Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Sciences

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 6, Sayı: 39, Ağustos 2019, s. 446-461
ISSN: 2149-0821 Doi Number:http://dx.doi.org/10.16990/SOBIDER.5164

Arş. Gör. Ece Merve YÜCEER
Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü,
eceyuceer@gmail.com

ÜÇ YAKLAŞIM, ÜÇ TARTIŞMA: BİR ERKİN PRELÜDÜNÜN SES ORGANİZASYONU

Özet

"Türk Beşleri" olarak yaygın şekilde tanınan birinci kuşak çağdaş Türk bestecilerinden Ulvi Cemal Erkin'in (1906-1972), hayatının son yıllarında solo piyano için bestelemiş olduğu *Altı Prelüd* isimli albümünde yer alan 3 numaralı prelüd, *ses organizasyon analizi* bakımından farklı yaklaşımlara sahne olabilecek bir yapıya sahiptir. Yapılan literatür taramasında, eser üzerinde form analizi gerçekleştiren ve eserin nasıl çalınması gerektiğine dair teknik tavsiyelerde bulunan bir çalışma halihazırda bulunsa da, bu ya da başka yazarlar tarafından eserin bahsi geçen bölümü üzerinde gerçekleştirilen bir ses organizasyon analizi ile karşılaşılmamıştır.

Bu çalışmada ses organizasyonu; eserde kullanılan aralıklar, bestecinin seslerin adlandırılmasına dair tercihleri ve ses koleksiyonları bakımından üç farklı yaklaşımla analiz edilecektir ve ö63'teki beklenmedik duruma dayandırılarak tartışmalara yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Ulvi Cemal Erkin, prelüd, ses organizasyonu.

THREE APPROACHES, THREE DISCUSSIONS: PITCH ORGANIZATION ANALYSIS OF AN ERKIN PRELUDE

Abstract

Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), who was one of the first generation contemporary Turkish composers widely known as *The Turkish Five*, composed *Six Preludes* solo piano album in the last years of his life. Prelude No.3 can be a subject to several methods of analysis. In the literature review, although there is already a study that

performs form analysis on the work and provides technical advice on how the work should be played, no sound organization analysis on the mentioned prelude has been encountered.

In this study, sound organization will be analyzed based on the intervals used, composer's preference for spelling the notes and pitch collections that are used, in addition, discussions will be made based on the unexpected mm. 63.

Keywords: Ulvi Cemal Erkin, prelude, pitch organization.

1. GİRİŞ

Erkin'in 1965-1967 yılları arasında solo piyano için bestelediği, *Altı Prelüd* isimli kompozisyon albümünde sırasıyla Lento misterioso, Allegro, Larghetto, Allegro moderato, Allegro, Allegro vivo başlıklı prelüdler bulunmaktadır. Bu prelüdler arasında 3 numaralı prelüd olan *Larghetto* tempo başlıklı bölümden bahsedilirken genellikle eserin basit üç bölmeli forma sahip olduğu, ses organizasyonuyla ilgili olarak ise, mi♭ kullanımının ilk bölüme (Lento misterioso) atıf olduğu söylenir. Gerek mi♭ sesinin ısrarlı bir şekilde ve bağlam değiştirilmeden kullanılması, gerekse mi♭ sesinin oluşturduğu bloklarla değişimli şekilde gelen ve "rastgele" izlenimi yaratan seslerin analizinden kaçınılır.

2. AMAÇ VE KAPSAM

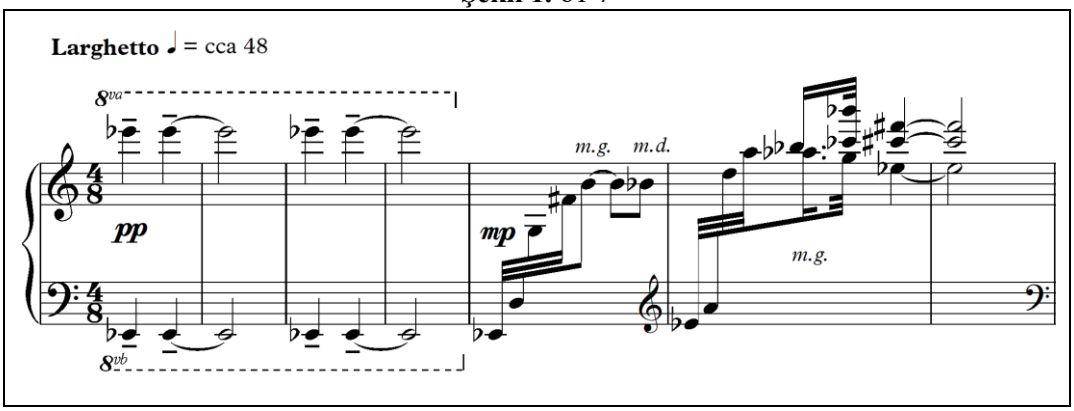
Çalışmanın amacı olarak, analiz unsurlarından biri olan ses organizasyonu analizine, kapsam olarak belirlenen Erkin'in üçüncü prelüdü üzerinden uygulamalı bir örnek oluşturulması hedeflenmiştir. Bu çalışmadaki analiz yaklaşımları, bu eserde kullanılan diklik materyaline dayanmakta olup, diğer prelüd ya da başka eserlerde, gösterilen analiz yöntemlerinin tümüne ya da herhangi birine ihtiyaç duyulmayabilir.

3. ANALİZ

3.1. Belirteçler ve Form

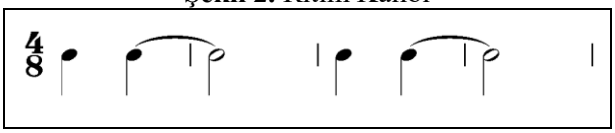
Eserin başında, *Larghetto* tempo ifadesi ve dörtlüğün yaklaşık olarak 48 metronom değeriyle çalınması gerektiğini açıklayan ibare bulunur. Bunun sonucu olarak, eser 𝅗𝅥 metronom değeriyle kaleme alınmış olsa da, yaklaşık 48 metronom değeriyle seslendirilmesi sebebiyle, nabız iyice kaybedilmekte, dinleyici için sabit bir nabza tutunmak iyice zorlaşmaktadır. Öyleyse, besteci dinleyiciden sadece, değişik ses alanlarını ve art arda gelen zıt iki *atmosfer*i duyumsamasını beklemektedir. Şekil 1 ö1-4 ve ö5-7'de, bestecinin birbirinden farklılaştırdığı iki ayrı atmosfer görülebilir:

Şekil 1. ö1-7



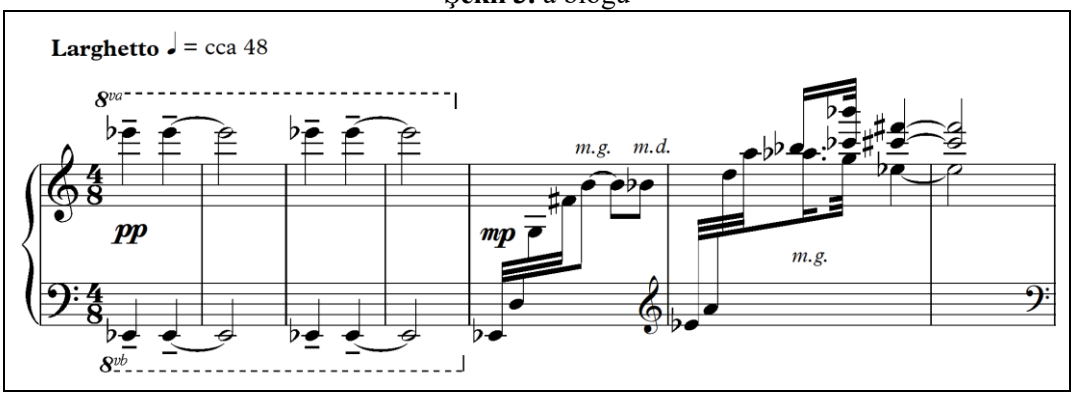
Eser, büyük çoğunlukla başladığı belirteç olan $\frac{4}{8}$ ölçü belirteciyle kaleme alınmıştır. Ölçü belirteci eser boyunca 13. ölçüdeki $\frac{5}{8}$'e geçiş ve hemen ardından 14. ölçüde $\frac{4}{8}$ belirtece geri dönüş dışında hiç değişmemektedir. Buna rağmen, başlangıçtaki "dörtlük, noktalı ikilik, dörtlük, noktalı ikilik" ritim kalıbı [1] $\frac{4}{8}$'in yaratacağı nabzın hissedilmesini iyice zorlaştıran bir etmendir (bkz. Şekil 2). Nihayet; ö29'da ostinato ile birlikte gerçek anlamda $\frac{4}{8}$ hissedilecektedir.

Şekil 2. Ritim Kalıbı



Şekil 2'de görülen senkop yaratma tercihi, ö1-4 ve ritmin aynen tekrarlandığı ölçüleri (ö16-19, ö22-25, ö67-70, ö74-77 ve ö81-84), eserin geri kalanından ayrıştırmakta ve *blok form* meydana getirmektedir. Şekil 2'de gösterilen spesifik ritme sahip olan ve mi♭ sesinden oluşan blok(lar), yazının bundan sonraki kısmında **a bloğu** ya da **a** olarak adlandırılacaktır. a bloğu, ö1-4'te mi♭1 ve mi♭7'nin, daha sonra altı kez tamamen aynı ses alanında, bir kez de anımsatacak şekilde başka dikliklerle (ö63-66) tekrarlanmasıyla; sadelik, durgunluk ve kullanılan ses bölgesi bakımından piyanoda mümkün olan en uzak iki bölgeyi (1. oktav ve 7. oktav) sergilemektedir:

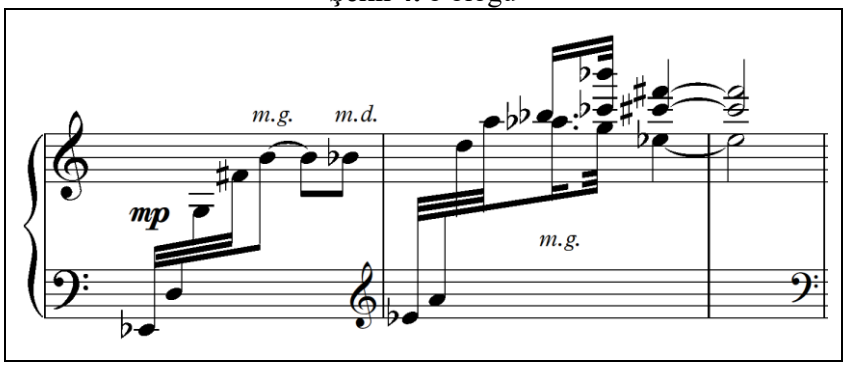
Şekil 3. a bloğu



[1] "Kalıp" sözcüğünün kullanılma sebebi, eser içinde defalarca bu haliyle tekrar edilmesidir.

a bloğuna zıt olarak; çoğunlukla görece kısa nota değerleri kullanılarak yazılmış, hareketli, atlamalı, daha çok orta ses bölgesini kullanan bloklar (bkz. Şekil 4) a bloklarının arasında konumlanmıştır. Bu özelliklere sahip bloklar **b bloğu** ya da **b** olarak adlandırılacaktır:

Şekil 4. b bloğu



a bloğu eser boyunca ***pp*** - ***ppp*** nüans düzeyinde ilerlerken, buna zıt olarak b blokları, ***mp*** - ***f*** yükselmesini göstermesiyle birlikte, eserde *doruk noktası*nı (İng. *climax*) hazırlamaktadır. ö29'da, basta ostinato figürünün gelmesiyle birlikte (bkz. Şekil 8), doruk noktası için tırmanış başlamakta, ö37'de en yüksek seviyelerine ulaşmakta, ö61'de inici yapısı ve *dim. molto* ifadesi ile birlikte sönüşe geçmekte, ö63'te ise a bloğuna gönderme yapılarak, a bloğunun ritmik materyali *yeni* diklik materyaliyle harmanlanmıştır. a bloğu eser içinde hiç değişmemesine rağmen, bu blok a bloğuna gönderme yaptığı için *a'* şeklinde isimlendirilmiştir ve füg terminolojisine atıfta bulunularak *sahte giriş* (İng. *false entry*) denmiştir. a bloğu eser sonunda b ile sürdürülmeden getirilmiş, bu sayede blok form baştan ve sondan çerçevelenmiştir.

