65: "Gloria (Everywhere)", Kamran İnce, ölçü 8-14.

34-43. ölçüler arasında 1. Soprano, 1. Alto, 1. Ve 2. Tenor partilerinde makamsal yeni bir motif duyulur. Bu motife geri kalan tüm partiler sol pedalı üzerinde durarak eşlik eder. Yapı organumu çağrıştıran ilk çok seslilik örneklerini çağrıştırmaktadır (Bkz. Şekil 3.66 ve 3.67).

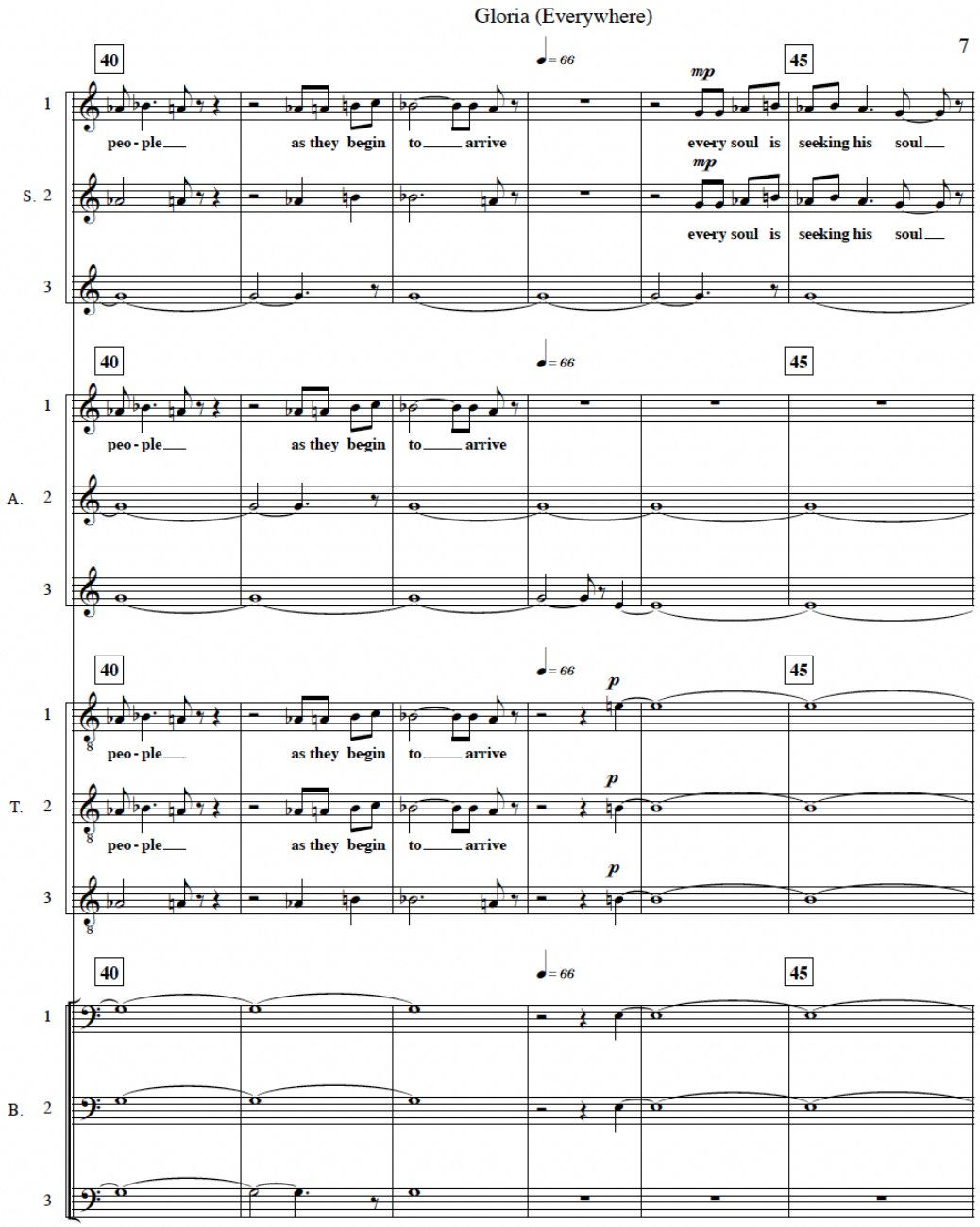


Şekil 3.66: "Gloria (Everywhere)", Kamran İnce, ölçü 31-35.

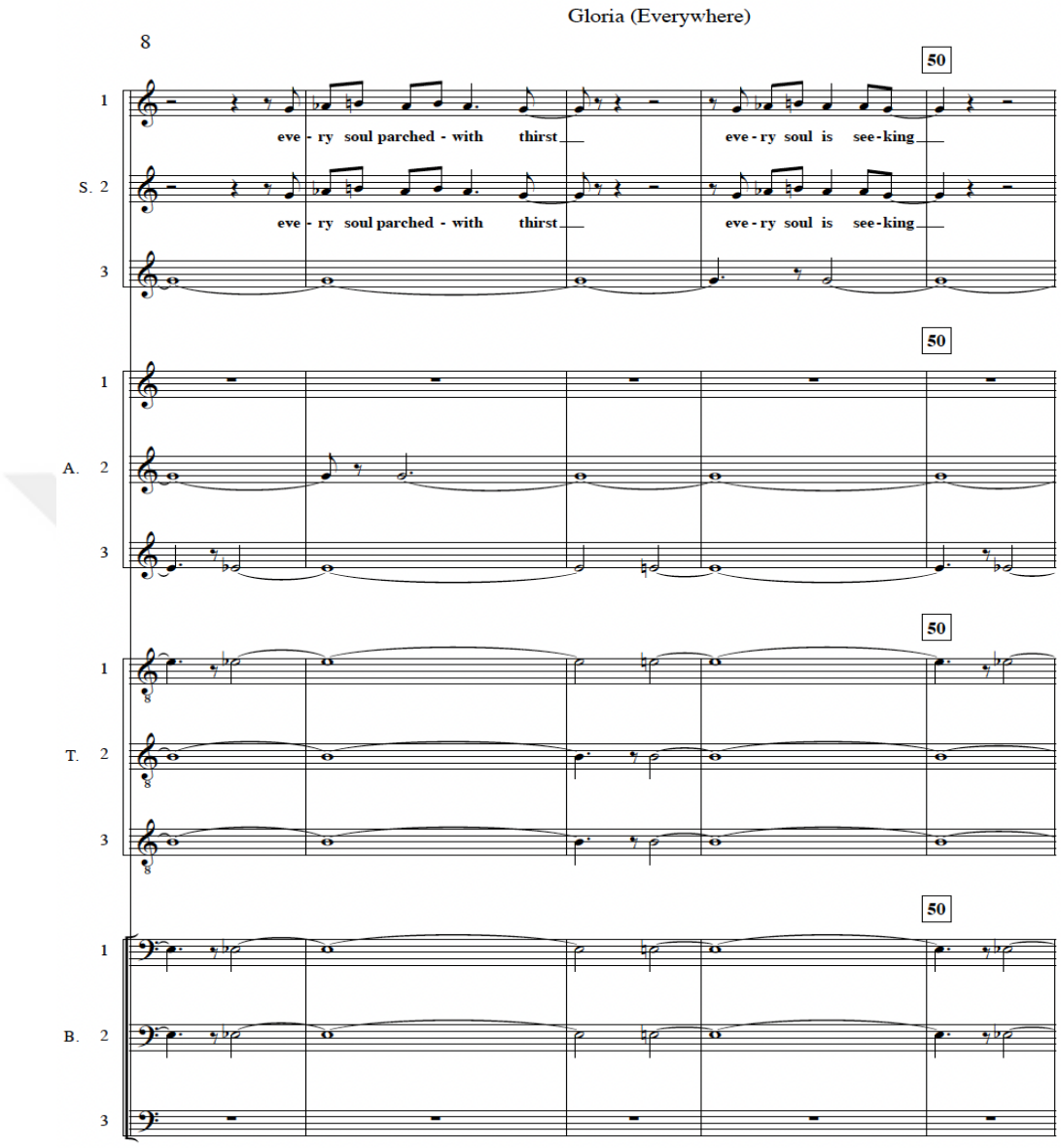


Şekil 3.67: "Gloria (Everywhere)", Kamran İnce, ölçü 36-39.

44-52. ölçüler arasında 1. ve 2. Soprano partilerinde hicaz makamını çağrıştıran bir motif duyulur ve bu motife diğer partiler mi minör akoru ve mi bemol artmış beşli akoru ile dönüşümlü olarak eşlik ederler. Eşlik olarak kullanılan bu iki akorun dönüşümlü geçişkenliğinin, metnin içeriği ile de bağlantılı olarak mistik bir atmosfer yaratmak gayesinde olduğu gözlemlenebilir (Bkz. Şekil 3.68 ve 3.69).



Şekil 3.68: "Gloria (Everywhere)", Kamran İnce, ölçü 40-45.

