

## Necil Kâzım Akses ve *Itrî'nin Nevâ Kâr'ı* Üzerine Scherzo

Önder Özkoç

25 Ekim-10 Kasım 2011 tarihleri arasında Paris'te gerçekleştirilen 36. UNESCO Genel Konferansı'nda, 2012 yılı şair ve filozof Yusuf Nabi (1641-1712) ile bestekâr Buhûrîzâde Mustafa Itrî'nin (1640-1712) ölümlerinin 300. yılı, mimar ve şehir plancısı Kemal Ahmet Aru'nun (1912-2005) doğumunun 100. yılı, 2013 yılı ise, Pirî Reis Haritası'nın (1513) 500. yılı olarak kutlama programına alınmıştır. Buhûrîzâde Mustafa Itrî'nin UNESCO tarafından anılması, bize müzikleriyle uzaklardan derinlikli ve incelikli sözler söylemeye devam eden, bestelerinin bir kısmı kaybolmuş olsa da bize en azından elimizde bulunanları özenle inceleyerek daha çok yol alabileceğimizin umudunu veren tüm bestekârlarımızı farklı şekillerde hatırlamamız açısından mühim bir hadisedir.

Çünkü meşk silsilesi içerisinde süzülüp gelen bestekârlar ve eserleri hiç sönmeyen kandiller gibi daima bizi aydınlatmaktadırlar. Biz besteciler de bu kandil ışıklarının etrafında ne kadar çok döner, onları ne kadar anlamaya çalışır ve incelersek, bu kandillerin bize daima ilham verdiklerini ve yeni açılımlara gebe olduklarını da görürüz. Bizim gibi dünyanın görece doğu kısmında yer alan bir toplum için bu kandillerin sayısı ziyadesizle fazladır ve bunun büyük bir zenginlik ve mutluluk kaynağı olduğunu gönül rahatlığıyla söyleyebiliriz. Çünkü Batılıların kendi müziklerinde yeni ve orijinal fikirler üretmede ilham alacakları ya da fikirlerini üretirken yadsıyacakları birçok besteci ve eser külliyesi vardır. Batı Müziği alanında eserler veren bestecilerimiz içinse bu durum daha zengin ve karmaşık bir çalışma düzlemi anlamına gelmektedir. Çünkü onlar hem Batı Müziği literatürünü hem de gayri ihtiyari, hissiyat açısından kendilerine daha yakın olan geleneksel müziklerini hissetmeye, anlamaya ve öğrenmeye çalışmaktadırlar.

Bu bağlamda bestecilere masalarında daima durması salık verilen J. S. Bach'ın *48 Prelüd-Füg'ü* ya da P. Hindemith'in *Ludus Tonalis'i* gibi eserlerin yanında, arka-larında zengin ve geniş bir medeniyetin kültürel ve müzikal geleneklerinden süzülüp gelen bir kuvvet olduğunu hissetmelerini sağlayan, tıkanıklarında bir katalizör gibi yardımcı olan ve ışığı hiç sönmeyen bir kandil gibi büyük bir olgunlukla onları sürekli aydınlatan *Nevâ Kâr* gibi şaheserlerin de masalarında daima durması bes-

tecilerimiz için büyük bir lütuf olacaktır. Şu ana kadar bu lütuftan nasibimizi yeteri kadar alamamış olmamızsa, lütfu verenin değil alanların bu lütufkârlığı tam mânâsı ile hissedememelerinden kaynaklansa gerektir.

Bir besteciye en bahtiyar kılacak şey, eserinin birçok kişi tarafından dinlenmesi ve beğenilmesidir. Bunun bir ya da yüz adım ötesi ise herhalde eserinin birçok kişi tarafından yılın belli zamanlarında ezbere söylenmesidir. Dünyada bu saadete –ya da başarıya– ulaşmış kaç besteci vardır bilinmez, ama İtrî'nin bestelediği *Bayram Tekbiri* bunun en veciz örneklerinden biri olsa gerektir. Bu saadeti doğululara has bir vakarla perçinleyen ve taçlandıran şey ise İslam coğrafyasında ezbere okunan bu eserin çoğunlukla bestecisinin kim olduğu bilinmeden okunmasıdır.

