

NECİL KÂZIM AKSES'İN ALLEGRO FEROCCE ADLI YAPITINDA MAKAMSAL ÖĞELER, AKOR YAPILARI VE BİÇİM

Onur KARABİBER¹

ÖZ

Bu çalışma, Allegro Feroce adlı yapıt üzerinden, Necil Kâzım Akses'in henüz öğrencilik yıllarında, yerel müzik kültüründen edindiği malzemeyi çağdaş çoksesli müzik anlayışı içerisinde ne şekilde ele aldığı ve bestecilik açısından kendine nasıl bir yol çizdiğine dair ipuçlarını bulmayı amaçlamaktadır. Yapıtın bestelendiği dönemde, bestecinin içinde bulunduğu sanat ortamı ve anlayışı göz ardı edilmemeye çalışılırken, Akses'in yerel müzik kültürüne olan eğilimini destekleyecek kanıtlar aranmıştır. Buradan yola çıkarak, sırasıyla, yapıtta makam müziğini çağrıştıran öğeler referanslarıyla birebir karşılaştırılmış ve ezgilere eşlik eden akorların yapıları, bağlanmış şekilleri incelenmiştir. Ayrıca, yapıt biçim açısından da ele alınarak, yerel müzik kültürüne ait ritmik ve ölçüsel özellikler tespit edilmeye çalışılmıştır. Makale boyunca elde edilen bulgular, Akses'in Türk müziği geleneği içinde gerek halk müziğinde, gerek klasik normlarda karşılaştığımız makamlara, ritmik ve biçimsel öğelere olan ilgisinin henüz öğrencilik döneminde başladığını göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Allegro Feroce, Necil Kâzım Akses, Makam Müziği, Akor Yapıları, Biçim

Karabiber, Onur. "Necil Kâzım Akses'in Allegro Feroce Adlı Yapıtında Makamsal Öğeler, Akor Yapıları ve Biçim". *idil* 6.28 (2016): 31-44.

Karabiber, O. (2016). Necil Kâzım Akses'in Allegro Feroce Adlı Yapıtında Makamsal Öğeler, Akor Yapıları ve Biçim. *idil*, 6 (28), s.31-44.

¹ Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, onurkarabiber(at)hotmail.com

ANALYSIS MAKAM MUSIC COMPONENTS, CHORD STRUCTURES AND FORM OF NECİL KÂZİM AKSES' ALLEGRO FEROCCE

ABSTRACT

This article aims to find clues via Allegro Feroce that how Necil Kâzım Akses has dealt with the material he has acquired from local music culture in the contemporary art music in his studenthood and how he has taken his own way in composing. In the period when the work was composed, the atmosphere of art and understanding in composing was tried not to be ignored and evidence was sought to support Akses' propensity for local music culture. From this point, the structures of the chords accompanied by the melodies are compared with the references of the components which are related to the makam music. In addition, it has been tried to determine the rhythmic and metric characteristics of the local music culture by taking the structure in terms of form. The findings obtained during the article show that Akses' interest in rhythmic and formal components in the Turkish music tradition, in the folk music and in the classical norms we encountered, started in his studenthood.

Keywords: Allegro Feroce, Necil Kâzım Akses, Makam Music, Chord Structures, Form

Giriş

Necil Kâzım Akses'in *Allegro Feroce* adlı yapıtının, makamsal öğeler, akor yapıları ve biçim açısından çözümlendiği bu çalışma, aynı zamanda yapıtın bestelendiği döneme, ortama dair bulgulara da yer vermektedir. Öyle ki, bestecinin öğrencilik döneminde yazılmış olan *Allegro Feroce*'nin genç bir besteci olan Akses'in bulunduğu ortama ve döneme dair birçok etkiye, yaklaşıma dair ipuçları barındırması muhtemeldir. Bu sebeple, yeri geldiğinde dönemin müzik ortamına ve Akses'in yaşadığı çağa bakışına değinmenin yerinde olacağı düşünülmüştür.

Önemle vurgulamak gerekir ki, bu çalışmada elde edilen bulgular geleneksel anlamda bir makam kullanımını ifade etmeyebilir. Ses sistemlerinin tamamen farklı olması ve kendine has seyir özellikleri nedeniyle, geleneksel Türk müziğinin makamları eşit düzenlenmiş (tampere) Batı müziği ses sistemi içerisinde birebir karşılık bulamayabilir.