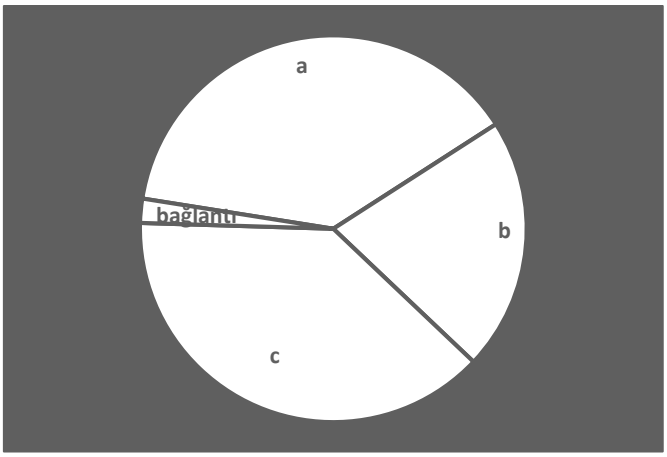
Tablo 1. Form Analizi

ö	1-4	5-7	8-11	12-15	16-19	20-21	22-25	26-28	29-60	61-62	63-66	67-70	71-73	74-77	78-80	81-84
mikro form	a	b	a	b'	a	b''	a	b'''	c	bağlantı	a' (sahte giriş)	a	b	a	b''''	a
alan (ö)	4	3	4	4	4	2	4	3	32	2	4	4	3	4	3	4
makro form	A								B			A				
alan	28 ölçü								38 ölçü			18 ölçü				

Tablo 1'e göre, a bloklarının ve ö29'daki ostinato ile başlayıp eserin doruk noktasını oluşturan c bloğunun kapladığı alan birbirine eşittir (32'şer/84 = % 38,09). A bloklarının ve c bloğunun uzunluk olarak eşit olması, eserin formunu dengede tutan belki de en önemli faktördür.

B bloğunun kullanım oranı 18/84 = % 21,42'dir. Bağlantı fonksiyonundaki ö61-62'nin eser içindeki kullanım oranı ise çok küçük bir oranda kalmıştır (2/84 = % 2,38). Blokların kapladığı alanlar Tablo 2'de görselleştirilmiştir:

Tablo 2. Materyal kullanım oranları



3.2. SES ORGANİZASYONU ANALİZİ

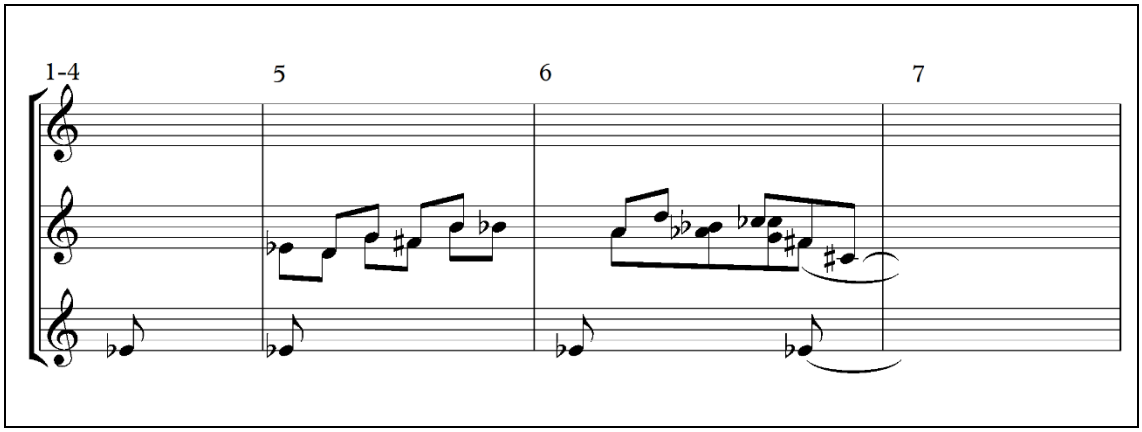
3.2.1. Ses Organizasyonu I (Aralıklara dayalı analiz)

Eserin büyük çoğunluğunun ses organizasyonunun, çıkıcı ve inici **k2** ve **T4** aralıklarıyla açıklanabileceği teorisi, prelüdün ses organizasyonunu açıklamaya yönelik ilk teori olacaktır. Bu teori, "k2 aralığının sıklıkla B7 seriminde sunulması"ndan dolayı eleştirilebilecek olsa da, klasik armoniye göre bu iki aralığın birbirinin "çevrim"i olduğu; *set teorisi*ne [2] göre ise, bu iki aralığın birbirine eş olduğu hatırlanmalıdır.

Bunu görsel şekilde ifade etmek açısından, üç porteli yazım tercih edilmiştir (bkz. Şekil 5). Öncelikle, set teorisinde olduğu gibi, dikliklerin bulundukları oktav göz ardı edilmiştir. Sadece dikliklerin analizine odaklanmak amacıyla, tüm sesler sekizlik biçiminde gösterilmiştir:

[2] Set teorisine göre, iki notanın arasındaki mesafe, içerdiği yarım ses sayısıyla ölçülür. Ünison "0" olmak üzere, k2=1, B2=2, k3=3, B3=4, T4=5, A4=6, T5=7, k6=8, B6=9, k7=10, B7=11 kabul edilir. Sesin bulunduğu oktav göz ardı edildiğinden, T8 aralığı yine 0 kabul edilir. Set teorisinde sesin nasıl isimlendirildiğine önem verilmez, akustik (duyuş) aralık hesabı yapılır. Söz gelimi, do-do♯ ile do-re♭ nitelik olarak birbirinden farksızdır.