Böyle bir besteciye ve daha nicelerini çıkarmış bir medeniyetin bestecileri olarak, İtrî ve onun gibi diğer bestecilerimiz ve eserleri bizim için birer lütuf, kaynak, kandil, ilhamdır. Bu sebeple Türk Müziği ve İslam Müziği'nin gidişatında mihenk taşı ve çığır açıcı bir besteci olan İtrî'nin UNESCO tarafından anılmasının, toplumumuz nezdinde, hayatında ve müzik dışında ilgilendiği diğer alanlarda (mesela hattatlık) karanlık kalan noktaları aydınlatarak besteleri üzerinde yapılacak incelikli çalışmalarla onu tüm dünyaya daha sağlıklı bir şekilde anlatabilme fırsatı anlamına geldiğini söyleyebiliriz.

Bu meyanda, Necil Kâzım Akses'in (1908-1999), İtrî'nin ustalık ve incelikle bestelediği *Nevâ Kâr* isimli eserinden oldukça etkilenerek ve ona bir hürmet belirtisi olarak bestelediği *İtrî'nin Nevâ Kâr'ı Üzerine Scherzo* isimli eserini hatırlamak anlamlı olacaktır.

### Akses, divan edebiyatı ve divan müziği

İtrî'nin lâdini eserleri arasında yer alan fakat tasavvufî bir atmosferi ve neşveyi haiz olduğunu söyleyebileceğimiz *Nevâ Kâr*, geçmişte yakılmış kandiller içerisinde bizlere çok önemli ışıklar saçan bir şaheserdir. *Nevâ Kâr* gibi eserleri şaheser yapan birçok etmen vardır şüphesiz. Bu etmenlerin içinde, bize verdiği hissiyat belki de ilk sırayı almaktadır, fakat bu hissiyat ustalıkla işlenmiş notalar aracılığıyla aktarılmadığı takdirde şaheser niteliğini alamamaktadır. İşte *Nevâ Kâr* bu kabilden bir şaheserdir ve bunu Batı Müziği formları ile eserler veren Necil Kâzım Akses de hissetmiş ve görmüştür. Akses'in yaşamöyküsüne baktığımız vakit onun divan edebiyatına, kendi tabiriyle divan müziğine ve özelde de *Nevâ Kâr*'a olan yakınlığını görebilmekteyiz.

İstanbul'da doğan bir ailenin çocuğu olarak İstanbul'da dünyaya gelmesinin, annesinin edebiyat öğretmeni olmasının ve İstanbul Sultanisi'nin edebiyat kolundan mezun olmasının Akses'in divan edebiyatına olan sevgisinin tohumlarını oluşturduğunu söyleyebiliriz. Onun edebiyata ve özelde de divan edebiyatına olan düşkünlüğü birçok kişi tarafından anlatılmış ve yazılmıştır. Akses bir bestecinin edebiyata ve şiire yakın

durması konusundaki görüşlerini şöyle dile getirir: "Şiir okumayı bilmek gerekir. Şiir sevmeyen müzisyen olamaz. Bir kompozitörün edebiyatı özümsemesi gerekiyor."<sup>1</sup>

Nitekim oğlu Ahmet Akses ve besteci Turgay Erdener'in, kendileriyle yaptığımız konuşmalarda özellikle belirttikleri husus, Akses'in divan edebiyatına olan sevgisinin sıradan bir şiir sevgisi olmadığı yönündedir. Turgay Erdener'in anlattıklarına göre Akses, bir sohbet sırasında birden Nedim'den, Kanuni'den bir gazel ya da "Gelse o şuh meclise"yi okumaya başlayabilirmiş. Evin İlyasoğlu da onun için, "Güzel şiir okur. Özellikle aruzlu şiirleri. Onları okurken kendinden geçip adeta bir şarkı söylemeye başlar,"<sup>2</sup> demektedir.

Akses divan edebiyatına olduğu kadar, kendi deyimiyle divan müziğine de büyük bir sevgi beslemektedir. Bunu kendi sözlerinde de açıkça görmekteyiz: "Türk müziğinin etkisi altında olmalıyız. Yozlaşmış alaturka değil ama Divan müziğini çok severim. Divan musikisi demek alaturka demek değildir."<sup>3</sup>

Öğrencilerinden besteci Sıdika Özdil Gardner da onun divan edebiyatı ve müziğine verdiği önemi anlatmak için şunları söyler: "*Bir Divandan Gazel'i* yazarken Konservatuvar'daki edebiyat öğretmenimizi derslerimize çağırır, onunla Divan edebiyatını tartışır, bize prozodiyi bir yandan gösterirken diğer yandan edebiyat bilgimizi pekiştirmeye çalışırdı."<sup>4</sup>