Diğer yandan, ilk bakışta göze çarpan, *Allegro Feroce*'nin alto saksafor - veya Si bemol klarnet- ve piyano için yazılmış olmasıdır. Akses, yapıtı bu şekilde besteledikten kısa bir süre sonra, 1930'da viyola ve piyano için olan bir düzenleme daha yapmıştır. Bu aşamada alto saksafor hakkında kısa bir bilgi vermek yerinde olacaktır; çünkü çözümleme bölümlerinde yer verilen nota örnekleri alto saksafor partisinden alınan örnekleri de içermektedir. Alto saksafor bakır üflemeliler sınıfından, kamışlı bir çalgıdır. Teknik özellikler açısından klarnete oldukça benzer. "Klarnetçilerin çoğu saksafor da çalabilir çünkü saksaforun parmak tekniğine -ki bu klarnettekine çok benzer- ve bütün saksafor tekniklerine fazla alıştırmaya yapmadan hâkim olabilirler" (Adler, 1989: 205). Yapıtın alto saksafor partisinin aynı zamanda Si bemol klarnetle de çalınabilmesi bu yüzdendir.

Alto saksafor aktarımlı bir çalgıdır ve ikinci çizgideki sol anahtar ile yazılır. Aktarımlı olduğu için yazıldığı yerden Büyük 6'lı pes duyulur (Örnek 1).

Örnek 1: Alto saksaforun aktarımı



Çalışmanın çözümleme kısmı, makamsal öğeler, akor yapıları ve biçim başlıklarını kapsar. Makamsal öğeler başlığı altındaki bulgular, ilgili makam dizileri ve özellikleri ile eşleştirilmiştir. Allegro Feroce içindeki akor yapıları ve bunların birbirlerine bağlanış özellikleri, akor yapıları başlığı altında yer alırken, bu iki bölümden elde edilen bulgular, biçim çözümlemesi kısmında elde edilen diğer bulgularla eşleştirilerek, biçim içerisindeki dağılımları saptanmaya çalışılmıştır.

Allegro Feroce'yi Yazdığı Dönemde Akses'in İçinde Bulunduğu Ortam

Cumhuriyet dönemi çoksesli Türk müziği tarihinin ilk kuşak bestecileri arasında olan Akses, çağdaşı olan birçok Türk bestecisi gibi müzik öğrenimini yurtdışında gördü. Allegro Feroce adlı yapıtını da 1930'da yurtdışındaki öğrencilik yıllarında besteledi. 1926-34 yılları arasındaki zaman diliminde, ilk olarak 1931'de Viyana Müzik Akademisi'nin kompozisyon bölümünü, bir yıl sonra da ustalık sınıfını tamamladı. Buradaki armoni, füg, kontrpuan ve kompozisyon öğretmenini Joseph Marx'tı. Dolayısıyla Allegro Feroce bestelendiği sırada Çekoslovakya'da, Prag Konservatuarı'ndaki öğrenimine başlamamış, Josef Suk ve Alois Hába gibi öğretmenlerle henüz tanışmamıştı.

1926-32 dönemindeki Viyana Müzik Akademisi yıllarında, şehirdeki kültürel ortamın etkilerine mâruz kalmaktaydı. Bu dönemde gittiği konserlerde, birçok bestecinin müziklerini dinleme şansı buluyor, buradan edindiği izlenimleri derslerde arkadaşları ve öğretmenleri ile tartışabiliyordu. "Viyana ve Prag'daki kültürel ortam da Akses için olumlu bir etken olmuştur. Bu dönemde konserlere giderek ünlü bestecilerin eserlerinin dinleme olanağı bulmuş, daha sonra bu müzikleri derste tartışmışlardır" (Aydın, 2003: 150).

Öyle görülüyor ki, Akses, öğrencilik yıllarında ve bilhassa Allegro Feroce'yi yazdığı dönemde, Orta Avrupa'da yeşermeye başlayan "yeni müzik" üslubunun ve sürecinin canlı tanıklarından biriydi. Akses'in bu gelişmeleri yakından izlemesi, kendi müziği içerisinde de bu gibi yaklaşımlara yer vermesini sağlayabilirdi. Öte yandan, çağdaşı olan birçok Türk bestecisi gibi, ulusal nitelik kazanma uğraşından ve geleneksel öğelerden de uzak sayılmazdı.

