

# Muammer Sun'un “Keman ve Piyano İçin Üç Parça” Başlıklı Eserinin Piyano İcra Pratiği Açısından Değerlendirilmesi

## Considerations on Muammer Sun's “Three Pieces for Violin and Piano” in Terms of Piano Performance Practice

Elif ÖNAL<sup>1</sup> , Arda ERDEM<sup>1</sup> 

<sup>1</sup>Ankara Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü, Ankara, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Elif ÖNAL

E-posta / E-mail : elifonal@ankara.edu.tr

### ÖZ

Cumhuriyetimizin 3. kuşak bestecilerinden Muammer Sun'un *Keman ve Piyano için Üç Parça* (1955) isimli eserinin, bestecinin en çok icra edilen oda müziği eserlerinden birisi olduğu görülmektedir. Eser birçok sanatçının konser programlarında yer almakta, yurt içinde ve yurt dışında sıklıkla seslendirilmektedir. Türk bestecilerinin oda müziği eserleri arasında da kompakt disk kaydı en çok yapılan eserler arasında yerini almaktadır.

Sun bu eseri Konservatuvar öğrenciliğinin ikinci yılında, Ahmed Adnan Saygun ile armoni ve kontrpuan çalışmaya yeni başladıkları, ancak form ve müzikal analiz konusunda henüz çalışmadıkları bir dönemde bestelemiştir. Buna rağmen eserinin armoni ve form açısından belirli bir olgunluk düzeyine işaret ettiği düşünülmektedir. Üstelik Sun, besteledikten altı yıl sonra Devlet Konservatuvarı Yayınları'ndan basılan bu öğrencilik eserinin bir tek notasını bile ömrü boyunca değiştirme gereği duymadığını belirtmiştir.

Bir eserin icra pratiği birçok alanda bir ön çalışma ve araştırmayı gerekli kılmaktadır. İcra edilecek eser öncelikle formal ve armonik açıdan incelenmeli, notasyondaki ayrıntılarla ilgilenilmeli, ardından çalma pratiği çalışmalarına geçilmelidir. Bu sırada eserin, varsa kayıtları da yol gösterici olabilmektedir.

Bu çalışmada *Keman ve Piyano için Üç Parça* öncelikle yapısal olarak ele alınmış, Devlet Konservatuvarı Yayınları basımı editöryal açıdan incelenerek basım hataları ve eksiklikler tespit edilmiş, piyanistik açıdan icra pratiği önerileri sunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Muammer Sun, Piyano, Çağdaş Türk Müziği

### ABSTRACT

*Three Pieces for Violin and Piano* (1955) by Muammer Sun, one of the third-generation composers of the Turkish Republic, stands out as one of his most frequently performed chamber music works. This piece regularly features in the concert programs of numerous artists and is often performed both in Turkey and abroad. Additionally, it is one of the most frequently recorded chamber music works by Turkish composers.

Sun composed this piece during his second year as a conservatory student, at a time when he had just started studying harmony and counterpoint with Ahmed Adnan Saygun, but had not yet delved into form and musical analysis. Despite this, the work is thought to display a certain level of maturity in terms of both harmony and form. Moreover, Sun stated that throughout his life, he never felt the need to change even a single note of this student work, which was published by the State Conservatory Press six years after it was composed.

Performing a musical work requires preliminary research and preparation in various areas. The piece to be performed should first be analyzed in terms of its form and harmony, with careful attention given to the details of its notation before moving on to performance practice. During this process, any available recordings of the piece can serve as useful reference points.

In this study, *Three Pieces for Violin and Piano* has been structurally analyzed. The edition published by the State Conservatory Press has been reviewed for editorial accuracy, with errors and omissions identified, and performance practice suggestions from a pianistic perspective have been provided.

**Keywords:** Muammer Sun, Piano, Contemporary Turkish Music

Başvuru/Submitted : 10.10.2024  
Revizyon Talebi/  
Revision Requested : 13.11.2024  
Son Revizyon/  
Last Revision Received : 27.11.2024  
Kabul/Accepted : 29.11.2024  
Online Yayın /  
Published Online : 05.12.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

## EXTENDED ABSTRACT

Muammer Sun holds an important place in Contemporary Turkish Music as one of the third-generation composers of Turkish Republic. Born in 1932, Sun developed an early interest in music and worked to refine his craft. He is particularly known for his works that aim to build a bridge between traditional Turkish music and Western music. His piece titled *Three Pieces for Violin and Piano* is among his most frequently performed chamber music works. This piece is often included in concert programs both in Turkey and internationally. Additionally, it is one of the most recorded chamber music works by Turkish composers, which reflects its popularity and value.

Sun composed *Three Pieces for Violin and Piano* in 1955, during his second year as a student, while studying harmony and counterpoint with the renowned Turkish composer Ahmed Adnan Saygun. Six years after composing it, the piece was published by the State Conservatory Press, and throughout his life, Sun never felt the need to change a single note. This fact suggests his satisfaction and contentment with the work.

In 1972, Sun adapted this piece for orchestra and added a section for solo violin titled *Taksim*. This new work became known as *Four Pieces for Violin and Orchestra* or *Suite for Violin and Orchestra*.

The first performance of *Three Pieces for Violin and Piano* was given by the composer and his friend Ersan Alper at the conservatory concert hall while he was still a student. The piece has since been recorded on compact disc by Suna Kan-Ferhunde Erkin, Jülide Yalçın Dittgen-Yeşim Gökalp, Atila Aldemir-Şevki Karayel, and Sevil Ulucan-Gülnare Şekinskaya.

The performance of a piece often requires detailed preliminary research in various areas. First, the work to be performed should be analyzed formally and harmonically. This process continues by reviewing the details of the printed or, if available, manuscript version of the piece. When pianistic studies begin, previous recordings can guide the performer and play an important role in shaping the performance.

Harmonically, this piece can be said to be composed using Kemal İlerici's "Quartal Harmony" system. Sun, who instinctively used quartal harmonies in his earlier compositions, was introduced to Kemal İlerici by his chamber music teacher Orhan Barlas. He then learned this system from İlerici while continuing his composition education at the State Conservatory.

When Sun composed this piece, he was studying harmony and counterpoint with Ahmed Adnan Saygun but lacked experience in form and musical analysis. Despite this, the piece displays a mature structure in terms of form. Formally, *Türkü* consists of a theme and three variations following an introduction. Each variation is connected by a bridge. *Şarkı* is composed in a song form frequently used in traditional Turkish music (A B C B). Sections A and B are in the *Segah* maqam, while section C is in *Eviç* maqam. *Köçekçe* follows a compound A B A form and is in the *Karcıgar* maqam, with bridges between sections.

Upon examining the score published by the State Conservatory, some typos are observed. Dynamics, pedal markings, notes, rests, accidentals, legato ties, and octave indications, which appear to be missing, misplaced, or incorrect, are presented with supporting evidence.

In terms of piano performance, suggestions have been made to make it easier for pianists to execute certain passages or to better convey what is written in the score. Recommendations, such as having the other hand play notes intended for one hand, aim to reduce the risk of errors in large leaps or to achieve the desired note values. While making these adjustments, care was taken to ensure that the musical lines remained intact and that the music was not negatively impacted. Additionally, a few fingerings and pedal indications were proposed.

The most important clue regarding the performance of this piece is an anecdote in which Muammer Sun, listening to a rehearsal by Fethi Kopuz and Mithat Fenmen before a concert, expressed that he wanted the piece to be played not like Chopin, but more roughly, with vigor and vitality.

The composer specified the tempo of each piece with a metronome marking and clearly indicated tempo changes within the pieces. When comparing the recordings of the piece with the tempo markings specified by the composer, it is concluded that the recording by Suna Kan and Ferhunde Erkin is the closest to the original indications.

## 1. GİRİŞ

Muammer Sun, 1953 yılında Askeri Mızıka Okulu'ndan ayrılarak Ankara Devlet Konservatuvarı kompozisyon bölümüne sınıf atlayarak girmiş ve Adnan Saygun'un öğrencisi olmuştur. Konservatuvar'daki<sup>1</sup> öğrencilik yılları beste çalışmaları yönünden oldukça verimli geçmiştir. 1954'te *Yurt Renkleri 1. Defter'i*, 1955'te *Keman ve Piyano için Üç Parça'yı*, 1956'da *Yurt Renkleri 2. Defter'i*, 1959'da ise yaylı çalgılar için *Demet'i* bestelemiştir.