Şekil 5. Ses Organizasyonu I'e göre ilk 7 ölçü



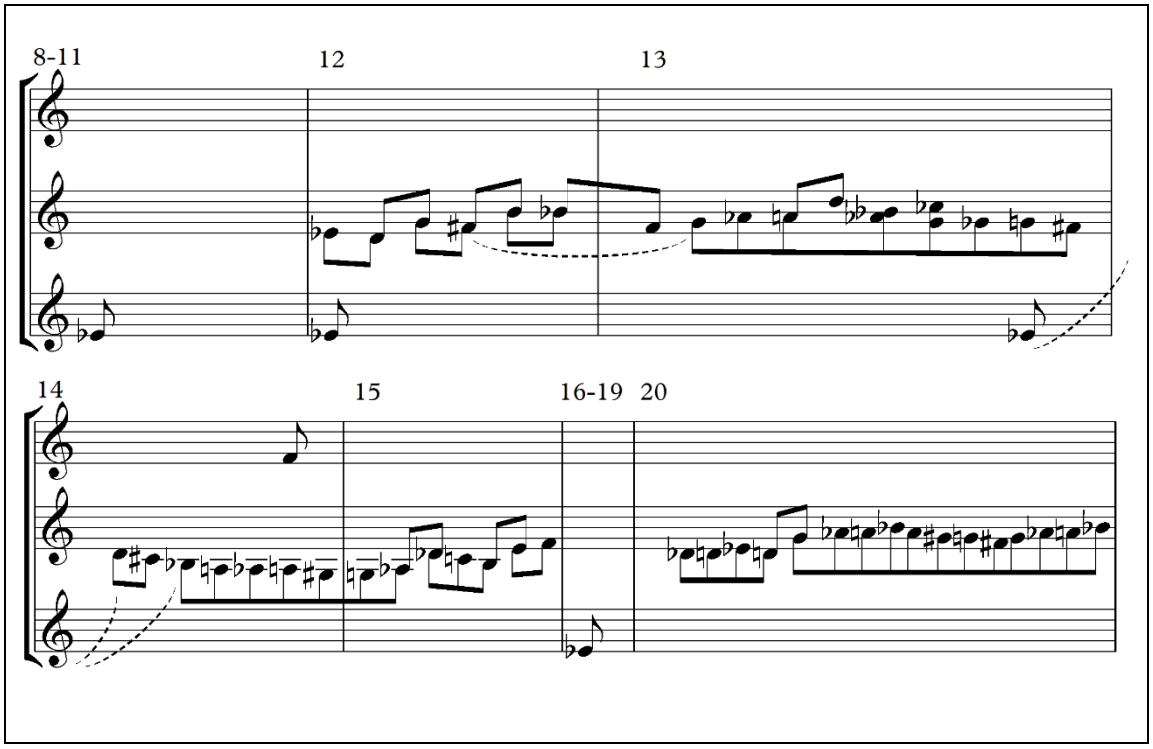
En alt portede bulunan mi♭, eserin adeta referans sesini, bu sesten oluşan bölmeleriyle formun referans noktalarını ve en çok tekrar edilen ses olması sebebiyle eserde *eksen* görevini üstlenen sestir. Bu nedenle, bu sese ayrı bir porte verilmiştir.

Ortadaki portede iki ayrı hât yazımı göze çarpmaktadır. Bu portede, sapı aşağıya doğru olan notalar **inici ya da çıkıcı k2 adım** hareketini; sapı yukarıya doğru olan notalar ise **T4 atlama** hareketini göstermektedir. Sapı aşağıya doğru olan ama aynı hâtta, aynı anda yazılmış iki ses, önceki sesin hem inici hem çıkıcı olarak k2 ile ilerlediğini ifade eder (bkz. Şekil 5, ö6).

Üstteki porte ise, ortadaki ve alttaki porte ile anlamlı bir aralık ilişkisi içinde olmayan - eklenmiş gibi görünen - sesleri göstermek için kullanılmıştır.

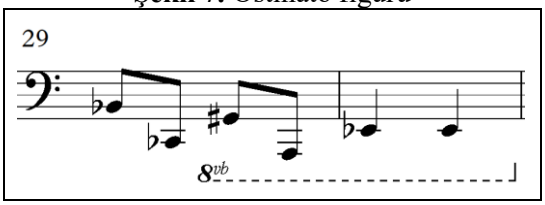
Bunlar dışında, bazı bağ işaretlerinden de faydalanılmıştır. Boşluğa uzanan bağ işareti, sesin ya da seslerin sonraki ölçüde tutulduğunu gösterir (bkz. Şekil 5, ö7). Kesik çizgili bağ işareti, iki ses arasındaki gizli ilişkiyi göstermektedir. Örneğin Şekil 6'da ö12-13'de fa♯-sol sesleri arasına yerleştirilen kesik çizgiler bu iki ses arasındaki k2 ilişkisini göstermektedir. Yine, ö13-14 arasına yerleştirilen kesik çizgiler mi♭-re arasındaki k2 ve mi♭-si♭ arasındaki T4 ilişkisini göstermektedir:

Şekil 6. Ses Organizasyonu I'e göre ö8-20

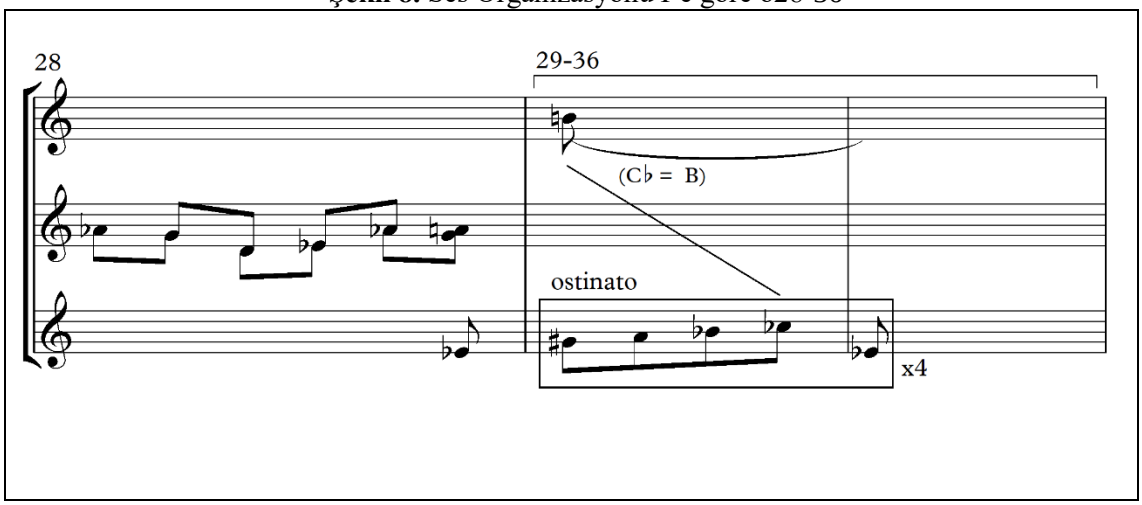


29. ölçüde bas partisinde ostinato figürü (bkz. Şekil 7 ve 8) ortaya çıkmakta ve 4 kez tekrar edilmektedir. Bu figür, k2'lerin, B7 şeklinde seriminden meydana gelmektedir. Eserin bütününde blok form kullanılmasıyla paralel olarak, ostinato figürü de kendi içinde 2 bloktan oluşmaktadır: k2'liler (ö29) ve mi♭ blokları (ö30):

