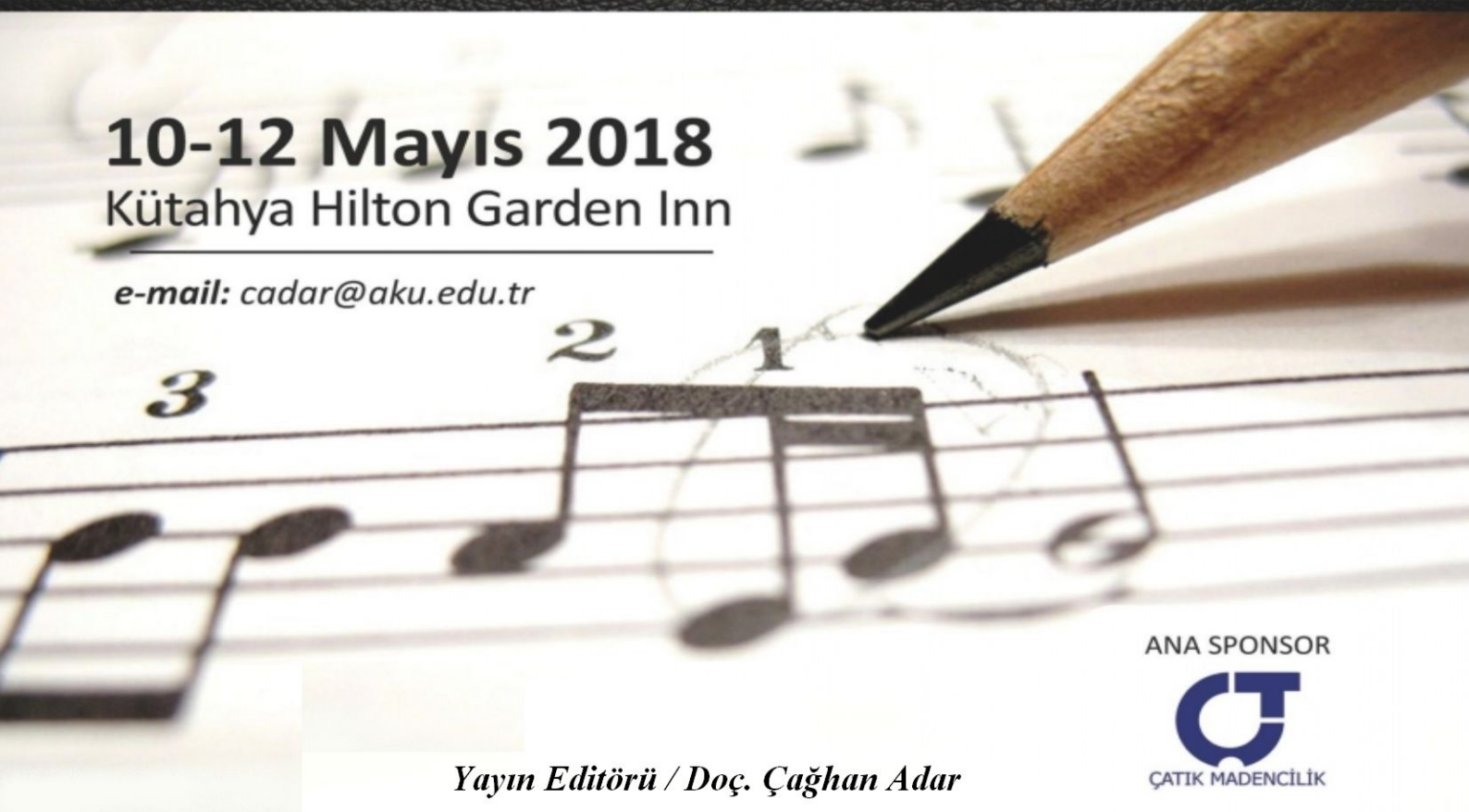
IX. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU

www.hisas.org.tr



MÜZİK TEORİLERİ

TAM METİN KİTABI



10-12 Mayıs 2018

Kütahya Hilton Garden Inn

e-mail: cadar@aku.edu.tr

ANA SPONSOR

ÇATIK MADENCİLİK

Yayın Editörü / Doç. Çağhan Adar

Ekim 2018

IX. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU
9th INTERNATIONAL HİSARLI AHMET SYMPOSIUM

Kütahya Güzel Sanatlar Derneği
&
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

10-11-12 Mayıs 2018

"MÜZİK TEORİLERİ"
"MUSIC THEORY"

Yayın Editörü

Doç. Çağhan ADAR

www.hisas.org.tr

Baskı: Matbaa-i Beka
Dumlupınar Mah. 2. Cad. 6 Afyonkarahisar
0272 214 24 04

Hilton Garden INN
Kütahya/ TÜRKİYE
2018

KATKILARI İÇİN TEŞEKKÜR EDERİZ

Katkıları İçin Teşekkür Ederiz

Kültür Ve Turizm Bakanı/Sayın Numan Kurtulmuş
Kütahya Valisi/ Sayın Ahmet Hamdi Nayir
Kütahya Belediye Başkanı/ Sayın Kamil Saraçoğlu
Afyon Kocatepe Üniversitesi Rektörü/ Sayın Mustafa Solak
Dumlupınar Üniversitesi Rektörü/ Sayın Remzi Gören
Kütahya Ticaret Ve Sanayi Odası Başkanı/ Sayın İsmet Özotraç
Kütahya İl Milli Eğitim Müdürü/Sayın Hasan Başyiğit
Kütahya İl Kültür Ve Turizm Müdürü/ Sayın Zülkarni Yeldemez
Kütahya Belediye Kültür Ve Sosyal İşler Müdürü/Sayın Mehmet Zenci
Kütahya Ahmet Yakupoğlu GSL Müdürü/Sayın Mustafa Demir
AKÜ Devlet Konservatuvarı Yönetim Kurulu
AKÜ Devlet Konservatuvarı Mezunlar Derneği Yönetim Kurulu
Çatık Madencilik/ Sayın İsmet Çatık (Ana Sponsor)
Delen Ticaret/ Sayın Nihat Delen
Maltaş/ Sayın Süleyman Maltaş
Ceyhan Damper/ Sayın Hakan Ceyhan

Medya Sponsoru
Kütahya Ekspres Gazetesi

ANA SPONSOR

Çatık Madencilik/İsmet Çatık

SPONSORLARIMIZ

Delen Ticaret/Nihat Delen
Üniversite Kitapevi/İbrahim Nazlı
Ceyhan Damper/Hakan Ceyhan
Maltaş/Süleyman Maltaş

ISBN: 978-605-85788-7-6

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

Sayfa

İçindekiler Dizini	**3**
Düzenleme Kurulu Başkanı Sunuş	**5**
Hisarlı Ahmet Yorum	**6**
Sempozyum Amacı	**8**
Sempozyum Kurulları	**9**
TAM METİNLER	**11**
Abdullah Akat / Kurt Reinhard'ın Doğu Karadeniz Bölgesi Derlemelerine İlişkin Müzik Transkripsiyonları Ve Analizlerinin İncelenmesi	**12**
Alp Özsökmen / Görme Engelli Çocukların Müzik Algılarının Geliştirilmesi Ve Müzik Aracılığı İle Braille Alfabesi Öğretimi	**24**
Ayşe Nur Sır Dündar / Şükrullah'ın Edvâr-I Mûsikî'sinde Telli Ve Mızraplı Bir Saz: Ud Ve Ud'la İlgili Terimler	**31**
Ayten Kaplan / Cemil Demirsipahi'nin El Yazması Defterinde Yer Alan Bestelerinde Müzikal Unsurlar	**49**
Berk Kurdoğlu & Giray Koçaslan / 'S Wonderful Örnekleminde Gershwin Ve Caz Bağlantısı	**69**
Deniz Aydar / Türk Müziği'nde Teori Kavramına Bakıştaki Temel Kaynaklar	**78**
Elif Nun İçelli / Popüler Müzik Kültüründe Şarkı Üretimi	**97**
Elif Özen&Salih Demirtaş&Ozan Baysal / Beste-i Kadim'lerden Dede Efendi'ye Mevlevi Ayinlerinde Söz Boyama	**106**
Ezginur Küçükdürüm / Teori Eksenli Disiplinlerarası Bir Çalışma Tuva Gırtlaktan Söyleme Stillerinin Analiz Sonuçları	**117**
Ferhat Çaylı / Bir Eşlik Figürünün Psikolojik Varyasyonları: Schnittke'nin Piyano Ve Yaylılar İçin Konçerto'sunda Alberti Bası Kullanımı	**132**
Filiz Yıldız / Amatör Keman Eğitimini Destekleyici Teori Ve Solfej Eğitimi Caka (Cihat Aşkın Ve Küçük Arkadaşları) Modeli / Afyon Caka Örneği	**144**
Gamze Köprülü / Kâni Karaca'ya Ait Eserlerin Usûl Yönünden İncelenmesi	**154**
Gamze Köprülü / Evliyâ Çelebi Seyahatnâme'sinde Bahsi Geçen Türk Mûsikîsi Usûlleri Üzerine Bir İnceleme	**161**
Gökhan Yalçın / 18. YY Osmanlı/Türk Musikisi Teorisine Işık Tutan Eserler: Hüseyni Külli Külliyat-I Makâmat	**168**
Gökmen Özmenteş / Müzik Teorilerine Meta-Teorik Bir Bakış: Müzikte Entropi	**178**
Gözde Gürün Demireriden&Türev Berki / Bir Beethoven Coda'sının Anatomisi: Op. 2/3	**191**
İsmet Karadeniz / Kerem'in Görünmez Perdeleri	**205**
Kaan Baştepe&Gökhan Yalçın / Notaya Aktarılmış Türk Halk Müziği Eserlerinin Kaynak Kişiye Göre İncelenmesi	**223**
Mauricio Funcia De Bonis &Marcus Barroso de Siqueira / Harmonıc Hybrıdısm In J. S. Bach: Allemande Bwv 1004	**238**
Mesut Erdem Çöloğlu / Schubert Piyano Sonatlarında Ana Tema Tasarımı	**246**
N. Feyza Yalçın&Gökhan Yalçın / Makam Seyirlerinin Yönlü Graflar İle Gösterimi	**261**
Nevin Şahin / Ses Sanatçılarının Saz Musikisiyle İlişkisi: Cumhuriyet Dönemi	**269**
Nevin Şahin / Söz Uçar Yazı Kalır-Mı? İki Örnek	**288**
Ozan Baysal / Zaman Makam Analiz Modeli	**298**
Ömer Bildik&Bensu Kitirci / Gelenekçi Bir Bakış Açısıyla "Gelenekten Geleceğe Makamsal Türk Müziği" Adlı Kitabın Analizi	**314**
Salih Demirtaş&Elif Özen&Ozan Baysal / Edvâr Geleneğinde Müzikötesinin Müzikle İlişkisi Ve Mevlevî Âyin Repertuarında Yansımaları	**322**
Sonat Coşkuner / Yeni Müzikte Bir Grafik Notasyon Sistemi: Erolgraf	**332**
Şehrinaz Gündüz&Eren Kaysar / Amatör Üfleme Çalgılar Eğitiminde Teori Dersinin Kullanımının Değerlendirilmesi	**341**

Uğur Cihat Sakarya / Yirminci Yüzyıl Müziğinde İlkelcilik Ve İgor Stravinski'nin Bahar Ayini Adlı Yapıtının İncelenmesi	**348**
Uğur Türkmen / Karşılaştırmalı Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımları	**369**
Umut Ergörün&Eylem Önder Başarır / Performans Analizi: Neden Ve Nasıl?	**397**
Yalçın Tura / Eski Yunan, Bizans Ve Türk Müzik Kuramları Arasındaki İlişkiler	**404**
Mehmet Yüksel / Şenkeryan Analiz: F.Chopin, Mazurka (Sol Minor) Op. 67/2	**423**
Mehmet Yüksel / Şenkeryan Analiz: C. Stamitz, Viyola Konçertosu Nr. 1, Re Majör,1. Muvman, Gelişme Bölümü	**435**

SUNUŞ

Hisarlı Ahmet sempozyumlarının süreci 2009 yılında başladı. Kütahya Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi salonlarında yapılan etkinlikte 10 değerli bilim insanı bildirilerini sunmuş ve sadece bir konser gerçekleşmişti.

İlk yıl Kütahya türkülerinin kaynak kişisi Hisarlı Ahmet sempozyumun ana temasını oluşturmaktaydı. Sonraki yıllarda farklı tema ve alt başlıklarda etkinlik devam etti. Müzik bilimi çalışmalarına özgün ve farkındalık içeren çalışmalar kazandırmayı amaçlayan etkinlik ülkemizdeki bilim ve sanat insanlarınca takip edilir oldu.

Kütahya Güzel Sanatlar Derneği öncülüğünde ve Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı yürütücülüğünde gerçekleşen sempozyum "sürdürülebilir" yapısı ile de dikkat çekmekte. Ülke müzik bilimi ve kültürüne katkıda bulunmak, yeni ve özgün bilimsel çalışmaları ilgililerıyle buluşturmak, Kütahya başta olmak üzere bölgenin sosyo ekonomik ve kültürel değişim ve gelişimde önemli roller üstlenmek sempozyumun amaçları arasında.

Kütahya Güzel sanatlar Derneği Yönetim kurulu ve üyeleri, AKÜ Devlet konservatuvarı yönetim kurulu başta olmak üzere eğitimci ve öğrencileri sempozyumun öneminin farkındadır. Bildiri sunumları, konserler, paneller, sergiler, söyleşi ve konferanslar uzun ve meşakkatli bir çalışmanın ürünü olarak ilgililerle buluşmakta. Yaklaşık 11 aylık bir özverili çalışmanın sonunda etkinliğe ilgi gösteren bilim ve sanat insanlarının yapıcı eleştirileri etkinlikte emeği geçen ve geleceğinde yer almak isteyen her birey için çok önemli. Bu konuda bizlere değer verir ve gerek yazılı gerekse sözlü olarak eleştiri ve önerilerinizi paylaşırsanız bize güç verirsiniz. 2009 Yılından bugüne sempozyuma katkıda bulunan tüm katılımcılara, katkıda bulunanlar sayfasında yer alan tüm paydaşlarımıza canı gönülden teşekkür ederiz.

Bu yıl ki sempozyumda; 51 bildiri sunumu, 13 konser, 2 resim sergisi, 2 konferans, 1 panel ve 1 seminer yer alacak. Ülke ve dünya müzik bilimi çalışmalarına katkıda bulabilmesi dileğiyle, müzikçe duygularla.

Prof. Dr. Uğur Türkmen
Düzenleme Kurulu Başkanı

HİSARLI AHMET ÜZERİNE YORUM (*)

Birçok Kütahya türküsü Hisarlı'dan derlenmiştir. Hisarlı Ahmet'in Türk müzik kültürüne en önemli katkısı Kütahya türkülerini kendine has yorumuyla icra etmesidir. Yorumunu türkülere yansıtmıştır. Hisarlı'nın yorumladığı Kütahya türkülerinin daha farklı olduğu, yöreyi daha güzel yansıttığı uzmanlarca da dile getirilmiştir. Sesi ve sazındaki kendine has tavrı; Türk halk müziğinin önemli icracıları arasında yer almasını sağlamıştır. Yaşadığı dönemde çevresine, vefatından sonra da ilgi duyan herkese feyz vermiştir. Kütahya'nın tanınmasında Kütahya kültürünün önemli simgelerinden biri olmuştur. Birçok kişi onun sayesinde Kütahya'ya daha çok ilgi göstermiş, kültürünü merak etmiştir. Eruzun'un deyimiyle kimilerini Kütahya'ya aşık etmiştir. Onun yorumuyla derlenen türküler bugün Türk halk müziğinin en seçkin eserleri arasında görülür.

Hisarlı; öğrenmeye açık biridir. Askerde öğrendiği klarneti sivil hayatında da devam ettirmiştir. Çevresindeki saz ve söz sanatçılarını ilgiyle takip etmiş, onlardan öğrendiklerini hayranlık duyulacak olan hafızasına eksiksiz kaydetmiş ve en önemlisi bu hazineyi saklamamıştır. Toplamış ve dağıtmıştır.

Hisarlı; öğretmeye de açıktır, hatta heveslidir. Çevresindeki gençleri saza yönlendirmiş, kendi öğretim yöntem ve stratejisiyle saza başlatmıştır. Saz öğretimi yanında Kütahya türkülerinin doğru olarak çalınıp söylenmesinde de etkili olmuştur. Kütahya oyunlarının nasıl oynanacağını bizzat kendisi gösterecek kadar iyi bilmektedir.

Kendi deyimiyle ustası yoktur ama devrindeki tüm saz ve söz ustalarından yararlanmıştır. Kadın çengilerde bunların arasındadır ve bunu çekinmeden dile getirir.

Hisarlı; ağabeyinin hanımını eş olarak kabul etmiştir. Bugün anlaşılması zor görünen bu adet onu nasıl etkilemiştir bilemiyoruz. Bildiğimiz ağabeyinden olan çocuğu ile kendi çocukları arasında hiçbir zaman ayırım yapmadığıdır.

Hisarlı; işinde ciddi bir adamdır. Prensipleri vardır. Ona göre; türküler doğru okunmalı, türkü gecelerinde istekte bulunulmamalı, etkinlik zamanında başlamalıdır. Aile yaşamında da titiz ve kuralcı kişiliği bilinir. Bununla birlikte günlük yaşamında son derece hoş görülü ve şakacıdır. Çocukluğundaki uyumlu hali yaşamı boyunca devam etmiştir. Esnaftan komşuları onu anlatmaya başladıklarında hemen hepsinin gözleri dolmuştur. Alaattin Özekmekçi'nin "onu anlayabilmek için onunla yaşamak lazımdı" demesi de bundandır.

Hisarlı; ekonomik olarak hani derler ya hep bıçak sırtında yaşamıştır. Elini ayağını çekinceye kadar müzikle geçimini sağlamaya çalışmış, bununla birlikte hiçbir zaman hayatının merkezine parayı almamıştır. Ücretsiz olarak saz derslerini vermesi buna en güzel örnektir. Bakım, onarım işlerinden de cüzi miktarda ücret aldığı bilinir.

Hisarlı; okuma ve okutma sevdalısıdır. Her ne kadar kızı Huriye Hanım hafif sitem etse de oğlu Mustafa'nın okuması için gösterdiği gayret takdire şayandır.

Hemen her Türk ailesinde olduğu gibi çocuklarıyla ilişkileri belli bir mesafede olmuştur. Ama çocukları arasında ayrım yapmadığıyla övünmüş, hayatını onlara adamış, eşi vefat ettiğinde tekrar evlenmemiştir.

Hisarlı; kendi kültürüne her daim sahip çıkmıştır. Gezekleri önemsemiş ve sağlığı elverdiğince katılmıştır. Gezeklerden çok şey öğrendiğini ve çok şeylerin de öğretildiğini düşünmüştür. Memleketine müzik yoluyla hizmet etmiş, ne zaman çağrılsa memleketini ilgilendiren etkinliklerde, Halkevleri, Kızılay, Yeşilay gibi kurum ve kuruluşlarda da hizmet etmiş, görev almıştır. Yaşantısında dini vecibelerini yerine getirmeye çalışan Hisarlı; hemen her fırsatta ezan okumuş, namaz vakitlerine dikkat etmiş, müezzinlik yapmış, hacca gitmiştir. Daha da önemlisi ise tüm bu yaşantısı sürecinde müzikle ilgisini koparmamıştır. Bu yönüyle de örnek alınması gereken bir kişiliği vardır.

Gençliğine dair kesin bilgiler olamamakla beraber, bilinenin aksine Hisarlı içki kullanmamıştır.

Her gün binlerce vatandaşımız Hisarlı'nın heykelinin önünden geçmektedir. Saz çalan bir adam onlara tebessümle bakmaktadır. Onlarsa ona bakarlar mı bilinmez.

Hisarlı'ya hak ettiği değer hem yaşarken hem de vefatından sonra verilmiştir diye düşünüyorum. Yaşarken maddi sıkıntılar çekmesi, büstünün yapılıp sonradan kırılması, gibi bazı kesintiler olsa da Hisarlı gönüllerde sürekli yer almış, hatırlanmıştır.

Son yıllarda özellikle adıyla sempozyum düzenlenmesi, heykelinin Kütahya ilinin merkezinde açılması ona verilen değerin devam ettiğinin göstergesidir.

Bununla birlikte dükkânın olduğu ev veya bir başka Kütahya evi mutlak suretle "Hisarlı Ahmet Kültür Sanat Evi" olarak açılmalıdır.

Sempozyumun sürdürülebilirliği için yerel halkın desteğini artırıcı çalışmalar yapılmalıdır.

Sempozyum zaman için de Hisarlı Ahmet Kültür ve Sanat günlerine dönüştürülmelidir.

Bu etkinlikler Kütahya'da yaşayan bireylerin sosyo-kültürel değişimlerinde etken olacaktır.

Bir diğer önemli konu ise türkülerin icralarındaki farklılıklardır.

TRT repertuarı, Mustafa Hisarlı ve İsmail Pektaş'ın yanı sıra Mustafa Salün'ün yayınladığı kitaplar başta olmak üzere birçok notalarıyla yazılmış türkü kitapları incelendiğinde; Mustafa Hisarlı başta olmak üzere, TRT kayıtları, Hisarlı'nın kendi sesinden kayıtları ve özellikle "geleneksel icrayı koruduklarını" iddia eden yöresel saz sanatçıları dinlenildiğinde birçok farklılıkların olduğu tespit edilmiştir. Geleneksel kültürlerde bu tür farklılıkların olabileceği düşüncesi göz ardı edilmemekle birlikte doğru bir kültür aktarımının da yapılmadığı düşüncesindeyim.

Bu konuda maalesef gerçekçi olmak zorundayım. Sadece benim dediğim doğrudur anlayışıyla sorunlara çözüm bulunamayacaktır. Kütahyalı bir halk müziği sevdalısı, kültürünü özümsemeye çalışan ve en önemlisi bu kültürün aktarımında kendince öğretim yöntem ve stratejiler geliştirerek çalışmalar yapan bir "pedagog" olarak durumdan son derece rahatsız olduğumu belirtmek isterim.

Yapılması gereken, ehil olanlar hayattayken türkülerin geleneksel söyleme ve çalma biçimlerinin tekrar gözden geçirilmesi çalışmalarının bir an önce başlatılmasıdır. Alanında uzman olanlar bir araya gelmeli, alandan (yöreden) yetişen uzmanlardan elde edilen kayıtlar mutlaka eski kayıtlarla karşılaştırılmalıdır.

Mustafa Hisarlı hayattadır ve önemli bir veri kaynağıdır. Hisarlı Ahmet'in geleneğini sürdürdüğünü iddia eden ve her Cuma akşamı türküler söyleyip, zeybekleri oynayanlara hala rahatlıkla ulaşılmaktadır.

Bir bilim insanı olarak her türlü veriye ulaşılması, elde edilen verilerin işlenmesi, işlenen verilerin ilgililerle tekrardan gözden geçirilmesi ve kamuoyu ile paylaşılması taraftarıyım.

Eğitimin en önemli tanımı "kültür aktarımıdır"

Kütahya türküleri doğru aktarılmamaktadır.

Kısa bir süre önce bir sanatçımız "Havada durna sesi gelir" adlı türkümüze "Zeybek" diyebilmiştir. Kütahya türküleri "şarkı" gibi okunmaya başlanmıştır.

Hisarlı Ahmet'in yorumladığı türkülerdeki tavırları gelecek kuşaklara aktarmada artık eski özelliklerini hemen hemen yitirmiş olan ve günümüz kültürel değişim ve gelişimlerinden etkilemiş olan "gezekler" değil; konservatuvarlar önemli bir etken olmalıdırlar.

Bilimsel araştırma projeleri yapılmalıdır.

Hisarlı Ahmet'in ciddiyetine günümüz müzik eğitimcileri, bilimcileri ve sanatçıları ancak böyle sahip çıkabilir.

(*) Türkmen, U. (2013). Hisarlı Ailesi, Kütahya Belediyesi Yayınları, Kütahya.

AMAÇ VE KAPSAM

Hisarlı Ahmet, Değişen Toplumda Kültürlenme ve Kültürleşme, Müzik Algısı, Müzik Nereye Gidiyor?, Şehir ve Müzik, Müzik Dinleme ve Çalgı Performansında Ses-Tını-Algı Bileşenleri, Müzik ve Terapi, Müzik, Medya ve Teknoloji… İşte, Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu'nun ilk sekiz yıllık verimi…

Sempozyum, Mayıs 2018'de kapılarını "Müzik Teorileri" temasıyla açıyor.

De Institutione Musica (Boëthius, 500'ler), L'arte del Contraponto Ridotta in Tavole (Artusi, 1586-9), L'armonico Pratico al Cimbalo (Gasparini, 1708) ve Der Freie Satz (Schenker, 1935): Bu dört referans kitap, bugün Batı Müziği Teorisi kategorisine dahil ediliyor. Oysa çok az ortak noktaları var. İlkiyle sonuncusu arasındaki yaklaşık 1400 yılda müzik pratiğindeki bunca değişime rağmen, aralarında dikkate değer bir örtüşmenin bulunmayışı, müzik teorileri alanındaki konu zenginliğine ve hedef kitle çeşitliliğine bir örnek.

Aşağıda, IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu'nda bildiri kabul edilecek konu başlıkları sergilenmekte. Bunları somutlaştırmak amacıyla, her bir alt başlığın altına, teori literatüründen seçilmiş makale ve bildirileri eklemeyi yararlı görüyoruz:

Konu Başlıkları

A. ANALİZ
- A1. Eser Analizi
- A2. Bestecilik Yaklaşımları
- A3. Terim/Kavram İncelemeleri
- A4. Edisyon/Nüsha Analizi
- A5. Analiz Yöntemleri

B. TEORİ TARİHİ

C. SES SİSTEMLERİ

D. TEORİ EĞİTİMİ
- D1. Teori, solfej, form, armoni, makam ve usûl öğretiminde durum saptaması
- D2. Teori, solfej, form, armoni, makam ve usûl öğretiminde yeni yaklaşımlar, yöntemler

E. TEORİ EKSENLİ DİSİPLİNLERARASI ÇALIŞMALAR

SEMPOZYUM ONUR KURULU

Ahmet Hamdi Nayir	Kütahya Valisi
Kamil Saraçoğlu	Kütahya Belediye Başkanı
Prof. Dr. Mustafa Solak	Afyon Kocatepe Üniversitesi Rektörü
Prof. Dr. Remzi Gören	Dumlupınar Üniversitesi Rektörü
Prof. Dr. Yalçın Tura	Besteci/Müzik Teorisyeni
Prof. Mutlu Torun	Haliç Üniversitesi
Mustafa Kemal Altınsoy	Kütahya Güzel Sanatlar Derneği Başkanı
Mustafa Hisarlı	Yüksek Mimar-TRT Sanatçısı
Nihat Delen	İşadamı
İsmet Çatık	İşadamı

SEMPOZYUM BİLİM KURULU BAŞKANI

Prof. Dr. Türev Berki	Hacettepe Üniversitesi-Türkiye

SEMPOZYUM BİLİM KURULU

Prof. Dr. Hanefi Özbek	Medipol Üniversitesi/Türkiye
Prof. Dr. H. Gürkan Tekman	Uludağ Üniversitesi/Türkiye
Prof. Jim Samson	Royal Holloway, University Of London/İngiltere
Prof. Maja Ačkar	Zlatarević University Of Sarajevo /Bosna-Hersek
Prof. Mauricio De Bonnis	Paulista State University /Brezilya
Prof. Dr. M. Cihat Can	Gazi Üniversitesi/Türkiye
Prof. Dr. Uğur Türkmen	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Cenk Güray	Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi /Türkiye
Dr. Aleksandra Pijarowska	Karol Lipiński Academy Of Music /Polonya
Dr. Ayla Clark Varol	Landmark College/ABD
Dr. Tatiana Catanzaro	Brasilia Federal Üniversitesi -Brezilya
Yiğit Aydın	Bilkent Üniversitesi/Türkiye
Marcus Siqueira	Faculdade Cantareira – Brezilya
Simona Cavuoto	Conservatorio di Musica Giovan Battista Martini-İtalya

SEMPOZYUM YÜRÜTME KURULU

Prof. Dr. Cihan Işıkhan	Dokuz Eylül Üniversitesi-Türkiye
Doç. Dr. Abdullah Akat	Karadeniz Teknik Üniversitesi Türkiye

SEMPOZYUM DÜZENLEME KURULU BAŞKANI

Prof. Dr. Uğur Türkmen	Afyon Kocatepe Üniversitesi- Türkiye

SEMPOZYUM DÜZENLEME KURULU

Doç. Dr. Gökmen Özmenteş	Akdeniz Üniversitesi-Türkiye
Doç. Çağhan Adar	Afyon Kocatepe Üniversitesi Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Metin Baş	Dumlupınar Üniversitesi-Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Kadir Güler	Dumlupınar Üniversitesi-Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Suat Vergili	Dokuz Eylül Üniversitesi-Türkiye
Öğr. Gör. Yunus Emre Uğur	Afyon Kocatepe Üniversitesi Türkiye
Öğr. Gör. Fakı Can Yürük	Afyon Kocatepe Üniversitesi Türkiye
Arş. Gör. Gonca Görsev	Ordu üniversitesi- Türkiye

Arş. Gör. Yılmaz Anıl Baskı	Hacettepe Üniversitesi-Türkiye
Arş. Gör. İsmet Karadeniz	Hacettepe Üniversitesi-Türkiye
Öğr. Elm. Filiz Yıldız	Afyon Kocatepe Üniversitesi Türkiye
Öğr. Elm. Bensu Kitirci	Afyon Kocatepe Üniversitesi Türkiye
Rıfat Beltekin	Afyon Kocatepe Üniversitesi Türkiye
Suat Dandinoğlu	Afyon Kocatepe Üniversitesi Türkiye
Ezginur Küçükdürüm	Afyon Kocatepe Üniversitesi Türkiye
Betül Güven	Afyon Kocatepe Üniversitesi Türkiye
Meryem Takan	Afyon Kocatepe Üniversitesi Türkiye
Rümeysa Çalışkan	Afyon Kocatepe Üniversitesi Türkiye

RAPORTÖRLER

Arş. Gör. Ferhat Çaylı	Hacettepe Üniversitesi-Türkiye
Arş. Gör. Giray Koçaslan	Hacettepe Üniversitesi-Türkiye

9. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU

TAM METİN BİLDİRİLER

"KURT REINHARD'IN DOĞU KARADENİZ BÖLGESİ DERLEMELERİNE İLİŞKİN MÜZİK TRANSKRİPSİYONLARI VE ANALİZLERİNİN İNCELENMESİ"

Abdullah Akat

Trabzon Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü

aakat@ktu.edu.tr

ÖZET

Berlin Fonograf Arşivi müdürü (1952-1968) ve Uluslararası Karşılaştırmalı Müzik Araştırmaları ve Dökümanları Enstitüsü Türkiye kısmı başkanı (1969-1977) olan Alman etnomüzikolog Prof. Dr. Kurt Reinhard (1914-1979) Türkiye'nin Doğu Karadeniz Bölgesi kıyılarında 1963 ve 1968 yıllarında olmak üzere iki kez saha çalışması gerçekleştirmiştir.

Reinhard, bu çalışmalara ilişkin ilk olarak 1966 yılında Berlin'de "Jahrbuch für musikalische Volks und Völkerkunde Band 2"de "Musik am Schwarzen Meer" (Karadeniz'de Müzik) başlıklı bir makale yayımlamıştır. Daha sonra toplanan sözlü eserlerin tamamına ilişkin metinleri Ursula Reinhard'ın da katkılarıyla 1968 yılında Berlin'de "Auf der Fiedel Mein: Volkslieder von der osttürkischen Schwarzmeerküste" (Kemençemin Üstüne: Tükiye'nin Doğu Karadeniz Sahilinden Halk Şarkıları) adlı kitapta yayımlamıştır. Reinhard, Doğu Karadeniz Bölgesi'nde elde ettiği alan deneyiminden sonra öğrencilerinden Christian Ahrens'i konu üzerine çalışmaya yönlendirmiş, Ahrens bu konuda 1965 yılında bir tez çalışması gerçekleştirmiştir. Bu teze ilişkin olarak 1970 yılında Münih'te yayınladığı "Instrumentale Musikstile an der Osttürkischen Schwarzmeerküste. Eine vergleichende Untersuchung der Spielpraxis von davul-zurna, kemençe und tulum" (Türkiye'nin Doğu Karadeniz Sahilinde Enstrümantal Müzik Tarzları. Davul-Zurna, Kemençe ve Tulum İcra Pratiklerinin Karşılaştırmalı Çalışması) adlı kitabı yayımlamıştır. Bu yayınların haricinde hem Kurt ve Ursula Reinhard'ın hem de Christian Ahrens'in Türk müziği ile ilgili diğer çalışmalarının içinde veya bağımsız olarak yine Karadeniz'den derledikleri müziklere ilişkin çeşitli yazıları bulunmaktadır.

Bu bildiride, Reinhard ve öğrencisi Ahrens'in yukarıdaki belirtilen yayınlarında nasıl bir sınıflandırma yapıldığı, bu sınıflandırma sonucunda oluşturulan türlerin nasıl belirlendiği ve karşılaştırıldığı, transkripsiyon ve analizlerin ne şekilde yapıldığı ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Reinhard, Karadeniz Müziği, Derleme, Transkripsiyon, Analiz.

"AN INVESTIGATION OF MUSIC TRANSCRIPTIONS AND ANALYZES RELATED TO KURT REINHARD'S THE EASTERN BLACK SEA REGION COMPILATIONS"

ABSTRACT

Berlin phonograph Archive director (1952-1968) and the International Institute for Comparative Music Studies and Documents of the head of Turkey (1969-1977), the German ethnomusicologist Prof. Dr. Kurt Reinhard (1914-1979) carried out field works in the Turkey's eastern Black Sea coasts twice in 1963 and 1968.

Reinhard published an article entitled "Musik am Schwarzen Meer" (Music in the Black Sea) for the first time related with these records in 1966 in Berlin in the journal "Jahrbuch für musikalische Volks und Völkerkunde Band II". In 1968, with the contributions of Ursula Reinhard, the texts on all of the collected verbal works were published in Berlin in the book "Auf der Fiedel Mein: Volkslieder von der Ostertürkischen Schwarzmeerküste" (On My Fiddle: Folk Songs from the Eastern Black Sea Coast of Turkey). Under Reinhard's tutorship one of his students, Christian Ahrens, who has gained experience in the Eastern Black Sea Region, Ahrens wrote a thesis on the region in 1965. With regard to this thesis, which was published in Munich in 1970, "Instrumentale Musikstile an der Osttürkischen Schwarzmeerküste. Eine vergleichende Untersuchung der Spielpraxis von davul-zurna, kemençe und tulum" (Instrumental Music Styles in the Turkey's eastern Black Sea coast. Comparative Study of Performance Practices of Davul-Zurna, Kemençe and Tulum). Apart from these publications, there are various writings of Kurt and Ursula Reinhard and Christian Ahrens as well, related to the music his compiled from the Black Sea within or independent of their other studies on Turkish music.

In the paper, Reinhard and his student Ahrens' publications which mentioned above will be discussed with how the classification made, how the types created and compared with this classification, how transcription and analysis are made.

Key words: Reinhard, Black Sea Music, Compilation, Transcription, Analysis.

GİRİŞ

1952-1968 yılları arasında Berlin Fonograf Arşivi müdürü ve 1969-1977 yılları arasında da Uluslararası Karşılaştırmalı Müzik Araştırmaları ve Dökümanları Enstitüsü Türkiye kısmı başkanı olan Alman etnomüzikolog Prof. Dr. Kurt Reinhard (1914-1979) Türkiye'nin Doğu Karadeniz Bölgesi kıyılarında 1963 ve 1968 yıllarında olmak üzere iki kez saha çalışması gerçekleştirmiştir. Aslına bakılırsa Kurt Reinhard eşi Ursula Reinhard ile birlikte 1955 yılından itibaren aramızdan ayrıldığı 1979 yılına dek ülkemizde yaklaşık 15 saha çalışması gerçekleştirmiş, vefatının ardından eşi Ursula Reinhard bir süre daha ülkemizde yürüttükleri bu çalışmaları sürdürmüştür. Türkiye müzik folkloru açısından oldukça önemli olan bu çalışmalar günümüze dek ne yazık ki tam anlamıyla anlaşılamamış ve müzik bilimcilerimiz Reinhard'ların bırakmış oldukları kaynaklardan yeterince yararlanamamışlardır. Karadeniz'de Samsun'dan Hopa'ya kadar kıyı şeridini taramış olan Reinhard'lar zaman zaman vadi içlerindeki yerleşim yerlerine de ulaşmıştır. Bu derleme gezilerinde 1963'te 744 ve 1968'de 216 olmak üzere toplam 960 ezgi kayıt altına alınmış olup orijinal materyaller Berlin Fonograf Arşivi'nde muhafaza edilmektedir. 2013-2014 yıllarında tarafımca gerçekleştirilen bir araştırma projesiyle bu çalışmalara ait yazılı-görsel ve işitsel tüm dokümanların kopyaları KTÜ Devlet Konservatuvarı Karadeniz Müzik Arşivi'ne de kazandırılmıştır.

Bu bildiri, Karadeniz müzikleri üzerine günümüze dek yabancı bilim insanları tarafından yapılmış en kapsamlı çalışmaları gerçekleştiren Kurt Reinhard'ın ve öğrencisi Christian Ahrens'in ortaya koyduğu transkripsiyon ve analizleri üzerinedir. Bildiride Reinhard ve Ahrens'in çalışmalarında genel olarak nasıl bir sınıflandırma yapıldığı, bu sınıflandırma sonucunda oluşturulan türlerin nasıl belirlendiği ve karşılaştırıldığı, transkripsiyon ve analizlerin ne şekilde yapıldığı ele alınmakta ve örnekler üzerinden değerlendirilmektedir.

Konunun anlaşılması açısından gerçekleştirilen derleme çalışmalarıyla ilgili bazı malumatların paylaşılması gerekli görülmektedir. İlk kez 1963'te Doğu Karadeniz Bölgesi'ne

gelen Kurt Reinhard[1], çalışmalarına Rize yöresinde başlamıştır. Yöreden sözlü geleneğe ilişkin kayıtların yanı sıra sadece enstrümantal ya da çalıp-söyleme şeklinde kayıtlar almıştır. Bu bölgede aldığı kayıtlar arasında tulum, kemençe, armonik ve bağlama çalgıları görülmektedir. Derleme notunda armonik çalgısına santur adının da verildiğini not etmesi günümüz araştırmacıları için oldukça önemli bir detaydır. Çünkü santur bu çalgı için çok eski tarihlerde kullanılan bir isimdir ve günümüzde unutulmuştur. Tarihi kaynaklarda armonika çalgısına Doğu Karadeniz'de santur da denildiğini daha evvel tespit etmiştim, ancak hangi yıllara kadar bu ismin taşındığının anlaşılması açısından bu bilgi önemli bir ipucu sunmaktadır. Trabzon yöresinde horon havalarından destana, Kur'an ve ezan okumalarından ağlama havalarına kadar çok çeşitli türlerde kayıtlar tespit etmiştir. Giresun'da kemençe, ud, zurna ve özellikle bağlama gibi çalgılardan kayıtlar alındığı görülmektedir. Ordu yöresinde davul, klarnet, bağlama ve kemençe, Samsun'da ise ağırlıklı olarak bağlama, kaval ve kemençe ezgileri kaydetmiştir.

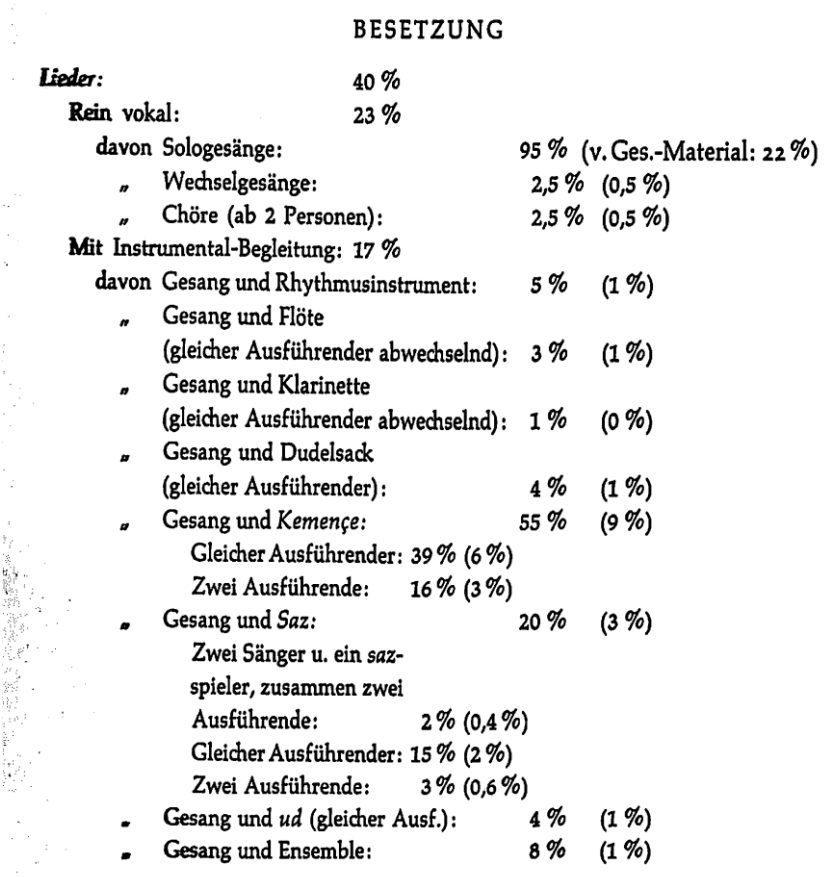
Reinhard, bu çalışmalara ilişkin olarak 1966 yılında Berlin'de "Jahrbuch für musikalische Volks und Völkerkunde Band 2"de "Musik am Schwarzen Meer" (Karadeniz'de Müzik) başlıklı bir makale yayımlamıştır. Ayrıca ek olarak 45'lik bir plakta kayıt örnekleri de sunmuştur. Daha sonra bölgeden toplanan sözlü eserlerin tamamına ilişkin metinleri Ursula Reinhard'ın da katkılarıyla 1968 yılında Berlin'de "Auf der Fiedel Mein: Volkslieder von der osttürkischen Schwarzmeerküste" (Kemençemin Üstüne: Türkiye'nin Doğu Karadeniz Sahilinden Halk Şarkıları) adlı kitapta yayımlamıştır. Kitapta türküler konularına göre ayrılmış, bölgedeki enstrümanlar, müzik türleri ve müzik özellikleri üzerine kısa bilgiler paylaşılmış ve örnek notalara yer verilmiştir. 1985 yılında Ursula Reinhard'ın açıklamalarını yazdığı ve Artur Simon'un editörlüğünde Berlin'de yayımlanan "Musik aus der Turkei" adlı plaklarda "Side C - Musik der Schwarzmeerküste" bölümünde 1963 yılında Doğu Karadeniz Bölgesi'nden alınan 5 parça bulunmaktadır. Bu yayınların haricinde Kurt ve Ursula Reinhard'ın Türk müziği ile ilgili diğer çalışmalarının içinde veya bağımsız olarak yine Karadeniz'den derledikleri müziklere ilişkin çeşitli yazıları, müzik transkripsiyon ve analizleri bulunmaktadır.

1968'te ikinci kez bölgeye gelen Reinhard, bu kez araştırmaya Trabzon'dan başlamıştır. Akçaabat, Sürmene, Pazar, Murgul, Hopa, Kemalpaşa, Arhavi ve Rize'de çalışmalarını sürdürmüştür. Bu defa bölgenin doğusuna hatta Gürcistan sınırına kadar gittiği görülen Reinhard'ın Lazların yoğun olarak yaşadığı bölgelere ağırlık verdiği anlaşılmaktadır. Kayıtlar incelendiğinde birçok Lazca türkü, destan ve çeşitli dans türlerini içerdiği görülmektedir. Tulum, kemençe, akordiyon, kaval, zurna, mey, davul-zurna gibi enstrümanlardan alınan enstrümantal parçaların yanı sıra sözlü parçalarda mevcuttur. Çalışma toplam 15 gün sürmüştür. Tespitlerini yazmış olduğu derleme fişleri oldukça ilgi çekicidir. Bu çalışma ile ilgili bir yayın yapmamıştır, sadece 1985 yılında yayınlanan "Musik aus der Turkei" adlı plaklarda "Side C - Musik der Schwarzmeerküste" bölümünde 2 parçaya yer verilmiştir. Reinhard'ın bu saha çalışmasından öğrencisi olan Christian Ahrens ziyadesiyle faydalanmış ve 1970, 1974 ve 1987 yıllarında yapmış olduğu yayınlardaki bu materyalleri ve derleme notlarını kullanmıştır.

Reinhard'ın yöntemi büyük ölçüde karşılaştırmalı müzikolojinin temel yaklaşımlarından beslenmektedir. Reinhard, 1966 yılında yazdığı makalede bölgedeki müzik türlerini ve bölgede çalınan enstrümanları sınıflandırma yoluna gitmiş ve daha sonra bölgede yaşayan farklı topluluklar üzerinden karşılaştırma yaparak farklılık, benzerlik ve özdeşlik

[1] Bu derleme gezisinde Rize'nin Ortapazar, Pehlivantaşı, Pazar, Çayeli, Derepazarı, Ardeşen, Rize Merkez ve Fındıklı; Trabzon'un Of, Araklı, Arsin, Maçka, Esiroğlu, Mataracı, Sürmene, Trabzon Merkez, Akçaabat, Salacık, Vakfıkebir ve Beşikdüzü; Giresun'un Keşap, Yoliçi, Karadere, Konacık, Yağmurca, Giresun Merkez, Mesudiye ve Ülper; Ordu'nun Kökenli, Uzunisa, Ulubey, Ordu Merkez, Perşembe, Fatsa, Ünye ve Çaybaşı; Samsun'un Bafra, Engiz, Dikbıyık, Samsun Merkez, Çarşamba ve Kumköy alanlarında çalışmıştır.

gösteren müzik yapılarını ve özelliklerini çeşitli oranlar kullanarak açıklamaya çalışmıştır. Örnek oranlama yöntemi için Şekil 1'e bakınız.



BESETZUNG

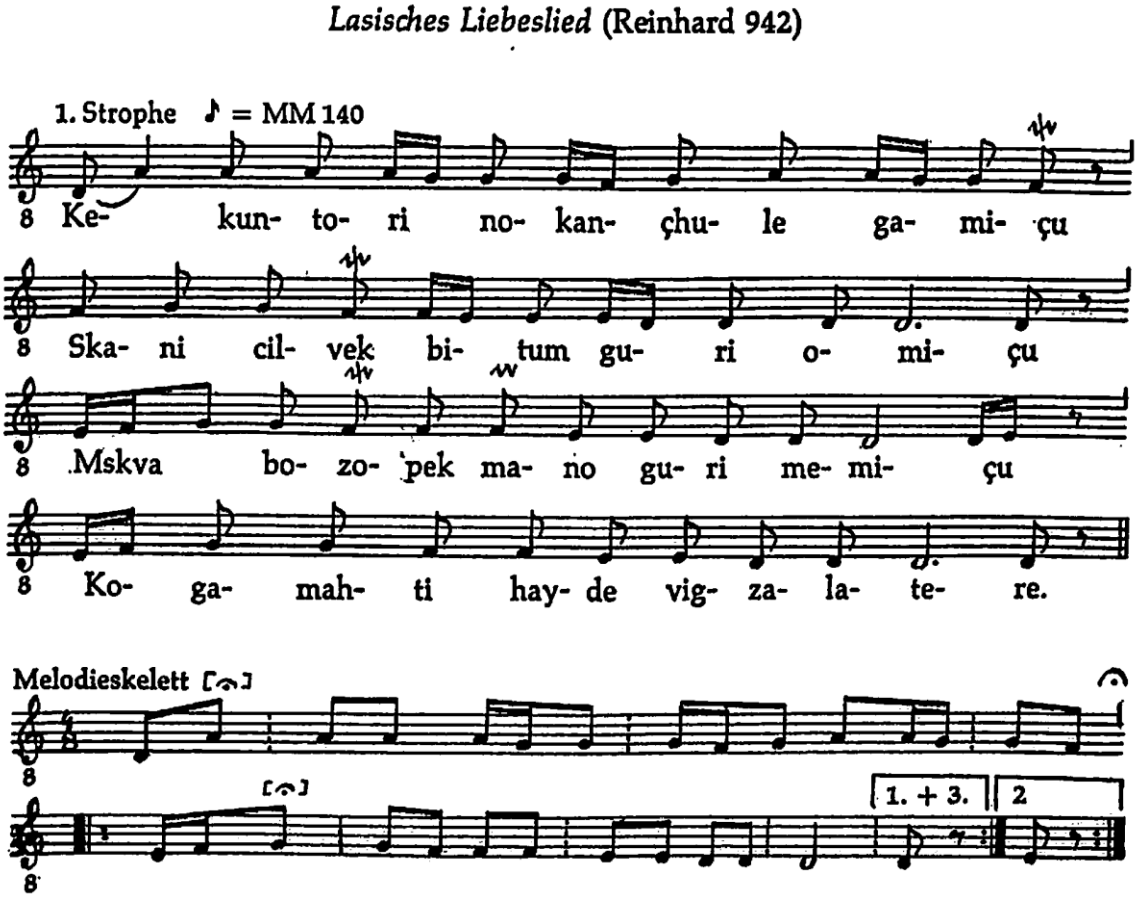
Lieder:	40 %		
Rein vokal:	23 %		
davon Sologesänge:		95 %	(v. Ges.-Material: 22 %)
„ Wechselgesänge:		2,5 %	(0,5 %)
„ Chöre (ab 2 Personen):		2,5 %	(0,5 %)
Mit Instrumental-Begleitung: 17 %			
davon Gesang und Rhythmusinstrument:		5 %	(1 %)
„ Gesang und Flöte (gleicher Ausführender abwechselnd):		3 %	(1 %)
„ Gesang und Klarinette (gleicher Ausführender abwechselnd):		1 %	(0 %)
„ Gesang und Dudelsack (gleicher Ausführender):		4 %	(1 %)
„ Gesang und *Kemençe:*		55 %	(9 %)
Gleicher Ausführender:	39 % (6 %)		
Zwei Ausführende:	16 % (3 %)		
„ Gesang und *Saz:*		20 %	(3 %)
Zwei Sänger u. ein *saz*-spieler, zusammen zwei Ausführende:	2 % (0,4 %)		
Gleicher Ausführender:	15 % (2 %)		
Zwei Ausführende:	3 % (0,6 %)		
„ Gesang und *ud* (gleicher Ausf.):		4 %	(1 %)
„ Gesang und Ensemble:		8 %	(1 %)

Şekil 1. Sözlü eserlerin vokal solo ya da eşlik eden çalgılara göre oranlarının gösterilmesi. (Reinhard, 1966: 15)

Örneğin Lazlardan derlenen parçaların toplam materyalin %5'ini oluşturduğunu ve bunun içinden de %27'sinin ancak Lazca olduğunu belirtmektedir. (1966: 13) Ya da günümüze dek ulaşan "atma türkü" söyleme biçiminin sadece 21 eserde görüldüğünü ve bunun da sözlü eserlerin sadece %7'sini oluşturduğunu ifade etmektedir. (1966: 14) Başka bir karşılaştırmada kadın-erkek vokal icracıların oranını içermektedir. Kadınların söylediği parça sayısının sadece %10 olduğunu ve bunun dini engellerden kaynaklandığını söyler. (1966: 15) Reinhard'ın kaydettiği horon ezgilerinin toplam sayısı 146'dır ve bunun yüzde şu kadarı Trabzon'dan, şu kadarı Giresun'dan, Rize'den, Ordu'dan gibi oranlar üzerinden karşılaştırmalar yapmakta ve değerlendirmelerde bulunmaktadır. (1966: 17).
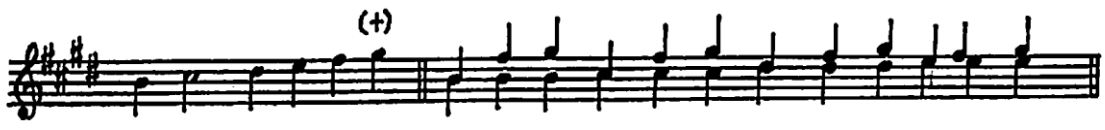
Reinhard bu makalesinde müzik ve horon ezgi türlerini tanımlayarak sınıflandırdıktan sonra, çalgılar hakkında bilgi verir. Çalgıları kullanıldıkları alanlar ve kullanım stillerine göre gruplandırarak hem birbirleriyle hem de kendi içlerinde karşılaştırma yoluna gider. Örneğin kemençenin iki farklı yöredeki boyutları ve akort düzeni açısından bunu yapar. (Reinhard, 1966: 25-28). Sonra bölgedeki ritmik yapıları (1966: 31), sözlü eserlerdeki kafiye düzenlerini (1966: 32) örnekler üzerinden anlatır. Devamında ise nota transkripsiyonlarına yer verir. Reinhard'ın transkripsiyonlarında en ilgi çekici hususlardan bir tanesi hem duyduğu melodiyi yazması hem de altında bir melodi iskeletine yer vermesidir. (Bkz. Şekil 2) Bu durumun yöredeki ezgilerin belli bir iskelet üzerinde farklı ritmik yapılar üzerinde doğaçlanmasından kaynaklandığını düşünüyorum. Örneğin hep 5/8'lik olarak bildiğimiz Trabzon Maçka yöresinin *Divane Aşık Gibi* türküsünün melodik iskeletinin aynı yörede veya Karadeniz farklı

yerleşimlerinde 9/16'lık hatta 7/8'lik yapılar içeresine yerleştirilerek söylendiği tarafımca defalarca tespit edilmiştir.



Şekil 2. Melodi iskeletinin yazıldığı nota örneği (Reinhard, 1966: 33)
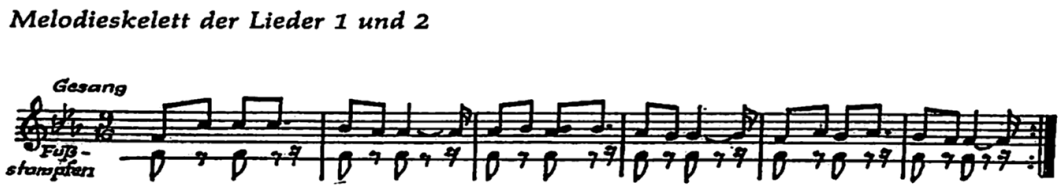
Reinhard'ın transkripsiyon ve analizlerinde dikkat çeken hususlardan bir diğeri tulumun karar sesini *do diyez* olarak almasıdır. Ülkemizde günümüze dek yapılan neredeyse tüm çalışmalarda karar sesi olarak *la* kullanılmıştır. Tulum üzerindeki 5 paralel delikten çıkan seslerden bir *hüseyni* beşlisi ve bir de yeden sesi olarak *sol* sesi gösterilmiştir. Bu durumda 2. derecenin biraz daha pest olduğu yani ilk ikili aralığın tam aralıktan biraz daha küçük olduğu farz edilir. Reinhard ise tüm aralıkları tampere sistemde eşit gösterdikten sonra tulumdaki beşlinin en üst sesinin daha da tizleştiğine dair bir "+" işaretine yer vermiştir. Reinhard'ın tulum beşlisi ve tulumdaki 5 çift delikten elde edilen aralıkları gösterdiği tablosu şu şekildedir:
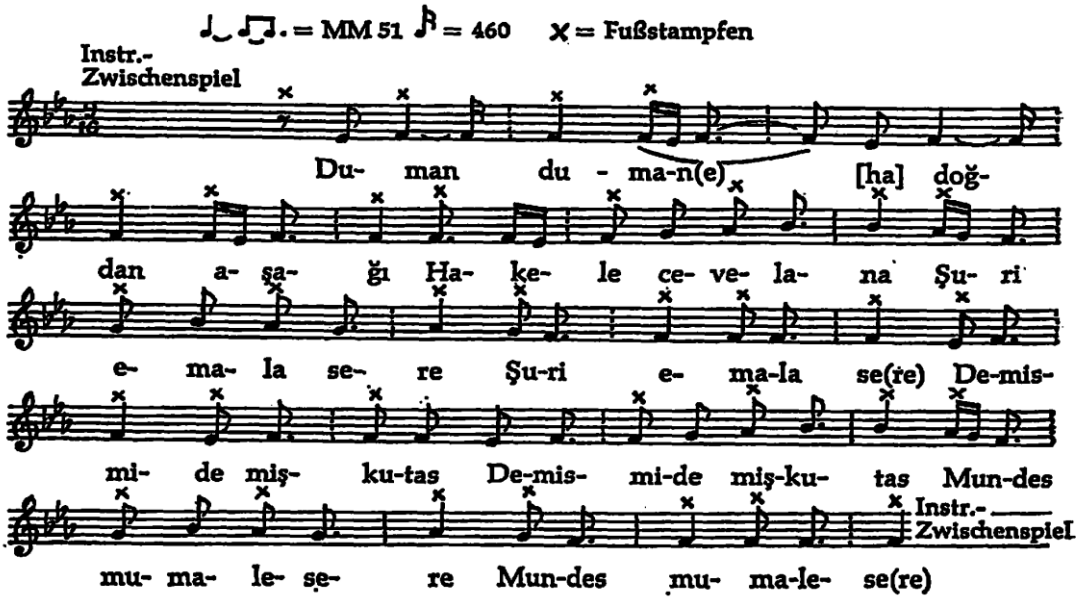


Şekil 3. Tulum ses dizisi ve aralıkları (Reinhard, 1966: 38)

Reinhard'ın transkripsiyonlarında ele alacağım bir diğer ve belki de en önemli husus onun icracıların ayak vuruşlarına olan ilgisidir. İki farklı yolla gösterdiği ayak vuruşlarının Reinhard'ın ritmik yapıları doğru tespit etmesinde kilit rolü oynadığını ve çok önemli sonuçlar verdiğini düşünmekteyim. Zira Karadeniz türkü ve saz havalarının nota transkripsiyonlarında geçmişten günümüze yapılan en talihsiz hatalardan biri genellikle aksak olan ritmik yapılarının doğru tespiti üzerine olmuştur. Bu durumu başta Yücel Paşmakçı ve Süleyman Şenel defalarca gündeme taşımıştır.[2] Buna rağmen derlemecilerin ya da notaya alanların bu hususta ciddi hatalarının bulunduğu ve TRT Türk Halk Müziği Repertuarında da çok sayıda bu tür örneklerin var olduğu bilinmektedir. Reinhard'ın uyguladığı her iki işaret sistemi de kabul edilebilir bir örnek olarak önümüzde dururken, nota içindeki kullanıma daha uygun olduğu gerekçesiyle ben tercihen ayak vuruşlarının "X" işareti ile karşılık geldiği notanın üzerine yazılmasını öneriyorum. Böylece ezginin seslendirilişinde vurguların da icracı tarafından yerli yerine oturtulmasında olumlu katkısı olacağına inanıyorum. Diğer uygulamada ezgi portesinin altında bir ritim çizgisi açılarak ayak vuruşları not edilmiştir. (Bkz. Şekil 4 ve 5)

Şekil 4. Ayak vuruşlarının ayrı bir çizgide gösterilmesi (Reinhard, 1966: 42)



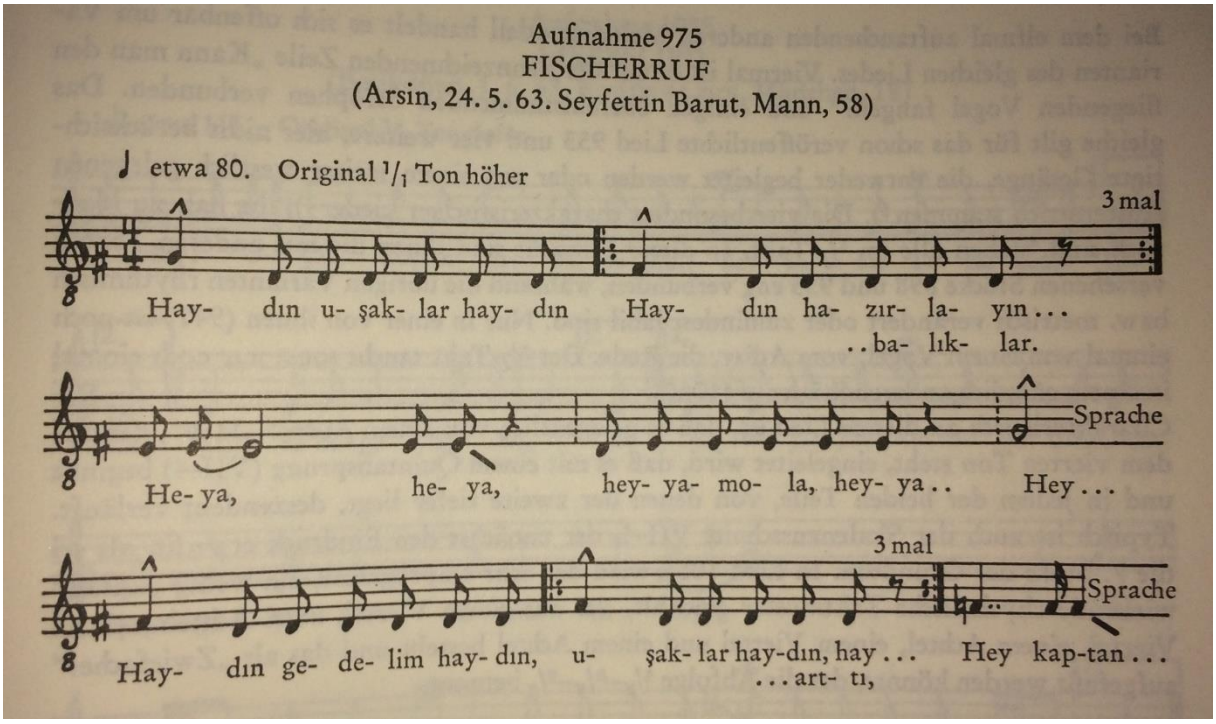


Şekil 5. Ayak vuruşlarının nota üzerinde gösterilmesi (Reinhard, 1966: 44)

1968'teki kitap çalışması bölge müziği hakkında çok genel bilgileri ve 1963 yılında derlediği sözlü eserlerin söz transkripsiyonlarını içerir. Reinhard, türküleri konularına göre

[2] Yücel Paşmakçı konuyu sözlü olarak TRT'deki çalışmaları esnasında, verdiği seminer ve konferanslarda ve üniversitede yürüttüğü derslerde vurgulamışken, Süleyman Şenel 1994 yılında kaleme aldığı "Trabzon Bölgesi Halk Musikisine Giriş" adlı kitabında da belirtmiştir.

ayırdıktan sonra, edebi açıdan türleri ve yapılarını belirtmiş (destan, mani, koşma gibi) ve vezin-ölçü yapıları gibi konuları ele alarak kafiye düzenlerini açıklamıştır. Çalışmadaki transkripsiyonların tamamını Türkçe ve Almanca olarak yayınlamıştır. Son bölümde ise melodi ve ritim yapıları üzerine yazdığı kısa bir metinle birlikte az sayıda nota transkripsiyonuna yer vermiştir. Bu notalarda 1966 yılındaki çalışmasından farklı olarak kullandığı bir yöntem görülmemektedir.



Şekil 6. Nota transkripsiyonu örneği (Reinhard, 1968: 371)

Bu bildiride son olarak Alman etnomüzikolog Christian Ahrens'in 1970 yılında Münih'te Almanca olarak yayınladığı "Türkiye'nin Doğu Karadeniz Kıyısından Enstrümantal Müzik Stilleri: Davul-zurna, kemençe ve tulum çalma pratiklerinin karşılaştırmalı bir çalışması" adlı kitabı ele alınacaktır. Ahrens'in çalışması hocası olan Prof. Dr. Kurt Reinhard'ın Doğu Karadeniz Bölgesi'nde 1963 ve 1968 yıllarında yaptığı saha çalışmalarından elde ettiği kayıtların analizlerinden ibarettir. Ama dahası Stephen Blum'e göre, "Ahrens'in çalışması Kurt Reinhard'ın alan çalışmasına ilişkin derlemelerin analizini içermekle birlikte onun önemli bir parçası hatta tamamlayıcısıdır. Bu sebeple Ahrens'in transkripsiyon ve analizleri incelenmeden Kurt Reinhard'ın çalışmaları tam anlamıyla anlaşılamaz." (1975: 141). Reinhard'ın 1966 yılında yayınladığı "Karadeniz'de Müzik" başlıklı makalesinde 1963 yılındaki çalışmasına ilişkin analizlere kısmen yer verilmişken, Ahrens bu kayıtları özellikle çalgılar üzerinden ele alarak ve 1968 yılındaki kayıtları da ekleyerek Karadeniz müziği için oldukça önemli çıktılar içeren yine karşılaştırmalı bir çalışmayı ortaya koymuştur.

Christian Ahrens'in çalışmasında analiz edilen materyal bilgisi, materyal değerlendirmesi, malzemenin amacı ve seçimi ve metodoloji hakkında bilgiler paylaşılmıştır. Çalışma sahadaki enstrümanların yani kemençe, tulum, davul-zurnanın tanıtılması, çalındığı alanların ve çalım stillerin gösterilmesiyle başlar. Sonrasında sırasıyla davul-zurna, kemençe ve tulum kayıtlarına yönelik analizlerle devam eder. Ve son olarak müzikal, sosyal ve etnik

açılardan karşılaştırmalı olarak analizler ele alınır. Ek olarak ise çok sayıda oranlamalara ilişkin tablolar, ritim diyagramları ve frekans ölçümlerine yer verilir.

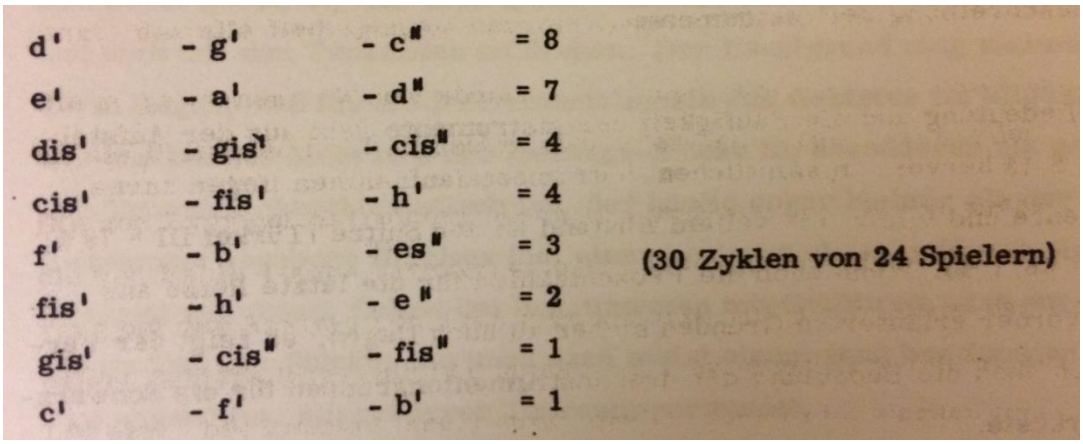
Ahrens çalışmasının hemen her bölümünde Kurt Reinhard'ın saha çalışmalarına atıf yapar. Örneğin Reinhard üzerinden Türkiye'nin güneyi ile kuzeyi arasındaki müzikal farklılıkları vurgulamaktadır. Reinhard'ın Türkiye'deki 3. Derleme gezisinde 1963 yılında Karadeniz'den 744 adet ezgi derlediğini ve bunların %60'ının enstrümantal eserler olduğunu, 1968 yılındaki 7. Türkiye gezisinde ise Karadeniz'de daha kısa süre kaldığı için 216 adet ezgi derlediğini ancak enstrümantal eserlerin oranının %86.1'e ulaştığını söylemektedir. (Bkz. Şekil 7) Buna rağmen Reinhard'ın 1955 ve 1956 yıllarında ülkemizin güney bölgelerinde derlediği 899 adet ezginin yalnızca %28.3'ünün enstrümantal eserlerden oluştuğunu söyleyerek çalgı kullanımının Kuzeydoğu Anadolu'da yani Doğu Karadeniz kıyılarımızda ne denli önemli olduğunu nicel verilerle ortaya koymaktadır. (Ahrens, 1970: 9).

	Türkei III	Türkei VII [1]
Aufnahmen insgesamt	744	216
davon vokal	40 %	13,9 %
instrumental	60 % (446 Stücke)	86,1 % (186 Stücke)
davon		
kemençe solo	38 % (23 %)	44,9 % (38,7 %)
tulum solo	22 % (13 %)	29 % (25 %)
zurna [2] solo	5 % (2 %) 19 %	
davul-klarinet [3]	1 % (1 %) (11 %)	
davul-zurna	13 % (8 %)	12,2 % (10,5 %)

Şekil 7. Reinhard'ın 1963 ve 1968 yılında yaptığı derlemelere ilişkin materyallerin karşılaştırılması (Ahrens, 1970: 13)

Ahrens'e göre Avrupalı olmayan müziğin kullanışlı sonuçlarına ulaşmanın tek yolu, sesin görsel bilgiye dönüştürülmesidir. Bu, geleneksel yöntemle, esas olarak Otto Abraham ve Erich Moritz von Hornbostel tarafından, onu Avrupa notasyonuna çevirerek ya da bilgiyi bir frekans (perde) ve zaman (ritim) koordinat sisteminde temsil edecek sonuçlar bulmayı gerektirmektedir. (1970: 20-21). Bu sebeple çok sayıda transkripsiyon yaptığını görürüz. Transkripsiyonlarında 1/4 (çeyrek) ses için diyez ya da bemol yerine + ya da – işaretlerinin kullanılmasını uygun görür. (1970: 48). Reinhard'ın sunduğu etnografik arka planın aksine Ahrens tam anlamıyla genel bir Karadeniz müzik stilinin varlığını enstrümanların repertuarlarını ve çalım özelliklerini karşılaştırmak yoluyla ortaya koymaya çalışır. Özellikle davul-zurna ikilisinin melodik kabiliyeti ve Anadolu'nun diğer kısımlarından ayrı olan repertuarının kemençe ve tulum çalgılarının etkisi altında kaldığını belirtir. (1970: 15).

Ahrens'in çalışmasında çalgılar ve onlara ilişkin analiz ve görüşler ön plandadır. Örneğin günümüze dek bölgemizdeki çalgıların hangi karar seslerinde çalındığını ve hangi akort düzenlerinde kullanıldığını birçok kaynakta görmüşüzdür. Ancak Ahrens bunları ölçmüş ve nicel verilerle ortaya koymuştur.

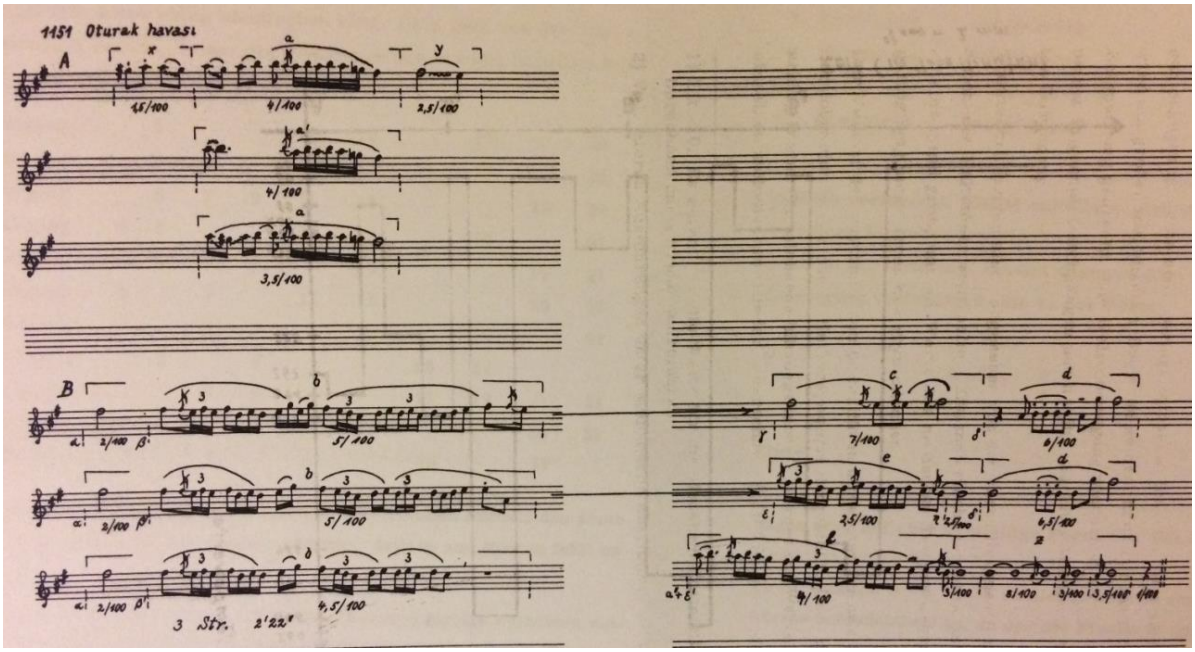


Şekil 8. Akort düzeni ölçülen kemençelere ilişkin sayısal veriler (Ahrens, 1970: 24)

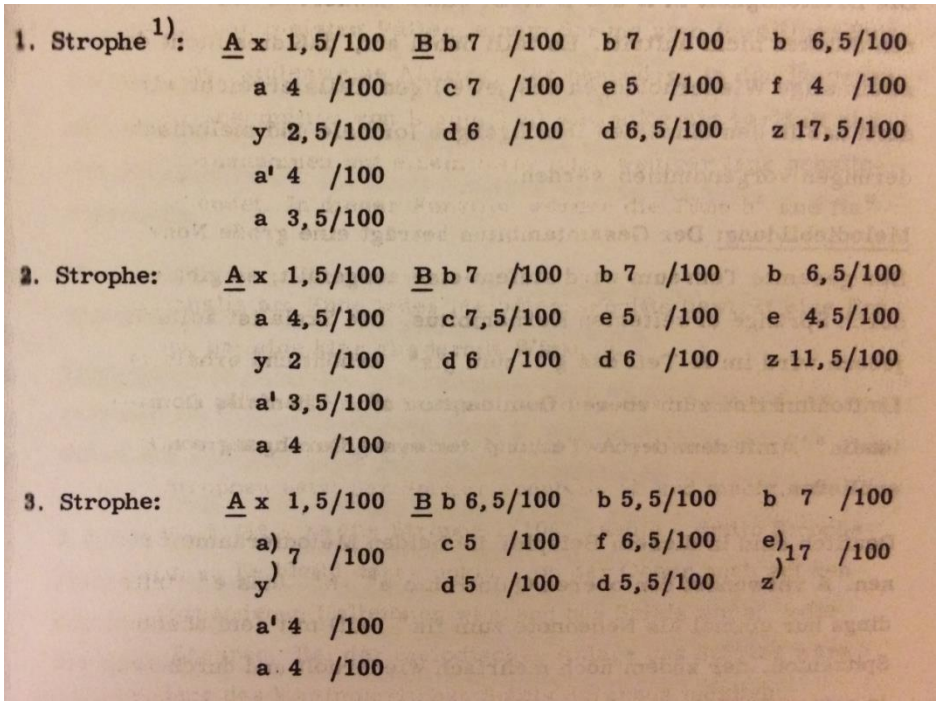
Şekil 8'de Ahrens, 24 farklı kemençecinin kullandığı 30 kemençenin karar sesleri ve akort düzenlerini incelemiş ve bölgede en çok kullanılan kemençe sesisin 8 kemençe ile re-sol-do akorduna sahip olduğunu, bunu 7 kemençe mi-la-re ve 4'er kemençe ile re#-sol#-do# ve do#-fa#-si ses ve düzenlerinin takip ettiğini belirlemiştir. Diğer ses grubundaki kemençelerin toplamı ise sadece 7'dir ve bunların da 3'ü si sesli tiz kemençelerdir. Bu şu anlama gelir ki 1960'lı yıllarda bölgemizde çalınan kemençelerin yaklaşık %90'ı fa#-si aralığındaki kemençelerdir yani tiz sesli kemençelerdir. Günümüzde ise kalın sesli kemençelerin de müziğimizde sıklıkla kullanılmaya başlandığını görüyoruz. Hatta kalın sesli kemençelere özenme ya da özendirme gibi bir durumla karşı karşıya olduğumuzu söyleyebilirim ki bu açıkça bölge müzik geleneğimize karşı yeni bir tutumdur.

Ahrens, davul-zurna, kemençe ve tulum kayıtlarından oluşan materyalleri analiz ederken her bir çalgıyı Dans-ezgi türü, Parlando[3]-ezgi türü ve Çalma Formu türü olarak 3 grupta incelemiştir. Yalnızca kemençe için dördüncü bir tür olarak bu üçlünün iç içe geçmesiyle oluşan karışık türe de yer vermiştir. Dans-ezgi türü simetrik, iki parçalı bölüm formundadır ve müzikal özellikleri, Türkiye'nin güneyindeki dans ezgilerindeki, dar aralıklar, küçük melodik yaymalar ve iç derecelerle ifade edilmeyen iniş hatlarıyla benzer özellikler taşır. Parlando-ezgi türü genellikle daha büyük bir süreye sahip olan ikinci bölümden oluşur ve asimetrik iki bölümlü bir yapı teşkil eder. Büyük ölçüde uzun hava gibi daha geniş bir yelpazeyi yansıtır. Uzun geçişlerin adından iç derecelerde kalır ve tanımlı perdelerin üzerinde belirli bir akışkanlıkla süzülür. (Bkz. Şekil 9 ve 10). Çalma formu türü, birbirinin yerine geçebilen ve bir performanstan diğerine sürekli olarak yeniden düzenlenmiş küçük melodik figürlerin ve gelişmelerin kombinasyonları ile şekillenir: sonuç olarak, bu tip, eski ikisinin (azalan) melodik çevresinden yoksundur. Son derece hızlı temposunun ve değişkenliklerinin dışında genel karakteri Dans-ezgi türüne benzer.

[3] Parlando: Vokal müzikte konuşur gibi söylemek; çalgı müziğinde tane tane, belirgin çalmak.