1940'a kadar olan dönemde oluşan, genellikle piyano ve piyano eşlikli solo parçalarında atonal yazım tekniği yaratmak istediği fark edilir. Diğer yandan ilk eserlerinden itibaren makamları kullanmıştır. Karşıtlık oluşturan bu iki yaklaşım, sonraki dönemlerde makamların soyut bir anlayışla kullanılmasıyla ortak noktada buluşacaktır (Aydın, 2003: 153).

Yukarıdaki bilgiler ışığında, Akses'in ilk dönem yapıtlarında, özellikle de Allegro Feroce'de kullandığı çoksesliliğin niteliği ve makamsal müzikten alınan

öğelere olan yaklaşımı daha bir önem kazanmaktadır. Kendi müzik dilini oluştururken içinde bulunduğu sanat ortamı, Avrupa’da gelişen “yeni müzik” ve Türkiye’deki “ulusal müzik” yaratma çabaları, kuşkusuz ki Akses’in bu dönemdeki müziklerini şekillendiren etkenlerdir.

Makamsal Öğeler

Allegro Feroce’nin birçok yerinde makamsal çağrışımlar yapan ezgilere rastlanmaktadır. Bunlardan ilki 1. ile 5. ölçüler arasındadır (Örnek 2a). Benzerlik açısından, Re sesi üzerine aktarılmış Hüseyinî makamı dizisindeki (Örnek 3) sesleri içerir (Örnek 2b).

Örnek 2a: 1. ile 5. ölçü arası (alto saksofon)



Örnek 2b: 1 ile 5. ölçü arasında, alto saksofon partisindeki sesler (dizi halinde)



Hüseyinî makamı, yerinde (Türk müziğinde Dügâh perdesi) Hüseyinî 5’lisine, Mi sesinde (Hüseyinî perdesi) Uşşak 4’lüsünün eklenmesiyle oluşur (Örnek 3). Hüseyinî makamının inici-çıkıcı seyir özelliği de 1. ile 5. ölçüler arasındaki ezgi çizgisine benzemektedir.

Örnek 3: Yerinde (Dügâh’ta) Hüseyinî makamı dizisi



6. ölçüdeki sesler (Örnek 4a), bu kez Re (orta sekizliedeki Re, Yegâh perdesi) sesi üzerine aktarılmış Zîrgüle’li Hicâz makamı dizisindeki seslerle benzerlik göstermektedir (Örnek 4b).

Aynı aktarım Türk müziğinde de yapılır ve makamın adı Şedd-i Arabân (Şedarabân) olarak değişir.

Örnek 4a: 6. ölçü (alto saksafon)



Örnek 4b: 6. ölçüde, alto saksafon partisindeki sesler (dizi halinde)



Şedd-i Arabân makamı dizisi, Re (Yegâh perdesi) sesi üzerine Hicâz 5'lisi ve La (Dügâh perdesi) sesi üzerine Hicâz 4'lüsü eklenerek oluşturulur (Örnek 5).

Örnek 5: Yerinde (Yegâh'ta) Şedd-i Arabân makamı dizisi



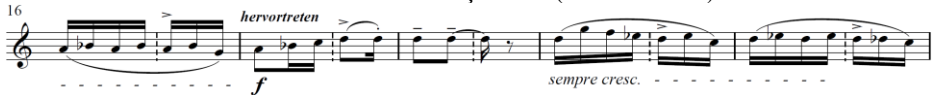
Hüseynî makamı dizisinin sesleri (Bkz. Örnek 3), 7. ile 11. ölçüler arasında tekrar Re sesi üzerindedir. Ayrıca 9. ölçünün son vuruşundaki glissando, makamın komalı sesinin olduğu bölgede görülmektedir. Sesler arasında kayarak, komalı sesin, dolayısıyla makam hissinin uyandırılmak istenmesi muhtemeldir (Örnek 6).

Örnek 6: 7. ile 11. ölçü arası (alto saksafon)



11. ile 16. ölçüler arasındaki kısım geçildiğinde, 16. ile 21. ölçüler arasında belirgin bir dizisel kullanım olduğu fark edilecektir (Örnek 7a ve 7b).