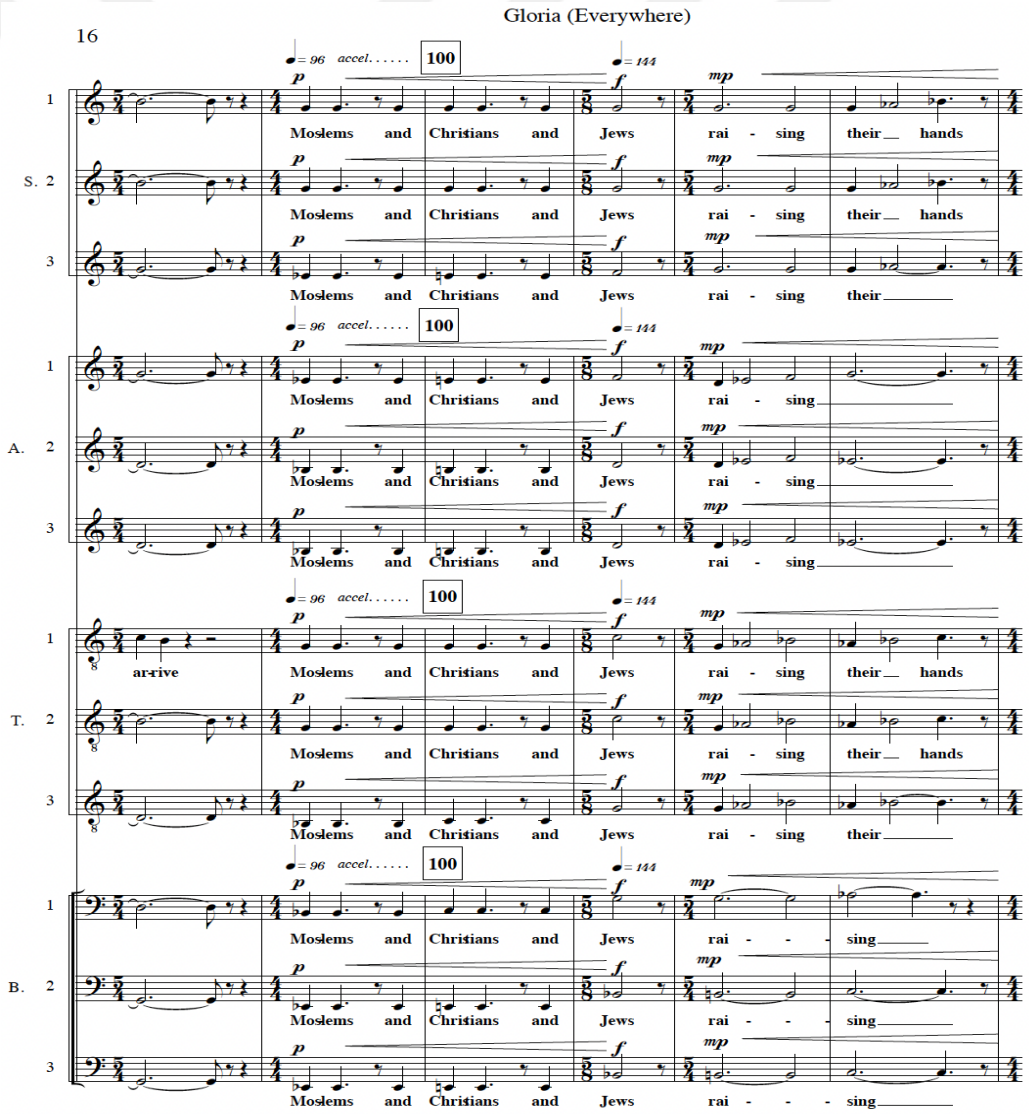


Şekil 3.69: "Gloria (Everywhere)", Kamran İnce, ölçü 46-50.

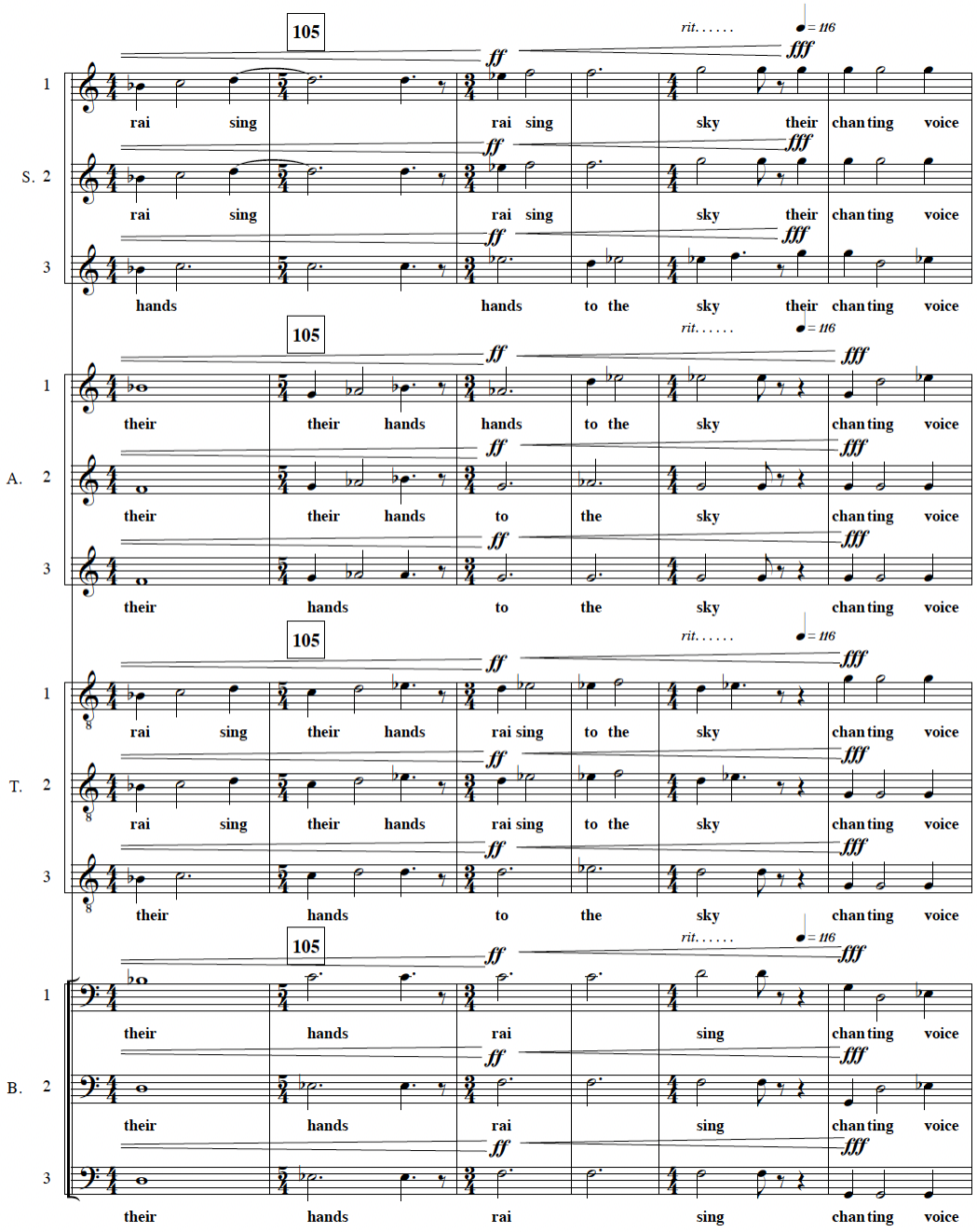
55-58. ölçüler arasında aynı yapı motifin bu sefer 3. Soprano, 1. ve 2. Alto partilerinde farklı bir ses merkezinden duyulduğu diğer partilerin ise aynı geçişken iki akor eşliği fikrini farklı akorlarla sürdürdüğü bir yapıya sahiptir.

66-99. ölçüler arasında en başta duyulan motif ve form aynı şekilde farklı bir tondan, bu sefer mi merkezli bir yapı içerisinde belirir. Bu en başta duyulan armonik ve modal ilişkilerin aynı şekilde partiler arası geçişkenliklerle sürdüğü bir yapıyı duyurmaktadır.

99-114. ölçüler arasında “Müslümanlar, Hristiyanlar ve Yahudiler ellerini açıp aynı sesle dua ederler” sözleri ile tüm ses grupları bölünmeleriyle birlikte homofonik bir stilde birleşerek metnin içeriğini müzikal olarak da yansıtır. Metnin müzik üzerindeki öncülüğünün İnce’nin homofonik yazım biçimi ile kendini gösterdiği düşünülebilir (Bkz. Şekil 3.70 ve 3.71). Burada birleşme, tek bir ses olarak üç dinden insanın dua etmesini aynı seste duyurmak için homofoniyi kullanması buna örnek olarak gösterilebilir. Aynı sözler ve yapı ikinci kez 125-139. Ölçüler arasında yeniden duyulur.