Görüldüğü gibi Akses'in müziğinin edebiyat ve şiirle yakın bir bağı vardır. Akses'in yaşamöyküsüne baktığımız takdirde divan edebiyatı ve müziğine olan yakınlığında etkili olabileceğini düşündüğümüz birkaç olay bulabiliriz: Henüz ilkokulda okurken bir süre viyolonsel dersleri aldığı hocası Mes'ud Cemil onda bestecilik kabiliyeti sezer.<sup>5</sup> Mes'ud Cemil'in evine gidip gelmek ve onun ortamına girmek ilkokul çağlarındaki bir çocuğu olumlu yönde etkilemiş olsa gerektir. Bir diğer olaysa Akses'in Hüseyin Sadettin Arel'in kızı Naciye Hanım ile evlenmiş olması olabilir. Akses'in ilk eşi Naciye Hanım'dan olan kızı Sevil Ülgür, Arel ile Akses'in ilişkileri hususunda şunları söylemektedir: "Dedemin (Arel) cumartesi günleri müzik günleri varmış evinde. Babam da (Akses) o toplantılara gelirmiş. Hatta dedemden prozodi dersi almış."<sup>6</sup>

Eserlerinde divan edebiyatına oldukça fazla yer vermesine ve divan müziğinin unsurlarından yararlanmış olmasına bakarak bu iki kişi ile yakın bağı olmasının Akses'i olumlu yönde etkilediğini söyleyebiliriz. Bu bağlamda Akses'in divan müziğine olan yaklaşımı önemlidir. Çünkü bir besteci olarak divan müziğinden nasıl istifade edeceğini çok açık bir şekilde ifade eder: "Biliyorsunuz, ben Divan musikisini seven

1 İlyasoğlu, 183.

2 İlyasoğlu, 186.

3 İlyasoğlu, 183.

4 Gardner, 47.

5 İlyasoğlu, 23.

6 İlyasoğlu, 51.

bir besteciyim; fakat, bu musikiyi alıp da çokseslendirmek günahdır. Onun güzelliği, teksesliliğindedir; fakat, bundan ilham alarak bir şey yapılabilir.”<sup>7</sup> “Ben stilize halk ezgisi kullandım. Hiçbir zaman aynen alıp da onu çokseslendirmedim.”<sup>8</sup>

Öğrencisi olan besteci Sıdika Özdil Gardner da onun yaklaşımını şöyle anlatır: “Ezgisini kendisi yaratır, Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği ya da onun deyimiyle Divan Müziği’ndeki diğer ezgileri alıp kullanmamıza karşı çıkardı... Bu ezgilerin kendi yaratıcılarına ait olduğunu, onların ezgilerini alıp kullanmanın yanlış olduğuna inanırdı.”<sup>9</sup>

Akses bestecilik eğitimini 1926-1934 yılları arasında Viyana ve Prag’da Alois Haba, Josef Suk ve Joseph Marx gibi bestecilerden almıştır. Bu bestecilerin eğitim sistemlerinin özelliği, müzikleri gibi yoğun kontrpuan ve polifoniye dayanmasıdır ve Akses’in müziği de bu ekol çizgisindedir. Akses, o dönemlerde çeyrek sesler ile ilgilenen, hatta bu sesleri ihtiva eden büyük bir piyano yaptıran Alois Haba ile çalışmak istemesini ise şöyle anlatır: “Duydum ki Alois Haba çeyrek tonlar ve altıda bir tonlar üstüne dersler veriyormuş. Bizim makam yapımızın benzeri bir olay. Onun tekniğini öğrenirsem benim birikimimle birleştirip yeni bir yol bulabilirdim.”<sup>10</sup>

Akses’in divan edebiyatı ve müziğine olan sevgisi onu edebiyat ve şiirin hâkim olduğu birçok eser vermeye itmiştir. Akses, bu eserlerin bazılarında bir şiiri veya gazeli solist aracılığıyla kullanırken, bazılarında ise seçtiği şiiri o eser için sadece ilham kaynağı olarak aldığını belirtmek için partiyonun ilk sayfasına yazar. Bazen de bir eserine -*Keman ve Piyano için Poem* (1930) ve *Solo Viyolonsel ve Orkestra için Poem*’de (1946) olduğu gibi- yalnızca “Poem” başlığını verir. Şiiri sadece ilham kaynağı olarak kullandığı eserler içerisinde Behçet Kemal Çağlar’ın aynı adlı şiiri üzerine yazdığı *Ankara Kalesi-Senfonik Şiir* (1942) isimli eseri örnek gösterilebilir. *Bir Divandan Gazel* (1976) isimli eserinde ise tenor, Kanuni’nin Muhibbi mahlası ile Hürrem Sultan’a yazmış olduğu gazeli söyler.