Örnek 7a: 16. ile 21. ölçü arası (alto saksafon)



Örnek 7b: 16. ile 21. ölçü arasında, alto saksafor partisindeki sesler (dizi halinde)



35. ile 38. ölçüler arasında, bu kez Segâh makamı dizinin sesleri (Örnek 9) ile karşılaşılr. Dizi Fa diyez (Eviç perdesi) üzerine taşınmıştır (Örnek 8a ve 8b).

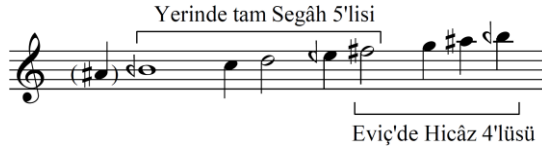
Örnek 8a: 35. ile 38. ölçü arası (piyano)



Örnek 8b: 35. ile 38. ölçü arasında, piyanonun üst satırındaki sesler (dizi halinde)



Örnek 9: Yerinde (Segâh'ta) Segâh makamı dizisi

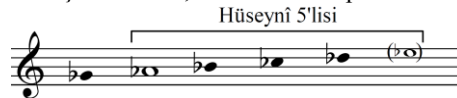


45. ile 51. ölçüler arasında (Örnek 10a), yalın bir halk ezgisini andıran, Hüseyinî makamı dizisindeki seslerin (Bkz. Örnek 3) bazılarını kullanan bir kesitle karşılaşılr. Bu sesler makam dizisindeki ilk dört ses ile yeden sesidir ve La bemol (Nîm Zirgûle) üzerindedir (Örnek 10b).

Örnek 10a: 45. ile 51. ölçü arası (alto saksafor)



Örnek 10b: 45. ile 51. ölçü arasında, alto saksafor partisindeki sesler (dizi halinde)



51. ölçüden, sona kadar olan kısımda fazla belirgin olmamakla birlikte makamsal öğelere rastlanabilirse de bunlar diğer bulgulara oranla daha muğlaktır. Yer yer, özellikle Örnek 7a'daki motifleri barındıran kısımların makamsal çağrışımları kısıtlıdır.

Akor Yapıları

Allegro Feroce'nin ilk dört ölçüsünde bir tek akor olması ilgi çekicidir. Alto saksafon partisinde belirgin makamsal öğeler barındıran bir ezginin olması, bu akorun pedal işlevinde olduğu, hatta geleneksel Türk müziğindeki terimiyle “dem tutuyor” olduğu söylenebilir. Öyle ki, uzun bir pedal ses üzerinde yapılan doğaçlamalar ya da uzun bir eksen sesi üzerinde seslendirilen ezgiler, makamsal ve modal müziklerin geleneğinde vardır. Önel ile 5. ölçü arasında kullanılan ve 4. ölçüde, tüm partilerdeki sesleri içermiş haliyle akor şöyledir:

Örnek 11: 4. ölçüdeki akor



Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi, akor iki küçük salkımdan oluşmaktadır. Makamsal öğeler bölümünde, bu kısımda kullanılan dizinin Re sesi üzerine kurulduğu belirtilmişti. Dahası, ilk on ölçüde saptanan üç ayrı makamsal ögenin de (Bkz. Örnek 2a, 4a ve 6) Re eksenli olduğu söylenmişti; bu durumda akorun eksen sesinin de Re olduğu söylenebilir. Her iki Re sesi üzerine kümelenmiş olan salkımların ise, tutulan eksen pedalını gizlemek ya da zayıflatmak için kullanılmış olması muhtemeldir. Diğer taraftan, akoru oluşturan seslerin birbirleriyle olan ilişkisi, akor Si sesinden başlayarak sırayla serildiğinde (Si, Do♭, **Re^a**, Re♭, Mi) eksen kabul ettiğimiz Re^a sesinin simetrik olarak ortada kalması şeklinde de yorumlanabilir.

Pedal akoru dışında, ilk on ölçüdeki tek farklılık 5. ve 6. ölçülerde piyano eşliğinin üst satırında görülen seslerdir (Örnek 12).