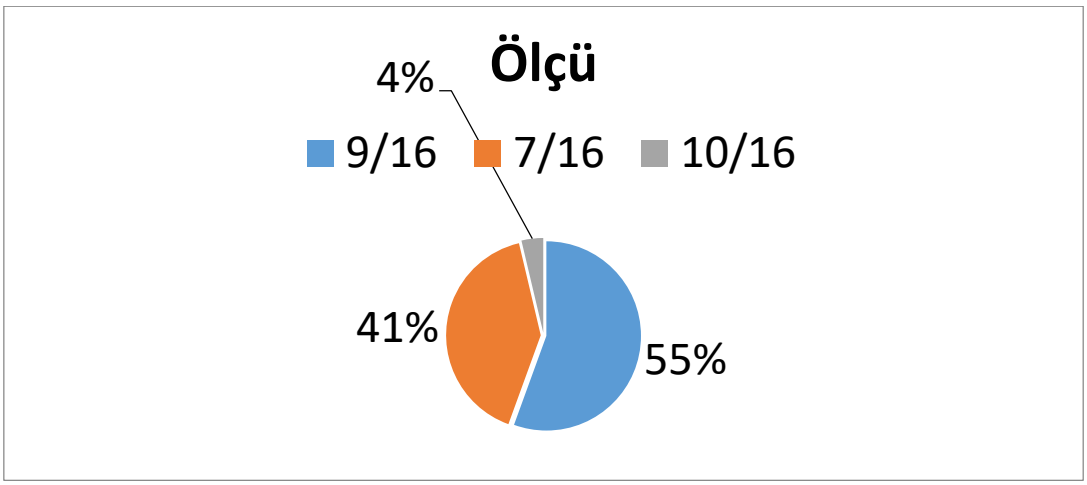
Şekil 9. Parlando ezgi türüne örnek bir nota transkripyonu (Ahrens,1970: 68)



1. Strophe[1]:	A x 1,5/100	B b 7 /100	b 7 /100	b 6,5/100
	a 4 /100	c 7 /100	e 5 /100	f 4 /100
	y 2,5/100	d 6 /100	d 6,5/100	z 17,5/100
	a' 4 /100			
	a 3,5/100			
2. Strophe:	A x 1,5/100	B b 7 /100	b 7 /100	b 6,5/100
	a 4,5/100	c 7,5/100	e 5 /100	e 4,5/100
	y 2 /100	d 6 /100	d 6 /100	z 11,5/100
	a' 3,5/100			
	a 4 /100			
3. Strophe:	A x 1,5/100	B b 6,5/100	b 5,5/100	b 7 /100
	a) y) 7 /100	c 5 /100	f 6,5/100	e) z) 17 /100
		d 5 /100	d 5,5/100	
	a' 4 /100			
	a 4 /100			

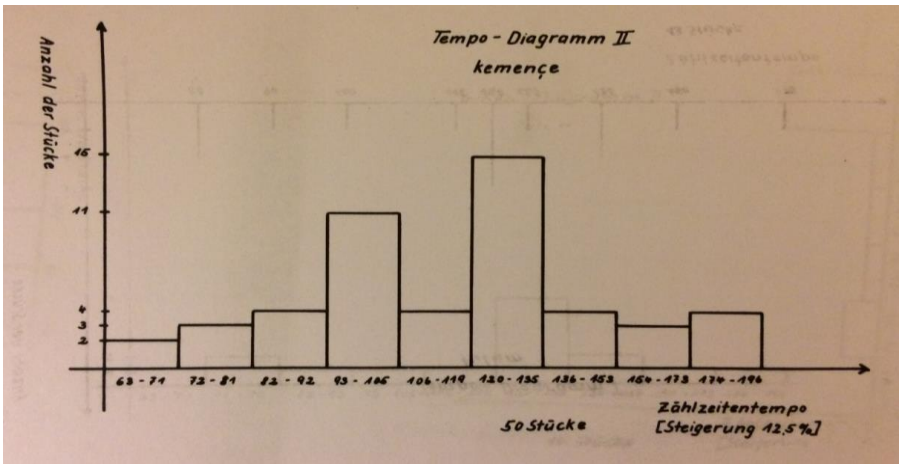
Şekil 10. Yukarıda nota transkripsiyonu bulunan parlando ezgi türündeki eserin form yapısının çıkarıldığı analiz göstergeleri (Ahrens, 1970: 61)

Ahrens'in çalışmasının önemli unsurlarından biri de ritim analizleridir. Ahrens ritmik yapıları her enstrüman için ölçerek transkripsiyonunu yapmıştır. Davulun vuruşlarını yani darplarını formüle etmiş ve metronomlar üzerinden diyagramlar hazırlayarak Karadeniz bölgesinin farklı yerleşimleri arasında bu verileri karşılaştırmıştır. (Bkz. Şekil 11).



Şekil 12. Bölgedeki ritmik yapıların incelenen eserler çerçevesinde oransal dağılımı (Ahrens, 1970: 145)

Ahrens'in 96 derleme kaydını ritmik yapısına göre inceleyerek oranladığı veriler oldukça ilgi çekicidir. Bu kayıtlardan %63.2'si yani 54 tanesi aksak yapıdadır. Şekil 12'de oranları verilen bu eserlerden 30'u 9/16'lık, 22'si 7/16'lık ve sadece 2'si 10/16'lıktır. Bu veriler 1960'lı yıllardaki ritmik yapıyla günümüz arasındaki değişim sürecinin ne kadar hızlı yaşandığının açık bir göstergesidir. Bildiride Reinhard'ın transkripsiyonlarında kullandığı ayak vuruşlarıyla ilgili kısımda bahsettiğim ve örneklediğim üzere, o yıllardan bugüne özellikle ritmik yapıların hatalı transkripsiyonlar sebebiyle repertuara yanlış geçmesi ve sürekli olarak bu yanlışın gerek TRT bünyesinde gerek etki alanlarında ve derneklerde yaygın biçimde devam ettirilmesi bugünkü tablonun oluşmasındaki en büyük etkenlerden biri olmuştur. Halk arasında radyo ve piyasa icralarının etkisiyle 9/16'lık yapıların neredeyse tamamı 5/8 ya da 10/16'lık yapılara dönüşmüşken, 7/16'lık yapıların önemli bir bölümü de 8/8 hatta 2/4'lük yapılar halini almıştır.



Şekil 13. Tempo diyagramı (Ahrens, 1970: 193)

Ahrens'in çalışmasının önemli bir boyutu da akustik ve estetik üzerinedir. Bu çalışmayla Doğu Karadeniz Bölgesi müzik enstrümanları hakkında ilk kez farklı çalma stilleri incelenerek ses renklerine ve nüanslarına yönelik olarak bazı tanımlamalar yapılmış oldu. Örneğin hangi eser, hangi sesteki bir enstrümanla, hangi ritim yapısı içerisinde ve hangi

tempoda çalınmalıdır (örnek diyagram için bkz. Şekil 13) sorularına cevap aranmış ve yöredeki enstrüman çalma sanatının estetik kaygıları daima nicel veriler ortaya koyularak tartışılmıştır.

Sonuç yerine şunu belirtmek de fayda vardır ki gerek Reinhard'ın gerekse Ahrens'in çalışmaları Doğu Karadeniz Bölgesi müziklerinin geçmişine ışık tutan çok önemli kaynaklardır. Derleme kayıtlarının yılı ve kayıt alınan kişilerin yaş vb. sosyal durum içerikleri incelendiğinde elde edilen malzemenin ve ortaya koyulan transkripsiyon ve analizlerin yaklaşık olarak bize 100 yıllık bir geçmişi sunduğu anlaşılmaktadır. Her ne kadar ülkemizdeki müzikbilimciler tarafından bu çalışmalardan yeterince istifade edilememiş olsa da bundan sonra ki süreçte bölge müziği üzerine çalışan ilgililer, bu ve buna benzer müzikal geçmişin derinliğini barındıran kaynakları tanıyacak, anlayacak, değerlendirecek ve tartışacaktır. Bu bildiri Reinhard ve Ahrens'in transkripsiyon ve analiz yöntemlerini çeşitli açılardan ele alarak bir sonuca gitmenin ötesinde, ortaya konulan verilerle özellikle değişim bağlamında incelenmesi ve ileriye taşınması gereken bir sürecin başlangıcı niteliğindedir.

KAYNAKLAR

Ahrens, C. *Instrumentale Musikstile an der Osttürkischen Schwarzmeerküste. Eine vergleichende Untersuchung der Spielpraxis von davul-zurna, kemençe und tulum (Türkiye'nin Doğu Karadeniz Sahilinde Enstrümantal Müzik Tarzları. Davul-Zurna, Kemençe ve Tulum İcra Pratiklerinin Karşılaştırmalı Çalışması)* Münih: Kommissionsverlag Klaus Renner, 1970.

Blum, S. *Book review of Ahrens C. 1970,* Ethnomusicology, Vol. 19, No.1, (January) pp. 141-143, 1975.

Reinhard K, Reinhard U. *Auf der Fiedel Mein: Volkslieder von der osttürkischen Schwarzmeerküste (Kemençemin Üstüne: Tükiye'nin Doğu Karadeniz Sahilinden Halk Şarkıları)* Berlin: Museum Für Völkerkunde, 1968.

Reinhard K. Jahrbuch für musikalische Volks und Völkerkunde Band II, *Musik am Schwarzen Meer (Karadeniz'de Müzik),* Berlin: Walter de Gruyter, 1966. (s. 9-58)

"GÖRME ENGELLİ ÇOCUKLARIN MÜZİK ALGILARININ GELİŞTİRİLMESİ VE MÜZİK ARACILIĞI İLE BRAİLLE ALFABESİ ÖĞRETİMİ"

Alp Özsökmen

Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı

alp.ozsokmen@gmail.com

Özet

Görme engellilik, doğumda veya doğum sonrasında gözün bir bölümü veya tamamındaki görme yetisinin kaybedilmesidir. Kaybedilen duyunun eksikliğini diğer organlarla kapatabilmek için olabildiğince erken rehabilitasyon eğitimine önem verilmelidir. Bu doğrultuda okul öncesi dönem olarak aile ve okul birlikte yürütülecek olan eğitim çocuğun tüm yaşamında önemli rol oynayacaktır. Görme engelli çocuk görsel eksikliğini diğer duyu organlarını kullanarak kapatmaya çalışır ki bu organların başında 'kulak' gelir.Bu nedenle müzik, görme engelli bir çocuğun eğitiminde oldukça kuvvetli bir iletişim aracıdır. Bu araştırmada GÖRMÜZ eğitim modelinden bahsedilecektir.Buradaki çıkış noktamız ise görme engellilerin kullanmış oldukları 6 adet kabartma noktadan oluşan Braille alfabesini müzik aracılığı ile öğretmektir.Bu öğretim aynı zamanda öğrencilerin müzik algılarının da gelişmesine yardımcı olacaktır. GÖRMÜZ' de kullanacağımız öğretici müzik enstrümanımız ise ksilofondur. Önce ksilofon üzerindeki tüm notaların yerleri öğrenciye gösterilir ve arkasından basit çocuk şarkıları öğretilerek öğrencinin kulakları notalara alıştırılır. Daha sonra ise Braille alfabesiyle notalar arasındaki eşleştirmeler yapılarak alfabe daha zevkli bir şekilde öğretilmeye çalışılır.

Bu sistem hem öğrencilere müziği sevdirecek ve hem de görmeyen bir bireyin diğer bireylerin dünyasına katılabilmesi için gerekli körlerin okuma-yazma alfabesi olan Braille alfabesi ile tanıştıracaktır.

Anahtar Kelimeler : Eğitim, Engelli, Braille.

DEVELOPING MUSIC PRECEPTS OF SIGHT-DISABLED CHILDREN

Abstract

Visual impairment is the loss of sight or partial vision in the eye at or after birth. Rehabilitation education should be given as early as possible to make up for the lose of a sense with other organs. In this respect, the education that will be carried out together with the family and the school during the pre-school period will play an important role in the child's entire life. The visually impaired child tries to make-up for his/her visual impairment by using other sensory organs, mainly the ear. For this reason, music is a powerful communication tool in the education of a visually impaired child. In this research we will talk about the GÖRMÜZ education model. The main focus here is to teach the Braille alphabet, which consists of 6 embossed points that are used by visual impaired people, through music. This teaching will also help students to develop their musical perceptions. The instrument we will be using in the

GÖRMÜZ education model is the xylophone. First, the place of all the notes on the xylophone is shown to the student, followed by simple child songs, and the student's ears are accustomed to the notes. Later on, the Braille alphabet and notes are matched to make learning the alphabet more enjoyable.

This system will both allow students tolove music and learn the Braille alphabet, the blind's literacy alphabet, which is necessary for a blind individual to participate in the world of other individuals.

Keywords : Education, Disabled, Braille.

GİRİŞ

Eğitim, bireyin tüm niteliklerini geliştirerek, onun üretim süreci içinde daha verimli ve üretken olmasını olanaklı kılarken, yaşamı ve içinde bulunduğu süreci sorgulayan, bilgi, beceri, etik, sanat, kültür, vb alanlarda yetkinleşmesini, bireyselleşerek toplumsallaşmasını da sağlayan, insanın insan olmasına yardım etme bilim ve sanatı olarak tanımlanabilir (Eroğlu,1998,s.47).

Eğitim bir süreçtir; bireyin yaşamı boyunca okullarda ve çevresindekilerle iletişiminde devam eden bir süreçtir. Bazen de insan gerek yaşamının başında, gerekse daha ileriki yıllarda çeşitli sebeplerle kendini sınırlayan bir veya birkaç engele maruz kalabilir.

Engelliliği; "doğuştan veya sonradan herhangi bir nedenle bedensel, zihinsel, ruhsal, duygusal ve sosyal yeteneklerini çeşitli derecelerde kaybetmesi nedeniyle toplumsal yaşama uyum sağlama ve günlük ihtiyaçlarını karşılamada güçlükleri olan ve korunma, bakım, rehabilitasyon, danışmanlık ve destek hizmetlerine ihtiyaç duyan kişi " olarak tanımlamak mümkündür(Öztürk,2011,s.18).

Araştırma konumuz olan görme engellilik ise tek veya iki gözünde tam veya kısmi görme kaybı veya bozukluğu olması halidir.Kaybedilen duyunun eksikliğini diğer organlarla kapatabilmek için olabildiğince erken rehabilitasyon eğitimine önem verilmelidir.

Görme duyusu noksanlığı, diğer fiziksel engellerin arasında farklı duyu organları tarafından yeri en kolay doldurulabilen engeldir.Ve en çok da duyma duyusu bunu yerine getirir. Bu nedenle müzik, görmeyen bir bebekle iletişim için çok güzel bir araçtır. Müzik eğitimi, görme engellilik de dahil olmak üzere, özel eğitim gerektiren tüm engelli bireylerin öğrenme ve sosyalleşme becerilerini olumlu yönde etkilemektedir.

Öğrencilere kazandırılmak istenen bilgi ve beceriler müzik aracılığı ile eğitimin daha zevkli ve kalıcı olmasını sağlamaktadır. Bu fikirden yola çıkılarak GÖRMÜZ (Görme engellilerle müzikle eğitim) adı verilen bir eğitim modeli oluşturulmuştur. GÖRMÜZ eğitim modelinde müzik ile Braille alfabesini öğretirken öğretici müzik enstrümanımız ksilofondur.Önce ksilofon üzerindeki tüm notaların yerleri öğrenciye gösterilir.Sonra basit çocuk şarkıları öğretilir ki öğrencinin kulağı notalara alışsın.

Buradaki amacımız; öğrenmesi oldukça zor olan Braille alfabesini, bu alfabeyle ilk defa tanışacak görme engelli çocuklar için özel okullarda veya kaynaştırma programlarındaki özel eğitim sınıflarında daha zevkli ve pratik olarak öğretebilmek ve aynı zamanda da çocukların müzik algılarının geliştirebilmektir.

Görmüz Projesinin İçeriği Nedir?

Eğitimde amaç; bireylerin çeşitli farklılıklarını da dikkate alarak onları geliştirecek, onlara değer kazandıracak, sahip oldukları yetenekleri de ortaya çıkararak onu kendisi ve çevresi için faydalı hale getirmektir.Eğitim ne kadar erken başlarsa o kadar daha çok başarı elde edilir. Tüm bireyler birbirlerinden farklı olup bizim buradaki araştırma konumuzdaki farklılık ise fiziksel farklılıktır, yani görme duyusu eksikliği.

Görme engelli bir çocuğu,toplumdaki yeri ve birey açısından gören diğer akranlarından farklı olarak görmeye gerek yoktur.Elbetteki diğer gören çocuklara göre bu engel, birey ve toplum için birtakım sorunlar yaratır.Ancak bir takım özel eğitimlerle bunların altından kalkılabilir. Bu doğrultuda ilköğretim çağına gelen görmeyenlerin okuma-yazma eğitimleri parmak ucuyla yapılan kabartma bir yazı sistemi olan Braille Alfabesiyle yapılmaktadır.

Genç Körler Enstitüsünde öğrenci olan Louise Braille eğitimini bitirdikten sonra aynı kuruma öğretmen olarak atanmıştı.Braille bir gün, Barbier adındaki asker bir mühendisin, karanlıkta parmak ucuyla okunabilecek bir şifre geliştirdiğini anlatırken kulak misafiri olmuştu.Oniki kabartma noktadan oluşan bu biçimin, bazı noktalarını yazıp/kabartıp, ötekileri boş bırakarak alfabenin bütün harfleri ile sayılar ve noktalama işaretlerini meydana getirebilmek mümkün oluyordu (Enç,2005,s.89).

Braille, genişliği parmak ucu kapsamından geniş olan bu Barbier'in temel karakteri ile bir süre denemeler yaptı.Sonunda bu kaynak karakteri ikisi yan yana, üçü de alt alta olan altı noktalık daha yalın bir duruma getirdi.Böylece ana karakter parmak ucuyla kolayca kapsanabilir duruma gelmişti (Enç,2005,s.90).

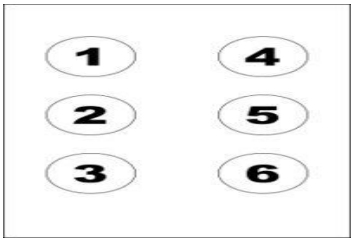
Noktaların çeşitli bileşikleriyle harfler, sayılar, noktalama işaretleri, matematik işaretleri ve hatta müzik notaları kabartma olarak yazılıp okunacak hale geldi.

Braille yazısındaki 6 nokta denilen kaynak karakterdeki noktaların her birini numaralandırılmış yerleri vardır.

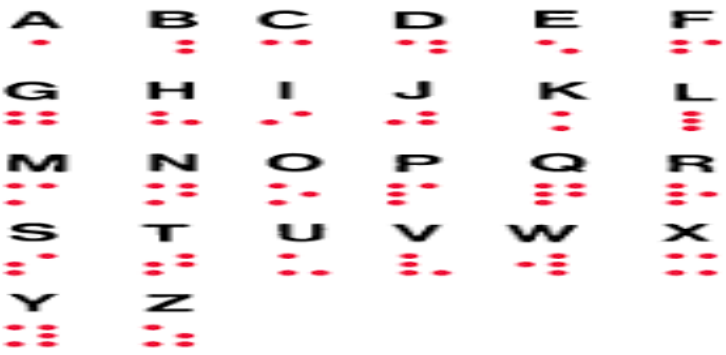
Örneğin; Soldan en üstteki nokta '1' dir,

Sağdan en üstteki nokta '4' dür,

Soldan ortadaki nokta '2' dir, …gibi.



Buna göre alfabe de şu şekilde oluşmaktadır:



GÖRMÜZ çalışmasındaki çıkış noktamız da Braille alfabesidir.

Buradaki amacımız müzik aracılığı ile Braille alfabesini öğretmek ve çocukların müzik algılarının gelişmesini sağlamaktır.

Müzik, görme duyusu eksikliği içinde olan çocuklar için güzel bir iletişim aracıdır.

Görmüz öğretim yaklaşımında müzik ile Braille alfabesini öğretirken öğretici müzik enstrümanımız ksilofondur.

Ksilofon, Güney Asya'dan çıktığı sanılan 16.yy'da Avrupa müzik çalgıları arasına giren bir müzik enstrümanıdır.Küçükten büyüğe doğru uzayan , yan yana sıralanan tahta veya alaşım düzlemlerinden oluşmuştur.Bu düzlemlere iki küçük tokmakla vurularak çalınır (www.turkcebilgi.com).

Uygulama Aşaması

1) Eğitim sırasında önce ksilofon öğrencilere tanıtılır, notaların yerleri gösterilir.

2) Notalar ve yerleri öğretildikten sonra basit çocuk şarkıları gösterilir ki öğrencinin kulağı notalara alışsın.Örn; Ormanda bir yavru kuş, Daha dün annemizin, .. şarkısı gibi.

3) Ksilofon üzerinde kullanılacak olan notalar 6 adettir.

Do,re, mi, fa, sol, la.

Bu notalar 6 nokta sistemindeki rakamlarla eşleştirilir.

1 - DO	4 – FA
2 – RE	5 – SOL
3 – Mİ	6 – LA

Öğrenci ksilofon çalarken sol eli 6 noktanın sol tarafını,

sağ eli ise 6 noktanın sağ tarafını temsil eder.

SOL EL –DO (1)	SAĞ EL --FA (4)
--RE (2)	--SOL (5)
--Mİ (3)	--LA (6)

4) Yerler iyice pekiştiğinde harflere karşılık gelen rakamlar öğretilir.

(A-1 B-1,2 C-1,4 D-1,4,5 ….. Z-1,3,5,6)

5) Ve notalara geçilir.

(A- do(1), B-do,re(1,2) C-do,fa(1,4) D-do,fa,sol (1,4,5) …….
…… Z-do,mi,sol,la (1,3,5,6)

Notalarla Braille Alfabesi

A; 1	- do	M; 1,3,4	-do,mi,fa
B; 1,2	-do,re	N; 1,3,4,5	-do,mi,fa,sol
C; 1,4	-do,fa	O; 1,3,5	-do,mi,sol
D; 1,4,5	-do,fa,sol	Ö; 2,4,6	-re,fa,la
E; 1,5	-do,sol	P; 1,2,3,4	-do,re,mi,fa
F; 1,2,4	-do,re,fa	R; 1,2,3,5	-do,re,mi,sol
G; 1,2,4,5	-do,re,fa,sol	S; 2,3,4	-re,mi,fa
Ğ; 1,2,6	-do,re,la	Ş; 1,4,6	-do,fa,la
H; 1,2,5	-do,re,sol	T; 2,3,4,5	-re,mi,fa,sol
I; 3,5	-mi,sol	U; 1,3,6	-do,mi,la
İ; 2,4	-re,fa	Ü; 1,2,5,6	-do,re,sol,la
J; 2,4,5	-re,fa,sol	V; 1,2,3,6	-do,re,mi,la
K; 1,3	-do,mi	Y; 1,3,4,5,6	-do,mi,fa,sol,la
L; 1,2,3	-do,re,mi	Z; 1,3,5,6	-do,mi,sol,la

Dizi Öğretimleri

Bitonik Do-re
Tritonik Do-re-mi
Majör Tetrakort Do-re-mi-fa
Minör Tetrakort Re-mi-fa-sol
Kürdi Tetrakort Mi-fa-sol-la
Beş Sesli Do-re-mi-fa-sol
Altı Sesli Do-re-mi-fa-sol-la

Bu ses dizileri varyasyonları sayısız olarak çoğaltılabilir.

Do-re /La-sol gibi

Şarkı Öğretimleri

Bitonik -- Bir Avcı Ormanda Karar sesi/La

Tritonik -- Ormanda Bir Yavru Kuş Karar Sesi/Fa

Dört Sesli -- Kara Basma İz olur Karar Sesi/La

Beş Sesli -- Kekliğim Kınalıdır Karar Sesi/La

Altı Sesli -- Çok Çalışkan Olmalıyız Karar Sesi/Do

İki seslilik yoluyla çokseslilige giriş yapılabilir

Bir Avcı Ormanda

Ormanda Bir Yavru Kuş

Kara Basma İz olur

Kekliğim Kınalıdır

Çok Çalışkan Olmalıyız

Görmüz Projesine Yönelik Uzman Görüşleri

Doç. Dr.Emel Funda **TÜRKMEN**

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölüm Başkanı

*** Müzik Eğitimcisi Olarak Görme Engelliler ve Müzik Eğitimi konusunda neler söylemek istersiniz?**

Görme engelliler duyma konusunda çok yetenekli oldukları için kesinlikle müzik eğitimi almalılar.Bu konuyla ilgili çalışmalar yapanların da bu özel alana yönelik çalışmalar yapabilmek için eğitilmeleri gerekiyor.

*** Sizce görme engellilik ve müzik eğitimi alanında hangi konularda araştırmalar yapılmalıdır?**

Görme engelliler ve çalgı eğitimi, görme engelliler ve solfej eğitimi, görme engelliler ve müzikoloji eğitimi.

*** Görmüz Projesi ile; Braille yazımının çocuklara daha kolay öğretilebileceğini düşünüyor musunuz?**

Evet, yararlı bir çalışma olacağını düşünüyorum.Oldukça ilginç ve eğlenceli bir öğretim yöntemi olarak özellikle çocuklarda son derece yararlı olacağını umuyorum.

*** Görmüz Projesinin görme engelli bireylerin müzikal algılarının geliştirilmesi sürecine katkıda bulunacağını düşünüyor musunuz?**

Hem okuma-yazma konusunda hem de müzik algılarının gelişmesinde etkili olacaktır.

*** Görmüz Projesi hakkında başka ne söylemek istersiniz?**

Proje son derece ilginç ve yararlı görünüyor.Sadece her notanın karşılık geldiği harfin uluslar arası kullanıma uygun olması daha iyi olacaktır diye düşünüyorum.

SONUÇ

Müzik, görme engelli bir çocuğun hayatında kendi ve öğretmenleri için çok önemli bir iletişim aracıdır.

Görmüz; müzik yoluyla, öğrenmesi oldukça zor olan braille alfabesini daha zevkli ve kolay keşfetme ve öğretme/öğrenme şeklidir.

Bu sistem, hem öğrencilere müziği sevdirecek onlardaki müzik algısının gelişmesine yardımcı olacak ve hem de görmeyen bir bireyin diğer bireylerin dünyasına katılabilmeleri için gerekli olan körlerin okuma-yazma alfabesi olan **Braille** ile tanıştıracaktır.

Bu özel öğretim yöntemini gelen eleştri ve öneriler doğrultusunda geliştirerek bu konuda çalışan eğitimcilerimize ve görme engelli öğrencilerimize yardımcı olabileceğimi umuyorum.

Çok teşekkür ederim.

Engelsiz Bir Dünya Dileğiyle

KAYNAKÇA

Eroğlu, E.(1998). XXI.Yüzyılda Öğretmen, Bilgi Çağında Öğretmenimiz.Ankara: Anadolu Çağdaş Eğitim Vakfı Yayını.

Öztürk,M.(2011). Türkiye'de Engelli Gerçeği.Müsiad Cep Kitapları:30.

Şişman,M.(2007).Eğitim Bilimlerine Giriş.Ankara:Pegem A Yayıncılık.3.baskı

Enç,M.(2005).Görme Özürlüler Gelişim, Uyum ve Eğitimleri.Ankara:Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.2.baskı

"ŞÜKRULLAH'IN EDVÂR-I MÛSİKÎ'SİNDE TELLİ VE MIZRAPLI BİR SAZ: UD VE UD'LA İLGİLİ TERİMLER"

Ayşe Nur Sır Dündar

Dumlupınar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili Anabilim Dalı

aysenur.sir@dpu.edu.tr

ÖZET

Geçmişten bugüne kadar uzanan Türk müzik kültürünün oluşumu, Türklerin tarih boyunca çok geniş bir coğrafi alana yayılmasına ve buralarda farklı müzik kültürleriyle etkileşim içine girmesine bağlanabilir. Bu etkileşimler sonucunda Türk müzik kültürünün Orta Asya, Anadolu, İslam, Osmanlı ve Batı kültürü olmak üzere beş damardan beslenerek çok zengin bir yapıya ulaştığı görülür [23]. Böylesine derin bir geçmişe sahip olan kültür mirasının izlerini, Geleneksel Türk Musikisi'nin gerek terminolojisinde gerek müzisyenlerin etnik çeşitliliklerinde gerekse eski yazılı kaynaklarda görmek mümkündür [28]. Müzik teorilerinin konu alındığı eski yazılı kaynaklara edvar adı verilmiştir. Tercüme ya da telif şeklinde olan bu nazariyat kitaplarında; musikinin yazımı, musiki dizileri, makamlar, usuller gibi konular üzerinde durulmuş, meşk sisteminin düzeni vurgulanmış; müzik ve kozmoloji ilişkisine yer verilmiştir [9]. Ahmet oğlu Şükrullah'ın *Edvâr-ı Mûsikîsi* de bu tür nazariye kitaplarındandır. Türklerin ilk resimli organolojik çalışması olan eserde, nazari konuların yanında dokuz sazdan ve bunların yapım tekniklerinden bahsedilmektedir [16, 23]. Bahsi geçen sazlardan biri uddur. Bütün sazların anası olarak tanımlanan ud, müzik teorileri kitaplarının en mühim sazıdır. Pratikte dört tel, nazariyatta hadd ve zir-i sani diye isimlendirilen bir telin ilavesiyle beş telli bir çalgıdır [9]. El Kindî'den Nayi Osman Dede'ye kadar müzik kuramı ve uygulamasına dair yazılan kitaplarda; ses aralıkları, perdeler ve besteleme gibi nazari konuları anlatmak için yaygın olarak kullanılmıştır.

Bu çalışmada, önce el-Kindî, Farabi, İbn-i Sina ve Safiyyuddin Urmevî gibi tanınmış müzikologların etkisinin hissedildiği ancak kendi kişisel karakterini oluşturmaya başlayan *Edvâr-ı Mûsikî* hakkında bilgi verilmiş, sonra udun özellikleri ve yapım tekniklerinin anlatıldığı bahisler tespit edilmiş ve günümüz Türkçesine aktarılmıştır. Son olarak müellifin kullandığı udla ilgili *bem, binsır, binsır-ı bem, destân, hâd, kiriş, mesles, mesnâ, sebbâbe-i bem, zîr* gibi terimlere yer verilmiş; bunlar alfabetik sıraya göre ele alınmış, sözlük şeklinde sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Şükrullah, Edvâr-ı Mûsikî, müzik kuramları, ud, terminoloji.

ŞÜKRULLAH'S EDVÂR-I MUSKÎ, A TELLI AND A SPEARFUL SAZ: TERMS RELATED TO UD AND UD

ABSTRACT

The formation of the Turkish music culture from the past to the present can be attributed to the spread of Turks over a wide geographical area throughout history and their interaction with different musical cultures [23]. As a result of these interactions, it is seen that the Turkish music culture has reached a very rich structure by feeding from five wines, namely Central Asia, Anatolia, Islam, Ottoman and Western culture. It is possible to see the traces of the cultural heritage with such a deep history, in the terminology of Traditional Turkish Music, in

the ethnic diversity of musicians and in the old written sources [27]. Along with Islamic culture and civilization, many Turkish works were collected about the music theories which were mentioned in the 15th century in the Anatolian geographical area as well as the theories and theories. In these works, which are translated or copyrighted; music writing, musical sequences, modus, methods are explained, the layout of the megal system is emphasized, the relationship between music and cosmology is explained [9]. One of these works is the Edvâr-ı Muskî of the Ahmet son Şükrullah. The work, which is the first pictorial organological work of the Turks, talks about nine calligraphy and their construction techniques along with the theoretical issues [16, 23]. One of the betting instruments is an ud. Oud, which has changed many forms throughout history, is the most important instrument of music theoretic books. In practice, the four wires are, in theory, a five-stringed instrument with the addition of a wire called hadd and zîr sânî [9]. It is a typical example of short-stemmed lavas. It is defined as the parent of all instruments. It is defined as the parent of all instruments. From books written by El-Kindî to Nayî Osman Dede on music theory and its application; sound ranges, curtain on musical and composing.

This study, firstly, information was given about *Kitab al-Edvar*, the influence of well-known musicologists such as al-Kindî, Farabî, İbn-i Sina and Safiyyuddin Urmevi then the bets describing the making techniques of the ud and ud were found at work and transferred to contemporary Turkic. Finally, this terminology has been included. The terms such as *bem, binsır, binsır-ı bem, destân, hadd, kiriş, mesles, mesnâ, sebbâbe-i bem, zîr* which the author used while describing this calligraphy were handled in alphabetical order.

Keywords : Şükrullah, Kitab-ı Edvâr, music theories, ud, terminology.

GİRİŞ

Türk Klasik Müzik dairesi içinde saygın bir konuma sahip olan ud, XV. yüzyılda Osmanlı müzik hayatının önemli çalgılarından biri olmuştur. Hızır Bin Abdullah, *Kitâbü'l-Edvâr* isimli eserinde udu bütün sazların anası olarak tanımlamış ve musiki ilminin bu sazı bilmek üzerine kurulu olduğunu ifade etmiştir (Özçimi, 1989: 186). *İhvânu's-Safâ* risalelerinde musiki aletlerinden bahsedilirken bunların en güzel olanının ud olduğu belirtilmiştir.

Nayi Osman Dede'ye kadar El-Kindî, Farabî, İbn-i Sina, Safiyüddin Urmevî, Kutbuddin Şirazî, Abdülkadir Meragî, Abdülaziz bin Abdülkadir Meragî gibi pek çok kuramcı, ses aralıkları, perdeler, besteleme gibi musiki nazariyatı ve icrasına dair yazdıkları edvarlarda[4] bu sazı kullanmışlardır (Koç, 2015: 126). Bu sebeple ud, müzikologlar tarafından müzik teori kitaplarının vazgeçilmez sazı olarak görülmüştür.

Türk Sanat Müziği'nin tarihsel gelişim sürecini belirlemek açısından da ud, müzik tarihinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Bu tarihî süreç içerisinde Safiyyuddin Urmevî'den Rauf Yekta Bey'e kadar müzik kuramıyla ilgili telif ve tercüme şeklinde birçok eser kaleme alınmıştır. XV. yüzyıl, bu tür eserlerin yazıldığı en üretken bir dönem olarak kabul edilir. Bu dönemde bazı musiki nazariyatçıları yazmış oldukları eserleri, ilim ve sanata büyük destek veren dönemin padişahına takdim etmişlerdir. Ahmed oğlu Şükrullah'ın *Edvâr-ı Mûsikî*'si, Hızır bin Abdullah'ın *Kitâbu'l-Edvâr*'ı, Bedri Dilşâd'ın *Murad-nâme*'si II. Murad'a sunulan çalışmalar arasındadır.

Şükrullah'ın *Risale-i fî İlmi'l-Edvâr* adıyla da anılan *Edvâr-ı Mûsikî* adlı eseri; ses sistemi, aralıklar, diziler ve makamlar gibi melodik konular ile ritm gibi musikinin akustik ve

[4] Arapça *devir* kelimesinin çoğulu olan *edvar* zamanla musiki nazariyatı ve bu konu üzerine yazılmış eserlere ait bir terim haline gelmiştir.

teknik bahislerinin anlatıldığı ayrıca ud, rebab, mizmar, nüzhe, çeng, kanun gibi musiki aletleri hakkında bilgilerin verildiği tercüme bir eserdir.

Edvâr-ı Mûsikî'nin temelini, İslam Musikisi ses sistemine ilmî kimliğini veren 13. asır nazariyatçısı Safiyyüddin Urmevî[5]'nin adı yazarıyla eşdeğer hâle gelmiş ünlü eseri *Kitâbü'l-Edvâr*[6] ile 14. asırda yazıldığı sanılan, müellifi tartışılan fakat genellikle müellifi meçhul kabul edilen yine çok mühim bir başka risâle, Farsça *Kenzü't-Tuhaf* teşkil etmektedir (Bardakçı, 2012: IX). Bu yönüyle eser; musikiyi felsefe, elementler ve astronomi ile bağlantılı şekilde ifade eden Seydî, Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd gibi yazarların kaleme aldıkları edvâr kitaplarından farklıdır.

Otuz beş fasıldan oluşan eserin ilk on beş faslı, Arapça yazılan *Kitâbu'l-Edvâr*'ın o dönem Türkçesine tercümesidir. Yazarın kendi düşüncelerini de ilave ettiği bu bölümlerde, Türk musikisinin nazariyatı udun üzerinde temellendirilerek anlatılmıştır. Ayrıca ud tellerinin düzeni, seslerinin çıkarılması, udun akordu, udda alışılmamış akortlar, iki telin hükmü hakkında bilgiler verilmiştir (Uygun, 1999: 65). Diğer fasıllar ise; üç fasıl müstesna *Kenzü't-Tuhaf*'tan yapılmış alıntılardır (Bardakçı, 2012: IX). Dibace ve mukaddemenin bazı yerleri aynen, bazı yerleri de adaptasyon şeklinde *Kenzü't-Tuhaf*'tan tercüme edilmiştir (Bardakçı, 2012: XXVII). Diğer nazariyat kitaplarından farklı olarak on altıncı fasıldan itibaren Türk musikisinde kullanılan birçok musiki âletlerinin yapım teknikleri ve hangi musiki aletinin hangi ağaçtan daha iyi yapıldığı anlatılır (Kamiloğlu, 2008: 174-176). Son üç fasıl, müellifi tartışmalı olan ama umumiyetle meçhul kabul edilen bir başka kitabın yahut kitapların çevirisi (Bardakçı, 2012: XXVII) şeklindedir.

Şükrullah, eserin ilk on beş faslını tamamladıktan sonra gelen yirmi faslın kaynaklarından bahsederken İbni Sina'nın, Farabî'nin Kemal Tebrizî'nin Hüsameddin Şeyh Hasan Kazurunî'nin ve İhvânu's-Safâ'nın eserlerinden faydalandığını da belirtir.

El yazması olarak Türkiye'de sadece Rauf Yekta Bey'in torunu Yavuz Yektay Bey'in kütüphanesinde bulunan eser; Türkçenin o dönemde bir ilim lisanı olarak kullanılabilecek seviyede bulunduğunu, hatta musiki teorisi ve akustik bahisleri gibi teknik ve karmaşık konuları ifadeye yettiğini göstermesi (Bardakçı, 2012: XI) bakımından önemlidir. Teknik terimlerin Türkçeleştirilmesi konusunda ilginç örnekler vardır. Bunlardan bazıları şunlardır: *düzmek* "sözleri çalgıya akort etmek", *kılla çalınur sâz* "telli saz", *nagme kopmak* "(perde) ses vermek" *ügeyik darbı* "Acem ehli tarafından kabul edilen darb-ı fâhtî adı verilen bir darp türü", *ürmek ile âvâz viren sâzlar* "nefesli çalgılar" *yapuşdurmak* "dörtlülerin tiz tarafına beşlilerin pes tarafının getirilmesi işi", *yaraşdurmak* "saz akort etmek" gibi.

Edvâr-ı Mûsikî'nin; ud, ıklıg, rebab, mizmar, pişe, çeng, nüzhe, kanun, mugni gibi Türk musikisi çalgı aletlerini ve yapım tekniklerini anlatan ilk Türkçe kitap olması dikkati çeken diğer bir hususdur. Daha önce telif edilen Türkçe eserlerde, sazların çalınmasıyla ilgili metotlar hakkında bilgileri verilmiş, ancak yapım teknikleri ile bilgiler verilmemiştir. Bu bilgiler, ilk defa *Edvâr-ı Mûsikî*'de işlenmiştir.

Şükrullah, eserinde sazların yapım tekniklerini anlatmakla kalmamış aynı zamanda bu çalgıların resimlerini de çizmiştir. Bu bağlamda eserin, yazarın kendi dönemindeki önemli bir boşluğu doldurduğu söylenebilir.

---

[5] Safiyüddin-i Urmevî, Sistemci Okul'un ilk temsilcilerindendir. *Kitâbü'l-Edvâr* ve *Şerefiyye* adlı nazariyat kitapları vardır. Bunlar, Arapça olarak kaleme alınmıştır (bkz. Uygun, M. N. *Safiyüddin Abdu'l-Mü'min Urmevî ve Kitâbü'l-Edvârı,* İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 1999).

[6] Kitâbü'l-Edvâr, yazıldığı dönemde önem kazanmış üzerine yüzlerce şerhler yapılmış ve Türk musiki nazariyatının kaynak kitabı olmuştur.

Çalışmada; udun telleri, tellerin bağlanması, akordu gibi konulara temas etmeden önce ud kelimesinin anlamı ve etimoloji üzerinde durmak istedik.

Ud Kelimesinin Etimolojisi

Ahmed Sâfî, *Sefînetü's-Sâfî* adlı eserinde ud kelimesinin kökeni ve anlamı hakkında şu bilgileri verir: "*Ûd kelimesi lisân-ı Arabda münhasıran bahsi sadedinde bulundugı âlet-i tarab manâsına mevzû bir lafız değildir. Kâmûs, ûdı şu sûretle tarîf idiyor: Ûd aynıñ zammıyla haşeb manâsınadır ki şecerdir. Kesilmiş agacdır. Yerinde yine avdet idecegi itibâriyledir. Cemi, îdân ve evâd gelir. Ve bu münâsebetle hâssaten (lâgûta) didikleri sâza ıtlâk olunmuşdur. Kezalik tebhîr eyledikleri ûd agacına ıtlâk olunmuşdur. Arablarıñ (el-ûd) sûretinde yazdıkları bu kelimeniñ pek çok elsine-i ecnebiyyeye nakl idildiği görülmekdedir. Arablar ûdun aksâm-ı muhtelifesini birer ism-i mahsûs ile tesmiye itmişlerdir.*" (Tıraşçı-Özfidan, 2017: 1259-1260).

Ud kelimesinin aslı Arapça olsa da geçmişi milattan önceki zamanlara uzanır. Arkeolojik buluntulara göre udun Orta Asya kökenli bir çalgı olduğu ve Türklerin kopuzundan başka bir şey olmadığı düşünülmektedir. Araplar, eski adı "şahrud" olan bu sazı ilk defa 7. yüzyılda Horasan'dan Bağdat'a çalışmaya gelen Türk işçilerinin elinde görmüş (Koç, 2010: 390) göğüs kısmının "sarısabır ağacı" veya "ödağacı"dan yapılmış olmasına istinaden de bu saza "el-oud" adını vermişlerdir. Kelimenin başındaki 'el' kelimesinin, bazı dillerde olup bazılarında olmayan harf-i tarif olduğu bilinmektedir. Türkler, bu edatı atmış; geriye kalan "oud" kelimesini de gırtlak yapıları uygun olmadığı için "ud" şekline sokmuşlardır. "Ud" veya "ut" şeklindeki kelime, bugün Türkiye Türkçesinin yanı sıra Azerbaycan, Kazak, Kırgız, Özbek, Türkmen ve Uygur Türkçelerinde de kullanılmaktadır (Ercilasun, 1992: 920). Dillerinde tanım edatı olan Batılılar ise, 11.-13. yüzyıllar arasındaki Haçlı seferleri sırasında tanıyıp Avrupa'ya götürdükleri bu saza, *luth* (Fr.), *lute* (İng.), *laute* (Alm.), *liuto* (İtal.), *alaud* (İsp.), luit gibi hep L sesi ile başlayan isimler vermişlerdir (Farmer, 2010: 768; Öztuna, 2000: 537; Koç, 2010: 390). Türkçede "saz yapıcılığı" anlamında kullanılan "lütye" kelimesi de yine *luth*'tan gelmektedir.

Çin'de *pi-pa* adı verilen uda, İran'da *barbat* veya *barbut* denilmiştir. *Mefâtîhü'l-Ulûm* adlı esere göre bunun sebebi, çalgının ördek-kaz göğsüne benzemesidir (Can, 1995a: 8). Göğsü deriyle kaplı bu saz, her ne kadar gövdesi bugünkü udunkinden daha küçük olsa bile 10. yüzyıl İslam kaynaklarında barbat ile udun neredeyse bir tutulduğu görülmektedir. Ayrıca 8. yüzyıldan itibaren udun ayrı bir sapa sahip, tahta göğüslü olarak mevcut olduğu bilinmektedir (Işıktaş, 2016: 674). Bu ad, aynı zamanda bu sazı II. Keyhüsrev'in sarayında çalmış olan ünlü bir müzikçinin de adıdır (Can, 1995a: 8). Çeşitli Arap ülkeleri, Polonya, Rusya ve Balkanlar'da *khobza, kobza, koboz* adı verilen çalgılar, pi-panın yarım armudî şeklinde ve ona nispeten daha uzun saplı olan bir ud tipidir.

Musiki tarihine başlangıç sayılabilecek kadar eski bir geçmişe sahip olan kopuzun Orta Asya Türk toplumlarında çok eski devirlerden beri önemli bir rolü vardır. Eski Türkler, törenlerde ozan, baksı ve şaman vasıtasıyla bu sazı vazgeçilmez bir tutkuyla kullanmışlardır (Özkan, 1998: 19). Kâşgarlı Mahmud, *Dîvânu Lugâti't-Türk*'te kopuzu uda benzer bir çalgı şeklinde tanımlar ve eserin çeşitli yerlerinde *kopuz* sözcüğünün karşılığını "ut" olarak verir. Kopuzdan türemiş olan *kobza*- "ut, kopuz çalmak", *kobzal*- "ut, kopuz çalınmak", *kobzaş*- "ut, kopuz çalmada yarışmak", *kopzat*- "ut, kopuz çaldırmak" (Ercilasun-Akkoyunlu, 2014: 729) fiilleri, kopuzun bir tür ud olduğunu göstermektedir. *Boçı, boçı kopuz* çalgısı için verdiği karşılık ise, "en çok inleyen bir ud türü (barbat)" (Ercilasun-Akkoyunlu, 2014: 591) şeklindedir.

Kopuz, XI.-XV. yüzyıllar arasında Karadeniz'in kuzeyinde hâkimiyet kurmuş olan Kıpçakların sözlüğü olan *Codex Cumanicus*'da da geçer. Kelimenin *kopuzçı* "kopuz çalan

kimse, kopuzçu" (Argunşah-Güner, 2015: 507) şeklinde türevi mevcuttur. *Tarama Sözlüğü*'nde; *kobuz, kubuz, kupuz* şeklinde yazılışları olan bu sazın, "ut biçiminde eski bir Türk sazı" anlamında kullanıldığı belirtilmiştir (TS IV, 1996: 2658).

Köprülü'nün bin yıllık bir Türk sazı olan kopuz ile ilgili düşünceleri, bu sazın udun atası olduğunu destekleyici özeliktedir: "*Pi-pa adlı Çinli-Türkistanlı, barbud adlı İranlı benzerleriyle çağları aşan ud, kopuz adıyla Asya'dan Anadolu'ya, oradan da ta Rumeli'ye kadar gelmiş, aynı zamanda mûsikişinas olan Yunus Emre'nin şiirlerinde dahi kutsal nitelikli yerini almıştır. Osmanlı sarayının düğün vb. şenlikleri münasebetiyle yazılan minyatürlü surnâmelerde (Surnâme-i Vehbi, Surnâme-i Nabi) kopuzun iki değişik boyu olan ud ve şehrud, diğer sazlar arasında ön planda görülmektedir*" (Köprülü, 1966: 207-209).

İlk Türk müzikologlarından Abdülkadir Meragî: "*Bir tahta parçasını oyarlar ve küçük bir ud şekline koyarlar. Yüzüne deri gererler, üzerine beş tane çift tel bağlarlar"* şeklinde tarif ettiği kopuzun düzeninin de ud gibi olduğunu söyler (Bardakçı, 1986: 91-99). Bu kayıt, kopuz ve ud arasındaki ilişkiyi göstermesi bakımından önemlidir.

Organolojide ud, kısa saplı lavtaların tipik örneği; yeryüzündeki diğer bütün kısa saplı lavtalar -Avrupa lavtası, İstanbul lavtası, Çin pipası, Japon biwası, Rumen kobzası- udun veya atası olan çalgının birer türevidir (Karakaya, 2012: 39). Gevrekzâde Hâfız Hasan Efendi'nin ud hakkındaki "*Ûd ta'bîr olunan âlât-ı gınâ el-yevm kefere yedlerinde müstamel olan lavta dedikleri âlât olub...*" (Turabi, 2005: 97) ifadesi, bu sazın lavta tipinde bir çalgı olduğuna işaret etmekdir. Ancak lavta şekil olarak uda benzemekle beraber onun daha narin yapılı bir çeşididir. Teknesi daha az sığ ve basıktır. Göğsünde yalnız bir tane kafesle örtülü deliği vardır. Sapı udunkinden uzundur, üzerine kirişten (günümüzde misinadan) perdeler bağlanmıştır. Bu perdeler, lavtanın ayırıcı özelliğini teşkil eder. Sapının sabit 18 perdesi, dört çift teli vardır (Çakır, 1995: 48).

Ahmed oğlu Şükrullah'a Göre Udun Fizikî Özellikleri, Ud Yapımı, Ud Çalma Metotları

Türkler arasında müzik yaşamının bir parçası haline gelen ud, hem müziksel kuramların açıklanmasında hem de icraya olanak sağlamasında bir intikal aracı olarak kullanılmış bir sazdır. Büyük gövdeli, çalınmak üzere alındığı zaman kucağı tamamen dolduran bu saz; maun, ceviz ve gürgenden 19 veya 21 çember şeklinde tahtadan yapılır (Öztuna, : 2000: 537). Perdesiz ve on bir telli olan bu sazın tel sayısı, önceleri dört telli iken daha sonra beşe çıkmıştır. Her telin adı vardır. Dört tel, pestten tize doğru bem, mesles, mesnâ ve zîr adlarını alır. Endülüs'te Ziryab ve Abbasilerden Kindî, sazın tiz tarafına beşinci bir tel ilave eder. Bu tele, zîr-i sanî veya hadd adı verilir. Edvar risalelerinde ûd-ı kadîm olarak geçen saz dört telli, ûd-ı kâmil ise beş telli (Bardakçı, 2012: 56) olarak adlandırılır.

Şükrullah'a göre ud; armut şeklinde, ibrişimden beş telli, perdeli, kısa kollu, burgu kısmı kıvrık olan kâmil bir sazdır ve kadim zamanda gelmiştir: "*Üstadlar ki kadîm zamanda gelmişlerdür. Anlar bir saz tasnîf itmişlerdür ve anun üzerine biş kıl yakışdırmuşlardur ve anun adını ûd komışlardur*" (Şükrullah, RY 53b/54a).

Edvâr-ı Mûsikî'de üç yerde uda dair müstakil başlıklar bulunmaktadır. Bu başlıklar eserin sekizinci, on ikinci ve on altıncı fasıllarını oluşturur. Açıklayıcı bilgilerin verildiği bu fasıllar; udun telleri, akordu, yapım teknikleri, çalınması sırasında izlenecek yöntemlerle ilgilidir. Bunlardan sekizinci fasıl, "*Ûd bildirür ve ûdun kirişlerini ûdun üstine yaraşdurmak bildirür ve ûddan edvâr çıkarmak bildürür*" (Şükrullah, RY 53b/54a) ifadesi ile başlar. Bu fasılda; udun telleri, tellerin bağlanması ve ses aralıkları anlatılır. Eski üstatların uda beş tel taktıklarını belirtir ve aşağıdan yukarıya doğru bu tellerin adlarını sayar: "*Ve ol biş kiriş ki*

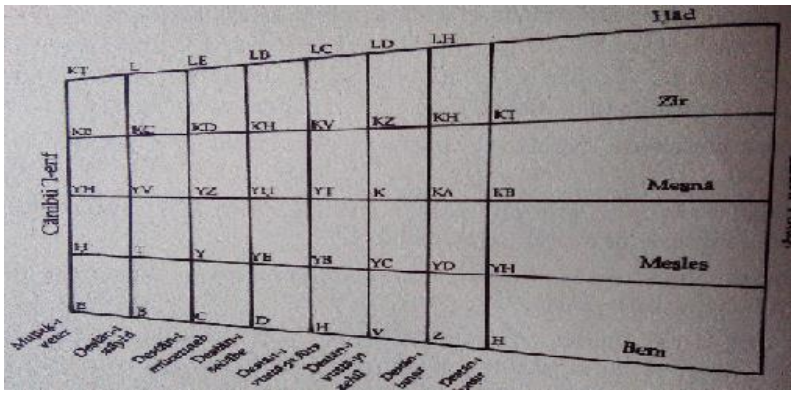
anun üzerindedür her birine bir ad komışlardur. Ve ol biş kirişün aşagasında olan kirişe hâd dirler. Andan yukaru olan kirişe zîr ad komışlardur. Andan dahı yukaru olana mesnâ ad komışlardur. Ve andan yukaruda olana mesles ad komışlardur. Ve andan dahı yukaruda olana bem diyü ad komışlardur." (Şükrullah, RY 54a). Bu ifadeye göre aşağıdan yukarıya udun telleri; hâd, zîr, mesnâ, mesles ve bam şeklinde tanımlanır.

Şükrullah, udun telleri hakkında bilgi verdikten sonra udun klavyesinde hangi notaya hangi parmakla basılacağına temas eder: "*aşaga kılı yukaru dört bahşda üçince salmışlardur. Şöyle ki kıl ki ana bem dirler, şol kıla nisbet ki ana mesles dirler, E ile H ortasında olan nisbet gibidür. Şol kıl ki ana mutlak mesles dirler, şol kıla ki mutlak mesnâ dirler bu iki kılun arasında olan nisbet H ile YH ortasında nisbet gibidür. Ve mutlak mesnâyıla mutlak zîr ortasında olan nisbet, YH'yile KB ortasında olan nisbet gibidür. Ve mutlak zîrile hâd ortasında olan nisbet, KB'yile KT ortasında olan nisbet gibidür. Yanî dördile üç ortasında olan gibidür."* (Şükrullah, RY 54a/54b). Telin akordu bahsinde geçen mutlak kelimesi, ses sisteminin anlatımında yararlanılan, alt ve üst sınırları belirli açık tel için kullanılmıştır. Herhangi bir açık telden bahsedilirken mutlak sözüyle bu telin adı terkip edilmiştir. Mesela *mutlak bem* en üstteki telin, *mutlak mesles* ikinci telin *mutlak-ı mesnâ* üçüncü telin açık hâlleridir. Son tel olan hâd, KT'den başlar ve son pozisyonu sistemin de son sesi olan LH teşkil eder. Binsır karşılığı olan LH'den sonra telin hınsıra isabet eden sesi yoktur.

Eski teori kitaplarında, bir oktav 17 eşit parçaya ayrılır. Bu sesleri göstermek için teli temsil ettiği düşünülen bir çizgiden yararlanılır. Buna *mutlak-ı vitir* denir. Mutlak-ı vitir, sağdan sola veya soldan sağa işaretlenir. Pest tarafına elif harfi konur, burası *canibu'l-enf* veya *taraf-ı eskal* adını alır. Tiz tarafa ise bir mim yerleştirilir ve *canibu'l-muşt* ya da *taraf-ı ehad* denir (Bardakçı, 1986: 55).

Şükrullah da, sesleri gösterebilmek için Safiyyüddin Urmevî'nin mutlak-ı vitir adını verdiği bu telden yararlanmış; seslerin işaretlenmesinde ebced adı verilen bir çeşit harf notası kullanmış; elif ile başlayan mim ile biten (A)-(M) telindeki bütün sesleri tespit etmiştir. Böylece bu tek telin bütün sesleri üzerine alan I. yarı ve II. yarı adını verdiği iki sekizli aralığını ortaya koymuştur.

Udun klavyesinde basılan parmağın ses yerlerine göre aldığı pozisyonlarına nişan adı verilmiştir. Bunlar, bulunduğu yere göre tanımlanmıştır. Mesela, "*ve üçünci nişân ki E ve D yirindedür; ana destân-ı sebbâbe dirler, ya'nî şehâdet barmagı koyacak nişân dimek olur"; "ve bişinci nişân ki E ve V nişânıdur; ana destân-ı vüstâ-yı zelûl dirler."* (Şükrullah, RY 55a). Nişanlar; *destân-ı zâyid, destân-ı mücenneb, destân-ı sebbâbe, destân-ı vustâ-yı fürs, destân-ı vustâ-yı zelûl, destân-ı binsır, destân-ı hınsır* olmak üzere yedi tanedir.

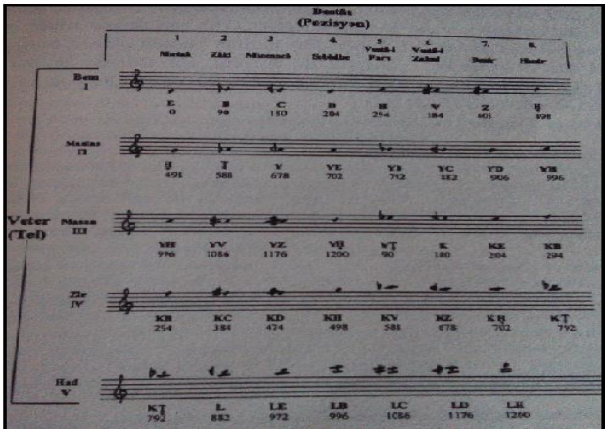


Resim 1 : Edvâr-ı Mûsikîde Nişan

Faslın sonunda ise, hangi notaya hangi parmakla basılacağı izah edilir ve sesler elde edildikleri pozisyonlara göre adlandırılır. Bunun için pozisyonla telin adı terkip yapılarak

verilmiştir. Mesela, *binsır-ı bem* ilk tele yüzük parmakla; *sebbâbe-i mesles* ikinci tele işaret parmağıyla; *sebbâbe-i zîr* dördüncü tele işaret parmağıyla basılan yerden çıkan ses demektir.

Dört telli udda, pozisyonların bu şekilde adlandırılmasında ilk zamanlarda açık telden sonra dört pozisyonun yer aldığı görülür. Bunlar, el parmaklarının Arapça adlarına göre adlandırılır: S*ebbâbe* (işaret parmağı), *vustâ* (işaret parmağının yanındaki parmak), *binsır* (yüzük parmağı), *hınsır* (serçe parmağı).



Resim 2: Edvâr-ı Mûsikîde Pozisyonlar

On ikinci fasıl için "*Ve ûddan edvâr çıkarmak bildirür ya 'nîbelürsüz nesneleri biribirine uyuşdurmag kâ'idesin bildürür*" (Şükrullah, RY 66a) başlığı kullanılmıştır. Bu fasıl; o dönemde fazla bilinmeyen ud akortları ile ilgilidir. Tellerin belirli veya farklı bir oranda birbiri arasında uyumunun sağlanmasına *akort* denilmektedir. Eski musikişinaslar, buna *şed* adını vermiştir. Tellerin hepsi belirli bir oranda akort edilirse *muntazam akort*, birbiri arasında farklı oranda akort edilirse *gayri muntazam akort* denir (Koç, 2010: 394). Burada temel akort biçimi tellerin bam telinden itibaren yukarıya doğru birer dörtlü tize çekilmesinden ibaret olan udun değişik, alışılmamış akort biçimlerinden bahsedilmekte ve bazı örnekleri verilen değişik akortlu udların düzgün şekilde çalınmasının üstatlık gereği olduğu söylenmektedir (Bardakçı, 2012: 78).

Şükrullah, *Edvâr-ı Mûsikîsi*'nde akordun yapılışı sırasında kirişler üzerinde bulunan nişanların konuluş sebebini: "*udun üzerine kirişler çekildügi gibi ve dahı şol nişânlar ki kirişde nagmeler-içün ve savtlar-içün koyulmışdur.*" (Şükrullah, RY 66a) şeklinde açıkladıktan sonra udun kirişlerinin nasıl düzüldüğüne, nağmeleri çıkartmak için hangi parmaklardan yararlanıldığına, mızrabın nasıl kullanıldığına temas eder: "*Evvel zahme'i mutlak bem üzerine uralum. Andan sonra şehâdet barmagı üzerine uravuz. Sonra zâyid mesles didüklerine uravuz. Andan sonra bu zâyid mesellesün şehâdet barmagı koyulduğı kiriş üzerine üzerine uravuz. Andan sonra mücenneb mesnâ didükleri yire uravuz. Andan sonra mutlak zîr didükleri yire andan sonra bu mutlak zîrün mücennebine uravuz. Andan sonra zâyid ol yirine uravuz. Girü kalan edvâr dahı bunun üzerine kıyas itmegile bilinür. Bir dahı dilesevüz ki rast devrini istihrâc idevüz bir zahme mutlak bem urdukları kiriş üzerine uralım. Andan sonra bu kirişün sebbâbesine yanî şehâdet barmagı urdukları kiriş üzerine uralum. Andan sonra zelûl didükleri yir üzerine andan sonra mutlak mesles didükleri yir üzerine zirâ ki ikisi bir nagmedür. Andan sonra mücenneb mesles üzerine andan sonra mutlak mesnâ üzerine andan sonra bunun mücennebi üzerine. Ve bundan malûm olur ki kirişler biri birine uyuşmaga bir muayyen tertîb olmazsa belki her kirişün dekmekliginün nisbeti kendüden yukarugı kirişe bir nisbet dahı olur. Vakt dahı edvâr çıkarmak yine mümkündür.*" (Şükrullah, RY 66a/67a).

Şükrullah, bu akortların zor olduğunu ve bu akortla çalacak müzisyenin çok usta ve maharetli olması gerektiğini de bildirerek şu açıklamayı yapar: "*Ammâ bu sonragı kâide de edvâr çıkarmaklıgı müşkildür. Meger üstad hazık ola. Yogsa degme kişi çıkaramaz.*" (Şükrullah, RY 66a).

Müzik sanatıyla uğraşanlar, ud adı verilen ağaç çalgıyı en mükemmel boy, en ve derinlik oranlarında biz yapmalıyız demişlerdir. Bu oranlara göre boy, enin olduğundan yarısı kadar fazla, derinlik ise enin yarısı olmalıdır. Sap, uzunluğun dörtte biri olmalıdır. Dilimler ince olmalıdır ve hafif ağaçtan yapılmalıdır (Can, 1995a: 12) diyerek udun yapımında ağaç seçiminin önemi dile getirilir. Şükrullah, *İhvânu's-Safâ* risalelerindeki bu bilgileri dikkate alır ve eserinin on altıncı faslında bunları aktarır.

On altıncı fasıl; "*Udun mikdârın ve ûd nenün agacından gerekdür anı bildürür.*" (Şükrullah, RY 93a) başlığıyla başlar. Bu fasıl, *Kenzü't-Tuhaf*'ın üçüncü makalesinin birinci kısmının birinci faslının tercümesidir. Daha önce ses sistemiyle ilgili bahislerde geçen ve akustik konuların açıklanmasında istifade edilen ud, burada sadece çalgı olarak ele alınmaktadır (Bardakçı, 2012: 97). Ud yapımına dair bilgilerin yer verildiği bu bölümde; udun yapımı için uygun ağaç tiplerine, yapım tekniklerine, udun fiziksel özelliklerine temas edilir.

Şükrullah, ud yapımında kullanılacak ağacın cinsi, bu ağacın yetiştiği yer hakkında şu bilgiyi verir: "*ûdun agacınun eyüsi şâhçûbdur. Şâhcûb bir agacun adıdur ki ol agac deniz kenârından gelür. Ve eger ol şâhçûb bulınmasa, serv agacından olmak eyüdür. Ve eger serv agacı dahı bulınmasa, bir agac gerekdür ki berklikde ve agırlıkda ve yinilikde bularun gibi ola*" (Şükrullah, RY 93b).

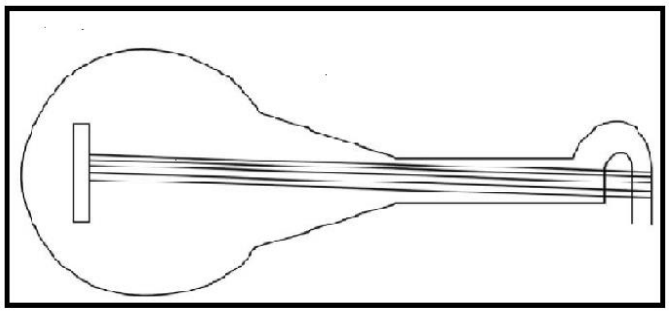
Ağacın cinsi, ud yapımı için aranan ilk özelliktir. Ağacın ayaktayken kendiliğinden kuruyan orta ağırlıkta bir ağaç olması, hafif ve yaş gibi olmaması gerekir. Metinde bu özellikler, şöyle dile getirilir: "*ûdı bir agacdan yonmak gerekdür ki ol agac igen yini olmaya. Ve igen agır dahı olmaya. Ve dahı ol agac ayagın dururken sebebsüz kurumış ola, andan kesilmiş ola. Yanî aslâ agacda yaşlık bulınmaya.*" (Şükrullah, RY 93a).

Ud yapımı için uzunluk, genişlik, derinlik de oldukça önemlidir. Metinde bunların ebatları verilirken parmak ve karış gibi ölçü birimleri kullanılmıştır: "*bu ûdun uzunlıgı otuz altı barmak ini gerekdür veyâhud üç karış gerekdür ve ini on biş barmak gerekdür. Ve derinligi yidi barmak yarım gerekdür. Ve şol yir ki ana muşt dirler, ol muşt ulaşdugı yirile muştun arasınun ini, altı barmak ini gerekdür. Ve bir kavl dahı dimişlerdür ki ûdun uzunlıgı kendü inince bir yarım ve derinligi ininün yarusınca gerekdür. Bu didügümüz ûdun teknesinün vaz'ınun şerhidür. Ammâ ûdun boynına "hazîne" dirler. Ol hazînenün uzunlıgı ûdun dört bahşda birince gerekdür."* (Şükrullah, RY 93b).

Şükrullah, ud yapımı ile ilgili hususları ayrıntılı olarak temas ettikten sonra tellerin adları ve vasıfları hakkında bilgi verir: "*Ve ûdun kirişi biş gerekdür ve her birisi bir dürlü gerekdür. Ol biş kirişün her birinün bir adı vardur. Evvel kirişe bem dirler. Ve ol bem didükleri kiriş cemî kirişden yogun gerekdür. Ve bagarsukdan burulmış kiriş gerekdür. Ve bagarsukdan kirişi nice düzmek gerekdür, anı aşagada bildürevüz, inşallahu'l-azîz. İkinci kirişe veter-i mesles dirler. Bu dahı ol üç kirişden ki yukarudadur, anlardan dahı yogun gerekdür. Ammâ bem didükleri kirişden ince gerekdür. Üçinci kirişün adı veter-i mesnâdür. Bu kiriş cemî kirişlerden ince gerekdür. Ve dördinci kirişün adı zîrdür. Bu kiriş veter-i mesnâya nisbet yogun gerekdür ve meslese nisbet ince gerekdür. Ve bişinci kirişün adı veter-i hâddür. Bu dahı veter-i mesnâya nisbet yogun gerekdür ve veter-i zîre nisbet ince gerekdür. Ûda kiriş çekildügi vakt bu didügümizi, elbette riâyet eylemek gerekdür tâ ûdun nagmeleri ve savtları rast ola.*" (Şükrullah, RY 94a-94b). Bu ifadelere göre udun *bem (bam), mesles, mesnâ, zîr* ve *hâd* olmak

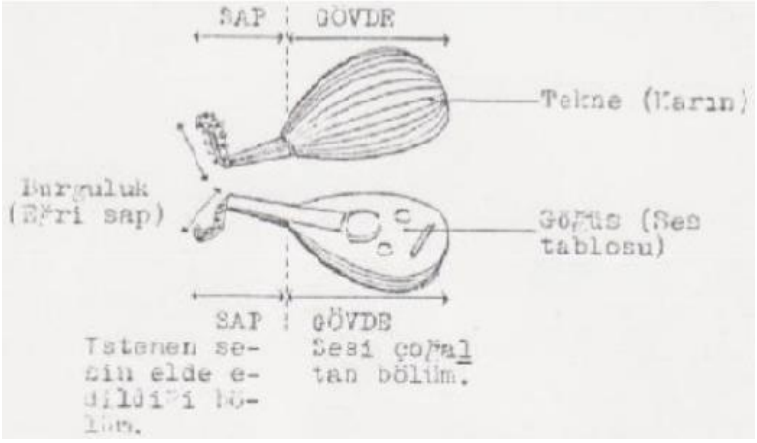
üzere beş teli vardır. Bu teller bağırsaktan yapılır. Ses bakımından en kalın tel bam, en ince tel zirdir.

Udla ilgili bilgi verildikten sonra udun resmi çizilmiştir:

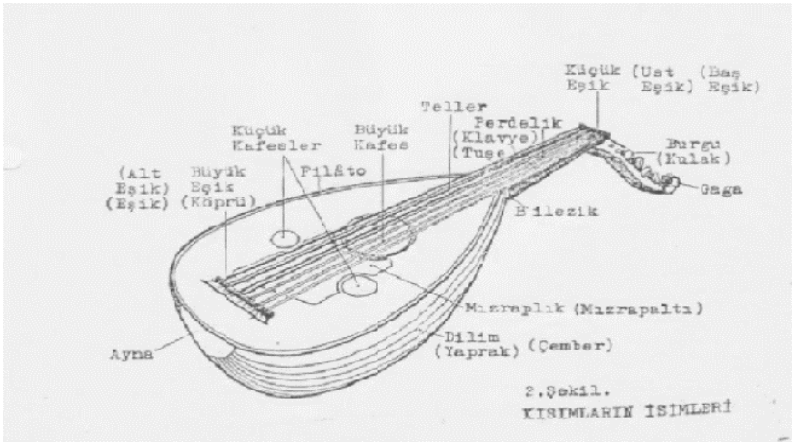


Resim 3: Edvâr-ı Mûsikîsi'de Udun Yapısına Ait Çizim

Bu çizimin bugünkü udun yapısıyla ilgili çizimlere göre oldukça basit olduğu görülür. Metinde; udun yapısını oluşturan *dilim, kafes, mızraplık, balkon, ayna, bilezik, filoto, burgu, eşik, gaga* gibi bölümler verilmemiştir. Verilen bölümlerin *hazîne* adını verdiği *udun sapı* hariç adlandırılması da yapılmamıştır:



Resim 2a: Günümüzde Udun Yapısına Ait Çizim (Torun, 1996: 1)



Metinde bir taraftan udun tellerinin nasıl gerileceğine temas edilirken bir taraftan da ud çalma metotları anlatılır: *"Ve bu ûdun darbı dörd dürlüdür. Ve her bir darbun bir adı vardur.*

Evvel darba bir ve iki dirler. Ve bu darbun kâidesi şöyle gerekdür. Evvel bir zahme'i bem kiriş üzerine uralar. Andan iki zahme veter-i mesnâ didükleri kiriş üzerine uralar. Ve ikincisine şıkk-i veter-i cemî' dirler. Ve bu darb bir ve iki didükleri darbun aksidür. Yanî evvel veter-i mesnâ didükleri kiriş üzerine bir zahme uralar. Andan sonra veter-i bem didükleri kiriş üzerine iki zahme uralar. Ve üçünci darba yik ve yik yanî bir bir dirler. Ve bunun dazı kâidesi şöyle gerekdür. Bir zahme veter-i bem didükleri kiriş üzerine uralar. Ve bir zahme veter-i mesnâ didükleri kiriş üzerine uralar. Ve bu üçünciye reftâr-ı kebg dahı dirler. Yanî keklik yürüyüşi dimek olur. Dördünci darba müselsel dirler. Ve bu darbun kâidesi böyledir ki bir darbı bir darba dahı karışdırmayalar. Meselâ şöyle uralar: Zahme'i ki bem üzerine urdukları zahme mesnâya dokunmaya. Ve mesnâ üzerine urdukları zahme meslese dokunmaya. Ve mesles üzerine urdukları zahme zîre dokunmaya. Ve gine mesnâ üzerine urdukları zahme hâd üzerine dokunmaya. Ve bu darbun dördünci nevine müsemmer dahı dirler. Ve bu darbı ekser rebâbda istimâl iderler. Ûdda artuk istimal itmezler." (Şükrullah, RY 95a/95b). Bu bilgilerin ışığında *bir iki, şıkk-i veter-i cemî, yik yik (bir bir), reftâr-ı kebg (keklik yürüyüşü)* ve *müselsel (müsemmer)* olmak üzere dört türlü darbenin varlığından söz edilebilir.

Edvâr-ı Mûsikî'de Ud ile İlgili Terimler

Edvâr-ı Mûsikî'de; udla ilgili olarak 136 terim tespit edilmiştir. Bu terimler, genellikle Arapça ve Farsça kökenli kelimelerden oluşmaktadır. *Bir bir, bir ve iki, burgu, keklik yürüyüşü, kıl, kiriş, kol* gibi az da Türkçe kökenli kelimeler de mevcuttur. Tespit edilen terimler, alfabetik sıraya göre şunlardır: *A, aşaga kılı yukarı kılın dört bahşta üçünce salmak, B, bahş, bem, binsır-ı bem, binsır-ı hâd, binsır-ı mesnâ, binsır-ı zîr, bir bir, bir ve iki, boyun, bu'd, bu'd-ı zi'l-erba'a, burgu, C, cânibu'l-enf, cânibu'l-muşt, D, darb, dâyire, destân, destân-ı binsır, destân-ı hınsır, destân-ı mücenneb, destân-ı sebbâbe, destân-ı vustâ-yı fürs, destân-ı vustâ-yı zelûl, destân-ı zâyid, deste, düzen, düzmek, E, edvâr, edvâr çıkarmak, fürsi mesles, fürsi mesnâ, fürsi zîr, H, h, hâd, hazîne, ıstıhâb, icrâ, îkâ, K, KA, kâmil sâzlar, kâmil ûd, KB, KC, KD, keklik yürüyüşü, KH, KH, kıl, kiriş, kol, kolayına koyulmak, KT, KV, KZ, L, LA, LB, LC, LD, LH, mesles, mesnâ, muşt, mutlak, mutlak bem (mutlak-ı bem), mutlak hâd, mutlak mesles, mutlak veter, mutlak zîr, mücenneb, mücenneb-i hâd, mücenneb mesles, mücenneb mesnâ, mücenneb-i zîr, müselsel, müsemmer, nagme, nişân, perde, rast, reftâr-ı kebg, sakîl, sâz, sebbâbe-i bem, sebbâbe-i hâd, sebbâbe-i mesles, sebbâbe-i mesnâ, sebbâbe-i zîr, şed, şıkk-i veter-i cemî, T, tekne, tîzî, ûd, ûd-ı kâmil, ûd devri, ûdun darbı, ûdun perdelerinde saklamak, V, veter-i hâd, veter-i mesles, veter-i mesnâ, veter-i zîr, vustâ-yı fürs, Y, YA, yaraşdurmak, YB, YC, YD, YE, yedi barmak yarım, Yh, YH, yik ü yik, YT, YV, YZ, Z, zâyid mesles, zâyid-i mesnâ, zâyid zîr, zahme, zahme urmak, zahmeyi devr itmek, zîr.*

Terimler; ilgili olduğu alana göre müzik kuramları, udun kısımları, udun telleri, ud çalımındaki parmak pozisyonları, mızrap vuruşları, aralıklar ve perdelere göre tarafımızdan sınıflandırılmıştır.

Ud ile ilgili olarak yapılan tasnif, alt başlıklarla aşağıda verilmiştir:

Müzik Kuramları ile İlgili Terimler

Aşaga kılı yukarı kılın dört bahşta üçince salmak, dâyire, düzen, düzmek, edvâr, edvâr çıkarmak, ıstıhâb, icrâ, îkâ, kâmil sâzlar, kâmil ûd, kolayına koyulmak, mutlak, nagme, perde, sâz, şed, tîzî, ûd, ûd devri, ûdun perdelerinde saklamak, yaraşdurmak.

Perdeler ile İlgili Terimler

A (Yegâh), *B* (Pest Nim Hisar), *C* (Pest Hisar), *D* (Hüseynî Aşiran), *E* (Yegâh-açık tel), *h* (Acem aşiran), *V* (Irak), *Z* (Geveşt), *H* (Rast), *T* (Nim Zengûle), *Y* (Dik Zengûle), *YA* (Dügâh), *YB* (Kürdi), *YC* (Segâh), *YD* (Buselik), *YE* (Tam beşli-Dügâh), *Yh* (Çargâh), *YV* (Nim Hicaz), *YZ* (Dik Hicaz), *YH* (Neva), *YT* (Nim Hisar), *K* (Dik Hisar), *KA* (Hüseynî), *KB* (Acem), *KC* (Evc), *KD* (Mahur), *KH* (Gerdaniye), *KV* (Şehnaz), *KZ* (Dik Şehnaz), *KH* (Muhayyer), *KT* (Sünbüle), *L* (Tiz Segâh), *LA* (Tiz Buselik), *LB* (Tiz Çergâh) *LC* (Nim Hicaz), *LD* (Tiz dik Hicaz), *LH* (Tiz Neva).

Udun Yapısı ve Ölçü Birimleri ile İlgili Terimler

Bahş, boyun, burgu, destân, deste, destân-ı zâyid, hazîne, kol, muşt, nişân, tekne, yedi parmak yarım.

Udun Telleri ile İlgili Terimler

Bem, cânibu'l-enf, cânibu'l-muşt, fürsi mesles, fürsi mesnâ, fürsi zîr, hâd, kıl, kiriş, mesles, mesnâ, mutlak bem (mutlak-ı bem), mutlak mesles, mutlak mesnâ, mutlak veter, mutlak zîr, veter-i hâd, veter-i mesnâ, veter-i müselles, veter-i zîr, zâyid mesles, zâyid-i mesnâ, zâyid zîr, zîr.

Pozisyonlarla ile İlgili Terimler

Binsır-ı bem, binsır-ı hâd, binsır-ı mesnâ, binsır-ı zîr, destân-ı binsır, destân-ı hınsır, destân-ı sebâbe, destân-ı vustâ-yı fürs, destân-ı vustâ-yı zelûl, mutlak hâd, mücenneb-i hâd, sakîl, sebbâbe-i bem, sebbâbe-i hâd, sebbâbe-i mesles, sebbâbe-i mesnâ, sebbâbe-i zîr, vustâ-yı fürs.

Mızrap Vuruşları ile İlgili Terimler

Bir bir, bir ve iki, darb, keklik yürüyüşü, mesles, müselsel, müsemmer, reftâr-ı kebg, şıkk-i veter-i cemî, ûdun darbı, yik ü yik, zahme, zahmeyi devr itmek, zahme urmak.

Aralıklar ile İlgili Terimler

bu'd, bu'd-ı zi'l-erba'a, destân-ı mücenneb, mücenneb, mücenneb-i hâd, mücenneb mesles, mücenneb mesnâ, mücenneb-i zîr.

Makam ve Perdeler ile İlgili Terimler

Rast.

Sonuç

Müzik kuramı temeline dayalı olarak kaleme alınan *Edvâr-ı Mûsikî* üzerinde yapılan çalışmanın sonunda tespit edilen sonuçlar şu şekildedir:

1. *Edvâr-ı Mûsikî*, Türk müziği tarihinin birinci derecede kaynağı olma özelliğini taşımaktadır. Safiyüddin Urmevî'nin müzik kuramlarıyla ilgili çalışmaların değerlendirilmesini sağlamıştır. Makam ve ika hakkındaki düşüncelerinin günümüze taşınmasına yardımcı olmuştur. Mesela, *Edvâr-ı Mûsikî*'de, udun akordu açıklanmıştır.

2. *Edvâr-ı Mûsikî*'de bu perdelerden bahsedilmiştir. Bunlar, Safiyüddin'in ortaya çıkardığı on yedili perde sistemidir. Günümüzdeki Rast perdesinden başlayıp Tiz Gerdaniye perdesine kadar elde edilen uddaki sesler, bu perdelere bağlı olarak oluşmuştur.

4. O dönemde eski ud olarak bilinen ûd-i kadim dört tellidir. Telleri üstten alta doğru 1. tel bam 2. tel mesles 3. tel mesnâ ve 4. tel zîr olarak isimlendirilir. Beş telli uda ûd-ı kâmil denir. Beşinci tele hadd ismi verilmiştir.

5. Eski Türkiye Türkçesinin özelliklerini taşıması yönüyle Türk dili tarihinin önemli bir evresine ışık tutmuştur.

6. Dönemin söz varlığını yansıtması, sözcük bilimiyle uğraşanların çalışmalarına katkıda bulunmasını sağlayacaktır. Özellikle müzik terimlerinin sıkça kullanıldığı eser, sözlük bilimi için önem arz eder. Mesela, pestten tize doğru tellere; bem (bam), mesles, mesnâ, zîr, hâd adlarını vermiş, açık tele mutlak; destan olarak geçen pozisyonlara ise yine pestten tize doğru zâid, mücenneb, sebbâbe, fürs (fars), zalzal, binsır, hınsır denmiştir.

7. Yapılan çalışmada 136 terim tespit edilmiştir. Bu terimlerden 22'si müzik kuramları, 37'si perdeler, 12'si udun yapısı, 24'ü udun telleri, 18'i pozisyonlar, 14'ü mızrap vuruşları, 8'i aralıklar, 1'i makamlar ile İlgili terimlerdir.

EKLER

Müzik Terimleri Sözlüğü

aşaga kılı yukarı kılın dört bahşta üçünce salmak : İki tel arasında bulunan 3/4 oranı yani dörtlü aralık.