Şekil 3.70: “Gloria (Everywhere)”, Kamran İnce, ölçü 98-103.

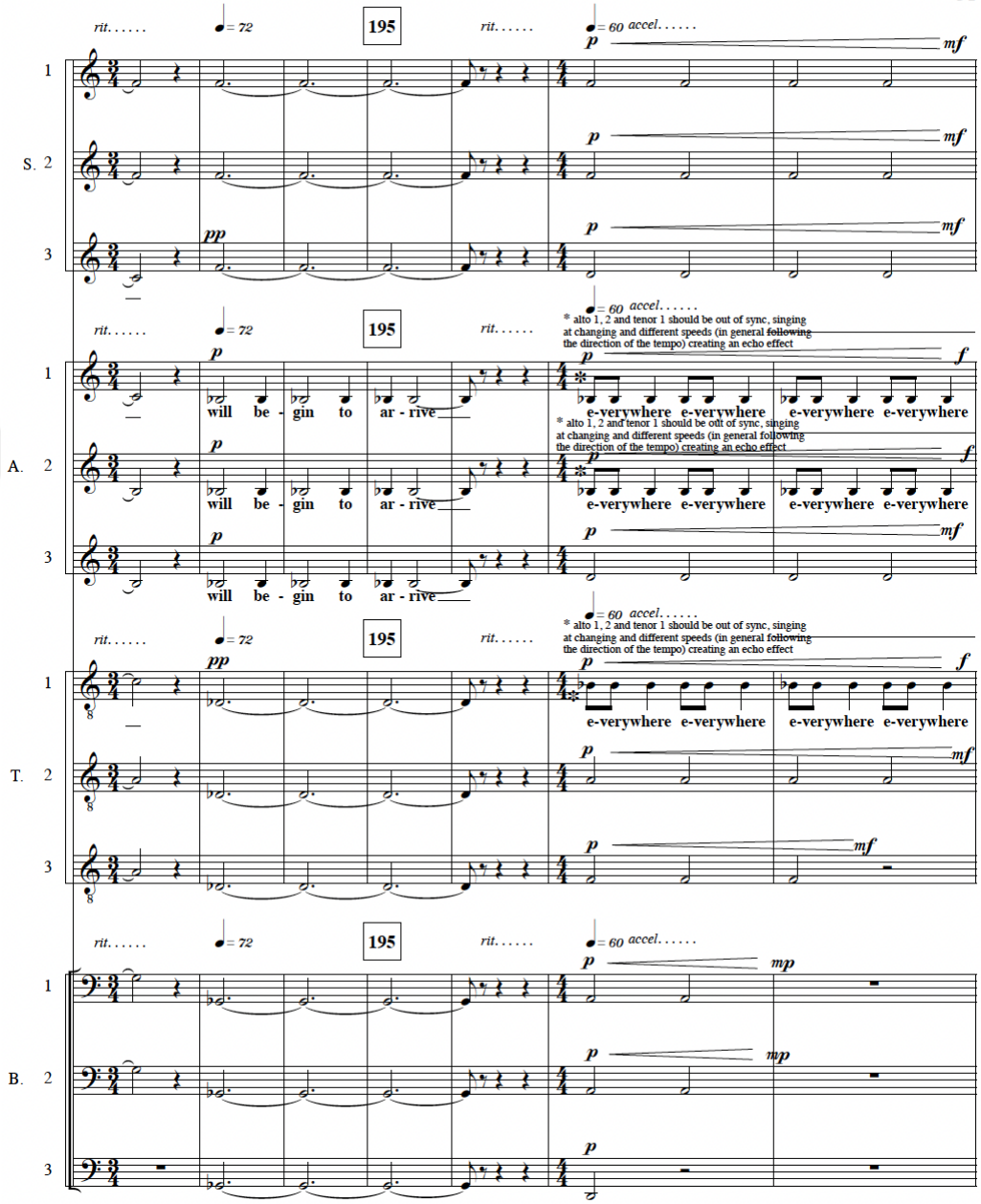


Şekil 3.71: "Gloria (Everywhere)", Kamran İnce, ölçü 104-109.

155. ölçüde en baştaki motif bir kez daha yeniden farklı sözlerle bu sefer 3. Soprano ve 1. Alto partisinde duyulur, diğer partiler eşlik olarak uzun ses tutarlar. Bu sefer merkez Si bemol'dür. Si bemol frigyen ya da Türk müziğindeki kürdi makamını çağrıştıran bu motif ve motife eşlik eden partiler bu yapıyı 196. ölçüye değin sürdürür.

197. ölçü eserin koda bölümü olarak görülebilir. Burada 1. ve 2. Alto partileri ve 1. Tenor partisi "Ewerywhere" (Her yerde) kelimesini her partinin içinde bireysel hızla serbestçe söylendiği şekilde söylemeye başlar ve eserin sonuna kadar bu şekilde devam eder. Diğer partiler ise eserin başından beri süregelen uzun sesler ve değişen akorlarla eşlik fikrini sürdürür ve eser bu şekilde sona erer. (Bkz. Şekil 3.72).

Eserin genel yapısı rondo formunu çağrıştırmaktadır. İnce'nin ses malzemesini kullanımında en ilkel organum polifonisinden, kilise modlarına, Türk müziğini çağrıştıran makamsal yapılardan salkım akor kullanımına uzanan geniş bir yelpazeye sahip olduğu ve bunları eklektik bir biçimde harmanladığı gözlemlenmektedir. Bunun yanında metnin müziğe öncülük ettiği ve eser içindeki tempo ve gürlük değişimlerinin de bu bağlamda oluşturulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Yoğun bir dinginlik içerisinde başlayan ve biten eserde geleneksel anlamda bir doruk noktası bulunmamakla beraber, metnin vurgu yapmak istediği yerlerde, gürlük derecelerinin kademeli kullanımı ve tempoda hızlanmalar (accelerando) ya da ağırlaşmalar (ritardando) gibi yöntemler kullanması bestecinin yazı tekniğini ve ifade etmek istediği durumu nasıl ele aldığını göstermektedir. Tekrar unsurunu motifler aracılığıyla kullanan İnce'nin minimalist estetik anlayışına yakın durduğu ve buradan yola çıkarak bunu bir adım ileri taşıdığı iddia edilebilir. Tekrarlanan motifler ritmik olarak ve aralık ilişkisi olarak birebir aynı şekilde olsa bile farklı ses merkezlerinden başlamaktadır.



Şekil 3.72: "Gloria (Everywhere)", Kamran İnce, ölçü 192-198.

3.5. Sıdıka Özdil

3.5.1. Gözlerimin Bahçesinde

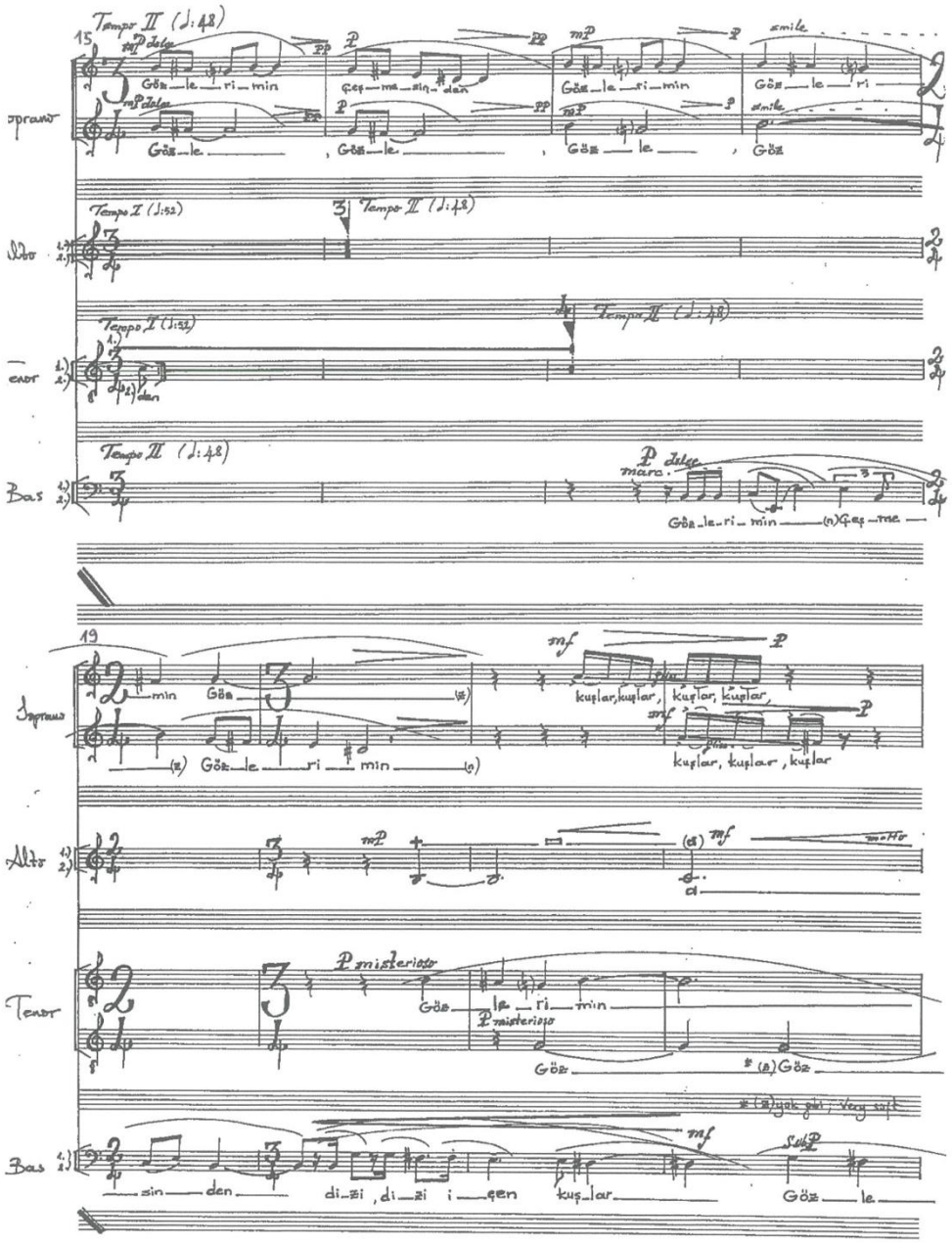
Özdil bu eserini Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Gözlerimin Bahçesinde" şiiri üzerine, 1989 yılında TRT Siparişi olarak, eşliksiz karma koro için bestelenmiştir.