Örnek 12: 5. ve 6. ölçü (piyano partisinin üst satırı)



6. ölçünün son vuruşları dışarıda bırakıldığında, bu sesler hemen hemen alto saksafon partisindeki seslerden türemiş gibidir. 6. ölçünün son 2½ vuruşundaki akorun

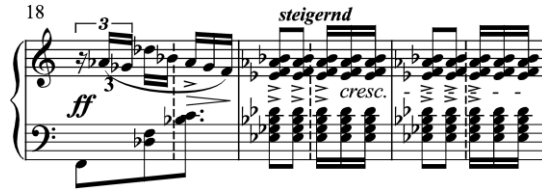
sesleri ise, piyano partisinin alt satırı pedal olarak düşünülüp dışarıda bırakıldığı zaman, 4'lü şekilde de serilebilmektedir (Örnek 13).

Örnek 13: 6. ölçüdeki son akor ve 4'lü serimi



Örnek 13'teki akor yapısına ve seslerin dizilişine benzeyen bir başka örnek 18. ve 19. ölçüde, piyano partisinin üst satırındadır (Örnek 14a). Bu kez alt satırdaki pedal akor yoktur ve her iki satırdaki sesler 3'lü olarak serilebilir ve bu kez karşımıza çıkan akor 11'li olur (Örnek 14b).

Örnek 14a: 18. ile 20. ölçü arası (piyano)



Örnek 14b: 18. ve 19. ölçüdeki akor ve 3'lü serimi



Örnek 14b'deki akor, 16. ile 21. ölçü arasında (Bkz. Örnek 7a), alto saksafon partisindeki ezginin seslerinden türetilmiştir. Do sesi dışında ezgiyi oluşturan altı ses (Re, Mi, Fa, Sol, La, Si) bu akorun da sesleridir. Aynı durum 23. ve 24. ölçüler için de geçerlidir (Örnek 15a).

Örnek 15a: 23. ile 25. ölçü arası



Her iki ölçüdeki akorlar, alto saksofonun 23. ve 24. ölçüdeki seslerinden oluşur. 24. ölçüdeki akor, hemen hemen 19. ölçüdeki akorla aynıdır (bu akordaki Re^a, 19. ölçüde Re[”]dür). İki akor da 3’lü olarak serilebilmektedir (Örnek 15b).

Örnek 15b: 23. ile 25. ölçü arasındaki akorların 3’lü serimi



18., 19., 23. ve 24. ölçüdeki bu akorların birbirlerinden çok farklı akorlar olmadığı, hepsinin eşlik ettikleri ezginin seslerinden oluştuğu ve 3’lü olarak kuruldukları açıkça görülmektedir.

Allegro Feroce’nin “karmaşık çoksesliliği” içinde ilgi çeken bir diğer akor, 50. ölçüdeki akordur. Bu akor Re© - Sol© - Do© şeklinde 4’lü olarak serilebilmektedir ve muhtemelen 51., 52. ve 53. ölçüdeki akorlarla aynıdır. Bu dört ölçüdeki akorların sesleri, La© - Re© - Sol© - Do© - Fa© - Si©, ya da piyanodaki siyah tuşlardır. Aralarındaki 4’lü ilişki böyle açıklanabilir. Kaldı ki, aynı sesler Sol©’den başlayarak 3’lü olarak da serilebilir.

Yapıtın geriye kalan kısmını da yukarıdaki akor yapılarının aynılarını oluşturmaktadır. 4’lü akorları anımsatan akorlara rastlansa da temel düşüncenin 3’lü sistem üzerine kurulduğu anlaşılmaktadır. Bu inceleme neticesinde ilk aşamada *Allegro Feroce*’nin akor yapıları açısından geleneksel bir üsluptan (genel uygulama dönemi) daha ziyade, modern özellikler taşıdığı düşünülebilir. Bu akorların birbirleriyle olan görece serbest ilişkilerinin tersine, eşlik ettikleri ezgiyle olan ilişkilerinin daha sıkı olduğu gözlemlenmiştir. Ezgideki ses malzemesini temel alan eşlik, zaten var olan makamsal öğelerle birlikte, tonalitenin ve tonal armoninin işlevsel özelliğinin oldukça dışındadır.