Muammer Sun 1955'te bestelediği *Keman ve Piyano için Üç Parça'nın* piyano partisini 1972 yılında orkestraya uyarlamış, ayrıca esere solo keman için Taksim isimli bir bölüm daha eklemiştir. Bu yeni eser *Keman ve Orkestra için Dört Parça ya da Keman ve Orkestra için Süit* olarak literatüre geçmiştir. Eserin ilk seslendirilişi 1974 yılında Güler Aykal yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası eşliğinde Suna Kan tarafından yapılmış, ayrıca orkestranın Anadolu turnesi programına alınmıştır. Eser daha sonra İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası tarafından da satın alınmıştır (Yener, 2006, s. 82).

Eserin ilk sahne performansını Muammer Sun henüz öğrenci iken, arkadaşı Ersan Alper ile Konservatuvar konser salonunda gerçekleştirmiştir. Aynı ikili, eseri daha sonra 1958'de Ankara Müzik Festivali kapsamında Milli Kütüphane'de de birlikte çalmışlardır (Sun, 2011, s. 74).

Eserin sonraki icralarından birini de Fethi Kopuz ve Mithat Fenmen yapmışlardır. Konser öncesi provalarına giden Muammer Sun'un, Mithat Fenmen'e: "Değerli hocam siz benim eserimi Chopin gibi çaluyorsunuz. Ben köylüyüm, köylü gibi yazdım. Biraz daha kaba, etli, canlı çalar mısınız?" dediği bilinmektedir (Sun, 2011, s. 75).

Suna Kan-Ferhunde Erkin, Cihat Aşkın-Türev Berki gibi sanatçıların yanı sıra, Berlin Senfoni Orkestrası'nın baş kemancısı ile o sırada Konservatuvar'dan yeni mezun olan Fazıl Say da bu eseri konserlerinde seslendirmişlerdir. Muammer Sun: "Eserin ezgi dili, armonisi, formu, kemana ve piyanoya uygunluğu ve içtenliği, onun sevilmesine, sık çalınmasına neden olmuş olabilir" demektedir. (Sun, 2011, s. 75-76).

Eserin günümüze kadar yapılmış olan kompakt disk kayıtları şunlardır:

- Suna Kan ve Ferhunde Erkin: "İnönü Vakfı CD'si" TRT kaydı.
- Jülide Yalçın-Dittgen ve Yeşim Gökalp: "Kırsallardan Ezgiler" Proje: Şefik Kahramankaptan, Türk Traktör, 2004.
- Atilla Aldemir ve Şevki Karayel: "Türk Müziğinin Çağdaş Sesi" A.K. Müzik, 2009.
- Sevil Ulucan ve Gülnare Şekinskaya: "Sevdana" Kalan Müzik, 2009.

Yapılan literatür taraması, eserin, Kemal İlerici tarafından *Türk Müziği ve Armonisi* (İlerici, 1981) isimli kitapta ortaya konulan ve literatürde aynı zamanda *Dörtlü Armoni* olarak da anılan sistem ile yazılmış erken örneklerden olduğunu göstermiştir. İlerici, Muammer Sun'un sistemin "en yalın uygulayıcılarından" olduğunu ifade etmiştir (Sun, 2022, s. 210). Bestecinin erken dönem eserlerinde en yalın haliyle karşılaşılan bu sistem, ortaya koyduğu yeni müzik dili açısından, Çağdaş Türk Müziği oda müziği literatürü açısından oldukça önem arz etmektedir. Bu sebeple bu eser günümüze kadar sıklıkla icra edilmiş, eğitimde de kullanılmıştır. Eserin çalışılmasının icracıya, geleneksel müziklerin Çağdaş Türk Müziği içerisindeki kullanımına ilişkin bir bakış açısı sağlamasının yanı sıra, cümleme ve kadans gibi geleneksel icra-yorum parametrelerinin dörtlü armoni içerisinde başka bir açıdan değerlendirilerek yeni olanaklar sunabileceği düşünülmektedir.

## 2. ESERİN PİYANO İCRA PRATIĞI AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Bir eserin icra pratiği, birçok alanda bir ön çalışma ve araştırmayı gerekli kılmaktadır. İcra edilecek eser öncelikle armonik ve formal açıdan incelenmeli, notasyondaki ayrıntularla ilgilenilmeli, ardından çalma pratiği çalışmalarına geçilmelidir.

### 2.1. Esere Erişim

Çalışmada kullanılan nota, Devlet Konservatuvarı Yayınları tarafından 1968 yılında basılmıştır. Eserin bu tarihten sonra herhangi bir basımı yapılmamıştır. Günümüzde aktif olmayan Devlet Konservatuvarı Yayınevi'nin eski basımlarına, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Kütüphanesi'nden veya BESOM<sup>2</sup> ile irtibata geçilerek ulaşılabilir.

Bu çalışma 2021 yılı içerisinde, yazarların kendi arşivlerinde bulunan Devlet Konservatuvarı yayını üzerinden gerçekleştirilmiştir.

<sup>1</sup> Bu çalışma kapsamında "Konservatuvar" kelimesi, Ankara Devlet Konservatuvarı'nı ifade ettiği yerlerde büyük harf ile yazılmıştır.

<sup>2</sup> Besteciler, Orkestra Şefleri ve Müzikologlar Birliği Derneği. [[www.besomder.org](http://www.besomder.org)]

## 2.2. Armonik ve Formal Açısından Bakış

*Keman ve Piyano için Üç Parça*, Kemal İlerici tarafından ortaya konulan "Türk Müziği Armonisi" kuralları içinde bestelenmiştir. Eser, Dörtlü Armoni'nin<sup>3</sup> klasik kullanımına yalın bir örnek sayılabilir (Sun, 2011, s. 291).

Muammer Sun, henüz Mızıka Okulu'nda okurken bestelerinde içgüdüsel olarak dörtlü armoniyi nasıl kullanmaya başladığını şöyle anlatmaktadır:

"... Ağabeyim bağlama çalardı. Türkü söylerken de re, sol ve la seslerine göre akort edilmiş bütün tellere vururdu. Ben niye bu sesler kulak tırmalamıyor? diye düşündüm. Onu daha sonraki anlayışımızdaki tonik düşüncesi olarak kavradım. Ve kendim ona bir de dominant uydurdum: Do, fa, si bemol ve mi bemol. Buna uygun olarak da birkaç parça yazdım. Hem re hem de fa diyezden..." (Yıldız, 2002, s. 11).

Muammer Sun'un Mızıka Okulu'nda yaptığı beste çalışmalarında dörtlü armonileri gören oda müziği öğretmeni Orhan Barlas, onu Kemal İlerici ile tanıştırmıştır. Kemal İlerici'nin sistemini gören Sun çok sevinmiştir. Çünkü o, beste yaparken bilinçsizce kullandığı sistemin, İlerici'de sistematize edilmiş halini görmüştür. Tanışmalarından sonra Kemal İlerici ile çalışmaya başlamış, sıkı ve sıcak dostlukları İlerici'nin ölümüne kadar sürmüştür (Yener, 2006, s. 34). Bu süreçte İlerici'den özel olarak Türk Musikisi makam sistemi ve armonisi dersi almıştır (Sun, 1981, s. 47).

Eserin Türkü başlıklı ilk bölümü, türkü teması ve temanın köprüler ile bağlanan çeşitlemelerinden oluşmaktadır. Eserin yazıldığı yıl Muammer Sun, Adnan Saygun ile armoni ve kontrpuan çalışmaktaydı, ancak form ve müzikal analiz çalışmaya henüz başlamamışlardı. Çeşitleme konusunda da henüz Saygun ile çalışmamış olmalarına rağmen, incelediği eserlerden edindiği bilgilerle, Sun, bu bölümdeki çeşitlemeler konusunda başarılı bir kompozisyon yaptığını düşünmektedir (Sun, 2011, s. 73-74).