B : Pest Nim Hisar perdesi.

bahş : parça, pozisyon.

bem : Udun kalın ses veren teli.

binsır-ı bem : Udda ilk tele yüzük parmağıyla basılan yerden çıkan ses.

binsır-ı hâd : Udda beşinci tele yüzük parmağıyla basılan yerden çıkan ses.

binsır-ı mesnâ : Udda üçüncü tele yüzük parmağıyla basılan yerden çıkan ses.

binsır-ı zîr : Udda dördüncü tele yüzük parmağıyla basılan yerden çıkan ses.

bir bir : *bkz.* **yik ü yik**

bir ve iki : Udda kullanılan mızrap vuruş biçimlerinden biri.

boyun : Udun sapı.

bu'd : Farklı tizlik ve pestlik oranlarına sahip iki nota arsındaki uzaklık, aralık. Aralık, tizlik-pestlik veya frekans veya titreştirilen telin uzunluğu bakımındandır.

bu'd-ı zi'l-erba'a : Dörtlü aralık.

burġu : Telli aletlerde telleri bağlamak için boyun kısmına eklenen ahşap kısım.

C : Pest Hisar perdesi.

cânibu'l-enf : Eski musiki nazariyatı kitaplarında oktavın seslerini temsili olarak gösteren telin pest tarafına verilen isim.

cânibu'l-muşt : Eski nazariyat kitaplarında oktavın seslerini temsili olarak gösteren telin tiz tarafına verilen isim.

D : Tanini aralığı-Hüseyni Aşiran perdesi.

darb : Mızrap vuruşu.

dâyire : Dörtlü ve beşli tabir edilen ses veya zaman gruplarının çeşitli şekillerde bir araya gelmesiyle oluşan yapı.

destân : Telli çalgılarda pozisyon, perde.

destân-ı binsır : Udun sapındaki E ile Z yerinde altıncı nişan olarak adlandırılan ve yüzük parmağı ile basılan pozisyon.

destân-ı hınsır : Udun sapındaki E ile H yerinde yedinci nişan olarak adlandırılan ve sırça parmağı ile basılan pozisyon.

destân-ı mücenneb : Udun sapındaki E ve C yerinde nişan olarak adlandırılan ve yarım sesten fazlasını içeren ilk mücennep aralığı belirteci.

destân-ı sebbâbe : Udun sapında E ve D yerinde üçüncü nişan olarak adlandırılan ve işaret parmağı ile basılan pozisyon.

destân-ı vustâ-yı fürs : Udun sapındaki E ve V yerinde dördüncü nişan olarak adlandırılan ve orta parmakla basılan pozisyon. Acem perdesi de denir.

destân-ı vustâ-yı zelûl : Eski Arap müzik nazariyatcısı Zalzal'ın udda orta parmakla bastığı perde.

destân-ı zâyid : Udda ilk yarım ses belirteci.

deste : Telli çalgıların sap kısmı.

düzen : Akort.

düzmek : Sözleri çalgıyı akort etmek.

E : Yegâh açık tel.

edvâr : Musikide nazariyat kitaplarına verilen addır. Musikide makamlar, perdeler ve bilhassa usuller gibi bazı konular daireler vasıtasıyla izah edildiği için nazariyata dair yazılan kitaplarına bu ad verilmiştir.

edvâr çıkarmak : Musiki icra etmek.

fürsi mesles : Çalgı teli ismi.

fürsi mesnâ : Çalgı teli ismi.

fürsi zîr : Çalgı teli ismi.

H : Tam dörtlü-Rast perdesi.

h : Acem Aşiran perdesi.

hâd : Udun en altında bulunan tel.

hazîne : Udun boyun (sap) kısmına verilen isim.

ıstıhâb : Akort.

icrâ : Bir musiki eserini çalma veya okuma, musikiyi ameli hale getirme.

îkâ : Ritm.

K : Dik Hisar perdesi.

KA : Hüseynî perdesi.

KB : Acem perdesi.

KC : Evc perdesi.

KD : Mahur perdesi.

KH : Gerdaniye perdesi.

KH : Muhayyer perdesi.

KT : Sünbüle perdesi.

KV : Şehnaz perdesi.

KZ : Dik Şehnaz

kâmil sâzlar : Şükrullah'ın bu ad altında sınıflandırdığı ud, ıklıgı rebab, mizmar ve pişe sazları.

kâmil ûd : Beş telli ud.

keklik yürüyüşü : *bkz.* **reftâr-ı kebg**

kıl : Çalgı teli.

kiriş : Hayvan bağısağından veya kursağından yapılan çalgı teli.

kol : Udun sapı.

kolayına koyulmak : Açık telden parmak basılmadan ses alınmak.

L : Tiz Segâh perdesi.

LA : Tiz Buselik perdesi.

LB : Tiz Çergâh perdesi.

LC : Nim Hicaz perdesi.

LD : Tiz dik Hicaz perdesi.

LH : Tiz Neva perdesi.

mesles : Mesna telinin üstündeki çalgı telinin adı.

mesnâ : Zir telinin üstündeki çalgı telinin adı.

muşt : Udun tarak kısmı.

mutlak : Kendi üstünde perde olmayan bölünmemiş açık tel.

mutlak bem : Udda en üstteki telin açık hâli.

mutlak hâd : Udda beşin telin açık hâli.

mutlak mesles : Udda ikinci telin açık hâli.

mutlak mesnâ : Udda üçüncü telin açık hâli.

mutlak veter : Tek tel, çalgının gerilmiş teli.

mutlak zîr : Udda dördüncü telin açık hâli.

mutlak-ı bem : Mutlak bem (*bkz.* **mutlak bem**)

mücenneb : Türk musikisinde aralık ismi.

mücenneb-i hâd : Udda şehadet parmağıyla basılan mücenneb aralığı.

mücenneb mesles : Udda mesles isimli üçlü telin mücenneb aralığı veren baskı yeri.

mücenneb mesnâ : Udda mesnâ adlı ikili telin mücenneb aralığı veren baskı yeri.

mücenneb-i zîr : İnce telden elde edilen mücenneb aralığı.

müselsel : Udda mızrap vuruş şekillerinden biri.

müsemmer : Udda mızrap vuruş şekillerinden biri, müselsel vuruşunun diğer ismi.

nagme : Hissedilebilecek kadar bir zaman süresi içinde devam eden, tizlik-peslik özelliklerinden birini taşıyan, kulakta bir istek ve bir zevk bırakan ses.

nişân : 1. Telli çalgıların sap kısmında konulan işaretler. 2. Udun kolunda yedi adet olarak bulunan noktalar. (*bkz.* **destân**)

perde : Makamı oluşturan seslerden her biri.

rast : Udun ikinci perdesidir.

reftâr-ı kebg : Udda mızrap vuruş şekillerinden biri.

sakîl : Udun pest olan kirişi.

sâz : Musiki aleti, çalgı.

şed : Akort, tellerin belirli veya farklı bir oranda birbiri arasında uyumunun sağlanmasıdır.

sebbâbe-i bem : Udda şehadet parmağıyla basılan baskı yerlerinden birinin adı.

sebbâbe-i hâd : Udda şehadet parmağıyla basılan baskı yerlerinden birinin adı.

sebbâbe-i mesles : Şehadet parmağıyla basılan baskı yerlerinden birinin adı.

sebbâbe-i mesnâ : Udda şehadet parmağıyla basılan baskı yerlerinden birinin adı.

sebbâbe-i zîr : Udda şehadet parmağıyla basılan baskı yerlerinden birinin adı.

şıkk-i veter-i cemî : Udda mızrap vuruş şekillerinden birinin ismi.

T : Nim Zengûle perdesi.

tekne : Udun gövdesi.

tîzî : Sesin üst sekizlisi.

ûd : Maun, ceviz ve gürgenden yapılan büyük gövdeli mızraplı bir sazdır.

ûd-ı kâmil : Beş telli ud olup telli sazların en gelişmiş olanıdır.

ûd devri : Ud musikisi.

ûdun darbı : Ud tellerine vurma, ud vuruşu.

ûdun perdelerinde saklamak : Udun tellerinde sabitlemek.

V : Irak perdesi.

veter-i hâdd : Udun beşinci telidir. Zir telinden incedir.

veter-i mesles : Udun ikinci telidir. Bem telinden daha yoğun ve incedir.

veter-i mesnâ : Udun üçüncü telidir. Bem ve mesles tellerinden daha incedir.

veter-i zîr : Udun dördüncü telidir. Mesna telinden daha incedir.

vustâ-yı fürs : Orta parmak ya da uda göre uddaki ikinci parmak yeri anlamında.

Y : Dik Zengûle perdesi.

YA : Dügâh perdesi.

yaraşdurmak : Sazı akort etmek.

YB : Kürdî perdesi.

YC : Segâh perdesi.

YD : Buselik perdesi.

YE : Tam beşli-Dügâh perdesi.

Yh : Çargâh perdesi.

YH : Sekizli-Neva perdesi.

YT : Nim Hisar perdesi.

YV : Nim Hicaz perdesi.

YZ : Dik Hicaz perdesi.

yedi barmak yarım : Yedi buçuk parmak, ud yapımında kullanılan ölçü birimi.

yik ü yik : Udda mızrap vuruş şekillerinden biri.

Z : Geveşt perdesi.

zâyid mesles : Çalgı teli çeşidi.

zâyid-i mesnâ : Çalgı teli çeşidi.

zâyid zîr : Çalgı teli çeşidi.

zahme : Mızrap vuruşu.

zahme urmak : Darbe yapmak, vuruş yapmak.

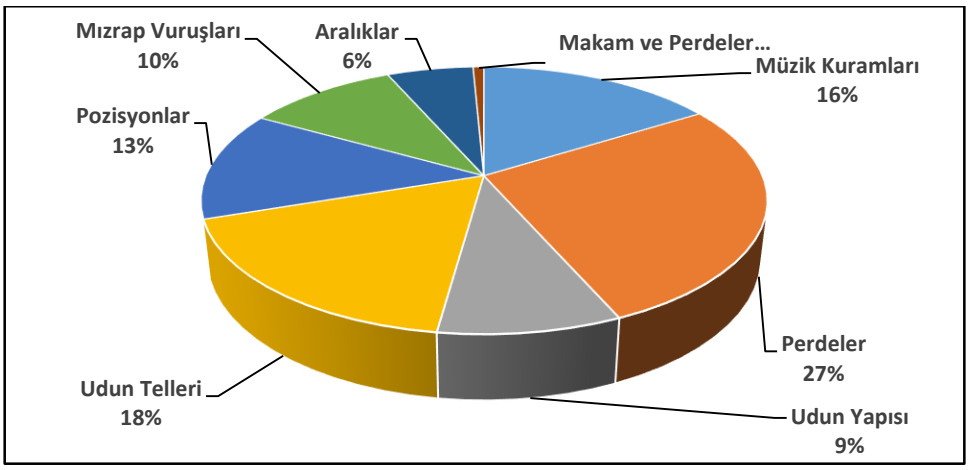
zahmeyi devr itmek : Udda mızrap vuruşunu tamamlamak.

zîr : Udun dördüncü telidir. Mesnaya göre daha incedir.

TABLO VE GRAFİK

Terimler	Sayısal değerleri
Müzik kuramları	22
Perdeler	37
Udun yapısı	12
Udun telleri	24
Pozisyonlar	18
Mızrap vuruşları	14
Aralıklar	8
Makam ve Perdeler	1
Toplam	136

Tablo 1: Terimler ve Kullanım adetleri



Grafik 1: Terimlerin Kullanım Oranları

KAYNAKLAR

1. Argunşah, M. - Güner, G. *Codex Cumanıcus.* İstanbul: Kesit Yayınları, 2015. (s. 507)
2. Aydar, D. *Türk Müziği Nazariyatına Genel Bir Bakış.* sa. 84, bilig, 2018. (s. 179-196)
3. Bardakçı, Murat *Abdülkadir Meragî.* İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986. (91-99)
4. _____ *Ahmed Oğlu Şükrullah Şükrullah'ın Risâlesi ve 15. Yüzyıl Şark Musikisi Nazariyatı.* İstanbul: Pan Yayıncılık, 2012.
5. Çakır, O. K. *Geleneksel Türk Müziği Sabit Perdeli Sazları ve Eğitim Müziğinde Kullanılışları.* [Yüksek Lisans tezi] Selçuk Üniversitesi, 1995. (s. 45-50)
6. Can, M. C. - Can, N. *Tarih İçinde Ud-I.* Milli Folklor Dergisi, c. 4, sa. 26, 1995a. (s. 8-16)
7. _____ *Tarih İçinde Ud-II.* Milli Folklor Dergisi, c. 4, sa. 27, 1995b. (s. 20- 24)
8. Çetin K. *Musikî ve Musikî Terimlerinin İbrahim Râşid Divani'ndaki Yansımaları.* vol. 4/2. Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Winter, 2009. (s. 200-225)
9. Doğruöz, N. *Harîrî Bin Muhammed'in Kırşehrî Edvari Üzerine Bir Inceleme.* [Doktora tezi] İstanbul Teknik Üniversitesi, 2007. (s. 1-7, 31-32, 69-72, 122-123)
10. Ercilasun, A. B. *Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü (Kılavuz Kitap) I.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992. (s. 920)
11. _____ Akkoyunlu Z. *Kâşgarlı Mahmud Dîvânu Lugâti't-Türk Giriş-Metin-Çeviri-Notlar-Dizin.* Ankara: TDK Yayınları, 2016. (s. 529, 729)
12. Farmer, H. G. *Û.,* The Encyclopaedia of Islam, (ed. C. E. Bosworth et al.), c.10, Leiden: E. J. Bril, 2000. (s. 768-773)
13. Işıktaş, B. *Kuramdan İcraya Müziği İntikal Aracı: Ud'un Dünü ve Bugünü.* Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, c. 9, sa. 44, Haziran 2016, (s. 673-682)
14. Kamiloğlu R. *Ahmed Oğlu Şükrullah ve "Edvâr-ı Mûsikî" Adlı Eseri.* [Doktora tezi] Ankara Üniversitesi, 2007. (s. 1-15, 33-171)
15. _____. *Amasyalı (Ahmedoğlu) Şükrullah'ın Edvâr-ı Mûsikî'sinin Tanıtımı ve Değerlendirilmesi.* Hikmet Yurdu, sa. 1, Ocak-2008. (s.171-187)
16. Karakaya F. *Ud*. DİA, TDV *Yay*. c. 42, İstanbul 2012. (s. 39-41)
17. Koç, F. *Türk Din Mûsikîsinde Ud sazının Yeri ve Önemi.* On Dokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, sa. 38, 2015. (s. 123-140)
18. _____ *XV. Yüzyılın Sonuna Kadar Yazılmış Mûsikî Edvârlarında Ud Sazı ve İcrası.*
AÜİFD., c. 51, sa. 2., Ankara 2010, (s. 389-398)

19. Köprülü, F. *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar.* Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1996. (s. 207-209)
20. Sürelsan, i. B. *On beşinci asır Türk Musikisi müelliflerinden Ahmet oğlu Şükrullâh.* Musiki ve Nota Eğitici Aylık Musiki _ Radyo ve Sanat Mecmuası c.1, sa. 5, Mart 1970. (s. 4-7)
21. Şirinova Z. *Şükrullah'ın " İlmül'-Edvar'ı" (Giriş-Inceleme-Metin- Sözlük).* [Doktora tezi] İstanbul Üniversitesi, 2008. (s. 7-34, 139-530)
22. Özçimi, S. *Hızır bin Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr.* [Yüksek Lisans tezi] Marmara Üniversitesi, 1989.
23. Özkan, İ. H. *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri.* İstanbul: Ötüken Neşriyat (5. baskı) 1998. (s. 17-25)
24. Öztuna, Y. *Ud.* Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi, Ankara: AYK Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2000. (s. 537-538)
25. *Tarama Sözlüğü.* Ankara: TDK Yayınları, c. IV, 1996. (s. 2658)
26. Tıraşçı M. – Özfidan M. *Ahmed Sâfî'nin Sefînetü's-Sâfî'sinde Mûsikî Bölümleri ve Ud'la İlgili Kısmın İncelenmesi.* Cunhuriyet İlahiyat Dergisi, c. 21, sa. 2, Ocak 2017, (s. 1249-1266)
27. Torun M. *Ud Metodu Gelecekle Geleneğe.* İstanbul: Çağlar Yayınları. 1996.
28. Türabi A. H. *İbn Sina'nın Kitabü'ş-Şifa'sında Musikî.* [Doktora tezi] Marmara Üniversitesi, 1996. (s. V)
29. _____ *Gevrekzâde Hâfız Hasan Efendi ve Mûsikî Risâlesi.* İstanbul: Rağbet Yayınları, 2005.
30. Uygun, M. N. *Safiyüddin Abdu'l-Mü'min Urmevî ve Kitâbü'l-Edvârı.* İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 1999. (s. 65)
31. Yücel, H. *IX-XV. Yüzyıllar Arası Musiki Kaynakları Üzerine Bir İnceleme.* Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 4, sa. 23, Mart 2016 (s. 301-323)
32. Şirinova, Z. *Şükrullah'ın "İlmü'l-Edvâr'ı" (Giriş-İnceleme-Metin-Sözlük).* Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış [Doktora tezi] İstanbul Üniversitesi, 2008.

"CEMİL DEMİRSİPAHİ'NİN EL YAZMASI DEFTERİNDE YER ALAN BESTELERİNDE MÜZİKAL UNSURLAR"

Ayten Kaplan

Hacettepe Üniversitesi
aykap@hacettepe.edu.tr

ÖZET

Cemil Demirsipahi müzik çalışmalarına küçük yaşlarda keman ve piyano çalmayı öğrenerek başlamıştır. Ferruh Arsunar'dan keman, nota ve armoni, Selahattin Pınar'dan tambur, Emrullah Sipahi'den ud, Ahmet Yamacı'dan bağlama, Ahmet Yatman'dan kanun, Yalçın Oker'den yaylı tambur, Ruşen Kam'dan makam ve fasıl, Kemal Eroğlu'dan mandolin ve pompalı ağız mızıkası, Kemal İlerici'den armoni dersleri alarak Türk ve Batı müziğini bütün yönleriyle öğrenmeye çalışmıştır (A.Emnalar,1998,s.755)[7]. Bağlamadaki anlatım zenginliği onu cezbetmiş ve Halk müziği alanına yoğunlaşmıştır.

Türk Halk Bilimi'nde halk oyunları ve halk müziği alanının önemli ismi, bir kuşağın temsilcisi sayılabilen Cemil Demirsipahi (N.Tan,2013,s.58), Türk Müziği'nin bir bütün olarak kabul edilmesi gerektiğini; Klâsik Türk Müziği ve Halk Müziğinin bu bütünün dalları olduğunu savunmaktadır. Genel anlamda söze dayalı bir müzik olan Türk Müziğinde Klâsik Türk Müziği'nin divan şiirinden, Halk Müziğinin de halk şiirinden beslendiğini ifade etmektedir. Aynı ses sistemini kullanan bu iki türe makamsal yapı açısından bakıldığında, Klâsik Türk Müziğinin işleme yönteminin belli kurallar çerçevesinde olduğunu; Türk Halk Müziğinin işleme yönteminin ise belli kurallara bağlı kalmaksızın daha özgür bir yapıda olduğunu belirtmektedir. Günümüzde yer yer şarkı programlarında türkü, türkü programlarında şarkıların icra edilmeye başlandığına; şarkı ve türkü formunun kaynaştığı örneklere rastlanabildiğine vurgu yapmaktadır (C.Demirsipahi, 2005, s.2-3). Kendisinin de bu türden bestelerine rastlanmaktadır.

Cemil Demirsipahi çok yönlü bir kültürel kimliğe sahiptir. Bunlar şu başlıklar altında toplanabilir: Bestecilik, Bağlama Sanatçılığı, Koro Şefliği, Eğitimciliği, Araştırmacılık, Yayımcılık. Bu araştırmada, Bestecilik yönü ele alınmıştır. Kendi el yazma defterinden ulaşılabilen 36 bestesi üzerinden, bestecilikte müzikal tercihleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Besteciliği, Türk Radyo Kurumuna girmeden önce, Türk Radyo Kurumunda kadrolu olarak çalıştığı yıllar ve Radyo'dan ayrıldıktan sonraki yıllar olmak üzere üç dönem olarak ele alınabilir [A.Emnalar,1998,s.755; N.Tan,2013,s.58; C. Demirsipahi,(t.y) El yazmaları]. Müzikal unsurlar: makamsal yapı, ses genişliği, ölçü, kullanılan aralıklar, 36 eserin genelinde kullanılan perdeler, süre değerleri ve tartım kalıpları başlıkları altında incelenmiştir. Bulgular ışığında üç dönemdeki yapı değerlendirilmiştir. Radyo öncesi ve Radyoda çalıştığı dönemlerde daha üretken; Radyo'dan ayrıldıktan sonraki yıllarda daha az beste yaptığı tespit edilmiştir. Bu dönemde Üniversite ortamında kurumlaşma çalışmaları ve eğitim programlarının öncelik kazanmış olduğu söylenebilir.

Bestelerindeki yapıya baktığımızda, ilk dönemde türkü formunda besteler yaptığı, ikinci dönemde türkü ve şarkı formunun özelliklerini kaynaştıran besteler yaptığı tespit edilmiştir. Türk Müziği bir bütündür görüşüyle örtüşen eserlerdir.

Anahtar Sözcükler: Cemil Demirsipahi, Müzikal Unsurlar, Türk Müziği

[7] Emnalar'ın Demirsipahi'ye ilişkin bilgiler C.Demirispahi'nin kendisinden alınmıştır.

"MUSICAL ELEMENTS OF COMPOSITIONS IN CEMİL DEMİRSİPAHİ'S MANUSCRIPT BOOK"

ABSTRACT

Cemil Demirsipahi started his musical studies by learning to play violin and piano at an early age. He tried to learn all aspects of Turkish and Western music by taking violin, notes and harmony lessons from Ferruh Arsunar, "tambur" lessons from SelahattinPınar, "oud" lessons from Emrullah Sipahi, "bağlama" lessons from Ahmet Yamacı, "kanun" lessons from Ahmet Yatman, "stringe tambur" lessons from Yalçın Oker, modal (makam) and session (fasıl) lessons from Ruşen Kam, mandolin and pumped mouthpiece, harmony lessons from Kemal İlerici. ((A.Emnalar,1998,s.755)[8].Then arrative richness of bağlama attracted him and he concentrated on the field of folk music.

In Turkish folklore, as an important name of Turkish Folk Dance and Turkish Folk Music, Cemil Demirsipahi (N.Tan,2013,s.58), believes that Turkish Music should be accepted as a whole and he also argues that Turkish Classical Music and Folk Music are the branches of this whole. He expresses that Turkish music which is generally lyric-based feeds from divan poetry and folk music feeds from folk poetry. When we look at these two genre which use same note systems from the modal point of view, we can see that the processing method of Turkish Classical Music is bounded by the rules but Turkish Folk Music has no rules but freedom. He emphasizes that nowadays in folk music programs,we can see the song form and on the other hand, we can see folk music form in classical music programs which means socializing of These two forms. (C.Demirsipahi, 2005, s.2-3)

Cemil Demirsipahi has a multifaceted cultural identity. These can be grouped under these titles: Composer, Bağlama player, Conductor, Teacher, Researcher and Publisher. In this research, the direction of composing is discussed. It has been tried to determine his musical preferences in composition through 36 compositions that can be reached from his own manuscript book. His composing feature can be handled in three period: one is before radio Department, other period is when he was working in radio Department and the other period is after his resignation from the radio Department [A.Emnalar,1998,s.755; N.Tan,2013,s.58; C. Demirsipahi, (t.y)El yazmaları]. Musical Elements have been examined under the titles like modal form, pitch width, measure, register,, pitches used in general of 36 songs, time beats and bolds. By These results, the form in three periods has been evaluated. It has been identified that he was more productive before radio Department and the period when he was working in radio department: after resignation he has made less compositions. About this period, It can be said that the studies of institutionalization in University and education programs gained priority.

When we look at the form of his compositions, in first period we can see the folk form and in second period we can see the both fused compositons. These compositions coincide the idea that Turkish music is a whole.

Key Words: Cemil Demirsipahi, Musical Elements, Turkish Music

[8] Emnalar'ın Demirsipahi'ye ilişkin bilgiler C.Demirispahi'nin kendisinden alınmıştır.

GİRİŞ

Müzik dünyasında, duyguların düşüncelerin seslerle biçimlenip sunulmasında bestecilerin her biri önemli kişiliklerdir. Dış gerçeklikle iç dünya arasında yoğun ilişkiler yaşamaya başladıklarında, sanatta yaratıcılık sürecine girmiş kişilerdir. Ortaya koydukları eserlerde kendi iç dünyalarını yansıtmaları kuvvetle muhtemeldir. Rollo May bu durumu "yaratıcılık, bilinci yoğunlaşmış insanın kendi dünyasıyla karşılaşmasıdır"(1987, s.51) şeklinde ifade etmektedir. Bu süreç, bir anlamda bestecinin, farkındalıklarına hayat verme sürecidir. Besteci, seslerle kimi zaman dostluk kimi zaman karşıtlık kuran; kimi zaman itaâtkâr kimi zaman serzenişte bulunan duygularla bir kavramı kavramsallaştırma olgusunun içinde bulur kendini. Bu olgusal yapıda; sesler, nüanslar, usuller, makamlar ve ritim gibi unsurlar besteciye yol arkadaşlığı yaparlar. Bestecinin kültürel birikimi, yaşam deneyimleri, beklentileri, tercihleri ve yol arkadaşlarını bütünleştirebilme becerisi kavramsallaştırmada belirleyici rol oynar. K. İlerici, *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi* kitabında, bütünleştirebilme becerisi konusundaki düşüncelerini kısaca özetlersek: Besteci, cümle ve cümlecikleri kurabilmek için müzik dilinin örgüsünü iyi bilmek zorundadır. Müziğin harfleri seslerdir. Yükseklikleri/ frekansları farklıdır, kimisi ince kimisi kalındır. Süreleri farklıdır, kimisi uzun kimisi kısadır. Uzunlu kısalı hecelerin bir düzen içinde bir araya gelmesiyle süre kalıpları oluşur. Bu süre kalıpları, eserin müzik dilinin kurulmasını sağlar. Ses dilinin vurgusunu/nüansını sağlayan, sesin güçlüğü/yeğinlidir. Hız farklılıkları, bütünün anlamını değiştirir (Oyun havası, Ağıt vb.). Seslerin kimisi durucu kimisi yürüyücüdür, bu özelliklere göre bitiş ve ilerleyiş, soru ve cevap sağlanır (1981, s.283-284). Bir şiir bestelenecekse, sözün anlamının çok iyi kavranması gerekmektedir. Alâaddin Yavaşça kendisi ile yapılan bir söyleşide:

> "Bir bestekârın sözlü eserlerinde en çok önem vereceği nokta şiirin ifade gücünü çok iyi sezerek, şairin hissettiklerini paylaşabilmesidir. Yani, tatlı akşam saatini de, tatsız akşam saatini de hissedip, yaşayıp ona göre melodiye dökeceksin. Güftenin istediği ifadeyi melodik yapıyla örebiliyorsan bestekârlık vardır. Kaldı ki bestekârın görevi sadece bu değildir. Gütteyi yaşatabilecek makam ve usulü de aynı hassasiyetle belirlemek gerekir."

ifadeleri ile sözlü bestede, bestecinin sözü içselleştirmesi gerektiğine vurgu yapmaktadır.[9] Bu göndermelerden beste yapmanın kendi içinde kuralları olduğunu, bestecinin bu bilgilere sahip olması gerektiği düşüncesini ediniyoruz. Bir olanaklar çerçevesinin varlığından haberdar oluyoruz. Bir bestecinin yaratıcılığı, bu çerçevede ya da bu çerçevenin sınırlarını zorlayıp imgelemini bir 'biçim'de nesnelleştirmesinde ortaya çıkar. Bu 'nesnelleştirme', fiziksel ve matematiksel, düşünsel ve duygusal olanakların analitik sürecinden geçerek, imgeleme hayat verme çabasının bir ürünüdür. Kuşkusuz, sanat alanında bu 'nesnelleştirme' biçimlerinin tek bir reçetesi olamayacaktır.

Bu çalışmada, Cemil Demirsipahi'nin, el yazma defterindeki besteleri üzerinden, 'nesnelleştirme' biçimlerine tanıklık etmeye çalışılacaktır. Kendi el yazma defterinden ulaşılabilen 36 bestesi üzerinden, bestecilikte müzikal tercihleri tespit edilmeye çalışılmıştır. C.Demirsipahi'nin bu eserleri bir çok sanatçı tarafından bir çok kez icra edilmiştir. Bu nedenle "icracıların yorumları" değişkenlerinin etkisinden arındırarak, bestecinin kendi 'biçim'ini görebilmek için, ulaşabildiğimiz el yazma defterindeki 36 eser, örneklem grubumuzu oluşturmuştur. Bu 36 eser, makamsal yapı, ses genişliği, ölçü, kullanılan aralıklar, 36 eserin genelinde kullanılan perdeler, süre değerleri ve tartım kalıpları başlıkları altında incelenmiştir. Bulgulara geçmeden önce, genel hatlarıyla bestecinin hayatı ve sanat yaşamına bakmakta yarar vardır.

[9] Küçükusta Ahmet Rasim, "Makam Farkında Alaaddin Yavaşça Farkı…" www. Musikidergisi.net, Eleştiri/Kritik link'i. Erişim Tarihi: 23,06, 2018- 15.29

HAYATI ve SANAT YAŞAMI

Türk Halk Bilimi'nde halk oyunları ve halk müziği alanının önemli ismi, bir kuşağın temsilcisi sayılabilen Cemil Demirsipahi çok yönlü bir kültürel kimliğe sahipti. Bunlar şu başlıklar altında toplanabilir: Bestecilik, Bağlama Sanatçılığı, Koro Şefliği, Eğitimciliği, Araştırmacılık, Yayımcılık (N.Tan,2013,s.58).

Demirsipahi, 04.10.1933 yılında Istanbul ilinin Beşiktaş ilçesinde doğmuştur. Anne ve baba sülalesi akıncı olup, babası Sipahizadelerden Mustafa, annesi Akıncılardan Hamide Hanım'dır. Fatma ve Nazmiye adlarında iki kız kardeşi vardır. 1944 yılında babasını kaybedince iki ablası ile Ankara'ya tasınmıştır. İlkokul eğitiminin son yılını Ankara Anafartalar Atatürk ilkokulunda; Orta Öğretimini Atatürk Lisesinde tamamlamış; 1960 yılında da Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesini bitirmiştir. Maaruf Maarifçi Şevket Süreyya ile Öğretmen Cemile Aytaç'ın kızları Bilge ile evli olup, bu evlilikten Efe ve Eser adlı iki çocuğu vardır. Kayınbiraderi ünlü kalp operatörü Prof. Dr. Aydın Aytaç'dır (A.Emnalar,1998,s.755)[10].

Ankara Barosuna bağlı bir Avukat olarak mesleğini sürdürmesine rağmen, müzik O'nun hayatında hep öncelikli olmuştur. Avukatlığını sanatçıların telif haklarının korunması konusunda değerlendirmiştir. Besteci ve söz yazarlarının telif hakları konusunda ilk adımı Ankara'da Nevzat Sümer'le başlatmıştır. 'Müzik İş Sendikası' adı altında dernek kurarak sanatçı ve edimcilere sosyal haklarını kazandırmanın zeminini hazırlamış ve kazandırmıştır. Mesleki Birlik Yasa Tasarısı hazırlayıp, Dağıtım Yönetmeliği düzenleyerek Kültür Bakanlığı'na önermiştir. Zamanın Kültür Bakanı (1977-79) Ahmet Taner Kışlalı'nın desteği ile Uluslararası Türk Telif Hakları'nın tahsili için uğraş vermiştir.[11] Yurtdışı çalışmaları ile SACEM, GEMA gibi devlet kurumlarından Türk bestecilerinin haklarını tahsil edilir duruma getirmiştir. Bu konuda Müzko Yayınları 2 kitabı, yalnızca Demirsipahi'nin bu alandaki yazılarına ayrılmıştır. Mesleki Birliğin canlanması için katkılarını sürdürmüş; özellikle 'Gümrükleme' ve 'Karşıtlık Hakları/ Mukabele-i Bilmisil Müesseselerinin ve VIP haklarının işletilmesi için uğraş vermiştir (A.Emnalar, 1998,s.761). Fikir ve sanat eserleri kanunun işlemesini sağlayan, literatürde CANO davası[12] olarak bilinen ilk davayı açmış ve kazanmıştır. 1965 yılında Afyon Milletvekili Şair Osman Atilla'nın desteği ile TBMM 690 sayılı kanunla Aşık Veysel'e maaş bağlanmasını sağlamıştır (A. Kaplan (t.y)[13].

1962 yılında Radyo Sınavını kazanmış ve Radyodaki çalışma hayatı Yurttan Sesler Saz Sanatçısı olarak Radyo'dan ayrıldığı 1973 yılına kadar sürmüştür.

1973 yılından itibaren Hacettepe Üniversitesi Mezuniyet Sonrası Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsünde Araştırma Görevlisi olarak çalışmıştır. 1975 yılında Öğretim Görevliliğine atanmış; emekli oluncaya kadar Hacettepe'de çalışmıştır. Çalıştığı Birimin adı bu süre içinde birkaç kez değişmiştir. Sırasıyla: Hacettepe Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzikoloji Koordinatörlüğü; Rektörlüğe bağlı Müzikoloji Ana Sanat Dalı Başkanlığı; Güzel Sanatlar Fakültesine bağlı Türk Halk Müziği ve Oyunları Başkanlığı

[10] Emnalar'ın Demirsipahi'ye ilişkin bilgiler C.Demirispahi'nin kendisinden alınmıştır.
[11] Efe Demirsipahi (C.Demirsipahi'ni Oğlu) ile Söyleşi
[12] 'Cano' eserinin, ilk bölümünün (Aman Güzel yavaş yürü, Yollar İncinir İncinir, Güzelim Diye Nazlanma Teller İncinir İncinir), Barış Manço'nun 'Dağlar Dağlar'(Ellerimle Büyüttüğüm Solar İken Dirilttiğim, Çiçeğimi Kopardın Sen , Ellere Verdin.) ile benzer olduğuna ilişkin açılmış dava.
[13] C.Demirispahi ile yapılan söyleşilerden yola çıkarak kaleme alınan A.Kaplan'ın yayınlanmamış "Aşık Veysel Ne Dedi ?"yazısı A.Kaplan arşivi.

görevlerini üstlenmiştir. 1987 yılında Üniversitelerarası Kurul Kararı ve Yükseköğretim Kurulu onayı ile Öğretim Üyeliğine yükseltilmiştir.

Çok sayıda kurum ve kuruluşlarda görev yapmıştır. Milli Eğitim Bakanlığı, Gençlik ve Spor Bakanlığı, Turizm ve Tanıtma Bakanlığı, Kültür Bakanlığı, TRT Yüksek Kurullarında ve özel danışma kurullarında görev yapmıştır.

Türkiye ilkokullar-ortaokullar-liseler-üniversitelerarası Türk Halk Oyunları ve Türk Halk Müziği yarışma esaslarını düzenleyerek yasal temellere oturtulmasını sağlamıştır.

1973-74 TUFEM Yönetim Kurulu Başkanlığı, TUTAV Sanat Kurulu Danışmanlığı, TRT Genel ve Özel Kurul Üyelikleri görevlerini üstlenmiştir.

1975 yılında yazmış olduğu "Türk Halk Oyunları" geniş bir araştırmaya dayalı kitabı günümüzde Halk Oyunları alanında ilk başvuru kitabı olma özelliğini korumaktadır.

1974-1975 yıllarında Devlet Halk Dansları Topluluğu'nun kuruluşunda büyük katkıları olmuş ve Seçici Kurul Başkanlığı yapmıştır. Bu dönemde çok sesli halk çalgıları çalışmaları kapsamında, 36 kişilik bir çalgı orkestrası kurmuş ve yetiştirdmiştir. Binlerce müzik eserini notaya alarak bir nota arşivi oluşturmuştur.

Ödülleri

- Cumhurbaşkanlığı'ndan dört Onur Belgesi
- Hacettepe Üniversitesi Rektörlüğünden yedi Teşekkür ve Onur Belgesi
- Kültür Bakanlığı'ndan, Üstün Hizmet Belgesi ve Üstün Hizmet Altın Rozeti
- Hacettepe Üniversitesi "Sanat Başarı Belgesi", "Senato Takdirnamesi", "Rektörlük Takdirnamesi",
- Resmi kuruluş ve Bakanlıklardan 162 şilt
- İtalya'da NATO Şilti ,
- Almanya'da Altın Plak ,
- Belçika'da Platin Tabak ,
- Ses ve Saz Sanatçıları Birliği'nin "Türk Müziğine Katkı Ödülü" Şilti
- Türkiye Büyük Millet Meclisi Başkanlığı'ndan özel Takdirname

Sanat Yaşamı

Cemil Demirsipahi müzik çalışmalarına, "küçük yaşlarda keman ve piyano çalmayı öğrenerek başlamıştır. Ferruh Arsunar'dan keman, nota ve armoni, Selahattin Pınar'dan tambur, Emrullah Sipahi'den ud, Ahmet Yamacı'dan bağlama, Ahmet Yatman'dan kanun, Yalçın Oker'den yaylı tambur, Ruşen Kam'dan makam ve fasıl, Kemal Eroğlu'dan mandolin ve pompalı ağız mızıkası, Ferruh Arsunar ve Kemal İlerici'den armoni eğitimi almıştır" (A.Emnalar, 1998, s.755). Türk ve Batı müziğini bütün yönleriyle öğrenmeye çalışmıştır. Bağlamadaki anlatım zenginliği onu cezbetmiş ve Halk müziği alanına yoğunlaşmıştır (N.Tan,2013,s.58). Türk Müziğinde ölçü sınıflamaları konusunda K.İlericinin sınıflamasını benimsemiş ve onu geliştirmiştir.

Ortaöğretim yıllarından itibaren korolar kurmuş ve Şef'liklerini yapmıştır. Bu koroların bazıları: Ankara Atatürk Lisesi Korosu, Hukuk Fakültesi Korosu, Talebe Birliği Korosu, Talebe

Federasyonu Korosu, Kız Teknik Yükseköğretmen Okulu Korosu, Ankara Üniversitesi, Hacettepe Üniversitesi Koroları'dır.

1960'lı yıllarda Almanya'da kendi sesi ve çalgısı ile Türk Müziği alanında 10 plâk çıkarmıştır.

1970 yılında Kültür Bakanlığı talebi üzerine Yunus Emre'nin 12 şiirini besteleyen Demirsipahi bu eserlerini Sanatçı Ayla Algan'la birlikte Fransa'nın Olympia Konser Salonu'nda yorumlamıştır. Türkiye'nin tanıtımı için İngilizce, Fransızca, Almanca olarak seslendirilen eserler Kültür Bakanlığı'nca Long play haline getirilerek dünya ülke protokollerine hediye edilmiştir.

1975 yılında Dışişleri Bakanlığı'nca görevlendirildiği, Belçika'da yapılan uluslararası kültür haftasına, halkbilimsel verilere dayalı "Amour et Meriage" / "Aşk ve Evlilik" konulu sanat projesi ile katılmış ve Platin Tabak ödülü almıştır.

1995 yılında, Türkmenistan Türk Cumhuriyeti, Tataristan Türk Cumhuriyeti, Kazakistan, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti, Azerbaycan Türk Cumhuriyeti ve Türkiye katılımlı I.Türksoy Halk Oyunları Festivali Sanat Yönetmenliği'ni üstlenmiştir.

Demirsipahi Beste çalışmalarına 1952 yılında başlamıştır. 13 bestesi Altın Plak almıştır.

- *Cano (Amman güzel yavaş yürü)* *Yana yana kül oldum*
- *Nem alacak felek benim* *Ana beni eversene*
- *Vermediler ne yapayım* *Selam*
- *Yo Ayşe yok Ayşe* *Bülbül*
- *Türkiyem'e bir ben dönemiyorum* *Deliyim*
- *Şen Ola Düğün Şen Ola* *Gitti*
- *Fakir bir sairim amma yüreğim zengin a canım*

Türk Müziği'nin bir bütün olarak kabul edilmesi gerektiğini; Klâsik Türk Müziği ve Halk Müziğinin bu bütünün dalları olduğunu savunmuştur.

> *Türk Müziği bir bütündür. Klâsik Türk Müziği ve Halk Müziği bu bütünün dallarıdır. Klâsik Türk Müziği divan şiiri ile beslenirken, Halk Müziği halk şiiri ile zenginleşmektedir. Klâsik Türk Müziği aruz kalıplarına dayanırken, Halk Müziği ağırlıklı olarak hece vezniyle yazılmaktadır… Klâsik Türk Müziği kuralcı, yaptırımlı bir makam baskısı ile giriş, çıkış, asma karar, yardımcı durak, durak kurallarını ve işleme yöntemini, hızını belirlemişken, Halk Müziği 3'lü, 4'lü, 5'li tüm'ler veya bunlardan oluşturulan dizileri kuralsız, yaptırımsız ve bir makam baskısı olmaksızın, giriş, çıkış, hız, karar, ana durak ve durak yerlerini bağımsız olarak kullanan ve dizi ya da tümleri işleyerek yapıtını ören bir biçimi benimsemiştir.* (C.Demirsipahi, 2005, s.2-3)

Günümüzde yer yer şarkı programlarında türkü, türkü programlarında şarkıların icra edilmeye başlandığına; şarkı ve türkü formunun kaynaştığı örneklere rastlanabildiğine vurgu yapmıştır (C.Demirsipahi, 2005, s.3).

Radyo'dan ayrıldıktan sonraki dönemlerde yaptığı eserler Şarkı ve Türkü formunu kaynaştıran türden eserlerdir.

C.Demirsipahi kendisi ile yaptığımız bir söyleşide[14] beste yaparken dikkat edilmesi gerekenleri şöyle sıralamıştır:

1.Şiirin genel anlamı, amacı ve buna göre dizelerin, genel anlam içindeki durumu ile dizenin tek başına anlamı, amacı tespit edilir. Ana amaca ağırlık vermenin yolları saptanır.

2.İnce-kalın, uzun-kısa, vurgulu-vurgusuz, önemlendirilmiş-silikleşmiş, hızlı-yavaş, çıkak, uzatma-kısaltma, yapma vurgu, imâle, zihaf, vezin vb. durumları ayrıntılı bir biçimde saptanır.

3.Sözcükte ve şiirin bütününde gürlük dereceleri ve güç dağılımı saptanır

4.Sözcüklerin birbirleri ile uyuşumları, bağlanışlarındaki uyum ve uyumsuzluk, bağlanış şekilleri kavranır.

6.Sözcüklerin taşıdığı müziklerde, değişiklikler yapılarak, ortaya çıkan anlamlar not edilir. Bunlar arasında, kendi yorumuna uyan düşünceyi yanıtlayan biçim ile amaç ve şiirin genel amacı karşılaştırılır. Biri üzerinde karar verilir. Verilen karar doğrultusunda, benimsenene kadar şiir okunur ve üzerinde grafiği belirlenir. Tasarı olgunlaştırılır. Müziğin kurulmasına geçilir.
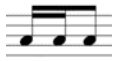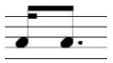
7.Görev verilecek sesler arasında seçim yapılır. Seslerin renk, ton içindeki yeri, anlamı, tartımdaki alacağı şekiller, düzüm ilişkisi ve ölçü içindeki yeri ve aralarındaki uyumu bulunarak ses seçilir. Sesin taşıyabileceği anlamlar incelenir. Genlik durumu araştırılır. Amaca uyması için gerekli nüans işaretleri belirlenir.
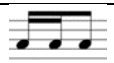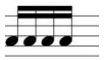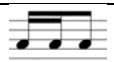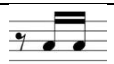
Ayrıca, prozodi konusunda da müzik prozodisinin, şiir prozodisini ikincil durumda bırakabileceğini; bestecinin, şiirde gizli ya da eksik kalmış yönleri, duyguları ortaya çıkarmak ve anlam bütünleşmesini sağlamak için dilbilim kurallarına aykırı düşen bazı uygulamalar yapılabileceğini ve eserlerinden bazılarında bunu yaptığını ifade etmiştir:
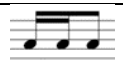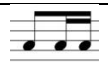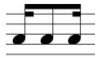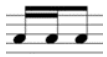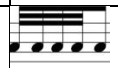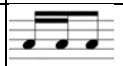
> " Besteci zaman zaman anlamı öne çıkarmak için bu hataları bilinçli olarak yapabilir. Örneğin 'Deliyim' adlı bestemde *Yeşil gözlerine yangınım dilber* cümlesinde –ri hecesinde gözlere takılıp kalmak ve hayranlık duygusunu yaratmak için süreyi uzun kullandım. 'Kızıma/ Gelin Uğurlaması' adlı bestemde *İşte ayrılıyorsun* cümlesinde kopuş ve uzaklaşma duygusunu belirtmek için –rı hecesinde uzun ses kullanarak –rı ve –lı hecesi arasında bilinçli olarak kurallara aykırı bir hece bölmesi yaptım".
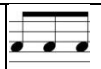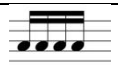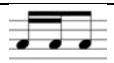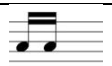
[14] 2011 yılında evinde yaptığımız haftalık görüşmelerden birinde alınmış notlardan. Notların üzerinde tarih kaydetmek ihmalkârlığı nedeniyle gün belirtilememiştir.
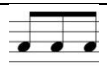
ESERLERİ

No	Eser Adı	Söz Yazarı	Yıl	Makam	Ses Genişliği	En çok kullanılan aralık	En çok kullanılan tartım kalıbı	Ölçü
1	Cano	Derdiçok	1958	Kerem	5'li	2'li (119)	 (25)	4/4 (birim:vuruş)
2	Gençlik	F.Nafiz Çamlıbel	1960	Rast	10'lu	2'li (108)	 (24)	4/4 - 2/4 (birim: vuruş)
3	Yana Yana Kül Oldum	Maniler	1960	Rast	5'li	2'li (89)	 (11)	4/4 (birim: vuruş)
4	Hey Ağalar Gönül Asla Tek Olmaz	Sümmani	1960	Muhayyer	10'lu	2'li (63)	 (16)	2/4 (birim: vuruş)
5	Rüzgâr Esmeyince	Sümmani	1961	Uşşak	8'li	2'li (55)	 (19)	2/4 (birim: vuruş)
6	Karakız	Cemil Demirsipahi	1961	Rast	6'lı	2'li (96)	 (12)	2/4 (birim: vuruş)
7	Gitti	Erdoğan Alkan	1961	Muhayyer	8'li	2'li (57)	 (12)	4/4 (birim: vuruş)

8	Karanfil	Maniler	1961	Rast	10'lu	2'li (94)	 (19)	2/4 (birim:vuruş)
9	Sarhoş	-	1962	Hüseyni	7'li	2'li (120)	 (9)	2/4 (birim:vuruş)
10	Bülbül	Ruhsati	1962	Kürdi	8'li	2'li (118)	 (35)	4/4 (birim: vuruş)
11	Nem Alacak Felek Benim	Hasan Turan	1962	Segâh	6'lı	2'li (92)	 (11)	4/4 (birim: vuruş)
12	Yarasızlar	Maniler	1962	Segâh	8'li	2'li (102)	 (20)	2/4 (birim:vuruş)
13	Hani	Pir Sultan Abdal	1963	Kerem	6'lı	1'li (82)	 (19)	2/4 (birim:vuruş)
14	Dudakta Yara İzi Var	Maniler	1964	Hüseyni	5'li	2'li (89)	 (13)	4/4 (birim: vuruş)

15	Askerlik Türküm	Cemil Demirsipahi	1964	Segâh	7'li	2'li (49)	 (12)	2/4 (birim:vuruş
16	Fakir Bir Şairim	Erdoğan Alkan	1964	Rast	7'li	2'li (183)	 (11)	2/4 (birim:vuruş
17	Ana Beni Eversene	Hasan Turan	1965	Segâh	6'lı	2'li (157)	 (14)	4/4 (birim: vuruş)
18	Evlendim Diye	Erdoğan Alkan	1965	Kerem	7'li	2'li (61)	 (17)	4/4 (birim: vuruş
19	Yo Ayşe Yok Ayşe	Karacoğlan	1965	Segâh	7'li	2'li (72)	 (9)	2/4 (birim:vuruş
20	Nasıl Anlatayım Size Ben Beni	Cemil Demirsipahi	1966	Mahur	7'li	2'li (78)	 (16)	2/4 (birim: vuruş
21	Kız Sevdiğin Var mı Dedim	Cemil Demirsipahi	1967	Rast	5'li	2'li (71)	 (25)	4/4 (birim: vuruş
22	Düğün Türküsü	Hasan Turan	1967	Uşşak	5'li	2'li (95)	 (12)	4/4 (birim: vuruş

23	Selam	Cemil Demirsipahi	1969	Mahur	8'li	2'li (34)	 (7)	6/8 (birim: parça vuruş)
24	Türkiye'me Bir Ben Dönemiyorum	Yılmaz Asöcal	1969	Uşşak	5'li	2'li (51)	 (12)	4/4 (birim: vuruş
25	Yarab Bu Ne Derttir	Yunus Emre	1971	Kerem	4'lü	1'li (108)	 (65)	7/8(322) (birim: parça vuruş)
26	Bir Kez Gönül Yıktın İse	Yunus Emre	1971	Buselik	6'lı	2'li (43)	 (26)	8/8 (323) (birim: parça vuruş)
27	İlk Gününden Vardım Kavil Yerine	Cemil Demirsipahi	1971	Rast	5'li	2'li (169)	 (28)	4/4 (birim: vuruş
28	Yalnız Bir Sipahide Var	Cemil Demirsipahi	1972	Uşşak	8'li	2'li (111)	 (13)	4/4 (birim: vuruş
29	Oho Ahmet	Cemil Demirsipahi	1972 !!	Kürdi	6'lı	2'li (102)	 (23)	2/4 (birim:vuruş
30	Sevgiden Düşmüşüm (Oy)	Hasan Turan	1973	Saba Zemzeme	11'li	2'li (128)	 (19)	4/4 (birim: vuruş)
31	Gelin Uğurlaması (Kızıma)	Hasan Turan	1973	Kürdi	10'li	2'li (139)	 (96)	¾ (birim: vuruş)

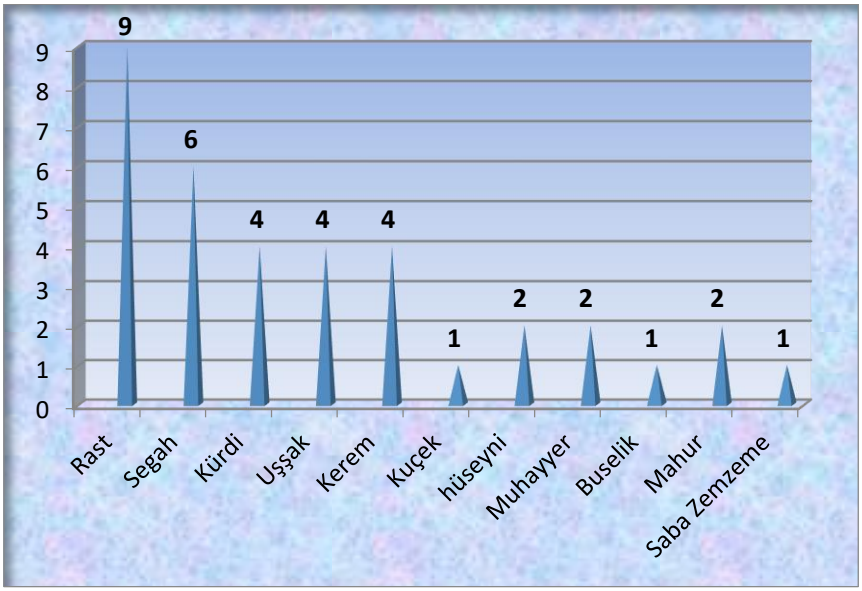
32	Vermediler	Hasan Turan	1973	Kürdî	10'lu	2'li (148)	 (36)	12/8 (birim: parça vuruş)
33	Deliyim	Hasan Turan	1973	Rast	8'li	2'li (112)	 (26)	4/4 (birim: vuruş)
34	Olursa Olsun	Cemil Demirsipahi	1974	Segâh	6'lı	2'li (84)	 (26)	4/4 (birim: vuruş)
35	Sen Yanımda Olunca	Cemil Demirsipahi	1987	Rast	7'li	2'li (144)	 (60)	2/4 (birim:vuruş
36	Hızır Gibi Tut Elimden	Hasan Turan	1987	Kuçek	8'li	2'li (159)	 (112)	4/4 (birim: parça vuruş) Birimde süre değeri büyütülmüş

Tablo.1

Makamsal Yapı

Makam/Dizi	Sayı
Rast	9
Segâh	6
Kürdi	4
Uşşak	4
Kerem	4
Kuçek	1
Hüseyni	2
Muhayyer	2
Buselik	1
Mahur	2
Saba Zemzeme	1

Grafik 1. Makamsal Yapı

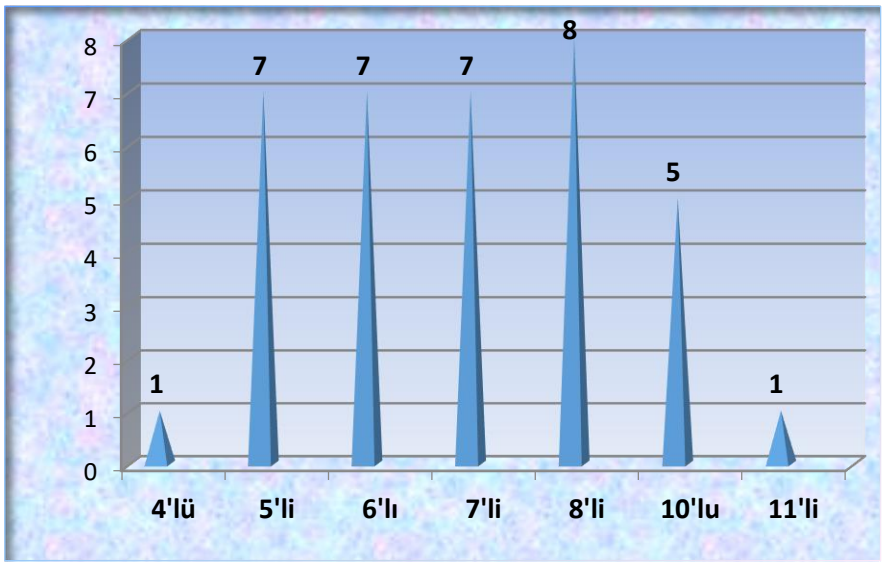


Tablo. 2

Ses Genişliği

Ses Genişliği	Sayı
4'lü	1
5'li	7
6'lı	7
7'li	7
8'li	8
10'lu	5
11'li	1

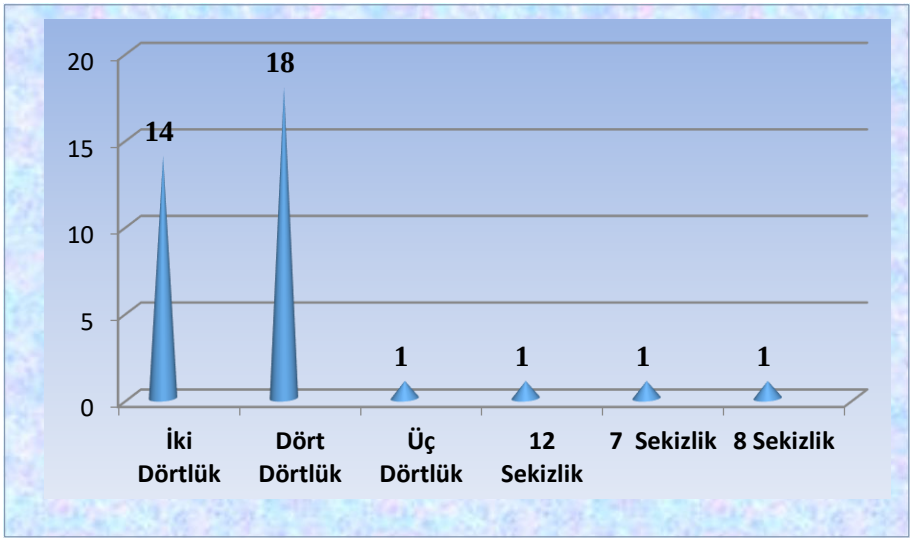
Grafik 2. Ses Genişliği



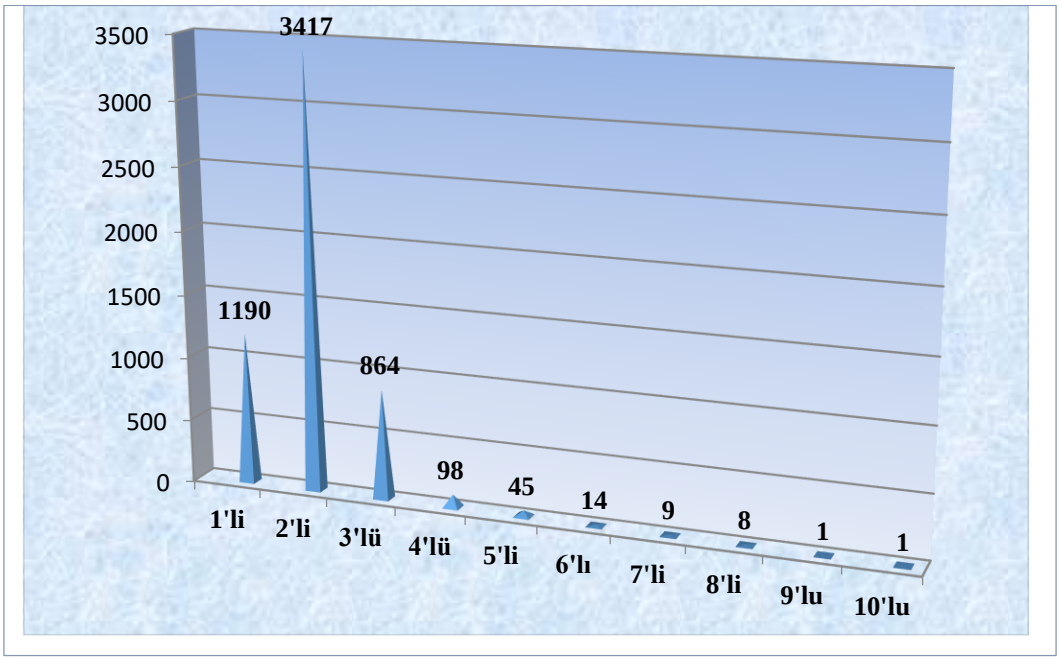
Tablo 3. Ölçü

Ölçü	Sayı
2/4	14
4/4	18
3/4	1
12/8	1
7/8	1
8/8	1

Grafik 3. Ölçü
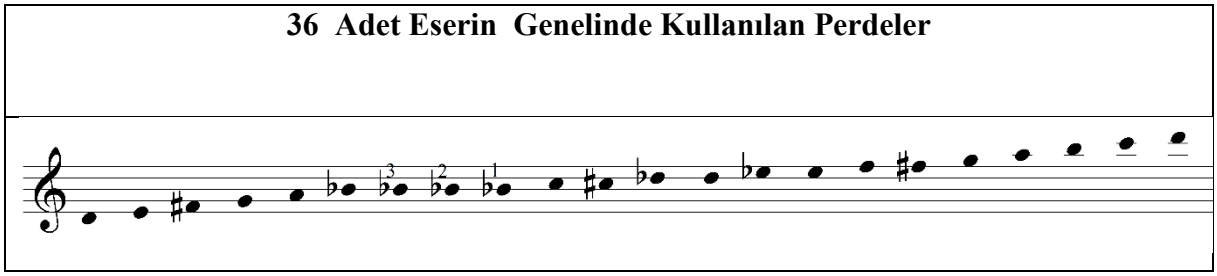


Grafik 4. Kullanılan Aralıklar
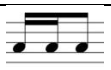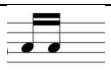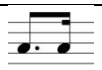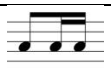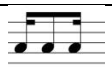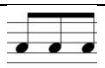


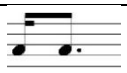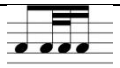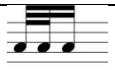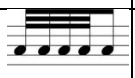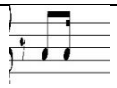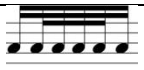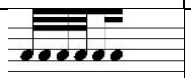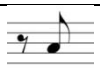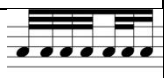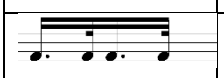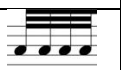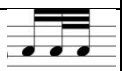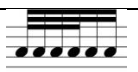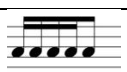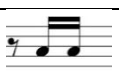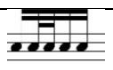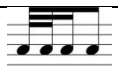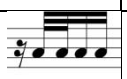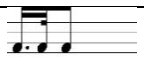
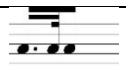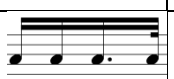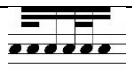
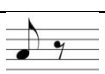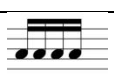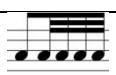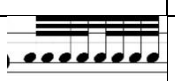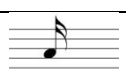
Tablo 4. Kullanılan Aralıklar

Kullanılan Aralık/ İnterval	1'li	2'li	3'lü	4'lü	5'li	6'li	7'li	8'li	9'lu	10'lu
Sayı	1190	3417	864	98	45	14	9	8	1	1

Tablo.5. Örneklem Eserlerde Kullanılan Perdeler



Tablo.6. Örneklem 36 Eser De Süre Değerleri Ve Tartım Kalıpları Kullanım Sıklığı

						
567	**403**	**230**	**127**	**125**	**116**	**109**
						
99	**88**	**81**	**59**	**39**	**26**	**25**
						
24	**24**	**21**	**15**	**14**	**14**	**13**
						
11	**11**	**10**	**10**	**7**	**5**	**5**
						
4	**4**	**4**	**2**	**2**	**2**	**2**
						
1	**1**	**1**	**1**	**1**		

Ezgisel Değerlendirme

36 eserin bestelenme tarihlerine baktığımızda, 8 eser Radyo öncesi, 21 eser Radyo dönemine ve 7 eser Radyodan ayrıldığı döneme aittir.

Radyo öncesi

2 eser 5'li ses genişliğinde, Hüseyni/Kerem ayağı ve Rast çeşnileri kullanılarak, ezgisel diziliş 2'li aralıklara dayalı yer yer 3'lü atlamalarla kurulmuştur. Her iki eser de (Cano) , (Yana yana kül oldum) Altın Plak almıştır.

1 eser Rast çeşnisi ile 6'lı ses genişliğinde, müzik cümlesinin bitişlerinde ve bir sonraki cümleye başlarken 3'lü atlamalar ve nakarata geçerken yapılan 5'li atlamalar dışında 2'li ve 1'li aralıklarla kurulmuştur.

2 eser 8'li ses genişliğinde Uşşak ve Muhayyer makamında bestelenmiştir. Uşşak makamındaki eserde, müzik cümleleri içinde 1 ya da 2 adet 3'lü ve 4'lü atlama; sözlere başlarken 6'lı, müzik cümlesinin bitiminde 4'lü; bir sonraki cümleye başlarken 7'li; bitişi 2'li ve 1'li aralıkla noktalayan bir kurgu var.

Muhayyer makamındaki eserin neredeyse tamamı 2'li aralıklarla oluşturulmuştur. Sözlere geçişte 7'li, müzik cümlelerine geçişte 3'lü, bir yerde isyan duygusunu vurgulamak için 5'li aralık kullanılmıştır. Altın Plak almıştır (Gitti)

3 eser 10'lu ses genişliğinde Muhayyer ve Rast makamında; yer yer 3'lü, 4'lü; müzik cümlelerine geçişte 6'lı ve 7'li atlamalar kullanarak 2'li ve 1'li aralıklarla bestelenmiştir.

Bu dönem eserlerini yanaşık seslerle, geçkilerde 5'li, 6'lı, 7'li atlamalar ve müzik cümleleri içinde yer yer 3'lü ve 4'lü, çok nadiren 5'li aralıklar kullanarak türkü formunda bestelemiştir.

Radyo Dönemi

4'lü ses genişliğinde 1 eser bestelenmiştir. On adet 3'lü atlama dışında 2'li ve 1'li aralıklarla bestelenmiştir.

5'li ses genişliğinde, 1 eserde Hüseyni, 2 eserde Uşşak, 2 eserde Rast çeşnisi kullanarak 5 eser bestelenmiştir.

Hüseyni çeşnili eserde, müzik cümlesi geçkilerinde Uşşak yardımcı durağı atlaması (4'lü), Hüseyni yardımcı durağı atlaması (5'li) ve müzik cümlelerinde 2 yerde 4'lü atlama dışında 2'li ve 1'li aralıklarla, 5'li ses genişliğinde bestelenmiştir.

Rast çeşnili eserlerde müzik cümlesi geçkilerinde 3'lü, 4'lü ve 5'li atlamalar kullanılarak 2'li ve 1'li aralıklarla oluşturulmuş 5'li ses genişliğinde bestelerdir.

Uşşak çeşnili eserler müzik cümlesi geçkilerinde 3'lü, 4'lü ve müzik cümlesi içinde yer yer 5'li atlamalar kullanılarak 2'li ve 1'li aralıklarla oluşturulmuş 5'li ses genişliğinde bestelerdir. Her iki eser de (Düğün Türküsü/Şen Ola Düğün Şenola), (Türkiyeme Bir Ben Dönemiyorum) Altın Plak almıştır.

6'lı ses genişliğinde, 3 eserde segah, 1 eserde hüseyni/kerem, 1 eserde buselik, 1 eserde Kürdî çeşnisi kullanarak 5 eser bestelenmiştir.

Segâh çeşnili eserlerde müzik cümlesi geçkilerinde 3'lü, 4'lü ve 5'li atlamalar; müzik cümlelerinde yer yer 3'lü, 4'lü atlamalar kullanılarak 2'live 1'li aralıklarla oluşturulmuş 6'li ses genişliğinde bestelerdir. Eserlerden iki tanesi (Nem Alacak Felek Benim), (Ana Beni Eversene)Altın Plak almıştır.

Kerem çeşnili eser; beş tane 3'lü, iki tane 4'lü atlama dışında, 2'li ve 1'li aralıklarla oluşturulmuş 6'li ses genişliğinde bestelerdir.

Buselik çeşnili eser, nakarat bölümüne geçerken kullandığı 3'lü aralık dışında 2'li ve 1'li aralıklarla oluşturulmuş 6'li ses genişliğinde bir eserdir.

Kürdi çeşnili eser, beş adet 3'lü, iki adet 6'lı atlama dışında 2'li ve 1'li aralıklarla oluşturulmuş 6'li ses genişliğinde bir eserdir.

7'li ses genişliğinde 1 hüseyni, 1 kerem, 1 rast, 1 mahur ve 2 segâh çeşniler kullanılarak 6 eser bestelenmiştir.

Hüseyni çeşnili eser diğer eserlere nazaran daha fazla atlamaların olduğu bir eserdir. Beş adet 3'lü, on adet 5'li ve iki adet 4'lü atlamalar yapılarak 2'li ve 1'li aralıklarla oluşturulmuş 7'li ses genişliğinde bestelenmiştir.

Segâh çeşnili eserin ikisi de, on iki adet 3'lü, iki adet 4'lü atlama dışında, 2'li ve 1'li aralıklarla oluşturulmuş, 7'li ses genişliğinde bestelenmiştir. Eserlerden birisi (Yo Ayşe Yok Ayşe) Altın Plak almıştır.

Mahur çeşnili eser, üç adet 3'lü, bir adet 7'li, bir adet 4'lı, bir adet 5'li, atlamalar dışında, 2'li ve 1'li aralıklarla oluşturulmuş 7'li ses genişliğinde bestelenmiştir.

Kerem çeşnili eser, sekiz adet 3'lü ve bir adet 4'lü atlamalar dışında 2'li ve 1'li aralıklarla oluşturulmuş 7'li ses genişliğinde bestelenmiştir.

Rast çeşnili eser, 1'li, 2'li ve 3'lü aralıklarla bestelenmiştir. Altın Plak almıştır (Fakir Bir Şairim Amma Yüreğim Zengin A canım)

8'li ses genişliğinde 1 Kürdi, 1 Segâh, 1 Mahur, 1 Uşşak makamında olmak üzere 4 eser bestelenmiştir.

Kürdi makamındaki eser, yirmi adet 3'lü atlamanın dışında 2'li ve 1'li aralıklarla oluşturulmuş 8'li ses genişliğinde bestelenmiştir.

Segâh makamındaki eser, 3 adet 6'lı, 10 adet 3'lü atlama dışında 2'li ve 1'li aralıklarla oluşturulmuş 8'li ses genişliğinde bestelenmiştir.

Mahur makamındaki eser, yedi adet 3'lü, bir adet 4'lü atlama dışında 2'li ve 1'li aralıklarla oluşturulmuş 8'li ses genişliğinde bestelenmiştir.

Uşşak makamındaki eser, yirmi altı adet 3'lü, bir adet 6'lı atlama dışında 2'li ve 1'li aralıklarla oluşturulmuş 8'li ses genişliğinde bestelenmiştir.

Radyo sonrası

6'lı ses genişliğinde bestelenen eser, segâh çeşni kullanarak, müzik cümlelerinde on dokuz 3'lü, bir adet 6'lı; müzik cümlelerine geçişte 2 adet 4'lü, 1 adet 5'li, 1 adet 6'lı atlamalı seslerle oluşturulmuştur.

7'li ses genişliğinde bestelenen eser, yirmi altı adet 3'lü, beş adet 4'lü, bir adet 5'li, bir adet 7'li, 1 adet 8'li atlamalar dışında 2'li ve 1'li aralıklarla oluşturulmuş 7'li ses genişliğinde bestelenmiştir.

8'li ses genişliğinde biri Rast ve biri Kuçek makamında olan 2 eser bestelenmiştir. Rast makamındaki eser Altın Plak almıştır (Deliyim). Türkü formundan farklı, Şarkı formunun zemin- meyan biçiminde işlenmiştir.

Kuçek makamında bestelenen eser, yirmi altı 3'lü, iki adet 4'lü, altı adet 5'lı, bir adet 7'li atlamalar ve 2'li, 1'li aralıklarla oluşturulmuştur. En son ve en güçlü bestesidir. Ayten Kaplan, 1987 yılında yaptığı kasette seslendirmiştir. Türkü formundan farklı, Şarkı formunun zemin-meyan biçiminde işlenmiştir.

10'lu ses genişliğinde bestelenen 2 eserde Kürdi makamındadır. Eserlerden bir adedi (Vermediler) Altın Plâk almıştır. Yirmi adet 3'lü, yedi adet 4'lü, 2 adet 8'li atlamalar dışında 2'li ve 1'li aralıklarla oluşturulmuştur. Türkü formundan farklı, Şarkı formunun zemin- meyan biçiminde işlenmiştir.

Diğer eser de güçlü eserlerinden birisidir (Gelin Uğurlaması/ Kızıma). Semai usulûnde bestelenen tek eseridir. Türkü formundan farklı, Şarkı formunun zemin- meyan biçiminde işlenmiştir. Altı adet 3'lü, iki adet 4'lü, 1 adet 8'li atlamalar dışında 2'li ve 1'li aralıklarla oluşturulmuş 10'li ses genişliğinde bestelenmiştir.

11'li ses genişliğinde bestelenen Saba-Zemzeme eser de Türkü formundan farklı, Şarkı formunun zemin- meyan biçiminde işlenmiştir. On dört adet 3'lü, bir adet 5'li, 1 adet 8'li atlamalar dışında 2'li ve 1'li aralıklarla oluşturulmuştur.

Söz Yazarları

Besteciliğin yanısıra söz yazarlığı yapmıştır. 10 eserin sözleri kendisine aittir. 8 eserinin sözleri Hasan Turan'a aittir. Söz yazarları dağılımı: 1 eser Derdiçok, 1 eser F.Nafiz Çamlıbel, 4 eser anonim(maniler), 2 eser Sümmani, 2 eser Erdoğan Alkan, 1 eser Ruhsati, 1 eser Pir Sultan Abdal, 1 eser Karacaoğlan, 1 eser Yılmaz Asöcal, 2 eser Yunus Emre, 1 eserin söz yazarı bilinmiyor.

Kendisi dışında, şair Hasan Turan'la duygusal bütünleşme olduğunu görüyoruz. Cemil Demirsipahi'nin, Hasan Turan'ın ölümünden sonra onun için yazdıklarından bir kısmı:

> "Birbirini kıskanan iki dosttuk, O benim şiirdeki müziği ve felsefeyi yakalayışımı kıskanır, be n ise Turan'ın şairliği ile birlikte üzerini örttüğü başkaldırışını. Toplumsal sorunlara yöresel sözcükleri katarak, gözyaşından, yalvarı ve yakarıdan uzak bir yaratı ile oluşturduğu şairliği kıskanırdım. Öylesi yazıyordu ki, okuyanı sosyal sorunların tam içerisine gömüyor, çıkmasına da izin vermiyordu. Bir gün kendisine *Bu özelliğe nasıl ulaşabildin Turan Hoca* diye sordum Yanıtı son derece şairane idi: *Ben önce halkla doluyorum, Sonra Hasan Turan oluyorum…* Turan'da yağmur gibi şiir yağıyordu. Bizler duygudan sırılsıklamdı. Artık, seçemiyor büyük bir açlıkla bestelemeyi düşünüyordum…
>
> Şair Dostum: Sen Türkiye durdukça ne emekli olabilirsin, ne unutulabilirsin, ne de ölebilirsin.Sanatçı dostların eserlerini seslendirerek, ülkemiz ve binlercesi ile birlikte: Zeki Müren, Müzeyyen Senar, Nesri Sipahi, Güzide Kasacı, Sevim Tanürek, Nurinisa Toksöz, Ayla Algan, Şevket Uğurluel, Nezahat Bayram, Osman Türeni Nurettin Çamlıdağ, Ahmet Sezgin, Bedia Akartürk, Atilla İçli, Ayten Kaplan, Atilla Yelken, Yüksel Özkasap, Zühre Varışlı, Asuman Çevikalp, Binali Selman, Yıldız Tezcan, Halil Atılgan ve Cemil Demirsipahi her yerde seni arıyor."(H.Atılgan, 2009, s.373-377)

SONUÇ

Cemil Demirsipahi, Türk Müziğini bütüncül değerlendirmiş, Klâsik Türk Müziği ve Halk müziği ayrımını doğru bulmamıştır. Her iki alanı Türk Müziği çatısı altında farklı işleme biçimlerine sahip türler olarak değerlendirmiştir. Klâsik Türk Müziğinin işleme yönteminin belli kurallar çerçevesinde olduğunu; Türk Halk Müziğinin işleme yönteminin ise belli kurallara bağlı kalmaksızın daha özgür bir yapıda olduğunu belirtmiştir.

Radyo öncesi ve Radyo döneminde (1952- 1973) türkü ve deyiş formunda eserler bestelemiştir. Radyo sonrası dönemde (1973-2000) Klasik ve Halk müziğini buluşturma düşüncesini besteleri ile örneklemiştir. Bestelerde Türkü ve şarkı formu kaynaştırılmıştır. Şarkı formunun zemin-meyan biçiminin kullanıldığını görüyoruz. Radyo sonrasında, radyo

dönemindeki belli kurallara bağlı çalışmak durumunda kalmadan, kalıplardan kurtularak, kendi benimsediği düşünceleri hayata geçirmeye çalıştığını düşünmek yanlış olmayacaktır. 1987 yılında en son bestesini (Hızır Gibi Tut Elimden) yapmıştır.

Radyo öncesi ve Radyoda çalıştığı dönemlerde daha üretken; Radyo'dan ayrıldıktan sonraki yıllarda daha az beste yaptığı tespit edilmiştir. Bu dönemde Üniversite ortamında kurumlaşma çalışmalarının ve bürokrasinin yoğun olması; eğitim programlarının öncelik kazanmış olması nedeniyle duygu dünyasını dinlemeye ve beste yapmaya yeterince zaman ayıramamış olması, üretkenliğini azaltan nedenler olarak gösterilebilir.

İncelediğimiz eserlerde söz yazarları arasında kendisinin dışında önde gelen isim Hasan Turan'dır. Kendisinin sözünü yazdığı eser, örneklem grubunun üçte birine yakındır.

Makamsal yapı açısından elde edilen bulgular: öncelik sırasına göre Rast, Segâh, Kürdi, Uşşak, Kerem, Hüseyni, Muhayyer, Mahur, Kuçek, Buselik, Saba Zemzeme çeşni ve makamlarla beste yapılmıştır.

Makamları işlerken yanaşık sesleri tercih ettiği, 2'li ve 1'li aralığa öncelik verdiği, genellikle müzik cümleleri geçkilerinde 4'lü, 5'li, 6'lı, 7'li, 9'lu ve 10'lu atlamaları; müzik cümleleri içinde de 3'lü atlamaları kullandığı görülmektedir.

Ses genişliği olarak 4'lü, 5'li, 6'lı, 7'li, 8'li, 10'lu ve 11'li dağılımını göstermektedir.

Ölçü yapısı olarak öncelik sırasına göre, 4/4'lük , 2/4'lük, 3/4'lük, 12/8'lik, 7/8'lik (Aksak), 8/8'lik (Aksak) yapıların kullanılmış olduğunu görüyoruz.

Tercih ettiği süre ve tartım kalıpları ilgili tabloda gösterilmiştir.

36 eserin genelinde kullanılan perdeler, Yegahtan Tiz Neva arasında 22 perdedir. İlgili tabloda gösterilmiştir.

Demirsipahi çok yönlü bir kişiliğe sahip olmasının yanısıra, bütün yaşamı boyunca mütavaziliğini korumuştur. Ülkesi ve insanlar için güzel olanı arama uğraşını yaşamının sonuna kadar (Ocak 2013) sürdürmüştür.

Kazandırdıkları ve hizmetlerine duyduğumuz minnetle anıyoruz.

KAYNAKLAR

Atılgan, Halil, (2009) *Ana Beni Eversene Ve Ceyhanlı Hasan Turan,* Ankara, Hassoy Matbaaacılık

Emnalar, Atınç, (1998), *Türk Halk Müziği Ve Nazariyatı,* Ege Üniversitesi Yayınları

Demirsipahi, Cemil (2005), "Türk Müziğinde Perde Ve Sorunlar", Folklor/Edebiyat, S.42, (89-101),C.11

Demirsipahi, Cemil (T.Y), *El Yazması Beste Notaları Defteri.*

Demirsipahi, Cemil, 2004, *"*Türk Halk Müziğinde Anonimlik*"* Panel, 5 Nisan Hü. Kültür Merkezi Yeşil Salon

İlerici, Kemal, (1981) *Bestecilik Bakımından Türk Müziği Ve Armonisi,* İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.

Kaplan, Ayten (T.Y) "Âşık Veysel Ne Dedi ?" Yayınlanmamış Yazı, A.Kaplan Arşivi.