Akses, *Scherzo*’ya giden yolda bestecilik açısından düşündüklerini ise şöyle anlatır: “Benim yazı biçimim, bir makamı alıp da çokseslendirmek değildir; ama o makamı kullanırım. Makamı, bazen makamın teknik mânâsı içinde kullanırım, bazen o makamı, makam seyri içinde değil, aynı notalarla başka bir seyir vererek kullanırım. Yalnız bu kadarla da kalmam; Avrupa teknik gelişmesi içinde şu düşünceyi örnek alarak derim ki, tonalite mefhumu (kavramı) en basit mânâsı ile majör-minöre dayanır ve bu majör-minör düşüncesi içinde çokseslilik vardır. Bir zaman geliyor 20. yüzyılın başında, tonalite anlamından uzaklaşmağa çalışıyor besteciler ve atonalite çıkıyor. Atonalite demek, tonsuzluk demek değil; ama klasik musikinin, yani tonal musikinin kuruluş kalıplarının

7 Kütahyalı, 1

8 İlyasoğlu, 183.

9 Gardner, 47.

10 İlyasoğlu, 35.

dışında bir şey; yani tonaliteyi tespit eden kadans mefhumunun dışında, gayet serbest olarak bir atonal yazı sistemine gidiliyor. Bu yazı sisteminde atonalite demek, muhakkak disonanslar (kakişimler) demek değil. Do-mi-sol akorunu da kullanırsınız, fakat diğer akorlarla ilişkisinde, tonal musikinin mânâsı içindeki birleşme mefhumu yoktur. Bu atonal sistemden on iki ton sistemine de geliyor, ondan sonra da, buna paralel olarak, bitonal üzerine olan musiki var, politonal musiki var... Bu anlam içinde, biz gene makamları amodal olarak da kullanabiliriz; yani, makamlar modlarsa, bu modlar poli-modal de olabilir ve makamın klasik düşüncesi içinde, makamı anlatan seyrinin dışında da kullanılabilir. Şimdi, o sistemler düşünülerek, ilk defa burada, *Scherzo*'da ilk temeli atılmış, ondan sonra da bugünkü yazı şekline ulaşmıştır.<sup>11</sup>

### *İtrî'nin Nevâ Kâr'ı Üzerine Scherzo*

Ruşen Ferit Kam'ın naklettiğine göre, "*Nevâ Kâr*'ın notasını rastgele katladıkça yeni yeni kontrpuanlar ortaya çıkıyor,"<sup>12</sup> diyen Akses, 1949 yılında Baki Süha Ediboğlu ile yaptığı söyleşide eserin doğuşu ile ilgili olarak şunları anlatır: "Bundan 300 sene evvel yaşayan bir Türk sanatkârı olan İtrî'nin bir eserini sık sık dinlemek fırsatını bulup, ona yakınlık duydum. Ve onu tanıma isteğini kuvvetlendirmeye çalıştım. Böylece zamanında kendi âleminin tekniği içinde diğer âlemlerin büyük bestekârları kadar büyük olan bu sanatkâra neslimizin bir kadirşinaslığı olmak üzere, gücümün yettiği kadar, yine onun *Nevâ Kâr*'ından ilham alarak ve ona ithaf edebilmek üzere bir senfoni yazmayı düşündüm. Bu kararımı gerçekleştirmek üzereyim."<sup>13</sup>

Daha sonra Önder Kütahyalı'nın kendisi ile yaptığı bir söyleşide de divan müziği ve scherzo hakkında şunları dile getirir: "Biliyorsunuz, ben Divan musikisini seven bir besteciyim; fakat bu musikiyi alıp da çokseslendirmek günahdır. Onun güzelliği teksesliliğindedir; fakat bundan ilham alarak bir şey yapılabilir düşüncesiyle *Nevâ Kâr*'ı seçtim ve onda muhtelif temler veya motifler bulunduğu için, onu bir tertiple, kendi düşünceme göre, Scherzo havası içinde yazmağa yeltendim."<sup>14</sup>