"GÖZLERİMİN BAHÇESİNDE

Gözlerimin bahçesinde buram buram tüten yollar
Gözlerimin çeşmesinde dizi dizi içen kuşlar
Gözlerimin avlusunda taşan havuz
Gözlerimin can evine yuva kuran güvercinler
Gözlerimin arkasında tıpış tıpış gezen cinler
Gözlerimin kubbesinde çınlayan billûr
Gözlerimin camlarına yağan yağmur
Gözlerimin cennetinde gülen bahar
Gözlerimin arkasında ne var?"

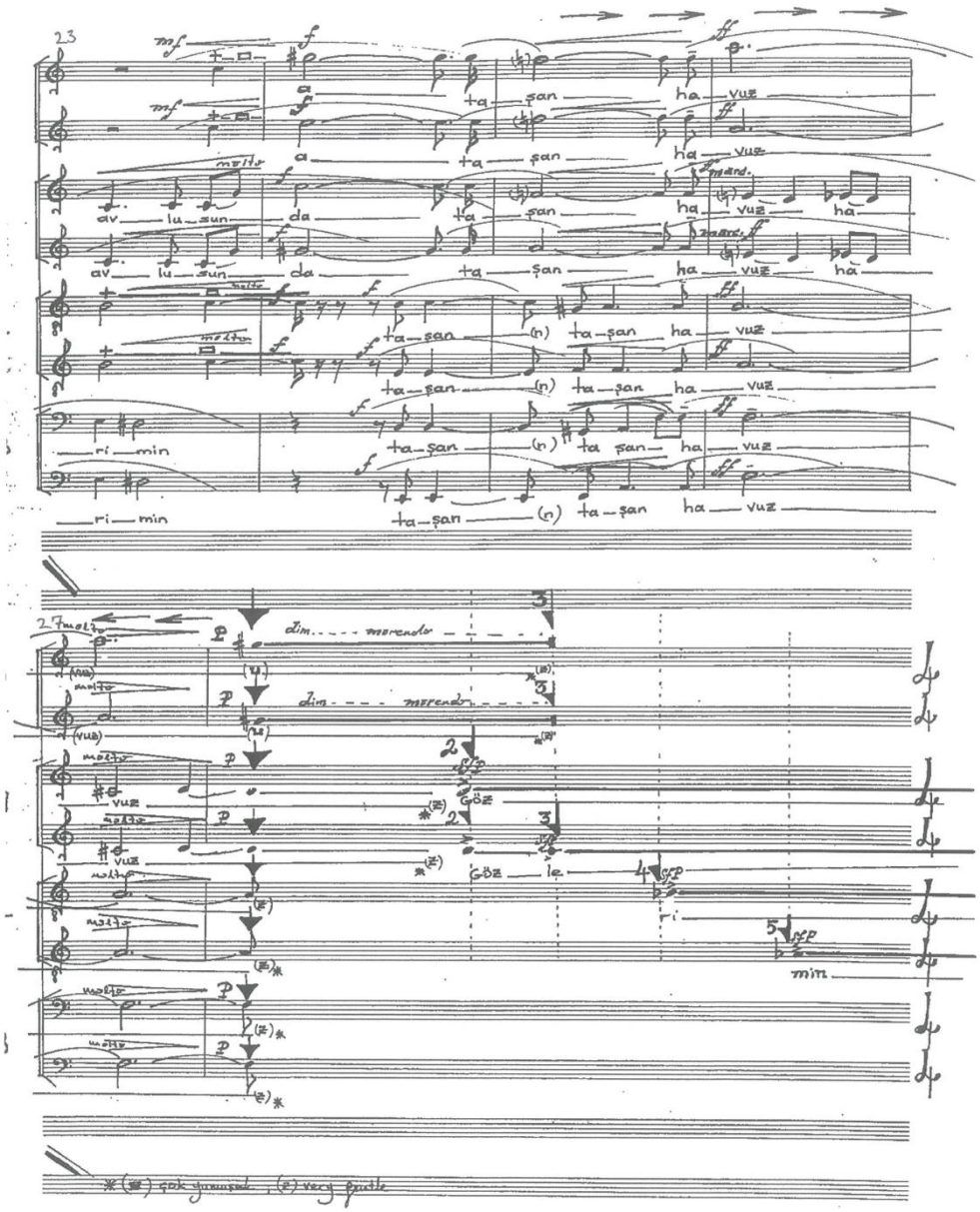
Eser alto partisinin duyurduğu Si merkezli bir yapı ile başlar. Sırasıyla soprano bas ve tenor partileri dahil olur. Burada geleneksel tonal ilişkilerden ziyade serbest çağrışımsal seslerin polifonik bir doku içerisinde kurgulandığı görülmektedir.

1. Soprano partisinde hicaz makamını çağrıştıran melodik hattı duyulur. 3 ölçü sonra bas partisi melodiye hem bir cevap hem de bir devam şeklinde soprano partisinden alarak devam eder. Diğer partiler de bu sırada ikiye bölünerek bas partisine eşlik etmektedir. Eşlik sırasında 1. ve 2. Soprano partilerindeki "Kuşlar" sözcüğünün yukarıda bahsedilen söz boyama tekniği ile kurgulanarak, kuşların uçmasını tasvir etmektedir (Bkz. Şekil 3.73).



Şekil 3.73: "Gözlerimin Bahçesinde", Sıdıka Özdil, ölçü 15-22.

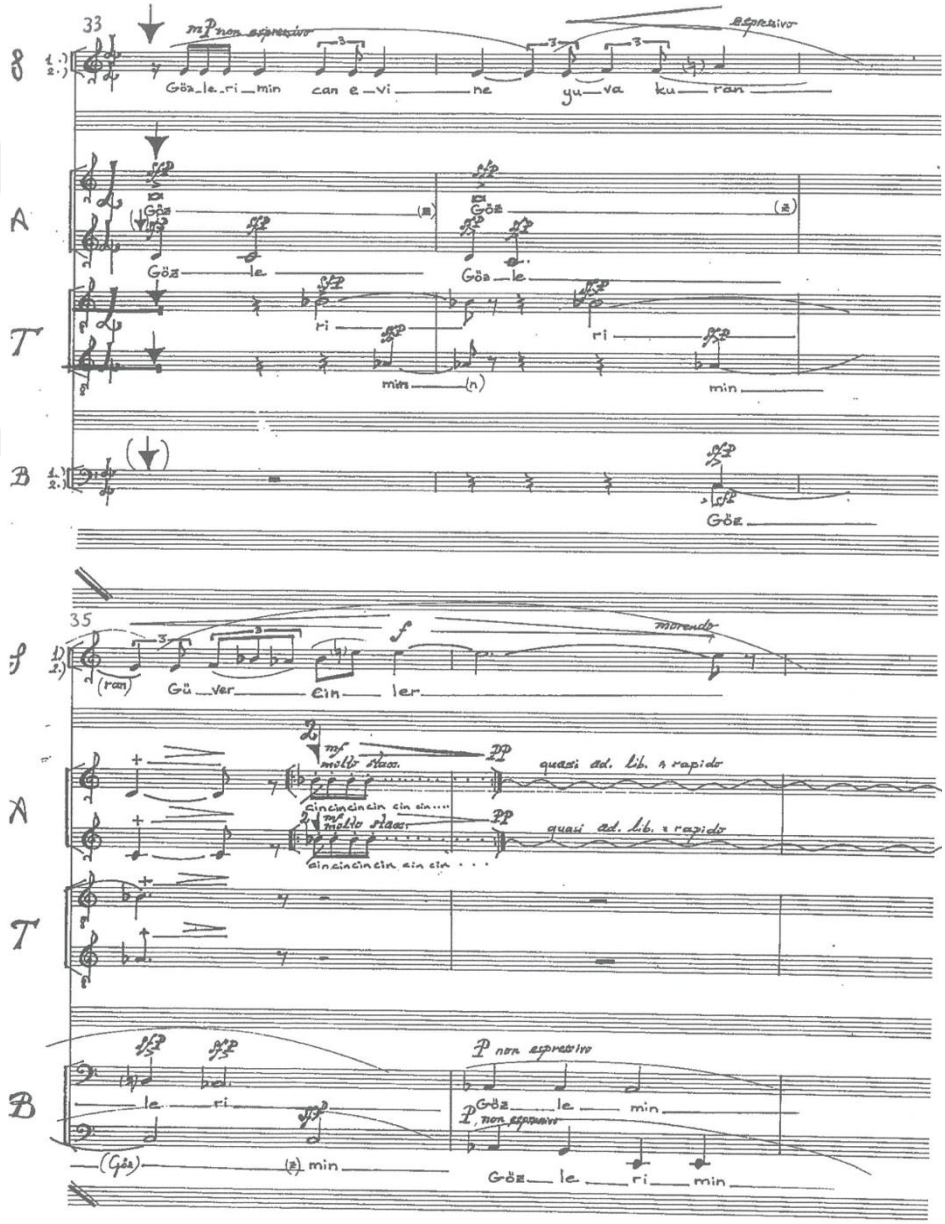
"Gözlerimin avlusunda taşan havuz" cümlesi yine içeriği ile müzikal yapıyı belirlemektedir. Burada ilk defa homofonik bir üslupla ikili partiler halinde (Soprano-Alto / Tenor/Bas) birbiri ile soru cevap şeklinde ilerleyen hem de birbirini tamamlayan bir yapı söz konusudur. Bu pasajda aynı zamanda ilk defa eserin tüm partilerinde "f" gürlük ibaresinin görünmesi cümlenin sitemkâr bir kızgınlık ifadesi olarak ele alındığını düşündürebilir (Bkz. Şekil 3.74).