Keman ve piyanonun sunduğu kısa bir giriş müziğinden sonra sergilenen türkü temasını, piyanonun sergilediği bağlantı teması izler. Bundan sonra, türkü temasının ve bağlantının üç çeşitlemesi sunulur. Üçüncü çeşitleme, türkü ve bağlantının yoğunlaştırılmış bir sunumudur. Bu bölüm, giriş müziğinin koda olarak duyurulmasıyla sona erer (Tablo 1). Bölümdeki türkü ve bağlantı temaları, halk müziği tarzında, Hüseyini ve Karcıgar makamlarında bestelenmiştir (Sun, 2011, s. 290).

Tablo 1. Türkü'nün form şeması

Giriş	Tema	Köprü 1	Var.I	Köprü 2	Var.II	Köprü 3	Var.III	Koda
1-8. ölçüler	8-24. ölçüler	24-42. ölçüler	42-58. ölçüler	58-76. ölçüler	77-92. ölçüler	92-110. ölçüler	110-126. ölçüler	127-135. ölçüler

İkinci bölüm olan *Şarkı*, geleneksel Türk Sanat Müziği'nde sıkça kullanılan şarkı formunda bestelenmiştir. Bu formun bölmeleri A B C B veya geleneksel ifadeyle, zemin-nakarar-meyan-nakarar şeklindedir (Tablo 2).

Tablo 2. Şarkı'nın kesitleri

A	B	C	B
1-6. ölçüler	7-10. ölçüler	11-15. ölçüler	16-19. ölçüler

A ve B kesitleri Segâh makamındadır. 5. ve 8. ölçülerde 4. derecenin pesleşmesi ile (mib) Hüzzam rengi duyulmaktadır. C kesiti Eviç makamındadır. Bölüm, C kesitini izleyen B kesitiyle, Segâh makamında ve dörtlü armoninin durak akoru olan [Si-Mi-Fa] akoru ile bitmektedir.

Üçüncü bölümdeki *Köçekçe*, katlı şarkı formunda ve Karcıgar makamındadır. A temasını, keman ve piyano birlikte sergiler ve bir sekizli inceden yinelerler. B teması, 4 ölçülük bir ara müziğinden sonra piyano tarafından sergilenir. Aynı tema, başka bir perdeden kemanda duyulur ve 4 ölçülük bir ara müziğiyle biter. Bunu izleyen kesimde, daha önceki kuruluşuyla A teması gelir ve bölüm 2 ölçülük bir koda ile son bulur (Sun, 2011, s. 291) (Tablo 3).

Muammer Sun, o yıllarda köçekçelerin yalnızca Karcıgar makamında yazılabileceğini düşündüğünü, oysa daha sonra başka makamlarda yazılmış köçekçelerin de olduğu öğrendiğini ifade etmektedir (Sun, 2011, s. 74).

<sup>3</sup> Kemal İlerici'nin ortaya koyduğu sistem, "Dörtlü Armoni" veya "İlerici Armonisi" olarak da adlandırılmaktadır.

Tablo 3. Köçekçe'nin kesitleri

A		Köprü	B		Köprü	A		Koda
a1	a2	1	b1	b2	2	a1	a2	
1-8. ölçüler	9-16. ölçüler	17-20. ölçüler	21-28. ölçüler	29-36. ölçüler	37-40. ölçüler	41-48. ölçüler	49-56. ölçüler	57-58. ölçüler

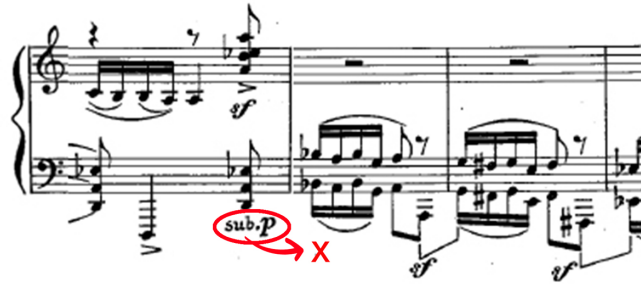
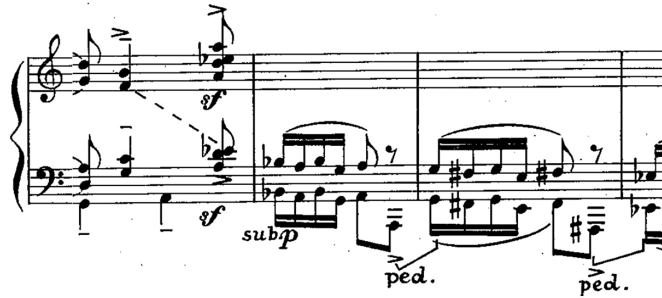
### 2.3. Editoryal ve Piyanistik Açından Bakış

Bir eserin icra pratiği öncesi hazırlığında eserin armonik ve formal açıdan incelenmesinin ardından, eserin çalışacağı basılı veya el yazması nota bütün ayrıntıları ile incelenmeli ve bütün bunların ardından piyanistik çalışmalara geçilmelidir.

1955 yılında bestelenen *Keman ve Piyano için Üç Parça*, 1961 yılında Ankara Konservatuvarı Yayınları arasında basılmıştır. Ancak Devlet Konservatuvarı Yayınları'nın basmış olduğu eserde bir takım yazım ve basım hataları ile eksiklikler gözlemlenmiştir.

#### 2.3.1. Türkü

Bölümde basım veya yazımdan kaynaklı net olmayan kısımlar ve olası hatalar gözlemlenmiştir. 33. ölçüde dinamik işaretinin yeri net gözükmemektedir (Şekil 1a). *sub.p* 32. ölçünün son sol el akoruna konmuştur. Ancak sağ elde aksanlı bir akor varken sol el akorunda *sub.p* bulunması bir yazım hatası olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca bu ölçünün 67. ölçüdeki benzerinde *sub.p* işareti tam ölçü başında bulunmaktadır (Şekil 1b). Sonuç olarak *sub.p* işaretinin yanlışlıkla 32. ölçünün son sol el akoruna konduğu ve bu dinamik işaretinin 33. ölçü başında olması gerektiği düşünülmektedir.

Şekil 1. (a): *Türkü*, 32-34. ölçülerŞekil 1. (b): *Türkü*, 66-68. ölçüler

Dikkat edilmesi gereken bir başka konu da, 67. ölçüdeki *sub.p* yazısının sol elin altında olmasına rağmen, her iki eli de kapsaması hususudur. Bu ölçüde iki el de aynı dizekte olduğu için, sol elin altına yazılan bir dinamik işareti, her iki eli de kapsayacaktır.

Var.I'in başında piyano partisinde herhangi bir dinamik işareti görülmemektedir. Bu durum, hali hazırda geçerli olan dinamiğin devam edeceği anlamına gelmektedir. Var.I'den hemen önceki bağlantı kesitinin sonu *mf*'den başlayan bir crescendo ile, yani en az *f* ile bitmektedir. Dolayısıyla Var.I'e en az *f* dinamikte başlanması gerektiği düşünülmektedir. Ancak nota dikkatlice incelendiğinde Var.I'in başında keman partisinde *mf* görülmektedir. Bu durum, piyano partisine dinamik işareti yazılmasının unutulduğu yorumu yapılmasına sebebiyet vermektedir.



Aynı şekilde Var.II'nin başında ve 85. ölçüsünde de piyoano partisinde dinamik işareti olmamakla beraber keman partisinde *p* bulunmaktadır. Buralarda da piyoano partisinin dinamik işaretinin basım hatası olarak unutulduğu düşünülmektedir.

Meno mosso ve genel olarak *p* dinamikte olan Var.II'nin bittiği ve bağlantı yerinin başladığı 92. ölçüde, direkt a tempo olarak başlayan bağlantı yerinin, önceki benzerleri gibi *f* olması gerektiği düşünülmektedir. Bu düşünce kapsamında, *f* işareti yazım hatası olarak ileriye yazılmış olup, a tempo'ya geçilen 92. ölçünün 1. vuruşunun zayıf zamanına yazılmalı yorumu uygun olacaktır (Şekil 2).