Görüldüğü gibi Akses, 1970 yılında tamamladığı İtrî'ye ithaf edeceği eserini 1949'da senfoni, daha sonraki yıllarda da scherzo olarak düşünmüştür. Aslında bu eser için scherzo formu ve başlığının seçilmesi kâr formunun yapısı düşünüldüğünde oldukça uygundur. Çünkü Nazmi Özalp'in belirttiği gibi: "Kârlarda söz unsuru her konuyu ihtiva edebilir. İcra açısından da diğer formlara pek benzemez. Her kârın dinamizmi birbirinden farklıdır. Beste tekniği yönünden de kesin bir düzeni

11 Kütahyalı, 2.

12 Özalp, 13.

13 İlyasoğlu, 166.

14 Kütahyalı, 1.

ve simetrisi yoktur. Bir beste formu olarak diğer beste şekilleri gibi fazla bağımlı değildir. Her bestekâr içinden geldiği gibi bestelemiştir. Nitekim kullanılan usuller yönünden de böyledir. Büyük usullerin bazıları ile bestelendiği gibi küçük usullerle de ölçülmüşlerdir. Hiç terennümü olmayan kârlar vardır.<sup>15</sup>

Aynı şekilde scherzo da açıkça saptanabilecek bir yapıya sahip olmayan ve içinde serbestlikler barındıran bir formdur. Beethoven'a kadar senfonilerin üçüncü bölümleri menuet formunda ve aynı isim ile yazılırken, ilk olarak Beethoven "menuet" yerine "scherzo" ismini koyarak senfoni geleneğini değiştirmiştir. Ama ondan sonra bu iki form yapı olarak birbirleriyle sürekli karıştırılmış ve scherzonun her besteci tarafından farklı bir şekilde algılandığı görülmüştür. Örneğin scherzo birçok kaynak tarafından hareketli, neşeli ve 3/4 ölçü birimi ile yazılmış bölümlere verilen isim olarak tanımlanır<sup>16</sup> ve yaygın olarak bu şekilde bilinirken, müzik tarihinde Akses'in eseri gibi bu karakterin ve ölçü biriminin dışına çıkan birçok eser bulunmaktadır. Nitekim Arnold Schönberg bu konuyu açıklayarak scherzoyu şu şekilde tanımlar: "Brahms'in oda müziği eserleri içerisinde yer alan 8 scherzonun 5'i minör tondadır. Beethoven, senfonilerinin hızlı orta bölümlerinden sadece iki tanesine scherzo başlığını koymuştur. Sonat ve yaylı dörtlülerinin bu tür bölümlerini Allegro, Vivace, Presto vb. gibi isimlendiren Beethoven'ın bu bölümlerinin bazıları minör tonda ve 3/8, 6/8, 6/4, 2/2, 4/4, 2/2 gibi ölçü birimlerinde yazılmıştır... Tempo bile net değildir. Açıklıkla söyleyebiliriz ki scherzo, ritmik aksanlar ve hızlı temposu ile enstrümantal bir parçadır."<sup>17</sup>

Bu ifadelerle göre kâr ve scherzo formlarının her ikisinde de ortak olan şey, çatı olarak temel bir yapılarının bulunması ve bu çatı altında her bestecinin kendi sözünü kendi stilinde söylemesidir. Bunun yanında bu iki formun belki de en büyük farkı, kâr formunda bestelenmiş eserlerin ağır ve vakur bir yapıya, scherzonun ise hareketli bir yapıya sahip olmasıdır. Akses ise eserinin A bölümünün giriş kısmında ve B bölümünde ağır, A bölümünün uzun bir kesiminde de eserin scherzo karakterini yansıtan 3 zamanlı hareketli ve ritmik bir müzik yazmıştır.