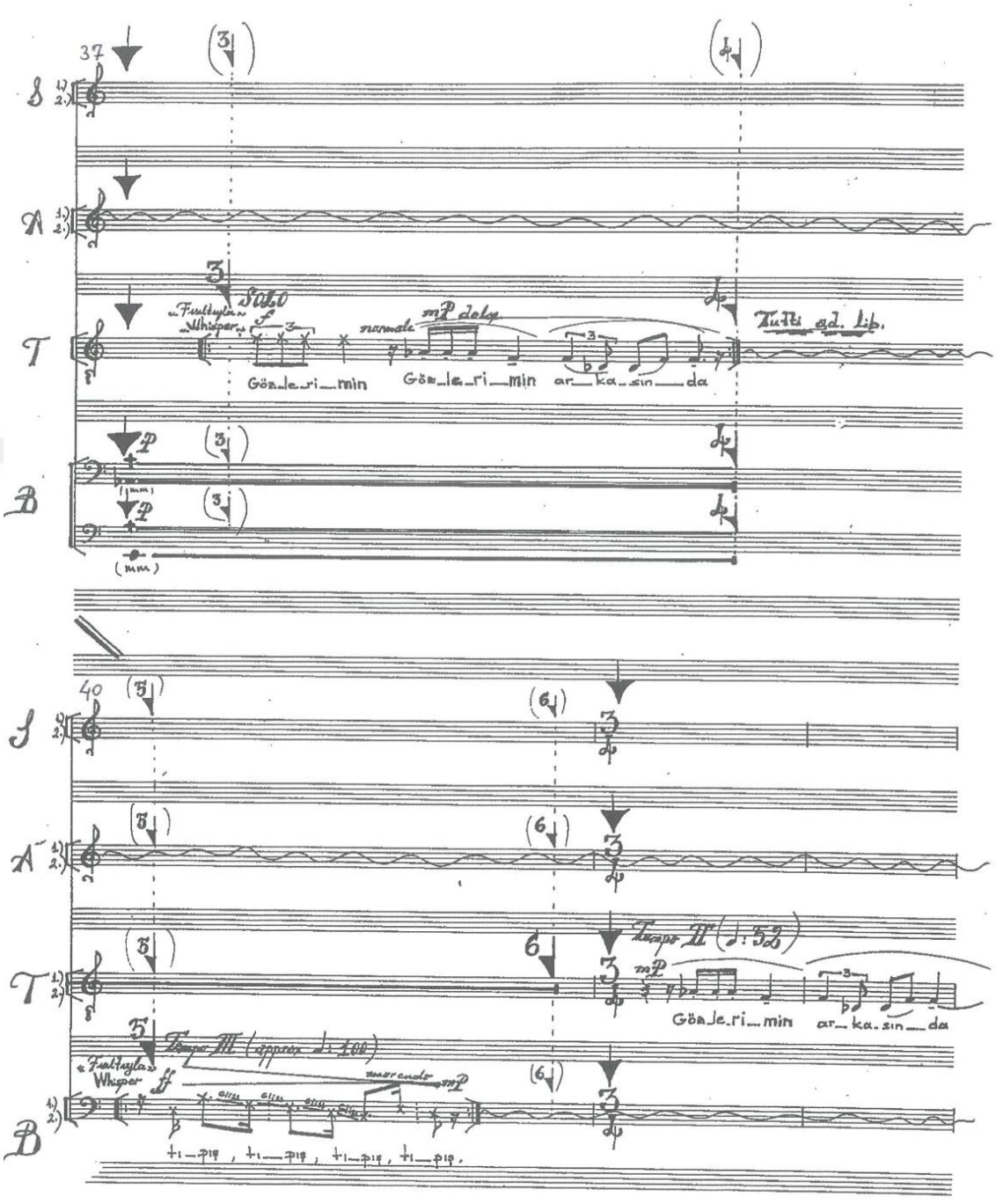
Şekil 3.74: "Gözlerimin Bahçesinde", Sıdıka Özdil, ölçü 23-32.

Bir sonraki pasaj ise alto ve tenor partilerinde lydian modunu duyuran ostinato bir eşlik üzerine kurulur. Soprano bu ostinatonun üzerine yeni bir ezgi ile "Gözlerimin can evine yuva kuran güvercinler" cümlesini duyurur. Alto partisinde 35. ölçünün üçüncü dörtlüğünde görülen güvercinler kelimesinin son iki hecesi olan "cinler" heceleriyle tekrar eden motif, güvercinlerin kanat çırpışını yansıtmaktadır (Bkz. Şekil 3.75). Rönesans koro müziğindeki söz boyama tekniği ile kelimelerin ihtiva ettiği anlamın, müziğin ses ve ritim öğelerine uygulandığı görülmektedir.

Yoğun disonans kullanımıyla da desteklenen, bazen fısıltıyla bazen sesle tekrarlanan kelime ve cümlecikler yoluyla karanlık ve hüzünlü bir atmosfer yaratıldığı gözlemlenmektedir. Metnin bu yöntemle ele alınması bestecinin zihninde kurmak istediği atmosferin niteliği ile de uyumlu görülebilir. Bu durum "Gözlerimin arkasında", "tıpış tıpış", "cinler" gibi kelime ve hecelerle tenor ve bas partilerinde 37-52. ölçüler arasında sürmektedir (Bkz. Şekil 3.76).