May, Rollo (1987) *Yaratma Cesareti,* Metis Yayınları, İstanbul

Tan, Nail, (2013/2), " Çok Yönlü Bir Kültür Adamı, Sanatçı Cemil Demirsipahi'nin Ardından", S.74, S.257- 260

İnternet kaynakları

www. musikidergisi.net, "Türk Folklorunun kaybı: Cemil Demirsipahi", Değerlerimiz link'i. Erişim Tarihi:

07,02,2018- 19:23

Küçükusta Ahmet Rasim, "Makam Farkında Alaaddin Yavaşça Farkı…" www. Musikidergisi.net,

Eleştiri/Kritik link'i. Erişim Tarihi: 23,06, 2018- 15.29

'S WONDERFUL ÖRNEKLEMİNDE GERSHWIN VE CAZ BAĞLANTISI

Berk Kurdoğlu
Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Caz Anasanat Dalı
berk.kurdoglu@gmail.com

Giray Koçaslan
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Teorileri Anabilim Dalı
giraykocaslan@gmail.com

ÖZET

Walter Damrosch 3 Aralık 1925 tarihinde Carnegie Hall'deki yönettiği konserinde, caz müziğin nihayet klasik müzik çevresinin gözünde saygın bir konuma ulaştığını dile getirir. Dönemin duayen şefine göre bunu sağlayan bizzat George Gershwin'dir [4, 5]. Bahsi geçen konserde seslendirilen eser, Gershwin'in tek konçertosu olan Fa Majör Piyano Konçertosu'dur; ancak bu eser, bestecinin klasik müzik ile caz müziği bir araya getirdiği tek eseri değildir. Bir yıl önce bestelediği ve caz ile Lizst romantizminin müzikal dillerini harmanlamaya çalıştığı *Rhapsody in Blue*, birçok otorite tarafından senfoni-caz füzyonunun mükemmel bir örneği olarak kabul edilmiştir. Gershwin ilerleyen yıllarda da bu füzyonu geliştirmeye çabalamış ve birçok esere imza atmıştır [3, 4, 6].

Gershwin'in 1932 yılında yayımlanan parça koleksiyonu [2], ilerleyen yıllarda caz standardına dönüşmüş birçok eserden oluşur. Koleksiyonun önemli bir özelliği, caz geleneğinden farklı olarak, eşliğin tıpkı bir *lied* bestesindeki gibi bizzat besteci tarafından aranje edilmiş ve notaya alınmış olmasıdır. Koleksiyondaki 16. eser, bu çalışmanın konusunu oluşturan Mib Majör tonundaki *'S Wonderful*'dur.

Eser klasik müzik armonisi üzerinden ele alındığında bazı aksaklıklarla karşılaşılmaktadır. Bunlardan ilki akorların şifrelenmesi noktasında görülür; zira dokuzlu akorların çevrimi klasik batı müziği armonisinin anlatıldığı kimi kaynaklarla örtüşmez [1]. Ancak esas sorun belli akorların fonksiyonunun yorumlanmasında karşımıza çıkar. 7. ölçünün başındaki tonik akora giden kadans, klasik armoni yaklaşımıyla *ilk bakışta* "plagal kadans" olarak değerlendirilebilir; bu durumda bir önceki akor da *geçit* işlevindeki bir *half diminished* [eksik beşli minör yedili] akoru olarak yorumlanır. Ancak aynı kesite caz armonisiyle yaklaşıldığında, her iki akor farklı derecelerde değerlendirilir: Tonik akordan önceki akor IV^{ek+11} yerine V. derece akoru olarak ele alınırken; önceki akor ikincil dominant akoruna dönüşür. Görüldüğü üzere bu durum yalnızca akorların yorumlanışını değil, kadansın niteliğini bile değiştirir. Çok benzer bir durum eserin 22. ölçüsünde de karşımıza çıkar.

Bu çalışmada 6. ve 22. ölçülerde yukarıda bahsi geçen durum gerekçeleriyle detaylıca anlatılacaktır. Ayrıca romen rakamlarıyla şifreleme konusunda sorun yaşanılabilecek noktalar için de öneriler getirilecektir. Çalışma sonucunda, Gershwin gibi bir bestecinin armonik analizi yapılırken, caz armonisi kuramlarının da değerlendirmeye dahil edilmesinin daha açıklayıcı sonuçlar verebileceği vurgulanacaktır.

Anahtar Sözcükler: George Gershwin, 'S Wonderful, Caz Armonisi, Armonik Analiz

GERSHWIN AND JAZZ CONNECTION IN 'S WONDERFUL

Berk Kurdoğlu
Hacettepe University Ankara State Conservatory Jazz Department
berk.kurdoglu@gmail.com

Giray Koçaslan
Hacettepe University Institute of Fine Arts Music Theories Department
giraykocaslan@gmail.com

In the concert he conducted in Carnegie Hall on December 3, 1925, Walter Damrosch mentioned that jazz music was finally respected by the classical music community. As for the master conductor of the era, it was George Gershwin who made this possible [4, 5]. The musical piece performed in the above-mentioned concert was the Piano Concerto in F-Gershwin's one and only concerto; however, this piece is not his only work that brings classical music and jazz together. Rhapsody in Blue, which he composed a year before and in which he tried to blend the musical languages of jazz and Lizst's romanticism, has been regarded as a perfect example of "symphonic-jazz fusion" by many critics. In the subsequent years, Gershwin devoted most of his time to improve this fusion and composed many other works [3, 4, 6].

Gershwin's songbook [2], which was published in 1932, is composed of a variety of musical pieces later transformed into jazz standards. A significant feature of the songbook is that unlike the jazz tradition, accompaniment was arranged and notated just like a *lied* composition by the composer himself. The 16th piece in the songbook is *'S Wonderful* in Eb major-the subject of this study.

When '*S Wonderful* is analyzed from the classical (harmony) point of view, some problems emerge. One of them is about roman numeral analysis. The information concerning the Inversion of the 9th chords is contradictory in some of the western classical harmony sources [1]. However, the essential problem is about the identification of harmonic functions of the certain chords.

The cadence that resolves to the tonic chord at the beginning of the 7th measure may be, at first look, identified as "plagal cadence" from the classical point of view. In this case, the preceding chord is analyzed as a *half diminished* (flat 5 minor 7) chord with a passing function. Nevertheless, from a jazz point of view, both of the chords are analyzed at different scale degrees. While the chord before the tonic chord is analyzed as a V chord instead of a IV^{add+11} chord, the preceding chord turns into secondary dominant chord. As can be seen, this case affects not only the identification of the chord functions but also the cadence quality. A very similar case exists at the 22nd measure of the piece.

This study mainly focuses on the detailed justification of the above-mentioned case at the 6th and 22nd measures. Furthermore, it puts forward the anticipated problems regarding *roman numeral analysis*. To conclude, the main purpose of the study is to highlight that while the works of composers like Gershwin are being analyzed, involving the jazz point of view in the analysis process is likely to produce more elucidative results.

Key Words: George Gershwin, 'S Wonderful, Jazz Harmony, Harmonic Analysis

1. KISACA GERSHWIN

1898 - 1937 yılları arasında yaşayan besteci Amerikanın en ünlü bestecileri arasına girmiştir. Broadway müziklerinden senfonik eserlere, sinema müziğinden caz klasiği olmuş popüler şarkılara kadar çok geniş bir yelpazede eserler üretmiştir [6]. İlk olarak, 1900'lerin başında New York'da müziğin merkezi sayılan Tin Pan Alley'de sipariş üzerine yazdığı müzikal komedi, operatta ve tiyatro müzikleri gibi birçok çeşitli eserin çok beğenilmesi ve başarıya ulaşması ile adını duyurmaya başlamıştır [7]. Bu eserlerde kullandığı caz öğelerine ve kendine özgü armonik uslubuna, ilerleyen dönemki senfonik eserlerinde de yer vermiştir. Bunun ilk yansıması *Rhapsody In Blue*'da karşımıza çıkar. Eser büyük ses getirmiş ve birçok otorite tarafından senfoni-caz füzyonunun mükemmel bir örneği olarak kabul edilmiştir [3, 4] Gershwin ilerleyen yıllarda da bu füzyonu geliştirmeye çabalamış ve birçok esere imza atmıştır.

2. S'WONDERFUL
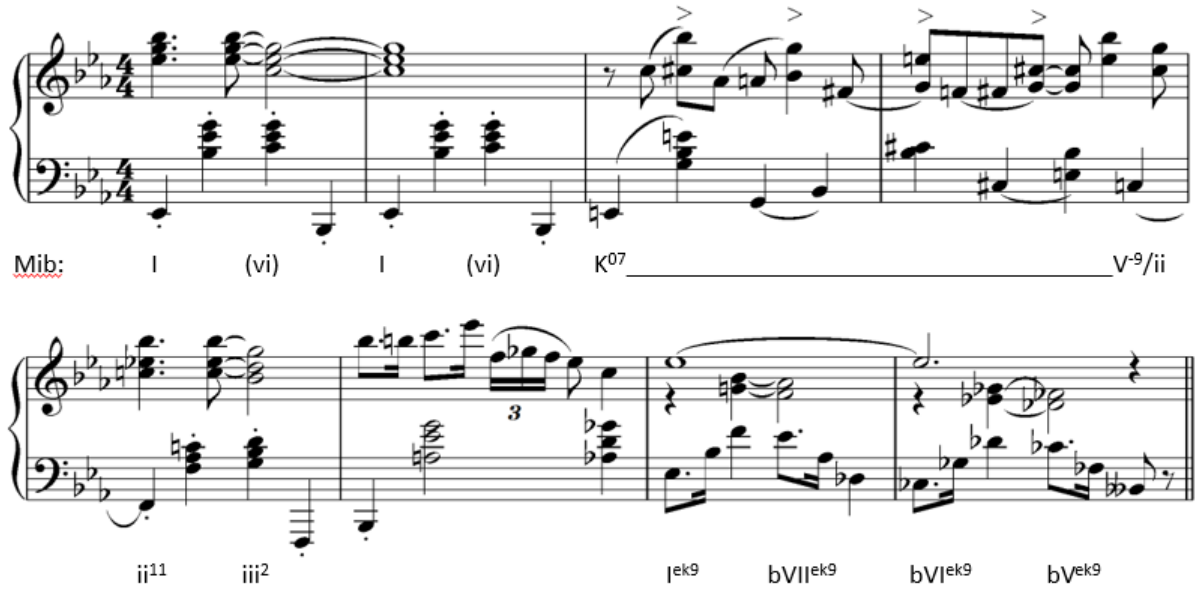
Eserlerinin armonik yapısı caz müzisyenleri arasında doğaçlamaya çok uygun bulunmuş ve birçok eseri caz klasikleri arasında çok önemli yer edinmiştir [9]. S'Wonderful da Gershwin'nin caz klasiği sayılan eserlerinden biridir ve 1932 yıllında yayınlanan *Songbook*'unda yer alır [2]. Gershwin, eserlerindeki melodiyi destekleyen eşlikleri, cazın geleneksel notasyonundan farklı olarak, *lied* benzeri klasik piyano eserlerindeki gibi detaylı bir şekilde notaya almıştır.

Caz ve klasik müziği bu denli harmanlayan Gershwin gibi bir bestecinin eserlerini, bu türlerden yalnızca birinin çerçevesinde incelemenin bizleri yanılgıya düşüreceği açıktır. Nitekim S'Wonderful'da da benzer problemlerin olduğu görülmüş ve çalışmada bu problemlerin açıklığa kavuşturulması amaçlanmıştır.
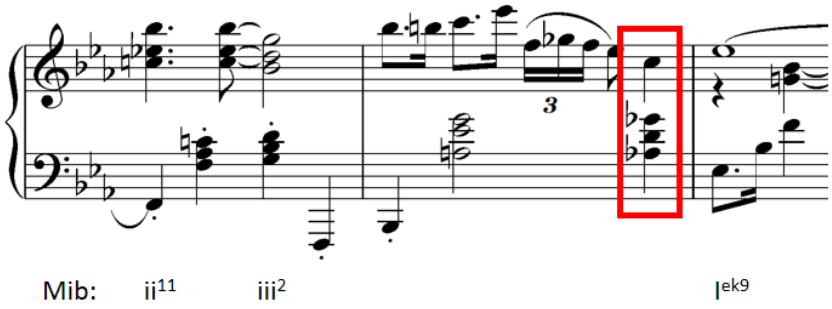
3. ANALİZ

Eserin üç kısımlı yapıda olduğu görülmektedir ve ilk A bölümünü oluşturan 8 ölçülük kesiti aşağıda yer almaktadır. Kesitin Şekil.1'de görünen armonik analizi yapıldığında şifrelenmiş kısımların caz ve klasik müzik armonileri açısından belirgin bir farklılığı ya da çelişkisi bulunmamaktadır. Ancak şifrelenmemiş 6. ölçü yukarıda bahsi geçen problemli noktalardan birisidir.

Şekil.1 İlk 8 Ölçünün Armonik Analizi [2]
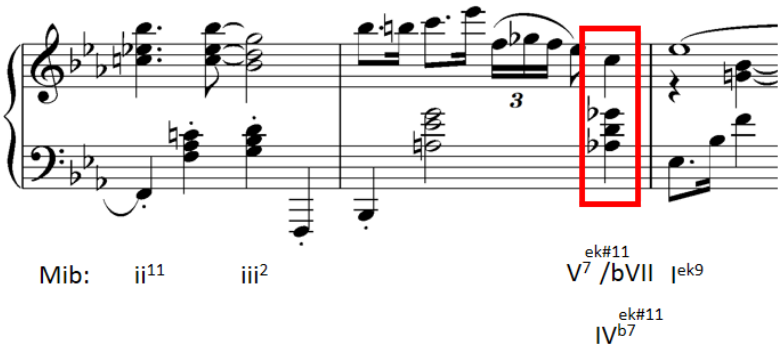


Şekil.2 6.Ölçü Kesiti



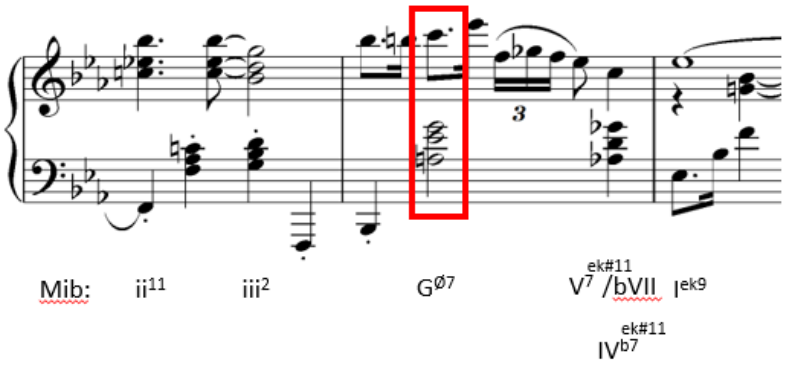
Şekil.2'de işaretlenen akoru re kök sesi üzerinde tanımlamak üçlüsü eksik olduğu için pek mümkün değildir. La bemol sesini kök ses olarak kabul edersek, beşlisi eksik bir la bemol dominant akoru elde etmiş oluruz. Elde ettiğimiz bu akoru ilk akla gelen şekliyle bVII'nin dominantı şeklinde yorumlamak mümkündür. Diğer bir bakış açısıyla akorun toniğe çözüldüğünü göz önünde bulundurarak bu akorun toniğe çözülen bir IV^{b7} akoru olduğunu varsayabiliriz. Akorda bulunan re sesinin fonksiyonuna baktığımızda; re'nin herhangi bir geçiktirme, süsleme ya da geçit fonksiyonu bulunmadığından bu sesi akor dışı ses olarak kabul etmek pek mümkün gözükmemektedir. Bu sebeple re sesini ek#11 olarak akora dahil etmek gerekmektedir. Bahsi geçen akora ait bu şablonda ortaya çıkan iki şifreleme, Şekil.3'de gösterilmektedir.

Şekil.3 6,75.Ölçü Analizi



Aynı ölçüdeki 2. Vuruştaki akora baktığımızda akorun la kökünde bir *eksik beşli minör yedili* akoru olduğu görürüz.

Şekil.4 6,25.Ölçü Analizi

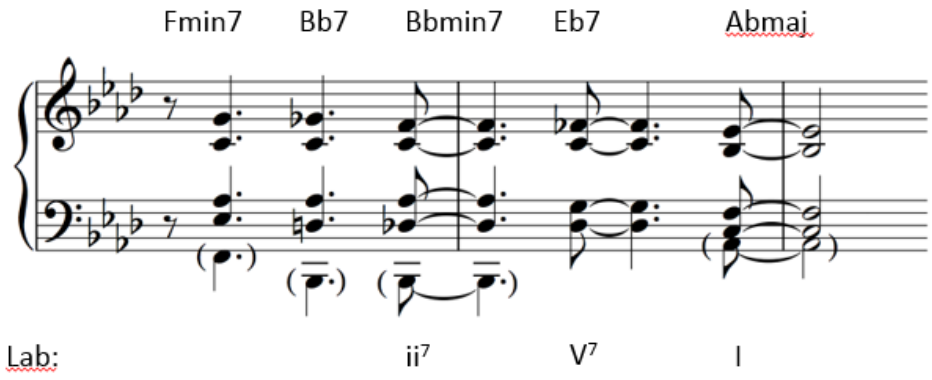


Bastaki la sesinin durumuna baktığımızda, bir sonraki akorda la bemol sesine çözülüyor olması ve öncesinde yer alan si bemol'ün akorumuzdaki la'ya ilerlemesi neticisinde, incelediğimiz mevcut akoru bir *geçit eksik beşli minör yedili* akoru olarak nitelendirmek mümkün gözükmektedir.

Ancak caz armonisi pratiğini göze alarakanalizi tekrar ele aldığımızda, farklı ve daha açılayıcı bir sonuçla karşılaşırız. Öyle ki yukarıda incelediğimiz her iki akoru da dominant akoru olarak nitelendirmek mümkün olacaktır**.**
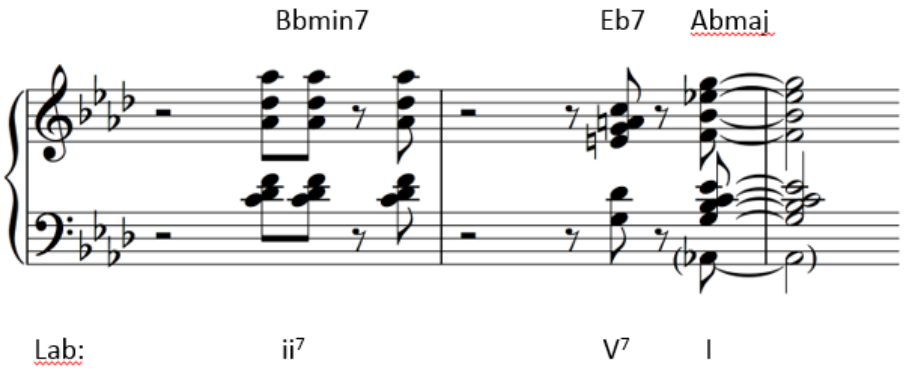
Caz pratiğinde akorun kökü ve beşlisi olmasa bile 3. ve 7. seslerin varlığı akoru nitelendirmekte yeterlidir. Caz literatüründe bununla ilgili örneklere sıklıkla karşılaşılmaktadır. Örneğin Şekil.5'de görülen piyanist Hank Jones'un Falling In Love With Love adlı parçadaki eşliğindeki Eb7 akorunda, kök ses olan mi bemol ve beşlisi si bemol bulunmamakta, ancak kritik olan üçlü ve yedili yer almaktadır.

Şekil.5 Hank J., Falling In Love With Eşliğiden Kesit [8]



Mulgrew Miller'ın All The Things You Are adlı parçaya çaldığı eşlikteki Eb7 akorunda da aynı şekilde kök sesin ve beşlisinin bulunmadığı fakat üçlü ve yedilinin yer aldığı Şekil.6'da görülmektedir.

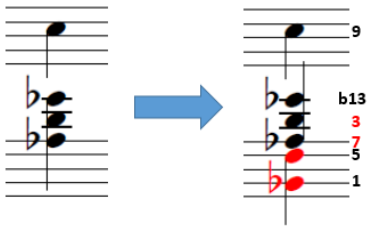
Şekil.6 Mulgrew M., All The Things You Are Eşliğiden Kesit [9]



S'Wonderful'un 6,75.ölçüsünde yer alan akora geri döndüğümüzde yukarıdaki örneklerde olduğu gibi kök ses olan si bemolün ve beşlisi olan fa'nın akorda bulunmamasına rağmen, üçlü olan re

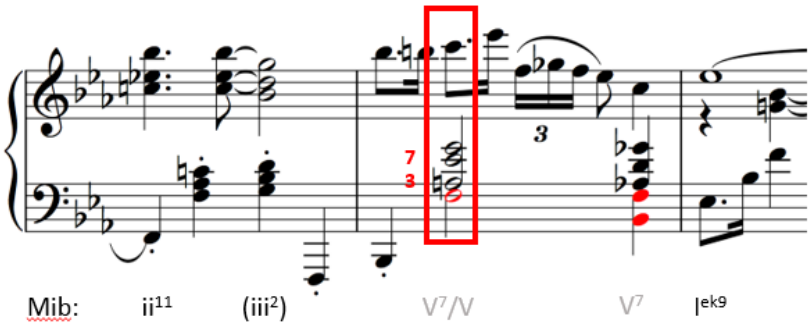
ile yedili olan la bemol'ün yer almasından yola çıkarak akoru bir *Si bemol dominant akoru* olarak nitelemek mümkündür. Bu açıklama Şekil.7 üzerinde gösterilmektedir.

Şekil.7 Sib Dominant Akorunun Gösterimi



Buraya kadar tartışılan konu bağlamında incelediğimiz S'Wonderful kesitindeki 6,25'deki *geçit eksik beşli minör yedili akor*u olarak nitelendirdiğimiz 6,25'deki akoru tekrar ele aldığımızda da köksüz ikincil *Fa dominant akoru* olduğu Şekil.8'de görülmektedir[15].

Şekil.8 6.Ölçü Analizi

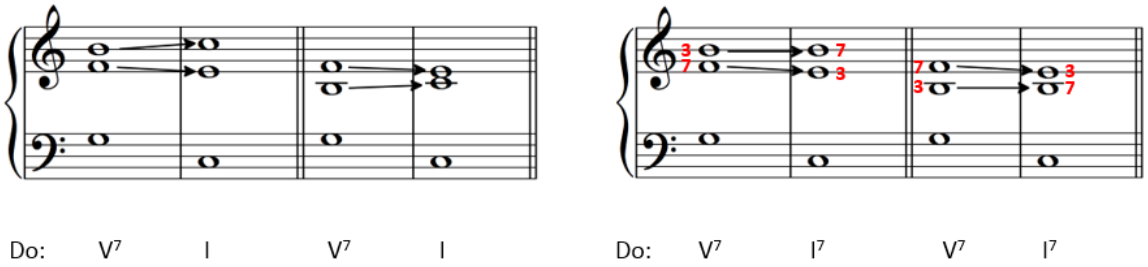


6,25.ölçüdeki akorun dominantlığı caz müziğindeki *3-7 bağlantıları*yla da desteklenmektedir.

Caz müziğinin stil, karakter ve caz akorlarındaki ses rengi farklılıklarından ötürü bazı seslerin bağlanışları klasik armonideki kurallardan biraz farklılık gösterebilir. Bunun tipik bir örneği akordaki temel sesleri oluşturan *3-7 bağlantıları*dır [9]. Şekil.9'da solda görülen örnekte klasik armoni kuralları kapsamında dominat tonik kadansındaki ses bağlanışları gösterilmiştir. Görüldüğü üzere dominant akorunun yedilisi, tonik akorunun üçlüsüne, dominant akorunun üçlüsünü de tonik akorunun kök sesine çözülmüştür. Aynı kadans caz pratiğinde örneklendirildiğinde ise dominat akorunun üçlüsü, klasik armoniden farklı olarak, tonik akorunun yedilisine gider. Yani Şekil.9'da sağda görüldüğü üzere, önceki akorun yedilisi sonraki akorun üçlüsüne, önceki akorun üçlüsü de sonrakinin yedilisine gider. Bu çözülüm yalnızca dominant ve tonik akorları arasında değil, aralarında çıkıcı olarak dörtlü, inici olarak beşli uzaklık bulunan tüm dereceler için geçerlidir.
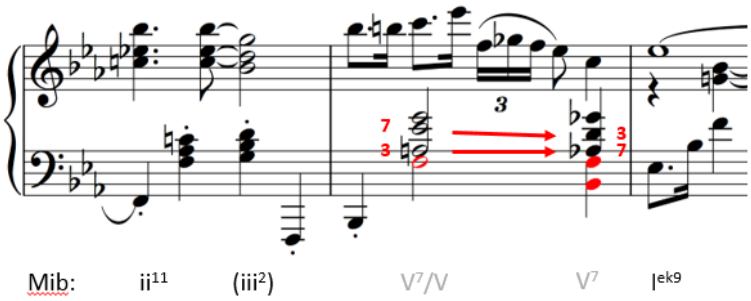
[15] Şekil.8'deki 6,25 ile 6,75.ölçülerde yer alan akorlara ait şifrelemeler, önerilen şifrelemeler değil, temsili şifrelemelerdir. Bu nedenle açık renkle yazılmışlardır. Tarafımızca önerilen şifreler **çalışmanın sonunda** yer almaktadır.

Şekil.9 *3-7 Bağlantıları* [10]



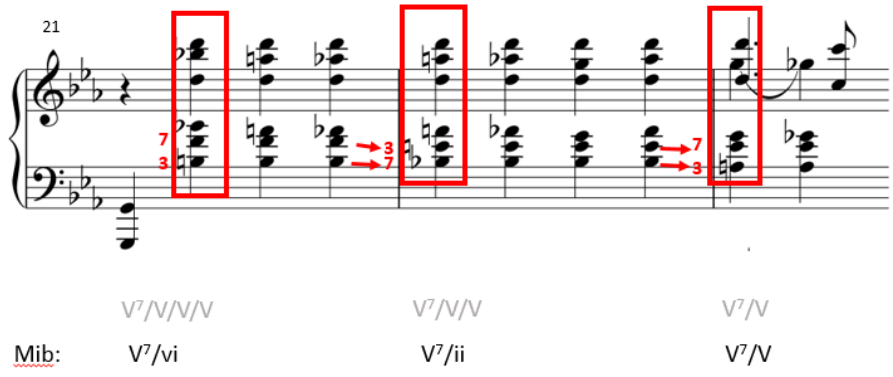
3-7 bağlantıları S'Wonderful'un 6,25.ölçüsündeki ikincil dominant akorunda da vardır. Şekil.10'da gösterildiği üzere akorun üçlüsü ve yedilisi sırasıyla, kendinden sonra gelen ve beşli ilişkili olduğu diğer akorun yedilisi ve üçlüsüne gider.

Şekil.10 6.Ölçü *3-7 Bağlantıları*



Buraya kadar anlatılan konuların tamamını kapsayan bir durum da eserin 21 ile 23. ölçüleri arasında göze çarpmaktadır. Dominant zinciri oluşturan bu bölümdeki akorlardan, 22. ve 23. ölçülerdeki işaretli akorlarda kök sesin ve beşlisinin bulunmadığı fakat üçlü ve yedilinin yer aldığı görülmektedir. Bunun yanında akorlardaki *3-7 bağlantıları* da caz yapılanmalarına uymaktadır. Bu veriler Şekil.11'de gösterilmiştir.

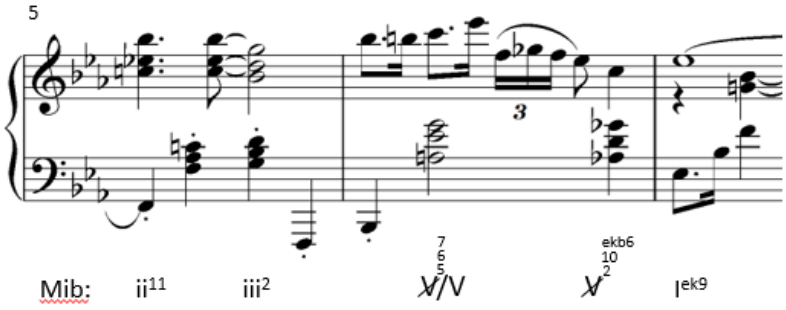
Şekil.11 21-23. Ölçülerin Analizi



4. ŞİFRELEME ÖNERİLERİ

Şifrelemeleri Şekil.2'de boş bırakılan 6. ölçüdeki akorlara ait şifreleme önerileri Şekil.12'de sunulmaktadır. Her iki akorun da kök sesi bulunmadığından, dominantı temsil eden V imgeleri, çizgili yazılmıştır. 6,25. ölçüdeki akor dokuzlu bir akordur ve basta akorun üçlüsü bulunduğundan, ilk çevrim kuralınca şifrelenmiştir. 6,75. ölçüdeki akor do dokuzlu bir akordur, ancak basta akorun yedilisi bulunduğundan, üçüncü çevrim kuralınca şifrelenmiştir. Alto partisindeki solb notası, kök ses olarak kabul ettiğimiz sib ile altılı ilişkili olduğundan bir ek ses olarak değerlendirilmiş ve "ekb6" olarak akorun şifresine dahil edilmiştir.

Şekil.12 Şifrelemeler



5. SONUÇ

Gershwin gibi farklı türleri harmanlayan bestecilerin eserlerini analiz ederken, farklı perspektiflerden faydalanmak önemli, hatta gereklidir. *S'Wonderful*'un altıncı ölçüsündeki akorlar sadece klasik armoni kuralları gözetilerek incelendiğinde belli bir sonuca erişilebilmektedir. Buna karşılık daha açıklayıcı ve net bir sonuca ulaşmak, analize caz pratiğindeki kullanımlar da dahil edildiğinde mümkün olabilmiştir. Bu sonuç bizlere, müzik alanında farklı disiplinlerin ortak çalışmalar üretmeleri gerekliliğini bir kez daha göstermiştir.

KAYNAKLAR

1. Gauldin, R. (2004). *Harmonic Practice in Tonal Music* (2.bs). New York: W. W. Norton & Company. (s. 631-637).
2. Gershwin, G. (t.y.). *'S Wonderful*. New York: New World Music Corp. (1932). (s.28)
3. Grout, J. D. ve Palisca C. V. (1988). *A History of Western Music* (2.bs). New York: W. W. Norton & Company. (s. 823).

4. Keller, J. M. (2015). Gershwin Concerto in F for Piano and Orchestra. *London Symphony Orchestra*: *About the Programme*, 3-4. Erişim: 20 Mart 2018. https://issuu.com/psoc/docs/london_symphony_issuu
5. Keller, J. M. (2016). Concerto in F for Piano and Orchestra. *New York Philharmonic*: *Notes on the Programme*, 29-30. Erişim: 20 Mart 2018. https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/13502f64-b501-4669-ba04-65bb6f832e70-0.1/fullview#page/6/mode/2up
6. Schneider, W. (1999). *The Gershwin Style / New Looks at the Music of George Gershwin*. New York: Oxford University Press. (s. 3).
7. Lerttamrab, M. (2016). *An Exploration Of Gershwin's Concerto In F*. Doktora Tezi. Indiana University Jacobs School of Music. (s. 4).

8. Patton, J. (2016). *An Approach To Comping Vol.2 Advanced Concepts And Techniques.* California: Sher Music Company. (s. 140).
9. Reynaud, A. Ve Brun J. (2014). *Mulgrew Miller The Book.* Paris:Editions Henry Lemoine. (s. 50).
10. Elsen, F. (t.y.). *Jazz Harmony At The Piano Vol.1*. http://www.franselsen.com/?page_id=67. (s. 21)

"TÜRK MÜZİĞİ'NDE TEORİ KAVRAMINA BAKIŞTAKİ TEMEL KAYNAKLAR"

Deniz Aydar

Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzik Bölümü

deniz_aydar@hotmail.com

ÖZET

Teorik yapının Türk Müziği'ndeki yansıması, tarihi, sosyal ve kültürel nedenlere bağlı olarak çeşitli kişisel görüşlerce şekillenmiş ve bugünlere gelinmiştir. Bu kavramın geçmişe doğru analizinde yatan temel kaynaklar, bilimsel ve sisteme yönelik arayışlarla beraber; mitolojiye ve evren olgusuna dayanmış, filozof ve müzikologlar vasıtasıyla gözlem yapma şeklinde kendini göstermiştir. Bahsedilen sistem arayışı ise insan faktörüne bağlı olarak, farklı şekillerde hep var olmuştur.

Kahramanlık öyküleri, evren ve insanın yaradılışına ait olan efsanevi ve destansı görüşler topluluğu denebilen mitoloji, Türk Müziği'nde teorik yapının yorumlanmasını bir yönü ile ortaya koyarak, eski yüzyıllardan bu yana teori kavramının anlamını şekillendirmiş ve anlam kavram oluş noktasında farklı yapıları da içine alarak gelişmiştir. Evrenle çeşitli şekillerde bütünleşen bu kavram, ''dışsal estetik''[1] gibi kendisinin icraya yansıyan şeklinde müzikle birlikte ele alınırken, giderek sistemleşmiş ve üzerine yorumlama şekilleri değişmiştir. Bu, kültür değişimi ile de sıkıca bağlantılıdır. Kültürün Türk tarihindeki geçirdiği süreç ve Türk milletinin değişen kültür etkileşimi büyük önem taşımaktadır.

Kültür değişimi ile birlikte, ''Mitos'tan, Logos'a''[2] yani bilimselliğe varan zaman çizgisinde yol izleyen teori kavramı, kültür ve sistem arasındaki ilgili yorumlama şekilleri ile, tarihsel bir yolculuk yapmış, bu yolculuk ''hermetik gelenek''[3]le birlikte, bugünün modern sorgulamalarını kavram üzerinde şekillendirmiştir. Bu itibarla çalışmanın amacı, Türk Müziği'nde teori kavramı ile ilgili olarak bir düşünsel harita sunup, kavramın şekilleniş aşamalarını ortaya koymaktır. Kavrama nasıl yaklaşılması gerektiği konusunda tartışmalar sürerken, teori kelimesinin kavramsal çok yönlü duruşu ve ilgili duruşun farklılıklarla günümüz çalışmalarına ışık tutması, bu çalışmanın önemini yansıtmaktadır.

Bütün bu anlatılardan hareketle ortaya konan bulgularda, geçmişten bugüne doğru teori kavramının Türk Müziği'ndeki şekillenme süreçleri, mitoloji, evren, insan, kültür ve sistem üzerinden görüşler doğrultusunda ele alınmış ve sistem kavramının değişkenliğinin çeşitli kuramsal yaklaşımlarla mitler, evren, insan ve kültüre ait değerler üzerinde nasıl var olduğu görülmüştür. Kavramın doğru temellere oturtulması arayışlarında, sonuçların müzik akademi dünyasına ışık olacağı inancı taşınmaktadır. Teorik yaklaşım bir arayış biçimidir ve bu arayış hep sürmektedir.

Anahtar Kelimeler: Mitoloji, Evren, Sistem, ''Hermetik Gelenek''[3], Kültür Değişimi

FUNDAMENTAL SOURCES IN THE VIEW OF THEORY CONCEPT IN TURKISH MUSIC

Deniz Aydar

Ordu University Music and Performing Arts Faculty Music Department

deniz_aydar@hotmail.com

ABSTRACT

The reflection of the theoretical structure in Turkish Music has been shaped by various personal opinions depending on historical, social and cultural reasons and has come to this day. The basic sources underlying this concept's past analysis have been based on the existence of mythology and the universe, along with scientific and systematic searches, and have shown themselves as observations through philosophers and musicologists. The search for the mentioned system has always existed in different forms, depending on the human factor.

Mythology, which can be called as a collection of legendary and epic views belonging to the heroic stories, the universe and the creation of human beings, has been developed by introducing the interpretation of the theoretical structure in Turkish music in one direction, and shaping the meaning of the concept of the theory since the ancient times. This concept integrated into various forms with the universe has gradually been systematized and changed in its interpretation style while being treated with music in the form of being reflected in performance like " external aesthetic " [1]. This is also closely linked to cultural change. The cultural process of Turkish culture and the changing cultural interaction of the Turkish people are of great importance.

Along with the change in the culture, the concept of theory, which leads from "Mythos to Logos" [2], that is, in the timeline of scientific upheaval, has made a historical journey with the relevant interpretation of culture and system, this journey, together with the "hermetic tradition" [3] has shaped today's modern inquiries based on the concept. In this respect, the aim of the study is to present an intellectual map of the concept of theory in Turkish Music and reveal the stages of the formation of the concept. While the debate about how to approach the concept continues, the conceptual multidimensional stance of the theory, and this related stance shedding a light to the contemporary studies with the differences, reflects the importance of this study.

In the findings revealed by moving from all these accounts, the process of shaping the concept of theory in the Turkish Music from past to present is addressed in the direction of mythology, the universe, the human, the culture and the system and the existence of the variability of the concept of the system with myths, universes, human and cultural values have been seen. In seeking to put the concept on the right grounds, it is believed that the results will shed light to the world of music academy. A theoretical approach is a form of quest and this quest is always ongoing.

Keywords: Mythology, Universe, System, ‘’Hermetic Tradition’’[3], Change of Culture

KAYNAKLAR

1.Latacz, Joachim (2006). *Antik Yunan Tragedyaları.* Türkçesi: Yılmaz Onay, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

2.Olgunlu, A. Canip (2015). *Mitos'tan Logos'a, Mitlerin Çözümlemesi.* İstanbul: Hükümdar Yayınları.

3.Öztürk, O. Murat (?). ''Makamı Anlamak: Makam Nazariye Tarihinde Başlıca Modeller'' www.academia.edu/13609700 s.9

GİRİŞ

Türk Müziği teorisinin kavram olarak geçirdiği süreçler, mitolojik olarak çok eski tanrısal ya da destansı söylemlerle kendini göstermiş; müziğin oluşumuna dair anlatılar, eski doğu kavimlerinden başlayarak, Antik Yunan'da sistem arayışının ilk şeklini almıştır. İnanışta ''nazar''(Aydar,2018;182) şeklinde ifade edilen gözlem yapma eylemi, mitolojik bir meraktan doğarak, arayış dürtüsünü kuvvetlendirmiş; bu gözlem şekli farklı kaynaklardaki mitolojik anlatılarla birlikte insanoğlunu evreni araştırmaya yöneltmiştir.

Bilimin evrende arayış serüveninin önemli bir adımını oluşturan teori, mitsel kaynaklardan hareketle bilginin sisteme yöneliş noktalarını harekete geçirmiş; bilgi dağarcığı alanlaşma çerçevesinde zaman boyutuyla ve lojik bir yaklaşımla, filozof ya da bilim insanları tarafından sınıflandırılmıştır. Sınıflandırma ve sistemleştirme, genel anlamda teori kavramının temel kaynağını oluşturan ''filozofik evrene başvuru'' şeklinde kendini göstermiş ve merakla gözlem olgusundan sonra, modern zamanlarda bilimsel araştırma olanağını sağlamıştır.

Bilimsel araştırmada teori kavramının, araştırılan konunun veya alanın yaşamsal yönünden ortaya çıktığı düşünülürse, bu kavramın bir alt yapı arayışı olduğunu söylemek yanıltıcı olmaz. Bu yaklaşım insanoğlunun her oluşuma bir düzen getirmek istemesinden kaynaklanır. Ancak bu düzen, bilimsel alanlarda o alana ait kuramsal sistemli bilgiyi gerektirmektedir. Dolayısıyla evrende var olduğuna inanılan düzen, kuramsal bilginin, kısaca teorik yaklaşımın ana yatağıdır. Kuvvetli inanışla, her oluşumun bir alt düzeni; her alt düzenin de merak uyandıran bilgisi mevcuttur. Bu anlamda teori, bilgiyi netliklerle ele alış biçimidir. Netlikler bilginin sistemleşme sürecini verdiği gibi, özünde aranılan şeyin aslında sistem olduğu ve teori gibi bir arayış biçiminde, sistemin hep var olduğu söylenebilir.

İnanıştan Bilgiye Var Olan Sistem

''İnsanlığın var oluşundan bu yana pek çok alanda deneyimleri olmuştur''(Uslu, 2006;2). Bu deneyimler keşif olgusunun süreçleriyle paralel olarak, mitoloji, tanrısal bakış açısı, ritüel gibi pek çok oluşumlarla birlikte doğaya karşı olan korkuları, doğal yollarla müziksel olarak ele almaya itmiş; daha sonra teorik olarak incelenen anlamlı eylemlere dönüşmüştür. Müzikle var olan eylemsel hareket tarzlarının başlangıç noktalarının bir çeşit ritüel olduğu düşünülürse; ilâhî olduğu varsayılan bir takım güçlerle insanlar arası iletişimi sağlayan ritüellerin (Olgunlu,2015;19) doğayı müzikle anlamlandırma hareketi olması kaçınılmazdır. Bundan hareketle anlamlandırma şeklinde açıklanan çıkarım, aynı şekilde müziğe teorik bakışın bir yolu olmuştur.

Anlamlandırma, insanoğlunun bir çeşit doğaya karşı onunla birlikte konumlanışıdır. Evrene yaklaşım ile başlayan bu süreç, düşünce ve inanışta felsefe olarak gene filozofik bir yaklaşımla sistem arayışını daha o zamanlarda getirmiş; bilgi, evrendeki uyum ve konumlanış itibarı ile müzik ile ele alınıp; sayılar ve matematik ile özdeşleştirilmiştir. Dolayısıyla, müziğin teorik yaklaşımla ele alınışındaki temel nokta, öncelikle astroloji matematik, geometri içerisinde birincil olarak bilgi niteliğinde var olması ve eylemsel yönü en açık görünen alan olmasıdır. Bu anlamda müzik, insanla en iç içe sanattır. Bahsedilen yoğun birliktelik, müziğin temel gözüken bir takım bilimlerle ele alınmasını sağlamış ve teorik bakıştaki temel kaynakları

anlayabilme olanağını sunmuştur. Bundan hareketle sistem olgusunun varlığı, evrenle birlikte müziği farklı ve aynı zamanda ilişkili bilimlerle irdelerken; teorik merak neticesinde, evrendeki konumlanış derecelerinden başlayarak kendini göstermiştir.

Evren, Konumlanma ve Müzikal Alan

Evrenle bütünleşik şekilde ilk olarak mitlerle anlam verilen müzikal teori, konumlandırma aşamasında '' kozmoloji ve astroloji ''ilişkilerinin'' tarihsel, felsefî, inançsal ve kültürel'' (Öztürk,2012;116) boyutları ile var olmuş; paralelinde yüzyıllar kapsamındaki edvâr yapılanmasıyla canlı kültür performansına dayalı olarak eğitim bağlantılı sistemlerini ortaya koymuştur. Bundan hareketle evrendeki uyum felsefesinin yarattığı oluşum, öncelikle mitlerle anlamlandırılmış; daha sonra ''Hıristiyan ve İslâm kültürleri''(Öztürk,2012;116) nde tür ayrımına giderek Türk ve Batı Müziği'ndeki teorik yapıyı temel unsurlarla aydınlatmıştır.

Bu söylemden hareketle, genelde müzik alanında olduğu gibi, Türk Müziği'ndeki temel teorik kaynakların da, uzman gözü ile mitoloji şeklinde okunup, mit denilen tanrısal varlıklar vasıtasıyla olayların kişiselleştirilerek yorumlanması ve evrenin keşfe çalışılması ile oluşmaya başladığı düşünülebilir. Burada mitlerden, evrene; evrenden sayı ve uyuma; uyumdan birlik ve değişen tanrı inancına; insanın kendine ve yaşamsal kültür ortamına doğru değişim söz konusudur. Ayrıca bu şekilde bakıldığında, teoride zaman çerçevesinde hayal, destansı söylem ve geleneklerden, somut gerçekliğe bağlantılı bir başka değişim vardır. Bahsedilen değişimde teori, günümüze kadar ki yorumlama şekilleriyle varlık göstermiş ve modern sistematiğini oluşturmuştur.

Kültür ve Sistem Arasında Yorumlama Şekilleri

Türk müziği teorisi, evrendeki uyumun ilgili müzikteki makam olgusunda kendini göstermesi ve bunun inanç birliği çerçevesinde kültür boyutuna yansımasıyla merak edilmiştir. Dolayısıyla ''gözle görülmeyen, ancak etkileri çok derin hissedilen (Bayramlı, 2014; 7) Türk Müziği, makamsal boyutunu derinlik, uyum ve birilik çerçevesinde sunarken; teorik yönü de bu kavramlar temel alınarak araştırılmıştır.

Edvâr kültürü ile gelişip yüzyıllara damga vuran Türk Müziği teori sistemleri ayrı bir konu olmak üzere, bunları oluşturmadaki çaba genelde farklı şekillerde yorumlama stilleri ile gelişmiş ve yorumlama olgusu özellikle evrendeki uyum sistemini merak etmede önem kazanmıştır. Bu anlamda Türk müziği teorisinin temel kaynaklarını ortaya koymadaki en büyük etken, müziğin evrendeki gerçeklilikle (Öztürk) var edilirken, sayılarla ifade edilişini yansıtan ''hermetik'' (Öztürk,2012;132) bir yaklaşımdır ki bu yaklaşım, evrende var olan ilişkiler bütününün ele alınma biçimidir. Tam tanımı yapılacak olunursa, ''ilk kullanımı, Hıristiyan teolojisine dair çalışmalarda söz konusu'' (Zeyd, 2014;237) olmuş olup; daha sonra genişleyerek, ''tarihsel ve edebî metinleri de''(Zeyd, 2014;237) kapsayacak şekilde bir ''metin yorumu sorunudur'' (Zeyd, 2014;237). Burada tanımla paralel olarak, Türk Müziği teorisinin ortaya çıkışındaki teorik yorumlama ya da, yoruma dayalı bilginin teorisi önem kazanmakta ve evrende var olan ay, güneş ve yıldızın hareketlerinin sembolik (Öztürk,2012;132) olarak müziğe yansıması söz konusu olmaktadır. Bağlı olarak, uyumun yarattığı inanış felsefesi teorik yorum içinde ikincil derecede önem kazanmaktadır.

Bu anlatılardan hareketle, Türk Müziği Teorisi temel kaynaklarını bu türden bir yorumlama ile anlamlandırmaya çalışırken, evrendeki uyum ve inanış felsefesinin Türk Müziği'ndeki yansımaları, Batı ve Doğu kültür dairelerini etkileşimli kılmıştır. Bunun sonucunda, hermesizme dayanan yorum teorileri (Zeyd, 2014), metinleri anlamlandırma ile

birlikte, gerek Hıristiyan, gerekse İslâm inançlarında etkin olarak, tanrısal mesajları da yorumlarken Doğu'nun temel karakteristiği olan makam müziğinin teorik (nazarî) yaklaşımlarına ışık tutmanın önemli bir sebebi olmuştur. Bu itibarla, inanç ve birlik felsefesinin kuvvetlendirdiği makam müziğini ele alıştaki matematiksel devir yaklaşımı, evrendeki sayılar bütünü ve hareketi ile özdeşleşirken; makam müziğine, ''Bâtınî'' (Öztürk, ?; 8) geleneğe bağlı sembolize yaklaşım (Öztürk,?;8), evren, sayı, inanış felsefesi ve astrolojik uyum ile birleşmiş, sayıların hareketlerindeki uyum, semavî hareketlere aktarılmıştır. Böylelikle makam yapısı sayılardan, farklı türde sembol hareketleri ile açıklanır bir şekil almıştır (Öztürk,2012). Daha sonraki aşamada ise, matematiksel ses kavramı, perde olgusuna dönüşmüş, perdenin harekete dayalı ilişkileri önem kazanmıştır. Makam olgusu öne çıkmış, melodi bütünlüğü icra ile canlanmıştır. Burada insan ve kültür hareketleri, toplum oluş ve birlik anlamında değişen yaşam yapısıyla, bu tür bir teori yaklaşımına özdeş olmaktadır. Günümüze gelindiğinde ise, Arel anlayışının kuvvetlendirdiği sistematik yaklaşım, baskın olmuş; evren, sayı, uyum fikrinin farklı yönü, insan kültür ilişkilerinin değişen boyutu ile öze dönülmüştür. Açıklamak gerekirse, matematiğe dayalı devir olgusu, modern ve net bir sistemle makam dizisi şeklinde sunum sergilemiştir.

Sonuç

Türk müziği teorisinin temel kaynaklarının ele alındığı bu çalışmada görüldüğü üzere, eğitim ve icraya yön veren teorik yaklaşımların dışında, bu yaklaşımları ortaya çıkaran kişisel gözlem ve sistemleştirme çabalarını doğuran temel kavramlar ve onların konumlanış hareketleri ele alınmıştır. Bu anlamda, Türk müziği teorisini oluşturan temel kaynaklar mitler ve ritüele yönelik müziksel eylemlerle başlangıcını yapmış; sistem olgusunun evrende ilkten itibaren konumlanış dereceleri uyum, birlik ve inanış çerçevesinde değişikliğe uğramıştır. Günümüze doğru bilginin konumlanış aşmasını da değişime uğratan bu süreç, Türk Müziği'ne ya da müziğe çeşitli şekillerde yansıyarak teorik arayış biçimini kuvvetlendirmiştir. Dolayısı ile evrenin sossuzluğuna dayalı olarak, evrenle çeşitli şekillerde bağdaşan teorik kavram daima arayış ve üretim biçimini bilim insanlarının önüne sunacaktır.

KAYNAKLAR

1.Aydar, Yrd. Doç. Deniz (2018). ''Türk Müziği Nazariyatına Genel Bir Bakış'' Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi (Journal of Social Sciences of the Turkic World), bilig/SAYI:84, 179-196, Süreli Yayın, ISSN 1301- 0549 (Index:SSCI, Social Scisearch, Journal Citation Reports/Social Sciences Edition, SCOPUS, MLA, CSA, IBSS, ASOS Index, TUBİTAK/ULAKBİLİM TR DİZİN.

2.Bayramlı, Evren (2014). *Müziğin Kadim Yolculuğu, Tarih Öncesinden Günümüze Harmoninin Hikâyesi.* İstanbul: Maya Kitap.

3.Olgunlu, A. Canip (2015). *Mitos'tan Logos'a, Mitlerin Çözümlemesi.* İstanbul: Hükümdar Yayınları.

4.Öztürk, O. Murat (2012). ''15. Yüzyıl Osmanlı Müziğinde Şube Kavramı ve Hermetik Gelenek, Hızır Bin Abdullah'ı Anlamak'', Doğu Batı Düşünce Dergisi, Önce ''Müzik'' Vardı, Yıl:15, Sayı:62, 115-140 Ağustos-Eylül-Ekim, ISSN:1303-7242

5. Öztürk, O. Murat (?). ''Makamı Anlamak: Makam Nazariye Tarihinde Başlıca Modeller'' s.8, www.academia.edu/13609700 (E.T. 23.04. 2018).

6.Uslu, Recep (2006). *Müzikoloji ve Kaynakları.* İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.

7.Zeyd, E. H. Nasr (2014). ''Hermenötik ve Metin Yorumu''. (Çev. Dr. M. Coşkun). Marmara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi, Cilt-Sayı 46, Nisan, ISSN:1302-4973, ss. 237,266,DOI:10.15371/MUIFD2014465977dergipark.gov.tr/download/article=file162851(E.T. 24.04.2018)

"SCARLATTI'NİN KLAVYE SONATLARINDA YABANCI SESLİ AKOR SINIFLANDIRMASI: K.1 - K.100"

Ece Merve Yüceer
Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü
emyuceer@yildiz.edu.tr

Türev Berki
Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Teorileri Anabilim Dalı
tberki@hacettepe.edu.tr

ÖZET

Domenico Scarlatti'nin (1685-1757) klavye sonatlarında sıklıkla göze çarpan ve zamanının çok ötesinde bir estetik anlayışın tezahürü gibi görünen *yabancı sesli akorlar*; tarihte "çirkin ve korkunç" (Bülow) ve "kirli armoni" (Sutcliffe) olarak nitelendirilmiş, zaman zaman da "armonik fonksiyonları iç içe geçirme" gibi ifadelerle (Kirkpatrick), işlevsel yönden açıklanmaya çalışılmıştır.

Ancak, bu tür ifadelerin, bu yapılara yönelik tatmin edici bir açıklama getirmediği açıktır. Bestecinin bunları nasıl kurduğu, sonatlarında hangi sıklıkla yer verdiği ve bunlara tonalite içinde belirli bir işlev yükleyip yüklemediği; Scarlatti'nin armonik dilinin anlaşılması için yanıtlanması gereken sorulardır.

Bu çalışmada, bestecinin toplam sayısı 555'i bulan klavye sonatlarından ilk 100'ü, yabancı sesli akor temelinde özgün bir analize tabi tutularak formüle edilmekte ve sınıflandırılmaktadır.

Analiz sonuçlarının, Scarlatti sonatlarında yabancı sesli akor karakteristiğinin anlaşılmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Domenico Scarlatti, klavye sonatları, yabancı sesli akor

"CATEGORISATION OF THE CHORDS WITH NONCHORD TONE(S) IN SCARLATTI'S KEYBOARD SONATAS: K.1 – K.100"

ABSTRACT

Chords with nonchord tone(s), that often appear in Domenico Scarlatti's (1685-1757) keyboard sonatas and seem to be a manifestation of an aesthetic conception far beyond his time, historically described as "ugly and terrible" (Bülow) and "dirty harmony" (Sutcliffe); or from time to time with a functional aspect of explanation such as "harmonic superposition" (Kirkpatrick).
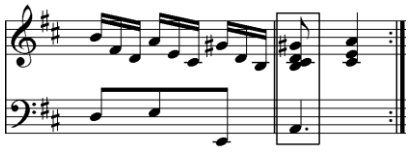
However, it is obvious that such expressions do not provide a satisfactory explanation for chords with nonchord tone(s). The questions that must be answered in order to understand the harmonic language of Scarlatti are: How the composer sets them up, how often he places them in his sonatas, and whether they play a certain role in the tonality or not.

In this study, first 100 of 555 keyboard sonatas are formulated and classified by subjecting them to a unique analysis on the basis of chords with nonchord tone(s).

The results of the analysis are thought to contribute to the understanding of the CNT characteristics in Scarlatti sonatas.

Key words: Domenico Scarlatti, keyboard sonatas, chords with nonchord tone(s)

1. GİRİŞ



Yukarıdaki kesit, - inanması güç olsa da - bir *Barok* bestecinin, Domenico Scarlatti'nin kaleminden çıkmış bir esere aittir: Bestecinin K. 21 numaralı klavye sonatının 74. ölçüsü [1].

Kesitte kutu içine alınmış akor, tonal armoninin gerektirdiği bakış açısıyla şöyle tanımlanabilir:

• Akoru oluşturan seslerden üçü (si, re ve sol#) La Majör'de vii^{o6}'dır.

• Diğer iki ses ise (la ve do#), vii^{o6}'nın az sonra çözüleceği Tonik akoruna aittir.

• Bu durum, "vii^{o6} akorunun, la ve do# olmak üzere iki *yabancı ses* içerdiği" biçiminde de yorumlanabilir.

Scarlatti'yi çağdaşlarından belirgin şekilde ayıran bu tür ses kümelerine, sadece bu yapıtta değil, bestecinin pek çok sonatında rastlamak mümkündür.

Zamanının çok ötesinde bir estetik anlayışın tezahürü gibi görünen bu tür yapılar; tarihte "çirkin ve korkunç" (Bülow) ve "kirli armoni" (Sutcliffe) olarak nitelendirilmiş; zaman zaman da "armonik fonksiyonları iç içe geçirme" gibi ifadelerle (Kirkpatrick), işlevsel yönden açıklanmaya çalışılmıştır [2, 3]. Ancak, bu tür ifadeler, kanımızca, *yabancı sesli akorlara* [16] yönelik tatmin edici bir açıklama getirmemektedir. Bestecinin bunları nasıl kurduğu, sonatlarında hangi sıklıkla yer verdiği ve bunlara tonalite içinde belirli bir işlev yükleyip yüklemediği; Scarlatti'nin armonik dilinin anlaşılması için yanıtlanması gereken sorulardır.

Yukarıdaki problemden hareketle, bestecinin toplam sayısı 555'i bulan klavye sonatlarından ilk 100'ü, YSA temelinde özgün bir analize tabi tutulmuştur. Analiz, aşağıdaki üç temel işlem basamağından oluşmaktadır:

Saptama: Karşılaşılan tüm YSA'ların listelenmesi [17]

Formülasyon: Sırasıyla, YSA'dan bir önceki akorun, YSA'nın ve YSA'dan bir sonraki akorun ayrı ayrı formüle edilmesi [18]

[16] Metinde, bundan böyle "YSA" kısaltmasıyla anılacaktır.
[17] YSA kabulü için, "aynı anda duyulan en az üç sesin varlığı" koşulu aranmıştır.
[18] Sözgelimi, metnin başında yer alan eser kesitinde "**V^{7} I+vii^{o6} I**" biçiminde bir formülasyon söz konusudur.

Sınıflandırma: Elde edilen formüllerdeki benzerlik ve farklılıklar yoluyla, belli kategorilerin oluşturulması

2. YSA SAPTANAN AKORLAR

Tablo 1. YSA saptanan sonatlar

Sonat (K., ton [19])	YSA Sayısı
K. 6, Fa	2
K. 13, Sol	3
K. 20, Mi	2
K. 21, Re	2
K. 24, La	6
K. 26, La	8
K. 29, Re	5
K. 40, do	2
K. 46, Mi	2
K. 49, Do	2
K. 50, fa	2
K. 56, do	2
K. 61, la	1
K. 62, La	10
K. 64, re	11
K. 68, Mi≅	1
K. 69, fa	2
K. 71, Sol	1
K. 75, Sol	2
K. 76, sol	3
K. 82, Fa	6
K. 92, re	2
K. 96, Re	2
K. 98, mi	4
K. 99, do	3
K. 100, Do	1

Tablo 1'de sergilenen bulgular, toplam 26 sonatta YSA varlığını ortaya koymakta olup, bu, incelenen sonatların yaklaşık dörtte birine karşılık gelmektedir. Saptanan toplam YSA sayısı ise 87'dir.

[19] İlk harf büyük ise Majör, küçük ise minör

3. YSA - *ANLIK* MOD DAĞILIMI

Tablo 2'de, YSA saptanan her bir sonata ilişkin olarak, - sonatın tonalitesinden bağımsız olarak - YSA'nın *görüldüğü anda geçerli olan* tonlar sergilenmektedir:

Tablo 2. YSA - Anlık Mod Dağılımı

Sonat (K.)	ö	Ton	Sonat (K.)	ö	Ton	Sonat (K.)	ö	Ton	Sonat (K.)	ö	Ton
K. 6	29	Do	K. 29	17	la	(K. 62)	78	la	K. 82	38	Do
	30	Do		30	re		80	la		46	Fa
K. 13	33	Re		32	la		82	la		72	la
	88	Sol		59	re	K. 64	9	la		88	Do
	89	Sol		72	re		13	la		89	Do
K. 20	51	mi	K. 40	2	do		28	re		90	la
	53	Re		4	do		30	re	K. 92	22	la
K. 21	74	La	K. 46	92	fa#		30	re		52	re
	150	Re		95	mi		37	re	K. 96	68	la
K. 24	12	si	K. 49	74	Do		37	re		75	la
	13	si		78	la		38	re	K. 98	12	mi
	14	si	K. 50	84	La≅		45	re		66	la
	29	mi		86	La≅		45	re		68	la
	30	mi	K. 56	4	do		46	re		70	si
	36	Mi		5	do	K. 68	87	si≅	K. 99	28	sol
K. 26	31	mi	K. 61	44	la	K. 69	25	do		28	sol
	33	mi	K. 62	32	mi		55	fa		28	sol
	37	mi		34	mi	K. 71	7	re	K. 100	18	la
	38	mi		36	mi	K. 75	31	sol			
	39	mi		62	re		32	sol			
	40	mi		63	re	K. 76	9	re			
	41	mi		64	re		15	re			
	42	mi		65	Re		49	sol			

Tablo 2'de sergilenen bulgular, toplam YSA'ların *baskın oranda* minör modda (70/87 = % 80,46) kullanıldığını göstermektedir. YSA'ların Majör modda kullanılma oranı ise % 19,54'tür (17/87).
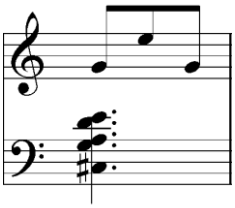
4. *GENEL* YSA SINIFLANDIRMASI

Analiz bulguları, Scarlatti'nin ilk 100 sonatında kullanılan YSA'ların sınıflandırılmasına ilişkin olarak iki ana başlıktan söz edilebileceğini ortaya koymaktadır:

a) *Yabancı Ses + Akor*

Yabancı Ses + Akor formülasyonu, herhangi bir derece fonksiyonu ile birlikte kullanılan 1 ya da 2 yabancı sesin oluşturduğu YSA'ları ifade eder. Buna örnek olarak, aşağıdaki iki kesit gösterilebilir:

Nota 1. Sonat, K. 62, La Majör (ö62)



Re minör tonalitesinin hâkim olduğu bu kesitte, sırasıyla $do\#_3$-sol_3-la_3-mi_4-sol_4 ve mi_5 seslerinin oluşturduğu
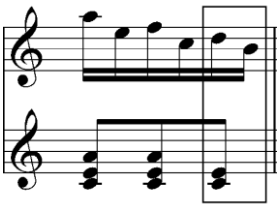
$$V_5^6$$

akoruna bütünüyle yabancı bir re_4 kullanımı söz konusudur. Şu halde, kesitte görülen YSA'nın

$$\hat{1} + V_5^6$$

biçiminde formüle edilmesi mümkündür. [20]

Nota 2. Sonat, K. 98, mi minör (ö66)



La minör tonalitesinin hâkim olduğu bu kesitte ise, sırasıyla do_4 ve mi_4 [21] seslerinin oluşturduğu

$$i^6$$

akoruna bütünüyle yabancı iki ses yer almaktadır: Si_4 ve re_5. Bu nedenle, YSA,
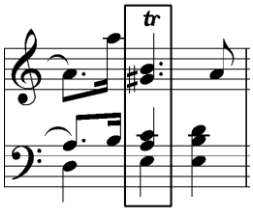
$$\hat{2} + \hat{4} + i^6$$

olarak formüle edilmiştir.

[20] Şapkalı rakam, dizi derecesini ifade etmektedir.
[21] Burada la_4 *gizli* kabul edilmektedir.

b) *Akor + Akor*

Bu adlandırma, iki ayrı derece fonksiyonunun bir arada kullanılmasından oluşmuş bir YSA'yı ifade etmektedir. Buna örnek olarak, aşağıdaki kesit gösterilebilir:



La minör tonalitesinin hâkim olduğu bu kesitte; mi_3-la_3 ve do_4'ün oluşturduğu

$i\,^{6}_{4}$

ve mi3-sol#4 ve si4'ün meydana getirdiği

V

olmak üzere iki farklı derece akorunun aynı anda kullanımı dikkat çekmektedir.

5. *ÖZELLEŞMİŞ* YSA SINIFLANDIRMASI

5.1. Yabancı Ses + Akor

Bu kategori altında, sırasıyla *I (i) tabanlı*, *ii tabanlı*, *IV tabanlı*, *V tabanlı*, *VI tabanlı*, *vii^{o} tabanlı*, *V/V tabanlı* ve *vii^{o}/V tabanlı* YSA'lar olmak üzere toplam 8 formülasyon yer almaktadır.

5.1.1. I (i) Tabanlı YSA'lar

Tablo 3. 2+I(i)

YSA	Sonat	ÖNr	Mod	YSA Öncesi	YSA Sonrası	f_1	f_2
$\hat{2} + i$	K. 82	72	m	vii	V	1	2
$\hat{2} + I^{6}$	K. 82	39	M	ii^{6}	V	1	
$\hat{2} + i\,^{6}_{4}$	K. 69	25	m	iv	V	1	1
					Toplam	*3*	

Tablo 4. 4+I

YSA	Sonat	ÖNr	Mod	YSA Öncesi	YSA Sonrası	f_1	f_2
$\hat{4}+I$	K. 62	65	M	$\hat{1}+V^6_5$	V^6_5 / IV	1	3
$\hat{4}+i$	K. 62	63	m	$\hat{1}+V^6_5$	$\hat{1}+V^6_5$	2	
	K. 71	7	m	iv^6_4	iv^6_4		
					Toplam	*3*	

Tablo 5. 6+i

YSA	Sonat	ÖNr	Mod	YSA Öncesi	YSA Sonrası	f_1	f_2
$\hat{6}+i^6$	K. 40	2	m	vii^o6	vii^o6	2	2
		4	m	vii^o6	V^4_3		
					Toplam	*2*	

Tablo 6. 2+4+i

YSA	Sonat	ÖNr	Mod	YSA Öncesi	YSA Sonrası	f_1	f_2
$\hat{2}+\hat{4}+i^6$	K. 98	66	m	i^6	V^2	3	3
		68	m	i^6	vii^{o6}_4		
		70	m	i^6	vii^{o6}_4		
					Toplam	*3*	

5.1.2. ii Tabanlı YSA'lar

Tablo 7. ≅2+ii

YSA	Sonat	ÖNr	Mod	YSA Öncesi	YSA Sonrası	f_1	f_2
$\flat\hat{2}+ii^{ø6}_5$	K. 96	68	m	$ii^{ø6}_5$	$\hat{1}+vii^{o6}_4$	2	2
		75	m	$ii^{ø6}_5$	$\hat{1}+vii^{o6}_4$		
					Toplam	*2*	

Tablo 8. 5+ii

YSA	Sonat	ÖNr	Mod	YSA Öncesi	YSA Sonrası	f_1	f_2
$\hat{5} + ii^{\varnothing 6}_{5}$	K. 64	30	m	$\hat{5} + ii^{\varnothing 4}_{3}$	V^7	1	3
$\hat{5} + ii^{\varnothing 4}_{3}$	K. 64	30	m	i	$\hat{5} + ii^{\varnothing 6}_{5}$	2	
	K. 99	28	m	$\hat{5} + iv^{6}_{4}$	$iv^{6} + V$		
					Toplam	*3*	

5.1.3. IV (iv) Tabanlı YSA'lar

Tablo 9. # 4+iv

YSA	Sonat	ÖNr	Mod	YSA Öncesi	YSA Sonrası	f_1	f_2
$\sharp\hat{4} + iv$	K. 76	9	m	i^6	V^6	3	3
		15	m	i^6	V^6		
		49	m	III	V^6		
					Toplam	*3*	

Tablo 10. 5+IV

YSA	Sonat	ÖNr	Mod	YSA Öncesi	YSA Sonrası	f_1	f_2
$\hat{5} + IV^6$	K. 6	29	M	V^6_5	V^7	3	4
$\hat{5} + iv^6$	K. 64	37	m	$\hat{1} + V$	i^6_4		
		45	m	$\hat{1} + V$	i^6_4		
$\hat{5} + iv^6_4$	K. 99	28	m	V^7	$\hat{5} + ii^{\varnothing 4}_{3}$	1	
					Toplam	*4*	

5.1.4. V Tabanlı YSA'lar

Tablo 11. 1+V

YSA	Sonat	Ö Nr	Mod	YSA Öncesi	YSA Sonrası	f_1	f_2
	K. 29	17	m	$ii^{\varnothing\ 6}_{5}$	i^6_4	8	11

$\hat{1}$ + V		59	m	ii$^{\varnothing\ 6}_{\ 5}$	i$^{6}_{4}$		
	K. 64	13	m	ii$^{\varnothing\ 6}_{\ 5}$	VI		
		37	m	iv^{7}	**$\hat{5}$ + iv^{6}**		
		45	m	iv^{7}	i$^{6}_{4}$		
	K. 82	46	M	**$\hat{4}$ + I**	I		
		89	M	I^{6}	IV		
	K. 98	12	m	i$^{6}_{4}$	i		
$\hat{1}$ + V^{6}	K. 56	4	m	i$^{6}_{4}$	VI	3	
		5	m	i$^{6}_{4}$	VI		
	K. 64	9	m	i	i		
$\hat{1}$ + V^{7}	K. 24	12	m	ii$^{\varnothing 4}_{\ 3}$	ii$^{\varnothing\ 6}_{\ 5}$	12	17
		13	m	ii$^{\varnothing\ 6}_{\ 5}$	ii$^{\varnothing\ 6}_{\ 5}$		
		14	m	ii$^{\varnothing\ 6}_{\ 5}$	ii$^{\varnothing\ 6}_{\ 5}$		
		29	m	i	i$^{6}_{4}$		
		36	M	I$^{6}_{4}$	I		
	K. 26	37	m	V^{9}	**$\hat{1}$ + V^{9}**		
		39	m	**$\hat{1}$ + V^{9}**	**$\hat{1}$ + V^{9}**		
	K. 64	28	m	iv	i		
		38	m	i$^{6}_{4}$	i		
		46	m	i$^{6}_{4}$	i		
	K. 75	31	m	i$^{6}_{4}$	V^{7}		
		32	m	i$^{6}_{4}$	V^{9}		
$\hat{1}$ + V$^{6}_{5}$	K. 62	62	m	la: i	**$\hat{4}$ + i**	2	
		64	m	**$\hat{4}$ + i**	**Re: $\hat{4}$ + I**		

$\hat{1}+V\frac{4}{3}$	K. 92	52	m	$ii^{\emptyset}\frac{6}{5}$	V	1	
$\hat{1}+V^{2}$	K. 50	84	M	I	I^{6}	2	
		86	M	I^{6}	I^{6}		
$\hat{1}+V^{9}$	K. 24	30	m	$i\frac{6}{4}$	$i\frac{6}{4}$	6	6
	K. 26	38	m	$\hat{1}+V^{9}$	$\hat{1}+V^{7}$		
		40	m	$\hat{1}+V^{7}$	$\hat{1}+V^{9}$		
		41	m	$\hat{1}+V^{9}$	$\hat{1}+V^{9}$		
		42	m	$\hat{1}+V^{9}$	V		
	K. 29	32	m	$ii^{\emptyset}\frac{4}{3}$	$i\frac{6}{4}$		
					Toplam		*34*

Tablo 12. 3+V

YSA	Sonat	ÖNr	Mod	YSA Öncesi	YSA Sonrası	f_1	f_2
$\hat{3}+V$	K. 26	31	m	$i\frac{6}{4}$		2	8
		33	m	$i\frac{6}{4}$			
$\hat{3}+V^{6}$	K. 62	32	m	vii^{o7}	vii^{o7}	6	
		34	m	vii^{o7}	vii^{o7}		
		36	m	vii^{o7}	vii^{o7}		
		78	m	vii^{o7}	vii^{o7}		
		80	m	vii^{o7}	vii^{o7}		
		82	m	vii^{o7}	vii^{o7}		
					Toplam	*8*	

Tablo 13. # 4+V

YSA	Sonat	ÖNr	Mod	YSA Öncesi	YSA Sonrası	f_1	f_2
	K. 49	74	M	V	V	2	7

$\hat{\sharp 4} + V^7$		78	m	V	V		
$\hat{\sharp 4} + V^2$	K. 20	51	m	iv	i^6	5	
		53	M		V^6		
	K. 29	30	m	V^2	i^6		
	K. 46	92	m	iv	i^6		
		95	m	iv	i^6		
					Toplam	*7*	

5.1.5. VI (vi) Tabanlı YSA'lar

Tablo 14. 2+VI

YSA	Sonat	ÖNr	Mod	YSA Öncesi	YSA Sonrası	f_1	f_2
$\hat{2} + VI$	K. 82	90	m	ii^6	V	1	2
$\hat{2} + vi$		88	M	ii^6	V	1	
					Toplam	*2*	

5.1.6. vii Tabanlı YSA'lar

Tablo 15. 1+vii

YSA	Sonat	ÖNr	Mod	YSA Öncesi	YSA Sonrası	f_1	f_2
$\hat{1} + vii^{o6}$	K. 61	44	m	i	vii^o	1	3
$\hat{1} + vii^{o6}_4$	K. 68	87	m	V^6_5 / V	i^6	1	
$\hat{1} + vii^{o4}_3$	K. 100	18	m	V^7	V	1	
					Toplam	*3*	

5.1.7. V/V Tabanlı YSA'lar

Tablo 16. 5+V/V

YSA	Sonat	ÖNr	Mod	YSA Öncesi	YSA Sonrası	f_1	f_2
$\hat{5} + V^7/V$	K. 13	33	M	V^7	V^7	1	2

$\hat{5} + V^{4}_{3}$ / V	K. 29	72	m	iv 6	V	1	
					Toplam	*2*	

5.1.8. 5+vii/V Tabanlı YSA'lar

Tablo 17. 5+vii/V

YSA	Sonat	ÖNr	Mod	YSA Öncesi	YSA Sonrası	f_1	f_2
$\hat{5} + vii^{o}$ / V	K. 13	88	M	V	V	2	2
		89	M	V	V		
					Toplam	*2*	

5.2. Akor+Akor

Tablo 18. i+V

YSA	Sonat	ÖNr	Mod	YSA Öncesi	YSA Sonrası	f_1	f_2
$i^{6}_{4} + V$	K. 92	22	m	$ii^{ø\ 6}_{\ 5}$	V^{7}	1	1
					Toplam	*1*	

Tablo 19. I+vii^{o}

YSA	Sonat	ÖNr	Mod	YSA Öncesi	YSA Sonrası	f_1	f_2
$I + vii^{o6}$	K. 21	74	M	V^{7}	I	2	2
		150	M	V^{7}	I		
					Toplam	*2*	

Tablo 20. IV (iv)+V

YSA	Sonat	ÖNr	Mod	YSA Öncesi	YSA Sonrası	f_1	f_2
$IV^{6} + V$	K. 6	30	M	V^{7}	V^{6}_{5}	1	3
$iv + V^{6}$	K. 69	55	m	VI^{6}	V^{7}	1	
$iv^{6} + V$	K. 99	28	m	$\hat{5} + ii^{ø4}_{3}$	V^{7}	1	
					Toplam	*3*	

6. SONUÇ ve TARTIŞMA

Çalışmanın önceki bölümünde sergilenen bulgular ışığında, aşağıdaki *kritik* sonuçlara ulaşılması mümkün görünmektedir:

a) Saptanan 87 YSA'nın yarıdan fazlası "V tabanlı"dır (48/87 = % 55). Scarlatti'nin bu noktada, tercihini büyük çoğunlukla 1+V'ten yana kullanmış olması dikkat çekicidir (34/48 = % 71).

Tablo 21. YSA'ların taban kullanımı temelinde dağılımı

Taban	**YSA**	**f**	**Toplam**
V	1+V	34	49
	3+V	8	
	# 4+V	7	
I	2+I(i)	3	11
	4+I	3	
	2+4+I	3	
	6+I	2	
IV	5+IV	4	7
	# 4+IV	3	
ii	5+ii	3	5
	≅ 2+ii	2	
VII	1+vii	3	3
IV+V	IV+V	1	3
	iv+V	2	
VI	2+VI	1	2
	2+vi	1	
V/V	5+V/V	2	2
VII/V	5+vii/V	2	2
I+vii	i+vii	2	2
i+V	i+V	1	1
			87

b) YSA'ların yarıya yakın bölümünde "aynı derece akorundan gelip, aynı derece akoruna gitme" karakteristiği gözlenmektedir (33/87 = % 38).

c) YSA'ların

• Yarıdan fazlasında *Dominant fonksiyonuna gitme* (52/87 = % 59,8),

• Yarıya yakın bölümünde *Dominant fonksiyonundan gelme* (42/87 = % 48,2),

• Yaklaşık üçte birinde *Dominant fonksiyonundan gelip Dominant fonksiyonuna gitme* (28/87 = % 32,2),

• Yaklaşık beşte birinde *Tonik fonksiyonuna gitme* (19/87 = % 21,8),

• Yaklaşık yedide birinde ise *Tonik fonksiyonundan gelme* (12/87 = % 13,8)

karakteristiğinden söz edilmesi mümkün görünmektedir.

KAYNAKLAR

1. Scarlatti, D. *Sonates,* Volume I. Paris: Heugel & C^{IE}, 1984. (s. 61)

2. Sutcliffe, WD. *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. (s. 236)

3. Kirkpatrick, R. *Domenico Scarlatti*. Princeton: Princeton University Press, 1983. (s. 229)

"POPÜLER MÜZİK KÜLTÜRÜNDE ŞARKI ÜRETİMİ"

Elif Nun İçelli

Rotary !00. Yıl Anadolu Lisesi

elifnun@gmail.com

ÖZET

Orta Çağ'ın baskıcı anlayışının ardından Avrupa'da 17. yüzyıldan itibaren gerçekleşen siyasal, bilimsel, kültürel ve sanayi devrimleriyle, bir modernite anlayışının geliştiğini söylemek mümkündür. Buna göre, Avrupa'dan dünyaya yayılan akılcı ve bilimsel aydınlanma hareketi başlamıştır.

Bu anlayışla, sanatı yaratma sürecinde, akılcı ve özgür yaratıcı bireylerin toplumsal açıdan yaşamları yeni baştan evriltilebileceğini ve ileri medeniyete giden yolda toplumlarda belirleyici, yön verici üretimler meydana getirebileceğini düşünmek yanlış olmaz.

Adorno'ya göre günümüz toplumlarında ekonomik ve siyasi güç artarak merkezileşmiştir. Ekonomik açıdan yapım ve yayın organlarının tekelleşmesi ve yönlendirilmesi ile kültürel üretimler bağımsız olmaktan çıkıp, meta haline getirilmiştir. Kültür, finans sahiplerinin elinde, onların istediği şekilde yoğurulmaya ve şekillendirilmeye başlamıştır [1].

Akılcı, düşünen, sorgulayan ve bunu empoze eden üretim anlayışı yerini, zevk, zenginlik, şan, şöhret, inanç, sahip olma gibi öğretilere bırakmıştır. Modern dünya giderek anlamdan, idealden uzaklaşıp anlamsızlığa evrilirken, popüler kültürün popüler müzik içindeki yansımalarını irdelemek, bu konu üzerindeki çalışma ve bakış açılarını ele alma gerekliliği kaçınılmaz olmuştur.

Popüler kültür içindeki müzik üretimlerini sosyo-kültürel açıdan ele alacak olursak, bu alanda çalışmalar yapmış olan Sorokin ve Adorno'nun görüşlerinden yola çıkarak önemli tespitlere varabiliriz.

Örneğin, Sorokin'e der ki; "her bir kültür sistemi tarihi akışın bir safhasını teşkil eder." [3]. Sorokin sanat üretiminde duyumcul, düşünsel ve idealist olarak üçlü bir ritim yaratıldığını öne sürer, "bu üçlü aynı sıra ile art arda tekrar eder ise ritmik dalgalanma oluşturur" der [2].

Özellikle 20. yüzyılda kendine ait bir gelenek başlatmış olan popüler kültür, konularını günümüze taşımıştır. Popülerlik durumu, kavram olarak 20. ve 21. yüzyılda kendine anlam bulmuştur. Günümüz dünyasında popüler kültürün dinamikleri her geçen an daha da hızlı gelişirken, bu alandaki üretim de aynı hızda artmakta ve popüler müzik endüstrisine katkı sağlamaktadır.

Ülkemizde 21. yüzyılda üretilmiş olup, çokça beğeni almış şarkılar üzerinden örnekler incelenerek, bu şarkılardaki sözel ve melodik yapılara eğilinilen bu çalışmanın, ülkemizin popüler müzik kültüründeki yeni üretim anlayışına ışık tutacağı düşünülmektedir.

Anahtar sözcükler: Müzik, üretim, şarkı yazarlığı, siyaset, toplum.

KAYNAKLAR

1- Adorno, T.W. Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi. (Çev.: Mustafa Tüzel, Nihat Ülner, Elçin Gen) İstanbul İletişim Yayınları.2011. (sf 31,45)

2- Birekul, M. Popüler Kültür ve Müzikte Anlamın Kaybı. Akademik İncelemeler Dergisi Cilt/Volume:10. Sayı1 Yıl 2015, (sf.162,163)

3- Erkilet, A. Toplumsal Yapı ve Değişme Kuramları. İstanbul: Hece Yayınları. 2007. (Sf 42)

"SONG PRODUCTION IN POPULAR MUSIC CULTURE"

ABSTRACT

It is possible to say that after the understanding of the middle age oppressor, a modern understanding developed with the political, scientific, cultural and industrial revolutions that took place in Europe since the 17th century. Accordingly, a rational and scientific enlightenment movement spreading from Europe to the world began.