Şekil 7. Ostinato figürü



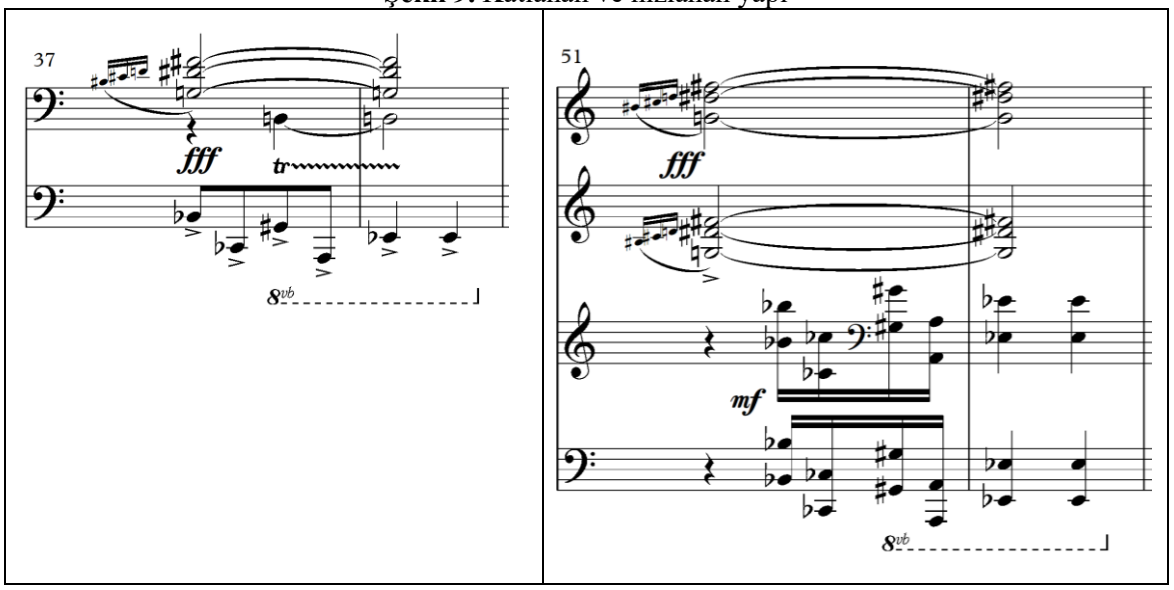
Şekil 8. Ses Organizasyonu I'e göre ö28-36



Eserin 37-60. ölçüleri arasında bu analiz uygulanmamıştır; çünkü bu kısımda kullanılan seslerin yalnızca k2 ve T4 ile değil, diğer başka aralıklar da kullanılarak açıklanması daha uygun olacaktır.

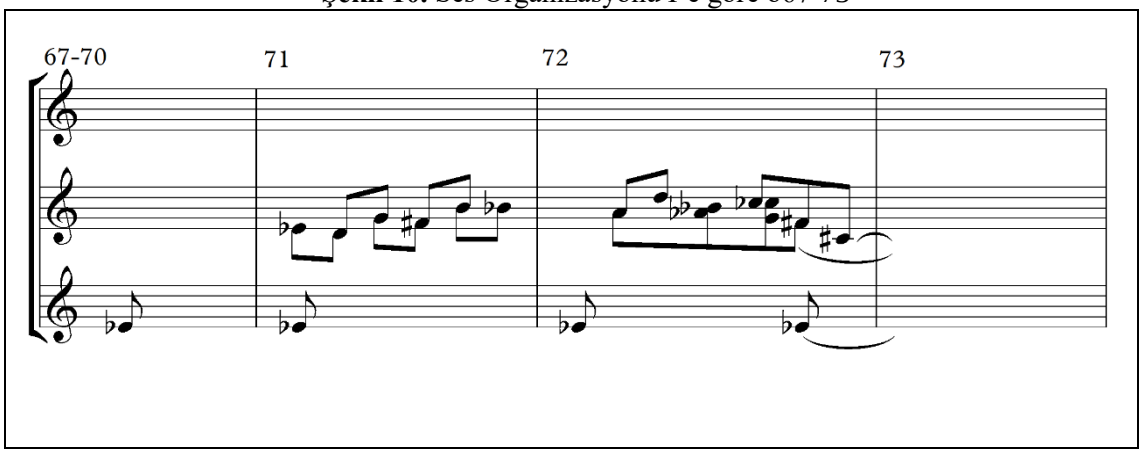
ö37'de başlayan yapı, her iki el iki oktav katlanmış, ostinatonun ilk ölçüsünün hızı iki katına çıkartılmış şekilde ö51'de tekrar gelir (bkz. Şekil 9)

Şekil 9. Katlanan ve hızlanan yapı



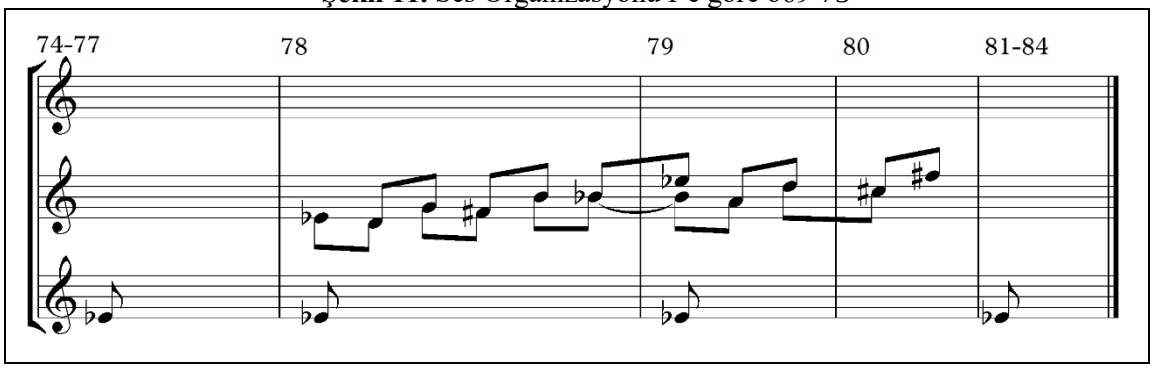
ö67'de, alıştığımız eksen sesi olan mi♭ geri döner. Kullanılan ses ve ritimler ilk 7 ölçünün tamamen aynısıdır (bkz. Şekil 10).