Şekil 2. Türkü, 91-93. ölçüler

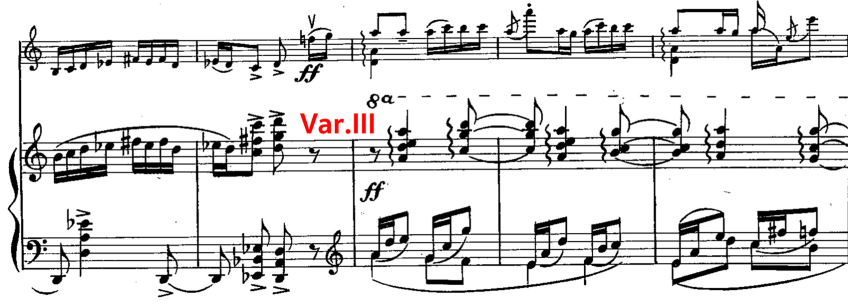
111. ölçüde başlayan Var.III'te türkü teması 4 ölçü *f* ve 4 ölçü *p* olarak duyulmaktadır. 118. ölçü, *p* dinamikte olan son ölçüdür ve bu ölçünün son zayıf vuruşunda tema *aufтакт* ile tekrar başlamaktadır (Şekil 3). Yeni başlayan tema için sadece piyoano partisinin sol eline *f* işareti konmuştur. *f-p* dönüşümleri de dikkate alındığında bu *aufтакт*'ta keman partisinde de *f* dinamik işareti bulunmalıdır. Ayrıca *f* işaretinin piyoano partisinin sadece sol eline konmuş olması da soru işareti doğurmaktadır. Sonuç olarak 118. ölçünün sonundaki *aufтакт*'ta keman partisinde *f* işareti olması gerektiği ve piyoano partisindeki işaretin iki dizek arasına yerleştirilmesinin daha net olacağı düşünülmektedir.



Şekil 3. Türkü, 117-118. ölçüler

Aynı Varyasyonda keman partisinin 123. ölçüsünde başlayan ve 3 ölçü süren *decresc.* işareti piyoano partisine yazılmamıştır. İki parti arasındaki uyum düşünüldüğünde, piyoano partisine *decresc.* işaretinin yazılmasının unutulmuş olabileceği sonucuna varılabilir.

Bölümdeki basım hataları arasında belki de en önemlisi, 3 varyasyondan oluşan (Sun, 2011, s. 290) *Türkü*'nün 110-126. ölçüler arasındaki kısmının 3. varyasyon olduğunu belirten herhangi bir yazı olmamasıdır (Şekil 4). 110. ölçüde başlayan türkü temasının, ana temanın yeni bir varyasyonu olduğu net bir şekilde göze çarpmaktadır. Sonuç olarak 110. ölçünün son zayıf vuruşu olan varyasyon *aufтакт*'ı hizasında "Var.III" yazması gerektiği düşünülmektedir.



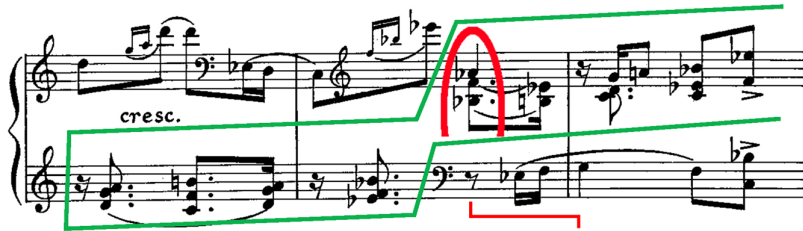
Şekil 4. Türkü, 109-113. ölçüler

Bölümün icra pratiği için birkaç piyanistik öneri getirilebilir: 12. ölçünün son vuruşunda iki elin çaldığı 1 oktav aralıklı [La] notaları vardır. Bunlar yazıldığı gibi iki el olarak çalındıklarında, oktavin hemen ardından her iki elin de hızlı bir tempoda sekizlik bir sus süresinde yaklaşık iki buçuk oktav sağa girmeleri gerekecektir. Bu atlayışın kaza riskini azaltmak için 12. ölçüdeki [La<sup>2</sup>-La<sup>3</sup>] notalarının ikisini de sol elin çalması tavsiye edilebilir (Şekil 5). Böylece sol el bu oktavyı çaldığı sırada sağ el uzun mesafesini gitmeye başlayacak, sol elin gitme sırası geldiğinde ise tüm dikkat sol elde olacağından bu atlayış daha rahat olacaktır. Bu [La<sup>2</sup>-La<sup>3</sup>] notalarının çalınmasında hangi seçenek tercih edilirse edilsin, hemen öncesindeki 1. vuruşunun zayıf zamanındaki sol el [La<sup>3</sup>] notası için en iyi parmak numarası "1" olacaktır. Aynı durum 20. ölçü için de geçerlidir.



Şekil 5. Türkü, 12-13. ölçüler

Buna benzer bir öneri 22. ölçü için de getirilebilir (Şekil 6a). Bu ölçünün sağ elinin 1. vuruşunun zayıf zamanındaki [Mib<sup>6</sup>]’dan 2. vuruştaki [Sib<sup>4</sup>-Fa<sup>4</sup>-Lab<sup>4</sup>] akoruna hızlı bir tempoda büyük bir atlayışla gidilmektedir. Üstelik bu akorun çalma pozisyonunda [Fa<sup>4</sup>] çalan 3. parmak, siyah tuşlara doğru içeriden basmak zorunda olduğu için sıkışmaktadır ve hızlı bir atlayışla denk getirilmesi zorlayıcıdır. Ancak bu ölçüden önce gelen benzer ölçülerdeki (Şekil 6b) sağ el – sol el çizgilerine bakıldığında, bu akor ve sonrasının aslında sol el çizgisinin bir devamı olduğu, ancak bu hattın sağ ele geçirildiği görülür. Dolayısı ile [Sib<sup>4</sup>-Fa<sup>4</sup>-Lab<sup>4</sup>] akorunun sol el ile basılması, müzikal çizgiyi bozmayacağı gibi sağ elin bu atlama ile yapacağı kaza riskini ortadan kaldıracaktır. Bu akor önerdiğimiz şekilde sol el ile çalınır, akor ile beraber pedal basılmalı ve ardından gelen [Si<sup>#4</sup>-Mib<sup>4</sup>] akoruna bağlanmalıdır.

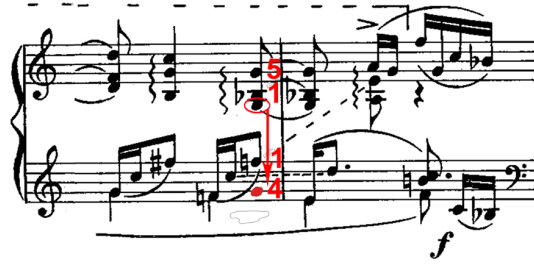


Şekil 6. (a): Türkü, 21-23. ölçüler

117. ölçünün ikinci vuruşundaki sol el notaları çalınırken sağ el ile [Sol-Sib-Sol] kırık akorunun çalınması, eller üst üste bineceği için imkânsız görünmektedir (Şekil 7). Burada tek çıkar yol, sağ el akorunun alt sesi olan [Sol<sup>3</sup>] notasını, sol elin çalmasıdır. Sonuç olarak 117. ölçünün son vuruşunda sol el 5. parmakta [Fa<sup>4</sup>] tutulu iken 4-1 ile [Sol<sup>4</sup>-Fa<sup>#5</sup>] akoru çalacak, sağ el ise sol elin üzerinden 1-5 ile kırık [Sib<sup>4</sup>-Sol<sup>4</sup>] aralığı çalacaktır.



Şekil 6. (b): *Türkü*, 17-19. ölçüler



Şekil 7. *Türkü*, 117-118. ölçüler

Sağ elin, 122. ölçüden 123. ölçünün ilk notası olan  $[Re^4]$ 'ye hızlı tempoda yetişmesi zorlayıcıdır (Şekil 8). Üstelik bu geçiş noktasında kemanda aukt ile başlayan yeni bir cümleye girilmiştir ve piyanonun  $[Re^4]$ 'ye geçişindeki en ufak bir gecikme, birlikteliği bozacaktır. Bu  $[Re^4]$  notası aslında 122. ölçünün sol el bas partisindeki  $[La^4-Si^4-Do^4]$  çizgisinin devamıdır. Dolayısı ile çizgiyi bölme anlamında da bir sakınca oluşturmayacağı için, sağ eli rahatlatma anlamında bu  $[Re^4]$  notasının sol ele verilmesi önerilebilir.