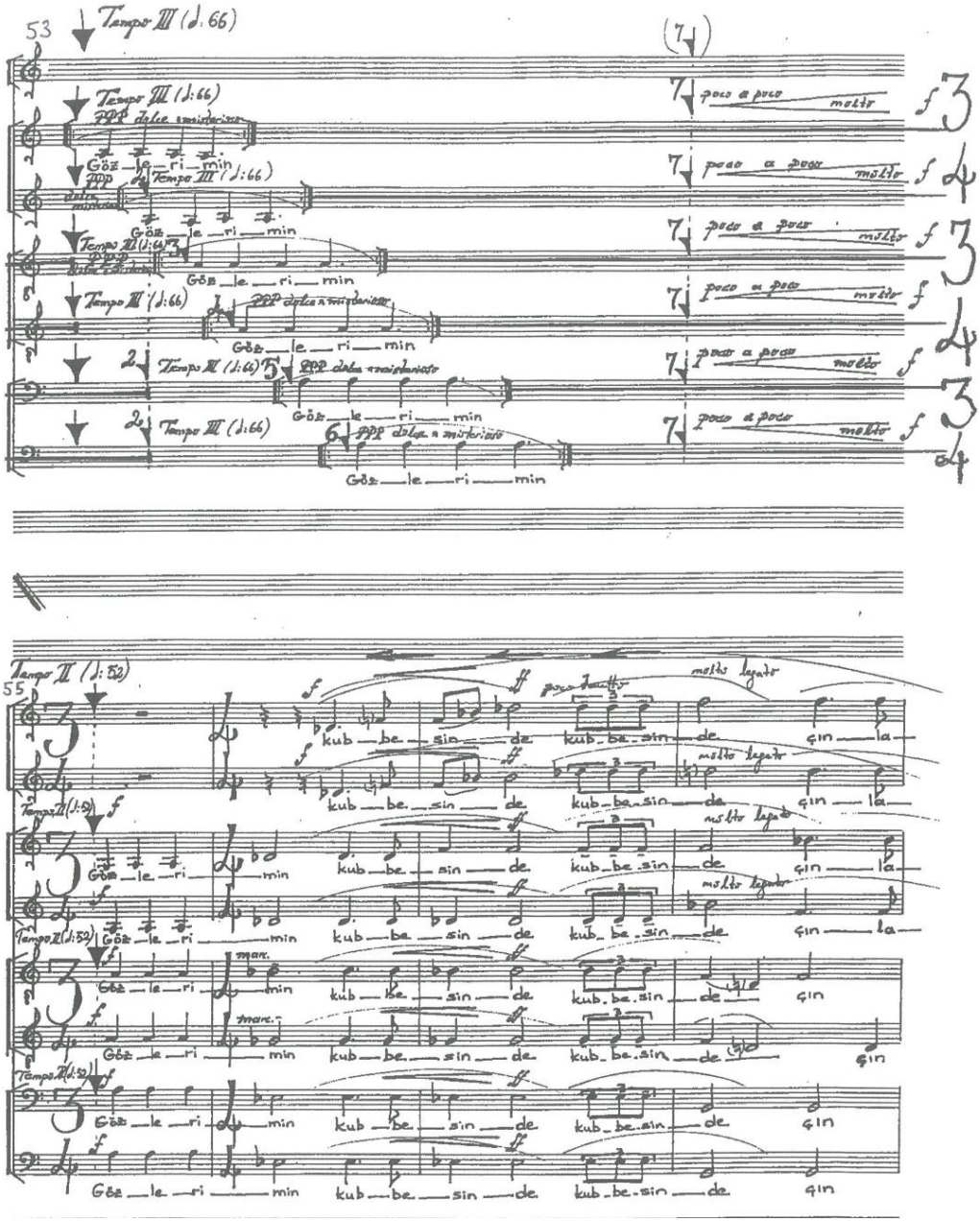
Şekil 3.75: "Gözlerimin Bahçesinde", Sıdıka Özdil, ölçü 33-36.



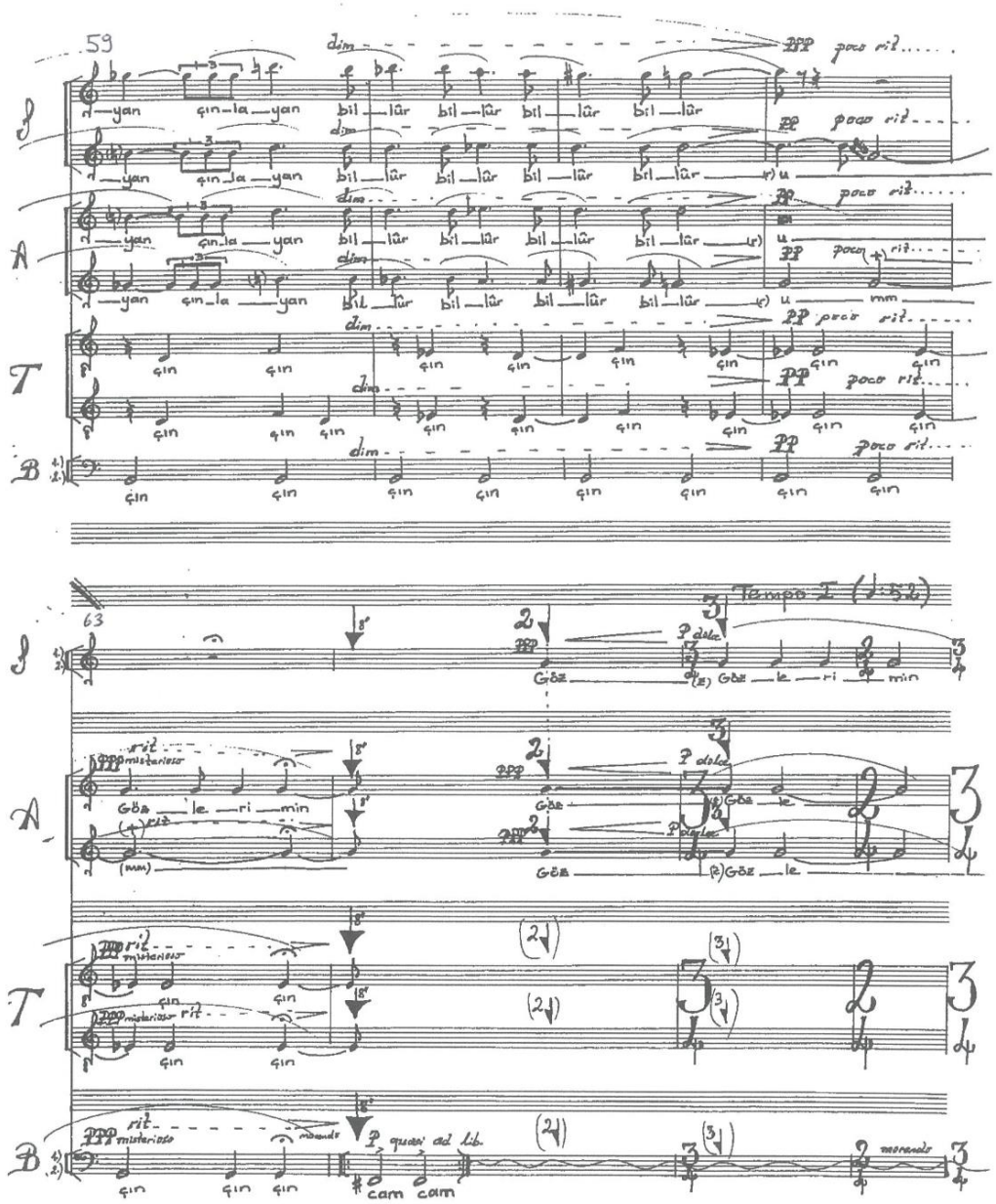
Şekil 3.76: "Gözlerimin Bahçesinde", Sıdıka Özdil, ölçü 37-43.

"Gözlerimin kubbesinde çınlayan billûr" cümlesi ilk defa görülen homofonik yapıyı duyurur. Tüm ses gruplarında La sesi ile başlayan ve "f" gürlük değeri ile sırasıyla Mi b minör m), Sol m7, Sol M7 akorlarını duyurduktan sonra Bas partisinde sol pedalı üzerinde diğer tüm partilerin eşliğiyle 1. Soprano partisinin iki ölçülük

kromatik inişi duyulur. Bu pasaj tüm partilerin "pp" ile sessizliğe gömülmesi ile sonlanır (Bkz. Şekil 3.77 ve Şekil 3.78).