Şekil 10. Ses Organizasyonu I'e göre ö67-73



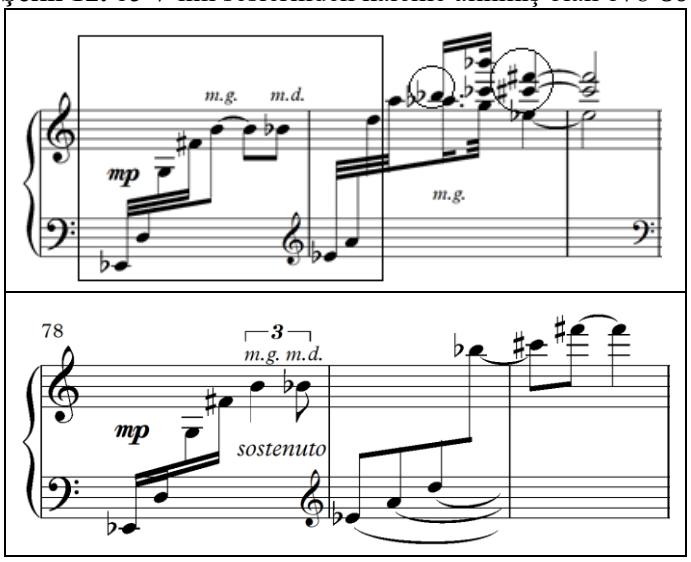
ö78-80'de b bloğu son kez gelir (bkz. Şekil 11).

Şekil 11. Ses Organizasyonu I'e göre ö69-73



Bu geliş ö5-7'deki ilk b bloğunu fazlasıyla anımsatsa da, gerek kullanılan nota değerleri bakımından gittikçe yavaşlıyormuş gibi duyulması, gerek de ö5-7'deki seslerin tamamının kullanılmamış olması nedeniyle ilk b bloğundan ayrılır (bkz. Şekil 12).

Şekil 12. ö5-7'nin seslerinden kaleme alınmış olan ö78-80



3.2.2. Ses Organizasyonu II (Seslerin isimlendirilmesine dayalı analiz)

Erkin'in ses organizasyonunun yanısıra, seçtiği sesler için kullandığı adlandırmalar da ayrı bir tartışma konusudur. Tonal müzikte bir sesin nasıl isimlendirildiği; bulunulan tonaliteye, sesin esas ses mi yoksa süsleme mi olduğu, çıkıcı mı yoksa inici mi çözüleceği gibi faktörlere bağlı olduğundan hayati önem taşımaktadır. *Doğrudan* tonal referans içermeyen bu eserde ise, Erkin'in sesleri isimlendirirken bir kurgu oluşturup oluşturmadığı merak konusudur. Tablo 3'te, eserin formal kesitlerine göre bölümlenmiş şekilde, besteci tarafından tercih edilen ses isimleri gösterilmiştir:

Tablo 3. Seslerin isimlendirilmesi

ö	1-7	8-15	16-21	22-28	29-36	37-50	51-60	61-62	63-66	67-73	74-80	81-84
Do♭	1	1		1	4	8	6	2		1		
Do		2	1			1	1					
Do♯	1	1	1			6	4			1	1	
Re♭		1	1			1	1					
Re	2	3	4	3		12	5	2		2	2	
Re♯						2	1					
Mi♭	7	6	5	8	8	21	12			7	6	4
Mi		1	1			3			4			
Fa♭						2	1	4				
Mi♯												
Fa		3	1	3		2						
Fa♯	2	2	2	1		1	1			2	2	
Sol♭		1		2				2				
Sol	2	5	4	3	1	3	2			2	1	
Sol♯		1	2	1	4	11	7	2	4			
La♭	1	4	2	2		1		2		1		
La	2	4	4	3	4	12	6	2		2	1	
La♯						1						
Si♭	3	3	2	1	4	9	6	3		3	2	
Si	1	2				13				1	1	
Si♯						1	1					
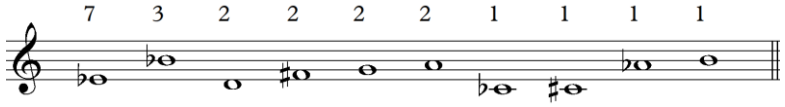
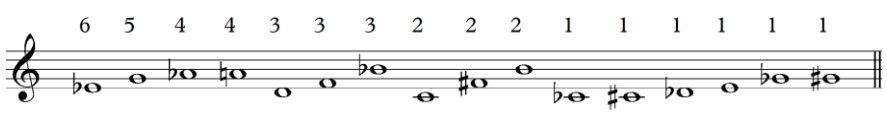
Anarmonik sesler *bir* kabul edildiğinde [3] seslerin kullanım sayılarına yönelik olarak karşılaştığımız tablo aşağıdaki gibidir:

Tablo 4. Dikliklerin kullanım sayısı
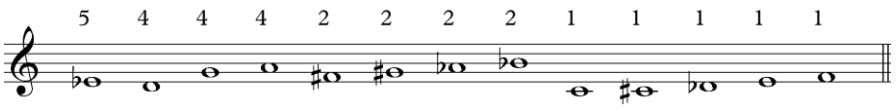
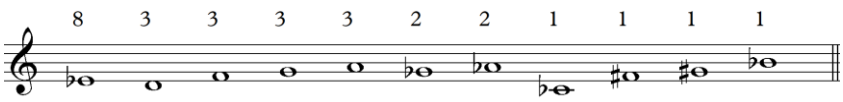
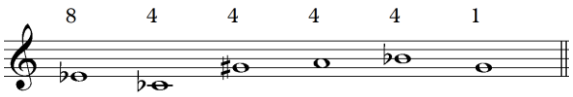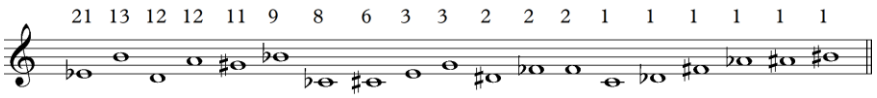
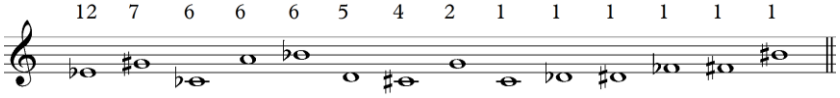
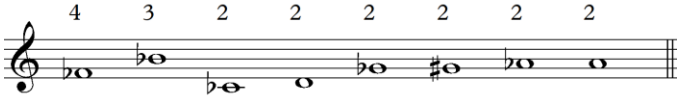
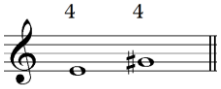
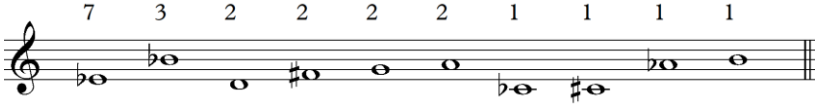
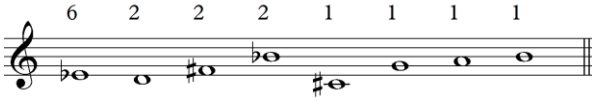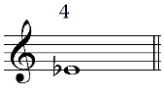
Diklik	Kullanım Sayısı
Do	7
Do♯	19
Re	35
Mi♭	87
Mi	16
Fa	9
Fa♯	18
Sol	23
Sol♯	47
La	40
Si♭	37
Do♭	42