"Ben stilize halk ezgisi kullandım. Hiçbir zaman aynen alıp da onu çokseslendirmedim" ve "Biliyorsunuz, ben Divan musikisini seven bir besteciyim; fakat bu musikiyi alıp da çokseslendirmek günahdır," diyen Akses, bu eserinde *Nevâ Kâr*'da yer alan bazı ezgi ve motifleri tema olarak kullanmıştır. İlk bakışta bu durum kendi sözleri ile çelişen bir besteci görünümü verebilmektedir; fakat Akses yine kendi sözleri ile bu durumu şu şekilde açıklamıştır: "Onun (Divan müziğinin) güzelliği, tekseleliğindedir; fakat bundan ilham alarak bir şey yapılabilir." Böylelikle Akses, bu

---

15 Özalp, 12.

16 Jacobs, 362; Hodier, 80-81.

17 Schönberg, 150.

sözleri ve Önder Kütahyalı ve Baki Süha Ediboğlu ile yaptığı söyleşilerdeki düşünceleri ile beraber Scherzo'nun basit bir anlayışla yazılmış bir çokseslendirme olmadığını; İtrî'ye bir hürmet belirtisi olarak, yine onun bir eserinden alınan ilhamla, İtrî'ye ait ezgileri kendi deyişi ile özgürce kullandığı bir eser olduğunu vurgulamaktadır.

Akses bu eseri belki de *Nevâ Kâr*'ın ağır, vakur ve mistik havasını yansıtabilme için oldukça kalabalık bir orkestra için düşünmüştür. Akses'in yazı tekniği olan yoğun kontrpantal ve polifonik bir örgü içeren eserin orkestra kadrosuna baktığımız vakit bunu görebiliriz: 3 flüt, 2 obua, korangle, 3 klarinet, bas klarinet, 2 fagot, kontrfagot, 6 korno, 4 trompet, 3 trombon, 2 tuba, yaylılar ve kalabalık bir vürmalî sazlar topluluğu. Akses'in *Scherzo*'yu bestelerken *Nevâ Kâr*'dan nasıl yararlandığını anlayabilmemiz için *Scherzo*'ya ve *Nevâ Kâr*'a karşılaştırmalı olarak daha derinlemesine bakmamız gerekmektedir.

### Analiz

A,B,A diyebileceğimiz üç büyük bölmeden oluşan *Scherzo*,<sup>18</sup> önce timpanide, sonra orkestranın diğer gruplarında gelen, *Nevâ Kâr*'ın ilk dört notasının (Örnek 1) ritim ve nota olarak değiştirilmiş halinin egemen olduğu bir motifin (Örnek 2) oluşturduğu, "Moderato" başlığını taşıyan 17 ölçülük bir girişle başlar.

#### Örnek 1



#### Örnek 2



Girişten sonra ilk olarak viyolonsel ve kontrbaslarda gelen 5 ölçülük tema (Örnek 3), *Nevâ Kâr*'ın başlangıcında bulunan "Ey Gül büni" hecelerine karşılık gelen ezginin aynısıdır (Örnek 4).

#### Örnek 3



18 Akses.

Örnek 4



Bu tema, orkestranın değişik gruplarında kanonik bir şekilde geldikten sonra yukarı doğru yedili bir atlayış ile başlayan "demet sâki-i gül-izâr kû cânım" hecelerine karşılık gelen ezgi (Örnek 5) çok küçük farklarla İtrî'nin bestelediği şekli ile gelir (Örnek 6).

Örnek 5



Örnek 6

Violoncello

Contrabass

Vc.

Cb.

Vc.

Cb.



Bu ezgi önce viyolonsel ve kontrbaslarda ardından da orkestranın diğer gruplarında farklı perdelerden kanonik bir şekilde gelirken buradaki sekizlik sus ile başlayan ve ilk olarak trompet ve 2. kemanlarda, daha sonra orkestranın diğer gruplarında gelen eşlik motifinin (Örnek 7) *Nevâ Kâr'*da yer alan sekizlik sus, dörtlük nota, sekizlik nota şeklindeki motif (Örnek 8) ile benzeştiğini ve Akses'in bu motifi soyutlayarak kullandığını söyleyebiliriz. Akses, Örnek 8'deki motiftan ilhamla kurduğunu söyleyebileceğimiz bu eşlik yapısını eserin diğer yerlerinde de başkalaştırarak kullanmıştır. Bu temaların zirveye doğru çıkan bir yapı ile kullanımından sonra eserin "scherzo" karakterini oluşturan "vivace" kesiti gelir.

Örnek 7



Örnek 8



"Vivace" kesitindeki eşlik motifinin üzerinde yer alan ve ilk olarak birinci trompette gelen tema ise yine *Nevâ Kâr'*in ilk notalarından çıkmıştır. Akses bu temayı küçük farklarla üç zamanlı bir yapıda kullanır (Örnek 9).