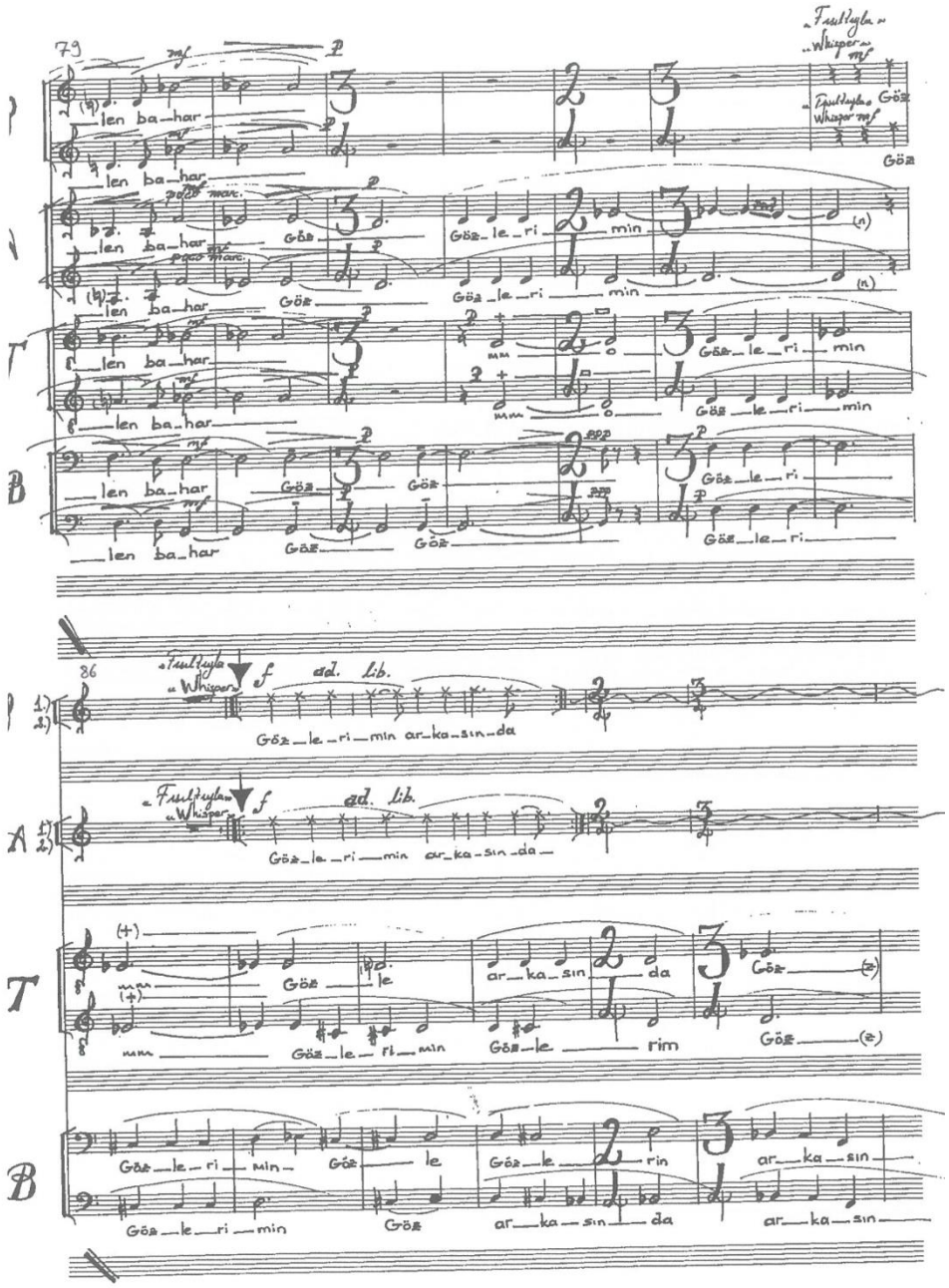


Şekil 3.77: "Gözlerimin Bahçesinde", Sıdıka Özdil, ölçü 53-58.



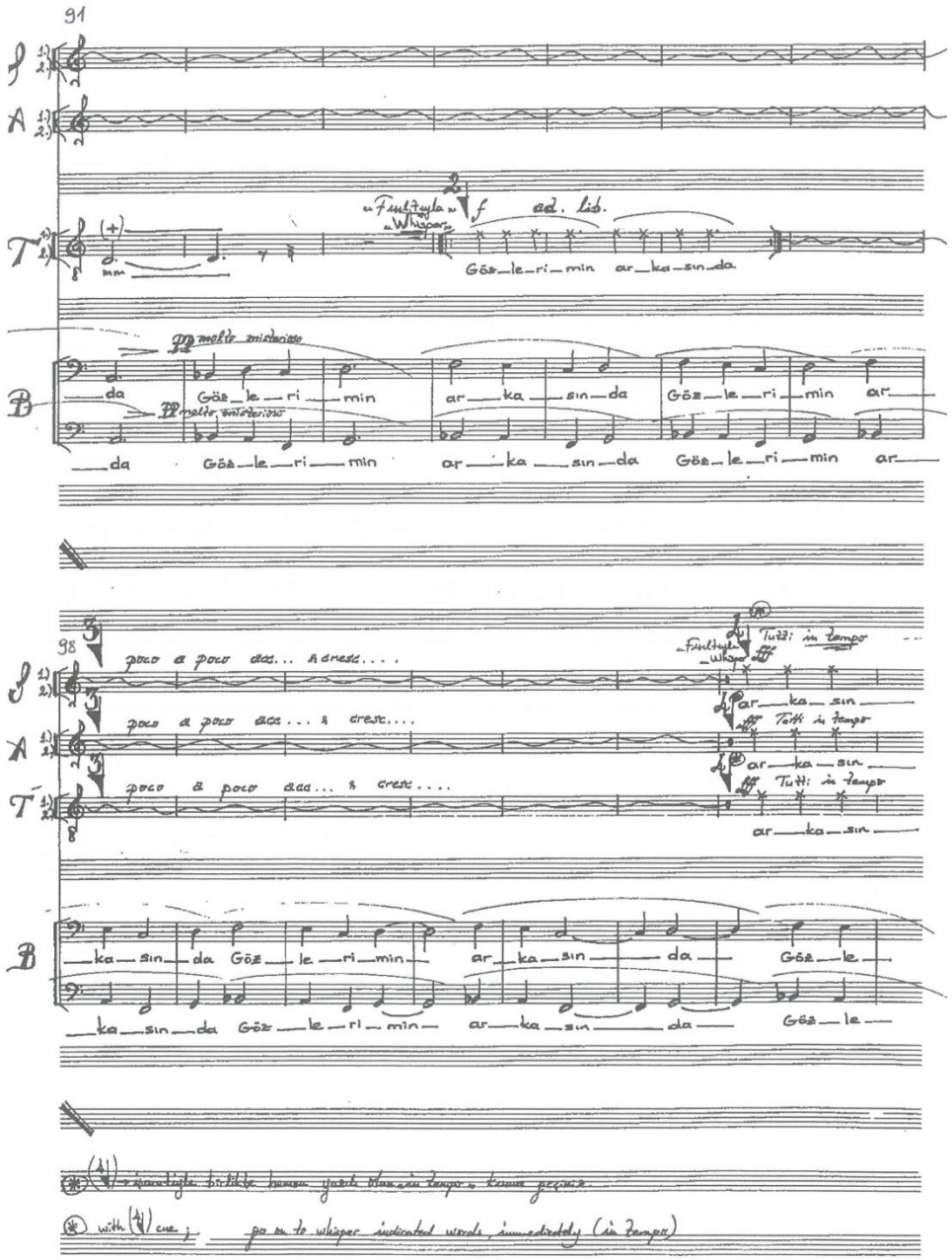
Şekil 3.78: "Gözlerimin Bahçesinde", Sıdıka Özdil, ölçü 59-66.

84. ölçüde bas ve tenor partisi eserin en başında alto patisinin duyurduğu motifi yeniden bu sefer do# merkezli bir yapı üzerinden çeşitlemelerle duyurur (Bkz. Şekil 3.79).



Şekil 3.79: "Gözlerimin Bahçesinde", Sıdıka Özdil, ölçü 79-90.

Eser 92. Ölçüde bas partilerinde başlayan “Gözlerimin arkasında” kelimeleri ile süren ostinato ile son bulur bu sırada diğer partiler aynı kelimeleri fısıltıyla serbest bir şekilde tekrar eder (Bkz. Şekil 3.).



Şekil 3.80: “Gözlerimin Bahçesinde”, Sıdıka Özdil, ölçü 91-104.

Bestecinin eserdeki ses malzemesini kullanış biçimi deneysel bir modernizmi çağrıştırır. Fısıltı ile serbest biçimde tekrar eden heceler, kelimeler, genel yapı içerisinde ton hissiyatının açık biçimde hissedilmemesi bu düşünceyi doğrular nitelikte unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra dikey bir armonik anlayışın az duyulduğu fakat partiler arasında yatay bir polifoni kurulduğu ve bunu yaparken de zaman zaman hicaz gibi makamsal yapıları çağrıştıran dizilerin kullanıldığı görülmektedir. Bestecinin zaman algısını da sürekli değiştirdiği tempolarla ve partilerin kendi içinde dahi serbest tempo ile söylemelerine olanak tanıyan imkanlarla yok etmeyi hedeflediği gözlemlenmektedir.

SONUÇ

Yapılan bu çalışmada, seçilen 4. Kuşak Türk bestecilerinin eşliksiz koro eserleri incelenmiştir. Seçilen eserlerin hepsi bestecilerin özgün eserleridir. 1. Kuşak bestecilerinde görülen türkü düzenlemeleri yoluyla koro müziğine katkı ya da 3. Kuşak bestecilerindeki gibi eğitimi odağa alan anlayış, 4. Kuşakta yerini estetik kaygının ve bireysel müzik birikimi ve anlayışının dönemin şartları gereği dünya ile entegre bir şekilde kurulduğunu göstermektedir. Bu bağlamda bestecilerin ortak özelliklerine bakıldığı zaman bulunduğu coğrafyanın yerel malzemesinden yararlandıkları ve bunu günün dünyasındaki bestecilik anlayışından da kopmadan gerçekleştirdikleri, eşliksiz koro müziği besteciliğine idealist bir yaklaşımdan ziyade daha gerçekçi bir tavırla yaklaştıkları gözlemlenmektedir. Bu ortak özelliklerin koro müziğine artan talebin de bir sonucu olarak okumak doğru olacaktır.

Türkiye özelinde son 15 yılda, yeni koroların, koro ile ilgili derneklerin kurulması, koro festivallerinin farklı şehirlerde yayılarak büyümesi, kurulan koroların sayısının artması gibi koro müziğinde gerçekleşen atılımın 4. Kuşak bestecilerinin ortaklaşan özelliklerinde etkisi büyüktür. Bu etki sadece içerikle değil aynı zamanda özgün eser üretimi ve sipariş eser üretimini de artırmıştır.