Duyuşta *eksen ses* algısına sahip olan mi♭, bunu destekler biçimde, yukarıdaki tabloda da en fazla kullanılan ses konumundadır. Bu sebeple, Tablo 5'te oluşturulan dizilerin başlangıç sesi olarak kabul edilecektir.

Tablo 5. En çok kullanılan sesten en az kullanılan sese doğru [4] diziler:

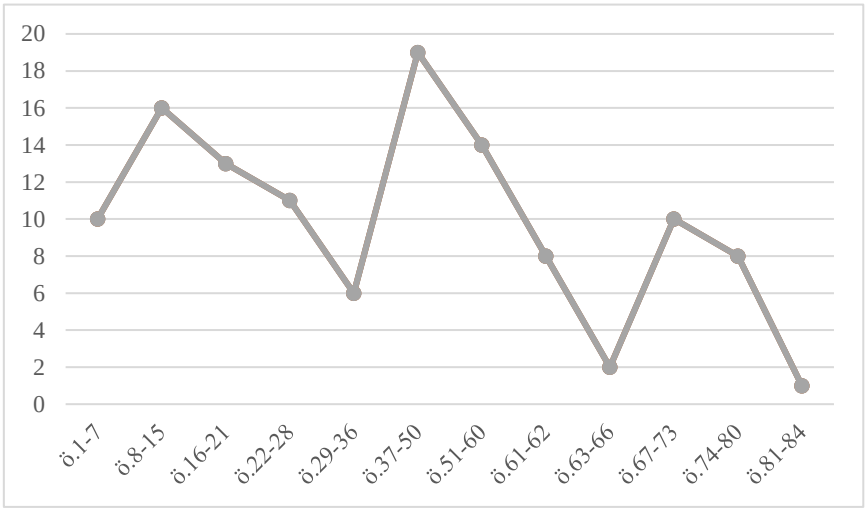
ö	Dizi	Diziyi oluştu-ran farklı isimli ses sayısı
1-7		10
8-15		16

[3] Daha çok sayıda kullanılan isimlendirmeye göre tablolaştırılmıştır.
[4] Kullanım sayıları nota üstlerinde gösterilmiştir.

16-21		13
22-28		11
29-36		6
37-50		19
51-60		14
61-62		8
63-66		2
67-73		10
74-80		8
81-84		1

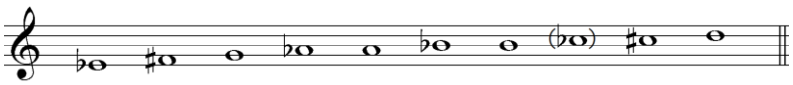
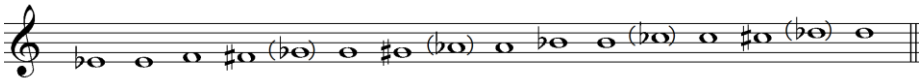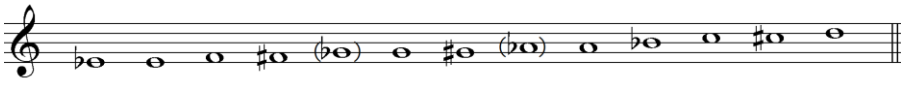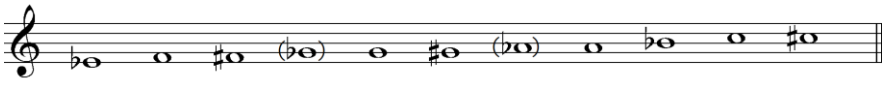
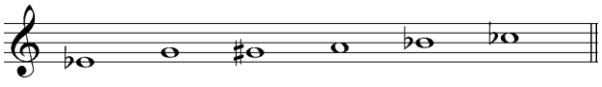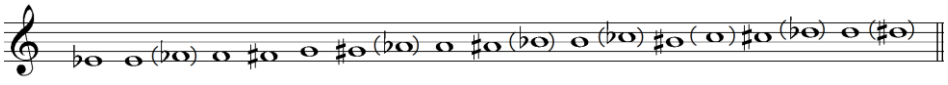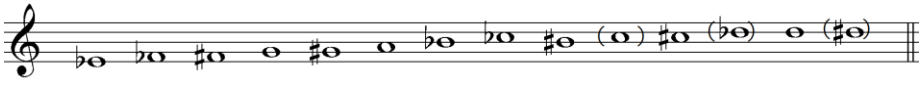
Eserde, formu oluşturan bölmeler içinde kullanılan ses sayıları grafikleştirildiğinde, 10 sesle başlandığı, eserin doruk noktasında ses sayısının en yüksek sayıya ulaşarak 19 olduğu, eser sonunda ise (ö81-84) a bloğunun b bloğu ile devam etmeden hatırlatılması ile, en az ses kullanımının (1 ses) gerçekleştiği görülmektedir. Doruk noktasında en çok sesin kullanılması, eser bitişinde ise a bloğu tekrar kullanılarak ses sayısının en aza indirilmesi dikkat çekmektedir.