With this understanding, it would not be wrong to think that the rational and free individuals will be able to revive their lives from the societal point of view in the process of creating art, and that they will bring decisive artifacts to society in the way of advanced culture.

According to Adorno, economic and political power in today's societies has become increasingly centralized. In terms of economy, monopolization and directing of production and publishing organs have made cultural productions independent and become commodities. The culture has begun to be kneaded and shaped in the hands of financial owners [1].

Rational, thinking, interrogating and imposing it has left its place to teachings like pleasure, wealth, glory, fame, faith, possession. While the modern world has gradually moved away from the ideal and evolved into meaninglessness, it has become inevitable to examine the reflections of the popular popular music within the context of this study.

If we take into consideration the socio-cultural aspects of music production in popular culture, we can come up with important determinations based on the views of Sorokin and Adorno who have done important work in this area.

For example, according to Sorokin, "each cultural system constitutes a phase of the historical flow" [3]. Sorokin suggests that a triad rhythm is created as "sensational, intellectual and idealistic" in art production, "if this triad repeats in the same order repeatedly creates a rhythmic fluctuation "He says [2].

The popular culture, which has started its own tradition especially in the 20th century, has been a daily occurrence. The popularity status has found meaning in the 20th and 21st century as a concept. In today's world, the popularity of cul- ture dynamics grows faster than ever, while production on this side is also increasing at the same pace and contributing to the popular music industry.

It is thought that this work, which is produced in the 21st century in our country and examined the samples over the widely acclaimed songs, and touched upon the verbal and melodic constructions in these songs, will illuminate our country's new production understanding in popular music culture

Key words: Music, production, songwriting, politics, society.

GİRİŞ

Orta Çağ'ın baskıcı anlayışının ardından Avrupa'da 17.yüzyıldan itibaren gerçekleşen siyasal,bilimsel, kültürel ve sanayi devrimleriylebir modernite anlayışının geliştiğini söylemek mümkündür.Buna göre Avrupa'dan dünyaya yayılan akılcı ve bilimsel aydınlanma hareketi başlamıştır. Bu anlayışla sanatı yaratma sürecinde akılcı ve özgür yaratıcı bireylerin toplumsal açıdan yaşamları yeni baştan evriltilebileceğini ve ileri medeniyete giden yolda toplumlarda belirleyici, topluma yön verici üretimler meydana getirebileceğini düşünmek yanlış olmaz.

İnsanlar mutluluğun peşindedir, mutlu olmak ve öyle kalmak isterler. Bu çabanın iki yönü, bir olumlu bir de olumsuz hedefi vardır. Bir yandan acı ve keyifsizliğin yokluğunu, öte yandan da yoğun haz duyguları yaşamak ister. Dar anlamda "mutluluk" yalnızca ikincisi ile ilişkilidir. Yaşamın amacı haz ilkesinin programıdır. (Uygarlığın huzursuzluğu sf 36 sigmund freud) Modern dünyada tüm üretimler bunu hedefler.

Adorno'ya göre günümüz toplumlarında ekonomik ve siyasi güç artarak merkezileşmiştir.

Ekonomik açıdan yapım ve yayın organlarının tekelleşmesi ve yönlendirilmesi ile kültürel üretimler bağımsız olmaktan çıkıp, meta haline getirilmiştir. Kültür, finans sahiplerinin elinde, onların istediğişekilde yoğrulmaya ve şekillendirilmeye başlamıştır. Buna paralel olarak akılcı, düşünen, sorgulayan ve bunu empoze eden üretim anlayışı yerini zevk, zenginlik, şan, şöhret, inanç, sahip olma gibi öğretilere bırakmıştır. Modern dünya giderek anlamdan, idealden uzaklaşıp anlamsızlığa evrilirken, popüler kültürün popüler müzik içindeki yansımalarınıirdelemek, bu konu üzerindeki çalışma ve bakış açılarını ele alma gerekliliği kaçınılmaz olmuştur.

Popüler kültür içindeki müzik üretimlerini sosyo-kültürel açıdan ele alacak olursak, bu alanda çalışmalar yapmış olan Sorokin ve Adorno'nun görüşlerinden yola çıkarak önemli tespitlere varabiliriz. Örneğin, Sorokin der ki; "her bir kültür sistemi tarihi akışın bir safhasını teşkil eder." Sorokin sanat üretiminde duyumcul, düşünsel ve idealist olarak üçlü bir ritim yaratıldığını öne sürer, "bu üçlü aynı sıra ile art arda tekrar eder ise ritmik dalgalanma oluşturur" der. (Birekul, AİD. Vol.10:162). Özellikle 20. yüzyılda kendine ait bir gelenek başlatmış olan popüler kültür, konularını günümüze taşımıştır. Popülerlik durumu, kavram olarak 20. ve 21. yüzyılda kendine anlam bulmuştur. Günümüz dünyasında popüler kültürün dinamikleri her geçen an daha da hızlı gelişirken, bu alandaki üretim de aynı hızda artmakta ve popüler müzik endüstrisine katkı sağlamaktadır. Ülkemizde 21. yüzyılda üretilmiş olup, çokça beğeni almış şarkılar üzerinden örnekler incelenerek, bu şarkılardaki sözel ve melodik yapılara eğilinilen bu çalışmanın, ülkemizin popüler müzik kültüründeki yeni üretim anlayışına ışık tutacağı düşünülmektedir.

17. yüzyıldan itibaren Avrupa'nın ekonomik, toplumsal, kültürel ve siyasal alanda yaşadığı köklü değişiklikleri dör t temel başlık altında toplamak mümkündür. Bunlar Newton tarafından başlatılan Bilimsel Devrim, iktidarınn meşruiyetini dayatan Siyasal Devrim, aklın üstünlüğüne vurgu yapan Kültürel Devrim ve Sanayi Devrimidir.

(Adorno, Aşk Cumhuriyeti, sf 8-42).

İlk defa 1947 yılında Adorno ve Horkheimer tarafından yayımlanmış olan "Aydınlanmanın Diyalektiği'nde kullanınlan "Kültür Endüstrisi" tanımlaması da popüler müziğin bugünü açısından önemlidir. Kültür Endüstrisi'nde tüketiciler fark etmeden sisteme bağımlı hale gelirler. Bu ilişkininilk amacı insanların kapitalizmi benimsemelerini sağlamaktır. Ayakta kalabilmek için kullanıcıları kendine bağlamalıdır. Bunu da kitlenin isteklerini üreterek yapar. Bireylere sunulan, günlük hayattaki her şeyin basitleşmiş halidir. Üzerine düşünmeyi gerektirmez. Algılanması kolay ve kolay tüketilebilirdir.

Böylece kültür ürünü bireyi ciddi düşünmekten ve ürünlerini buna bağlı olarakirdeleyen halden uzak tutar. Bunun sonucu olarak insan doğal olarak nesneleşir ve bu ürettiği eserlere de yansır. Üretimde kitleye hitap edebilme düşüncesi taşımaktan çok kitlenin beğenisini kazanması önemlidir.

Kültür Endüstrisi nedir? Bu konuda çalışmalarıyla günümüzde önemini koruyan Adorno'nun Kültür Endüstrisi tanımını önemlidir. Adorno, "Kültür endüstrisi terimi yanılmıyorsam ilk defa 1947'de Amsterdam'da Horkheimer'la birlikte yayımladığımız Aydınlanmanın Diyalektiği'nde kullanıldı. Müsvettelerde "kitle kültürü" terimine kullanmıştık. Daha sonra yandaşlarının işine gelecek yorumları dışarıda bırakmak amacıyla kitle kültürü yerine kültür endüstrisi terimini kullanmayı uygun bulduk. (...) (Adornodan çeviri, Doğan, 2003)

Kültür Endüstrisi'nde tüketiciler fark etmeden sisteme bağımlı hale gelirler. Bu ilişkinin ilk amacı insanların kapitalizmi benimsemelerini sağlamaktır ayakta kalabilmek için kullanıcıları kendine bağlamalıdır bunuda kitlenin isteklerini üreterek yapar birilerisun lan günlük hayattaki her şey basitleşmiş halidir üzerine düşünmeyi gerektirmez algılanması kolay Ve kolay tüketilebilirdir böylece kültür bir ciddi düşünüyoruz ürünlerini buna bağlı olarak irdeliyor halden uzak tutar. Bunun sonucu olarak insan doğal olarak nesneleşir ve bu ürettiği eserlere de yansır. Üretimde kitleyi tap edebilme düşüncesi taşımaktan çok kitlenin beğenisini kazanması önemlidir.

Adorno'ya göre Kültür Endüstrisi çatısı altındaki endüstrilerden biri de müzik endüstrisidir ve ürettiği ürünlerin kullanım değerini bilirler. Standartlara göre belirlenen ürünün yeniden üretilmesi onun tüketim biçiminin de hızlı olması anlamına gelir yani müzik endüstrisinde de bir anlamda seri üretime gidilmiştir.

Sorokin'e göre de genel kültür sistemleri kuramı içinde, kültür ve sanat döngüsel olarak idealden duyumcula bir seyir izlemekte ve günümüz modern dünyası duyumcul anlayışla benzemektedir. Gerçekliğin doğasını kavramak ve anlamak için üç temel öncül vardır. Gerçeklik ya duyular yoluyla doğrudan erişilebilir olarak düşünülür (Duyumcul Kültür);ya da platonik idealizm de olduğu gibi gerçekliğin yalnızca duyular dünyasını aşan ve ebedi olanın aşkın bir görüşüne ulaşan bakışyoluyla açığa çıktığı düşünülür (Düşünsel Kültür); ya da son olarak gerçeklik karşıtı ilkelerarasındaki diyalektik bir dengede diğer ikisini kaynaştırmaya ve birleştirmeye çabalayan bir ara biçim (İdealist Kültür) alır (Coser, 2008, 404-405).

Adorno'ya göre Kültür Endüstrisi çatısı altındaki endüstrilerden biride müzik endüstrisidir ve ürettiği ürünlerin kullanım değerini bilirler. Standartlara göre belirlenen ürünün yeniden üretilmesi onun tüketim biçiminin de hızlı olması anlamına gelir yani müzik endüstrisinde de bir anlamda seri üretimegidilmiştir.

İDEALDEN DUYUMCULA ya da YÜKSEK KÜLTÜRDEN POPÜLER KÜLTÜRE GEÇİŞ

Sorokin'in deyimiyle idealden duyumcula ya da Adorno'nun tespitleriyle yüksek kültürden popüler kültüre yönelimin geçiş evreleri ve nedenleri önemlidir.

Toplumsal ve Siyasal Nedenler: Müzik sosyolojik anlamda toplumdaki diğer kültür ögeleriyle de ilişki içinde olması sebebiyle sosyolojinin de konusu olmaktadır. Dönemin siyasal

şartları, maddi ve manevi zemini, duyumcul açıdan insanı dönüştürdüğü hal ve öncelikler, dinlemeyi tercih ettiği müzik eserlerine de yansımaktadır.

Ülkemizde art arda yaşananan siyasi değişimlerden etkilenmiş toplumda müzik alanının ne derecede etkilenmiş olabileceği ciddi bir çalışma konusudur. Bu değişimleri özellikle darbe dönemlerinde ülkede uygulanan yasaklamalar ya da imkansızlıklar açısından ele almakta fayda vardır. Özellikle bugelişmelerin ardından olağanüstü hal uygulamalarında ülkede yoğun bir sıkıyönetim dönemi ve buna bağlı olarak korku ile baskılanmış bir yaşam ortamından söz etmek yanlış olmaz. Freud'a göre bu baskı psikolojik bir gerginlik durumudur. Birey için sürekli bir tehdit oluşturur. Aynı zamanda bireyin bilincine de kısıtlamalar getirir. Bu bir otokontroldür.

Ülkemizde yaşanan darbeler ya da darbe girişimlerini hatırlayalım

- 27 Mayıs 1960 Darbesi
- 12 Mart 1971 Darbesi
- 12 Eylül 1980 Darbesi
- 28 Şubat 1997 Post Modern Darbe
- 27 Nisan 2007 e-muhtıra
- 15 Temmuz 2016 Fetö Darbe Girişimi (Olağanüstü hal uygulaması 15 Temmuz 2016'dan bu yana sürmektedir.)

Denetleyici ve tedip (terbiye) edici apolitik iklim, düşünme yetisini kısırlaştırma, düşünceyi sığlaştırma, gerçekliği magazinleştirerek değersizleştirme durumunu var eder.Sıradanlığın bir değer olarak üretilme zeminini kışkırtıcı biçimde ortaya çıkarır.

Akademik özgürlük bağlamında gelişim sergileyen bilimsel düşüncenin kökleşmesini imkânsız hâle getirir. Bu his ortamına ek olarak bir de fiilen uygulanan yasaklar sanatüreten açısından otokontrolü doğurur.

Yasaklanmış Şarkılar

Uzun yıllar önce çok sayıda şarkı kimi gerekçelerle TRT'de yasaklanırken günümüzde ise yasaklanan şarkıların birçoğunda içki ve cinsellik çağrıştıran sözlerin yer alması dikkat çekicidir. Örneğin; Barış Manço'nun "Arkadaşım Eşşek" şarkısı; İnsanın arkadaşı eşek olamaz, "Lambaya Püf De"şarkısı erotik bulunduğu için, Musa Eroğlu'nun "Yolun Sonu Görünüyor" türküsü intiharı özendiriyor gerekçesiyle, Orhan Gencebay'ın "Batsın Bu Dünya" isimli şarkısı düzene isyan var gibi gerekçelerle yasaklanmıştı.

2016 Yılında TRT tarafından yasaklanan şarkılardan bazıları ve seslendiren sanatçılar şöyle:

ESERİN ADI	SANATÇININ ADI
• Sessiz Kadın	Koray Avcı
• Sonra Dersinki	Koray Avcı
• Artvin'de Bahar	Onur Akın

- Dere Akayi Dere Selim Bölükbaşı
- Kimse Bilmez Mehmet Erdem
- Sarhoşum Ben Nüket Duru
- Engerek Sıla
- Afitap Sıla
- Müstehcen Sıla
- Yan Benimle Sıla
- Bırak Sıla
- Hasret Rüzgarları Berkay
- Hep Sonradan Berkay
- Kötülükler Kraliçesi Tuğba Özay
- Ah Ulan Sevda Demet Akalın
- Sakin Ol Şampiyon Nazan Öncel
- Hodri Meydan Bengü
- Erkeğin Zillisi Yeşim Salkım & Serdar Ayyıldız

(http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/turkiye/935258TRT_nin_yasakladigi_sarkilar_cikti.html)

Eğitimden başlayarak siyasal erkle eğitim belli bir ideolojiye hizmet eder. .Otokontrolleister istemez üretimde darbe almış olur. İdealden uzaklaşmış, gerçeklikten ziyademagazinel bir anlam kazanan popüler kültürde üretilmiş duyumcul'a yönelen şarkı örneklerine göz atalım ki Adorno'nun anlamdan metaya ,piyasaya yönelmiş bir kültüre de örnek teşkil etmektedirler.

Sorokin'in duyumcul anlayışından yola Çıkarak Mehmet Birekul'un 2015 yılında yaptığı (top10 olarak adlandırılan) bir liste çalışması, o dönemin izlenme ve dinlenme sayılarıyla tablodaki gibidir. Tabloda aynı zamanda bu listedeki şarkıların türlerini de görmektesiniz ki listedeki eserlerin sözel ve melodik yapılarıyla bu eserlere yapılmış video klipler Sorokin'in duyumcul müzik üretimine bağlı insan tanımlamasına iyi bir örnektir. (Mehmet Birekul, AİD, 2015, sf:169).

Tablo 1: Youtube en çok dinlenen 10 Türkçe Şarkı 19 Nisan 2014 Mehmet Birekul, AİD, 2015, sf:169

	Şarkı ismi	Seslendiren	Dinlenme Oranı	Türü
1	Ya yayaya	Hande Yener	(44.5 Milyon)	Pop
2	Nereden Bileceksiniz	Ahmet Kaya	(37.2 Milyon)	Arabesk- Fantazi
3	Gitme kal	Ragga Oktay ft. Yıldız Tilbe	(36.0 Milyon)	Slow
4	Yatçaz kalkcaz ordayım	Gülşen	(31.1 Milyon)	Pop
5	Kış masalı	Adem Gümüşkaya	(30.8 Milyon)	Slow
6	Ankara'nın bağları	Ankaralı Coşkun	(28.7 Milyon)	Arabesk- Fantazi
7	Yokluğunda	Leyla TheBand	(28.5 Milyon)	Slow
8	Keyfi yolunda, aşkı sonunda	Yalın	(28.1 Milyon)	Pop
9	Bir hayli	Murat Dalkılıç	(27.5 Milyon)	Pop
10	Bir güzellik yap	Murat Dalkılıç	(27.4 Milyon)	Pop

Tablo 2: Şarkıların sözcük sıklığı ve konu kategorisine göre dağılımı Mehmet Birekul, AİD, 2015, sf:171

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Duyumcul Hazlar	sevmeye (1), seveceksin (2), sevdim (2), sevdiğim (1), sevmeksin (3), aşksın (6), aşkın (1), aşk (2), aşka (1), güzel (1), güzellik (3), yari (1), yarim (7), yar (2), ten (2), sarhoş (3), senle (16), sen (10), ateş (3), el ele (3), yan yana (3), yandığımı (3), kadeh (1), öperken (3), yatçaz kalkcaz (4), gece benle kalsana (2), alacaklıyım teninden (1), ne dediğimi anladın sen (1)	89
2	Hüzün, Keder	kederden (1), keder (1), yokluğun (2), yokluğunda (2), dargın (2), hasret (6), hasretim (4), hüznün (1), üzer (2), üzüldüm (1), özledim (1)	23
3	Maneviyat	ruh (1), ruhumu (1), kader (1), kalp (2), hisleri (1), vuslat (1), tövbe (1), Allah (1)	9

Tablo 3: Tarza göre en çok dinlenen parçalar Mehmet Birekul, AİD, 2015, sf:170

	Tarz	Dinlenme Oranı
1	Pop	(158.6 Milyon)
2	Arabesk- Fantazi	(65.9 Milyon)
3	Slow	(95.3 Milyon)

Tablo 4: 2008-2018 Yılları Arası Youtube En Çok Dinlenen 10 Türkçe Şarkı

	Seslendiren	Şarkı Adı	Türü	Yılı	Dinlenme Oranı
1	Serdar Ortaç	Şeytan	Pop	2008	4.9 Milyon
2	Nil Karaibrahimgil	Seviyorum sevmiyorum	Pop	2009	283 Milyon
3	Tarkan	Adımı Kalbine yaz	Pop	2010	7.7 Milyon

4	Ajda Pekkan	Yakar Geçerim	Pop	2011	12 Milyon
5	Göksel	Acıyor	Pop	2012	4.3 Milyon
6	Gülşen	Yatcaz Kalkcaz	Pop	2013	11 Milyon
7	Nil Karaibrahimgil	Kanatlarım Var Ruhumda	Pop	2014	54 Milyon
8	Gülşen	Bangır Bangır	Pop	2015	271 Milyon
9	Buray	Sen Sevdamsın	Pop	2016	118 Milyon
10	Aleyna Tilki	Sen Olsan Bari	Pop	2017	328 Miyon

Tablo 5: Şarkıların sözcük sıklığı ve konu kategorisine göre dağılımı

	Kategori	Sözcük Sıklığı	Toplam
1	Duyumcul Hazlar	Sen(26), Olsan(10), Bari(10), O (9), Seviyorum (2), Sevmiyorum (2), Ben (15), Yok (7), Hey (6), Hatırla (4), Çok (6), Bangır (8), Yatcaz (8), Kalkcaz (8), Geçerim (5), Bize (8), Önümüze (8), Yok(17),Değil(13),Şuna (8)	180
2	Hüzün Keder	Yakar (4), Zulüm (5), Acıyor (6), Ezer(3)	18
3	Maneviyat	Ruh (2)	2

Birekul'un 2015 yılında yaptığı çalışmada müzik türleriolarakpop,arabesk-fantazi,slow türleri

dinlenme oranlarına göre yıl bazında tablolaştırılmıştır. Ancak son 10 yılın en çok dinlenilen şarkılarına baktığımızda sadece pop müzik olaraknitelendirilen veortalama120-130 bpmarasışarkılarolarak karşımıza çıkmaktadırlar.

SONUÇ

- Bugün ülkemizde yaygın halde kullanılanteknoloji ve internet erişimi ile müzik alanlarında çeşitli popülermüziktarzlarındansözetmek mümkündür. Bu türlerin fantezirock,Türksanat müziği,Türkhalkmüziği,aranjman,pop adlarıyla belirlenmiş türleri içermektedir.
- Popmüziğinson yıllarda sözelunsurolarakzevk, aşk,servet,güç,şöhret gibi maddi hazları öne çıkaran idealden uzak duyumcul bir anlayışla üretildiğigörülmektedir.
- Yazılanmüzikeserlerineiçerikaçısındanyaklaştığımızda akıllarda yaratılan izdüşümlerive bu eserlere çekilmiş video klip örnekleri yine sözlerde olduğu gibi içerik açısından yoz yani cinsellik, para, bedensel güzellik gibi unsurlar içermektedir.
- Yeni yaratılan popüler müzik sektörüne hizmet edecek eserlerde idealden uzak bir yaratım amacı söz konusudur. Siyaset eliyle eğitimde sancılar yaşayan bir toplumun, okumayan popüler müzikyazarlarıyla karşıkarşıya kaldığımız gözükmektedir.
- Sonuç olarak teknolojinin ilerlemesi ile birlikte her anlamda hızlanan modern dünya anlamsızlığa doğru sürüklenmektedir. Geçmişten gelen kültürel zenginliklerimizin yeni üretimlerdeyerini tüketim odaklıkültür erozyonunabırakmış gibi gözükmektedir.
- Adorno'nun gayet iyi bilinen tabirini buna uyarlarsak "Türk kültüründeki yüksek kültürile

popüler kültür arasındaki yarılma bütüncül bir özgürlük oluşturacak şekilde birbirini tamamlamayı asla başaramaz." (Adorno, Aşk Cumhuriyeti, Sf 8)

KAYNAKÇA

Adorno, T. W. (2011). Kültür endüstrisi kültür yönetimi. (Çev.: Mustafa Tüzel, Nihat Ülner, Elçin Gen) İstanbul: İletişim Yayınları.

Adorno, T. W. (2003). Kültür endüstrisini yeniden düşünürken. (Çev.: Bülent O. Doğan) Cogito Adorno Özel Sayısı,36, 150-156.

Coser, L. A. (2008). Sosyolojik düşüncenin ustaları. (Çev.: Himmet Hülür, Serhat Toker ve İbrahim Mazman). Ankara: Deki Yayınları. Stokes Martin, Koç Üniversitesi Yayınları 2011 S. 8-40-55

Ferud, Sigmund, (2014), Uygarlığın Huzursuzluğu, İstanbul, Metis Yayınları.

Birekul, Mehmet, AİD, 2015, sf:171

Sorokin, P. (1970). Social & cultural dynamics – A study of change in majör systems of art, truth, ethichs, lawand social relationships- I-IV. Boston: Porter Sargent Publisher.

Sorokin. P. (2008). Bir bunalım çağında toplum felsefeleri. (Çev: Mete Tunçay). İstanbul: Salyangoz Yayınları.

Stokes, Martin, (2012) Aşk Cumhuriyeti, İstanbul, koç Üniversitesi yayınları

http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/turkiye/935258/TRT_nin_yasakladigi_sarkilar_cikti.htm

"BESTE-İ KADİM'LERDEN DEDE EFENDİ'YE MEVLEVİ AYİNLERİ'NDE SÖZ BOYAMA[22]"

Elif Özen[23], Salih Demirtaş[24] ve Doç. Dr. Ozan Baysal[25]

Özet

Bu çalışmada, Mevlevi Ayin repertuarının ilk örneklerinden sayılan ve "Beste-i Kadim" olarak anılan Pençgâh, Dügâh ve Hüseyni Mevlevi ayinlerinden, Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi'ye kadar geçen süreçte, Mevlevi Ayin besteciliğinde "söz boyama" (*word-painting*) olarak adlandırabileceğimiz tekniğin seyri incelenecektir. Batı müziği literatüründe ilk olarak XV. yüzyıllarda bir besteleme tekniği olarak görülen "söz boyama", müzikal hattın içerdiği yapısal unsurların sözdeki anlamı yansıtmak amacı ile besteci tarafından bilinçli olarak şekillendirilmesi ve sözdeki anlamsal değişimlerle paralel olarak kasıtlı değişimlere uğratılması anlamına gelmektedir (Swain, 1996). Söz ve müziğin anlamsal ilişkisi üzerine yapılan araştırmalar, günümüz dünya müzikoloji literatüründe özellikle müzik analizi, müzik estetiği ve müzikal semiyotik alanlarında önemli bir yer tutmaktadır. Yakın zamanda Türk makam müziğinde yapılan çalışmalarda müziğin anlamsal ilişkilendirmeleri de irdelenmeye başlanmış, bu çalışmalar müzik estetiği ve kültürümüzü zenginleştirmeye yönelik olumlu sonuçlar vermiştir (Gartner, 2016; Özen ve Baysal, 2017). Araştırmamız Beste-i Kadim Mevlevi Ayin'leri dışında, Derviş Kûçek Mustafa Dede'nin Bâyâti Mevlevi Ayini, Buhurizâde Mustafa Itri'nin Segâh Mevlevi Ayini, Eyyûbi Hüseyin Dede'nin Nühüft Mevlevi Ayini, Nâyî Osman Dede'nin Uşşâk, Râst, Hicâz ve Çârgâh Mevlevi Ayin'lerini ve Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi'nin Ferahfezâ, Hüzzâm, Nevâ, Sabâ ve Bestenigâr Mevlevi Ayin'lerini içermektedir. Analiz çalışmaları için nota kaynağı olarak Konservatuar Neşriyatı edisyonu kullanılmıştır (İstanbul Belediye Konservatuarı, 1931-1939). Analizlerimiz, özünde programatik bir yapıya sahip olan ve güfteleri edebi ve sembolik anlamlar taşıyan Mevlevi Ayin'lerinde bestecilerin sözel anlamı müzikal ifadeler ile bilinçli veya yarı-bilinçli olarak yansıttığını göstermektedir. Bahsettiğimiz bu ifadelerin müzikal olarak vücud buluş şekilleri besteciler arasında farklılıklar gösterse de genel olarak belli başlıklar altında toplanabilir; çeşni/makam değişimleri, ezgisel hattın yönü ve şeklindeki değişimler, müzikal aralıkların kullanımındaki değişiklikler, ritmik değişiklikler, usül-cümle yapısı ilişkileri… vs. Ayrıca, - bu sunumun konusu olmamakla birlikte - çalışmamız Türk musikisi edvar geleneğinde ve müzik teorisi yazmalarında sıkça bahsi geçen, müzikal unsurların doğa unsurları (elementler, gök cisimleri, burçlar, mevsimler, günün saatleri gibi) ile ilişkilendirilme hususunda da incelediğimiz Mevlevi Ayinlerinde önemli bulgular ve sembolik kullanımlar saptamıştır. Besteciler ve dönemler arası yapılan karşılaştırmalı analizlerde, özellikle Nâyî Osman Dede ve Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi'de, önceki dönemlere nazaran "söz boyama" tekniği kullanımında belirgin bir artış gözlemlenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Mevlevi Ayinleri, söz boyama (*word-painting*), makam analizi, müzikal ifade, Nâyî Osman Dede, Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi

[22] Bu çalışma Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu TÜBİTAK (Proje No: 117K383) tarafından desteklenmektedir.
[23] İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Araştırma Görevlisi; İTÜ Müzik İleri Araştırmalar Merkezi Müzik Anabilim Dalı Etnomüzikoloji yüksek lisans programı öğrencisi, ozen.e@hotmail.com
[24] İTÜ Müzik İleri Araştırmalar Merkezi Müzik Anabilim Dalı Etnomüzikoloji yüksek lisans programı öğrencisi, sdemirtas@gmail.com
[25] İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü, ozanbaysal@yahoo.com

Abstract

In this work, the development of the musical expression technique that can be thought as a branch of word-painting will be investigated through the corpus of Mevlevi Ayin repertoire starting from "Beste-i Kadim"s - which includes Pençgâh, Dügâh, and Hüseyni Mevlevi Ayins - and ending with Hammâmîzade İsmail Dede Efendi's Mevlevi Ayins. The term word-painting which was coined in Western music during XV. century, is a compositional technique that involves the deliberate shaping of music by the composer in order to reflect the meaning of the poetry (Swain, 1996). The researches on the relation between word and music have an important place especially in the field of music analysis, music aesthetics and musical semiotics in today's musicology literature. Today, such new studies focusing on the musical meaning in Turkish makam music has also brought out affirmative results, enriching aesthetic approaches to makam music (Gartner, 2016; Özen ve Baysal, 2017). Except from Beste-i Kadims, the Mevlevi Ayin's included in this study will be Derviş Kûçek Mustafa Dede's Bâyâti Mevlevi Ayin, Buhurizâde Mustafa Itri's Segâh Mevlevi Ayin, Eyyûbi Hüseyin Dede's Nühüft Mevlevi Ayin, Nâyî Osman Dede's Uşşâk, Râst, Hicâz and Çârgâh Mevlevi Ayin's, Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi's Ferahfezâ, Hüzzâm, Nevâ, Sabâ and Bestenigâr Mevlevi Ayin's. Our source for the notations are from the printed editions of Istanbul Conservatory Publication (İstanbul Belediye Konservatuarı, 1931-1939). The analyses demonstrate each composer's conscious or semi-conscious usage of the word-painting technique; reflecting the verbal meaning of the lyrics (in which one also encounters many symbolic terms related with sufism) within the programmatic structure of the Mevlevi Ayin. Even though there are differences in composer's preferences in forming these expressive elements in music, it is possible to compile these analyses under some main headings such as; çeşni/makam variations, changes in the direction and shape of the melodic flow, intervalic variations, rhythmical alterations, *usûl* (rhytmical structure)- sentence relations etc. Also, - although not being the main subject of this presentation- the analyses also point out the existence of musical-extra musical associations that is written in the *edvar* tradition (music theory books of the older centuries), which builds relationship between the natural (elements, celestial bodies, horoscopes, seasons, and hours of day …etc.) and musical elements. The results of our comparative analyses between the composers of different eras show a significant increase in the usage of the "word-painting" technique starting from Nayi Osman Dede and Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi when compared to the previous eras.

Keywords: Mevlevi Ayin, word painting, makam music analysis, musical expression, Nâyi Osman Dede, Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi

GİRİŞ

Bu çalışma, hâlen devam etmekte olan "Mevlevi Ayinleri'nde Söz Boyama" başlıklı Tübitak desteğinde yürütülen projenin ilk çıktılarından biri olmaktadır. Proje kapsamında şu ana kadar yapılan Mevlevi Ayinleri analizlerinden elde ettiğimiz bulguların bazıları paylaşıldıktan sonra, bu sonuçlardan yola çıkarak belirlemeye çalıştığımız kategoriler aktarılacaktır. Araştırmamızın bu sunumdaki ana odağı, Batı müziği literatüründe söz boyama (word-painting) olarak adlandırılan söz ve müziğin birbiriyle anlamsal ilişkilendirme ve destekleme tekniğinin Mevlevi Ayinleri repertuarındaki örneklerinin nasıl sınıflandırabileceği üzerinedir. Bu kategorileştirme çabasının yanısıra, farklı yüzyıllarda belirlenen sınıflandırma başlıklarındaki kullanımlarda yoğunluk değişimlerini saptamak, fazlalık veya seyrekliklerini belirlemek de araştırmanın odaklandığı diğer bir konudur.

Batı müziğinde *word-painting* adıyla bildiğimiz söz boyama, en somut haliyle güftede geçen kelimelerin müzikal hattaki frekans değerleri sayesinde çizgisel hatla yansıtılması olarak ifade edilebilir. Batı Müziği ve Türk Müziği'ndeki örneklere dair literatür taraması yapılan ve ayin repertuarında bu alanda yeni incelemeler barındıran "Mevlevi Ayinler'inde Söz Boyama İzleri" adlı makalede belirtildiği üzere, Türk Müziği'nde bu alandaki çalışmalar oldukça sınırlıdır (Özen ve Baysal, 2017). Vladimir Gartner'in yakın zamanda peşrev ve saz semaisi gibi enstrümantal formlar üzerinde müzik estetiğine yönelik yapmış olduğu "Instrumental Turkish Art Music: A Programme Music?" adlı çalışması, yakın zamanda bu konuda yapılmış araştırmalara örnek verilebilir. Sözsüz formlar üzerinde yapmış olduğu bu çalışmada Gartner, peşrev ve saz semailerinin isimleri ve notaları arasında bir anlam ilişkisi kurmaya çalışmıştır (Gartner, 2016). Araştırmanın odak noktası olan müzikteki çeşnisel, makamsal veya ritimsel değişim noktalarına, programatik bir yapıya sahip olan Mevlevi Ayinleri'nin içerisinde rastlanma olasılığının çok yüksek olduğunu gözlemledik (Özen ve Baysal, 2017).

Mevlevi ayinlerindeki sistematik yapı ve içerdiği sembolik katmanlar, müzik ve güfte arasında ilişkilendirdiğimiz anlamlarla ilgili temalar barındırdığından, örneklere geçmeden önce bu bilgilere kısaca değinmemiz gerekmektedir. Dört selamdan oluşan ve semâ ile birlikte icra edilen Mevlevi Ayinleri'nde, ayinin başındaki kudüm sesinin Allah'ın ol emrini, ney taksiminin ise her şeye can veren ilahi nefesi temsil etmesi gibi yoğun edebi ve müzikal semboller mevcuttur. Birinci selam Allah'ın birliğine imanı (vahdet), ikinci selam vahdeti temel görüş haline getirmeyi, üçüncü selam Vecd (kendinden geçme) halini ve dördüncü selam da kulluğa dönüş anlamını taşımaktadır (Yöndemli, 2007). Ayin yapısındaki mevcut sembolik değerlerle veya güftelerdeki anlamla ilişkilendirilen bölümlerin, bu çalışmada kategorilere ayrılması amaçlanmıştır. Belirlediğimiz kategorilerin yanı sıra, değişen dönemlerde bu adlandırmalarda oluşan kullanım sıklıkları da karşılaştırılmıştır.
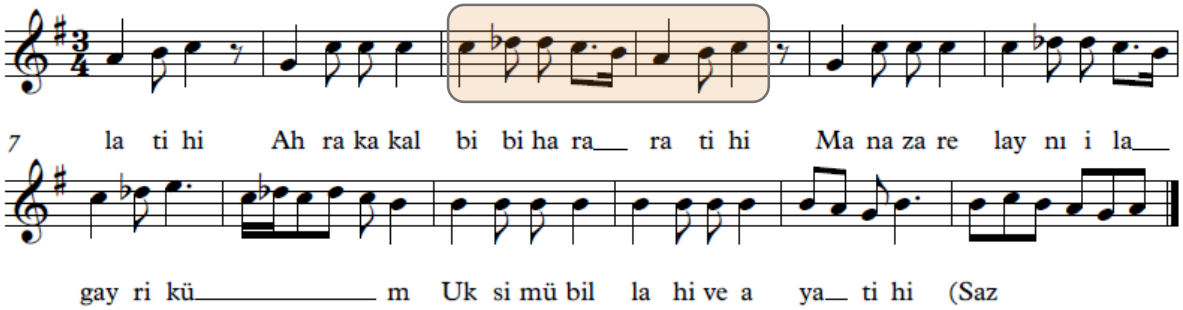
Yapılan analizlerde nota kaynağı olarak Konservatuar Neşriyatı edisyonu, güfte kaynağı olarak da Yakup Şafak tercümelerinin bulunduğu Ahmet Çalışır'ın "Meydan Görmüş Mevlevi Ayinleri" adlı kitabında yayımlanan güfte çevirisi bölümleri kullanılmıştır. Analizler için "Zaman Makam Analiz Modeli" (Baysal, 2018) dahil farklı yöntemler kullanılmış, genel olarak müzik ve söz olarak ayırdığımız iki ana hat üzerinden değişim yerleri belirlendikten sonra, bu değişim yerlerinin birbirleriyle olan ilişkisi incelenmeye çalışılmıştır. Bu hatlarda beliren farklılıkların yorumlanmasıyla da anlamlı bir bütün inşa edilmiştir.

Bu çalışmanın kapsamında şu ana kadar Beste-i Kadim'lerden Dede Efendi'ye kadar toplamda 15 Mevlevi Ayini üzerinde incelemeler yapılmıştır. Bu ayinleri Beste-i Kadim'lerden Pençgâh, Dügâh ve Hüseyni Mevlevi Ayinleri, Buhûrîzâde Itri'nin Segâh Mevlevi Ayini, Derviş Kûçek Mustafa Efendi'nin Bayâti Mevlevi Ayini, Eyyûbi Hüseyin Dede'nin Nühüft Mevlevi Ayini, Nâyî Osman Dede'nin Râst, Uşşâk, Hicâz ve Çârgâh Mevlevi Ayinleri ve İsmail Dede Efendi'nin Nevâ, Hüzzam, Bestenigâr, Ferahfezâ ve Sabâ Mevlevi Ayinleri olarak sıralayabiliriz. Bu çalışmada, Beste-i Kadim'lerden 19. yüzyıla kadar kapsanan süreçte analiz için seçilmiş ayinler dışında, notası günümüze ulaşan fakat bu araştırmaya dâhil edilmeyen ayinler de mevcuttur. Ayrıca şunu da belirtmemiz gerekir ki bu çalışma şu anda devam etmekte olan bir projenin ürünüdür. Projenin devam eden sürecinde de Dede Efendi'den günümüze kadar ve öncesinde bestelenmiş Mevlevi Ayinleri için analiz çalışmaları yapılmaya devam edilecektir. Böylece, analiz edilen ayin sayısı arttırılarak çalışma zenginleştirilecektir. Değinmemiz gereken bir diğer husus da bu çalışmanın genişletilebileceği edebi alandır. Şu ana kadarki analizlerde müzik ağırlıklı bir yaklaşım yolu izlense de, çalışmanın devamında edebiyat alanından araştırmacıların da katılımıyla, edebi analizler yapılan, güftelerin çözümlendiği bir yaklaşım yolu izlenebilir.

Şu ana kadar çalışılan Mevlevi Ayinleri üzerinden, çeşni-makam değişimleri (1), ezgisel hattın yön ve şeklindeki değişimler (2), müzikal aralık kullanım değişimleri (3), cümle ritmi ve zaman değişimleri (4) ve özel durumlar (5) olmak üzere beş temel kategori oluşturulmuştur. Bu kategorileri açıklamaya başlamadan önce belirtmemiz gerekir ki, isimlendirdiğimiz alanlar birbirlerinden tamamen soyutlanmış ayrık kümeler değillerdir, tam tersine birbirleriyle iç içe geçmiş durumdadırlar. Bu sebeple de, analizlerden elde ettiğimiz örnekleri sınıflandırma aşamasında örneklerin tamamen o sınıfa ait olduğunu iddia ederek değil, o sınıftaki başlık özelliğiyle diğer kategorilere kıyasla daha uyumlu olduğunu düşünerek değerlendirme yaptık. Nitekim bu kategorilerin birbirleriyle kesiştikleri alanlar oldukça geniş bir yer tutmaktadır.

1) Çeşni Makam Değişimleri

Bu kategorilerden ilki olan çeşni-makam değişimi sınıfı, müzikal hatta çeşnisel veya makamsal değişim olan bölümlerin, güfteyle anlamsal bir bütünlük sunduğu örnekleri içerir. İlk örnek olarak, Beste-i Kadim'lerden olan Pençgâh Mevlevi Ayini'nden bir bölüm paylaşılacaktır. Pençgâh Mevlevi'nin Üçüncü Selâm'ından olan bu bölümde işaretli bölümde, müzikal hattın Sabâ rengi gösterdiğini görüyoruz. Aynı kısımda, güftelerde de Sabâ çeşnisiyle kullanımına sık rastladığımız aşk ateşi, yanma gibi ifadeler yer alıyor. Bu iki hattaki eş zamanlı değişimin, çeşni değişim örneklerinin Beste-i Kadim'lerden itibaren var olduğunu göstermesi açısından önemli bir bulgu olduğunu düşünüyoruz.



Şekil 3: Beste-i Kadim, Pençgâh Mevlevi Ayini, 3. selam

Âh mine'l-aşk ve hâlâtihî

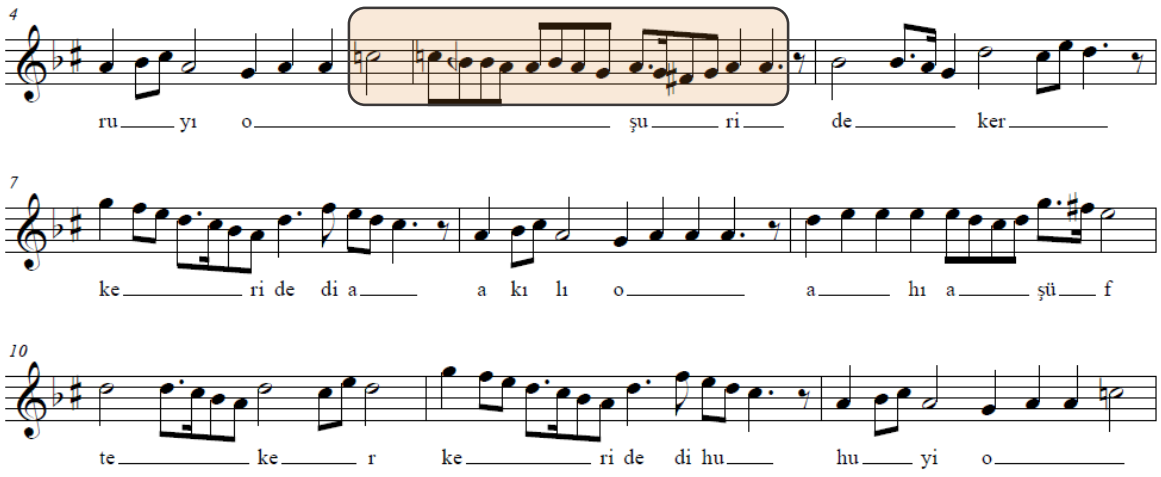
Ahraka kalbî bi-harârâtihî

Mâ nazara'l-aynü ilâ gayriküm

Uksimü bi'llâhi ve âyâtihî

Ah, aşktan ve hallerinden! (Onun aşkının) ateşleriyle yüreğim yandı. Allah'a ve âyetlerine yemin ederim ki gözüm başka birisine bakmadı

İkinci olarak paylaşacağımız örnek de gene çeşni-makam değişimi kategorisine ait olan, Nâyî Osman Dede'nin Hicâz Mevlevi Ayini örneği olacaktır. Şekilde işaretlenen kısımda, müzikal hattın Hicâz dizisinden çıkıp Uşşâk çeşnisine geçtiğini görüyoruz. Bu kısa süreli müzikal değişimin olduğu kısımda, sözlerde de huy değişiminden bahsedildiğini görüyoruz. Bu iki hattaki değişimde, aşığın huy değişimi ve Hicâz dizisindeki perdelerin değişimi arasında bir benzerlik kuruyoruz.

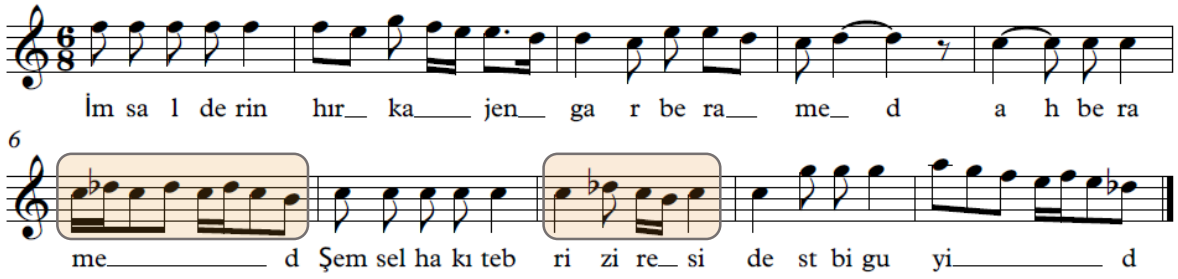


Şekil 4: Nâyî Osman Dede, Hicâz Mevlevi Ayini, 2. selam

Ey âşıkân ey âşıkân an kes ki bîned rûy-i ô
Şûrîde gerded akl-i ô âşüfte gerded hûy-i ô

Ey âşıklar, ey âşıklar! Onun yüzünü görenin aklı karışır, huyu değişir

Çeşni-makam kategorisinden son paylaşılacak örnek de Derviş Kûçek Mustafa Efendi'nin Bayâti Mevlevi Ayini'nin üçüncü selamından bir bölümdür. Şems-i Tebrîzî'nin güneşe benzetilmesi gibi ışık kaynağı temalı sözler bulunurken, müzikal hatta da bu kısımda Sabâ çeşnisinin kullanıldığını görüyoruz. Işık kaynağı ve gün doğumu Sabâ çeşnisiyle birlikte kullanılmasına sık rastladığımız kavramlar olduğundan, önemli bir örnek teşkil ettiğini düşünüyoruz. Projemizin "Edvâr Geleneğinde Müzikötesinin Müzikle İlişkisi ve Mevlevî Ayîn Repertuarında Yansımaları" başlıklı diğer çalışmasında, bu çeşninin edvar geleneğinde nasıl tarif edildiğine dair detaylı bilgiler aktarılmış ve örneklerle pekiştirilmiştir (Demirtaş vd., 2018).



Şekil 5: Derviş Kûçek Mustafa Efendi, Bayâti Mevlevi Ayini, 3. selam

An surh-i kabâyî ki çü meh-pâr ber âmed

İmsâl der in hırka-i jengâr ber âmed
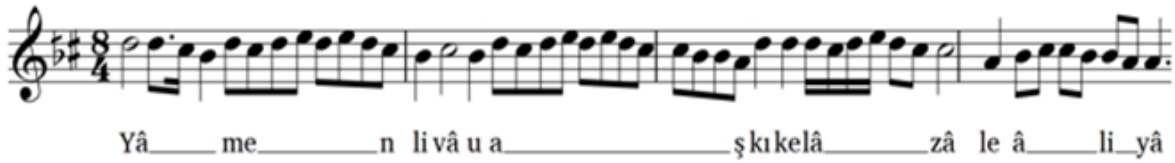
Şemsü'l-Hak-ı Tebrîz resîdest bi-gûyîd

K'ez çerh-i safâ an meh-i envâr ber âmed

O kırmızı elbise giymiş (sevgili), bu sene yeşil renkli hırkasında bir ay parçası gibi çıkageldi. Tebrizli Hak güneşi geldi deyin; safâ göğünde nurlar saçan ay çıkageldi

2) Ezgisel Hat ve Yön Değişimleri

İkinci kategori olan ezgisel hattın yön ve şekil değişimi ise, sözlerdeki anlamın müzikal akıştaki frekans değerleri sayesinde görsel olarak tasvir edildiği veya müzikal hattın hareketiyle ilişkilendirilebilecek anlamsal ilişki kurduğu bir alan olarak düşünülebilir. Bu kategoriden ilk örnek, Nâyî Osman Dede'nin Hicâz Mevlevi Ayini'nin birinci selamından, güftede geçen kelimenin müzikal hatta fiziksel temsiliyetinin yansıtıldığını düşündüğümüz bir bölüm olacaktır. Burada güftede geçen "aşk bayrağı" kelimesinin içerdiği bayrak kelimesinin dalgalanmasıyla notadaki dalgalanma hattı arasında bir paralellik olduğunu düşünüyoruz. Bu benzerlik daha önce de belirttiğimiz Gartner'in "Instrumental Turkish Art Music: A Programme Music?" adlı çalışmasında Mevc-i Derya isimli peşrevde eserin adı ve müzikal hat arasında oluşturduğu analojiyi anımsatmaktadır.
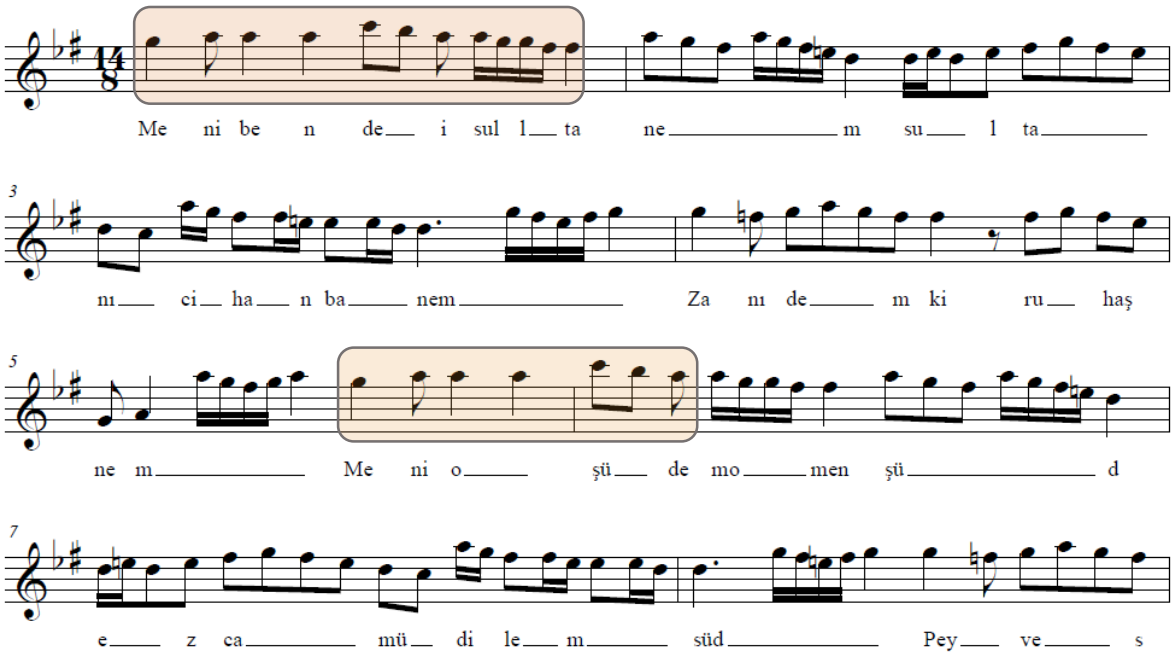


Şekil 6: Nâyî Osman Dede, Hicâz Mevlevi Ayini

Yâ men livâu aşkıke lâ zâle âliyâ

Ey aşkının bayrağı dalgalanan (güzel)! Yüceliğin dâim olsun

Ezgisel hat ve yön değişimi kategorisine dair vereceğimiz diğer örnek de Buhurîzâde Itri'nin Segâh Mevlevi Ayini'nin birinci selamından bir bölüm olacaktır. Şekil 7'de işaretli bölgelerde müzikal hattın ekseninin Gerdâniye ve Muhayyer perdelerine kaydığını görüyoruz. Bu kısımda sözlerde de sevgiliye ulaşma, onunla bütünleşme gibi ifadeler yer alıyor. İşaretli bölgelerden ilkinde "ben sultanın… kuluyum" ve ikincisinde "ben o oldum" gibi sevgiliye yakınlaşma anlamı taşıyan yapıların olduğu iki kısımda da, müzikal hattın Gerdâniye ve Muhayyer perdeleri eksenine yükseldiğini görüyoruz. Bunun dışındaki kısımlarda ise müzik hattının Nevâ perdesi ekseninde olduğunu söyleyebiliriz. Bu iki eksen içerisinde, tiz Çârgâh'a kadar çıkan Gerdâniye-Muhayyer eksenli bölgelerin sevgiliyi, Nevâ eksenli bölgelerin de aşığı temsil ettiğini düşünmekteyiz. Tizleşmenin yer aldığı iki kısımda da aşığın sevgiliye yaklaşması veya ona olan kulluğunu belirtiyor olması, âşık ve sevgili arasında müzikal hatta yansıtılan fiziksel bir mertebe farklılığı olduğunun göstergesi olabilir.



Şekil 7: Itri, Segâh Mevlevi Ayini

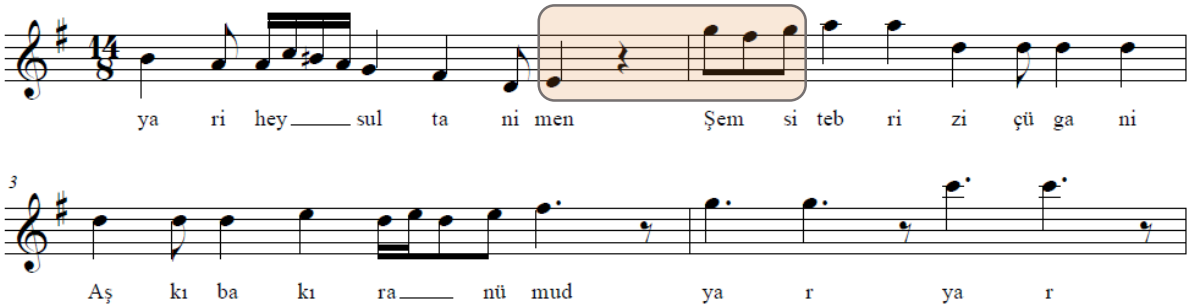
Men bende-i sultânem sultân-ı cihânbânem
Z'an dem ki ruhaş dîdem şûrîde vü hayrânem

Men ô şüdem ô men şüd ez cân ü dilem ten şüd
Peyveste çirâ bâşed in nâle vü efgânem

Ben sultanın, dünya sultanının kuluyum. Onun yüzünü gördüğümden beri şaşkınım, hayranım. Ben o oldum, o da ben. Candan, gönülden bedenim gitti; bu feryad, figan niçin çıkıp duruyor?

3) Müzikal Aralık Değişimleri

Müzikal aralık kullanımı kategorisinde, ezgisel hattaki frekans atlamalarının güftede belirli kelime(ler) ile ilişkilendirilmesi söz konusudur. Bu kategorideki ilk örnek, Eyyûbi Hüseyin Dede'nin Nühüft Mevlevi Ayini'nden verilecektir. Bu sınıflandırmada rol oynayan temel etkenler, belli bölgelerde sözlerde geçen bir kelimenin müzikal hatta bir atlayışa denk gelmesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Nühüft Mevlevi Ayini'nin farklı selamlarında karşılaştığımız bir örnek olarak, Şems kelimesinin yer aldığı üç bölümde de ezgisel hatta 6'lı, 7'li ve 9'lu atlamalar görülmektedir. Bu üç örneğin de aynı Mevlevi Ayini içinden olması, bestecinin bu kelime için kasıtlı bir farklılık oluşturmak istemiş olabileceğini düşündürmektedir. İlk örnek olarak Nühüft Mevlevi Ayini'nin birinci selamında, Şems kelimesinin başladığı yerde, Irâk perdesinden Gerdâniye perdesine 9'lu bir atlayış olduğunu görüyoruz.



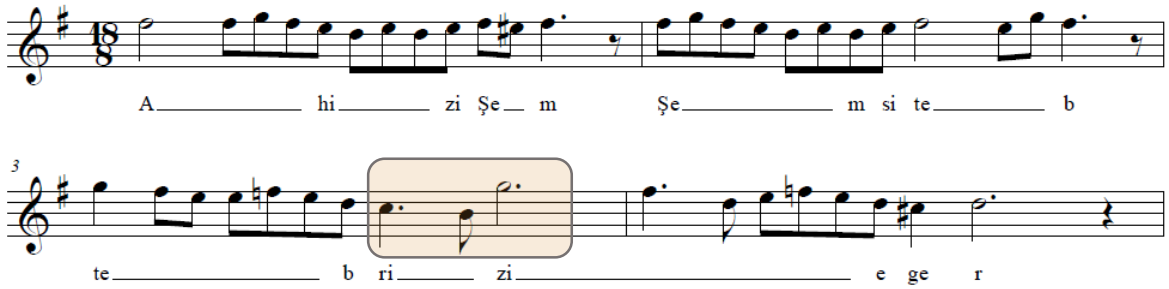
Şekil 8: Eyyûbi Hüseyin Dede, Nühüft Mevlevi Ayini 1. selam

Şems-i Tebrîzî çü kân-i aşk-ı bâkî râ nümûd

Hûn-i dil yâkûtvâr ez aks-i an ber hâste

Tebrizli Şems, ölümsüz aşk mâdenini gösterince onun aksinden, yâkut gibi olan gönül kanı aktı

Aynı ayinin devamında ikinci selam'da işaretlenen bölgede, Şems-i Tebrizî kelimesininin sonunda, Segâh perdesinden Gerdâniye perdesine 6'lı'atlayış görülmektedir:
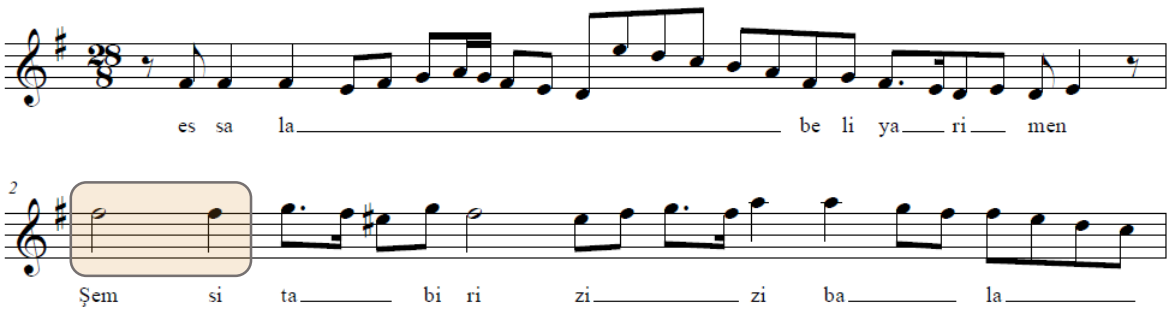


Şekil 9: Eyyûbi Hüseyin Dede, Nühüft Mevlevi Ayini 2. selam

Ez Şems-i Tebrîzî eger bâde resed mestem küned

Men lâübâlîvâr hod üstûn-i keyvan biş'kenem

Eğer Şems-i Tebrîzî'den şarap gelirse, beni mesteder; ben de rintçe Zühal (gezegeninin) direğini kırarım

Ayinin üçüncü selamında da, gene Şems-i Tebrizî kelimesinin başladığı yerde Irâk perdesinden Evc perdesine oktavlık bir atlayış gerçekleşiyor:



Şekil 10: Eyyûbi Hüseyin Dede, Nühüft Mevlevi Ayini 3. selam

Âşıkan der kûy-i cânân es-salâ

Sûy-i an hurşîd-i tâbân es-salâ

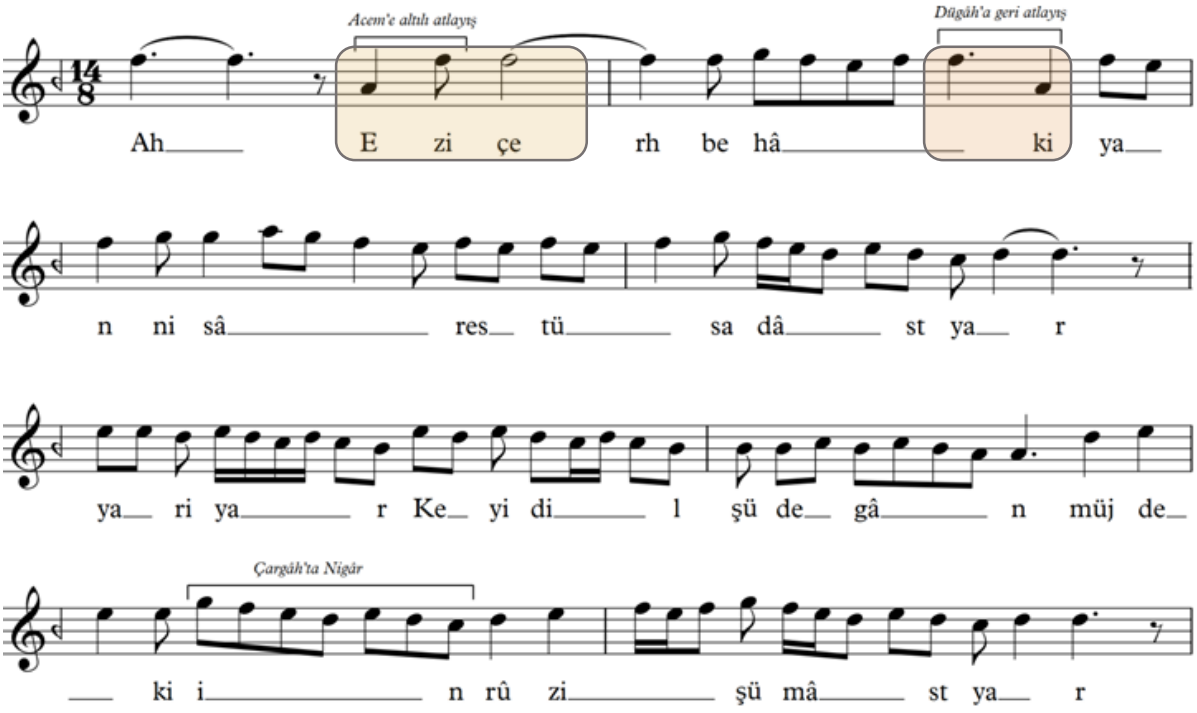
Şems-i Tebrîzî zi bâlâ-yi felek

Her zamânî mî keşed hân es-salâ

Sevgilinin mahallesinde olan âşıklar, haydi (gelin)! O parlak güneşin semtine selâm olsun!
Tebrizli Şems, gökyüzünün zirvesinden her zaman (sizi) davet ediyor

Bu üç örnekte de görüldüğü üzere, Şems-i Tebrizî kelimesinin bulunduğu yerlerde tekrar eden müzikal atlayışlar gerçekleşiyor. Bu sebeple, müzikal aralıkların besteci tarafından bir kelimenin altını çizmek veya anlamını kuvvetlendirmek amacıyla, dolayısıyla da söz boyama örneği teşkil edebilecek bir yapıda karşımıza çıktığını söyleyebiliriz.

Müzikal Aralık Değişimi kategorisine örnek olarak verilecek diğer ayin de Nâyî Osman Dede'nin Uşşâk Mevlevi Ayini'nin birinci selamından bir bölümdür. Burada geçen gök ve yer kelimelerinin müzikal hatta Şekil 11'de notada işaretli kısımlarda gösterilen Acem ve Dügâh perdeleriyle yansıtıldığını düşünüyoruz. İşaretli kısımların ilkinde Ez çerh (gök) kelimesinin olduğu kısımda, müzik hattının Acem perdesinde, hâkiyan (yer) kelimesinin geçtiği yerde de Dügâh perdesinde kalış yaptığı görülüyor. Bu iki kısımda, yer ve gök arasındaki mesafenin müzikte de pes ve tiz frekansa sahip iki sesle yansıtılmış olabileceğini düşünüyoruz. Bu benzetmeden hareketle, sözlerde aktarılan gökten yerdekilere seslenişin, müzik akışında da Acem perdesinden Dügâh perdesine yönelişle ifade edildiğini söyleyebiliriz. Nitekim ez çerh (gök) kelimesinin yer aldığı ilk işaretli bölgede, müzik hattının Dügâh perdesinden Acem perdesine atladığını, ikincisinde hâkiyan (yer) kelimesinin bulunduğu yerde de Dügâh perdesine geri döndüğünü görüyoruz. Bu sebeple, bu iki kelimenin sembolik temsiliyetlerinin müzikte belirli perdelerle yansıtılmış olduğunu düşünüyoruz.



Şekil 11: Nâyî Osman Dede, Uşşâk Mevlevi Ayini

Ez çerh be hâkiyan nisârest ü sadâst

K'ey dil-şüdegân müjde ki in rûz-i şümâst
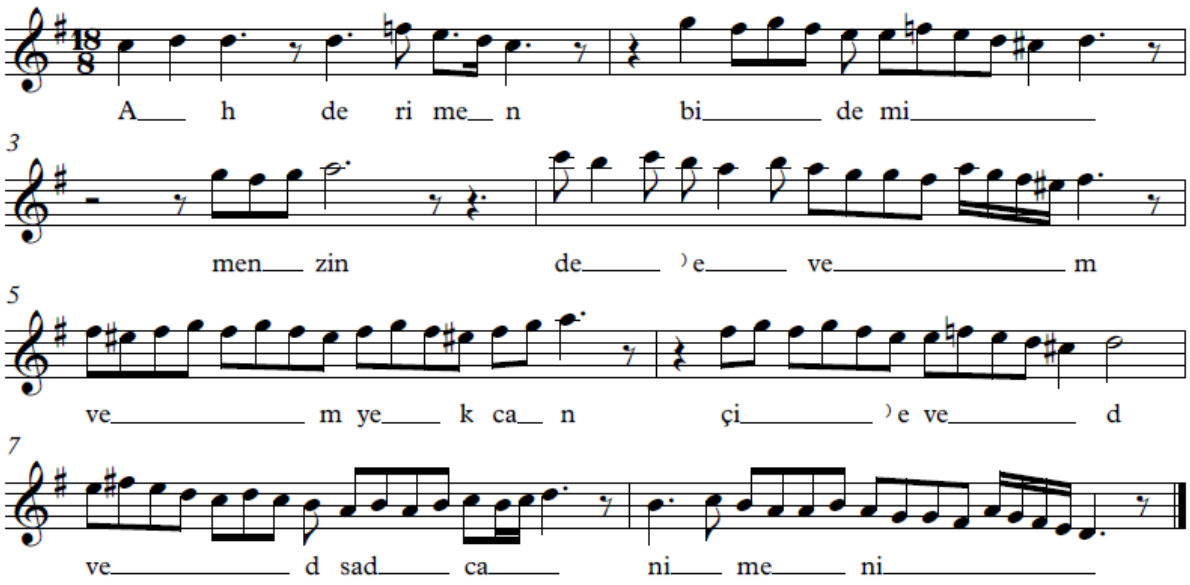
Gökten, yerdekilere, "Ey âşıklar, müjde! Bugün sizin gününüz" diye nidâ geliyor

4) Cümle Ritmi ve Zaman Değişimi

Bu kategoride müzikal hattın sahip olduğu ritimsel değişimler ve güftedeki aruz-vezin ilişkisi arasında anlamsal ilişkilerin kurulduğu bölümler incelenmektedir. Bu çalışmada paylaşılan örnekler içerisinde yer ayıramasak da, Mevlevi Ayinler programındaki değişken usûl yapısı gereğiyle, bu sınıfa ait örnekler de oldukça zengindir.

5) Özel Durumlar

Şu ana kadar açıklanan dört kategorinin dışında kalan söz boyama örnekleri de, özel kategori olarak paylaşılacaktır. Bu çalışmada paylaşacağımız son örnek, Özel Durumlar başlığına dahil ettiğimiz, Eyyûbi Hüseyin Dede'nin Nühüft Mevlevi Ayini'nin ikinci selamından bir bölüm olacaktır. Bu kısımda, notada işaretli olarak gözüken yerde uzun bir es işareti görüyoruz. Müzikal hatta gördüğümüz bu es nedeniyle kudümden "düm düm" sesini duyuyoruz ve ardından güftede ben dirilirim ifadesinin yer aldığını görüyoruz. Kudüm sesinden sonra gelen dirilme ifadesi bu ayinde, Mevlevi Ayinleri'nin başında kudüm sesinin temsil ettiği Allah'ın "ol" emrinin bir hatırlatıcısı olarak karşımıza çıkıyor. Böylece, ayinin programatik yapısında başta bulunan bir sembolik anlamın, ikinci selamda özet bir halde tekrarlandığını ve sembolik bir anlam temsil ettiği için söz boyama örneği oluşturduğunu söyleyebiliyoruz. Diğer kategorilerden farklı bir yapıya sahip olduğu için de bu örneği farklı bir başlıkta, özel kategori sınıfına dâhil edebiliyoruz.



Şekil 12: Eyyûbi Hüseyin Dede'nin Nühüft Mevlevi Ayini, 2. selam

Der men bi-demî men zinde şevem

Yek cân çi şeved sad cân-ı menî

Bana üflersen ben dirilirim. Bir cân da nedir? Yüz cânımsın

Şu ana kadar incelediğimiz Beste-i Kadim'lerden Dede Efendi dönemine kadar kapsanan analizlerin değerlendirilmesinde, oluşturduğumuz kategorilerin kapsadığımız yüzyıllarda farklı besteciler tarafından kullanıldığını gördük. Bu kategoriler birbirlerinden kesin çizgilerle ayrıştırılabilecek alanlar olmadığı için, nicel veriler içeren örnek adetlerinden ziyade, nitel olarak bu kategorilerin varlıklarını tespit etmeye çalıştık. Bu sınıflandırma örneklerini, devam edeceğimiz analizlerle zenginleştireceğimizi düşünmekteyiz.

Yüzyıllara göre değişen yoğunlukta da olsa, benzer tekniklerin farklı dönemlerde bestelenen ayinlerde yer aldığını, dolayısıyla da söz boyama yönteminin Mevlevi Ayini Repertuarı'nda kullanıldığını söyleyebiliyoruz. Yüzyıllara göre kıyaslama yaptığımızda, Dede Efendi'de çeşni değişimi kullanımının önceki yüzyıllara nazaran daha sık olduğunu; daha önceki yüzyıllardaki ayinlerde daha çok komşu makamlara geçkiler yapılırken, Dede Efendi'nin dönemine yaklaşıldıkça daha geniş bir ölçekte değişim bölgesi kullanıldığını görüyoruz. Bu durumun değişen dönemlerin makam algısı ile de ilgisi olduğu aşikârdır. Fakat bu ihtimal de, bize söz boyama örneklerinin farklı dönemlerde değişen yapılarda tekrarlandığını göstermektedir. Bazı bestecilerin örneklerinde farklı besteleme teknikleri kullandıklarını ve bu sayede, tespit ettiğimiz söz boyama örneklerinde zamanla çeşitlilik oluşturduklarını söyleyebiliriz. Makamların dönemsel özelliklerini oluşturan çeşnisel değişim yoğunluğu veya müzikal süslemelerin söz boyama tekniğinin kullanım şeklini de doğrudan etkilediğini belirtmemiz mümkün. Makam müziğinde söz boyama çalışmaları farklı türlerde ve dönemlerde incelenmesi gereken önemli bir konudur. Tespit edilen kategorilerin yeniden değerlendirilmesi ve genişletilmesi, bu tip araştırmaların devam etmesi ile mümkün olacaktır.

KAYNAKÇA

Baysal, Ozan. 2018. "Zaman-Makam Analiz Modeli". IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu. Kütahya.

Çalışır, Ahmet. 2010. *Beste-i Kadîmden Beste-i Cedîde (Meydan Görmüş) Mevlevî Ayinleri*. Konya.

Demirtaş, Salih; Özen, Elif; Baysal, Ozan. 2018. "Edvâr Geleneğinde Müzikötesinin Müzikle İlişkisi ve Mevlevi Ayini Repertuarına Yansımaları". IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu. Kütahya.

Gärtner, Vladimir. 2016. "Instrumental Turkish Art Music: A Programme Music?". *Proceedings of the Musicult'16. Dakam Publishing*. Istanbul. s. 212-223.

Konservatuar Tasnif ve Tesbit Heyeti. 1934-39. *Türk Musikisi Klasiklerinden Mevlevi Ayinleri*. İstanbul Belediye Konservatuarı Neşriyatı. İstanbul.

Swain, Joseph P. 1996. "The Range of Musical Semantics". *Aesthetics and Art Criticism*, S.54, s.135-152.

Özen, Elif; Baysal, Ozan. 2017. "Mevlevi Ayinleri'nde "Söz- Boyama" İzleri". Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi. Sayı: 16.

Yöndemli, Fuad. 2007. Mevlevilikte Sema ve Musiki. İstanbul: Nüve Kültür Merkezi Yayınları.

"TEORİ EKSENLİ DİSİPLİNLERARASI BİR ÇALIŞMA TUVA GIRTLAKTAN SÖYLEME STİLLERİNİN ANALİZ SONUÇLARI"

Ezginur Küçükdürüm

Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ASD Yüksek Lisans Öğrencisi
ekucukdurum@outlook.com

ÖZET

Tuva Türkleri, Güney Sibirya'nın merkezinde; bugün Altay, Hakasya ve Buryatya gibi Rusya Federasyonu'na bağlı özerk bölgeler ile komşu olan Tuva Cumhuriyeti'nde yaşamlarını sürdüren bir Türk boyudur. Tuva Türklerinin izlerine bugün Moğolistan, Kazakistan ve Çin'in kimi bölgelerinde rastlanmaktadır. Tarihsel süreç boyunca göçebe yaşam tarzları, sosyo-kültürel yapılarını şekillendiren en önemli özelliktir. Tuva folklorunun en dikkat çekici özelliği ise "Höömey" adını taşıyan "Gırtlaktan Şarkı Söyleme Geleneği"dir. *Höömey* genel adıyla bilinen, Sibirya toplulukları ve Moğolistan'da da yaygın olarak kullanılan *gırtlak ezgileri*dir. Bu tarz batılılar tarafından *Throat Singing* veya *Overtone Singing* olarak adlandırılır. Höömey müziği bir enstrüman eşliğinde söylenebildiği gibi enstrüman olmadan da söylenebilir. Pek çok çeşidi bulunan *höömeyin* temel özelliği daha çok gırtlaktan aynı anda birden farklı sesin bir ritim esasında çıkarılabilmesidir [1].

Tuva folklorunu etkileyen önemli unsurlardan biri şüphesiz ki Türklerin en eski ilkel inanç sistemi Şamanizm'dir. Tuva müziğinin yapısal ve işlevsel özelliklerini saptayabilmek, Şamanizm'in öğretilerini algılayabilmek ile mümkün olacaktır. Tuva'da günümüzde de yaygın olarak yaşayan kamlık (şaman) inancına göre göklerde ve yerde var olan her nesnenin ruhu vardır. Kam bu ruhlarla irtibata geçme yeteneği olan kimsedir. Dolayısıyla kam her canlının, her nesnenin çıkardığı sesi taklit eder. Çoğu tabiatın içinde çobanlık yapan Tuva insanı da içinde bulunduğu, sesini işittiği doğa içindeki canlı ve nesnelerin bu seslerini taklit etme yeteneği geliştirir. İşte bahsedilen höömey müziğinin kökleri Tuva insanının çevresiyle kurduğu bu ilişkiyle bağlantılıdır [1]. Gırtlaktan şarkı söyleme, otlak arazide sığır yetiştiriciliği ile nitelenen alanlara özgüdür. Birçok açıdan bu söyleme stilinin ustası olan çobanın etrafını çevreleyen doğal koşullar, gırtlaktan söylemenin etkisini ve akustik değerini arttırmaktadır. Örneğin, dağ boğazları, nehir kıyıları ya da açık stepteki(bozkır) gölün kıyıları [2].

Bu çalışmada, Tuva Gırtlaktan Söyleme Geleneğinin, *Kargıraa, Sıgıt, Borbannadır, Ezengileer* gibi farklı söyleme stilleri incelenerek, stiller arasındaki benzerlik ve farklılıklar saptanmaya çalışılacaktır. Ayrıca bu müziği meydana getiren ses sistemi ve çokseslilik özellikleri incelenmeye ve böylece Höömey geleneğinin Tuva folklorundaki yapısal, işlevsel ve icrasal özellikleri algılanmaya çalışılacaktır. Çalışmanın teori eksenli disiplinlerarası çalışmalara örnek teşkil edebileceği ve alanında özgün olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Tuva Türkleri, Höömey, Gırtlak Şarkıları, Analiz, Çokseslilik

KAYNAKLAR

[1] Arıkoğlu, E. "*Kültürel Miras Olarak Tuva Müziği*",
http://www.academia.edu/8306593/Tuva_M%C3%BCzi%C4%9Fi, 27.12.2017

[2] Shchurov, V. (1993). "*Uzlyau: Guttural Singing Of The Peoples Of The Sayan, Altai, And Ural Mountains*", Netherlands: PAN Records Ethnic Series, PAN 2019CD.

"AN INTERDISCIPLINARY STUDY ON AXIS OF THEORY ANALYSIS RESULTS OF STYLES OF TUVAN THROAT SINGING"

Ezginur KÜÇÜKDÜRÜM
Afyon Kocatepe University Graduate Student Of İnstitute Of Social Sciences
ekucukdurum@outlook.com

ABSTRACT

Tuva Turks are Turkic Clan who lived in Republic of Tuva from the center of South Siberia and neighbor to autonomous territories in Russian Federation like Altai, Khakassia, Buryatia. Today, Tuva Turks can be seen in some regions of Mongolia, Kazakhstan and China. The most important feature is their nomadic lifestyles which has influence on their socio-cultural structures throughout the historical process. The most striking feature of the Tuvan folklore is the "Tradition of Throat Singing" which is the name of the "Khöömei(Xöömei)". Known in general as *Khöömei(Xöömei)*, it is the *throat melodies* commonly used in the Siberian communities and Mongolia. The people living in the west call this type of music as *Throat Singing* or *Overtone Singing*. It can be performed not only with a musical instrument but also without accomponiment of musical instrument. The main feature of the *khöömei(xöömei)* which has various types is to have one rhythm of more different sounds at the same time of throat performing [1].

One of the most important elements which influences the Tuvan folklore is the earliest primitive belief system of the Turks is Shamanism. To identify the structural and functional characteristics of Tuva music will be possible by perceiving the teachings of Shamanism. According to the belief in shaman, which is widespread today in Tuva, there is the spirit of every object in the heavens and the earth. Shaman is the one who has the ability to interact with these spirits. Therefore, the shaman imitates the sound of every living thing, every object. The Tuva man, who is a shepherd in many natures, develops the ability to mimic these voices of living things and objects in nature, in which he hears his voice. The roots of the above mentioned music are related to this relationship established by the Tuva people [1]. Guttural singing is typical for those areas characterized by cattle breeding in grazing lands. In many respects the natural circumstances which surround the herdsmen, who have a mastery of those singing styles, promote the effectiveness and the acoustical value of guttural singing: for instance the mountain gorges, river banks or banks of lakes in the open steppe [2].

In this study, similarities and differences between the styles will be tried to be determined by examining the different singing styles such as Tuva Throat Singing Tradition, *Kargıraa*, *Sıgıt*, *Borbannadır*, *Ezengileer*. In addition, the sound system and polyphonic features that bring this music to the genre will be examined so that the structural, functional and practical features of the Khöömei(Xöömei) tradition in the Tuva folklore will be perceived. It is thought that the work can be an example of an interdisciplinary study on axis of theory and is original in its field.

Keywords: Tuva Turks, Khöömei(Xöömei), Throat Songs, Analysis, Polyphony

REFERENCES

[1] Arıkoğlu, E. "*Kültürel Miras Olarak Tuva Müziği*",http://www.academia.edu/8306593/Tuva_M%C3%BCzi%C4%9Fi, 27.12.2017

[2] Shchurov, V. (1993). "*Uzlyau: Guttural Singing Of The Peoples Of The Sayan, Altai, And Ural Mountains*", Netherlands: PAN Records Ethnic Series, PAN 2019CD.

GİRİŞ

Tuva Türkleri, Güney Sibirya'nın merkezinde; bugün Altay, Hakasya ve Buryatya gibi Rusya Federasyonu'na bağlı özerk bölgeler ile komşu olan Tuva Cumhuriyeti'nde yaşamlarını sürdüren bir Türk boyudur. Çeşitli kaynaklarda isimlerine Soyotlar, Soyonlar, Tannu-Tuvalar olarak rastlanmakla birlikte Çin kaynaklarına göre Duo-ba (Tuba) halkının torunları oldukları düşünülmektedir.