Bestecilerin farklı estetik algıları ise yakın hissettikleri müzikal anlayışlar çerçevesinde şekillenirken, bu da her bestecinin kendi yolculuk süreci içerisinde zaman zaman değişime dönüşüme uğramıştır.

Hasan Uçarsu ilk eserlerinde minimalist estetikten fazlasıyla beslenirken zaman içerisinde bu anlayışını Türk Halk ve Saray Müziği ile kaynaştırmış, makamsal yapılar kullanmış, gazel gibi söyleyiş biçimlerine dokunmuş, seçtiği şairlerin şiirleri aracılığıyla şiirlerin içeriğinden kendi üslubuyla yeni eklektik bir dil ortaya koymuştur. Tonal modal eksenli yazı biçimi ve yerel malzemeleri geçmişin mirasını da harmanlayarak kullanması bağlamında postmodern estetik normlarına yakın duran bir anlayışa sahiptir.

Ali Özkan Manav eserlerinde tonal çağrışımları olan fakat daha ziyade atonal yapıları koruyan geleneksel armoniden ziyade ses malzemesinin deneysel tüm imkanlarına kapı açan tutumuyla modernist estetiğe daha yakın durduğunu

göstermektedir. Bununla birlikte son eserlerinde kullandığı alıntılama, ses kayıt üzerine söyletme, kelime boyama gibi teknikleri eserlerinde kullanarak postmodern estetik anlayışından da etkilenmiştir.

Turgay Erdener genel itibariyle ezginin öncülük ettiği geleneksel armoni anlayışından yola çıkarak ve bu anlayışı esnettiği eserler üretmiş, bunu yaparken halk müziği öğelerinden, makamsal yapılardan yararlanmıştır. Ağırlıklı olarak tonalite ve modalite eksenli ürünler ortaya koymuş, modernist estetik anlayışından ziyade kullandığı salkım akorlar vasıtasıyla postmodern anlayışa göz kırpan bir besteci olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kamran İnce eserinde kullandığı Bizans müziği, makamsallık, tekrar eden melodik öğeler hem dikey olarak armonik hem yatay olarak polifonik yazım üsluplarını bir pota içerinde eriterek yarattığı eklektik dille postmodern estetik anlayışının dünyadaki temsilcilerinden biri olarak durmaktadır.

İnci Özdil ses malzemesini ele alış biçiminde atonal bir üslubu makamsallıkla bir arada ele alarak, fısıltı, konuşma gibi deneyselliklere açık bir yazı biçimini söz boyama tekniği harmanlayarak modernist estetiğe daha yakın gözükmektedir.

4. Kuşak bestecilerinin eserleri sonraki kuşaklar üzerinde de etki bırakmaktadır. Günümüzde eşliksiz özgün koro müziği besteleyen besteciler için önemli kaynak, bir çıkış noktası olmuştur. Bu çalışma, 4. Kuşaktan sonraki kuşakların eşliksiz koro müziklerine dair yapılacak araştırmalar için de yol gösterici özgün bir kaynak olacaktır.

KAYNAKÇA

Altuğ, Mehmet: "Çağdaş Türk Bestecilerinden Cenan Akın'ın Önemi ve Koro Müziğine Katkıları", **Basılmamış Yüksek Lisans Tezi,** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015, (Cenan Akın'ın ayrıntılı tüm koro eserleri için) 'çevrimiçi' https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp, 10 Mart 2023.

Alwes, Chester Lee: **A History of Western Choral Music**, Volume 1, Amerika, Oxford University Press, 2015.

Alwes, Chester Lee: **A History of Western Choral Music**, Volume 2, Amerika, Oxford University Press, 2016.

Aydın, Yılmaz: **Türk Beşleri**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2003.

Connor, Steven: **Postmodernist Kültür**, Çev. Doğan Şahiner, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001.

Davidson, Audrey Ekdahl: "Olivier Messiaen's "Cinq Rechants": The Conclusion of His Tristan Trilogy", **The Centennial Review**, Vol. 25, No. 1 Winter, Michigan State University Press, 1981, s. 48-58.

Gökalp, Ziya: **Türkçülüğün Esasları,** İstanbul, Toker yayınları, 2002.

İlyasoğlu, Evin: **Çağdaş Türk Bestecileri**, İstanbul, Pan Yayınları, 1998.

Morozan, Vladimir: "Russian Choral Repertoire", Ed.by Donna M. Di Grazia, **Nineteenth- Century Choral Music**, New York, Routledge, 2013.

Oto, Perihan Kıvanç: "Özkan Manav'ın Yaratıcılığı ve Yapıtları", **Basılmamış Yüksek Lisans Tezi,** Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü 2012, 'çevrimiçi' https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp, 13 Mart 2023.

Shearin, Arthur: "The Choral Music of Debussy and Ravel", **Choral Journal,** No:19, American Choral Directors Association, Amerika, 1979.

Sposato, Jeffrey S.: "Felix Mendelssohn Bartholdy", Ed.by Donna M. Di Grazia, **Nineteenth- Century Choral Music**, Routledge, New York, Amerika, 2013.

Strimple, Nick: **Choral Music In The Twentieth Century**, Amerika, Amadeus Press, 2002.

Sun, Sinemis Adige: **Karnında Güneş Olan Adam Muammer Sun**, Ankara, Sevda Cenap & Müzik Vakfı, 2014.

Uçarsu, Hasan: "Bursa- Nilüfer Belediyesi "Sokağın Aynası Orhan Kemal Sempozyumu" ve Orhan Kemal'in "Nâzım Hikmet'e" Şiiri Üstüne Düşünceler", **2017 Yılın Yazarı Orhan Kemal Üçlemesi,** Bursa Bursa, Nilüfer Belediyesi Kütüphanesi, 2017.

Uçarsu, Hasan: "Tarihsel Toplumsal Perspektifte Modern Türk Besteciliği", **Türkiye'de Müzik Kültürü Kongresi Bildirileri,** 2006.

Unger, Melvin P.: **Historical Dictionary of Choral Music**, İngiltere, Scarecrow Press, 2010.

ÖZGEÇMİŞ

Volkan Akkoç (1984) koro şefi, besteci ve eğitimcidir. İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nin koro şefidir. Cemal Reşit Rey Korosu şefliğini yürütmektedir. Koro Kültürü Derneği Müzik Komisyonu Üyesi olan Akkoç konuk şef olarak bir çok davet almıştır.

2014 yılından bu yana kurucu şefi ve genel sanat yönetmeni olduğu kadın korosu Sirene, aralarında 10. Uluslararası Johannes Brahms Koro Yarışması'nda Akkoç'un bestesi 'Bedava' yı seslendirerek kazandıkları 'outstanding performance in contemporary music' ödülü de olmak üzere birçok önemli başarı elde etmiştir.

Aynı yarışmada Akkoç 'en iyi şef' ödülünü kazanmıştır. 2023 yılında İstanbul'da düzenlenen 8. Dünya Koro Sempozyumu'nda genişletilmiş programda bir seminer veren Akkoç'la beraber Sirene de Şeflik Ustalık Sınıfı'nda pilot koro olmuş ve sempozyum dahilinde 3 konser vermiştir.

Akkoç 2018 yılında T.C. Kültür Bakanlığı'nın düzenlediği 2. Çoksesli Koro Eseri Beste Yarışması'nda Yunus Emre'nin "Aşkından Yanar Yüreğim" şiiri üzerine bestesi ile birincilik, 2019 yılında aynı yarışmada Attila İlhan'ın "Yağmur Gemileri"şiiri üzerine bestesi ile üçüncülük ödülünü kazanmıştır.

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda (2012-2019) ve MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda (2018-22) Solfej, Armoni, Caz Teorisi ve Armonisi ve Koro dersleri vermiştir.

FMV Nişantaşı Işık Lisesi'nden 2002 yılında mezun olduktan sonra 6 yaşında başladığı İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı yarı zamanlı Piyano Bölümü'nü ve MSGSÜ Tarih Bölümü'nü bitirmiştir. İTÜ Müzik İleri Araştırmalar Merkezi'nde Müzik Teorisi yüksek lisans, İÜDK Kompozisyon ve Orkestra Şefliği bölümünde yüksek lisans ve sanatta yeterlilik çalışmalarını tamamlamıştır.

Koro şefliği ve koroda ses eğitimi üzerine Volker Hempfling, Denes Szabo, Frieder Bernius, Georg Grün ve Ragnar Rasmussen gibi birçok önemli şefin ustalık sınıflarına aktif olarak katılmıştır. Emin Güven Yaşlıçam ile orkestra şefliği çalışmıştır.

Şu anda “Amadeus” tiyatro oyununun müzikal direktörlüğünü yürütmektedir. Uluslararası bir çok koro yarışmasına jüri olarak davet edilen Akkoç, 2021 Temmuz ayında düzenlenen Dünya Koro Olimpiyatları’na ve 2023 yılında İsveç’te düzenlenecek olan Avrupa Koro Olimpiyatları’na Türkiye’den jüri olarak davet edilmiştir.