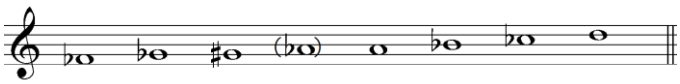
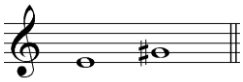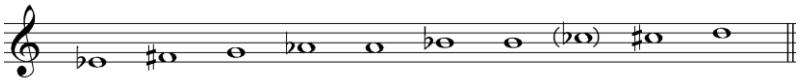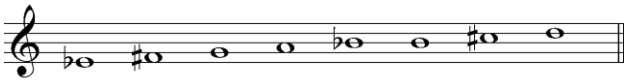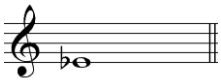
Tablo 6. Kullanılan Ses Sayısı



3.2.3. Ses Organizasyonu III (Ses koleksiyonları: kullanılan ve kullanılmayan seslere göre analiz)

Tablo 7. Ses koleksiyonlarının dizi haline getirilmesi

ö	Dizi	Kullanılmayan sesler
1-7		mi, fa, do
8-15		yok
16-21		si
22-28		mi, si
29-36		mi, fa, fa♯, do, do♯, re
37-50		yok
51-60		mi, fa
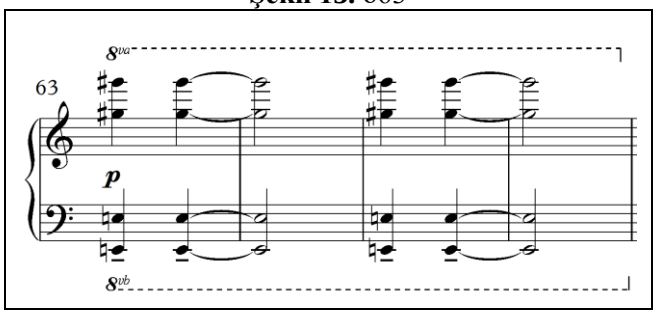
61-62		mi♭, fa, sol, do, do♯
63-66		mi♭, fa, fa♯, sol, la, si♭, si, do, do♯, re
67-73		mi, fa, do
74-80		mi, fa, sol♯, do
81-84		

Eser boyunca, la♯ notası sadece ö37'de olmak üzere 1 kez kullanılmıştır. Bu tip ses koleksiyonuna dayanan eserlerde, koleksiyonda o zamana kadar ortaya çıkmamış bir sesi, eserin doruk noktasında duyurmak bir kompozisyon tekniği ya da *bestecilik oyunu* olarak karşımıza sıklıkla çıkar. Bu sesin eser boyunca bir kez ve doruk noktasında kullanıldığını tespit etmek, eserin doruk noktası alanının özelliklerinden birini daha ortaya çıkacaktır.

4. ö63 ÜZERİNE TARTIŞMALAR

Eserde en dikkat çekici olan yer kuşkusuz ö63'te karşılaştığımız mi-sol♯ birlikteliğidir (bk. Şekil 13). Buradaki şaşırtıcı etkinin sebebi, eser boyunca aynı ritmik kalıbı daima oktav katlanmış mi♭ sesleriyle duymamızın yanısıra, iki ayrı diklik barındırması ve bu diklikler arasında ister istemez tonaliteyi aklımıza getirecek olan **B3** ilişkisinin bulunmasıdır.

Şekil 13. ö63



4.1. Tartışma I ("ö63 tonal gönderme yapmaktadır.")

ö63-66 arasında duyulan kısım, mi♭ minör tonalitede ♭II derece akoruna karşılık gelmektedir. ö63'teki mi-sol♯ varlığı, bütün a bloklarını tonal (mi♭ minör) duruma getirmiştir. Bu yorum, duyuşla da desteklenebilir.

4.2. Tartışma II ("ö63 tonal gönderme yapmaktadır.")

Ligeti'nin *Musica Ricercata*'sında eksen olarak tanıtılan sesin, eser sonunda sürprizli bir biçimde, birden dominant durumuna düşmesi gibi, Erkin de eserde, a bölmelerinin tek diklik materyali olan mi♭ sesini, ö63'te a bloğuyla tamamen eş ritmik kalıpla kurgulanmış mi notasına dönüştürmekle, mi♭'ün aslında eksen değil yeden ses olduğunu kast etmiş olabilir. "mi♭'ün bu kadar çok tekrar edilmesi sebebiyle yaratılan beklenti ve beklentinin yarattığı huzursuzluk, aynı zamanda yeden sesin çözülmesine dair duyduğumuz arzudan da kaynaklanmaktadır." Şeklinde destekleyici bir yaklaşım da kurgulanabilir. Bu düşünceye göre, eser yarım kalmış şekilde yeden ses ile bitmektedir.

Teorik olarak mümkün olsa da, - üçlüsü ve beşlisi olmasa bile - mi♭'ü eser boyunca yeden ses olarak duymak oldukça zordur. a bloklarının üçlü ve beşli barındırmaması nedeniyle ayakları, ö63'teki mi-sol♯ birlikteliği gibi tonal olarak yere basmasa da, bu kadar çok tekrar edilen bir mi♭'ün varlığı, onu eksen olarak duymaya yetmektedir. Dolayısıyla mi♭'ün yeden ses olması, duyuş olarak mümkün görünmemektedir.

4.3. Tartışma III ("ö63, perde kaldırma uygulamasına gönderme yapmaktadır.")

Tekke musikisi geleneğinde, "perde kaldırma" adı verilen bir uygulama bulunmaktadır. Bu uygulamada dervişlerce tutulan ve üzerine doğaçlama söylenen ses, bazen tam ses bazen de yarım ses yükseltilmek suretiyle birkaç kez *perde kaldırılmakta*[5]dır, devamında, çıkılan aralıklarla birer birer inmek suretiyle başlangıç sesine geri dönülür. Erkin'in adım adım çıkma ve adım adım inme düşüncesi olmamasına rağmen, mi♭'ün defalarca ve adeta bir *ayin* gibi mistik bir şekilde tekrar edilmesi "perde kaldırma" uygulaması ile bağlantılandırılabilir. Ve hatta bir adım ötesine geçilerek, tüm a bloklarına dem sesi, tüm b bloklarına doğaçlama kısım benzetmesi yapılabilir.

KAYNAKLAR

Dağtaşoğlu, A. E. (2016). *Müzik, Tasavvuf ve Felsefe Bağlamında "Perde" Kavramı*. Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 11, 69-94.

Erkin, U. C. (1968). *Altı Prelüd*. Ankara: Devlet Konservatuvarı Yayınları.

Forte, A. (1973). *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press.

Sayın, S. (2018). *Ulvi Cemal Erkin'in Piyano için "Altı Prelüd" Adlı Eserinin Teknik ve Müzikal Açıdan İncelenmesi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Piyano Programı, Sanatta Yeterlik Tezi.

http://www.ulvicemalerkin.com/ (Erişim Tarihi: 01 Temmuz 2019)

[5] Perde kaldırma deyişinin "hem beşeri hem ilahî" bir anlam içerdiği söylenmektedir.