Şekil 8. *Türkü*, 122-123. ölçüler

*Türkü* bölümünün temposu için besteci  $J = 96-108$  metronom hız aralığı istemiştir. Bölümün kompakt disk kayıtlarında sanatçılar 82-90 aralığındaki hızları tercih etmişlerdir. Suna Kan ve Ferhunde Erkin'in kaydı ise bestecinin istediği tempo aralığındadır.

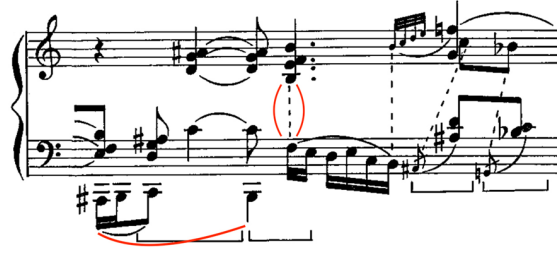
Kayıtlar incelendiğinde, *meno mosso* olan Var.II'de bazı icracıların, geldikleri tempodan daha yavaş bir tempoya inmeyi tercih ettikleri gözlemlenmiştir. *Meno mosso* terimi genellikle bir bölümün içerisinde, daha yavaş bir tempoya geçişi göstermektedir. Ancak bu tempo yavaşlaması aşırı değil, bölümün yapısını bozmayacak şekilde makul bir yavaşlama olmalıdır. Üstelik bu kısmın varyasyonlardan biri olduğu da düşünüldüğünde, temanın temposundan çok uzaklaşılacak bir tempo, varyasyon yapısını hissetmemizi zorlaştıracaktır.

### 2.3.2. Şarkı

*Şarkı*'nın 4., 10. ve 19. ölçüleri, ölçü sonları dışında birbirleri ile tamamen aynı duyulmaktadır. Ancak üzerinde düşünülmesi gereken birkaç durum ile karşılaşmıştır. 10. ölçünün 2. vuruşundaki  $[Do^4]$  notası üst dizeğe yazılmış ve sol elin  $[Do^2]$ 'su ile arasına kesik çizgi konmuştur (Şekil 9b). Bu eserde bu tür bir kesik çizginin iki amaçla kullanıldığı görülmektedir: İki elin aynı anda çalması gereken notaları belirtmek için (4. ölçü) ve parti takibi için (7. ölçü). 10. ölçüdeki kesik çizginin her iki amaçla da konmuş olmadığı düşünülmektedir. Amacın ancak üst dizekteki  $[Do^4]$ 'nun,



4. ve 19. ölçülerdeki gibi sol el ile çalınmasını istemek olduğu yorumu yapılabilir. Bu karışıklığa sebebiyet vermemek için, 10. ölçü de diğerleri gibi yazılabilir.



Şekil 9. (a): Şarkı, 4. ölçü



Şekil 9. (b): Şarkı, 10. ölçü



Şekil 9. (c): Şarkı, 19. ölçü

4. ölçüdeki karşımıza çıkan kesik çizgiler iki elin aynı anda çalması gereken notaları belirtmek için kullanılmıştır. Ancak ölçüdeki ilk kesik çizginin kullanıldığı sol el onaltılığı ve sağ el akorunda bu tür bir işarete gerek bulunmadığı, bu ilk kesik çizginin yazım hatası olduğu düşünülmektedir.

4. ölçüdeki ikinci pedal işareti diğerlerinde yoktur. Ancak sol el, üçüncü vuruştaki dörtlük [Si<sup>2</sup>] notasını basar basmaz onaltılıklara gidecek olup bu [Si<sup>2</sup>], pedal basılmazsa dörtlük uzunluğunda duyulmayacaktır. 10. ölçüde aynı [Si<sup>2</sup>] notasına *ses uzatma bağı*<sup>4</sup> konmuş olması, pedal işareti olmadan da pedal kullanımına ihtiyaç duyulmasına sebebiyet vermektedir. Ancak 19. ölçüdeki [Si<sup>2</sup>]'de ses uzatma bağı da pedal işareti de bulunmamaktadır. Bunun sonucunda, pedal işareti eksikliğinin bir yazım hatası olduğunu düşünülmektedir.

19. ölçünün bas partisinde ölçü başından 3. vuruşa kadar uzayan bağ işareti, benzer diğer ölçülerde bulunmamaktadır. Bas partisindeki [Do<sup>2</sup>] ile beraber pedal basıldığında, sol el, 2. vuruştaki [Do<sup>4</sup>]’e gitse bile, [Si<sup>2</sup>] için geri geldiğinde pedaldan ötürü zaten bağlı olarak duyulacaktır. Bu sebeple bu ölçülerde bağ işareti bulunmasına bir ihtiyaç olmadığı düşünülmektedir. Ancak tutarlılık bakımından, 3 ölçüde de bağ işaretlerinin aynı olması beklenmektedir.

Birbirinin aynı olan 7. ve 16. ölçülerin sol elinde bağ işareti tutarsızlıkları görülmektedir (Şekil 10). 16. ölçüde sol elin ilk iki bağının 7. ölçüde basım hatasından kaynaklı olarak unutulduğu düşünülmektedir. Sol elin 3. vuruşundaki [Sol<sup>3</sup>-Si<sup>4</sup>-Fa<sup>4</sup>] akorunun 4. vuruştaki [La<sup>4</sup>-Re<sup>4</sup>] akoruna bağlantısında da karışıklığa sebebiyet verebileceği düşünülen bağ işaretleri ile karşılaşılmaktadır. 3. ve 4. vuruşların alt partisindeki dörtlük [Sol<sup>3</sup>] ile [La<sup>4</sup>] arasında bir bağ ve aynı

<sup>4</sup> Bu tür bir bağı ifade eden bir terime ulaşılamamış olup bu işaret *ses uzatma bağı* olarak ifade edilmiştir.

vuruşlarda hemen üst partideki [Si<sup>4</sup>-Do<sup>4</sup>-Re<sup>4</sup>] notalarında da 3 notayı kapsayacak bir bağ işareti olması ve bunların net olarak gösterilmesi gerektiği düşünülmektedir.



Şekil 10. (a): Şarkı, 7. ölçü



Şekil 10. (b): Şarkı, 16. ölçü

Şarkı'nın son ölçüsü olan 19. ölçünün son vuruşundaki kırık akorun bir oktav inceden çalınması istenmiştir (Şekil 11a). Ancak sağ ve sol elin beraber çaldığı bu akorun tamamının mı yoksa sadece sağ elin çaldığı kısmın mı bir oktav inceden istendiği, yazıdan net olarak anlaşılmamaktadır.

Eserin, yukarıda anılan kayıtları dinlendiğinde, piyanistlerin bu akorun sadece sağ el kısmını ince oktavda, sol el kısmını ise yazıldığı oktavda çalmış olduğu tespit edilmiştir. Ancak bestecinin, kırık akorun tamamının ince oktavdan çalınmasını istediği düşünülmektedir. Bu çıkarıma şu fikirler sebebiyet vermiştir:



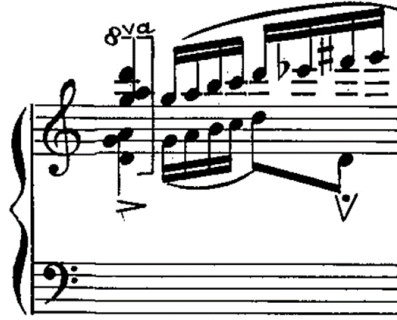
Şekil 11. (a): Şarkı, 19. ölçü



Şekil 11. (b): Şarkı, 10. ölçü

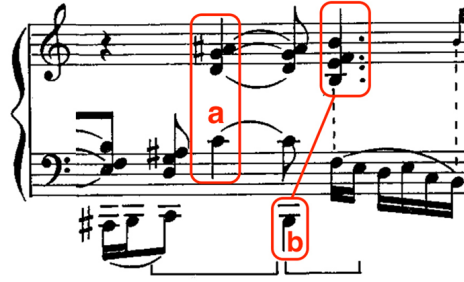
1. 19. ölçüdeki kırık akorun 10. ölçüdeki benzerinin, yazıldığı oktavda çalınması istenmiştir (Şekil 11b). Yazım, iki oktavlık büyük bir akorun iki ele bölünerek çalınmasını ifade etmektedir ve doğal olarak iki el arasında fazladan bir mesafe bulunmamaktadır. Bu düşünce ile, 19. ölçüdeki akorun da benzeri gibi tek parça bir akor olduğu ve iki elin bir oktav incede bu akoru çalınmasının istendiği düşünülmektedir.
2. Şarkı'daki iki ele bölünmüş bütün büyük akorlar (kırık veya değil) aynı sistem ile, yani iki el arasında fazladan mesafe olmadan, büyük bir akorun iki ele bölünerek çalınması şeklinde yazılmıştır. Dolayısı ile bu akorun diğer benzerlerinden farklı çalınmasını gerektirecek bir sebep bulunmadığı yorumu yapılabilir.
3. Akorun solunda yer alan ve kırık akoru ifade eden dalgalı dik çizgi, tüm akor boyunca bir bütün halinde olup sağ ve sol el arasında kesilmemektedir. Bu durum, akorun bir bütün olarak ve bölünmeden düşünülmesine işaret etmektedir.
4. Sun bu eserde koral bir yazı kullanmış ve dörtlü armoni kurallarını sıkı bir şekilde uygulamıştır. Bu perspektiften bakıldığında bestecinin, iki ele böldüğü bu büyük akorda iki el arasındaki mesafeyi açtığı vakit, akorun özellikle de ince bölgelerde çok zor ve dengesiz tınlayacağını düşünmüş olduğu beklenmektedir.

Sonuç olarak bu akorun sol elin çaldığı kısmının da bir ince oktavda çalınmasının istendiği, ancak notada bu durumun net olarak ifade edilemediği sonucuna varılabilir. Bu akorun yazımında *Köçekçe* bölümünün 15. ölçüsündeki gibi bir işaret kullanılması (Şekil 12), istenen durumu çok daha iyi ifade etme anlamında önerilmektedir.



Şekil 12. Köçekçe, 15. ölçü

Şarkı'nın 4. ölçüsünün 2. vuruşundaki  $[Do^4-Re^4-Sol^4-La\sharp^5]$  akorunun bas partisindeki  $[Do^4]$  notasının (a) sol el ile çalınması istenmektedir (Şekil 13). 3. vuruşa bağlı giderek uzayan bu akorun altına, ardından gelecek  $[Si^4-Mi^4-Fa^4-Si^5]$  akorunun önceden duyulması (antisipasyon) olan bir  $[Si^2]$  notası (b) eklenmiştir. Sol elin çaldığı bu  $[Si^2]$ 'nin üzerinde tınlamaya devam eden bir önceki  $[Do^4-Re^4-Sol^4-La\sharp^5]$  akorunun,  $[Si^2]$  basıldığında pedal değişimi yapıldığı için elle tutulması gerekmektedir. Ancak akorun  $[Do^4]$  notasını tutan sol el  $[Si^2]$ 'ye gideceği için artık  $[Do^4]$ 'yu tutamayacak ve akor eksik duyulacaktır. Bunun çözümü olarak sol elin  $[Do^4]$ 'yu basar basmaz bu sesi, sağ elin  $[Re^4]$ 'yi tutan 1. parmağına aktarması, dolayısıyla sağ elin 1. parmak ile  $[Do^4]$  ve  $[Re^4]$  seslerini beraber tutması önerilebilir. Böylece akorun tamamı  $[Si^2]$  sesi üzerinde tınlamaya devam edebilecektir.



Şekil 13. Şarkı, 4. ölçü

Şarkı'nın 8. ölçüsünde güçlü zamanlarda bas notaları, zayıf zamanlarda ise iki ele bölüştürülmüş akorlar bulunmaktadır (Şekil 14). Bu bas notaları, ardından gelen akorlara ait seslerin önceden duyulmalarıdır. Dolayısıyla akorlar, bu bas notası geldiğinde, bu notanın üzerinde ve bir sonraki akora kadar tınlamaya devam etmelidirler. Bu akorların sağ el ile çalınan kısımları el ile dörtlük sürede tutulabilirken, sol el ile çalınan kısımları olan dörtlü aralıklar (bas notası ile dörtlü aralık arasındaki mesafe uzak olduğu için) tutulamazlar. Üstelik pedal değişimi bas notaları ile beraber olduğu için, pedal de bu konuda yardımcı olmayacaktır. Bu duruma bir çözüm olarak; sol eldeki dörtlü aralıkların sadece alt seslerini sol elin çalması, üst seslerinin ise sağ el akoruna eklenmesi, aralığın her iki sesinin de dörtlük sürede tutulabilmesini ve tınlayabilmesini sağlamak adına önerilebilir.



Şekil 14. Şarkı, 8. ölçü

Şarkı bölümünün temposu için besteci *Çok ağır* ifadesini kullanmış ve ♩=88 metronom hızı istemiştir. Ancak bölümün kayıtlarında icracıların, istenenden daha yavaş tempoları tercih ettikleri gözlemlenmiştir. Suna Kan ve Ferhunde Erkin kaydı, bestecinin istediği tempoya en yakın olarak 82 metronom hızında olup, diğer üç kompakt disk kaydında 72-74 metronom hızları tercih edilmiştir. Üstelik bütün kayıtlarda, bu tempolarda başlayan piyano girişinin ardından 3. ölçüdeki keman girişinden itibaren tempo daha da yavaşlamaktadır.

Bu bölüm için besteci çok kesin bir şekilde 88 metronom hızı yazmış olmakla beraber, bu temponun *Çok ağır* ifadesi ile uyumadığı düşünülmektedir. Kayıtları yapan icracıların da daha ziyade *Çok ağır* tanımlamasını dikkate alıp metronom hızını göz ardı ettikleri yorumu yapılabilir. Bölümün melodik yapısı ve karakteri düşünüldüğünde 88 metronomun, oldukça hızlı bir tempo olarak karşımıza çıktığı ve bölümün karakterine uymadığı düşünülmektedir. Bu durum, kayıtlardaki tempo tercihlerine ilişkin bir fikir de vermektedir. Ayrıca Suna Kan ve Ferhunde Erkin'in, Muammer Sun ile yakınlıkları düşünüldüğünde, bestecinin, bölümlerin tempolarına ilişkin fikirler vermiş olabilme ihtimali de atlanmaması gereken bir detay olarak düşünülebilir.

Şarkı'nın 11. ölçüsünde başlayan C (meyan) kesitine bir önceki ölçüden *ritardando* ve *puandorg* ile gelmektedir. C kesitinde *ritandando*'nun ardından tekrar tempoya dönüşü ifade etmek için *a tempo* yazılmıştır. Notalarda yazan *a tempo* ifadesi, A kesitinin temposunu referans göstermekle beraber, *ritandando*'nun ardından tempoya dönüşü de kastedebilmektedir. Şarkı'nın üç kompakt disk kaydında da C kesitinin, A ve B kesitlerinin temposundan daha hızlı çalınmış olduğu gözlemlenmiştir. Dolayısı ile *a tempo* işareti bu kayıtlarda, "*ritardando*'nun ardından tempoya dönüş" anlamında yorumlanmıştır. C kesitindeki piyano yazısının senkoplu yapısından dolayı organik olarak ileriye doğru gitmesinin ve 3. ölçüden itibaren *stringendo* istenmiş olmasının, bu kesitin daha akıcı bir tempoda çalınmasını makul kıldığı düşünülmektedir.

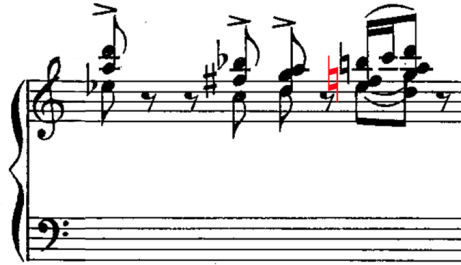
Bu kesit ile ilgili bir diğer gözlem ise, yapılan taramalarda, C kesitinin başında yazan *destinto* kelimesinin anlamına ilişkin bir karşılık bulunamamış olmasıdır. *Destinto* kelimesine en yakın karşılığı bulunan kelime, İtalyanca *belirgin* veya *ayrı/bağımsız* anlamlarına gelmekte olan *distinto* olarak karşımıza çıkmaktadır. Her iki sıfatın da bu kesitin müziğini ifade etmek için uygun olduğu düşünülmektedir. Bestecinin burada *distinto* ifadesini düşünmüş olabileceği yorumu yapılabilir ancak hangi anlamını kastettiğine ilişkin bir veri bulunmamaktadır. Her durumda, bestecinin veya basımevinin *distinto* sıfatını kastederek yanlışlıkla *destinto* yazmış olduğu düşünülmektedir.