Biçim

Allegro Feroce iki bölmeden oluşmaktadır. Bu bölmelerden ilki 1. ile 11. ölçüler arasında olup, bünyesinde üç cümle barındırır ve cümle demeti olarak görülebilir. “Cümle demeti birbirine yakın havada bir cümleler dizisidir ki (en az üç) bir bütün meydana getirirler. Bunlar, birbirine ya çok bağımlıdır ya da çok bağımsızdır, gene de öncül-soncul ilişkisinde olduğu gibi bir soru cevap karşılığı, tümlemesi göstermezler” (Usmanbaş, 1974: 25). İlk cümle 1. ile 5. ölçü (Bkz. Örnek 2a), ikinci cümle 5. ile 7. ölçü, üçüncü cümle ise 7. ile 11. ölçü (Bkz. Örnek 6)

arasındadır. İlk bölme 8/4'lük ölçüde yazılmış ve vuruş gurupları 3+2+3 olarak düzenlenmiştir. Bu ölçü düzenine Türk halk müziğinde sıkça rastlanmakta ve “birleşik sekizli usûl” olarak adlandırılmaktadır.

Halk türküleri arasında Sekiz Vuruşlu Birleşik Usullere de sık sık rastlanmaktadır. Sekizli birleşik usuller de beşli ve yedililerde olduğu gibi iki ve üçlü ana usullerden teşekkül eder. Sekizlilerde üçlü vuruşlar çoğunlukta olduğu için ilişkiler yer değiştirir ve böylece bu usul de üç şekil gösterir:

1 - 2+3+3 (a),

2 - 3+2+3 (b),

3 - 3+3+2 (c). Bunlardan en çok rastlanana (2-b) tipidir (Sarısözen, 1962: 75).

B bölmesinin teması, barındırdığı elemanların dağınıklığı nedeniyle rahatça fark edilemeyebilir. Tema baştan sona 17. ile 32. ölçüler arasına yerleşir (Örnek 16). 19. ölçüde 16'lık notalardan oluşan motifler, 11. ile 17. ölçüler arasında tekrarlanarak B temasının gelişini hazırlamaktadır. Bu yüzden ikinci bölmenin başlangıcı için 11. ölçü işaretlenebilir.

Örnek 16: 17. ile 32. ölçü arası (alto saksafor)



Örnek 16'daki kısım, 17. ile 21., 21. ile 25., 25. ile 32. ölçü arasındaki üç cümleden oluşan bir bütün olarak da düşünülebilir. Görüldüğü gibi bu parçalar arasında da motif benzerlikleri bulunmaktadır. Özellikle 16'lık notalardan oluşan motifler ikinci bölmenin her yanına dağılmıştır (11-17, 38-42, 51-56, 68-74 ve 78-80'deki ölçüler). Diğer taraftan, 17. ile 19. ölçü arasındaki motifler, 60. ile 65. ve 74. ile 78. ölçüler arasında yeniden gelmektedir. 27. ile 32. ölçü arasındaki motifler ise 80. ile 84. ölçülerde tekrar karşımıza çıkar.

41. ile 51. ölçü arasında yeni bir tema geldiği düşünülebilir; fakat bu kısımdaki motifler, yeni bir fikir olmaktan çok, 17. ile 19. ölçü arasındaki motiflerden doğmuş gibidir. Dahası, alto saksafor 41. ile 51. ölçü arasında bu yeni motifleri seslendirirken, piyanoda B temasına ait 16'lık motifler tekrarlanmaktadır. 31. ölçüden başlayıp, 68. ölçüde B'nin aynı düzenle tekrar başlayıp kodaya dönüştürüldüğü yere kadar olan bu kısım daha önce gelen müzik fikirlerinin geliştirildiği bir kısım olarak değerlendirilebilir. Bu durumda karşımıza aşağıdaki gibi bir tablo çıkar:

Tablo 1: Allegro Feroce'nin biçim tablosu

Bölme	A	B	Gelişme	Koda
Ölçü	0-11	11-32	32-68	68-Son
Makam	Hüseynî - Şedarabân	Segâh - Hüseynî		

11. ölçüden sona kadar olan kısım 7/16'lık ölçüde yazılmış ve vuruş gurupları 4+3 (ya da 2+2+3) olarak düzenlenmiştir. Bu ölçü düzenine hem klasik Türk müziğinde, hem de Türk halk müziği geleneğinde rastlanmaktadır. Klasik Türk müziğinde 7 zamanlı ölçünün 4+3 şeklinde düzenlenmesine “Devr-i Tûrân” denmektedir. Türk halk müziğinde ise 7 zamanlı ölçü, “birleşik yedili usûller” adı altında 3+2+2, 2+3+2 ve 2+2+3 şeklinde sınıflandırılmaktadır.