Tarihsel süreç boyunca Moğol ve Çin istilaları ile baş ederek Rus boyunduruğu altında yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Buna rağmen nesiller boyu aktardıkları geleneklerini koruyarak bugün başta Avrupa olmak üzere pek çok ülkede ses getiren önemli bir müzik geleneğini temsil etmektedirler.

Höömey adını verdikleri "*Boğazdan Şarkı Söyleme Geleneği*"nin oluşumunda şüphesiz ki göçebe-yarı göçebe yaşam tarzları ve dini inançları -başta Şamanizm olmak üzere- büyük ölçüde etkilidir.

Tuva Türkleri

> Tuva cumhuriyeti Asya'nın coğrafyasının merkezinde bulunan ve 177,5 bin km2 alana sahip dağlık bir ülkedir. Günümüzde Rusya Federasyonu içerisinde özerk bir yapısı bulunan Tuva Cumhuriyeti Güneyinde Moğolistan Cumhuriyeti, Doğusunda Buryat Özerk Cumhuriyeti, Kuzeydoğusunda, İrkutsk Oblastı, Kuzeyinde Krasnoyarsk Oblastı ve Hakas Özerk Cumhuriyeti, Batısında Altay Özerk Cumhuriyeti ile sınırlıdır. Ülkenin kuzeyini boydan boya çevreleyen Sayan Dağları; adeta Rusya'yla doğal bir sınır teşkil etmektedir (Dolgar-ool, 2004).

Tuva Türkleri, tarih boyunca Moğol ve Çin istilası ile mücadele ederek 1917'de Rus Çarlığı'nın yıkılması ile birlikte 1919'da Rus boyunduruğu altına girmiştir. 1944'te Sovyetler Birliği'ne girerek 1990'da Tuva Özerk Cumhuriyeti olarak Rusya Federasyon'una bağlanmıştır. Pek çok kaynakta isimleri farklı etnik gruplar ile anılmakta ve Çin kaynaklarında da Tuba halkının torunları oldukları söylenmektedir.

> Batı Moğalistan-Tannu Tuva bölgesindeki Tuvalılar daha önce *Soyon, Soyot Uryankay, Urjanhajci* şeklinde tanımlanmaktaydılar. Bunlarla akraba topluluklar Tofalar-Tubalar ve Altay Türkleri arasındaki Tubalardır. Muhtemelen isim Çin kaynaklarında geçen Baykal Gölü'nün güneyinde yaşayan T'ieh-le boyu için kullanılan Tu-po kelimesiyle alakalıdır. Diğerleri gibi bunların da etnik oluşumunda Türk olduğu kadar Samodyan, Kett ve Moğol unsurların katkısı vardır. Türk unsurlara Uygur, Çik, Az ve Telengütler ve de diğerleri dahildir. Sovyet bilim adamları bunların sırasıyla Göktürk, Uygur, Kırgız, Cengizli, Oyrat, Cungar ve Mançu yönetimine girdiklerini belirtmektedir (Golden, 2014:424-425).

Tuva Türkleri, yaşadıkları bölgelerde göçebe-yarı göçebe yaşam tarzlarını günümüzde de sürdürmektedirler. Bu bölgelerin iklim olarak soğuk olması ve zor koşullar altında yaşam sürmeleri Tuva Türklerinin geçimlerini hayvancılık ve tarımla sağlamalarına sebebiyet vermektedir. Avcı-toplayıcılığın ve çobanlığın önemli meziyetler arasında olduğu bilinmektedir.

Tuva Folkloru

Bir toplumun kültürünü oluşturan gelenek-görenekler, dil, edebiyat, masal, müzik, sanat, dans ve daha pek çok unsur folklor adı altında bütünleştirilmektedir.

Bir toplumun yaşam tarzı o toplumun kültürünü oluşturan pek çok unsuru etkileyerek şekillendirmekte, böylece o toplumun folklorunu oluşturmaktadır. "*Folk*" – halk ve "*Lore*" – bilim, bilgi anlamına gelen bu kelimeye göre mitler, destanlar, halk masalları, şakalar,

atasözleri, bilmeceler, ninniler, büyüler, dualar, ilençler, yeminler, incitmeler, atışmalar, kinayeler, alaylar, dilekler, tekerlemeler, selam ve ayrılık sözleri folklor içerisinde ele alınmıştır. Folklor aynı zamanda halk âdetini, halk dansını, halk tiyatrosunu, halk sanatını, halk inancını, halk hekimliği, enstrümantal halk müziğini, halk şarkılarını, halk dilini, halk benzetmelerini de içerir. Kısacası halk ve kültür kavramları üzerinden yola çıkarak tüm bu malzemelere ve onların araştırılmasına folklor adı verilmiştir (Dundes, 2005).

Tuva folklorunun oluşumunda Tuva Türklerinin tarih boyu süregelen yaşam tarzları ve inanç sistemleri büyük rol oynamaktadır. Tuva folklorunda dil ve edebiyat örnekleri; masallar, halk şiirleri, bilmece, şarkı ve ağıtlardan oluşmaktadır. Özellikle bu türlerin her birinde kutsal kabul edilen doğa ve tabiat olayları, ruhlar, destansı ve mistik anlatımlar ile kendilerini bu alanda belli seviyelere ulaştırdıkları görülebilmektedir. "Tuva sözlü edebiyatında halk türkülerinin geniş bir yeri vardır. Tuvalıların Ir veya Irı diye adlandırdıkları türküler konu ve içerik bakımından pek zengin ve birçok özelliklere sahiptir. Çeşitli konuların arasında vatan sevgisi özel bir yer tutmaktadır. Bu konuyu yansıtan türküleri tabiata tapma geleneğine inmektedir" (Kungaa, 2013:903).

Tuva folklorunu etkileyen önemli unsurlardan biri şüphesiz ki Türklerin en eski ilkel inanç sistemi Şamanizm'dir. Tuva folklorunun en dikkat çekici özelliklerinden biri olan Tuva müziğinin yapısal ve işlevsel özelliklerini saptayabilmek, Şamanizm'in öğretilerini algılayabilmek ile mümkün olacaktır.

Tuva Şamanizmi

Şamanizm, Orta Asyalı Türk Kavimlerinde ve günümüz Sibirya Topluluklarında yaygın olarak görülen bir inanç sistemidir.

> İnsanlığın kadim dinlerinden biri olan Şamanizm, farklı etnik yapılar arasında uzun süre saygınlığını korudu. Ural, Altay, Sibirya ve Kuzey Asya milletleri arasında yaygın olan Şamanizm, temelde Türk-Moğol inanç biçimidir. Hakaslar, Yakutlar, Altaylılar, Tuvalılar v.b. Türk uruğları arasında nüfuz eden Şamanizm, yöre ve etnik yapıya göre farklı motiflere ve mitolojik unsurlara sahiptir. İhtiva ettiği inanç öğeleri bakımından din olup olmadığı tartışmaları araştırıcılar tarafından uzun yıllardır devam ederken, Şamanizm hala güncelliğini ve dolayısıyla mistik tahakkümünü devam ettirmektedir (Konak, 2011:435).

Şamanizmi bugün de devam ettiren Sibiryalı Topluluklar, Şamanizm'in yanı sıra Lamaizm, Budizm, Hristiyanlık, Müslümanlık gibi inançlara da mensup olmakla birlikte bu geleneği sürdürmektedirler. "Tuvaların dini yapısı, "Geleneksel Türk Dini" inancı ve Lamaizm'in karışımından meydana gelmektedir. Tuva Türkleri, resmi din olarak Budizm'in Lamaist mezhebine mensupturlar. Ancak Tuva Türkleri'nde Lamaizm resmi din olarak dikkat çekmekle birlikte "Geleneksel Türk Dini" geleneğinin de yaşatıldığı görülmektedir" (Günay ve Güngör, akt. Küçük, 2005:203).

> Kimisi kültür, kimisi yaşam tarzı, kimisi de sadece bir trans tekniği dese de Şamanizmi inançsal kimliğin belirleyicisi olarak gören Sibirya yerlisi Türk halkları için Şamanlık her şeyden önce bir din veya başka bir ifade ile bir inanç sistemidir.
>
> Bu, öyle bir durumdur ki inançlarına Gök Tengri dini veya Tengricilik diyen sosyal kitleler, bu inanç sistemini, açık söylemek gerekirse bir hayal formatında, ulaşılamayan ya da ulaşılamaz bir çeşit hülya olarak görürken Sibirya yerlisi Hakaslar, Tuvalar, Altaylar, Sahalar, Şorlar, Kumandinler, Çelkanlar, Telaütler, Telengitler, Soyotlar, Çulımlar, Tofalar, Dolganlar vs Türk halkları için bu az ya da çok ama mutlak bir biçimde yaşanan yani canlı bir dindir (Davletov, 2017:16).

> Tuva'da günümüzde de yaygın olarak yaşayan kamlık (şaman) inancına göre göklerde ve yerde var olan her nesnenin ruhu vardır. Kam bu ruhlarla irtibata geçme yeteneği olan kimsedir. Dolayısıyla kam her canlının, her nesnenin çıkardığı sesi taklit eder. Çoğu tabiatın içinde çobanlık yapan Tuva insanı da içinde bulunduğu, sesini işittiği doğa içindeki canlı ve nesnelerin bu seslerini taklit etme yeteneği geliştirir. İşte bahsedilen *höömey* müziğinin kökleri Tuva insanının çevresiyle kurduğu bu ilişkiyle bağlantılıdır
>
> Arıkoğlu;http://www.academia.edu/8306593/Tuva_M%C3%BCzi%C4%9Fi, 27.12.2017.

Tuva Müziği ve Höömey

Tuva folklorunun en dikkat çekici özelliği "Höömey" adını taşıyan "Gırtlaktan Şarkı Söyleme Geleneği"dir. Bu geleneğin oluşumunda, Tuva'da çobanlık yapan ve Şamanizm inancındaki Kam kişilerin, doğa ile kurdukları bağ önemli bir temel oluşturmaktadır.

> *Höömey* genel adıyla bilinen, Sibirya toplulukları ve Moğolistan'da da yaygın olarak kullanılan *gırtlak ezgileri*dir. Bu tarz batılılar tarafından *Throat Singing* veya *Overtone Singing* olarak adlandırılır. Höömey müziği bir enstrüman eşliğinde söylenebildiği gibi enstrüman olmadan da söylenebilir. Pek çok çeşidi bulunan *höömeyin* temel özelliği daha çok gırtlaktan aynı anda birden farklı sesin bir ritim esasında çıkarılabilmesidir
>
> Arıkoğlu;http://www.academia.edu/8306593/Tuva_M%C3%BCzi%C4%9Fi, 27.12.2017

Moğol ve Türk dillerini konuşan halklar tarafından bilinen bu geleneğin diğer bir adı ise "*Uzlyau*"dır. Temel alınan bir bas sesin üzerine katılan bir melodi ile doğuşkanlarının (*doğal armonikler*) duyurulması esasına dayanmaktadır. Höömey bir şarkı söyleme şeklinden ziyade bir ses üretme biçimidir. Ses tellerinin birbirlerine çarptırılarak boğazın, ağız boşluğu ve kafanın bir rezonatör görevi görmesidir (Shchurov, 1993).

Höömey geleneği, tek icra edilebildiği gibi bir topluluk ile birlikte ve Tuva enstrümanları eşliğinde de söylenebilmektedir. Başlıca enstrümanları arasında *Igil, Byzanchy, Doshpuluur, Chadagan, Limbi, Murgu, Xomus* (Ağız Harpı) gibi geleneksel telli, yaylı ve üflemeli çalgılar yer almaktadır. Höömey geleneğinin pek çok söyleme stili bulunmakla birlikte başlıca dört temel tarzı mevcuttur. *Kargıraa, Sıgıt, Borbannadır, Ezengileer* temel stiller arasında bulunmakta ve gırtlaktan şarkı söyleme geleneğine sahip halklar tarafından bilinmektedir.

Yöntem ve Metodoloji

Höömey adı verilen "*Boğazdan Şarkı Söyleme*" geleneğindeki farklı söyleme stilleri üzerine yapılan bu incelemede; tarama modelini esas alan nitel bir içerik analizi yapılmıştır. Çalışma; teori, etnomüzikoloji, müzik sosyolojisi gibi farklı müzikbilimsel disiplinleri bir araya getirmekte ve bunlardan faydalanmaktadır. Literatür taraması sırasında ulaşılan kaynaklar sonucu, Tuva Türkleri ve Höömey geleneği üzerine yapılan bilimsel çalışmaların sayıca az oluşu ve Türkçe kaynakların yetersizliği sebebiyle, çalışmanın teori eksenli disiplinlerarası çalışmalara örnek teşkil edebileceği ve alanında özgün olduğu düşünülmektedir.

Çalışmada, Tuva Gırtlaktan Söyleme Geleneğinin, *Kargıraa, Sıgıt, Borbannadır, Ezengileer* gibi farklı söyleme stilleri incelenerek, stiller arasındaki benzerlik ve farklılıklar saptanmaya çalışılmıştır. Ayrıca bu müziği meydana getiren ses sistemi ve çokseslilik özellikleri incelenmeye ve böylece Höömey geleneğinin Tuva folklorundaki yapısal, işlevsel ve icrasal özellikleri algılanmaya çalışılmıştır.

Bu amaçlar doğrultusunda Tuvalı dünyaca ünlü *Alash Ensemble* grubunun resmi internet sayfası üzerinden alınan dört stilin transkripsiyonu yapılarak;

1- Höömey stilleri

2- Stiller arası benzerlik ve farklılık
3- Tonal, mikrotonal doku incelemesi yapılmaya çalışılmıştır.
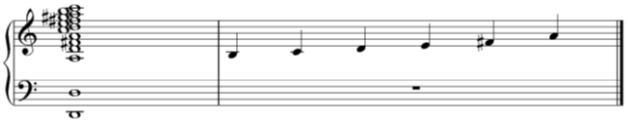
Yapılan literatür taraması sonucu bölgede kayda alınarak transkripsiyonu yapılmış parçalara ulaşılmıştır. Ancak bu parçaların yalın bir şekilde notaya alınmış olması stilleri birbirinden ayırt etmede yetersiz görülmüştür. Bu sebepten transkripsiyonu gerçekleştirilen *Kargıraa, Sıgıt, Borbannadır* ve *Ezengileer* stilleri için icra sırasında tespit edilen farklılıklar sembolleştirilmeye çalışılmıştır.

Ayrıca çalışmada; yapılandırılmış görüşme tekniğinden faydalanarak, Emre SOYLU, Feridun GÜNDEŞ ve Alash Ensemble'a on adet soru yöneltilmiş, alandaki gözlem ve deneyimleri sebebiyle alınan cevaplar yerleşik bir görüşme metni olarak paylaşılmıştır.

Höömey ve Stilleri
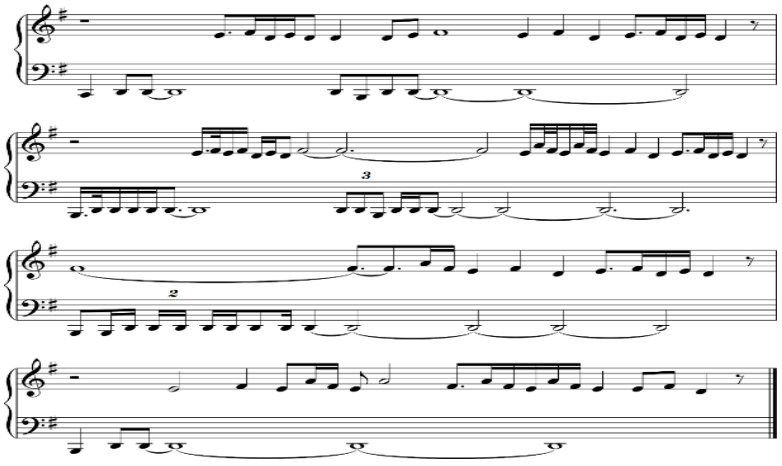
Günümüzde Orta Asyalı pek çok topluluğun bildiği bu geleneğin ortaya çıkışı, bu küçük toplulukların tarih boyu süregelen yaşam tarzları ve inanç sistemleri ile doğrudan bağlantılıdır. Özellikle günümüzde bu gelenek; bozkırlarla çevrili geniş arazilerde çobanlık yapan göçebelerin uzun mesafelerden haberleşebilmelerini, Şamanizm, Budizm gibi inançlara sahip halklarda, Kam'ın tüm canlı ve cansız varlıkların seslerini taklit ederek doğanın ruhlarıyla iletişime geçebilmesini sağlamak amacıyla, daha sonraları ise sanatsal bir nitelik kazanarak geleneksel bir müzik tekniği halini almasıyla üç temel işleve dayanmaktadır. "*Boğazdan Şarkı Söyleme Geleneği*", "*Çok Perdeli Ses Çıkarma*", "*Gırtlaktan İki Parçalı Şarkı Söyleme*" gibi farklı isimlerle adlandırabileceğimiz Höömey geleneği, boğazdan iki yahut üç sesin aynı anda çıkartılması esasına dayanır ve şarkılar dört temel söyleme tekniğine göre çoğunlukla emprovize bir şekilde icra edilmektedir.

Kargıraa; "*hırlamak*", "*hırıldamak*" anlamlarına gelen taklidi bir kelimedir. *Dağ* ve *bozkır kargıraaları* gibi kendi içinde değişen özelliklere ayrılabilmektedir. Bu stilde, boğazdan pes ve düşük bir perdede kuvvetli bir homurtu ve hırıltı ile birlikte ana melodi ve doğuşkanları duyulur. Kış rüzgârlarının uğultusunu ve bir anne devenin yavrusunu kaybettikten sonraki feryadını taklit eder.
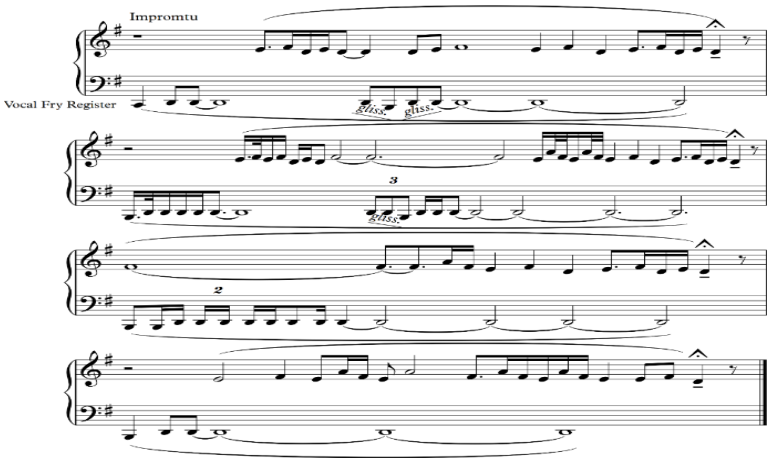


Kargıraa Dizisi
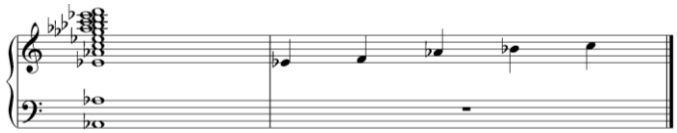
Örnek 1. Kargıraa



Örnek 2. Kargıraa
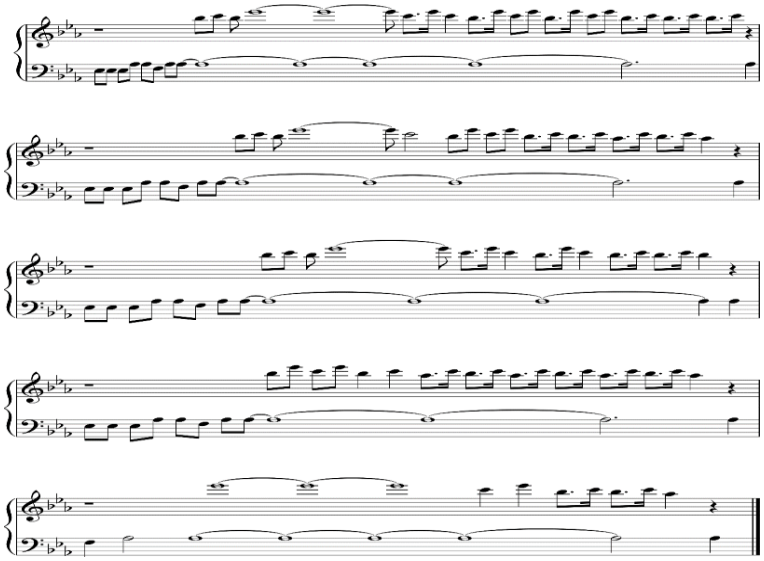


Sıgıt; Orhun Yazıtlarında ağlamak, feryat etmek olarak geçen "*ıslık*" anlamına gelen bir kelimedir. Bu stilde, temel bas sesin üzerine doğuşkanlarıyla birlikte flüte benzer keskin ve tiz bir ana melodi partisi oluşturulur. Yaz mevsiminin hafif esintisini ve kuşların şarkılarını taklit etmektedir.

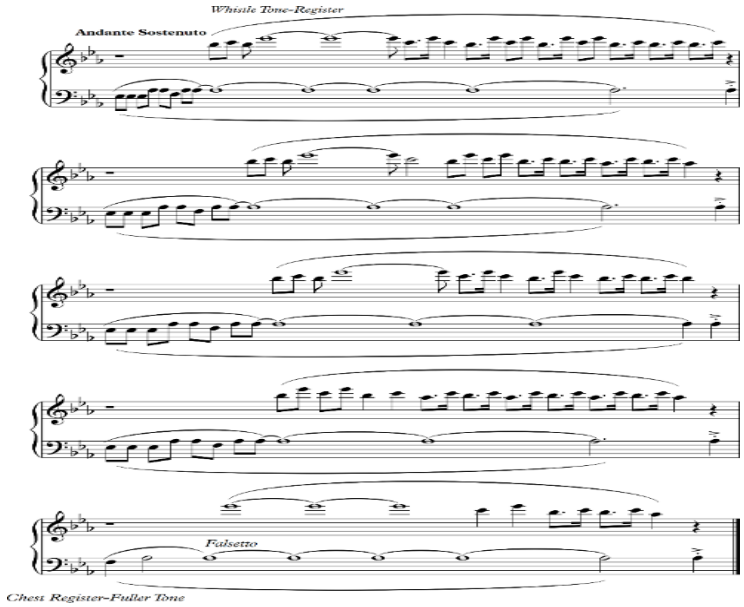


Sıgıt Dizisi
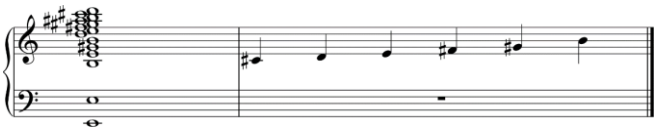
Örnek 1. Sıgıt



Örnek 2. Sıgıt

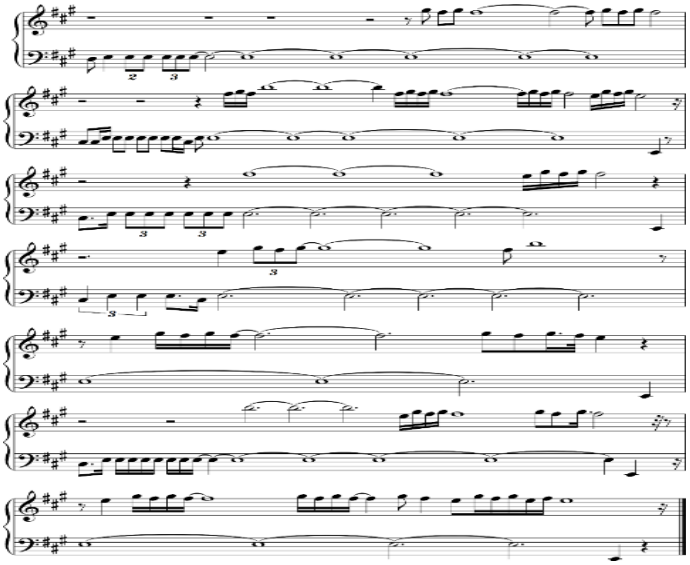


Borbannadır; "*hareket ettirmek*", "*yuvarlamak*" gibi anlamlara gelmektedir. Diğer temel tarzlarda kullanılan seslerin titreşimli bir harman yaratması şeklinde oluşmaktadır. Daha boğuk ve kısık bir tarz olması ile birlikte temel bas sesin sık tril ve vibrasyonlar yaptığı görülmektedir. Köpüren bir akarsuyu, bir nehrin yuvarlanan akıntılarını taklit etmektedir.
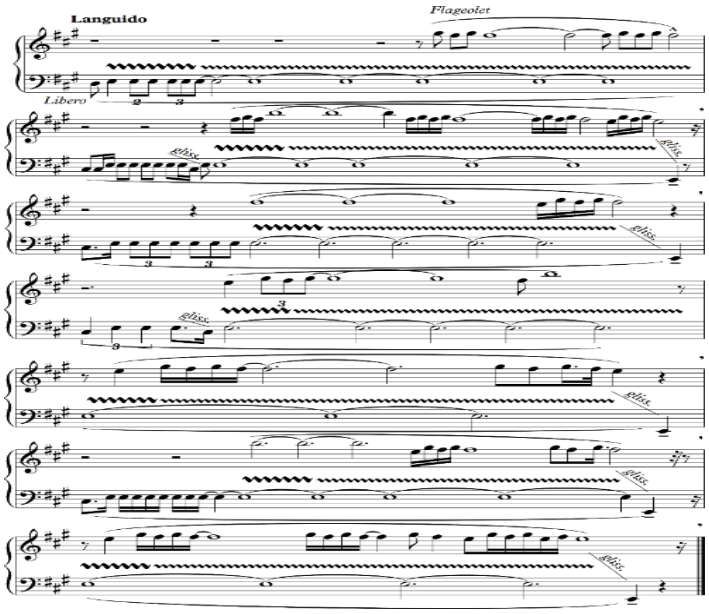


Borbannadır Dizisi
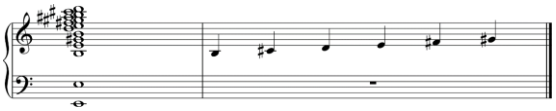
Örnek 1. Borbannadır



Örnek 2. Borbannadır
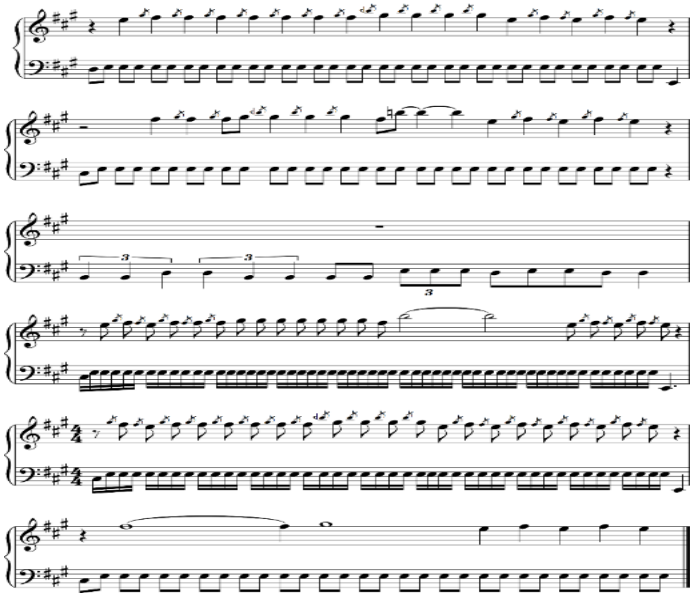


Ezengileer; "*üzengi*" anlamına gelmektedir. Bu stilde alçalıp yükselen temel bas sesin ritmik bir taklit hissi vermesi, bir atın sürüş sırasındaki hareketlerini anımsatmaktadır.
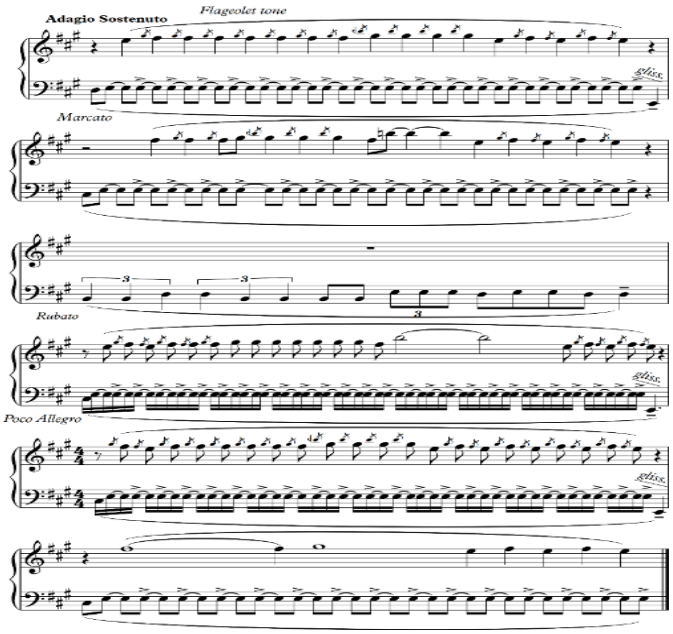


Ezengileer Dizisi

Örnek 1. Ezengileer



Örnek 2. Ezengileer



Bulgular ve Yorum

Alash Ensemble'nın yorumuyla ele alınarak transkripsiyonları yapılan dört temel stilin vokal organizasyon türü polifoniktir. Stillerde beş ve altı sesli diziler kullanılmakta, ezgisel ve ritmik bir harman görülmektedir. Stillerin tamamında temel bas ses ve ana ezginin yanı sıra doğuşkanlarını (*doğal armonikler*) da duymak mümkündür.

İcra sırasında parçaları oluşturan temel ve anlamlı sözlerin yanı sıra tek başına anlam içermeyen, baskın, taklidi kelimeler ve sesler dikkat çekmektedir. Ezgiler, genel itibariyle birbirini tekrar eden motif ve temalar ile cümlelerden oluşmaktadır. Cümle uzunlukları birim vuruş 4'lük kabul edilecek şekilde dokuz ila yirmi altı vuruş arasında değişkenlik göstermektedir.

Cümle sonlarındaki final seslerin aksanlı ve baskın oluşu, cümleleme açısından önlemli bir hissiyat sağlamakta ve performansı etkilemektedir. Ortalama ses genişliği *Büyük Oktav* ila *İkinci Oktav (4.3.-5 Oktav)* arasında değişmektedir. Partilerin kendi içlerindeki hareketleri ve iki parti arasındaki ortalama aralık genişliği Ünison, B2, K3, B3, T4 ve T5'lileri geçmemektedir. Stillerin genel itibariyle vibrato, glissando, tril ve aksan gibi süslemelere sahip olduğu görülmektedir. İcraların çoğunlukla emprovize bir şekilde gerçekleşmesi ve rubato sesler barındırması, özellikle *Sıgıt* tarzında temponun giderek hızlanması icra kabiliyeti ve profesyonellik ile bağdaşmaktadır. İcra sırasında her hangi bir gürlük farkı hissedilmemekte, ancak stiller, sesin boğaz, üst çene, alt çene, burun ya da göğüsten elde edilmesine bağlı olarak değişkenlik gösterebilmektedir.

Genel doku itibariyle temel bas partisinin bir dem ses görevi üstlendiği görülmektedir. Özellikle bas partisindeki çıkıcı başlangıç ses ile inici bitiş sesler ölçüyü veren belirteçler arasında saptanmıştır. Ezgiye kordal bir yapı (birlikte tınlayan sesler) ve yatay çokseslilik hâkimdir. Genel itibariyle temel bas partisinin statik bir yapıya sahip olması ile birlikte ilk seslerinin çıkıcı, bitiş seslerinin inici, bas partisinin üstüne doğuşkanları ile birlikte oluşturulan ana ezginin bitişik ve atlamalı hareketlere sahip olduğu saptanmıştır. Ezginin yapısal özellikleri bakımından ostinato kalıplar, ritmik esneklik ve hecesel bir yürüyüş görülmektedir.

1- Gerek Tuva'da gerek Türkiye'de Tuva müziği ve Höömey geleneği ile ilgili yapılmış müzikolojik çalışmaların mevcut durumu nedir?

E.S. *Tuva Cumhuriyeti Rusya'ya bağlı, Moğolistan'ın kuzeyinde "Sibirya"'da bulunan, Yenisey Irmağı'nın geçtiği ve Sayan dağlarının çevrelediği küçük bir bölgedir. Gırtlak şarkısı (throat singing) geleneğinin merkezi sayılabilecek Tuva'da Budizm ve Şamanizm inanışları hâkimdir. Özellikle şaman geleneklerinden köklenen Höömeyin aslı "mimesis" (doğanın seslerinin taklidi) olarak algılanmalıdır. Bu taklit rüzgârın esmesi, akarsuyun- şelalenin akışı ya da bir hayvanın çıkardığı ses olabilir. Tuva'da bu geleneğin müzikolojik olarak çalışılabileceği bir oluşum bulunmamaktadır. Tuva'lıların daha çok bu geleneğin dünyada tanıtılması üzerine yoğunlaştıkları söylenebilir. Müzikoloji çalışmaları daha çok Rusya, Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde bulunan etnomüzikoloji departmanlarında yapılmaktadır. Türkiye'de ise (benim bildiğim kadarıyla) kayda değer bir çalışma bulunmamaktadır. Bunun yanında geçtiğimiz yıllarda Konya Uluslararası Mistik Müzik Festivali "Alash" ve "Huun Huur Tu" gibi Dünya'da bu kültürün tanıtımını yaparak ün kazanmış grupları misafir etmiştir.*

F.G. *Geleneksel müzik Tuva'da önem verilen bir konu. Zaten kaynakları kısıtlı olan ülkenin ana ihraç ürünü denilebilir. Müzisyenlik gerek devlet gerekse insanlar tarafından itibar gören bir meslek. Tuva müziğine dünyanın da epey bir ilgisi var. Bu sebeplerden, hem akademik olarak hem de icra olarak çok destek gördüğü söylenebilir. Tabi Tuva 1900'lü yılların başından beri Rusya içinde bir ülke. Rus akademileri ve konservatuarlarının da katkısı vardır muhtemelen.*

2- Bu çalışmaların içerikleri ve Türkiye'deki müzikolojik çalışmalar açısından yeterliliği nedir?

E.S. *Bu konu ülkemizde çok ilgi görmemiştir. Dolayısı ile bu konuyla ilgili yapılmış geniş kapsamlı çalışmalar bulunmamaktadır.*

F.G. *Türkiye'de pek bir akademik ilgi olduğunu sanmıyorum. YÖK'ün tez veri tabanında müzikle ilgili bir şey yok. Dinleyici ilgisi ise maalesef genel olarak temelsiz bir milliyetçilik üzerinden yürüyor. Yani buna müzik olarak değil de, milliyetçilik bağlamında "eski ve asıl Türklerin kültürü" olması (ki bunun da tartışılır yanları var) üzerinden bir ilgi var. Dolayısıyla Türkiye'de müzikal ilgi ve merak az ve dolayısıyla akademik ya da akademi dışı müzikolojik çalışmalar yaygın değil.*

3- Notaya alınmış Tuva müziği, şarkıları, enstruman müziği örnekleri bulunmakta ve yahut kullanılmakta mıdır?

E.S. *Aslında geleneksel müziklerin icrasında ya da kayda geçirilmesinde "notaya alma" fazlaca kullanılan bir yöntem değildir. Bu uygulama daha çok farklı uygarlıklardan konuya ilgi duyan müzikolog ve etnomüzikologlar tarafından alan araştırması kapsamında yapılır.*

F.G. *Geleneksel formunda artık kalıplaşmış halk şarkılarının icrasına dayalı bir müzik. Nameler çok derinlikli değil, sazlar da daha ziyade eşlik amaçlı. Bu sebeple ne icra için, ne kayıt için ne de arşiv için pek notaya alınması gerekli gibi görünmüyor. Öte yandan, özellikle Tuva ulusal orkestrasında müziğin geleneksel icrasından farklı olarak çok geniş bir orkestra ile icralar yapılıyor. Orada ortaklığı sağlamak açısından çalınan eserlerin notaya geçirilmesi olası.*

Özellikle "Genghis Blues" belgeseli ile birlikte Batıda Tuva müziği ve özellikle bir ses tekniği olarak Höömey'e yoğun bir ilgi var. Batıda çok sayıda meraklı ve müzisyen ya Tuva müziğini öğrenmek ya da kendi yaptıkları müziğe eklemek için bu müzikle uğraşıyorlar. Bunu yaparken kendi alışık oldukları tarz o olduğu için şarkıları notaya alıyor olabilirler. Son olarak, Sovyet döneminden beri konservatuarlar üzerinden yürüyen derleme çalışmaları kapsamında notaya alınmış eserler olabilir.

A.E. *Many songs were transcribed by Aksenov in "Folk Music of Tuva." Also the Tuvan National Orchestra and Sayan Ensemble will use written notations for many pieces that are either arrangments of Tuvan folk songs or new pieces.*

Birçok şarkı Aksenov'un "Tuva Folk Müziği" çalışmasında yazıya geçirildi. Ayrıca Tuva Ulusal Orkestrası ve Sayan Ensemble, Tuva geleneksel müziğinden aranje edilmiş ya da yeni bestelenmiş bazı eserleri seslendirirken nota kullanıyorlar.

4- Tuva müziği ve Höömey geleneğinin kendine özgü bir nota yazım tekniği ve yahut ses sistemi-teorisi bulunmakta mıdır?

E.S. *Kendine özgü bir nota yazım tekniği bulunmayan (bu geleneğin bir şaman geleneği olduğunu düşünürsek!) Höömey geleneği, içerisinde doğal harmonikleri barındırmaktadır. Ama yine kendilerince geliştirilmiş bir ses sistemi teorisinin olduğunu sanmıyorum. Aynı parçalar seslendirilirken bunların birbirinin aynısı (identical) olmadığını görüyoruz. Çıkarılan harmonikler daha çok doğaçlama üzerinden çeşitlendirilmektedir. Son dönemlerde Rusya'daki konservatuvarlarda eğitim almış olan Tuva'lı müzisyenlerin bunları (en azından icralarında) daha düzenli bir hale getirme çabası içerisinde olduklarını görmekteyiz.*

F.G. *Özgün bir yazım sistemi olduğunu sanmıyorum. Büyük oranda şifahen aktarılan ve öğretilen bir müzik. Kendi geleneği içerisinde yazılmasına gerek olmamıştır.*

Müziğin kendi içinde bir düzeni ve bazı kaideleri olduğu kesin. Zira, uzun süre, dikkatlice ve çok sayıda Tuva müziği örneği dinledikten sonra, başka bölgelerin ve hatta Moğolistan, Hakasya gibi yakın yerlerin müziklerinden ayırt etmek mümkün oluyor. Bu da Tuva müziğinin özgün bir "sound"unun olduğunun kanıtı.

Ama bu kaidelerin sistemli bir şekilde teorisinin ortaya konulduğunu söylemek güç. Böyle durumlar ancak klasik müzik teşekkülünde olabilen şeyler. Yani, müziğin icra ve talim edildiği kurumlaşmış bir sosyal-ekonomik ortamın, müzikte kaidelerin belirlenmesi için belli estetik tercihlerin ve bu tercihler doğrultusunda kuşaklar boyu sürecek bir rafineleşmenin olması lazım. Tuva'da ne böyle bir sosyal durum ne de toplum içindeki işlevi açısından Tuva müziğinde böyle bir ihtiyaç var.

A.E. *Nope*

Yok

5- Höömey geleneği ton-mod-makam sistemleri içerisinde değerlendirilebilir mi?

E.S. *İçerisinde doğal harmonikleri barındıran Höömey, bir makam sisteminden ziyade (bulunduğu coğrafi bölgeyi de göz önünde tutarsak) pentatonik sisteme daha çok uymaktadır.*

F.G. *Yukarıdan devamla, böyle bir sistemleşme olmadan, ton-mod-makam oluşumu da mümkün değil. Kendi içinde farklı tarzlar ton, mod ya da makam üzerinden değil de bir ses tekniği olarak Höömey'in nasıl kullanıldığı üzerinden oluyor.*

A.E. *Nope Tuvan music is really all about timbre, does not have modal system really. it is not about pitch center necessarily in Tuvan music, or a key with a tonic etc.*

Hayır. Tuva müziği daha ziyade ses tınısı üzerinden işliyor. Modal bir sistemi yok. Tona bağlı bir anahtar ses (tonic) ya da karar sesi (pitch center?) gibi kavramlar yok.

6- Bu müziğin transkripsiyonunda Batı notasyonu ve Tampere sistem kullanılabilir mi?

E.S. *Bazı özel işaretlerin de eklenmesiyle evet, kullanılabilir.*

F.G. *Tuva müziğinde Tampere olmayan çok sayıda aralık ve ses kullanılıyor. Batıdaki Tampere sistemle Tuva müziği yapılmaz. Yapılsa da ortaya çıkan Tuva soslu bir müzik olur en çok.*

Notasyona gelince, tabi ki Batı notası ile şarkıları yazıya geçirmek mümkün ama muhtemelen bu notasyonu Tuva müziğinin Batı müziğinden farklı olduğu noktalar üzerinden biraz modifiye etmek gerek. Bu tür modifikasyonlar olmadan notaya geçirilmiş bir eser piyano ile çalınmaya çalışılınca ortaya çıkacak müzik orijinal eserden çok farklı da olabilir.

A.E. *Yes but sometimes it renders the music unintelligible to the performer.*

Evet ama bazen nota icracı için müziği anlaşılmaz hale getirebiliyor.

7- Bu müziğin eğitimi nasıl verilmektedir?

E.S. *Diğer tüm geleneksel müziklerin eğitiminde olduğu gibi bu müziğin eğitimi de "meşk" ile verilmektedir. Son zamanlarda Dünya'da bu müziğe karşı artan ilgi Tuva'lı gençlerin de bu geleneğe daha çok ilgi duymasına sebep olmaktadır. Yine Tuva'da Höömey eğitimi için bir okul bulunmasa da, bir kültür merkezi aracılığı ile aktarım sağlanmaktadır.*

F.G. *Usta-çırak ilişkisi içinde, genelde de ailede anne ya da babadan öğrenerek eğitim veriliyor. Konservatuarlar ve başka kurumlar da var ama bunlar daha çok usta-çırak ilişkisi içinde yetişen insanlara orada verilmeyen teknik bilginin verildiği yerler.*

Öte yandan müziğin içinde geliştiği çoban-göçebe kültürle hemhal olmak da eğitimin bir parçası. Bu kültürün içinde yetişen çocuklar zaten onun bir parçası olarak müziği de ediniyorlar. 20li yaşlarının ortasında Tuva'ya bu müziği öğrenmek için gelen batılı birine müziğe dair bir şey öğretmeden önce aylarca dağlarda çobanlık yaptırılması gibi hikâyeler var. Bu yaşam tarzına, coğrafyaya ve onun koşullarına alışmadan, ya da bunlarla en azından karşılaşmadan, müziğe de intibak edilemeyeceğine dair bir algı var.

A.E. *Really kids kind of get into it on their own and then at some point they'll start to get some more formal training - joining an dafterschool group at their school, go to music college etc. but the first steps are almost always taken by the student themselves.*

İşin özünde çocuklar kendi kendilerine bir takım bilgileri kapıyor. Bir noktada da daha formal bir eğitim almaya başlıyorlar. Bu da okullarında bir müzik grubuna katılarak ya da müzik okuluna giderek oluyor. Ama her halükarda müziğe ilk adım öğrencinin kendisi tarafından atılıyor.

8- Höömey geleneğinin icrasında yaş ve cinsiyet gibi değişkenlerin önemi bulunmakta mıdır?

E.S. *Henüz küçük yaşlardan itibaren eğitimine başlanan Höömey'in daha çok erkek çocuklar tarafından icra edildiğini görmekteyiz.*

F.G. *Genelde eğitim çok küçük yaşlardan başlıyor. Sonraki yaşlarda öğrenmek mümkün olsa bile, ustalaşmak için erken yaşta başlamak lazım. Erkek seslerin hâkimiyeti var. Kadınlar şarkı söyleseler de Höömey tekniğini kullanmıyorlar.*

A.E. *Well young people have very strong voices, women used to not perform the vocal music so much but always played instruments, so not really a huge role a guess, if you can play and sing you can play and sing.*

Gençlerin sesi daha güçlü oluyor. Kadınlar şarkı söylemez sadece saz çalarlardı, çok büyük bir rolleri yoktu yani. Çalıp söyleyebiliyorsan, çalıp söylersin.

9- Höömey geleneğinde "*Sygt*", "*Kargyraa*", "*Ezenggileer*", "*Borbangnadyr*" gibi stillerin yapısal, icrasal, işlevsel özellikleri, benzerlik ve farklılıkları nedir?

E.S. *Bahsi geçen stiller aslında sesin kaynağı üzerinden adlandırılmıştır. Şarkı; alt çene, üst çene, burun, gırtlak ya da göğüsten seslendirilebilir. Seslendirilen her kaynak farklı ses aralıklarını ortaya çıkartır. Aynı bölgenin farklı süsleme teknikleri ile söylenmesi de başka bir ad alabilir.*

F.G.*http://www.mistikmuzikfest.com/2010/index-tr.html#/groups/tv*
www.alashensemble.com/about_tts.htm

A.E. *Well really they are different 'vocal instruments' in and of themselves, just as a saz is a saz and a ney is a ney etc. so they differ in the sense that they are different 'instruments' they have different sounds, different timbres, and even different sub-divisions among them. there's really an entire PhD thesis just hiding in this one question.*

Aslında bunları farklı "vokal sazlar" olarak düşünebiliriz. Nasıl bir saz sazsa, ney de neyse, bunlar da öyle birbirinden ayrı, her biri kendi başına bir müzik aleti gibi. Nasıl farklı sazların farklı sesleri varsa, bunların da farklı sesleri var. Farklı tınıları, kendi içinde farklı iç bölünmeleri var. Sırf bu soru üstüne bir doktora tezi yazılabilir.

10- Çalışmayla ilgili önerileriniz nelerdir?

E.S. *Dünya'da bu konu üzerine oldukça yoğun ve kapsamlı çalışmalar yapılmış ve halen de yapılmaktadır. Dolayısı ile bu çalışmaların araştırılması ve incelenmesi büyük önem arz etmektedir. Ayrıca şahsıma yönelttiğiniz bu soruları imkân dâhilinde bu müziği yapan, bu kültürün içerisinde yetişmiş birisine de sorabilme imkânınız olursa çalışmanıza daha büyük bir değer katılacağı inancındayım.*

F.G. *Biraz daha eserlere odaklanabilirsin. Özellikle yayınlanmış albümlere bakarsan çok da geniş bir repertuar yok. Bütün grup ve sanatçılar aynı şarkıları söylüyor. Şarkıların icrasında zaman içinde nasıl farklılıklar meydana geldiğine bakmak, özellikle Batıdan doğru gelen ilginin müziği nasıl değiştirdiğini görmek açısından ilginç olabilir.*

Sonuç ve Öneriler

Bu müziğin oluşumunda Tuva halkının tarihsel süreç boyunca süregelen yaşam tarzları ve inanç sistemleri büyük bir rol oynamaktadır. Özellikle stiller, sesin elde ediliş kaynağı üzerinden (boğaz, üst çene, alt çene, burun ya da göğüs) farklı isim ve tınılara sahiptir. Parçaların yoğun olarak emprovize şekilde icra edilişi transkripsiyonu zorlaştırmaktadır bu sebepten aynı parça üzerinden pek çok varyantın da oluşabilecek olması göz önünde bulundurulmalıdır.

Yapılan literatür taraması sonucu bölgede kayda alınarak transkripsiyonu yapılmış parçalara ulaşılmıştır. Ancak bu parçaların yalın bir şekilde notaya alınmış olması stilleri birbirinden ayırt etmede yetersiz görülmüştür. Bu sebepten transkripsiyonu gerçekleştirilen *Kargıraa, Sıgıt, Borbannadır* ve *Ezengileer* stilleri için icra sırasında tespit edilen farklılıklar sembolleştirilmeye çalışılmıştır.

Geleneksel müziklerin, kendi içlerinde farklı ses sistemleri ve kaideler barındırması, icraların yoğunlukla irticalen gerçekleşmesi, geleneğin aktarımında "*meşk*" usulünün kullanılması bu müziklerin notaya alımını zorlaştırmaktadır. Bu müziklerin transkripsiyonlarında *elliptic* (bazı özellikleri yazıya geçirmeyen) özellikler bulundurması sebebiyle icra ve üslup farkları ortaya çıkabilmektedir. Ortaya çıkan icra ve üslup farklarının giderilmesi için yorumcunun doğaçlamasına bırakılan süslemeler ve notaya yazılmayan pek çok tanım, teknik terim, sembol ve terminolojinin transkripsiyonlar üzerinde gösterilmesi

özellikle de Tuva müziği ve stillerinde, sesin oluşumunu ve yaratımını anlaşılır hale getirecektir.

Bu müziğin karakteristik özellikleri göz önünde bulundurularak ses kaynağını belirtmek amacıyla; *Vocal Fry Register/Pulse Register/Creaky/Glottal Fry/Strohbass* (Gırtlaktan elde edilen en kalın ses bölgesi), *Chest Voice* (Göğüs sesi), *Head Voice* (Kafa sesi), *Falset/Falsetto* (Erkeklerde kadın sesleri ve oktavlarının elde edilebildiği ses bölgesi), *Flageolet/Flageolet tone* (Flüt sesini andıran, doğuşuk ses), *Whistle Register* (Islık sesi).

İcranın karakter ve stilini, özen gösterilmesi gereken hususları belirtmek amacıyla; *Libero* (Bağımsız, özgür), *A Piacere* (Bağımsız, çalıcının isteğine bağlı), *Rubato* (Bağımsız yoruma bağlı), *Recitative* (Seslendirme ve söyleme üslubu konuşmaya yakın serbestlikte), *Extemporization* (Doğaçtan), *Stentato* (Durarak, vurgulayarak), *Poco Allegro* (Biraz canlı), *Andante Religioso* (Dinsel bir deyişle), *Adagio Sostenuto* (Ağırbaşlı, belirgin bir deyişle), *Naillard* (Genizden gelen), *Bockstriller* (Keçi sesi gibi titremek), *Languido* (Bitkin, cansız), *Syllabique* (Hecesel, heceye uygun), *Con Espansione* (Yayılarak, açılarak), *Legato, Staccato, Marcato, Aksan, Vibrato, Glissando, Tril, Cümle ve hece bağı* gibi daha pek çok teknik terim ve sembol kullanılabileceği, böylece stiller arasındaki değişkenlerin belirlenerek, geleneksel müziklerin uluslararası düzeyde anlaşılır ve aktarılır hale gelebileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Davletov, T. (2017). *Şaman-Doğa'nın Şifası Uyanınca*, Asi Kitap:52, Araştırma: 37, İstanbul: Barış Matbaacılık.

Dolgar-ool, Ç. (2004). *Altay-Sayan Kaya Resimlerine Göre Tuva Geleneksel Kültürünün Kaynakları*, Bişkek: Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Dundes, A. (2005). *Folklor Nedir*, (Çev. Gülay Aydın), Yayıma Hazırlayan: Sezgin Karagül, Milli Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi, Yıl 17, Sayı 65, S. 127-129.

Golden, P. B. (2014). *Türk Halkları Tarihine Giriş- Ortaçağ ve Erken Yeniçağ'da Avrasya ve Ortadoğu'da Etnik Yapı ve Devlet Oluşumu*, Çev. Osman Karatay, Yayın Nu: 949, Kültür Serisi: 508, İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.

Konak, İ. (2011). *Monguş Kenin-Lopsan, Kara Gökyüzünün Soluk Alışı, Tuva Şamanizminin Mitolojik Mirası, Tuva Y. Ş. Kyunzegeş Yayınevi, Kızıl 2010, 391 s.*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Mecmuası, Cilt 21, Sayı 2. S. 435-438.

Küçük, M. A. (2015*). Altay ve Güney Sibirya Bölgesindeki Türk Topluluklarının Dini İnanışları, Dini Araştırmalar Dergisi*, Cilt 8, Sayı 23. S. 191-218.

Kungaa, M. (2013). *Vatan Sevgisi Üstüne Bir Tuva Türküsünün Hikayesi*, IV. Uluslararası Türk Kültürü Kurultayı, Ankara: Pelin Ofset.

Shchurov, V. (1993). *Uzlyau: Guttural Singing Of The Peoples Of The Sayan, Altai, And Ural Mountains*, Netherlands: PAN Records Ethnic Series, PAN 2019CD.

İnternet Kaynakçası

http://www.alashensemble.com

Arıkoğlu, E. (?). Kültürel Miras Olarak Tuva Müziği,

http://www.academia.edu/8306593/Tuva_M%C3%BCzi%C4%9Fi, 27.12.2017

"BİR EŞLİK FİGÜRÜNÜN PSİKOLOJİK VARYASYONLARI: Schnittke'nin Piyano ve Yaylılar için Konçerto'sunda Alberti Bası Kullanımı"

Ferhat Çaylı

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Teorileri Anabilim Dalı

ferhatcayli@gmail.com

Özet

Bu çalışmada, Alfred Schnittke'nin *Piyano ve Yaylılar için Konçerto* başlıklı eserinde yer alan "Alberti bası" kullanımları mercek altına alınmış; bu yolla, "sabit bir motif"in, "algısal" olarak nasıl varyasyona uğratıldığı incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Schnittke, *Concerto for Piano and Strings*, Alberti bası, Varyasyon.,

"PERCEPTUAL VARIATIONS ON AN ACCOMPANIMENT FIGURE: "Alberti Bass" in Schnittke's Concerto for Piano and Strings"

Abstract

This study examines the usage of "Alberti bass" in Alfred Schnittke's *Concerto for Piano and Strings*, and discusses that how a strict motive (Alberti bass) can be variated in a perceptual manner.

The Alberti bass is a left-hand accompaniment figure in keyboard music. It is a specific four-note arrangement outlining a triad or seventh chord whose notes are played in the order: lowest, highest, middle, highest. Schnittke widely used this figure in his *polystylist* Concerto, as a stylistic quotation from the eighteenth century.

In addition to being a "symbol" which refers to the music of 18th century, this accompaniment figure has a powerful effect in terms of music psychology:

> "There is a kind of double psychic economy provided by our recognition of this kind of textural sign. First, we are 'told', by the appearance of the Alberti or other familiar pattern, that stability is likely to reign –at least until closure or other signs contravene this one. […] Second, some of the perceptual work is, so to speak, done for us. The Alberti bass (or other regular) pattern provides a kind of palpable motor action that measures or marks off time regularly for us; the palpability of meter is in inverse proportion to the amount of effort the performer/listener must expend." (Levy, 1982, pp. 491-492)

In the *Concerto for Piano and Strings*, Alberti bass was sometimes used as the primary melodic material, sometimes as an accompaniment on the background, and sometimes as a hidden component which is not possible to notice by ear. Schnittke juxtaposes the Alberti bass figure (as a reference to the Classical era) with the 20th century's dissonant, atonal, and even twelve-tone compositional strategies. When we examine all these uses, it turns out that the motivic structure and the harmonic context of this figure remains constant throughout the work; however, the perceptual nature of the figure is manipulated in various ways through a "different understanding of variation technique" [26].
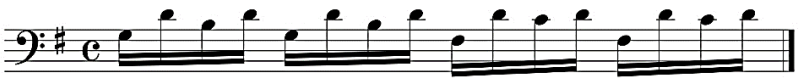
Keywords: Schnittke, Concerto for Piano and Strings, Alberti bass, Variation.

[26] The original subtitle of the work was '*Variations not on the theme*.'

1. Giriş

Alberti bası[27]; klavsen ve piyano gibi klavyeli çalgılarda kullanılan, 18. yüzyılın sonlarına doğru oldukça yaygınlık kazanmış bir sol el eşlik figürüdür. Herhangi bir üçlü veya yedili akorun ana hatlarını çizecek şekilde, sekizlik veya onaltılık süre değerlerinde notalarla, sırasıyla "kalın-ince-orta-ince" seslerin duyurulduğu bu dört notalık figürasyonun (Marshall, 2003, p. 215) (bkz. Nota 1), diğer arpej eşlikleri gibi birbiri ardına tekrarlanmasıyla akıcı ve süreğen bir zemin sağlanmaktadır.

Nota 1. Alberti bası örneği (Fuller, 2001)



Aslen bir arpej çeşidi olan Alberti basının özelliği, Klasik dönem ve erken Romantik dönem eserlerindeki yoğun kullanımından ötürü adeta bu dönemleri işaret eden bir sembol haline gelmiş olmasıdır. Haydn, Mozart ve Clementi'nin çoğu sonatında ve Beethoven'ın özellikle erken dönem sonatlarında bu figürasyonun sol el eşliği olarak kullanımına sıkça rastlamak mümkündür.

Söz konusu figürasyon, hem biçimsel yapısı hem de kullanım geleneği itibarıyla algısal açıdan dinleme edimini kolaylaştırıcı bir işleve sahiptir. Kullanım geleneği itibarıyla herhangi bir eser içinde Alberti bası gibi geleneksel bir biçime ve düzenli bir tartıma sahip eşlik yapılarının gelişinin, genellikle formal açıdan karakteristik bir pasajın başlangıcına işaret ettiğini belirten Levy[28], söz konusu eşlik figürasyonun biçimsel yapısı itibariyle de müzikal zamanı daha rahat anlaşılır hale getirdiğini vurgulamaktadır:

> Bu tür yapısal işaretleri tanımamız, bize zihinsel açıdan çifte tasarruf sağlar. Öncelikle, Alberti bası veya diğer tanıdık yapıların ortaya çıkışıyla, muhtemelen kararlı/istikrarlı bir yapının hüküm süreceği hissine kapılırız –en azından kapanışa veya diğer işaretlerin bu algıyı bozuşuna kadar. Bunun sebebi, şu an için duyduğumuz pasajın ne olduğuna dair şüphe etmeyişimizdir; rahatlayabilir ve kendimizi bu akışa bırakabiliriz. İkinci olarak, bazı algısal görevler, deyim yerindeyse, bizim için halledilmiştir. Alberti bası (ya da diğer düzenli yapılar) bizim için düzenli olarak zamanı ölçen veya sınırlarını belirleyen bir çeşit belirgin motor hareket sağlar; ölçülerin belirginliği ile de icracının/dinleyicinin harcaması gereken çaba miktarı ters orantılıdır (Armonik yapının istikrarı da, şüphesiz, zihinsel tasarrufu etkileyen bir başka etmendir).[29]

---

[27] İt: *Basso Albertino,* İng: *Alberti Bass*, Fr: *Basse d'Alberti*. Bu figürü eserlerinde yoğun olarak kullanan ilk besteci olmasından ötürü Domenico Alberti'nin (1710-1746) adıyla anılmaktadır (Fuller, 2001).

[28] "*The beginning of a conventionally figured and regularly measured accompaniment pattern, such as an Alberti bass, is a sign that we will hear a presentational passage -probably a full statement, such as a stable phrase-group or period, or perhaps the close of a bar form*" (Levy, 1982, s. 489). Ayrıca Levy, sonat-allegro formundaki bölmelerde Alberti bası (ve benzeri) eşlik yapılarının sıklıkla ikinci temaların başlangıcında kullanıldığını vurgulamaktadır: "*It would seem no accident that such textures occur frequently at the beginning of the characteristic passage or profile tune for the second key area in sonata form movements. The move to the contrasting key has been accomplished and such conventionalized textures are among the important signs that we may now listen in a different fashion; we can expect a tuneful, or at least stable, presentation*." (Levy, 1982, s. 491).

[29] Metnin orijinali: "*There is a kind of double psychic economy provided by our recognition of this kind of textural sign. First, we are 'told,' by the appearance of the Alberti or other familiar pattern, that stability is likely to reign –at least until closure or until other signs contravene this one. Because for the moment there is no question of what the passage is, we can relax and simply experience its unfolding. Second, some of*

Peki, on sekizinci yüzyıl müziğine ait stilistik bir eşlik figürü olan Alberti bası, bir yirminci yüzyıl bestecisi olan Alfred Schnittke'nin bu çalışmada inceleyeceğimiz "*Piyano ve Yaylılar için Koçerto*" başlıklı eserinde nasıl bir bağlamda kullanılmaktadır? Bu sorunun cevabı, söz konusu eserin *polistilistik* yapısında saklıdır. Polistilizm tekniği, adından da anlaşılabileceği üzere, farklı dönemlere farklı türlere ait çeşitli stilistik unsurların, alıntı, uyarlama veya ima yoluyla bir müzik eseri içinde harmanlanması anlamına gelmektedir[30]. Bu bağlamda, inceleyeceğimiz Konçerto'nun içindeki Alberti bası kullanımları da literatürde, on sekizinci yüzyıl müziğini ima eden bir "tarihsel gönderme" olarak değerlendirilmektedir (Cizmic, 2011, s.50).

Eserin formal yapısı "iki boyutlu sonat"[31] ve "varyasyon" formlarının bileşimi olarak kabul edilmektedir[32]. Eserin formal yapısı, yaptığımız incelemede kritik bir rol oynamadığı için burada teknik detaylara yer vermeyi gerekli bulmuyoruz. Yalnız, eser içindeki Alberti bası kullanımlarının, eserdeki "varyasyon" anlayışına bir örnek teşkil ettiğini vurgulamak gerekmektedir. Zira, bestecinin yakın arkadaşı ve biyografisinin yazarı olan Ivashkin, eserin orijinal adının "*Variations not on the theme*" olduğunu belirtmektedir (Ivashkin, 1997).

2. Eserdeki Alberti Bası Kullanımına Genel Bakış

422 ölçü uzunluğundaki bu eserin 109 ölçüsünde Alberti bası figürünün kullanıldığı saptanmıştır (%26). Alberti bası figürünün hangi ölçülerde hangi enstrümanlar tarafından seslendirildiğine ilişkin bilgiler Tablo 2'de sergilenmektir.

Tablo 2. Alberti bası figürünün eser içindeki dağılımı

Ölçü numarası	**Enstrümantasyon**	**Uzunluk**
24-33	Piyano	10 ölçü
38-41	II. Keman (1, 2, 3, 4) Viyola (1, 2, 3, 4) Çello (1, 2, 3, 4)	4 ölçü
71-82	Piyano	12 ölçü
124-151	Piyano Çello (1, 2, 3, 4) Kontrbas (1)	28 ölçü
164-175	Piyano Viyola (1, 2, 3, 4) Çello (1, 2, 3, 4)	12 ölçü
253-260	Piyano	8 ölçü
265-268	Piyano	4 ölçü

perceptual work is, so to speak, done for us. The Alberti bass (or other regular) pattern provides a kind of palpable motor action that measures or marks off time regularly for us; the palpability of meter is in inverse proportion to the amount of effort the performer/listener must expend. (The constancy of harmonic specification is, of course, also a factor in the psychic economy.)" (Levy, 1982, s. 491-492)

[30] Polistilizm hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Schnittke (2002a).

[31] "*Two-dimensional sonata form*": Tek bir muvman içinde hem çok muvmanlı bir sonatın özelliklerinin hem de tekil olarak sonat-allegro formunun özelliklerinin beraber barındırılması sonucu ortaya çıkan iki katmanlı formal yapı. (bkz. Moortele, 2008, s. 49-51)

[32] Eserin formal analizi hakkında detaylı bilgi için bkz. Ching (2012, s. 94-107); Mayzus (2016, s.22-64).

280-283	Piyano	4 ölçü
312-324	Piyano	13 ölçü
326-335	Piyano	10 ölçü
386-389	Piyano	4 ölçü

3. Eserdeki Alberti Bası Kullanımlarının İncelenmesi

Eser içinde "Alberti bası" figürasyonu, bazen, duyulması istenen ana malzeme halinde, bazen geri planda bir dekor halinde, bazen de ayırt edilmesi olanaksızlaştırılmış gizli bir bileşen halinde bolca kullanılmıştır. Aşağıda, "Alberti bası" figürasyonunun kullanıldığı kesitler birer birer incelenmektedir.

- Ölçü Nr. 24-33:

Sergi bölümünün başlangıcı olan bu pasajda Schnittke, geleneksel bağlamda bir "sol el eşlik figürü" olarak değerlendirilen ve bu işlevde kullanılagelen Alberti basını, piyanonun sağ el partisinde tek başına kullanarak adeta bir ana karakter haline getirmektedir. Yaylılar ise, oldukça sakin (***ppp***) ve durağan pedal sesleriyle arka planda bu Alberti bası figürlerine eşlik etmektedir.

18. yüzyıl müziğinden bir alıntı olan "Alberti bası" figürasyonu, bu şekilde dingin bir atmosferde takdim edilmeye başlandıktan altı ölçü sonra, piyanonun sol el partisinde kuvvetli bir "salkım akor"[33] belirir (ö.nr. 30). Schnittke, böylesine keskin bir karşıtlık kullanarak, Klasik döneme ilişkin bir yapı ile erken 20. yüzyıl müziğinin kakışımlı ses organizasyonlarını bir araya getirmektedir.

Alberti bası, geleneksel bağlamda tonal müziğe ait bir unsurdur. Schnittke de bu yapıyı tonal sayılabilecek bir bağlam içerisinde kullanmakta[34] ve "Giriş" bölümünün ilk 8 ölçüsünde yer alan altı akorluk armonik yürüyüşün aynısını, burada, Alberti bası figürasyonunu kullanarak duyurmaktadır: [do-Do♭-re$^{6}_{4}$-Re♭$^{6}_{4}$-Mi^{6}-sol] [35]. Bu armonik yürüyüşün sona erdiği noktada sağ eldeki Alberti bası kullanımı da sona ermektedir. Buradan, Schnittke'nin, Alberti figürasyonu ile söz konusu armonik yürüyüş arasında belirgin bir bağlantı kurduğu sezilmektedir. Eserin geri kalan bölümü incelendiğinde de Alberti figürasyonunun eser içinde karşımıza çıktığı her noktada, bir şekilde bu armonik yürüyüş ile ilişkili olarak kullanılmış olduğu görülecektir.

- Ölçü Nr. 38-41:

Bu kesitte, piyanonun sağ el partisinde sekizlik, sol el partisinde ise on altılık notalarla oluşturulmuş çıkıcı üçlü arpejler kullanılarak yine Klasik ve erken Romantik dönemleri anımsatan bir yapı duyurulmaktadır. Piyanodaki bu yapıya, on iki alt gruba ayrılan yaylılar, Alberti bası figürasyonunu kullanarak eşlik etmektedir. Fakat söz konusu figürasyonun yaylılardaki bu kullanımını "gizli Alberti bası" olarak nitelemek daha yerinde olacaktır.

[33] Salkım akor (*tone cluster*): Özellikle piyanoda, klavyenin belli bir bölümüne yumruk, avuç içi veya önkol ile basılarak elde edilen, birbirine oldukça yakın (ardışık) seslerin eş zamanlı olarak sesletildiği, güçlü bir kakışıma sahip ses kümesi. Salkım akorların, ilk kez piyanist ve besteci Henry Cowell tarafından, 1912 yılında ortaya koyulduğu düşünülmektedir. (Grove Music Online, 2001).

[34] Schnittke'nin Alberti bası ile ortaya koyduğu yürüyüş, her ne kadar üçlü majör/minör akorlardan oluşsa ve bir "doğrusallık" sergilese de, "tonik" ve "dominant" gibi hayati unsurları bünyesinde barındırmamasından ötürü – "bir hedefe doğru gitmek" mevhumundan arındırılarak– Klasik dönemin tonal müzik geleneğine kıyasla bir "bozulma" içermektedir.

[35] Küçük harfle başlayan tonlar minör akorları, büyük harfle başlayan tonlar ise majör akorları temsil etmektedir. Çalışmanın ilerleyen sayfalarında bu gösterim tarzı kullanılmaya devam edilecektir.

Çünkü on iki yaylı partisinin her birinde, gecikmeli başlayışlarla (sırayla) ve her seferinde bir önceki partisyondakinden daha küçük süre değerinde notalar kullanılarak (gittikçe sıkıştırılarak) ortaya koyulan Alberti bası figürü, yaylı partilerinin notalarını inceleyen bir kişinin fark edebileceği, fakat işiterek tanımanın neredeyse imkânsız olduğu bir yapı teşkil edecek biçimde kullanılmıştır. Üstelik söz konusu on iki yaylı partisinin her birinde farklı bir akor seslendirilmektedir. Hem ritmik hem de armonik açıdan büyük bir kakışım oluşturan bu yapı dikkatle incelendiğinde, Giriş'te kullanılan altı akorluk armonik yürüyüşün, yaylı partilerine "dikey" olarak yerleştirilmiş olduğu göze çarpmaktadır. Söz konusu kısımda duyurulan akorlar, yukarıdan aşağıya doğru şu şekilde sıralanmaktadır: **do- Do♭- re$^{6}_{4}$ - Re♭$^{6}_{4}$ - Mi^{6}- sol**- Fa♯- fa- Mi- Si^{6}- Si♭^{6}- La^{6}.

Schnittke'nin, bu "gizli Alberti bası" kullanımını, 12-ton müziği çerçevesinde kurguladığı düşünülebilir. Sırayla başlayan söz konusu on iki yaylı partisinin seslendirdikleri ilk notalar, yukarıdan aşağıya doğru şu şekilde sıralanmaktadır: Do-Do♭-La-La♭-Sol♯-Sol-Fa♯-Fa-Mi-Re♯-Re-Do♯. Burada, iki partinin anarmonik olarak aynı sesle başladığı (La♭-Sol♯) ve bu sebeple 12 yerine 11 ton kullanılmış olduğu dikkat çekmektedir.

- Ölçü Nr. 71-82:

Piyanonun sağ el partisinde üçlemelerle oluşturulmuş arpejler duyurulurken, sol elde sekizlik notalarla Alberti bası kullanılmaktadır. Bu iki partinin eş zamanlı duyulması sonucu *hemiola* adı verilen bir ritmik yapı ortaya çıkmakta ve Alberti figürasyonlarının ayırt edilebilmesi güçleşmektedir. Açık şekilde Klasik ve erken Romantik dönemleri ima eden bu kesitin, spesifik olarak Beethoven'ın Op. 27 No. 2/1 (*Moonlight*) piyano sonatına bir gönderme olduğu da bazı araştırmacılar tarafından öne sürülmektedir (Aktaran: Cizmic, 2011, s. 55).

Bu kesit, biçimsel olarak geçmişi çağrıştıran tanıdık bir yapıya sahip olsa da, Schnittke bu yapıyı armonik açıdan çok daha çağdaş bir bağlamda duyurmaktadır. Piyanoda iki elin de farklı akorlar seslendirdiği bu kesitte; sağ el, Giriş'teki do-Do♭-re$^{6}_{4}$-Re♭$^{6}_{4}$-Mi^{6}-sol armonik yürüyüşünü gerçekleştirirken, sol eldeki Alberti basında bu yürüyüşün hep bir sonraki akoru duyurulmaktadır (bkz. Tablo 1).

Tablo 1. 71-82. ölçüler arasında piyanodaki akor yürüyüşleri

Ölçü No:	71-72	73-74	75-76	77-78	79-80	81-82
Sağ eldeki akor:	Do	Do♭	re	Re♭	Mi	sol
Sol eldeki akor:	Do♭	re	Re♭	Mi	sol	(Sol♭)
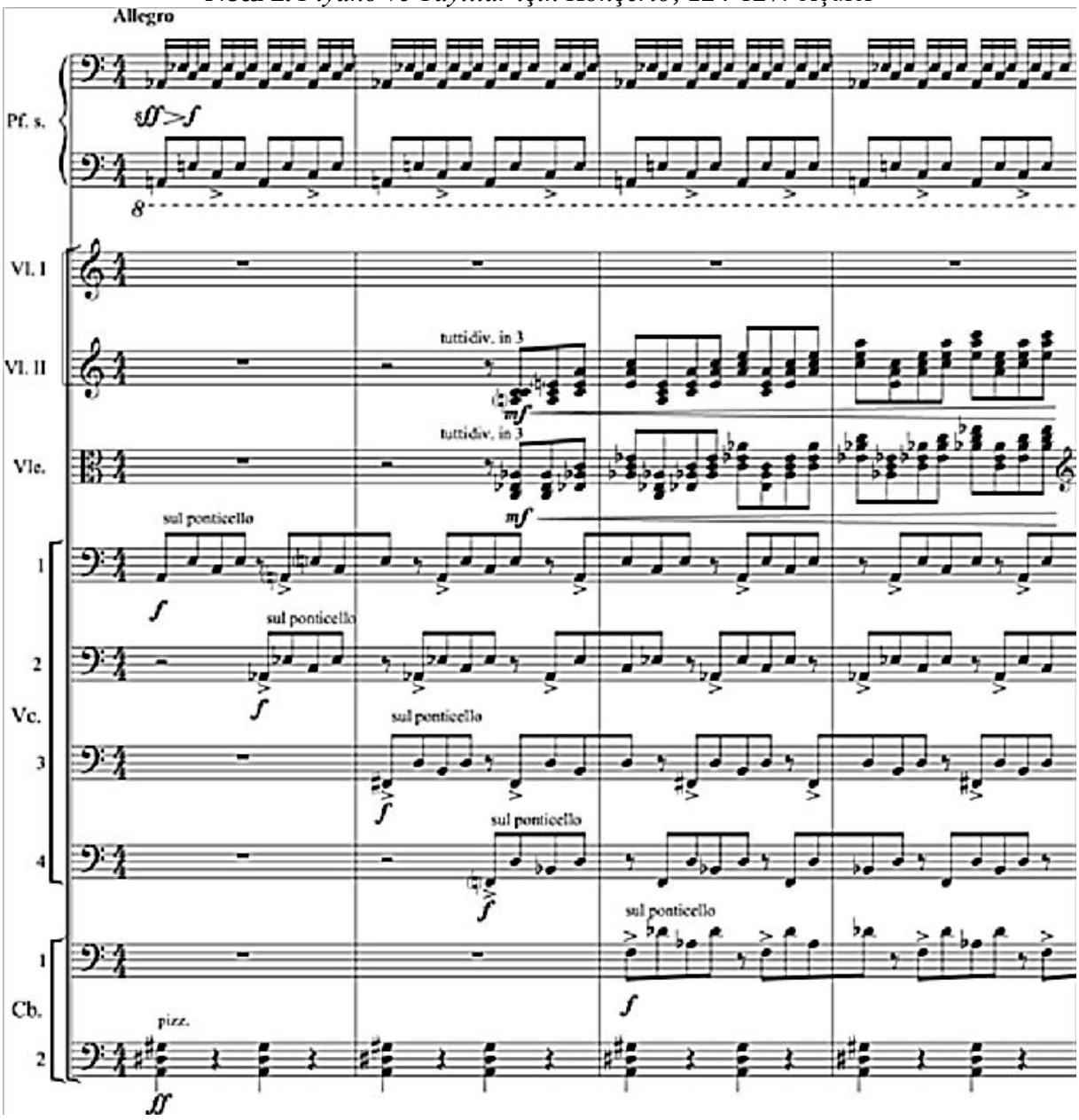
Bu kesitin eşliğinde, kendi aralarında küçük gruplara ayrılan yaylıların her biri farklı bir sesi, farklı süre değerleri kullanarak mikrotonal kaydırmalarla ton dışına çıkarıp tona geri döndürmektedir. Geleneksel bağlamda, çeşitli açılardan "kararlılığın" ve "belirliliğin" habercisi olan Alberti bası, burada, piyanodaki çaprazlanmış kromatik akor kullanımları ve eşlik eden yaylılarda duyulan "yalpalama" efektinin etkisiyle, atonal ve -deyim yerindeyse- "akışkan/dalgalanan" bir dokunun oluşturulmasına katkıda bulunmaktadır.

- Ölçü Nr. 124-151:

Gelişme bölümünün başlangıcı olan bu pasaj, –Sergi bölümünde de olduğu gibi– Alberti bası figürasyonları ile başlamaktadır. Fakat burada, Sergi bölümünün başındaki sakin ve yumuşak atmosferin aksine oldukça kuvvetli (***sff***) ve dinamik bir atmosfer yaratılmıştır. Piyanoda sağ el onaltılık, sol el sekizlik notalarla Alberti basını duyururken, dört farklı viyolonsel partisinde ve bir çello partisinde de sekizlik süre değerinde notalarla Alberti bası

figürasyonları işlenmektedir. Yaylı partisyonlarına bakıldığında rahatlıkla fark edilebilen Alberti figürasyonlarının (bkz. Nota 2), burada da işiterek tanımayı imkânsızlaştıracak şekilde kullanıldığı dikkat çekmektedir. Bunun temel sebebi, yaylılarda "sırayla" duyurulmaya başlanan Alberti figürasyonunun sonuna her seferinde bir sekizlik es eklenerek yaratılan ritmik kayma ve her partide farklı bir akorun seslendirilmesinden doğan armonik kakışımdır. Alberti figürasyonlarıyla oluşturulmuş yaylı partilerinde Giriş'teki armonik yürüyüşün bu sefer transpoze edilmiş hali dikey olarak duyurulmaktadır: [la-La♭-si$^{6}_{4}$-Si♭$^{6}_{4}$-Re♭^{6}].

Nota 2. *Piyano ve Yaylılar için Konçerto*, 124-127. ölçüler



- Ölçü Nr. 164-175:

Piyano ve yaylılardaki Alberti bası kullanımı, tematik açıdan yukarıdaki kesitle (Ölçü No: 124-151) özdeştir.

- Ölçü Nr. 253-260:

Piyanonun sağ el partisinde sekizlik notalarla Alberti bası figürasyonu duyurulmakta, sol elde ise dörtlük notalardan oluşmuş akorlarla bu yapıya eşlik edilmektedir. Bu kesitte de iki el arasında armonik açıdan "çapraz" bir ilişki bulunmaktadır. Sağ elde, Giriş'teki armonik yürüyüşün yine transpoze edilmiş bir hali olan "sol-Fa♯-la$^{6}_{4}$-La♭$^{6}_{4}$" yürüyüşü gerçekleştirilirken, sol elde, bu yürüyüşün hep bir sonraki akoru (Fa♯-la$^{6}_{4}$-La♭$^{6}_{4}$-si^{6}) seslendirilmektedir.

- Ölçü Nr. 265-268:

Piyanodaki Alberti bası kullanımı, tematik açıdan yukarıdaki kesitle (Ölçü No: 253-260) özdeştir.

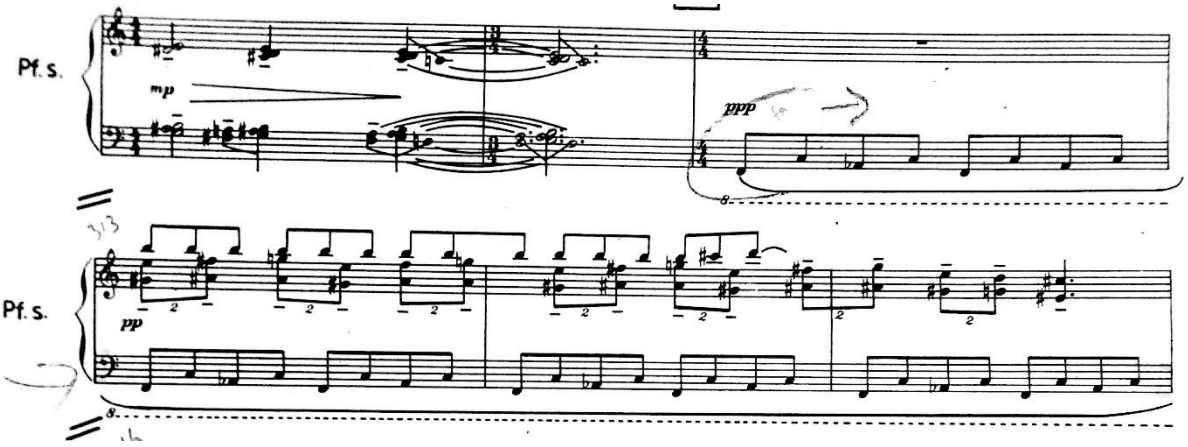
- Ölçü Nr. 280-283:

Piyano, onaltılık notalarla oluşturulan Alberti bası figürlerini kullanarak, hızlı ve inici bir yürüyüş gerçekleştirmektedir. Kesitteki Alberti bası figürü, her seferinde, seslendirilen akorun farklı bir çevrimi üzerine kurulmakta, bu sayede de Alberti basının geleneksel durağanlığı kırılmakta ve inici bir yürüyüş ortaya çıkmaktadır. Kesitte yer alan armonik yürüyüş "Mi-Re♭-re-Si" şeklindedir. Buradaki Si majör akoru Do bemol majör akorunun anarmoniği olarak ele alındığında, Giriş'teki armonik yürüyüşün [(*do*)-Do♭-re-Re♭-Mi-(*sol*)], burada sondan başa doğru işlendiği görülecektir.