### 2.3.3. Köçekçe

*Köçekçe*'nin A kesitinin 6. ölçüsü (Şekil 15a), armonik olarak tamamen aynı olacak şekilde 14. ölçüde iki oktav inceden gelmektedir (Şekil 15b). A kesitinin ikinci gelişi de ilk gelişi ile tamamen aynı olduğu için 6., 14., 46. ve 54. ölçüler armonik olarak birbirleri ile aynıdır. Bu durum, notadaki farklılıkların, basım hataları olarak değerlendirilmelerine sebebiyet vermektedir.



Şekil 15. (a): *Köçekçe*, 6. ölçü.



Şekil 15. (b): *Köçekçe*, 14. ölçü

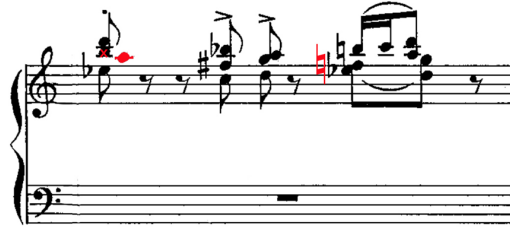
Birbirleri ile tamamen aynı olması gereken 6. ve 46. ölçülere bakıldığında, 46. ölçünün ikinci akorundaki [ $Si^4$ ] notasının bemol işareti eksiktir (Şekil 15c). Her iki ölçüde de bir sonra gelen [ $Si^4$ ] notası bekar'a dönüştürüldüğü için ve bu ölçülerin bir oktav inceden tekrarı olan 14. ve 54. ölçülerde de [ $Si^4$ ] notasında bemol işareti bulunduğu için, 46. ölçüdeki [ $Si^4$ ] notasının [ $Sib^4$ ] olması gerektiği düşünülmektedir.



Şekil 15. (c): *Köçekçe*, 46. ölçü

54. ölçünün ilk akorunun, benzeri diğer ölçülerin ilk akorları ile aynı olması beklenmektedir (Şekil 15d). Dolayısı ile benzerleri gibi [ $Mib^5-La^6-Re^6$ ] olması gerektiği düşünülen akorda [ $La^6$ ] yerine [ $Si^6$ ] sesi ile karşılaşılması, bir hata olarak değerlendirilmiştir.





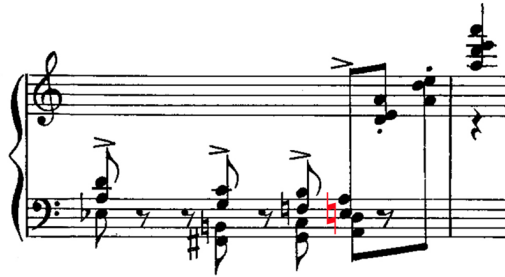
Şekil 15. (d): Köçekçe, 54. ölçü

Diğer ölçülerle karşılaştırıldığında, 6. ölçünün ilk akorundan sonra iki tane sekizlik sus olması gerekirken bir tanesinin basımda unutulduğu görülmektedir.

Bu ölçülerin 4. vuruşlarındaki [Mi-Fa-Si] akorlarına ilişkin, karışıklıklara sebebiyet veren kimi durumlar ile karşılaşmıştır. Öncelikle 6. ve 46. ölçülerde akorun [Fa<sup>3</sup>] sesi *bekar*'dır. Ancak her iki ölçünün de iki oktav incedeki tekrarlarında bu [Fa<sup>5</sup>] notasının önünde bir arıza bulunmamaktadır. Armonilerin ve seslerin tamamen aynı olduğu ikinci oktavdaki tekrarda, [Fa<sup>5</sup>] sesinin diyez olarak kalması için hiçbir sebep bulunmadığı, dolayısı ile bu tekrarlarda [Fa<sup>5</sup>] notasının bekar işaretinin unutulduğu yorumu yapılabilecektir.

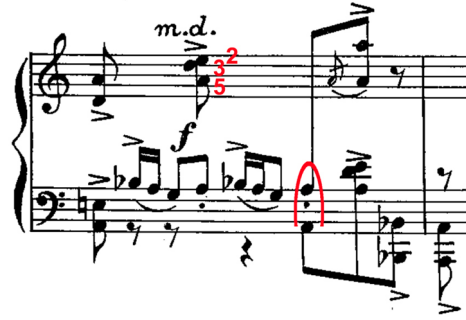
Aynı akorun [Mi<sup>5</sup>] notasında ise, sadece 54. ölçüde bemol işareti olup diğer ölçülerde bulunmamaktadır. Diğer ölçülerdeki [Mi] seslerinin önünde bekar işareti bulunmadığı için ve ölçü başlarında birer [Mib] bulunduğu için, bu [Mi]'nin de bemol çalınması beklenmektedir. Ancak eserin notasında, arıza değişikliklerinin yoğun olduğu ölçülerde yer yer arızalar, ihtiyaç haricinde hatırlatma amaçlı yazılabildikleri için, piyanistin gözü de bu tür bir okumaya şartlanabilmektedir. Dolayısıyla bu ölçüde bemol işareti tekrar yazılmadığı zaman bekar çalınma ihtimali yüksek olduğu düşünülmektedir. Olası bir hataya sebebiyet vermemek amacıyla 6., 14. ve 46. ölçülerin 4. vuruşlarındaki akorun [Mi] notalarına hatırlatma amaçlı bemol işaretinin eklenmesi önerilmektedir.

*Köçekçe*'nin 8. ölçüsünün 4. vuruşundaki akorun [Mi<sup>3</sup>] notasında herhangi bir arıza işareti olmadığı için, ölçü başındaki [Mib3]'den kaynaklı olarak bemol çalınması gerektiği düşünülebilir (Şekil 16). Ancak bu akorun devamında üst oktavlarda gelen akorlar bu akor ile aynıdır ve onlardaki [Mi] notalarında da herhangi bir işaret bulunmamaktadır. Bu akorlardaki [Mi] notaları bekar çalınacak ise 4. vuruştaki akorun [Mi<sup>3</sup>] sesi de bekar olmalıdır. Üstelik bu ölçünün A kesitindeki paralel ölçüsü olan 48. ölçüde, bu [Mi<sup>3</sup>] notasına bekar işareti konmuştur. Sonuç olarak 8. ölçünün 4. vuruşundaki akorun [Mi<sup>3</sup>] notasının bekar işaretinin unutulduğu düşünülmektedir.



Şekil 16. Köçekçe, 8. ölçü

21-26. ölçülerde sol elin sağ el üzerinden çapraz olarak sağ tarafa geçerek çaldığı akorlar bulunmaktadır (Şekil 17). Sol elin, sağ elin üzerinden geçerek klavyenin ince bölgesinde gidip, çalmanın hemen ardından hızlı bir şekilde geri döneceği bu akorlarda, 5-3-2 parmak numarası önerilmektedir. Akorların üst seslerinde 1. parmak yerine 2. parmak kullanılmasının, sol el pozisyonunun bilekte açı yapmayacak şekilde düz ve doğal halini korumasını ve bu sayede çok hızlı bir şekilde akorlara "çarpıp" hemen geri dönebilmesini sağlayacağı düşünülmektedir.



Şekil 17. Köçekçe, 21. ölçü

21. ve 23. ölçülerin 4. vuruşlarındaki  $[La^3-La^4]$  ve  $[Mi^2-Mi^3]$  oktavlarının alt sesleri sol elin çaldığı partiye, üst sesleri ise sağ elin çaldığı partiye aittirler. Ancak bu oktavdan hemen sonra iki el de hızlı tempoda sağ tarafa büyük atlamalar yapacak, hatta sol el tekrar geriye atlayacaktır. Burada en azından sağ elin atlamasını rahatlatıp sol ele daha çok odaklanabilmek için oktavın tamamını sol ele vermek, parti devamlılığını bozuyor olsa da çalma kolaylığı adına önerilebilir.