Örnek 9



Bu temadan sonra gelen ve dörtlük sus ile başlayan ara kesit ise İtrî'nin birçok yerde kullandığı sekizlik sus ile başlayan motifle büyük benzerlik gösterir (Örnek 10). Akses bu yapıyı *Scherzo'*da birçok yerde kullanmıştır.

Örnek 10



Bu iki temayı farklı perdelerden getirip yer yer bu temaları çevirerek eşlik motifi ile beraber geliştirdikten sonra Akses, Nevâ Kâr'da yer alan yürük semai usulündeki terennüm kısmını (Örnek 11) kullanır (Örnek 12).

Örnek 11



Örnek 12



Müzik bu üç temanın kullanılmasıyla zirveye çıkar ve bir patlama noktasından sonra sakinleşerek "poco meno mosso" olan B bölmesini hazırlar. Bu bölmenin ilk teması (Örnek 13) Nevâ Kâr'da 5. mısradan sonra gelen sakil usulündeki terennüm kısmının (Örnek 14) küçük değişiklikler yapılmış halidir.

Örnek 13



Örnek 14



Bu tema orkestranın değişik gruplarında farklı perdelerde dramatik bir şekilde geldikten sonra şimdiye kadar kullanılan temalar küçük değişikliklerle polifonik bir örgü içerisinde tekrar kullanılır. Bu bölmenin sonunda müziğin sakinleşmesiyle birlikte küçük farklarla tekrar gelen A bölümü zirveye doğru çıkar ve eser zirvede son bulur.

## Sonsöz

İtrî'nin bir hayal kahramanı gibi geçmişten bizlere söylediği eserleri arasında uzunluğu, heybeti, vakurluğu ve tasavvufî neşvesi ile farklı bir yerde duran *Nevâ Kâr*, birçok kişi gibi Necil Kâzım Akses'i de etkilemiştir. Bu tesirin neticesi ve İtrî'ye bir kadirşinaslık belirtisi olarak *Nevâ Kâr*'dan aldığı ilhamla yine bu eser üzerine bir scherzo besteleyen Akses, eserin başlığını da bir meslektaştan diğerine naif bir hürmet belirtisi olarak *İtrî'nin Nevâ Kâr'ı Üzerine Scherzo* olarak düşünmüştür. *Nevâ Kâr* gibi uzun, heybetli ve dolgun bir yapıda olan *Scherzo*, Akses'in en çok çalınan yapıtları arasındadır.

Hayalimizde hiç sönmeden hâlâ yanan eski zaman kandillerinden sadece bir tanesi olan Buhûrîzâde Mustafa İtrî'nin UNESCO tarafından 2012 yılında anılması çok sevindirici ve mühim bir olaydır. Bu vesileyle İtrî'nin ve Necil Kâzım Akses'in eserlerine konser programlarında daha sık yer verilmesini temenni ederiz.

## Kaynakça

Akses	Necil Kâzım Akses, <i>İtrî'nin Nevâ Kâr'ı Üzerine Scherzo</i> (Ahmet Akses'ten temin edilen, bestecinin elyazısı ile partitür, 1969).
Gardner	Sıdika Özdil Gardner, <i>Necil Kâzım Akses: Doğumunun 100. Yılında Necil Kâzım Akses Paneli Kitabı</i> (Ankara, 2008).
Hodier	Andre Hodier, <i>Müzikte Türler ve Biçimler</i> , çev. İlhan Usmanbaş (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2002).
İlyasoğlu	Evin İlyasoğlu, <i>Necil Kâzım Akses: Minyatürden Destana Bir Yolculuk</i> (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998).
Jacobs	Arthur Jacobs, <i>Dictionary of Music</i> (Penguin Books, 1984).
Kütahyalı	Önder Kütahyalı, <i>İtrî'nin Nevâ Kâr'ı Üzerine Scherzo ve Bazı Önemli Noktalar</i> (Ahmet Akses'ten temin edilen basılmamış el notları).
Özalp	M. Nazmi Özalp, <i>Türk Musikisi Beste Formları</i> (Ankara: TRT Yayınları, 1992).
Schönberg	Arnold Schönberg, <i>Fundamentals of Musical Composition</i> (Londra: Faber&Faber, 1967).