- Ölçü Nr. 312-324:

Kesit boyunca, piyanonun sol el partisinde Alberti figürasyonu kullanılmaktadır. Sağ el partisinde 313. ölçüde başlayan tematik malzemenin ritmik yapısı, bir *poliritm*'e sebep olmakta ve bu durum, Alberti basınına yönelik ritmik algının bozulmasına yol açmaktadır. Kesitte, Alberti bası figürasyonu kullanılarak, Giriş'teki armonik yürüyüşün transpoze olmuş hali (fa-Mi-sol$^{6}_{4}$-Sol♭$^{6}_{4}$-La^{6}-la^{o6}) işlenmektedir.

Nota 3. *Piyano ve Yaylılar için Konçerto*, 310-315. ölçüler



- Ölçü Nr. 326-335:

Piyanonun sağ el partisinde, yine Alberti bası figürasyonunun farklı bir kullanımı karşımıza çıkmaktadır. Burada, Alberti bası figürasyonu, dikey açıdan dört sesli bir yapı içinde duyurulmaya başlamakta ve bu dört sesli yapı, gittikçe *salkım akor* yapısına evirilmektedir. Burada, söz konusu figürasyon, artık armonik bağlamından koparılmakta, geriye sadece motifik yapısı kalmaktadır. Fakat yine de Giriş'teki armonik yapının (do-Do♭-re$^{6}_{4}$-Re♭$^{6}_{4}$-Mi^{6}-sol) yaylı partilerinde aynı sırayla, fakat iç içe geçecek şekilde kullanıldığı görülmektedir.

- Ölçü Nr. 386-389:

Alberti bası figürasyonun son kez karşımıza çıktığı yer, Coda bölümü içindeki bu kesittir. Alberti bası figürasyonu, ilk duyuruluşunda olduğu gibi sonuncusunda da piyanonun sağ el partisinde ana karakter olarak karşımıza çıkmakta; yaylılar ise, sakin ve durağan pedal sesleriyle arka planda bu Alberti bası figürlerine eşlik etmektedir. İlk ve son duyuruluşlardaki bu yalınlık; hem figürün eser içindeki önemini vurgulamakta, hem de yapısal döngünün tamamlanmasını sağlamaktadır. Söz konusu figürasyonlarla burada oluşturulan armonik yürüyüş, başlangıçtakinden yarım ses inceye transpoze olmuştur (do♯-Do-re♯$^{6}_{4}$-Re$^{6}_{4}$)

4. Eserde Alberti Basının İlişkilendirildiği Armonik Yürüyüşün İncelenmesi

Yukarıdaki açıklamalarda görüldüğü üzere, Alberti basının eser içindeki tüm kullanımları, eserin Giriş bölümünde sergilenen "do-Do♭-re$^{6}_{4}$-Re♭$^{6}_{4}$-Mi^{6}-sol" armonik yürüyüşü ile doğrudan ilişkilidir. İşlevsel armoni açısından yaklaşıldığında fazlaca bir anlam ifade etmeyen bu altı akorluk yürüyüş hakkında aşağıda üç farklı yoruma yer verilmiştir. Söz konusu yorumlar ve eserin armonik yapısı hakkında daha detaylı açıklamalara, Ilya Mayzus'un *"Issues of Rhythm, Symmetry, and Style in Alfred Schnittke's Concerto for Piano and Strings"* (2016) başlıklı doktora tezinin 26.-56. sayfaları arasından ulaşılabilir.

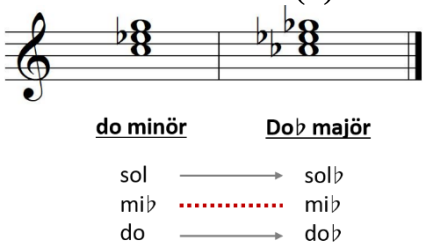
4.1. Neo-Riemannian Teori yönünden inceleme

"İşlevsel armoni" yaklaşımının yetersiz kaldığı noktalarda, Neo-Riemannian teori, akor bağlanışlarını açıklamaya yarayan farklı bir bakış açısı sağlamaktadır. Christopher Mark Segall, "*Triadic Music in Twentieth-Century Russia*" (2013) başlıklı doktora tezinde Schnittke'nin söz konusu akorları kullanım biçiminin, asıl olarak bestecinin sahip olduğu "yirminci yüzyıl Rus müzik teorisi" bilgisinden kaynaklanıyor olduğunu belirtmekte ve söz konusu akor kullanımlarını Neo-Riemannian teori açısından incelemektedir. Aşağıda sergilenen açıklamalar, Segall'in (2013) ve Mayzus'un (2016) anılan doktora tezlerinden alınmıştır.

Eserde Alberti basının ilişkilendirilmiş olduğu armonik yürüyüşün ilk iki akoru arasındaki bağlantı şekli (do minör - Do♭ majör), Neo-Riemannian teoride *"Slide"* (S) olarak adlandırılmaktadır. "Üçüncü derece sesi sabit tutularak bir minör akordan majör akora geçilmesi (veya bir majör akordan minör akora geçilmesi)" olarak açıklayabileceğimiz söz konusu akor bağlanışı (bkz. Nota 4), incelemekte olduğumuz altı akorluk yürüyüşte "do minör" - "Do♭ majör" ve "re minör" - "Re♭ majör" akorları arasında ortaya çıkmaktadır. Schinttke ile gerçekleştirilmiş röportajlardan, bestecinin, söz konusu akor bağlanışını "*common mediants*" olarak tanıdığı anlaşılmaktadır[36].

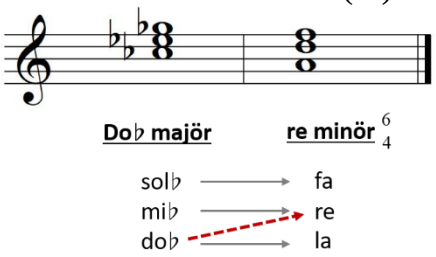
[36] Schnittke'nin bir röportajından: "*At the end of the 1950s, after Lev Mazel described the harmonic phenomenon of 'common mediants' (for example, between B major and C minor), many composers, myself included, made use of it.*" (Ivashkin, 2002, s. 16)

Nota 4. "*Slide*" (S)



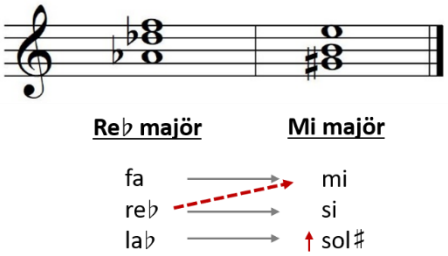
Söz konusu armonik yürüyüş içinde kullanılan bir başka bağlantı şekli, majör bir akorun kök sesinin minör üçlü aralığı tizine minör bir akorun kurulmasıdır (bkz. Nota 5). Schnittke'nin eserlerindeki akor kullanımlarını Neo-Riemannian teori açısından inceleyen Segall, bu türden akor bağlanışlarını tanımlamak için *"Minor third"* (M) adlandırmasını kullanmıştır (bkz. Segall, 2013, s. 11). Söz konusu armonik bağlantı, incelemekte olduğumuz yürüyüşte "Do♭ majör" - "re minör ikinci çevrim" ve "Mi majör birinci çevrim" - "sol minör" akorları arasında ortaya çıkmaktadır. Schnittke'nin röportajlarından, bestecinin, bu armonik yürüyüşü de teorik açıdan bilinçli bir şekilde kullandığı anlaşılmaktadır[37].

Nota 5. "*Minor Third*" (M)



Aynı ilişki, aslında "Re♭ majör ikinci çevrim" ile "Mi majör birinci çevrim" akorları arasında da mevcuttur, fakat buradaki kullanımda son akor majörleştirilmiştir (bkz. Nota 6). Minör bir akorun doğrudan majöre dönüştürülmesi (veya majör bir akorun minöre dönüştürülmesi) işlemine, Neo-Riemannian teoride *"Parallel"* adı verilmektedir.

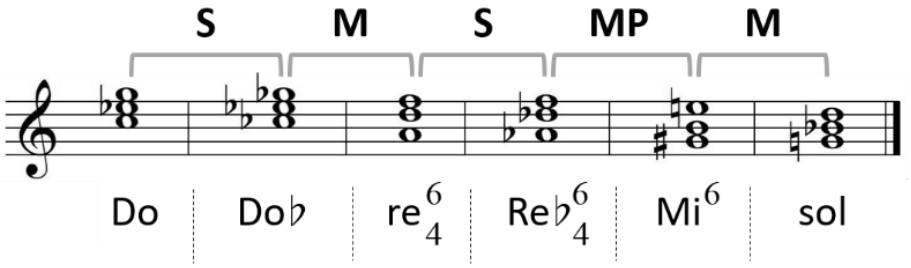
Nota 6. "*Minor Third + Parallel*" (MP)



Özet olarak, incelemekte olduğumuz altı akorluk armonik yürüyüşün akor bağlantıları Nota 7'de topluca sunulmuştur.

[37] Schnittke: *"In regard to using triads, there is a predisposition to what Mazel calls common key common mediant triads and also to the sequence of triads (in the symphony and many other compositions) such as: A-major triad – C-minor six-four chord."* (Rusçadan aktaran: Mayzus, 2016, s. 27).

Nota 7. Neo-Riemannian teori yaklaşımıyla akor bağlanışlarının incelenmesi
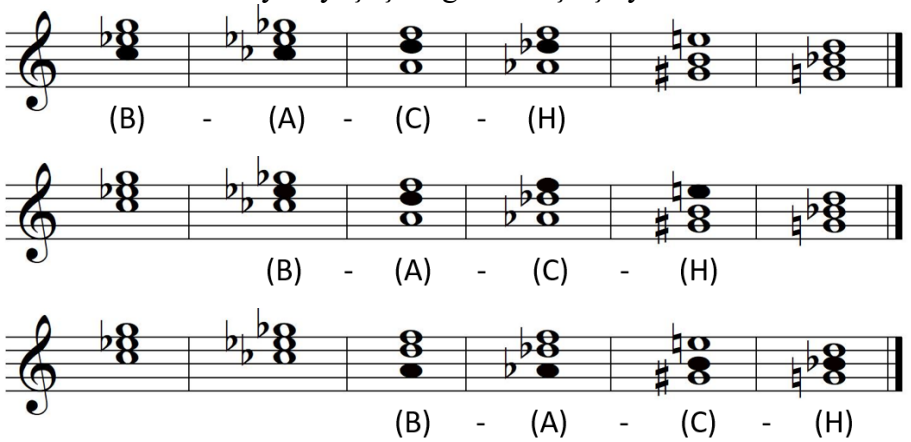


4.2. "B-A-C-H motifi" yönünden inceleme

J. S. Bach'ın kendi eserlerinde kullandığı, sonraki bestecilerin de "Bach'a saygı duruşu" veya "tarihsel bir gönderme" şeklinde eserlerinde yer verdikleri bu motif, sırasıyla "si♭"-"la"-"do"-"si♮" notalarının peş peşe duyurulmasından oluşmaktadır. Söz konusu motifin özelliği, anılan notaların, Alman harf notası sisteminde sırasıyla "B"-"A"-"C"-"H" harfleriyle karşılanıyor olmasıdır. İncelemekte olduğumuz eserde de bu motifin kimi zaman doğrudan orijinal notalarıyla kimi zaman da transpoze edilerek (başka bir deyişle, "sabit bir aralıksal dizilime sahip soyut bir motif" haline indirgenerek) sıkça kullanıldığı görülmektedir.

Söz konusu motifin eser içindeki yaygın kullanımı, Alberti bası ile ilişkilendirilen altı akorluk armonik yürüyüşün tasarlanması aşamasında bestecinin bu motiften de arka planda faydalanmış olabileceğini düşündürmektedir (bkz. Nota 8).

Nota 8. Armonik yürüyüş içine gizlenmiş üç ayrı B-A-C-H motifi
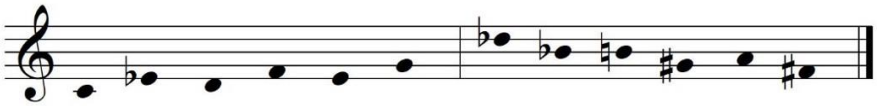


4.3. 12-ton müziği yönünden inceleme

Eserdeki polistilistik unsurlardan biri de 12-ton müziğinin kullanımıdır. Schnittke'nin söz konusu eserde kullandığı 12-ton dizisi, minör üçlü çıkıp yarım ses inme formülü ile oluşturulmuş altı notalık düzenli bir yapı ve bu yapının ters çevrilmiş halinin kendi üzerine eklenmesinden oluşan iki kısımlı bir dizidir[38] (bkz. Nota 9). Bu dizinin ilginç bir özelliği, yukarıda değinmiş olduğumuz B-A-C-H motifini de bünyesinde barındırıyor olmasıdır. Söz konusu motif, dizinin ilk altı notalık kısmında 2.-5. notalar arasında yer almaktadır. (Dizinin

[38] *Set theory*'nin terimleriyle açıklayacak olursak; incelemekte olduğumuz eserde kullanılan 12-ton dizisi, <032471AB896> şeklinde bir dizilime sahiptir. Söz konusu dizi, "6-8" olarak bilinen [023457] *pitch-class set*'ten oluşan iki *hexachord*'un birleştirilmesi ile ([0,3,2,4,7]+[1,10,11,8,9,6]) oluşturulmuştur. İkinci yarıdaki *hexachord*, birinci yarıdaki *hexachord'*un "T_1I" işlemine tabi tutulmasıyla (ters çevrilip bir *step* transpoze edilmesiyle) elde edilmiştir. Eserin *set theory* yönünden daha detaylı bir incelemesi için bkz. Ching (2012, s. 91-124). 0 9,10,8,5

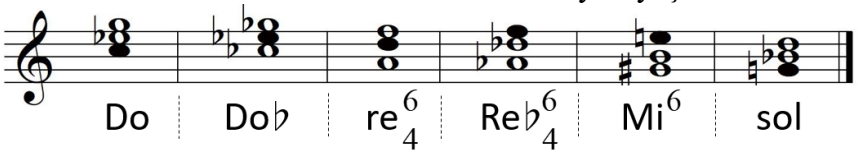
ikinci yarısı, ilkinin ters çevrilmesi ile elde edilmiş olduğu için, ikinci kısımda da ters çevrilmiş bir B-A-C-H motifinden bahsetmek mümkündür.)

Nota 9. Eserde kullanılan 12-ton dizisi



Söz konusu 12-ton dizisinin "do-mi♭-re-fa-mi♮-sol" notalarından oluşan ilk kısmı ile incelemekte olduğumuz akor dizilimi arasında, oldukça kuvvetli bir ilişkinin mevcut olduğu dikkat çekmektedir (bkz. Nota 10). Bu durum, bestecinin bu iki yapıyı birlikte tasarlamış olduğunu göstermektedir.

Nota 10. 12-ton dizisinin ilk kısmı ile armonik yürüyüş arasındaki ilişki



5. Sonuç

"Aslen eski dönem müziklerine ait simgesel bir eşlik figürü olan Alberti bası, Alfred Schnittke'nin *Piyano ve Yaylılar için Konçerto*'sunda 20. yüzyıl müziği ile kaynaşmakta ve tarihsel bağlamı içinde yüklenmiş olduğu "ritmik ve armonik kararlılığı tescillemek" gibi anlamlardan, farklı bir *varyasyon* yaklaşımıyla soyutlanmaktadır. Varyasyonlar, çoğu zaman figürün yapısına hiç dokunmadan gerçekleştirilmekte, buna rağmen Alberti bası algısını tamamen etkileyebilmektedir. Hatta kimi zaman bu durum, figürasyonun işitilerek tanınmasını imkânsızlaştıracak boyutlara kadar varmaktadır.

Eserdeki bütün Alberti bası kullanımları, altı akorluk belirli bir armonik yürüyüşle doğrudan ilişkili olarak sunulmaktadır. Söz konusu armonik yürüyüş, ilk olarak eserin en başındaki -literatürde "kapı zili" olarak anılan bir motifle oluşturulmuş- karakteristik giriş temasında sergilenmektedir (Alberti basını motifik açıdan da söz konusu "kapı zili" motifi ile ilişkilendirmek mümkündür.). Söz konusu armonik yürüyüş kalıbı, eserde yaygın olarak kullanılan diğer yapısal unsurlardan B-A-C-H motifi ve 12-ton dizisi ile de sıkı bir bağlantı içerisindedir. Anılan unsurlar arasındaki organik bütünlük, Schnittke'nin ustalığını bir kez daha gözler önüne sermektedir.

Kaynakça

Ching, K. K. (2012). *Narrativity in Postmodern Music: A Study of Selected Works of Alfred Schnittke*. (Doktora Tezi). London, Ontario, Canada: The University of Western Ontario.

Cizmic, M. (2011). *Performing Pain: Music and Trauma in Eastern Europe*. New York: Oxford University Press.

Fuller, D. (2001). "Alberti Bass". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (S. Sadie, & J. Tyrrell, ed.) https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00447 adresinden alındı.

Grove Music Online (2001). "Cluster". https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05992 adresinden alındı.

Ivashkin, A. (1997). *Alfred Schnittke: Piano Concerto / Requiem*. [CD Kitapçığı]. Chandos, CHA9564. https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/CH9564.pdf adresinden alındı.

Ivashkin, A. (2002). *A Schnittke Reader*. Bloomington: Indiana University Press.

Levy, J. M. (1982). Texture as a sign in classic and early romantic music. *Journal of the American Musicological Society*, 35(3), s. 482-531.

Marshall, R. L. (2003). *Eighteenth-Century Keyboard Music*. New York: Routledge.

Mayzus, I. (2016). *Issues of Rhythm, Symmetry, and Style in Alfred Schnittke's Concerto for Piano and Strings*. (Doktora Tezi). New York: The City University of New York.

Moortele, S. V. (2008). Beyond Sonata Deformation: Liszt's Symphonic Poem Tasso and the Concept of Two-Dimensional Sonata Form. *Current Musicology* (86), s. 41-62.

Schnittke, A. (2002). Polystylistic Tendencies in Modern Music (c.1971). *A Schnittke Reader* içinde, (A. Ivashkin, ed.), (s. 87-90). Bloomington: Indiana University Press.

Segall, C. (2013). *Triadic Music in Twentieth-Century Russia*. (Doktora Tezi). The City University.

"AMATÖR KEMAN EĞİTİMİNİ DESTEKLEYİCİ TEORİ VE SOLFEJ EĞİTİMİ CAKA (CİHAT AŞKIN VE KÜÇÜK ARKADAŞLARI) MODELİ / AFYON CAKA ÖRNEĞİ"

Filiz Yıldız
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
filizyldz88@gmail.com

Özet

Bu çalışma; müzik kültürü oluşturma odaklı teori ve solfej derslerine yönelik bir model önerisinde bulunmaktadır. Model; çalgı eğitiminin niteliğini ve verimliliğini artıracağı düşüncesiyle hazırlanmıştır.

Modelde; öğrencinin duyuşsal, devinişsel, bilişsel ve sezişsel davranışlarını geliştirmelerine yönelik çalışmaların ortaya konulması hedeflenmiştir. Öğrencinin aldığı çalgı eğitimi ve teori solfej dersleri arasında dolayısı ile günlük yaşantısı ile bağ kurabilmesi modelin felsefesini oluşturmaktadır. Ayrıca bu çalışma amatör müzik eğitiminin teori ve solfej dersleriyle desteklendiğinde daha başarılı ve etkili bir gelişim sürecine dönüştüğünü ortaya koymaktadır.

Türkiye'nin en önemli çalgı eğitimi projelerinden biri olan CAKA (Cihat Aşkın ve Küçük Arkadaşları) keman eğitimi projesi özelinde yapılmış olan betimsel ve nitel olan çalışmada uzman desteği için yapılandırılmış görüşme yapılarak ve veriler nitel çözümleme tekniklerine göre analiz edilerek yorumlanmıştır. Çalışmanın amatör keman eğitimi sürecine bu eğitimi destekleyici derslerin planlanmasına yönelik proje ve araştırmalara kaynak teşkil edeceği düşünülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Amatör Keman Eğitimi, Teori, Solfej, CAKA.

"*THEORY AND SOLFEGE EDUCATION SUPPORTING AMATEUR VIOLIN EDUCATION CALF (CIHAT ASKIN AND LITTLE FRIENDS) MODEL / AFYON CALF SAMPLE*"

Abstract

In this study, a model, which aims to create a music culture towards theory and solfeggio lessons, is suggested. The model was prepared with a thought to increase the quality and efficiency of instrument education.

In this model, it is aimed to develop the sensorial, psychomotor, cognitive and intuitional abilities of the student. It is the philosophy of the model of the connection between the instrumental education and the theory solfege lessons of the learners and daily life. Moreover, this study reveals that when amateur music education is supported by theory and solfege lessons, it becomes a more successful and effective development process.

CALF (Cihat Aşkın and Little Friends), one of the most important instrument education projects of Turkey, is interpreted by structured interview for expert support in the descriptive and qualitative work to be done in the violin education project and analyzing it according to the qualitative analysis techniques. It is thought to constitute a source to the projects and researches to the duration of violin education towards planning supporting lessons.

Keywords: Amateur Violin Education, Theory, Solfeggio, CALF.

GİRİŞ

Bireyin gelişiminde, kültürlenme ve kültürleşmesinde eğitiminin rolü önemlidir. Birey, gelenek ve görenekler yardımıyla informal bir gelişim içindeyken, okul yardımıyla düzenli ve planlı bir gelişimin içerisine girer. Toplumca genel kabul görmüş değerlerin, bilgi ve becerilerin bireyden bireye, toplumdan topluma aktarılmasında da eğitim önemli bir etkendir.

"Eğitim, kişinin topluma yararlı olabilecek nitelikte yetiştirilmesini sağlar. Bu her ulusun vazgeçemeyeceği ortak özelliktir. Ancak eğitim sözcük olarak bir bütünü belirler. Ayrıntıya girildiğinde, kişinin sanatsal, sosyal, kültürel ve bilimsel yönden gelişimi söz konusu olur" (Acay, 1999: 5; Akt: Türkmen, 2010: 961).

Birçok ulusun müzik eğitimi programlarına bakıldığında dokuz başlıkta standartlaştırıldığı ve müzik standartlarının dokuz başlıkta ifade edildiği görülür.

1. Müzik repertuarının çeşitli ürünlerini tek başına veya birlikte seslendirmek,
2. Bir enstrümanı tek başına veya birlikte çalabilmek,
3. Ezgi doğaçlamaları, çeşitlemeleri ve eşlikleri yapabilmek,
4. Müziği bestelemek ve belirtilen kurallar dahilinde düzenleyebilmek
5. Müziği okuyup yazabilmek
6. Müziği dinlemek, analiz etmek ve tanımlayabilmek
7. Müziği ve müzik performanslarını değerlendirebilmek
8. Müziğin diğer sanatlarla ve sanat dışındaki disiplinlerle olan ilişkilerini anlayabilmek
9. Müziğin tarih ve kültürle olan bağlantısını anlayabilmek (Walker, 2007).

Müziğin kültürün önemli bir dalı olduğu bilinmektedir ve müzik kültürüne sahip olmayan bir topluma da rastlamak mümkün değildir. "Yalın ve özlü anlamıyla müzik eğitimi; bireye, kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel davranışları kazandırma, bireyin müziksel davranışında kendi yaşantısı amaçlı olarak belirli değişiklikler oluşturma ya da bireyin müziksel davranışını kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak değiştirme veya geliştirme sürecidir" (Uçan, 1994: 30).

Müzik Eğitiminin Üç Ana Türü

Türkiye'de müzik eğitimi; genel müzik eğitimi, mesleki/profesyonel müzik eğitimi ve amatör/özengen müzik eğitimi olmak üzere üç alanda incelenir. Genel müzik eğitimi, ilköğretim, ortaöğretim ve liselerde verilen, bilgi ve yetenek düzeyi ne olursa olsun her öğrenciye yönelik bir eğitimdir. Mesleki/profesyonel müzik eğitimi, müziği meslek olarak seçen, müziğe belli düzeyde yetenekli kişilere yönelik olup, genellikle örgün eğitim kurumlarında gerçekleşmektedir. Amatör/özengen müzik eğitimi ise, müziğe ilgi duyan ve müziğin belli bir dalıyla amatörce ilgilenen bireylere yönelik bir eğitimdir.

Amatör Müzik Eğitimi

Amatör müzik eğitimi, müziğin belli bir dalına amatörce ilgili, istekli ve yatkın olanlara yönelik olup, etkin bir müziksel katılım, zevk ve doyum sağlamak, geliştirmek için gerekli müziksel davranışlar kazandırmayı amaçlar. Amatör müzik eğitiminde, müziği izleyip dinleyerek kullanan bireyler yerine, müziği yalnızca zevke dönüştüren amatör müzikçiler yetiştirmeye yönelik bir yol izlenir (Uçan, 2005: 31-32). Ülkemizde genel ve mesleki müzik eğitiminin yanında giderek önem kazanan amatör müzik eğitimi, genellikle özel müzik evleri ve müzik dershaneleri yoluyla yürütülmektedir. Değişik müzik türlerinin ve çalgıların eğitiminin verildiği bu müzik evleri vb. kurumlar yoluyla ülkemiz müzik eğitimine önemli bir

katkı sağlanmaktadır (Özdek, 2006: 9). Ayrıca özel dersler, okullarda yapılan etkinlikler, halk eğitim merkezlerinde yürütülen dersler, konserler, şenlikler, festivaller vb. etkinliklerle amatör müzik eğitimine katkı sağlanmaktadır.

Say (2005: 32); "Gelişkin ülkelerde amatör müzikçiler, toplumda müziği yaygın biçimde var eden "gövde" kabul edilir" diyerek, gelişmiş ülkelerde amatör müzik eğitimine verilen öneme vurgu yapmaktadır.

Türkmen, "Çocuğun Bireysel, Toplumsal ve Kültürel Gelişiminde Amatör Müzik Eğitiminin Yeri, Problemleri ve Çözüm Önerileri" adlı makalesinde, amatör müzik eğitiminin gerekliliği ile ilgili olarak şunları söylemektedir:

- "Birey sanatı algılayabilmelidir,
- Toplumun her kesiminin sanata ve müziğe olan ilgilerini artırabilecek en önemli araçlardan biri amatör müzik eğitiminin yaygınlaştırılmasıdır,
- Amatör müzik eğitimiyle birey, farklı toplumları ve kültürleri tanıma imkânı elde eder,
- Amatör müzikçiler toplum için gerekli olan kültürel yaratıların üretiminde besleyici bir rol üstlenirler,
- Bireyin estetik yönü gelişir.
- Amatör müzik eğitimi alan birey, popüler kültürün eseri olmayacak, tek tip müzik dinlemeyecek, müzik türleri arasında nitelikli olanı tercih edecektir,
- Birçok amatör müzisyenin profesyonelliğe geçtiği bilinmektedir. Amatör müzik eğitimi profesyonel müzik eğitimini besleyecektir,
- Amatör müzik eğitimi ile birey, kültürün, sanatın ve müziğin bireysel, toplumsal ve kültürel yaşamındaki yeri ve önemini fark edecek, sanat ortamlarında bulunmak, sanat aktivitelerine katılmak isteyecektir,
- Amatör müzik eğitimi alan birey, özellikle de çocuk, boş zamanlarını daha etkili ve verimli kullanacaktır,
- Amatör müzik eğitimi alan birey, yaşantısında karşılaştığı stres, kaygı, başarısızlık, sağlık vb. sorunları aşmada müziği bir yardımcı olarak kullanabilecektir" (2010: 964).

Türkmen'in de dile getirdiği gibi amatör müzik eğitiminin bireye olduğu kadar, topluma ve kültüre de katkısı çoktur. Bunun için amatör müzik eğitimi desteklenmelidir.

Mithat Fenmen konuyla ilgili olarak şöyle söylemektedir: "Amatör müzikçi sayısını artırmak için tüm dünya ülkeleri çaba harcamaktadır. Sanat alanındaki yeni ataklar için amatörlere büyük gereksinim vardır. Büyük sanat ordusunun erlerini onlar oluşturur. Bir ulusun sanat düzeyi onlarla ölçülür. Bu konu üzerinde durmak ve sanatçı yetiştiren kurumlar yanında amatörlerin de yetişmesini sağlamak amaçlarımızdan biri olmalıdır" (Say, 1993: 82).

Fenmen'e göre; bir ülkenin müziğinin gelişmesinde amatör müzik eğitiminin önemli bir rolü vardır. Amatörlük ciddiyet düşmanı değildir, kayıtsızlık ve disiplinsizlikle ilgisi yoktur.

"Bir ülkenin müziği hiç kuşkusuz ki profesyonel müzikçilerin ellerinde yaşam bulur ve gelişir. Ama amatörlerin katkısını da küçüksemeyelim. Toplumun sanat yaşamında profesyoneller kadar amatörler de önemlidir!"

Ülkemizde amatörlere yönelik eğitimler daha çok özel kurumlar, müzik evleri, bireysel hizmetler veya özel okullarda verilen derslerle yürütülmektedir.

Amatör müzik eğitimi, öğrencilerin ilgi, istek ve eğilimleri doğrultusunda mesleki müzik eğitimine giden yolun ilk başmağını oluşturabilir. Bu nedenle oldukça önemli bir yere sahiptir. Ayrıca bir çalgı eğitimi alan bireylerin daha kendine güvenli, disiplinli ve toplumsal yaşama kolay uyum sağlayabilen bireyler oldukları söylenmektedir.

Bu durum amatör müzik eğitiminin genel müzik eğitimi içerisindeki önemini arttırmakta, daha sistematik ve düzenli etkili bir eğitimin verilmesi için gerekli koşulların sağlanması gerekmektedir.

Amatör müzik eğitiminin ülkemizdeki profesyonel müzik eğitimine kaynak teşkil ettiği, genel müzik eğitiminin niteliğini artırdığı bilinmektedir. Tek bir alanda uzmanlaşmayı hedefleyen profesyonel müzik ve çalgı eğitiminden farklı olarak bu müzik eğitimi boyutunda ortak bir dil ve kültür oluşturma önemli amaçlar arasında gösterilir.

CAKA keman eğitimini destekleyici teori solfej programı modelinde belli bir program ve plan dahilinde eğitim yürütülmekte, yapılan çalışmalar öğrencilerin her adımda bir sonraki adımın ne olacağını kestirerek ve buna hazırlanarak daha nitelikli gerçekleşmesi sağlanmaktadır.

Amatör çalgı eğitiminde ilkeler öğrencinin hazır bulunuşluğuna göre belirlenir. Öğretmen, öğrencisini tanımalı, öğreteceği konuları, açıklayabilmeli, yaparak göstermeli ve öğretmelidir. Öğrenciyi iyi tanımak ve kendisine en uygun olan yöntem ve stratejiyi uygulamak önemlidir. El becerisi iyi olan öğrenci ile işitme becerisi iyi olan öğrencinin alacağı eğitim ve uygulanacak strateji farklı olmak durumundadır.

Geliştirilen model ile bu sürece katkı sağlanması amaç edinilmiştir. Bu nedenle; program konu merkezli tasarlanmıştır. "Eğitim uygulamalarında en yaygın kullanılan bir tasarım şeklidir. Programın her bir ögesi bir bütün olarak algılanmaktadır" (Demirel, 2011).

Amatör müzik eğitiminde bir alana yönelik eğitim verilir, çeşitli bilgi ve beceriler öğretilirken o alana özgü öğrenme alanları tespit edilmeli ve bu alanlar beslenerek öğrencinin yetiştirilmesinde eksik bir yan boşluk kalmaması sağlanmalıdır.

Müzik Eğitiminde Öğrenme Alanları

Türk Milli Eğitim Sistemi içerisinde müzik dersi öğretim programı 2006 yılında yapılan değişiklikle öğrenci merkezli bir yapıya kavuşturulmaya çalışılmıştır. Bu programda müzik öğretim programının temel felsefesi, genel amaçları, temel beceriler vb. konulara yer verilmiş, öğretim programının uygulanmasında dikkat edilecek hususlar üzerinde durulmuş ve öğrenme alanları belirlenmiştir. Bu program çerçevesinde belirlenen öğrenme alanları, dinleme-söyleme-çalma, müziksel algı ve bilgilenme, müziksel yaratıcılık ve müzik kültürüdür (M.E.B., http://tegm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar 2017).

1) Dinleme-Söyleme-Çalma: "Müzik eserlerinin dinletilmesi ve çalma ya da söyleme yoluyla seslendirilmesine yönelik bilgi ve becerilerin kazandırılması çalışmalarını kapsamaktadır" (Türkmen, 2017: 20).

2) Müziksel Algı ve Bilgilenme: "Müzik bilgilerini ve müziği oluşturan, yükseklik gürlük, süre ve tını gibi öğelerle ilgili teorik bilgi ve becerilerle, işitme çalışmalarını kapsamaktadır" (Türkmen, 2017: 25).

3) Müziksel Yaratıcılık: "Müziği oluşturan öğelerin bilinçli bir şekilde kullanılarak, eserlerin yapılarını tanıma ve eserler üzerinde yaratıcılık veya yeniden üretme gibi çalışmaları kapsamaktadır" (Türkmen, 2017: 28).

4) Müzik Kültürü: "Öğrenme alanları arasında ihmal edilmemesi gereken ve her derste birkaç dakika ayrılması gereken bir alan olarak nitelendirilmektedir" (Türkmen, 2017: 32).

Bu alan öğrencilerin hem kendi kültürlerinin müziğinin tanıtıldığı hem de başka kültürlerin örnekleriyle tanıştırıldıkları bir içeriğe sahip olacak şekilde müzik derslerinde yer almaktadır.

Tablo 1. Öğrenme Alanları (Özetle)

DİNLEME-SÖYLEME ÇALMA	**MÜZİKSEL ALGI VE BİLGİLENME**	**MÜZİKTE YARATICILIK**	**MÜZİK KÜLTÜRÜ**
*Ses *Şarkı Söyleme (bireysel-koro) ***Çalgı Çalma** *Belirli Gün ve Haftalar *Atatürk Şarkıları *İstiklâl Marşı ***Solfej** ***İki Seslilik** *Türk Müziğinde Çok Seslilik ***Çalgı Toplulukları Oluşturma** *Türk Dünyası Şarkıları *Bireysel Müzik Arşivi	***Temel Müzik Teorisi (Temel Müzik Bilgileri-Aralıklar-Tonalite-Modalite)** *Prozodi ***Dikte-Kulak Eğitimi(Sesleri Ayırt Etme** *Ergenlik ve Müzik	*Oyun Üretme ***Ritim Üretme** *Hareket Üretme *Öyküleri Canlandırma ***Müziği Anlatabilme** *Dans Üretme ***Ezgi Üretme (Besteleme)** ***Ezgiye Ritmik Eşlik Üretme** ***Ezgiye Ezgi Üretme**	*İstiklal Marşı *Çevre ve Müzik *Atatürk ve Müzik *Farklı Müzik Türleri *Çalgı Bilgisi *Çevre Halk Oyunları *Müzik Arşivi *Teknoloji ve Müzik *Marşlar ***Geleneksel THM** ***Geleneksel TSM** *Halk Türküleri ve Öyküleri *Popüler Müzikler ***Uluslararası Müzik Türleri**

(M.E.B. https://can.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2017)

Eğitim planlanması gereken bir süreçtir.

Bir müzik eğitimcisi yetiştirilme sürecinde ve Milli Eğitim müzik derslerinde bu 4 öğrenme alanı müzik eğitiminin her yanını ele alan bir yapının oluşmasına katkıda bulunmaktadır. CAKA Teori Solfej eğitimi içeriğinin bu 4 öğrenme alanı ile uyumlu olması hedeflenmektedir. Elbette her bir alt başlık olmasa bile bu başlıkların hemen hemen tamamı süreç içerisinde önemsenmektedir.

CAKA (Cihat Aşkın ve Küçük Arkadaşları)

Türkiye'nin önde gelen keman virtüözlerinden Cihat Aşkın'ın keman çalmayı özendirmek ve yaygınlaştırmak, aynı zamanda da yetenekli genç kemancıların keşfedilerek uluslararası alanda kariyer imkânlarına yönlendirilmesini amaç edinen keman eğitim projesidir. Türk keman eğitimi ekolü oluşturma sürecinde önemli bir rol üstlendiği düşünülen proje ülkemizde 2001 yılında başlamış olup bugün ülkemizin on bir ilinde (Ankara, Kayseri, İstanbul Beşiktaş, İstanbul Küçükçekmece, İstanbul Ataşehir, Bursa, Balıkesir, Bolu, Çanakkale, İzmir, Manisa ve Trabzon) eğitim faaliyetlerine devam etmektedir.

CAKA'da dersler kur sistemine göre işlenir. Bir kur üç aydır. Öğrenciler bireysel veya grup olarak derse girer. Orkestra, müzik teorisi, kulak ve solfej eğitimi toplu olarak haftada bir kez yapılır. Derse devamsızlık kabul edilmez. Geçerli bir neden varsa; mutlaka dersin telafisi yapılır, yoksa; öğrenci derse gelmiş sayılır ve telafisi yapılmaz. Aileler derse katılabilir. Hatta teşvik edilir. Yaş sınırı yoktur. Ailecek (baba-çocuk, anne-çocuk…) ders alınabilir.

Her kurun 11. haftasında ülkemizin seçkin keman eğitimcilerinden ve aynı zamanda başka bir CAKA şubesinde görevli keman eğitimcileri ile rotasyon masterclasslar yapılır. 12. Haftada ise CAKA öğrencileri konser verir. 12. ayın (4. Dönemin) sonunda yılsonu konseri verilir. Bu konserde öğrenciler orkestra olarak konser verirler.

Cihat Aşkın altı ayda veya yılda bir tüm CAKA öğrencilerini tek tek dinler ve yönlendirir.

Afyon CAKA

2013 yılında Uğur Türkmen'in şube başkanlığında ve Filiz Yıldız'ın eğitmenliğinde 16 öğrenci ile ilk derslerini vermeye başlamıştır. Giderek büyüyen CAKA'da Sevgi Taş, Gonca Görsev ve Gonca Yerlikaya da eğitmenlik yapmıştır. 2018 yılı itibarıyla 36 öğrencisi bulunan Afyon CAKA'nın eğitmenliğini Uğur Türkmen, Filiz Yıldız ve Gülşah Tazegül sürdürmektedir.

CAKA kapsamında eğitim alan her birey, aldığı eğitimle sadece kendi gelişim ve değişimine yön vermez, diğer bireyleri de etkileyerek toplumsal değişim sürecinin içinde yer alır. CAKA bu süreçte amatör müzik eğitiminin üstlendiği işlevleri (görevleri) yürütmektedir.

Uçan (1994: 13) müziğin bireysel, toplumsal ve kültürel işlevlerini şöyle açıklar:

"Müziğin bireysel işlevleri, bireyin dengeli ve doyumlu, sağlıklı ve başarılı, duyarlı ve mutlu olması için bilişsel, duyuşsal ve devinişsel yapıları üzerinde olumlu izler bırakan müziksel uyarılma ve tepkide bulunma biçimlerini kapsar. Müziğin toplumsal işlevleri, bireyler, bireyler ile toplum, toplumsal kesimler ve toplumlar arasında tanışma, anlaşma, kaynaşma, paylaşma, yaklaşma, işbirliği, birleşme ve bütünleşme sağlanmasında müziğin oynadığı rolleri kapsar. Müziğin kültürel işlevleri, kültürü artırıcı, kültürel özellikleri taşıyıcı ve kuşaktan kuşağa aktarıcı, kültürler arası ilişkileri zenginleştirici müziksel birikim ve etkinlikleri kapsar"

Eğitimin işlevlerinden yola çıkarak CAKA'nın bir eğitim süreci olmasına dayalı olarak işlevleri şu şekilde belirlenebilir:

*****Bireysel işlevler

*Toplumsal işlevler

*Kültürel işlevler

*Eğitimsel işlevler

*Ekonomik işlevler

CAKA Eğitim Sürecindeki Dersler

*Bireysel veya Grup Keman Dersi

*Solfej – Teori Dersi

*Orkestra / Oda Müziği Dersi

*Koro

Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı; CAKA Projesinin öğretim modelinde verilmekte olan teori solfej derslerine yönelik bir tasarımın sunulmasıdır. Bu derslerde yapılan çalışmaların örnek teşkil etmesi umulmaktadır. Çalışma, amatör müzik eğitiminin teori ve solfej ile desteklenmesine yönelik bir model ortaya konulması açısından önemlidir.

YÖNTEM

Araştırma, betimsel yöntemlere dayalı olarak yürütülmüş, kaynak tarama yoluyla veri toplanmıştır. Öte yandan CAKA öğretim sistemi içerisinde oluşturulan bir öğretim programı irdelenmekte ve amatör müzik eğitimcilerine yol göstermesi amacıyla paylaşılmaktadır.

BULGULAR VE YORUM

Afyon CAKA'nın 2018 Ocak itibariyle CAKA öğrencilerine yönelik her hafta Cuma günleri 1 buçuk saat yapmış olduğu "Teori-Solfej ve Müzik Kültürü Eğitimi" içeriği şu şekildedir:

*Teori

*Kulak Eğitimi-Dikte

*Lavignac 1A

*Haftanın Şarkısı

*Haftanın Bestecisi

*Haftanın Çalgısı

*Haftanın Karikatürü

*Haftanın Anısı / Hikayesi ya da Fıkrası

*Müzikte En'ler / İlginç Olaylar

Bu öğretim içeriği öğrenme alanlarıyla ilişkili olarak ele alındığında yapılan çalışmalar şu şekilde ortaya çıkmaktadır.

***Dinleme Söyleme Çalma**

-Lavignac 1 A

-Haftanın Şarkısı

***Müziksel Algı ve Bilgilenme**

-Teori

-Kulak Eğitimi-Dikte

***Müziksel Yaratıcılık**

-Haftanın Karikatürü

-Haftanın Anısı / Hikayesi ya da Fıkrası

***Müzik Kültürü**

-Haftanın Bestecisi

-Haftanın Çalgısı

-Müzikte En'ler / İlginç Olaylar

Afyon CAKA Solfej-Teori Dersinde Yapılan Çalışmalar (Ders İşleyişi)

Afyon CAKA dersleri her hafta Cuma günleri saat 18.00-19.30 arası yapılmaktadır. O gün yapılacak olan dersin planı dersi yapacak öğretmen tarafından önceden hazırlanır ve o gün her öğrenciye dağıtılır. Derse ilk olarak müziksel algı ve bilgilenme öğrenme alanı içerisine dahil olan Teori (temel müzik yazım kuralları, aralıklar…) konularıyla başlanılır. Bu başlangıçtan önce bir önceki haftanın teori konuları da hatırlatılır. Ardından kulak eğitimi (tek ses, iki ses… ezgi ve ritim diktesi) çalışılır.

Dersin vazgeçilmez çalışması olan "sol beşli" çalışması her ders başında, ortasında ve sonunda mutlaka söyletilir. "Sol beşli ve Mi üçlü eksen sesi do, Do-Fa-Sol üç temel ses Do oktav. Do-Mi-Sol, Do-Fa-La, Si-Re-Sol-Fa, Mi-Re-Do" Öğrencilerin bu sayede Do majörün temel seslerini ve tam kadansını öğrendikleri düşünülmektedir. Aynı çalışmanın ilerleyen haftalarda Re ve Mi majör örnekleri çalışılmıştır.

Dinleme-söyleme-çalma öğrenme alanı ile ilişkili olarak Lavignac 1 A kitabından solfej okutulmaktadır. Öğrencilere tiz gelen solfejler ezgisiz (konuşur gibi) sadece ritmik nota olarak çalıştırılmaktadır. Ardından haftanın şarkısının solfeji yapılmaktadır. Şarkının solfeji öğrenciler tarafından iyice öğrenildikten sonra sözler söyletilmektedir. Bu şarkılar genelde dostluk ve sevgi temalı şarkılardır.

Müzik Kültürü öğrenme alanında öğrenciler her hafta bir besteci, bir çalgının yanı sıra müzikte en'ler veya ilginç olaylar öğrenmektedirler. Bestecilerin hayatı ve çalgıların tarihçesi (tanımı) öğrencilerin tamamının anlayabileceği şekilde sadeleştirilerek öğrencilere görelik ilkesi düşünülerek hazırlanmaktadır.

Son olarak da öğrencilerin en sevdiği bölüm haftanın karikatürü, haftanın anısı / hikayesi / fıkrası. Öğrenciler, öğretmenin o gün ki ders için hazırlamış olduğu bu konular dışında kendisi kendi hikayesini veya anısını anlatabilir. Bir sonraki haftaya karikatür çizip getirebilir.

Bu bilgiler doğrultusunda;

1) Öğrenciler müziğin teorik yanını da öğrendikleri için keman çalmaya daha bilinçli yaklaşmaktadırlar.

2) Teorik bilgiler yardımıyla çaldıkları eserleri daha kolay tanımaktadırlar.

3) Çaldıkları eserlerin bestecisi ve stil özellikleri konusunda fikir sahibi olduklarından yorumlama becerileri gelişmektedir.

4) Müziğe ve müziğin teorik yönüne karşı olumlu bir tutum geliştirmekte, günlük yaşamlarında ve okul ortamında karşılaştıkları diğer bilim dallarıyla bağlantı kurmaya başlamaktadırlar.

Düşüncemiz;

Amatör müzik eğitiminde teori ve solfej eğitiminin öğrencilerin fiziksel gelişim ve düzeylerine uygun bir şekilde ve Milli Eğitim Bakanlığının belirlemiş olduğu öğrenme alanları dikkate alınarak verilecek eğitimin daha etkili bir eğitime dönüşmesi sağlanabilir.

KAYNAKÇA

Demirel, Ö. (2011). *Eğitimde Program Geliştirme*, Ankara: Pegem A Yayıncılık.

Özdek, A. (2006). *Özengen Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Klasik Gitar Eğitimi*. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi.

Say, A. (1993), *Müzik Eğitimi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A. (2005), *Müzik Sözlüğü*, (2. Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Türkmen, E. F. (2017). *Müzik Eğitiminde Öğretim Yöntemleri*, (3.baskı) Ankara: Pegem A Yayıncılık.

Türkmen, U. (2010), "*Çocuğun Bireysel Toplumsal ve Kültürel Gelişiminde Amatör Müzik Eğitiminin Yeri Problemleri ve Çözüm Önerileri",* İlköğretim Online, 9 (3).

Uçan, A. (1994). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar- İlkeler Yaklaşımlar*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Uçan, A. (2005). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum,* (3. Basım), Ankara: Evrensel Müzikevi.

Walker, R. (2007). (E Book) *Music Education: Cultural Values, Social Change and Innovation.* Springfield: Charles C Thomas

İnternet Kaynakları

MEB, (6 Eylül 2017) *Müzik Dersi Yönetim Programı pdf*. http://tegm.meb.gov.tr/meb_iys dosyalar

MEB, (25 Ağustos 2017) *Müzik Dersi Yönetim Programı pdf*. *https://can.meb.gov.tr/ meb iys dosyalar*

EKLER

Ek-1. Afyon CAKA Örnek Solfej-Teori Dersi Planı (Konu Başlıkları)

ÖRNEK BİR DERS

CAKA TEORİ-SOLFEJ-MÜZİK KÜLTÜRÜ

Teori
Temel Müzik Yazım Kurallarının öğretilmesi.

Solfej
Lavignac 1A solfej kitabından solfej okutulması.

Kulak Eğitimi
Dikte yazma - ses algılama - tek ses, iki ses na hecesiyle algılama.

Haftanın Şarkısı
Öğrenci düzeyine uygun sevgi ve dostluk temalı çocuk şarkılarının öğretilmesi.

Haftanın Bestecisi
Johann Sebastian Bach hakkında kısa bilgi verilmesi.

Haftanın Çalgısı

Viyola çalgısı hakkında kısa bilgi verilmesi.

Haftanın Karikatürü

Öğrenci düzeyine uygun müzik temelli karikatür örneklerinden verilmesi.

Müzikte En'ler

En Kalabalik Müzik Topluluğu hakkında kısa bilgi verilmesi.

Haftanın Fıkrası

Öğrenci düzeyine uygun müzik temelli fıkra örneklerinden verilmesi.

Haftanın Anısı

Öğrenci düzeyine uygun müzik temelli anı-yaşanmış hikaye örneklerinden verilmesi.

Ek-2. Öğrenciler Cihat Aşkın ile Birlikte Ders Yaparken



"KÂNİ KARACA'YA AİT ESERLERİN USÛL YÖNÜNDEN İNCELENMESİ"

Gamze Köprülü

Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

gamze.koprulu@gop.edu.tr

ÖZET

1930 senesinde Adana'da doğan Kâni Karaca, Türk mûsikîsinin icrâ sahası içerisinde yer alan fem-i muhsin örneklerinden biridir. İlk mûsikî eğitimini bestekâr Sadettin Kaynak ve Kur'an tilavetinde İstanbul tavrının son temsilcilerinden olan Hâfız Ali Efendi'den [2] alan Kâni Karaca hem dinî hem de dinî olmayan mûsikînin önemli bir üstadı olarak karşımıza çıkar. Türk mûsikîsi eğitim şekli olan meşk sistemi ile hocalarından faydalanan Kâni Karaca Üsküdarlı Hafız Ali Efendi'den Kur'ân dersleri ile Üsküdar tavrı [1] ve üslübu eğitimi yanında, Sadettin Kaynak'tan nazariyat, tavır ve solfej gibi eğitimler almıştır. Kur'an, kasîde, mevlid gibi irticâli bir icrâ yanında besteli eserlerin icrâsında da güçlü bir sanat duruşu ortaya koymuştur. Noksan olan görme yetisi, onun ileri usûl icrâlığının ön plana çıkmasında önemli bir nokta olarak düşünülebilir.

Kâni Karaca farklı makamlarda şarkı, ilâhi, şu'ul, hadîs-i şerif, dua, saz eseri olmak üzere on dokuz eser vücuda getirmiştir. Ağır düyek, Türk Aksağı, semâî, sofyan, aksak semâî, devr-i hindî gibi birçok usûle bestelerinde yer vermiş, aynı usûl ile birden çok eser bestelemiştir. Durum tespitine yönelik tarama modelinin kullanıldığı çalışmada; ustanın kullanmış olduğu yedi farklı usûlden birer örnek alınarak sûzinâk, ferahnâk, hicaz, segâh, rast, ruy-i ırak ve uşşak makamlarında bestelenmiş eserlerin usûl analizi yapılmıştır. Usûl analizinin yapılmasındaki temel amaç usûl icrâcılığında önemli bir kimlik olan üstadın bu ustalığını eserlerine nasıl ve ne derecede yansıttığını ortaya koyabilmektir. Ayrıca Kâni Karaca'ya ait eserlerin usûl yönü ile ilk olarak incelenmesi açısından da çalışma öneme sahiptir. Bir öneri olarak üstada ait eserlerin makam yönünden de incelenmesi onun makam ve geçki konusunda ne kadar yetkin olduğunun ortaya konması bakımından önem arz etmektedir. Kani Karaca'ya ait icrâların yer aldığı CD'ler mevcut olmasına karşın, hakkında yok denecek kadar az kaynak bulunmaktadır. Türk mûsikîsi icrâ alanında bir değer olan usta için kaynak niteliğine sahip çalışmalar yapılmalıdır.

Anahtar Sözcükler: Kâni Karaca, eser, beste, usûl, inceleme.

EXAMINATION OF WORKS OF KÂNİ KARACA IN TERMS OF USUL

Gamze Köprülü

Gaziosmanpaşa University State Conservatory

gamze.koprulu@gop.edu.tr

ABSTRACT

Kâni Karaca was born in Adana in 1930, and he was one of the examples of fem-i muhsin, which is among the Turkish music performance field. Receiving his first musical education from composer Sadettin Kaynak and Hafız Ali Efendi, who was among the last representatives of Istanbul style in Quran chant [2], Kâni Karaca is seen as a maestro of both religious and nonreligious music. Through the meşk system, which is the Turkish music education method, Kâni Karaca received Quran courses and Uskudar style and genre from Hafız

Ali Efendi [1] and he received theory, manner, and solfege courses from Sadettin Kaynak. In addition to extemporaneous performance of Quran, ode, and mawlid, he was a strong performers of composed works as well. His blindness featured his advanced usul performance.

Kâni Karaca performed 19 works involving songs, chants, şu'ul, hadiths, prayers, and strings of different maqams. He benefited from many usuls such as ağır düyek, Türk Aksağı, semâî, sofyan, aksak semâî, and devr-i hindî in his compositions, and composed many works in the same usul. In this screening study, one sample from each seven usuls that the maestro used was determined, and his compositions in sûzinâk, ferahnâk, hicaz, segâh, rast, ruy-i ırak, and uşşak maqams were analyzed in terms of usul. The main goal of usul analysis was to reveal how and to what extent the maestro reflected his mastership on his works. Moreover, this study is significant since it is the first study to focus on works of Kâni Karaca in terms of usul. As a recommendation, investigation of the works of the maestro in terms of maqam would be significant in terms of revealing how competent he was in maqam and modulation. Although there are CDs involving the performance of Kani Karaca, it can be stated that there is a limited number of sources about him. It is recommended for researchers to carry out studies on the maestro who was a value in Turkish music performance, which could be used as sources.

Keywords: Kâni Karaca, work, composition, usûl, examination.

GİRİŞ
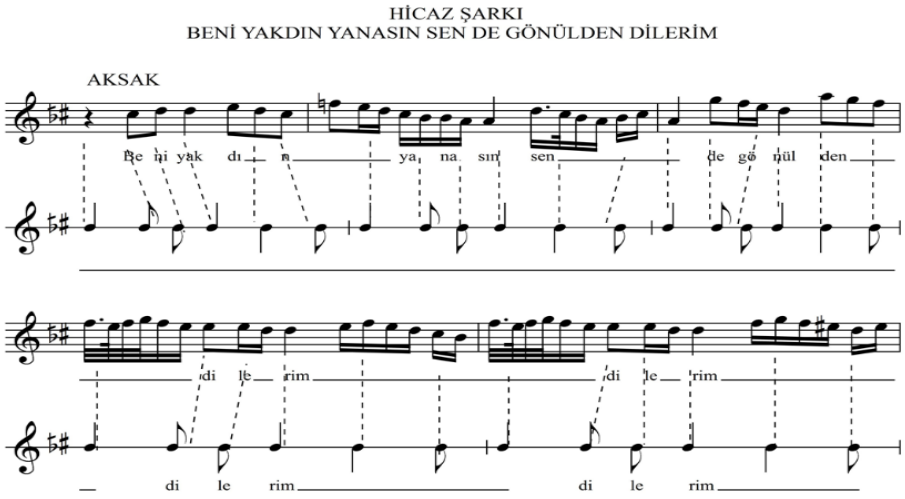
1930 senesinde Adana'da doğan Kâni Karaca, Türk mûsikîsinin icrâ sahası içerisinde yer alan fem-i muhsin örneklerden biridir. Kâni Karaca hem dinî hem de dinî olmayan mûsikînin önemli bir üstadı olarak karşımıza çıkar. Türk mûsikîsi eğitim şekli olan meşk sistemi ile hocalarından faydalanan Kâni Karaca Üsküdarlı Hafız Ali Efendi'den Kur'ân dersleri ile Üsküdar tavrı [1] ve üslübu eğitimi yanında, Sadettin Kaynak'tan nazariyat, tavır ve solfej gibi eğitimler almıştır. Kur'an, kasîde, mevlid gibi irticâli bir icrâ yanında besteli eserlerin icrâsında da güçlü bir sanat duruşu ortaya koymuştur. Noksan olan görme yetisi, onun ileri usûl icrâlığının ön plana çıkmasında önemli bir nokta olarak düşünülebilir.

Kâni Karaca farklı makamlarda şarkı, ilâhi, şu'ul, hadîs-i şerif, dua, saz eseri olmak üzere on dokuz eser vücuda getirmiştir[39]. Ağır düyek, Türk Aksağı, semâî, sofyan, aksak semâî, devr-i hindî gibi birçok usûle bestelerinde yer vermiş, aynı usûl ile birden çok eser bestelemiştir. Durum tespitine yönelik tarama modelinin kullanıldığı çalışmada; ustanın kullanmış olduğu yedi farklı usûlden birer örnek alınarak sûzinâk, ferahnâk, hicaz, segâh, rast, ruy-i ırak ve uşşak makamlarında bestelenmiş eserlerin usûl analizi yapılmıştır. Usûl analizinin yapılmasındaki temel amaç usûl icrâcılığında önemli bir kimlik olan üstadın bu ustalığını eserlerine nasıl ve ne derecede yansıttığını ortaya koyabilmektir. Ayrıca Kâni Karaca'ya ait eserlerin usûl yönü ile ilk olarak incelenmesi açısından da çalışma öneme sahiptir.
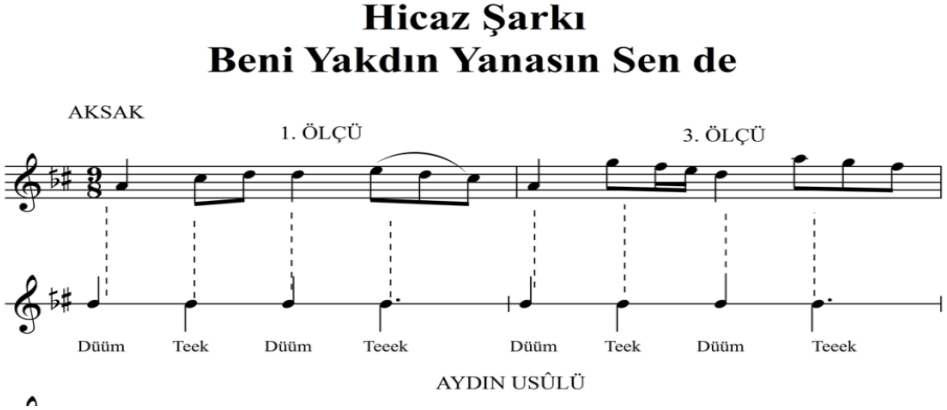
[39] Kani Karaca'ya ait besteler için bk. http://www.devletkorosu.com/

BULGULAR

1. Hicaz Şarkı "*Beni Yakdın Yanasın Sen de Gönülden Dilerim*"

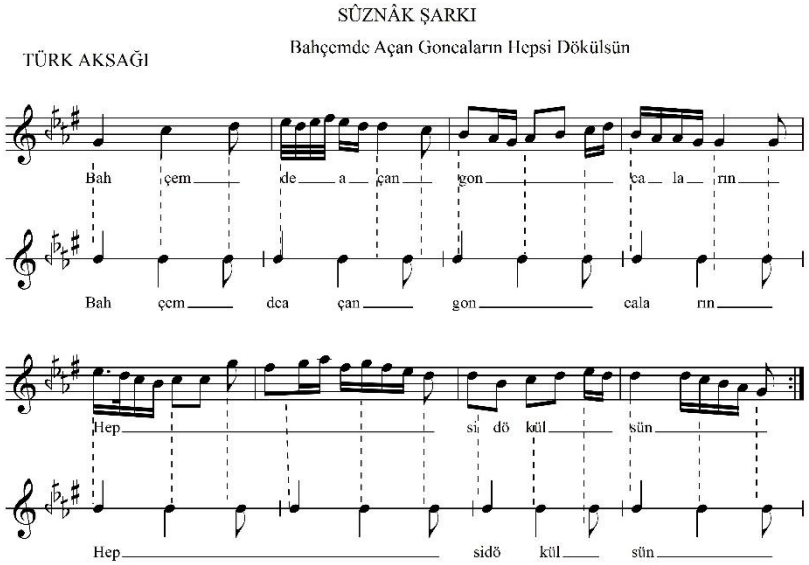


Güftesi Amir Ateş'e ait olan ve merhum bestekâr Kâni Karaca tarafından hicaz makamında bestelenen eser 9/8 aksak usûlündedir. Eserin ilk giriş ölçüsüne bakıldığında dörtlük es ile başlanmıştır. 9 zaman ve 8 birim ölçü esas alınarak bestelenen eserin girişinde yer alan dörtlük es ile başlama noktasında aksak yerine orta aksak usûlü olarak değerlendirilebilir. İcrâda bir aksaklık oluşmamasına karşın nota değerleri kullanımı esası ile usûllerin oluşumu ve adlandırılışı göz önünde bulundurulduğunda yirmi bir ölçüden oluşan eserin bir, üç, altı, on dört ve on altıncı ölçüleri nota değerlerinin sıralanışı bakımından aksak usûlü kalıbından ziyade çifte sofyan- aydın- yürük aksak usûl yapısına daha uygun düştüğü, diğer ölçülere ait nota değerlerinin ise son aksak vuruş kalıbı dışında aynı nota değerleri ile sıralandığı görülmüştür.



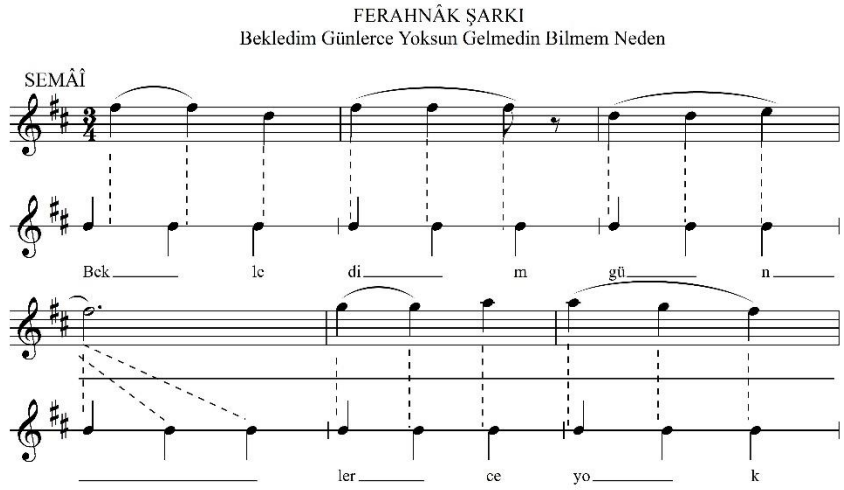
Kâni Karaca usûl konusundaki ustalığı göz önünde bulundurulduğunda eser nota değerleri görünüm itibarı ile çifte sofyan usûlü darplarına sahip olsa da aksak usûlü yürüyüşünü de ters gelmeyecek biçimde bestelemiştir. Kani Karaca'nın hicaz bestesi içerisinde dikkat çeken diğer bir yönde bazı ölçülerde kullanmış olduğu nota değerleridir. 64 lük ve 32'lik nota değerleri usûl içerisine ustalıkla oturtulmuştur.

2. Sûznâk Şarkı "*Bahçemde Açan Goncaların Hepsi Dökülsün*"



Güftesi Ümit Gülerman'a ait eser Türk aksağı usûlündedir. Eser içerisinde yer alan nota değerleri ve düzümü usûle uygun olarak kullanılmıştır. Her ölçüde dörtlük ve sekizlik darplara karşılık gelebilecek bütün nota değerleri ustaca kullanılmıştır.

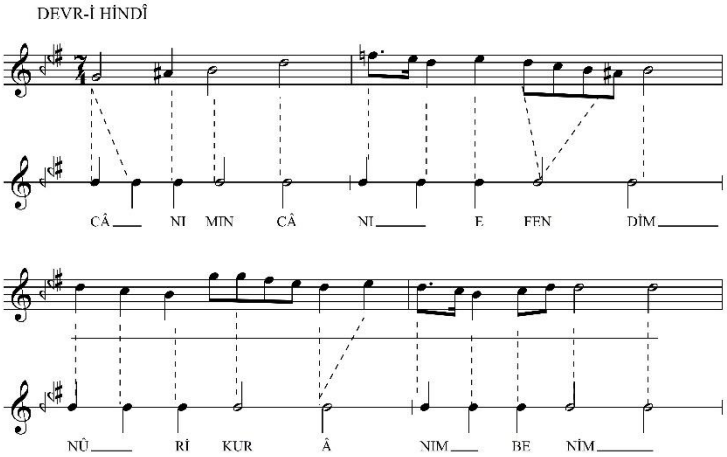
3. Ferahnâk Şarkı "*Bekledim Günlerce Yoksun Gelmedin Bilmem Neden*"



Güftesi Necdet Revi'ye ait eser semâî usûlündedir. Ölçü içerisinde yer alan nota değerleri usûle uygun olarak işlenmiş dörtlük darblara karşılık gelen sekizlik, dörtlük, iki dörtlük ve üç dörtlük olmak üzere birçok tartım ile kullanılmıştır. Son Tek darbına karşılık gelen darplarda bazen sekizlik bazen dörtlük esler alınmıştır.

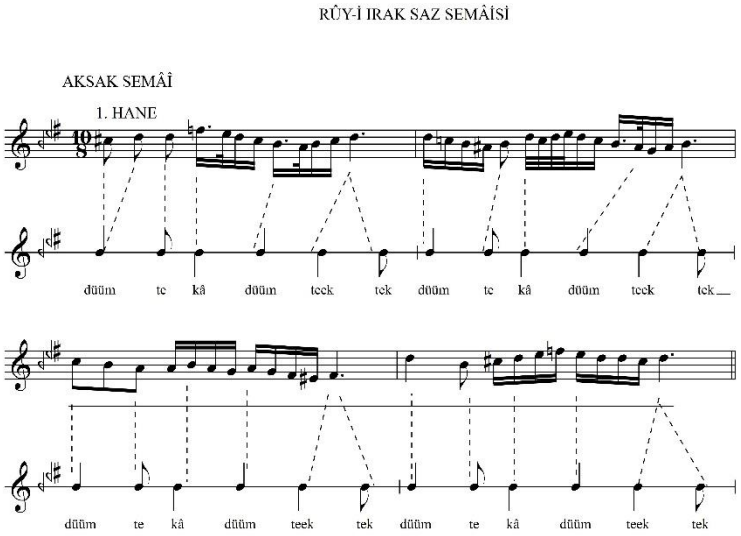
4. Segâh İlâhi- "*Canımın Canı Efendim Nur-i Kuranım Benim*"

Segâh İlâhî
Canımın Canı Efendim



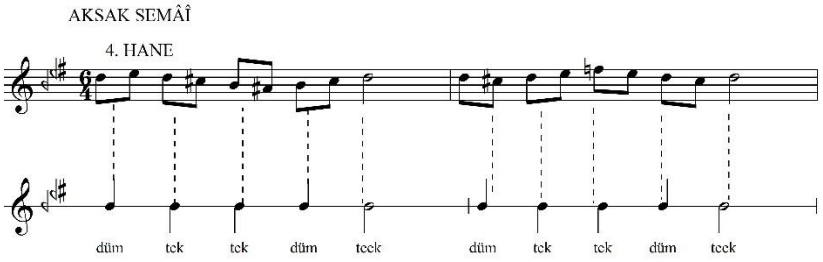
Güftesi Hüseyin Top'a ait olan ilahinin usûlü devr-i hindî usûlündedir. Esere iki zamanlı tartım ile başlanmış son 4 zaman ise usûlün düüm teek darplarına uygun olarak iki, iki dörtlük tartım ile yazılmıştır. Eserin genel yapısına bakıldığında bütün tartımlar devr-i hindî usûl kalıplarına uygun olarak ustaca kullanılmıştır.

5. Rûy-i Irak Saz Semâîsi



Birinci, ikinci ve üçüncü hanelerde ilk ölçü girişleri ve ölçülerin genelinde "düüm te" zamanına karşılık gelen tartımlar üç sekizlik tartımlar olarak kullanılmış aynı zamanda eserin dördüncü hane dışında neredeyse tamamında son "teek tek" darbına karşılık gelen tartımlar bir buçuk değerde noktalı dörtlük olarak yazılmıştır. Sadece birkaç ölçü dörtlük tartımı ile başlamış ve sekizlik ile devam etmiştir. Geri kalan ölçülerde ise "düüm" darbına karşılık gelen tartımlar on altılık tartım ile başlamış ve "te" darbına karşılık gelen tartım on altılık olarak yer bulmuştur. Sadece bir ölçüde "kâ" darbına karşılık gelen tartım altmış dörtlük olarak kullanılmıştır.

RÛY-İ IRAK SAZ SEMÂİSİ

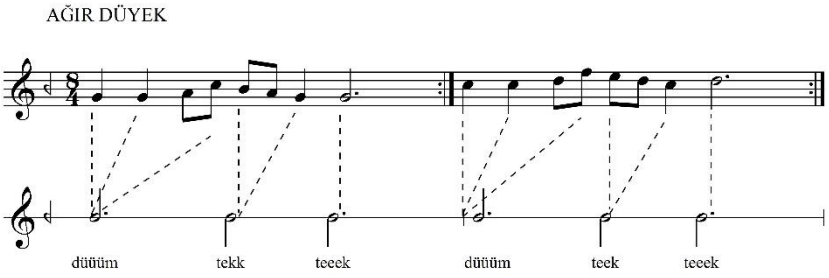


Dördüncü hane 6/4 sengin semâî usûlündedir. Ölçüler usûl kalıbına karşılık gelecek şekilde bestelenmiş son iki zamana karşılık gelen "teek" darbı ölçü sonlarının hepsinde iki zaman olarak sengin semâî kalıbına uygun olarak kullanılmıştır.

6. **Uşşak Şu'ul "*Bismillâhizişşan Aziymü'l Bürhân*"**

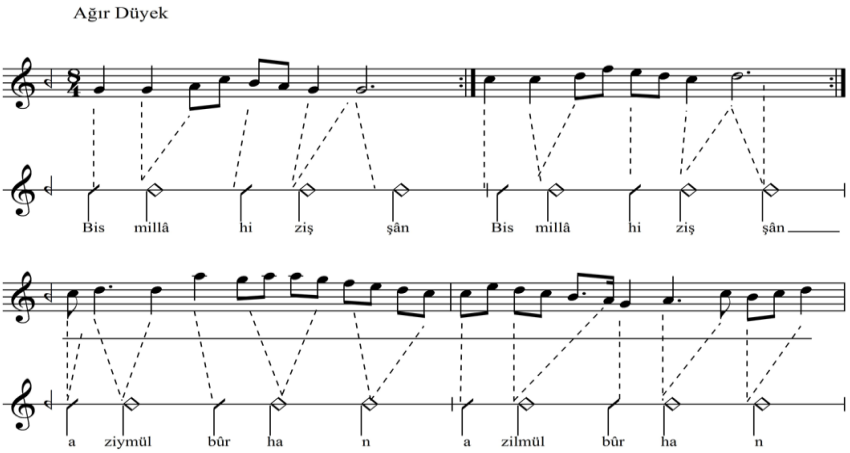
Ağır düyek usûlünde bestelenen şu'ul'un birinci ve ikinci ölçülerinin tartımları incelendiğinde darbları itibari ile müsemmen bir eser gibi durmaktadır. Özellikle ölçü sonlarında yer alan noktalı iki yani üç zamanın kullanılması bu hissi güçlendirmektedir.

UŞŞAK ŞU'UL

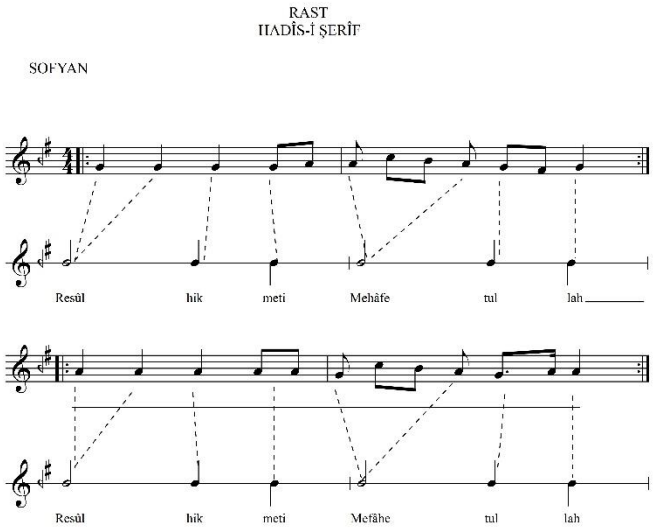


Eser içerisinde en küçük zaman olarak sekizlik tartım kullanılmıştır. Bazı ölçüler sekiz zaman ile başlayarak dörtlük ve bir buçuk zaman olarak devam etmektedir. Bu sekizlik zamanlar eserin ağır düyek olması sebebi ile icra açısında zor gibi görünse de eser ağır düyek usûlünde ve ustaca bestelenmiştir.

Uşşak Şû'ul



7. Rast "Hadîs-i Şerîf"



Resûl Hikmeti Mehâfetullah sözleri ile başlayan hadîs-i şerîf sofyan usûlünde bestelenmiştir. Eser usûl tartım uyumu açısından bakıldığında uyumlu bir şekilde bestelenmiştir.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Kani Karaca'ya ait yedi farklı usûlde eserin usûl yönünden incelemesi yapılmıştır. Hicaz makamında 9 zamanlı aksak esere ait darblar çifte sofyan (aydın, yürük aksak) usûl kalıbına daha uygun görünse de bestekâr eseri aksak usûlünde oldukça akıcı bir şekilde kullanmıştır. Suznâk makamında Türk Aksağı usûlünde, ferahnâk makamında semai usûlünde, segâh makamında devr-i hindi usulünde, ruy-i ırak makamında aksak semai usûlünde, rast makamında sofyan usûlünde bestelenen eserlerde tartım ve usûl uyumu dikkat çekicidir. Uşşak makamında ağır düyek usûlünde bestelenen eser düzüm itibarı ile müsemmen usûlü gibi dursa da eser usta tarafından başarılı bir şekilde bestelenmiştir. Kani Karaca'nın usûl vurma konusunda ki başarısını bestelerinde de görmek oldukça mümkündür.

Bir öneri olarak üstada ait eserlerin makam yönünden de incelenmesi onun makam ve geçki konusunda ne kadar yetkin olduğunun ortaya konması bakımından önem arz etmektedir. Kani Karaca'ya ait icrâların yer aldığı CD'ler mevcut olmasına karşın, hakkında yok denecek kadar az kaynak bulunmaktadır. Türk mûsikîsi icrâ alanında bir değer olan usta için kaynak niteliğine sahip çalışmalar yapılmalıdır.

KAYNAKLAR

1- Güntekin, M. *Kâni Karaca Anlatıyor*. Mûsikî Dergisi, 2002. http://www.musikidergisi.net/?p=2002 (erişim tarihi: 23.03.2017).
2- Sarı, M. A. *Üsküdarlı Ali Efendi*. Türkiye Diyanet Vakfı. 2014. (c. 42, s. 376).
3- http://www.devletkorosu.com/

"EVLİYÂ ÇELEBİ SEYAHATNÂME'SİNDE BAHSİ GEÇEN TÜRK MÛSİKÎSİ USÛLLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME"

Gamze Köprülü
Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
gamze.koprulu@gop.edu.tr

ÖZET

17. asırda Evliyâ Çelebi gözüyle kaleme alınan ve tarihi belge olma özelliği taşıyan *Seyahatnâme,* Türk mûsikî kültürü açısından ele alındığında dönemin mûsikî karakterini bizlere yansıtan yazılı bir kaynak olarak karşımıza çıkar. "Seyahatnâme, mübalegalı ve hayalî taraflarına rağmen birçok bakımlardan mühim, ciddî incelemelere lâyık bir eserdir ve hakikaten kültürümüzün temel kaynaklarındandır. Bu temel kaynaktan ilmî sonuçlar çıkarmak için uzun ve etraflı çalışmalara ihtiyaç vardır ki bu da yıllara bağlıdır"[40]. Çok yönlü bakış açısına sahip olan Evliyâ Çelebi eseri içerisinde entelektüel bir duruşla birçok konuya kapsamlı şekilde yer vermektedir. Seyahatnâme içerisinde; Türk mûsikîsinde yer alan aşîran, uşşak, bûselik, mâhur gibi Türk mûsikîsi makamlarının, kaval, kemençe, nefir, kudüm, kös gibi Türk mûsikîsi çalgılarının, evfer, semâi, nim sakîl gibi Türk mûsikîsi usûllerinin ve Ömer Gülşenî, Hatip Zâkirî Hasan Efendi, Hüseyin Baykara gibi Türk mûsikî kültürüne hizmet etmiş mûsikî adamlarının isimlerine yer verilmiştir. Ayrıca Evliya Çelebi'nin bahsettiği usûllerin hangi formlarda kullanıldığı bilgisini bizlere sunması ile 17. Yüzyılda kullanılan mûsikî formları hakkında da bizlere ipuçları verdiği aşikârdır. *Seyahatnâme* 'de Kitâb-ı Edvâr içerisinde yer alan yirmi dört usûlden de[41] bahsedilmesi, geçmiş yüzyıllarda kaleme alınan eserlerin gelecek yüzyıllarda kaleme alınacak eserlere kaynaklık ettiğini görmek mümkündür.

Seyahatnâme içerisinde yer alan mûsikî fasıllarına yönelik çalışmalar yok denecek kadar az olmakla birlikte usûl konusunun kapsamlı olarak ilk kez incelenmiş olması bakımından öneme sahip olan çalışmada yöntem olarak durum tespitine yönelik betimsel tarama modeli kullanılmıştır. *Seyahatnâme* 'de geçen usûl bahisleri içerisinde düyek, devr-i revân, çifte düyek, sofyâne, çember ya da sakîl, semâî, zencir, evfer, hâvî, darb-ı fetih, nim devir, nim sakîl, fer ve aslı, çeng-i harbî olmak üzere on beş adet usûl tespit edilmiştir. Bu on beş usûlün, hangi vurmalı çalgılar ile vurulduğu, hangi formlarda kullanıldığı, darplarının bir seyyah gözü ile seslendirilişi gibi birçok bulgu tespit edilmiş ve tespit edilen bulguların değerlendirilerek yorumlanması amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Evliyâ Çelebi, Seyahatnâme, 17. Yüzyıl, Türk mûsikîsi, usûl, inceleme.

[40] Atsız, 1991, s.V
[41] Kahraman, S. A., Dağlı, Y., Dankoff, R., 1998. (c.1, s.330).

AN EXAMINATION OF TURKISH MUSIC RHYTHMS MENTIONED IN EVLIYA CELEBI'S BOOK OF TRAVELS

Gamze Köprülü
Gaziosmanpaşa University State Conservatory
gamze.koprulu@gop.edu.tr

ABSTRACT

Written in 17th century from the viewpoint of Evliya Celebi, Book of Travels (*Seyahatnâme*) is a written source which reflects the musical character of the era in terms of Turkish musical culture. "Despite the book's exaggerated and imaginary aspects, it deserves serious investigations, and is one of the fundamental sources of our culture. Long-lasting and comprehensive research is required to extract scientific results from this book, which may take years" [1]. Evliya Celebi involved a variety of topics in his book from an intellectual standing and multiple viewpoints. The Book of Travels included Turkish musical maqams such as aşîran, uşşak, bûselik and mâhur, Turkish musical instruments such as pipe, kemancha, salpinx, kudum, and kettledrum, Turkish music rhythms such as evfer, semâi, and nim sakîl, and artist who served Turkish musical culture such as Ömer Gülşenî, Hatip Zâkirî Hasan Efendi, and Hüseyin Baykara. Moreover, it is clear that Evliya Celebigave us clues about the musical forms used in 17th century by providing us with the information about in which forms rhythms were used. *Seyahatnâme* involved 24 rhythm that were previously mentioned in Kitâb-ı Edvâr [2], which shows that the earlier books were used as the source while writing books in subsequent centuries.