37–39. ölçülerde 1 ölçülük motifin, her ölçüde bir basamak indiği görülmektedir (Şekil 18). 38. ve 39. ölçülerin 4. vuruşlarında ifade bağı bulunurken, bu bağ 37. ölçüde yoktur. Bu 3 ölçünün, paralel inen basamaklar oldukları düşünüldüğünde, 37. ölçünün 4. vuruşundaki ifade bağının unutulmuş olduğunu söylenebilecektir.



Şekil 18. Köçekçe, 37-39. ölçüler

37. ölçünün başında, tüm pasajın pedallı çalınmasını belirten *ped.* işareti konmuş olup, pedalın tam olarak nasıl kullanılması gerektiği belirtilmemektedir. Bu ölçülerin 2. vuruşlarının zayıf zamanlarında dörtlük değerde tutulacak aksanlı notalar vardır. Bu aksanlı notaları net bir şekilde belirtmek ve rahatça tutabilmek için, ölçü başında basılan pedallı 2. vuruşun zayıf zamanındaki bu nota ile değiştirmek ve aynı şekilde ardından gelen aksanlı notalar ile tekrar değiştirmek önerilebilir.

*Köçekçe* bölümünün temposu için besteci *Çok hızlı* ifadesini kullanmış ve =132-144 metronom hız aralığı istemiştir. Bölümün kayıtlarında icracılar bu hız aralığının alt limitini tercih etmişlerdir. *Şarkı* bölümünün aksine burada bestecinin istediği metronom hızı aralığı, *Çok hızlı* ifadesi ile tutarlı görünmektedir.

## SONUÇ

Muammer Sun'un 1955 yılında Konservatuvar öğrenciliğinin ikinci yılında bestelediği ve daha sonra "bir tek notasını bile değiştirme gereği duymadığını" (Sun, 2011, s. 75) ifade ettiği bu eser, bestecinin sık icra edilen oda müziği eserlerinden biri olarak görülmektedir. Pek çok sanatçının konser programlarında yer almakta, yurt içinde ve yurt dışında seslendirilmektedir. Türk bestecilerinin oda müziği eserleri arasında da kaydı en çok yapılan eserler arasındadır.

Yapılan literatür taraması, esere ilişkin özgün çalışmaların eksikliğini ortaya koymuştur. Muammer Sun, kendi yayın ve röportajlarında eserin formal özelliklerini kendisi ortaya koymuş ve dilini açıklamıştır. Bu sebeple eser üzerinde, bestecinin yapmış olduğundan daha farklı analitik herhangi bir çalışma ile karşılaşılmamıştır. Ancak eserin çalınma sıklığı ve kayıtlarda karşılaşılan çeşitli farklılıklar, eser üzerinde yapılacak bir çalışmanın önünü açmıştır. Zira nota ve kayıtlar üzerinde yapılan karşılaştırmalı çalışma, baskı hatalarını ortaya koymuştur. Erişilebilen kayıtlar ile de icraya yönelik değerlendirmeler yapılmıştır. Tüm bunların sonucunda, tüm eserin performans pratiğine yönelik öneriler sunulmuştur. Ayrıca çalışmanın, armonik ve formal yaklaşımlar merkeze alınmadığında da bir esere farklı açılardan analitik yaklaşılabileceğine bir örnek teşkil etmesi açısından literatüre katkısı bulunduğu düşünülmektedir. İcra kayıtlarının da özellikle basımı yalnızca bir kere yapılmış eserler için yol gösterici olabileceği ve karşılaştırmalı analizler için önemli bir katkı sağladığı düşünülmektedir. Özellikle, notanın yanı sıra, besteci ile birlikte çalışmış olan icracıların kayıtları, önemli bir kaynak olarak değerlendirilmelidir.

Eserin bölümleri formal ve armonik açıdan incelendiğinde, bestecinin öğrencilik eseri olmasına rağmen yapısının net bir şekilde planlandığı ve dörtlü armoni temel prensiplerinin ustalıkla uygulandığı görülmüştür.

Devlet Konservatuvarı Yayınları tarafından basılan notasında, ağırlıklı olarak dinamikler ve arızalarda, basımdan veya yazımdan kaynaklanan eksiklikler ve hatalar tespit edilmiş, bunlara ilişkin çözümler ve öneriler sunulmuştur. Piyanistik açıdan zorlayıcı pasajlar için çalma kolaylığı sağlayacak ya da notada isteneni yansıtmaya yardımcı icra önerileri de ortaya konulmuştur. Eserin kompakt disk ve TRT kayıtlarına başvurulmuş, özellikle tempolar konusunda kıyaslamalar yapılmış, orijinal tempolara en yakın olan kaydın Suna Kan ve Ferhunde Erkin kaydı olduğu sonucuna varılmıştır.

---

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Yazar Katkıları:** Çalışma Konsepti/Tasarım- E.Ö., A.E.; Veri Toplama- E.Ö., A.E.; Veri Analizi/Yorumlama- E.Ö., A.E.; Yazı Taslağı- E.Ö., A.E.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- E.Ö., A.E.; Son Onay ve Sorumluluk- E.Ö., A.E.; Malzeme ve Teknik Destek- E.Ö., A.E.; Süpervizyon – E.Ö., A.E.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer Review:** Externally peer-reviewed.

**Author Contributions:** Conception/Design of Study- E.Ö., A.E.; Data Acquisition- E.Ö., A.E.; Data Analysis/Interpretation- E.Ö., A.E.; Drafting Manuscript- E.Ö., A.E.; Critical Revision of Manuscript- E.Ö., A.E.; Final Approval and Accountability- E.Ö., A.E.; Material and Technical Support- E.Ö., A.E.; Supervision- E.Ö., A.E.

**Conflict of Interest:** The authors have no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The authors declared that this study has received no financial support.

---

#### Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Elif ÖNAL 0000-0002-8223-2512

Arda ERDEM 0000-0002-0416-2440

#### KAYNAKLAR / REFERENCES

- Aydın, Y., & Ergur, A. (2004). Nationalizing the harmony? A system of harmony proposed by Turkish composer Kemal İlerici. Proceedings of International Conference on Music Perception and Cognition / European Society for the Cognitive Sciences of Music. Graz, Austria: Centre for Systematic Musicology, University of Graz.
- Erdem, A. (2019). Dörtlü Armoni'nin Temel İlkeleri ve Muammer Sun'un Uzun Hava - Kırık Hava İsimli Piyano Eserinin Analizi. H. Yücel ve S. Türkel-Oter (Ed.), Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler II kitabı içinde (s. 247-258). Konya: Eğitim Yayınevi.
- İlerici, K. (1981). *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sun, M. (1981). *Çoksesli Türküler*. İstanbul: Çağdaş Müzik Yayınevi.
- Sun, S. (2011). *Karnında Güneş Olan Adam Muammer Sun*. Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Sun, S. (2022). *Müziğin Kanatlarında Bir Yaşam*. İstanbul: Deniz Kültür Yayınları.
- Yener, Ö. (2006). *Muammer Sun'un Yaşamı ve Eğitim Müziğine Katkıları*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk Müsıkisi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Yıldız, D. (2002, Haziran). Besteci Muammer Sun'la Söyleşi. *Orkestra Dergisi*, 331.

#### Kompakt Disk ve Diğer Kayıtlar

- Aldemir, A., & Karayel, Ş. (2009). *Türk Müziğinin Çağdaş Sesi*. Keman ve Piyano için Üç Parça [CD] içinde. İstanbul: A.K. Müzik.
- Kan, S., & Erkin, F. *İnönü Vakfı CD'si*. Keman ve Piyano için Üç Parça [CD] içinde. Ankara: TRT.
- Ulucan, S., & Şekinskaya, G. (2009). *Sevdana*. Keman ve Piyano için Üç Parça [CD] içinde. İstanbul: Kalan Müzik.
- Yalçın-Dittgen, J., & Gökalp, Y. (2004). *Kırsallardan Ezgiler*. Keman ve Piyano için Üç Parça [CD] içinde. Ankara: Türk Traktör.

#### Nota

- Sun, M. (1968). *Keman ve Piyano için Üç Parça*. Ankara: Devlet Konservatuvarı Yayınları.

#### Atf Biçimi / How cite this article

Önal, E., & Erdem, A. (2024). Considerations on Muammer Sun's "Three Pieces for Violin and Piano" in Terms of Piano Performance Practice. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 488–503. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1564519>