Sonuç

Allegro Feroce için yapılabilecek başlıca saptama, yapının yirminci yüzyılın modern anlayışı, algısı ve arayışlarını yansıttığı ve bunda yerel müzik kültüründen edinilen malzeme ve deneyimin oldukça etkin olduğudur.

Bu noktada, konuya daha geniş bir açıdan bakarak varılan sonucu değerlendirmek yerinde olabilir. Öyle ki, müzik tarihinin farklı dönemlerinde, farklı ülkelerden besteciler gerek kendi kültürlerinden, gerek diğer kültürlerden edindikleri malzemeyi müziklerinde sıklıkla kullandılar. On dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren genel uygulama döneminin sınırlarını zorlayan arayışlar, yıllar geçtikçe uluslararası sanat müziğinin her kültürden müzik malzemesine daha da açık duruma gelmesini sağladı. Dahası, birçok ülkede besteciler ulusal müzik oluşturma anlayışı çerçevesinde benzer eğilimleri taşıdılar.

Bahsi geçen bu eğilim, yirminci yüzyılın ilk yarısındaki Türk besteciler arasında da yaygın ve baskın olmuştur. Allegro Feroce’de makamsal öğelerin kullanımındaki soyutluğun, armonideki karmaşıklığın ve biçimdeki farklılığın nedeninin bu olması da muhtemeldir. Akses, yaşadığı dönem itibarıyla yapıta yenilikçi ve karmaşık bir özellik verirken, ulusal öğelerden de uzak kalmamıştır. Makalenin başında, Allegro Feroce’nin yazıldığı dönemde Akses’in makamlara ya da daha genel anlamda yerel müzik kültürüne olan yatkınlığıyla ilgili önce çıkan kanıtlar ve

Çözümleme sırasında elde edilen bulgular en genel anlamıyla bestecinin bu yaklaşımını ifade etmektedir.

Diğer yandan, Akses'in yanı sıra Cumhuriyet döneminin diğer ilk kuşak bestecilerinin de yerel malzemeden yola çıkarak bir anlatım biçimi oluşturdıkları kanaatine de ulaşılabilir. Yazıldıkları dönem açısından, Allegro Feroce benzeri yapıtlar üzerine yapılacak çalışmalar, hem bu kuşak bestecilerinin daha öğrencilik dönemlerinden itibaren nasıl bir yol belirlediklerini anlamak, hem de dönemin Avrupa'sında bestecilik okullarında benzeri eğilimlerin nasıl değerlendirildiğini görmek açısından oldukça faydalı bilgiler verecektir.

KAYNAKLAR

- ADLER, Samuel. The Study of Orchestration. New York: W.W. Norton and Company, 1989.
- AYDIN, Yılmaz. Türk Beşleri. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2003.
- BAŞEĞMEZLER, Nejat. Necil Kazım Akses'e Armağan. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, 1993.
- İLYASOĞLU, Evin. Necil Kâzım Akses - Minyatürden Destana Bir Yolculuk. İstanbul: Yapı Kredi Bankası Yayınları, 1998.
- KUTLUĞ, Yakup Fikret. Türk Musikisinde Makamlar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- ÖZKAN, İsmail Hakkı. Türk Musikisi Nazariyatı ve Kudüm Velveleleri. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş., 1998.
- SAĞLAM, Atilla. Türk Müziğinde Çokseslilik Uygulamaları. İstanbul: Alfa Basım Yayın, 2004.
- SARISÖZEN, Muzaffer. Türk Halk Musikisi Usulleri. Ankara: Resimli Posta Matbaası Ltd. Şirketi, 1962.
- USMANBAŞ, İlhan. Müzikte Biçimler. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1974.
- AKSES, Necil Kâzım. Allegro Feroce. Wien: Universal Edition, 1932.