The number of research on music chapters of Book of Travels is few, and this study is significant since it is the first study that focuses on usuls involved in Book of Travels. The descriptive screening model was used in this study to describe the case. A total of 15 usuls which are düyek, devr-i revân, çifte düyek, sofyâne, çember or sakîl, semâî, zencir, evfer, hâvî, darb-ı fetih, nim devir, nim sakîl, fer and aslı, çeng-i harbî were determined to be included in the Book of Travels. A variety of information regarding which percussion instruments were used to play these usuls, in which forms they were used, and performance of them from a viewpoint of a traveler were presented in the book. It was aimed to evaluate and interpret these findings.

Keywords: Evliya Celebi, Book of Travels (Seyahatnâme), 17th Century, Turkish Music, Usul, Examination.

GİRİŞ

Tarihi belge niteliği taşıyan Evliyâ Çelebi Seyahatnâme'si Türk mûsikî kültürüne ait nüveleri bünyesinde taşıyan kaynak eser niteliğindedir. Eser içerisinde Türk musikisinde yer alan makamlar, usûller, formlar, çalgılar gibi birçok konuyu barındırmaktadır. Seyahatnâme'ye ait nüshaların bulunduğu kütüphaneler;

1- Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat Köşkü no.304.
2- Süleymaniye Kütüphanesi Pertev Paşa Bölümü no. 458 (P).
3- Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Beşir Ağa Bölümü no.448 (Q).

Çalışmada Seyahatnâme içerisinde yer alan Türk mûsikîsine ait usûller ve bahislerine yer verilmiştir. Tespit edilen bulgular açıklamaları ve yorumları ile birlikte verilmiştir.

BULGULAR

Evliyâ Çelebi Seyahanâmesi'nde Adi Geçen Türk Mûsikîsi Usûlleri

Düyek, devr-i revan, çifte düyek, sofyâne, çember (sakîl), semâî, zencir, evfer, hâvî, fer, muhammes, çeng-i harbî, darb-ı fetih, nim devir, nim sakîl olmak üzere on beş usûlün ismini eserinde zikretmiştir.

Usûllerin Vurulduğu Vurmalı Çalgılar

Türk mûsikîsinde bilindiği üzere çok sayıda vurmalı çalgı yer almaktadır. Evliyâ Çelebi'nin usûllerle bir arada zikrettiği vurmalı çalgılar ise şöyledir:

"*Tır tıka tır tık tır tır tık tıka" deyü Düyek usulünde tokmak urarak pembe atarak gülüp oynayarak üzre oturarak ubûr ederler. Bir sınıfı dahi serâpâ elvân elvân pembelerden muvahhidî ferrâce ve hil'atlar ve çakşırlar ve pembe destâr-ı gûnâ-gûnlar ve pembe topuz ve teberler ve tüfengler ile ubûr ederler*"[42] cümlesinden hareketle tasvir edilen mekânın bir şenlik alanı olması muhtemeldir. Tokmak kelimesi ve geçen mekân göz önünde bulundurulduğunda icra edilen vurmalının davul çalgısı olması büyük ihtimaldir.

"*Yâ Hazret-i gülüm Gülşenî pîrimin pîri Ömer Rûşenî dost" deyüp dâ'ireye velvele verüp yekzemzemede tarz-ı Horasân üzre savt-ı bülend ile dübeyt taksîm bi-emrillâh bunlara verilmişdi. Cümle makâmlarda mahâreti firâvân idi. Ammâ Sultân Murâd Hân'ın tab'-ı şerîfleri makâm-ı segâha mâ'il olmağile segâhda ol kadar kâr ve nakş ve savt ve zikr ve zecel ve tasnîfât ve kavller ve şarkıyyât varsağıyyât besteleri okurdu kim âdem hayât-ı câvidân bulur. Makâm-ı mâyede bu besteyi Devr-i Revân usûlünde anlarındır"*[43] cümlesinde vurmalı olarak dâire çalgısından bahsedilmektedir. Burada dikkat çeken bir başka kelime de *velvele* kavramıdır. Velvele kavramı Mevlevî âyinleri ile usûl dinamiği içerisinde yer bulmuştur. Genel bir deyim olarak kullanılan velvele kavramının mûsikî içerisinde işlenişinden de haberdar olunması Evliyâ Çelebi'nin mûsikî ile oldukça ilgili olduğunu ortaya koymaktadır.

"*Husûsan hallâcları pembeye tokmak urdukda kemânınun kirişi sadâsı makâm-ı segâhda, kimi dügâh [u] yekgâhda istimâ' olunup Usûlü Yay Çemberidir yâhûd Sakîl Usûlüdür kim: "tırtaka tırtakataka" "tırtaka tırtırtâk" "tırtâk tâk" "tırtaka tırtırtak" "tırtâk tırtırtâk", deyü Usûl-i Sakîl ile hallâcları tokmak ururlar*"[44] diyen Evliyâ Çelebi'nin burada bahsettiği ve sakîl usûlünün vurulduğu vurmalı yüksek ihtimalle kudüm'dür. Tokmak kelimesi bize davul'u çağrıştırsa da sakîl usûlünün karakteristiği göz önünde bulundurulduğunda bu çalgının kudüm olması muhtemeldir.

"*Derhâl cümle kefereleri başdardada kayd-bend edüp orsa filandire diküp bir haber topu atup salpa demir deyüp tabl-ı Âl-i Osmân'a darblar urulup usûl-i çeng-i harbîler çalınup avanti Sakız deyüp limandan ba'îd yerde lenger-endâht olup derhâl deryâ-misâl askeri âlât-ı silâhları ile karaya çıkarup sâ'ir mühimmâtları taşra dökmeğe mübâşeret edüp kal'ada olan küffârlara ağalarından bir elçi resûl gönderüp, "Cümleniz tu'me-i şemşîr ederim."*[45] cümlesinde çeng-i harbî usûlünün vurulduğu vurmalı *tabl-ı Âli Osmân* yani mehterhâne çalgıları içerisinde yer alan vurmalılardır. Bilindiği üzere mehterhânede kullanılan bu çalgılar kös, nakkâre, zil, çevgendir.

"Bu âsitânenin cânib-i erba'ası müte'addid fukarâ hücreleridir. Cümlenin revzenleri nahlistân [u] gülistâna nâzır olup hezârın hezârân efgân u nâlesin istimâ' edüp cân sohbeti eder ve semâ'hânesinde semâ'î faslı âgâze olundukda uşşâk makamından çıkup devr-i revân

[42] Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi, cilt 1, sayfa 313.
[43] a.g.e. cilt 1, sayfa 336.
[44] a.g.e. cilt 4, sayfa 29.
[45] A.g.e. cilt 9, sayfa 60.

usûlün âyîn-i fiemsî ve Sultân Veledî ederler."[46] Cümlede semâî faslından bahsedilmiştir. Ağır semâî ve yürük semâî eserlerin kullanıldığı fasıldır. Usûl, fasıl, meşk sistemi bir arada düşünüldüğünde kullanılan vurmalı çalgının/ çalgıların kudüm ve daire olma olasılıkları yüksektir. Uşşak makamında ve devr-i revan usûlünde geçilen mevlevî âyininde ise kudüm kullanılmıştır.

Usûller ve İcrâ Edildiği Formlar

"Ammâ Sultân Murâd Hân'ın tab'-ı şerîfleri makâm-ı segâha mâ'il olmağile segâhda ol kadar kâr ve nakş ve savt ve zikr ve zecel ve tasnîfât ve kavller ve şarkıyyât varsağıyyât besteleri okurdu kim âdem hayât-ı câvidân bulur. Makâm-ı mâyede bu besteyi Devr-i Revân usûlünde anlarındır"[47]. Burada kâr, nakş, savt, kavl, varsağı gibi birçok mûsikî formundan bahsedilmiştir. Son cümlede ise mâye makamında ve devr-i revân usûlünde icrâ edilen beste formundan bahsedilir.

"Zîrâ kendüsü hüner sâhibi ve ilm-i mûsıkîde fünûn-ı asr olmağile küll-i külliyât sahibi ve Zencîr Yigirmi Dörd usullü ve şükûfe-zâr ve sabâ-darb fethiyle çalar peşrev sâhibi üstâd-ı mehterleri var kim gûyâ her biri zurnayı te'lîf eyleyen Cemşîd'dir."[48]. Burada zencir usûlü yirmi dört usûl ve darb-ı fetih usûlü ile bestelenmiş peşrev formu belirtilmiştir.

"Ekseriyyâ murabba'ât u kâr ü nakş tasnîfâtları tarz-ı Horasân üzre beste olunup ekseriyyâ güfte ve besteleri bu sûret şehrengîz kelâmlarıdır. Makâm-ı sabâ, Usûleş Evfer beste-i kara karçığa."[49]. Horasan tavrı ile bestelenen kâr ve nakışlardan ve sabâ makamında evfer usûlünde bestelenen kara karçığa isimli beste formundan bahsedilmiştir.

"Andan sancaklar ve bayraklar, andan yedişer kat üstâd kâmil çal›c› mehterleri segâh makâm›nda hâvî(?) usûlünde bir hoş-hevâ pîşrev fasl› edüp ubûr etdiler."[50] Oldukça açık olarak ifade edilmiş ve hâvî usûlünde bestelenmiş pişrevden bahsedilmiştir.

"*Bu elfâz-› dürerbâr-› Zebûr'u kaçan erganon ile yâhûd hoş-elhân savt-› hazîn ile ruhbân ve s›byânlar okudukda âdemin aşk›ndan vâlih mest olacağ› gelir, zîrâ bu âyetleri ilm-i mûsîkârî üzre sofyâne usûliyle okundukda âdem inşirâh-› sadr-› zevk-i derûn bulur, ve's-selâm."*[51]. Zebûr içerisinde yer alan ayetler savt olarak sofyâne yani sofyan usûlü ile bestelenmiştir. Bu ayetleri ruhbanların ve sıbyanların okuduğu belirtilmiştir.

*"Ammâ sohbet-i hâssında "Meclis emânetdir"deyüp hem-celîs ü hem-enîsi ve mûnis gam-güsâr ve gam-horları bir niçe pençe-i âfîtâb mehtâb mahbûb u mahbûbe Çerkes ve Abaza ve Gürcî cüvânlarından üstâd-ı kül hânende ve sâzendeler dâ'ire ve tanbûr ve santûr ve ceng ve rebâbların ellerine alup ilm-i mûsîkâr*dan ilm*-i edvâr kavli üzre kaviller okuyup darb-ı feth ve nîm-devr [ve] nîm-sakîl usûllerinde aslı ve fer'i ile on iki makâmı ve yigirmi dörd usûlü ve kırk sekiz terkîbi icrâ edüp Hüseyin Baykara fasılları etdiklerinde müstemi' olan yârânlar engüşt ber-dehen edüp dem-beste hayrân kalırlar"*[52]**.** Edvâr-ı kadîmde zikredilen meşhur on iki makamdan bestelenmiş kavillerin yanı sıra, darb-ı fetih, nim devir ve nim sakîl, fer ve

[46] A.g.e. cilt 9, sayfa 185.
[47] A.g.e. cilt 1, sayfa 336.
[48] A.g.e. cilt 4, sayfa 73.
[49] a.g.e. cilt 4, sayfa 225.
[50] a.g.e. cilt 7, sayfa 93.
[51] a.g.e. cilt 7, sayfa 123.
[52] a.g.e. cilt 7, sayfa 231.

muhammes usûllerinde bestelenmiş ve küllün nağam[53] ismi ile anılan mûsikî formu Hüseyin Baykara fasıllarında icrâ edilmiştir.

"Bu âsitânenin cânib-i erba'ası müte'addid fukarâ hücreleridir. Cümlenin revzenleri nahlistân [u] gülistâna nâzır olup hezârın hezârân efgân u nâlesin istimâ' edüp cân sohbeti eder ve semâ'hânesinde semâ'î faslı âgâze olundukda uşşâk makamından çıkup devr-i revân usûlün âyîn-i fiemsî ve Sultân Veledî ederler."[54]

Cümlede semâî faslından bahsedilmiştir. Ağır semâî ve yürük semâî formlarında eserlerin kullanıldığı fasıldır. Usûl, fasıl, meşk sistemi bir arada düşünüldüğünde kullanılan vurmalı çalgının/ çalgıların kudüm ve daire olma olasılıkları yüksektir. Sema töreninde kudüm eşliğinde icra edilen form ise Uşşak makamında ve devr-i revan usûlünde geçilen mevlevî âyini formudur.

Usûl Darblarının İfadesi

Evliyâ Çelebi usûllerin darblarını oldukça keyifli ve sıradan bir bakış açısıyla seslendirmiştir. Usûl ifadelerini ise mûsikî ile ilgilenmeyen insanların ifadesi gibi genel bir ağız ile kullanmıştır.

"*Tır tıka tır tık tır tır tık tıka" deyü Düyek usulünde tokmak urarak pembe atarak gülüp oynayarak üzre oturarak ubûr ederler."*[55]

Tır	**tı ka**	**tır**	**tık**	**tır**	**tır**	**tık**	**tı ka**
Düm	te-ke	tek	kâ	dü-me	düm	tek	te-ke

Evliyâ Çelebi'nin seslendirdiği bu usûl düyek usûlünün velvelesidir.

"Ve huddâmları çekiç çalarken yigirmi dörd gûne usûl ile "tırtaka tırtâk tırtırtâk", diyerek "Çifte Düyek" usûlünde çekiç ururlar ve körük çekerken kezâlik Usûl-ı Sofyâne ile çekerler."[56]

Tır	**ta ka**	**tır**	**tâk**	**tır**	**tır**	**tâk**
Düm	te ke	tek	kâ	tek	kâ	tek te-ke

Lafzı ile çifte düyek usûlünün ilk sekiz darbını vermektedir.

"Ve kazgancıları kezâlik sindânları üzre la'lgûn bakıra on kişi: "tân tâne tân tâne", deyü sofyâne usûlile çekiç urduklarında Hüseynî sadâsın istimâ' eden ve usûlleri reviş gören erbâb-ı ma'ârif vâlih ü hayrân olur."[57]

[53] Seyahatnâme'de ismi geçmese de meşhur on iki makamın, yirmi dört usûlün, terkîbâtın, şu'benin bir arada kullanıldığı formdur.
[54] a.g.e. cilt 9, sayfa 185.
[55] a.g.e. cilt 1, sayfa 313.
[56] a.g.e. cilt 4, sayfa 29.
[57] a.g.e. cilt 4, sayfa 29.

tân tâ ne tân tâ ne

Düüm te-ke Düüm te-ke

Lafzı ile sofyan usûlünün el ile vuruluş darblarını verir. Usûl darbları Evliya Çelebi tarafından kullanılan malzemelerin seslerine istinaden ifade edilmiştir. Yukarıda da belirtildiği üzere çekiç sesinden hareketle çıkan kalın ve ince sesler, halk içerisinde de yaygın olarak kullanılan ve yakıştırma tabirli lafızlar ile ifade edilmiştir.

Yirmi Dört Usûl

"*Der-beyân-ı sanâyi'ât-ı memdûhât: Her esnâfda erbâb-ı ma'rifeti çokdur, amma cümleden hayyal-i sûzen-gâr-ı hayyâtı ya'nî derzisi ve hallâcı meşhûrdur. Hallâcı yayın destine alup etek der-meyân edüp yigirmi dörd usûlde kaçan tokmak urduklarında âdem hayrân olur. Berber civânları ve helvacı civânı ve azâz civânlar gâyet meşhûr civânları olur*"[58].

"*Hatta Tuhfe-i Tevârîh'de tahrîr etdüğü üzre ilm-i mûsıkîde kitâb-ı edvârda on iki makâm ve yigirmi dörd şu'be ve yigirmi dörd usûl ve kırk sekiz terkîbden olan Şorakir şu'besin Hakîm Şorakir bu şehr imâr olurken bulduğu içün ol şu'benin ismine Şorakir deyüp bu şehr ismiyle müsemmâ bir şu'be-i hoş-hevâdır*"[59].

Evliyâ Çelebi'nin bahsettiği yirmi dört usulden bahsettiği edvar Abdülkâdir Merâgî'ye ait eserlerdir. Câmiü'l Elhan, Makâsıdu'l Elhan ve Şerhü'l Edvar'da yirmi dört adet usûl geçmektedir. Önceki devirlere ait îkâ devirleri içerisinde; Devr-i sakîl-i evvel, devr-i sakîl-i sânî, hafîfü's sakîl, sakîl-i remel, remel, hafîf-i remel, hezec, fahte-i kebir, fahte-i evsat ve fahte-i sagîr. Bu zamanda kullanılan îkâ devirleri; sakîl, hafîf, çahâr-darb, türk-i asl, muhammes-i kebîr, muhammes-i evsat, muhammes-i sagîr, hezec çenber. Fakirin icat ettiği îkâ daireleri; darbü'l fetih, devr-i şâhî, devr-i kumriye, darbü'l cedîd, devr-i mieteyn olmak üzere yirmi dört usûlün adını bize verir.

Evliyâ Çelebi'nin Mûsikîye Bakış Açısı

"*Bâ-husûs pâdişâhım bir şeye elem-zede oldukda def'-i gam içün huzûrunda on iki makâm yigirmi dörd şu'be ve yigirmi dörd usûl ve kırk sekiz terkîb ilm-i mûsikârdan fasl edüp pâdişâhım mesrur olur. Hukemâ-yı kudemâ kavlince sâz [ü] söz ve hânende ve mahbûb rakkâs âdemin rûhuna safâ verir*"[60]. "*Âl-i Osmân devletinde değil hübût-ı Âdem'den berü bu bâlâda tahrîr olunan hânende ve sâzendelere ve bu çengilere bir mülûk mâlik olmamışdır, illâ zamân-ı Sultân Murâd Hân-ı Râbi'de olmuşdur kim her bir esnâfı birer bilâdın yegâne-i asrlarıdır*"[61]. "*Cemî'i ulûmda usûl lâzımdır kim ilm-i usûl, ilm-i edvârda başka bir risâledir. Evvelâ Usûlbend Ahmed Garîbânî ve Parpuloğlu ve Diyârbekirli Karaoğlan ve Baba Âhû ve Baba Acem ve Kapucuoğlu ve Nâzlı Baba sihr-âsâr dâ'irezendir ve Mülâzımzâde ve Urum Angeli ve Ermenî Aydın ve Ermenî Haçatur ve Yahûdî Pıtıkoğlu ve Çingâne Donsuz, bunlardan gayrı niçe bin dâ'irezen, usûl-bend üstâd-ı kâmiller vardır ammâ huzûr-ı şehriyârîde bunların her biri vâhidün ke'elfdir*"[62].

[58] a.g.e. cilt 2, sayfa 96.
[59] a.g.e. cilt 2, sayfa 168.
[60] a.g.e. cilt 1, sayfa 330.
[61] a.g.e. cilt 1, sayfa 343.
[62] a.g.e. cilt 1, sayfa 337.

Birinci paragrafta mûsikînin bir ilim olarak ifadesi dikkat çekmektedir. Evliyâ Çelebi'nin mûsikîyi bir ilim olarak görmesi ve eseri içerisinde zikretmesi aslında yaşamış olduğu yüzyılda da mûsikîye verilen değerin ifadesi konumundadır. Hanende ve sazende gibi daha birçok terimin kimler için kullanıldığının bilincinde olan Çelebi, usûl bahsine de ilim olarak değinmiş ve mûsikî kitaplarında farklı bir kısım bir bâb olarak ele alındığının bilgisini farkındalıkla bize vermektedir. Bulgular genel olarak göz önüne alındığında Evliyâ Çelebi, mûsikî içerisinde yer alan usûller, formlar, çalgılar, çalgı üstatları, makamlar, şu'beler, terkipler, edvarlar ve risâleler, müellifler gibi birçok konuda oldukça bilgi sahibidir. Ayrıca geçmiş yüzyıllarda yaşamış nazariyatçılara ait eserlerden ve hatta içeriklerinden haberdar olması ile de entelektüel bir kimlik olduğu aşikârdır.

KAYNAKLAR

1- Atsız, N. *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'nden Seçmeler*. Kültür Bakanlığı, 1991.
2- Kahraman, S. A., Dağlı, Y., Dankoff, R. *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi.* Yapı Kredi Yayınları, 1998.

"18. YY OSMANLI/TÜRK MUSİKİSİ TEORİSİNE IŞIK TUTAN ESERLER: HÜSEYNİ KÜLLİ KÜLLİYAT-I MAKÂMAT[63]"

Dr. Öğr. Üyesi Gökhan Yalçın
Harran Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

Özet

Hüseyni Külli Külliyat-ı Makamat adlı eserler için kısaca; hüseyni makamında, peşrev formunda genellikle fahte usulünde bestelenmiş, içerisinde onlarca makamın ustalıkla bir araya getirildiği saz eserleridir diyebiliriz. Geçki yapılan makam isimleri ise genellikle eserin içerisinde yazılı bulunmaktadır.

Kantemiroğlu Edvarında ve Kevseri Mecmuası'nda peşrev formunda dört adet, taksim olarak kaydedilmiş bir adet Külli Külliyat-ı Makamat adlı eser mevcuttur. Bu eserlerin tamamı birkaç çalışmada Batı notasına çevrilmiştir.

1. Bu eserlerden en kapsamlısı "Der Makâm-ı Hüseynî Külliyât-ı Küllî Külliyât ve Külliyât-ı Makâmât/Usûl-i Fâhte" künyeli eserdir. Eser dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde 11, ikinci bölümde 12, üçüncü bölümde 15 ve dördüncü bölümde 7 makam olmak üzere 45 makama yer verilmiştir. İçerisinde en fazla makamın kullanıldığı saz eseridir.

2. "Hüseyni Külli Külliyat Usuleş Fahte/ Harun Yahudi" künyeli eser serhane, mülazime, meyanhane ve hane-i salis bölümlerinden oluşmaktadır. Eserde hüseyni, küçek, safâhan, hüseynibuselik, aşiran, şiraz, hisar, acembuselik, şiraz ve sünbüle, zirgüle, şehnaz, evç, ırak, sünbüle, buselik, acem-saba (sünbüle) makamlarının kullanıldığı görülmüştür. Bu makamlar arasında safâyan, hüseynibuselik, acembuselik, şiraz makamlarının neredeyse ilk ve tek seyir örneklerinin bu eserde bulunduğu görülmüştür. Bazı makam isimlerinin makam tarifleri ile örtüşmediği, farklı olduğu tespit edilmiştir.

3. "Hüseyni Külliyat Fahte Kutb-i Nayi" künyeli eser serhane, mülazime, hane-i sani, hane-i salis ve hane-i râbi bölümlerinden oluşmaktadır. Bu eserde diğer iki eserden farklı olarak eserin içerisinde kullanılan makam isimleri belirtilmemiştir. Makam isimleri yazılı olan diğer Küllî Külliyât-ı Makâmât eserlerinden, Kantemiroğlu ve Kevseri'nin vermiş olduğu makam tariflerinden yararlanılarak bu eserin içerisinde kullanılan makam geçkilerinin tespit edilmesine çalışılmıştır.

4. "Hüseyni Nazire-i Külli Külliyat Fahte Muzaffer" künyeli eser serhane, mülazime, hane-i sani ve hane-i salis bölümlerinden oluşmaktadır. Eserin üzerinde makam isimleri belirtilmemiştir. Bölümler diğer eserlerde olduğu gibi "ve leh" kullanılarak alt bölümlere ayrılmış ve her alt bölümünün bir makama işaret ettiği anlaşılmaktadır. Çalışmada eser içerisinde kullanılan makam isimlerinin tespit edilmesine çalışılmıştır.

5. "Hüseyni Taksim-i Külli külliyat" adlı taksim birçok eserde istinsahını gördüğümüz yazılı bir eserdir. En eski kaynak açısından karşılaştırıldığında bu taksimin Kantemiroğlu

[63] Bu çalışma "K18117" proje numarası ile HÜBAK (Harran Üniversitesi BAP Koordinasyon Birimi) tarafından destek almıştır.

Edvarı'nda yer aldığı ve Kantemiroğlu'na ait olacağı kolaylıkla tahmin edilebilir. Kantemiroğlu Edvarı'nın dışında beş esere daha kopya edildiği görülür. Farklı başlıklar kullanılmış olsa da taksim anlatımı neredeyse aynıdır. Perde isimleri kullanılarak yazılı olarak tarif edilen bu taksimde hüseyni, neva, muhayyer, sünbüle, acem, saba, şehnaz, hisar, buselik, buselikaşiranı, acemaşiranı, kürdi, nihavend, rast, mahur, arazbar, babatahir, uşşak, bayati, evç, ırak, çargâh, evc'de şedd segâh, geveşt, rahatülervah, ısfahan, muhalif-ırak, sultanı-ırak, bestenigâr, rehavi, nişabür, pençgâh, zengüle, hüzzam, hicaz, küçek, hüseyni makamlarına geçki yapıldığı görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Külli külliyat, Harun Yahudi, Kantemiroğlu Edvarı, Kevseri Mecmuası

"PIECES ILLUMINATES THE 18'TH CENTURY OTTOMAN/TURKISH MUSIC THEORY: HÜSEYNİ KÜLLİ KÜLLİYAT-I MAKÂMAT"

Abstract

For the works named Hüseyni Külli Külliyat-ı Makamat; we can say that these are instrument pieces in hüseyni maqam, in peşrev form and are usually composed in fahte method and there are dozens of makams which are skillfully put together in them. The modulation (geçki) of maqam names are usually written in the work.

In Kantemiroğlu Edvar and Kevseri Mecmua, there are four works called Külli Külliyat-ı Makamat which are recorded in peşrev form and one work as improvisation (taksim). All of these works have been translated into Western notation in a few work [3-2-1].

1. The most comprehensive of these works is "Der Makâm-ı Hüseyni Külliyât-ı Küllî Külliyât and Külliyât-ı Makâmât / Usûl-i Fâhte". The work consists of four parts. There are 45 maqams which are located as 11 in the first part, 12 in the second part, 15 in the third part and 7 in the fourth part. It is the instrument piece in which the most maqam is used [4].

2. The work "Hüseyni Külli Külliyat Usuleş Fahte/ Harun Yahudi" consists of the parts called serhane, mülazime, meyanhane and hane-i salis. It is seen that hüseyni, küçek, safâhan, hüseynibuselik, aşiran, şiraz, hisar, acembuselik, şiraz ve sünbüle, zirgüle, şehnaz, evç, ırak, sünbüle, buselik, acem-saba (sünbüle) maqams are used in this work. Among these maqams it is seen that almost the first and only seyir samples of safâyan, hüseynibuselik, acembuselik, şiraz maqams are found in this work. It has been determined that some maqam names do not coincide with the maqam descriptions and they are different.

3. The work "Hüseyni Külliyat Fahte Kutb-i Nayi" consists of the parts called serhane, mülazime, hane-i sani, hane-i salis and hane-i râbi. Unlike the other two works, the names of the used maqams are not indicated in this work. By referring to the other Küllî Külliyât-ı Makâmât works in which the name of maqams are written and the maqam descriptions of Kantemiroğlu and Kevseri, it has been tried to determine the maqam modulations (geçki) used in this work.

4. The work "Hüseyni Külliyat Fahte Kutb-i Nayi" consists of the parts called serhane, mülazime, hane-i sani ve hane-i salis. The name of the maqams are not indicated on the work. The chapters are divided into sub-chapters using "ve leh" like the other works and it is

understood that each sub-chapter is pointing to a maqam. It has been tried to determine the name of the maqams used in the work.

5. An improvisation (taksim) called "Hüseyni Taksim-i Külli külliyat" is a written work that we have seen its copies in several works. By comparing in view of the oldest resource it can be easily guessed that this improvisation is located in Kantemiroğlu Edvar and belongs to Kantemiroğlu. It is seen that it has been copied to five works except Kantemiroğlu Edvar. Although different titles are used, the improvisation descriptions are almost same. In this improvisation the pitch names are used and described as written and it is seen that it has been modulated to hüseyni, neva, muhayyer, sünbüle, acem, saba, şehnaz, hisar, buselik, buselikaşiranı, acemaşiranı, kürdi, nihavend, rast, mahur, arazbar, babatahir, uşşak, bayati, evç, ırak, çargâh, evc'de şedd segâh, geveşt, rahatülervah, ısfahan, muhalif-ırak, sultanı-ırak, bestenigâr, rehavi, nişabür, pençgâh, zengüle, hüzzam, hicaz, küçek maqams.

Keywords: Külli külliyat, Harun Yahudi, Kantemiroğlu Edvarı, Kevseri Mecmua

1. Giriş

Türk Musikisinin tarihi süreçteki en önemli kaynakları edvar, risale ya da mecmua olarak adlandırılan yazılı kaynaklarıdır. Bu yazılı kaynaklar yazıldığı dönemin musikisi teorisi hakkında önemli bilgilere ulaşmamızı sağlarlar. Uygulama açısından, meşkin önerilmesinin dışında bazı kaynaklarda somut eserler kaydedilmiş olmasına karşın yeterli sayıda olmadığı da ortadadır. Nayi Osman Dede'nin Defteri, Kantemiroğlu Edvarı, Kevseri Mecmuası, Tahririyye ve Hamparsum Notası ile yazılmış kaynaklarda saz eserlerine ve sözlü eserlere yer verilmişse de çok azdır.

Kantemiroğlu Edvarı'nın nota mecmuası bölümü bu eserler içerisinde muhteva olarak en kapsamlılarından birisidir. Kantemiroğlu'nun otuz üç harf kullanarak oluşturduğu harf yazısı ile kaydettiği 355 parça eser vardır (Tura, 2001: XXXVI). Bu eserlerden Kitab-ı Edvar'dan aktarılan iki "tarîka" ise ebced yazısı ile yazılıdır. Kantemiroğlu Edvarı'nda yaklaşık olarak 63 bestekârın eserine yer verilmiş, 49 farklı makam, 25 farklı usulde yazılmış eserler peşrev ve semaî formunda yazılmış saz eserleridir. Bu eserler içerisinde diğerlerinden farklı olarak dikkat çeken eserler vardır ki bu eserlere kısaca "Hüseyni Külli Külliyat-ı Makamat" adlı eserler diyebiliriz. Bu eserlerin en önemli özelliği ise Kantemiroğlu Edvarında yer verilen neredeyse tüm makamların bir eserin içerisinde yer alıyor olmasıdır. Hatta Kantemiroğlu Edvarı'nda adı geçmeyen bazı makamların da kullanıldığı görülür.

Hüseyni Külli Külliyat-ı Makamat adlı eserler için kısaca; hüseyni makamında, peşrev formunda genellikle fahte usulünde bestelenmiş, içerisinde onlarca makamın ustalıkla bir araya getirildiği saz eserleridir diyebiliriz. Geçki yapılan makam isimleri ise genellikle eserin içerisinde yazılı bulunmaktadır. Adı geçen bu makamlar dönemin müzik teorisinin kısaca özetlendiği yegâne örneklerdir. Eserlerin eğitimcilerin ve icracıların ilgisine sunarak Türk musikisi eğitimine ve repertuarına kazandırılmasının önemli olduğu düşünülmektedir.

Bu çalışmanın amacı da Hüseyni Külli Külliyat-ı Makamat adlı eserlerin incelenmesi olarak belirlenmiştir. Çalışmada ayrıca eserlerin genel yapısının incelenmesi, eserlerde

kullanılan makamların ortaya konulması da amaçlanmaktadır. Bu çalışmada, doküman analizi gibi veri toplama yönteminin kullanıldığı nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 39).

BULGULAR VE YORUMLAR

Kantemiroğlu Edvarında ve Kevseri Mecmuası'nda peşrev formunda dört adet, taksim olarak kaydedilmiş bir adet Hüseyni Külli Külliyat-ı Makamat adlı eser mevcuttur. Bu eserlerin tamamı birkaç çalışmada Batı notasına çevrilmiştir.

1. "Der Makâm-ı Hüseynî Külliyât-ı Küllî Külliyât ve Külliyât-ı Makâmât usul fahte" künyeli eser[64]

Eser dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde 11, ikinci bölümde 12, üçüncü bölümde 15 ve dördüncü bölümde 7 makam olmak üzere 45 makama yer verilmiştir. İçerisinde en fazla makamın kullanıldığı saz eseridir. Makamlar bir ölçü ila beş ölçü arasında değişen seyir örneklerinden oluşmaktadır. Eserin serhâne bölümünün hüseyni makamında yazıldığı, "Terkib-i Mülâzime" bölümü ile birlikte mülâzime (Teslim) bölümünü oluşturduğu anlaşılmıştır. Eser içerisinde kullanılan makamların büyük çoğunluğu dügâh kararlı olmakla birlikte özellikle hâne sonlarında dügâh ve hüseynîaşiran kararlı makamlar kullanıldığı görülmüştür. Bu kararlar mülâzime'ye geçişte kolaylık sağlamaktadır.

Çalışmada Kantemiroğlu Edvarı'nda yer verilen makam ya da terkip açıklamaları ile "Külli Külliyat-ı Makamat"ta kullanılan makam ya da terkipler karşılaştırılmış ve şu sonuçlara ulaşılmıştır:

1. Eserde adı geçen makamların Kantemiroğlu'na göre bir kısmı makam, bir kısmı ise terkiptir. Makamlar; hüseyni, uzzal, saba, kûçek, zengüle, buselik, büzürk, zirefkend, neva, uşşak, bayati, muhayyer, sünbüle, acem, kürdi, şehnaz, bestenigâr, segâh, nikriz, rehâvi, rast, mahur, nişabur, pençgâh, çargâh, nühüft, ırâk, evç, hisar (29 makam). Terkipler; şîrâz, ısfahan, buselikaşiran, babatahir, arazbar, karcığar, nihavend, acemaşiran, hicaz, hüzzam, geveşt, maye, râhatülervâh, muhâlifırâk, ısfâhanırâk, sultânîırâk (16 terkip).

2. İncelenen makam seyirleri ile Kantemiroğlu'nun verdiği tarifler arasında benzerlik olmayan makamlar şunlardır: büzürk, babatahir, uşşak, karcığar, Görünüşte (sözde) makamlar; Bestenigâr, zirefkend. Ayrıca, hüseyni ve şîrâz, saba ve kûçek, zirefkend ve acemaşiran makamları birbirileri ile ilişkili olan terkiplerdir. Eserde ayrı olarak yazılsa da birbirleri ile bağlantılı olarak yazılmışlardır.

3. Makamlar arasında en dikkat çekenlerden birisi nühüft makamıdır. Nühüft makamında yazılan ezginin Kantemiroğlu'nun kabul ettiği açıklamanın aksine reddettiği açıklamalar şeklinde bestelendiği görülmüştür.

[64] Bu çalışmanın geniş incelemesi için bakınız Yalçın, Gökhan (2017). Kantemiroğlu Edvârı'nda "Hüseynî Küllî Külliyât-ı Makâmât" adlı saz eserinin incelenmesi. *Uluslararası Hakemli Müzik Araştırmaları Dergisi (UHMAD).* S. 11, s. 32-70

4. Kantemiroğlu Edvarı'nın ikinci bölümünde 49 farklı makamda eser notaya alındığı bilinmektedir. Bu makamlardan 38 tanesi külli külliyat-ı makamat'ta kullanılan makamlardandır. 7 tanesi (şiraz, kûçek, karcığar, hüzzâm, râhatülervâh, muhâlifirâk, ısfâhanırâk) ise edvar'da eser örneği olmayan, notaya alınmayan makamlardır. Kantemiroğlu Edvarı'nda açıklaması olan fakat eser örneği olmayan bu altı makam ya da terkibin birer seyir örneğine sadece "külli külliyat-ı makamat"ta rastlanmaktadır. Isfahanırâk makamı ise edvar içerisinde hiçbir yerde, adı dahi anılmazken külli külliyat-ı makamat'ta bir seyir örneğine yer verilmiştir.

"Der Makâm-ı Hüseynî Külliyât-ı Küllî Külliyât ve Külliyât-ı Makâmât/Usûl-i Fâhte" künyeli eserin bestecisi tam olarak bilinmemektedir. Fakat Ekinci'nin de belirttiği gibi (2016: 170) Kantemiroğlu Edvarı'nda eser başlığının hemen yanına başka bir el yazısı ile "Kantemiroğlu'nun peşrevi" olduğunun ima edildiği bir not düşülmüştür. Aynı eserin Kevserî Mecmuası'ndaki kopyasında da eser künyesi içerisinde bestecisi yazılmamış, sonradan Latin harfleri ile "Kutbî Nayî" notu düşülerek eserin Nayî Osman Dede'ye ait olduğu îmâ edilmiştir. İki notun da gerçekliği tartışılabilir. Fakat bu çalışmada, incelenen eser içerisinde kullanılan bazı makam seyirleri ile Kantemiroğlu Edvarı'ndaki ilgili makam için yapılan açıklamalar arasında dikkat çeken farklılıklar olduğu tespit edilmiştir (Karcığar terkibi, babatahir terkibi ve nühüft makamı gibi). Bu terkiplerden babatahir'in ise aynı zamanda Nayi Osman Dede'nin buluşu olduğu bilinmektedir. Bazı terkip ya da makam açıklamalarının edvar içerisinde hiç yapılmadığı görülmüştür (Örneğin, ısfahanırâk makamı edvar içerisinde hiçbir yerde adı dahi anılmazken eser içerisinde kullanılmıştır). Bu farklılıklar, bu eserin Kantemiroğlu'na ait olamayacağı fikrine daha çok yaklaştırmaktadır.

2. Hüseyni Külli Külliyat Usuleş Fahte/ Harun Yahudi" künyeli eser[65]

Hüseyni Külli Külliyat Usuleş Fahte/Harun Yahudi" künyeli eserin bestecisi olduğunu tahmin ettiğimiz Harun Yahudi hakkında neredeyse hiçbir bilgi yoktur. Bu külli külliyat örneğinin içerisinde de önemli makam ya da terkiblerin bulunduğu tespit edilmiştir. Serhane, mülâzime, meyanhâne ve hane-i salis bölümlerinden oluşan bu eserde hüseyni, küçek, safâhan, hüseynibuselik, aşiran, şiraz, hisar, acembuselik, şiraz ve sünbüle, zirgüle, şehnaz, evç, ırak, sünbüle, buselik, acem-saba (sünbüle) makamlarının kullanıldığı görülmüştür. Bu makamlar arasında safâyan, hüseynibuselik, acembuselik, şiraz makamlarının neredeyse ilk ve tek seyir örneklerinin bu eserde bulunduğu görülmüştür.

Ali Ufki Bey'in "Mecmua-i Saz ü Söz" adlı kitabında incelemesi yapılan eserin bir örneği mevcuttur. Bu eserin derkenarında düşülmüş olan "bu nagamat akabince çalınır, her makamatı izhar idüb ta ahire dek varılır, haneler ve mülâzimeler yokdur" notundan hareketle on yedinci yüzyılda "Külli Külliyat-ı Makamat" içerikli eserlerin haneler ve mülazimler düşünülmeden icra edildiği ve bu şekilde bestelendiği anlaşılmaktadır. Bu durumda eserin

[65] Bu çalışmanın geniş incelemesi için bakınız Yalçın, Gökhan (2018). Harun Yahudi'nin "Hüseyni Külli Külliyat-ı Makamat" Adlı Eseri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. C. 11,* S. 56, s. 1170-1185

peşrev formunda değil taksim şeklinde yazılmış olduğunu söylemek daha doğru olacaktır. On sekizinci yüzyılda ise aynı eser bölümlere ayrılarak eklemeler yapılarak peşrev formuna dönüştürdüğü ve kaydedildiği anlaşılmaktadır. Fakat icra açısından ele alınacak olursa aynı durum söz konusu olmayabilir. Eserin Ali Ufki Bey'in not olarak düştüğü şekli ile icra edilmesi ya da icra edilmemesine yönelik bir bilgi yoktur. Kantemiroğlu'nun vermiş olduğu "sâzendeler ve hânendelerin taksim nağmesini peşrev şeklinde besteledikleri" bilgisi de ne şekilde icra edildiği konusunda net bir bilgi vermemektedir.

Kevseri Mecmuası'ndaki saz eserlerinin kaydedilmesinin dışında bazı eserler üzerinde inceleme ve araştırma da yapıldığı anlaşılmıştır. İlk olarak Nayi Mustafa Kevseri, Kantemiroğlu Edvarı'ndan bu eseri mecmuasına kaydederken eserin üzerinde isimleri yazılı olmayan makamları analiz etmiş ve eklemiştir. Kevseri Mecmuası'nı ve Kantemiroğlu Edvarı'nı elinde bulunduran bir kişi tarafından (Muhtemelen Nayi Ali Dede) Kevseri'nin sonradan eklediği makam tespitlerini bazı düzeltmelerle Kantemiroğlu Edvarı'nın derkenarına not ettiği anlaşılmıştır. Diğer bir incelemenin de eserin usulü üzerine olduğu anlaşılmaktadır. Eserin serhane bölümünde eserin düyek usulünde yazılıp yazılmadığına dair inceleme yapıldığını gösteren işaretler mevcuttur. Eserin sekiz zamanlı düyek usulünde olmadığı anlaşılmış olmalı ki mülazime bölümünden sonra işaretler son bulmuştur.

Harun Yahudi'nin kim olduğunun bilgisine de ulaşılmasının önemli olduğu düşünülmektedir. Zira ustalık göstergesi olan bu eseri yazan bir bestekârın başka bir eserinin daha olmaması, kendisi hakkında bilgiye ulaşılamaması şaşırtıcıdır. Fakat aynı eserin Ali Ufki Bey'in Mecmua-i Saz ü Söz adlı eserinde kaydedilmiş olması ve bestekâr isminin olmaması dikkat çekmektedir. Harun Yahudi bu eserin bestekârı değil eserin meşk edildiği, alındığı kısaca derlendiği icracı ya da eğitimci olabilme ihtimali de vardır.

3. Hüseyni Külliyat Fahte Kutb-i Nayi künyeli eser

Kantemiroğlu Edvarı'nda 23 numaralı (v. 14-15), Kevseri Mecmuası'nda ise 204 numaralı (v. 89b) olan bu eserin Kutb-i Nayi Osman Dede'ye ait olduğu anlaşılmaktadır. Kevseri Mecmuası'nda kısaca "Kutb-i Nayi" yazılı iken Kantemiroğlu Edvarı'nda "tasnif-i Kutb-ı Nayi" yazılıdır. Bu notta belirtilen tasniften hareketle Kutb-ı Nayi'nin bestecisi mi yoksa notaya alanı mı olduğunu kesin olarak söylemek zordur.

Eser serhane, mülazime, hane-i sani, hane-i salis ve hane-i râbi bölümlerinden oluşmaktadır. Bu eserde diğer iki eserden farklı olarak eserin içerisinde kullanılan makam isimleri belirtilmemiştir. Makam isimleri yazılı olan diğer Küllî Külliyât-ı Makâmât eserlerinden, Kantemiroğlu ve Kevseri'nin vermiş olduğu makam tariflerinden yararlanılarak bu eserin içerisinde kullanılan makam geçkilerinin tespit edilmesine çalışılmıştır;

1. Eserin serhâne bölümü ve mülâzime bölümünün ilk dört ölçüsünün hüseyni makamında olduğunu söylemek zor değildir.

2. Mülâzime bölümünde hüseyni makamından sonra saba ve zirgüle makamlarının kullanıldığı görülmüştür.

3. Hâne-i sani bölümü buselik makamı ile başlamakta uzzal, çargâh, hüseyni makamı ile son bulmaktadır.

4. Hâne-i salis bölümü neva makamı ile başlamakta ardından kürdi, buselik, mahur, evç ve hüseyni ile son bulmaktadır.

5. Hâne-i rabi bölümü saba ve zirgüle perdesini kullanan ve Tanburi Küçük Artin tanımladığı "Dügâh-ı Rumi" makamı olduğu düşünülmektedir. Diğer makamlar ise rast, mahur, uşşak, segâh-mâye, ısfahan, hisar ve hüseyni makamlarıdır.

4. Hüseyni Nazire-i Külli Külliyat Fahte Muzaffer künyeli eser

Muzaffer'e ait olduğu belirtilen eser Kantemiroğlu Edvarı (v. 15-16) ve Kevseri Mecmuası'nın (v. 89a) yanı sıra Ali Ufki Bey'e ait *Mecmua-i Saz-ı Söz* adlı yazılı kaynakta da mevcuttur. İki nüshada muzaffer adına atfedilirken, Ali Ufki Bey'in mecmuasında ise "Santuri Şâhmurad"a ait olduğu notu düşülmüştür. Bu durum Muzaffer'in eserin derlendiği, alındığı kişi ya da Santuri Şahmurad'ın eserine nazire yazan bestekâr olduğu düşüncesini uyandırmaktadır.

Eser serhâne, mülâzime, hâne-i sâni ve hâne-i sâlis bölümlerinden oluşmaktadır. Eserin üzerinde makam isimleri belirtilmemiştir. Bölümler diğer eserlerde olduğu gibi "ve leh" kullanılarak alt bölümlere ayrılmış ve her alt bölümünün bir makama işaret ettiği anlaşılmaktadır. Çalışmada eser içerisinde kullanılan makam isimlerinin tespit edilmesine çalışılmıştır;

1. Serhâne bölümü kolayca tahmin edileceği gibi hüseyni makamında yazılmıştır.

2. Mülâzime bölümü de hüseyni makamındadır.

3. Hâne-i sani bölümü muhayyer ve hüseyni makamı kullanılmıştır.

4. Hâne-i salis bölümü uzzal makamı ile başlamakta ardından şehnaz, çargâh ve hüseyni makamı ile son bulmaktadır.

Hüseyni Nazire-i Külli Külliyat Fahte Muzaffer künyeli eserde kullanılan makamların sayısı diğer Külliyat-ı Makamatlara nazaran en az sayıda olduğu görülmüştür.

5. Der makam-ı Hüseyni Taksim-i Nağme-i Külliyyat-ı Makamat İsimli Taksim Tarifi

Hüseyni Taksim-i Nağme-i Külliyyat-ı Makamat isimli taksimin kayıtlı olduğu eserler Tablo 1'de verilmiştir. Bu eserlerdeki başlıklarda farklılıklar görülse de aynı taksim nağmesi anlatılmıştır. Taksimin kayıtlı olduğu en eski eser Kantemiroğlu Edvarı'dır. Fakat Haşim Bey bu taksimin Abdülbaki Nasır Dede'ye ait olduğunu belirtmektedir. Yalçın'a göre (2016: 38-39) bu alıntıda taksim'in yanlış isme atfedilmesinin sebebi, Hâşim Bey'in Kantemiroğlu Edvârı'ndan alıntı yapmaması ve alıntı yaptığı eserin (EH 2069) içerisinde "Tedkik ü Tahkik" adlı eserden alıntılar bulunuyor olmasıdır.

Tablo 1. Hüseyni Taksim-i Nağme-i Külliyyat-ı Makamat isimli taksimin kayıtlı olduğu eserler

ESER	BAŞLIK
Kantemiroğlu Edvarı	Der makam-ı Hüseyni Taksim-i Nağme-i Külliyyat-ı Makamat
Kevseri Mecmuası	Der makam-ı Hüseyni Taksim-i Nağme-i Külliyyat-ı Makamat
Hk 131	Der makam-ı Hüseyni Nağme-i Taksim-i Külli Külliyyat
T 1856	Der makam-ı Hüseyni Taksim-i Nağme-i Külliyyat-ı Makamat
EH 2069	Der makam-ı Hüseyni Nağme-i Külli Külliyat
Haşim Bey Mecmuası	Hüseyni'de Nağme-i Külli Külliyyat

Taksimde seyir perde isimleri ile anlatılmakta ve geçki yapılan makam isimleri belirtilmektedir. Bu yönü ile diğer "Külli Külliyat-ı Makamat" isimli eserlerden çok farklı olduğunu söylemek güçtür. Diğer eserlerde olduğu gibi önce hüseyni makamı gösterilmekte ve ardından diğer makamlara geçilmektedir;

> …Evvelâ dügâhtan hareket edip çargâh ve nevâ'ya çıkıp hüseyni'de hüseyni makamını gösterir. Ondan yine hüseyni tarzı ile gerek tam gerek tiz birer hareketten sonra gelir dügâh'ta karar verir. Dügâh'tan segâh ve çargâh'a çıkıp nevâ'da nevâ'yı gösterir…(Yalçın, 2016: 208-209).

Taksimde toplam 37[66] makam gösterilmiştir. Seyir hareketleri incelendiğinde, hangi perdelerin kullanılması durumunda hangi makamın ortaya çıktığını göstermesi açısından bu taksim nağmesinin yazıldığı dönemin müzik teorisine ışık tuttuğu rahatlıkla söylenebilir.

3. Sonuç

Hüseyni Külli Küliyat-ı Makamat adlı eserlerin hüseyni makamında ve fahte usulünde bestelendiği, sayı bakımından eserlerin az sayıda olduğu, bir kısmında makam isimlerinin yazılı, bir kısmında ise yazılı olmadığı görülmüştür. Makam isimleri yazılı olan eserlerin eğitim amaçlı da kullanılıyor olduğu anlaşılmaktadır.

Bu eserler o yüzyıla ait müzik teorisinin uygulamaya dönük yüzüdür. Bestekârın ya da eseri kitabına kaydeden nazariyatçının makam hakkındaki görüşlerini de yansıtır. Bu yönüyle eserlerin içerisinde yer alan makamlar o yüzyılın teorisini karşılaştıracak örnekler olduğu söylenebilir. Bu çalışmada incelenen eserlerde tespit edilen makamların eserlere göre dağılımı Tablo 2'de verilmiştir.

[66] Haşim Bey Mecmuası'nda bu makam sayısında ve bazı makam geçkilerinde farklılıklar vardır. Bu farklılıklar da alıntı yaptığı kaynaktan dolayıdır. Ancak bu farklı makam geçkilerinin sebeplerinin araştırılması gerekmektedir (Tablo 2).

Tablo 2. Hüseyni Külli Küliyat-ı Makamat adlı eserlerde tespit edilen makamlar

	Der Makâm-ı Hüseynî Külliyât-ı Küllî Külliyât ve Külliyât-ı Makâmât Usûl-i Fâhte	Hüseynî Külliyât Fâhte *Kutb-ı Nâyî*	Hüseynî Nazîre-i Küllî Külliyât Fâhte *Muzaffer*	Hüseynî Küllî Külliyât Usûleş Fâhte *Hârûn Yahûdî* (Kantemiroğlu, Kevseri)	Nağme-i Külli Külliyat Haşim (1864: 207-213) EH 2069 (v. 17b-19a)	Kantemiroğlu Edvarı (Tura, 2001: 127-134)
1.	Hüseyni	Hüseyni	Hüseyni	Hüseyni	Hüseyni	Hüseyni
2.	Şiraz	Saba	Muhayyer	Küçek	Neva	Neva
3.	Uzzal	Zirgüle	Hüseyni	Safahan	Sünbüle	Muhayyer
4.	Isfahan	Buselik	Uzzal	Hüseni	Acem	Sünbüle
5.	Saba	Uzzal	Şehnaz	Buselik	Saba	Acem
6.	Kûçek	Çargâh	Çargâh	Aşiran	Uzzal	Saba
7.	Zirgüle	Hüseyni	Hüseyni	Şiraz	Hicaz	Şehnaz
8.	Buselik	Neva		Hisar	Şehnaz	Hisar
9.	Büzürk	Kürdi		Acem	Hisar	Buselik
10.	Puselik-aşiran	Buselik		Buselik	Buselik	Buselikaşiranı
11.	Zirefkend	Mahur		Şiraz	Buselikaşiran	Acemaşiranı
12.	Neva	Evç		Sünbüle	Acemaşiran	Kürdi
13.	Babatahir	Hüseyni		Zirgüle	Kürdi	Nihavend
14.	Arazbar	Dügâh-ı rumi		Şehnaz	Nihavend	Rast
15.	Uşşak	Rast		Evç	Mahur	Mahur
16.	Bayati	Mahur		Irak	Arazbar	Arazbar
17.	Karcığar	Uşşak		Sünbüle	Babatahir	Babatahir
18.	Muhayyer	Segâhmaye		Tiz buselik	Uşşak	Uşşak
19.	Sünbüle	Isfahan		Acem	Beyati	Bayati
20.	Acem	Hisar		Saba	Evç	Evç
21.	Nihavend	Hüseyni			Irak	Irak
22.	Kürdi				Çargâh	Çargâh
23.	Acemaşiran				Evç'de şedd segâh	Evc'de şedd segâh
24.	Hicaz				Geveşt	Geveşt
25.	Şehnaz				Rahatülervah	Rahatülervah
26.	Hüzzam				Isfahan	Isfahan
27.	Geveşt				Muhalif-ırak	Muhalif-ırak
28.	Bestenigar				Sultani-ırak	Sultanı-ırak
29.	Segâh				Bestenigâr	Bestenigâr
30.	Maye				Rehavi	Rehavi
31.	Nikriz				Nişabur	Nişabür
32.	Rehavi				Pençgâh	Pençgah
33.	Rast				Zirgüle	Zengüle
34.	Mahur				Hicaz	Hüzzam
35.	Nişabur				Küçek	Hicaz

36.	Pençgâh				Hüseyni	Küçek
37.	Çargâh					Hüseyni
38.	Nühüft					
39.	Irak					
40.	Evç					
41.	Rahatülervah					
42.	Muhalif-ırak					
43.	Isfahan-ırak					
44.	Sultani-ırak					
45.	Hisar					

Kaynakça

Cevher, M. Hakan (1995). *Ali Ufki Bey ve Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz (Transkripsiyon, İnceleme)*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

Ekinci, Mehmet Uğur (2016). *Kevserî Mecmuası. 18. Yüzyıl Saz Müziği Külliyatı*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Kantemiroğlu, Dimitri (2001). *Kantemiroğlu Edvârı,* (Çev. Yalçın Tura), c. *I-II.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tura, Yalçın (2001). *Kantemiroğlu Edvârı*, c. I-II. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tura, Yalçın (2006). *Tedkik ü Tahkik/İnceleme ve Gerçeği Araştırma*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Uslu, Recep (2017). *Edvar-ı Musiki 1642 Tarihli (Paris NB 1121)*. İstanbul: Çengi Yayınevi.

Yalçın, Gökhan (2016). 19. Yüzyıl Türk Musikisinde Hâşim Bey Mecmuası-Birinci Bölüm: Edvar. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Yalçın, Gökhan (2017). Kantemiroğlu Edvârı'nda "Hüseynî Küllî Külliyât-ı Makâmât" adlı saz eserinin incelenmesi. *Uluslararası Hakemli Müzik Araştırmaları Dergisi (UHMAD).* S. 11, s. 32-70.

Yalçın, Gökhan (2018). Harun Yahudi'nin "Hüseyni Külli Külliyat-I Makamat" Adlı Eseri. *Uluslar arası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. C. 11, S. 56.

Yıldırım A. ve Şimşek H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Teknikleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

"MÜZİK TEORİLERİNE META-TEORİK BİR BAKIŞ: MÜZİKTE ENTROPİ"

Gökmen Özmenteş
Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü
gozmentes@gmail.com

Özet

Her müzik kültürünün kendisine özgü bir müzik teorisine sahip olması ve o teorinin de kendi içinde sistematize edilerek açıklanması müzik teorisi alanında genel bir yaklaşım olmuştur. Bunun sonucunda müzik teorileri genel olarak batı (tonal müzik teorisi) ve batı-dışı müzik teorileri (modal/makamsal müzik teorileri) olarak sınıflanmıştır. Bu ayrım temelde etnomüzikoloji bağlamında, müziğin kültür içinde analiz edilmesi ve karşılaştırılması geleneğinin bir sonucudur. Batının tonal müzik teorisi armonik yapıların yatay ve dikey düzlemde inşası ve bağlanma ilkelerini içermektedir. Bu ilkeler batı tonal müziğinin temelde gerilim-çözülüm ilişkisi içinde güçlü bir hiyerarşik yapıyla açıklanmasını sağlamıştır. Bu bağlamda dinleyenin psikolojik düzeydeki beklentileri (sırada ne var?) melodik ve armonik beklentiler olarak kuramsallaştırılmıştır (Krumhansl, 2002; Meyer, 1956).

Kalıplaşmış akor bağlantıları (kadanslar) beklenen akorları içererek (Schmuckler, 1989) melodik yapıların daha kolay algılanması ve hatırlanmasını sağlayan bir işlev görmektedirler (Deutsch, 1980). Batı tonal müziğinde geleneksel olarak V-I (otantik kadans) ve IV-I (plagal kadans) akorlarının bağlanması ile elde edilen tamamlanma/bitme hissi *closure* (kapanma) olarak kavramsallaştırılmış ve analiz edilmiştir (Rosner ve Narmour, 1992). Aslında batı-dışı müziklerde de bu tamamlanma/bitme pratiğini yani bir karar sesine varıldığını görürüz. Türk Müziği makam teorisinde kullanılan karar, yeden, güçlü perdesi gibi kavramlar da aslında batı tonal müziğindeki hiyerarşik yapılarla belli düzeyde benzerliğe sahiptir. Araştırmada bu benzerlik entropi kavramı temelinde detaylandırılmış ve müzik teorileri arasındaki ayrışmaya karşıt bir okuma olanağı sunan bir meta-teori teklifi içinde tartışılmıştır. Bu meta-teori tüm müzik teorilerinde/pratiklerinde görülen ortak bir kavram olarak *gerilim-çözülüm/kapanma* yani *merkez bir seste sona erme* pratiğinin altında entropi kavramı olduğu iddiasına dayandırılmıştır.

Termodinamiğin ikinci yasası olarak entropi; tabiatta düzensizliğin artma eğiliminde olması, evrendeki her şeyin kendini minimum enerji ve maksimum düzensizliğe çekme eğilimini tanımlayan bir kavramdır. Bir odadaki eşyaların sürekli dağılmaya eğilimli olması, maksimum düzensizliğe yönelmesi ve odadaki eşyaların farklı kombinasyonlar dâhilinde dağılması entropiye bir örnektir. Odayı tonal/makamsal/modal bir sistem, sesleri de eşyalar olarak kabul edersek; seslerin bir kompozisyon içinde konumlanma kombinasyonlarına yönelik sınır ve kuralların aslında müzik teorilerinin tanım ve işlevi olduğunu düşünebiliriz. Bu bağlamda şu sorular geliştirilebilir: Müzik teorik sistemlerin entropik açıdan rolü nedir? Yaratıcılık bu sistemin neresindedir? Estetik denilen fenomen entropik sürecin bir anlık reytingi yüksek fotoğrafı mıdır? Müzik teorileri arasındaki farklılık entropi bağlamında nasıl muğlâk bir hale gelebilmektedir? Entropi müzikte en yüksek geçerlikte evrensel bir olgu olarak tanımlanabilir mi? Yoksa müzik, seslerin sınırsız kombinasyonlarını içeren maksimum düzeydeki entropi ile bunu sınırlamaya çalışan estetik/teorik direnç arasındaki çatışma alanı mıdır? Müzik tarihi de bu mücadelenin tarihi midir? Bu meta-teorik yaklaşım müzik teorileri arasındaki kültürel ve psikolojik alımlama farklılıklarını kabul etmekle birlikte, entropi gibi kapsayıcı bir fizik yasasının müzik teorilerini değerlendirmede üstten bir bakış açısı sunabileceğine yöneliktir.

Anahtar Sözcükler: Müzik Teorileri, Meta-teori, Gerilim, Çözülüm, Kapanma, Entropi

GİRİŞ

İnsan bilişi ile ilgili karşımıza çıkan iki temel yaklaşım ve aralarındaki çatışma psikoloji alanyazınını epeyce meşgul etmiştir. Bu yaklaşımlardan ilki, insan bilişini *sembolik işlemler* ile açıklayan bilişselci gelenek, diğeri ise insan bilişinde çevrenin, bağlamın, sosyo-kültürel koşulların karşılıklı etkileşimini odağa alan *durumsal biliş/eylem* yaklaşımıdır (Thompson ve Fine, 1999). Bu yaklaşımların ilkinde insan bilişi, planlama, problem çözme, neden-sonuç ilişkileri kurma, şemalar üretme/kullanma ve bellek gibi bilgi işleme süreçleri ile açıklanmaya çalışılıyordu. Ancak, ikinci yaklaşım insan bilişinin zihindeki bir takım işlem süreçlerine hapsolmuş, bir nevi kapalı kutu modeline dönüşmüş süreçlerden oluşmadığını öne sürerek, bilginin alımlanması, kullanılması ve üretilmesi süreçlerinde birey ve çevre arasındaki karşılıklı etkileşime dikkati çekmiştir. Alanyazında Piaget ve Vygotsky arasındaki çatışma ve farklar üzerinden de okunabilecek bu ayrışmanın insan bilişinin her alanına uygulanabildiğini görüyoruz. Thompson ve Fine'ın (1999) *sosyal olarak paylaşılan anlam*, Levine ve diğ.'nin (1993) *sosyal olarak paylaşılan biliş* olarak adlandırdığı bu süreçler, insan zihninde olup bitenlerin asla sadece bireye atfedilemeyecek kadar derinlikli ve dış dünya etkileşiminin ürünleri olduğu düşüncesine dayanır. Hatta Levine ve diğ. (1993) bellek ve karar verme süreçlerini de grup etkileşimleri açısından değerlendirmiş, bireylerin karar verme süreçlerinde grup kararlarının etkisini ortaya koyarak, bilişin paylaşıma açık karakterini *grup belleği* terimiyle tanımlamıştır. Aslında sosyoloji ve antropoloji alanında *kültürel bellek* terimiyle de karşımıza çıkan bu durum, birey odaklı psikolojinin giderek sosyal alana kayması ve sosyal psikolojinin ortaya çıkma gereksinimini de açıklamaktadır. Paylaşılan biliş kavramını eylem ve ürünler açısından değerlendirdiğimizde kültür kavramı karşımızda hemen belirmektedir.

Sosyal Olarak Paylaşılan Bir Sesler Sistemi: Müzik

Müzik, sosyal olarak paylaşılan biliş kavramının tüm özelliklerini barındırmakta; hatta *grup belleği, kültürel bellek, paylaşılan bilgi ve eylemler* kavramları açısından da çok somut örnekler sunmaktadır. Motor koordinasyon (beden kullanımı), duygular, kültürel etkinlikler (her türlü ritüel, paylaşım ortamları), bestecinin/üreticinin sosyal, entelektüel nitelikleri, anonimleşme gibi kavramlar müziğin sadece paylaşılan bir sesler sistemi değil, paylaşılan da bir eylem olduğunu göstermektedir. Merriam'ın (1964: 218) *belki de insan davranışlarına müzik kadar ulaşan, onu biçimlendiren ve kontrol eden bu kadar yaygın insana ait başka bir kültürel etkinlik yoktur* ifadesinin altında müziğin bu paylaşılma kapasitesi yatmaktadır. Keza, Blacking'in (1995: 55) ünlü müzik tanımında da bu nitelik öne çıkarılmıştır: *belli bir sosyo-kültürel ortamdaki sosyal ve bilişsel süreçlerle ilişkili olarak insan tarafından organize edilen sesler*. Bu tanımda çalışmanın temel bağlamı kapsamında iki nokta dikkati çekmektedir. İlki *sosyo-kültürel bağlam*, ikincisi ise *organize etmek* kavramlarıdır. Birbiriyle ilişkili olan bu kavramlardan sosyo-kültürel bağlam ile müzikal pratiklerin iki temel öznesi olan insan ve toplum arasındaki karşılıklı etkileşim kastedilmektedir. Seslerin organize edilmesi kavramı ise bu çevre içinde seslerin nasıl olup da *müzik* olarak kabul edilebilecek bir sesler bütünlüğüne kavuşacağına ilişkin her türlü verili-verisiz kurallar sistemine gönderme yapmaktadır. Bu bağlamda, bu kurallar sistemine o kültür içindeki müzik teorisi denmektedir. Bir başka ifadeyle; *müzik teorisi*, belli bir müzik kültürü içinde seslerin müzik olarak tanımlanabilecek şekilde bir araya getirilmesine ilişkin verili-verisiz kural sistemleri olarak tanımlanabilir.

Müzikteki sessel malzemenin gramer, sentatik ve semantik sınırları müzik teorisinin içinde belirlenmiş durumdadır. Bu sınırlar içindeki müzikal ürünler toplumdaki her bireyce alımlanmakta, algılanmakta, tüketilmekte ve üretilmektedir. Dolayısıyla bir kültür içindeki müzikal yaşam, bir nevi canlı organizma gibi, müzik teorik bir habitat içinde şekillenmektedir. Çeşitli kural sistemlerini öğrenme, uygulama, şemalar oluşturma, müzikal problem çözme, karşılaştırma, yaratma, belleğe alma gibi sembolik işlemler yürütme kapasitesi gerektiren müzikal eylemleri ve müzik teorilerini bu bağlamda birey odaklı ve bilişsel psikoloji

geleneğinin kavramları ile incelemek de olasıdır. Ancak; bu kural sistemlerinin, yani müzik teorilerinin, bireyin dışındaki aktör ve figürler tarafından oluşturulduğu, sınırlarının çizildiği ve hatta kurumsallaşmış estetik kalıplara (armoni kuralları ya da makam dizileri vb.) dönüştüğü de bir gerçektir. Müziği üreten, icra eden ve dinleyen kitlelerin bu kural sistemlerine çoğunlukla bağlı kaldığı görülse de, üstün yaratıcılık nitelikleri karşısında müzik teorilerinin de fazla dayanıklı olmadığı müzik tarihinin sayfalarında görülebilmektedir. Yaratıcı zihnin krizi de, bu habitat tarafından belirlenen sınırlar ile özgün bir söylem geliştirme arzusu arasındaki çatışmadır zaten.

Farklı müzik kültürlerinde kendi bağlamı içinde oluşmuş müzik teorilerinin analizinde en sağlam verileri sunan etnomüzikoloji çalışmaları sonucunda müzik teorileri kabaca iki sınıfta toplanmıştır. Batı müzik teorisi (tonal) ve batı-dışı müzik teorileri (modal/makamsal). Oryantalist bir bakışla yapılan bu sınıflama ve bunun getirdiği analitik (parçalı) düşünme geleneği, müzik teorilerine üstten bir bakışla yaklaşmayı çoğu zaman engelleyebilmekte, müziği ve müzik teorisini yalnızca *bir açıdan* ve *uzmanlık* etiketi altında sınırlı şekilde görmeyi sağlamakta, bütünün görülmesini güçleştirmektedir. Araştırmanın amacı, müzik teorileri arasındaki bu parçalı bakışa karşıt ve birleştirici bir perspektif olarak entropi kavramı temelinde inşa edilmiş bir meta-teori sunmak ve açıklamaktır.

Entropi Nedir?

Düzensizliğin teorisi, düzenliliğin düzensizliğe dönüşme eğilimi olarak da tanımlanabilen entropi, termodinamiğin ikinci yasası olup, yer çekiminden daha güçlü ve geçerli bir yasa olarak kabul edilmektedir. Evrendeki her şeyin kendisini minimum enerji ve maksimum düzensizliğe çekme eğiliminde olması toplam enerjinin dağılımı bakımından doğal bir akış olarak kabul edilmektedir. Örneğin, bir oda toplansa da yeniden dağılacaktır. Ancak entropi sadece bu değildir. Odadaki eşyaların nasıl dağılacağı, hangi eşyanın nereye saçılacağı ve bunun önceden planlanamazlığıdır. Odanın kaç farklı şekilde dağılacağına yönelik kombinasyonlar toplamıdır entropi. Evrenin yaşaması için potansiyel enerjinin tüm evrene yayılması gerekli olduğundan enerjinin belli bir obje, varlık ya da sistem üzerinde toplanmaması, akması, paylaşılması gereklidir. Evreni yaşatan ve devamını sağlayan da bu entropidir.

Öncelikle entropinin karmaşıklıkla ilgili, yani bir sistem içindeki parçaların birden fazla durum ve pozisyona sahip olabileceği ile ilgili olduğunu belirtelim. Bu bağlamda entropinin karmaşık sistemlerin bir ölçüsü olarak matematiksel olarak hesaplandığı, permütasyon ve algoritma çalışmalarına dayanak olduğu da görülmektedir (Pincus, 1991; Zanin ve diğ., 2012; Renyi, 1961; Coifman ve Wickerhauser, 1992). Bu çalışmalarda entropinin bir sistem dahilindeki parçaların çeşitliliklerine ve farklı kombinasyonlar halinde dizilebilmelerine ilişkin bir çıkış noktası olarak ele alındığına ve hesaplandığını görüyoruz.

Meta-Teorinin İnşası

Adım 1. Müzikte Entropi ve Müzik Teorileri

Müziğin bir kurallar sistemi olduğunu, yani seslerin nasıl organize edileceğinin müzik teorilerinin sınırları bağlamında belirlendiğini belirtmiştik. Ancak entropik açıdan bakıldığında her sistemin zaman içinde entropisi yani düzensizliği artma eğilimindedir. Bu durumda müzikte entropi seslerin olabildiğince dağılma eğilimi, müzik teorileri ise seslerin olabildiğince düzenli sistemlere dönüştürülmesi işleviyle belirmektedir. Somutlaştırmak için oda örneğine döner ve odayı tonal/makamsal/modal bir sistem, sesleri de eşyalar olarak kabul edersek; seslerin bir kompozisyon içinde konumlanma kombinasyonlarına yönelik sınır ve kuralların aslında müzik teorilerinin tanım ve işlevi olduğunu düşünebiliriz. Yani, tabiattaki düzensizliğe ve dağılmaya olan eğilim müzik teorik sistemlerde tam tersi bir anlayışla sınırlanmakta, *her ses istediği yere*

gidememektedir. Bir başka deyişle, müzik teorik sistemler entropiyi sürekli olarak düşürmeye yönelik karşıt sistemler olarak çalışmaktadır.

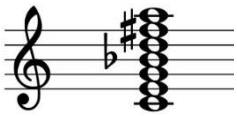
Örneğin; do majör dizide her ses bir defa kullanılmak koşuluyla kaç farklı dizilim elde edilebilir? Yanıt, 7!=5040'dır. Ancak bu 5040 farklı dizilim, her ne kadar do majör dizisindeki seslerden oluşsa da do majör nitelik göstermeyebilir. Görüldüğü gibi bu noktada devreye müzik teorisi girmekte, dizilim olasılıklarını do majör olma ölçütü ile sınırlama eğilimini devreye sokmaktadır. Çünkü, bu dizilimlerden birçoğu do sesi ile bitmediği için do majörde karar verme etkisine sahip olamayacaktır. Bu noktada do sesini sabit tutarsak dizilim olasılığı 6!=720'ye düşmektedir. Görüldüğü gibi müzik teorik sistem olasılıkları azaltma ve bir ölçüde *estetik* ve *beğeni* çerçevelerine hizmet etme aşamasına gelmektedir. Do majör diziyi bir oktav içinde ele alırsak söz konusu olasılık 8!=40320'ye ulaşmaktadır. Kalın do sesini sabit tuttuğumuzda ise olasılık 5040'a düşmektedir. Kalın do sesi sabit tutulsa da sadece do sesinde bittiği için her dizilim do majör etkisi vermede zayıf kalacak ya da en iyi olasılıkla *beğenilmeyecektir.* Bu basit hesaplamada ritmik olasılıkların ve ses tekrarlarının da devreye sokulması olasılık sayısını inanılmaz sayılara çıkaracaktır. *Daha Dün Annemizin* melodisi bu büyük olasılıklar evreni içinde sadece bir olasılıktır. Aynı şekilde *Küçük Bir Gece Müziği* de, *Für Elise* de. Buradan hareketle aslında her müzik eserinin teorik zeminde bu sesler evreni içindeki sınırsız olasılıklardan sadece biri olduğunu düşünebiliriz. Yani, Beethoven'ın 9. Senfonisi bahsedilen sesler evreninde zaten hep vardı. Sadece bestecisi tarafından bestelenmeyi, bir başka ifadeyle olasılıklar içinden seçilmeyi bekliyordu. Bu bakış açısıyla henüz bestelenmemiş müziklerin de teorik açıdan var olduğunu, sadece akıllı bir tasarımcı tarafından seçilmeyi beklediğini söyleyebiliriz. Besteciler, müzikal entropi gereği dağılma ve sonsuz olasılıklar gösterme özelliğine sahip sesleri içinde bulundukları müzikal kültürün içinde şekillenen müzik teorisinin sınırları dahiline çekme ve onları günün estetik ve beğeni ölçütlerine uygun şekilde organize etme dürtüsüyle hareket ederler. Elbette bu noktada 20.yy bestecileri istisnadır. Bu noktaya meta-teori inşasının ikinci adımında değinilecektir.

Müzikte teorik çerçeveye uygunlukla tanımlayabileceğimiz estetik ve beğeni ölçütlerini de bu bakış açısıyla, entropiyi düşürmeye yönelik karşıt sistemlerin sloganı olarak açıklamak mümkün olabiliyor. Bir başka deyişle, estetik ve beğeni kavramları entropinin artması ile erişilen dağınıklığı belirli bir düzene ve açıklanabilir sistemlere indirgeyebilmenin araçları olarak işlev görmekte, bir başka deyişle entropik süreçteki bir anlık reytingi yüksek fotoğraf olarak da rol oynamaktadır. Müziğin sosyal olarak paylaşılan bir biliş olması ya da kültür içinde üretilip, tüketilen bir sesler sistemi olabilmesinde estetik ya da beğeninin rolü de *neyin tercih edildiği* göstermek, entropinin dağılma eğilimini azaltmak oluyor. Tonal/modal/makamsal sistemlerin müzikte hâlâ etkin teorik çerçeveler olması da tabiat ve insan arasındaki çatışmanın bir başka görüntüsü oluyor. Bu çatışma, entropi ile sürekli düzensizliğe eğilimli olan tabiat (anlık ve kısa vadede düzenli gibi görünse de tabiat o kadar da düzenli bir saat değildir) ve müzikal sistemler ile bunları katı ve sabit sistemlere çekme eğilimindeki insan arasında yaşanmaktadır. Dolayısıyla; müziği, tıpkı dil gibi, yazılı/yazısız kural sistemleri ile açıklamak, kuramsallaştırmak ve kurumsallaştırmak entropiye yönelik direncin bir metodu olarak belirmiştir.

Adım 2. 20. yy Müziği: Müzikal Geleneğe Başkaldırı ve Müzikte Entropinin Yükselişi

Romantik dönemin sonunda kendini göstermeye başlayan *merkez sesin bulanıklığı* ve *tonal merkezin zayıflaması* 20.yy'da özellikle Webern ve Schönberg sonrası iyiden iyiye yeni bir estetik söylemi/iddiayı ve krizi getirdi. Boulez, Xenakis vb. bestecilerin elinde gelişen oniki ton tekniği müzikte o güne kadar egemen olan tonal sistemin/merkezcil yapının sarsılması demekti ve bu *Yeni Müzik* o güne dek müzikte hiç görülmemiş bir düzeyde yüksek bir entropiye sahipti. Bu durum Bakhtin'ci ya da Derrida'cı bir bakışla da okunabilir. Yani anlamın ertelenmesi, merkezsizleşmesi ya da ucu açıklığı gibi kavramlarla sadece müzikte değil,

edebiyat ve felsefe gibi alanlarda bile anlam dünyasının olası menzilleri genişletilmiş, bir başka deyişle entropisi arttırılmıştı. Ancak besteci otonomisinin zirveye çıktığı bu dönemin estetik sorunu bir *kriz* olarak tanımlayan özellikle sosyalist estetikçi ve yazarlar da olmadı denemez. Merkez bir sesin olmaması ve müzikal kompozisyon içinde tüm seslerin birbirine eşit şekilde bağlanabilme özgürlüğü onları geleneksel hiyerarşik ilişkilerden kurtardığında insanoğlunun bir ütopyası gerçekleşmiş oluyordu: *gerçek demokrasi.* Ancak bu demokrasi ideali sesler düzeyinde çoğunluğun beğenisine uygun değildi. 12 ton müziği besteciler ve sadece *bu işten anlayan* seçkin bir çevrenin takip ettiği bir müziğe dönüşüvermişti. İlk dört doğuşkanla yetinmeyen *Yeni Müzik* bestecileri özellikle armonik yapıda daha ilerideki doğuşkanların müzikte kullanımının önünü açtığında klasik majör ve minör akorları sadece üç sesli yapılarla açıklamak yetmez oluyordu. Örneğin, kök sesi do kabul ettiğimizde daha fazla üst doğuşkanla başka bir do Majör akoru da elde edilmesi mümkündü. Ancak bu akor çevrilme güçlüğü, IV.-V. derece akorlarını üretme ve olası bağlantı sorunları bakımından tonal armoninin geleneksel/işlevsel sınırlarını çok zorluyordu.

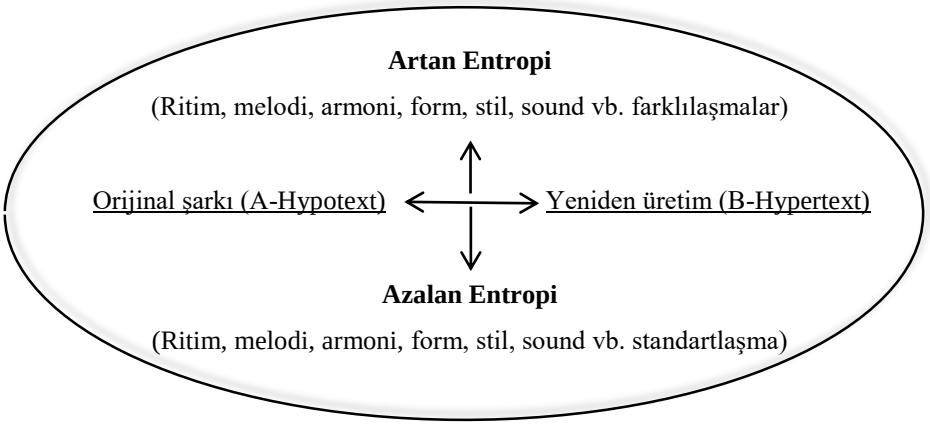


Nota 1. Oniki Doğuşkanlı Do Majör Akoru

Bu akor kalabalık yapısı nedeniyle, örneğin çevrilme durumunda klasik armonideki M5/3 akora göre çok daha fazla çevrim olasılığı, bir başka deyişle daha farklı dağılma/düzensizleşme olasılığı içerdiğinden entropisi yüksek bir akordur. Dolayısıyla müzik teorik sistemin entropiye muhalif güdüleri burada da devreye girerek kulakları ilk dört doğuşkanla sınırlamaya devam etmiştir. Çünkü bu kalabalık akorda do sesinin merkez ses olma özelliği kaybolup gitmiştir. Oysa ki, ayaklar yere basmalıdır. Bir başka deyişle, insanın zihinsel olanakları ile estetik/beğeni olanaklarının çatıştığı bir saha olan *Yeni Müzik*, müzikte entropinin en yüksek düzeyde sahnelendiği akım olmuştur. Sadece ilk dört doğuşkandan elde edilen majör/minör yapı kısa süre içinde kendine yeni bir mecra bulmuştu bile: Popüler Müzikler. *Sanat müziği* içinde tonal merkez kayboladursun, merkez ses olgusu halk müziklerinde ve özellikle de popüler müzikte yaşamaya devam ediyor, müzikal entropiye muhalefetini devam ettiriyordu.

Adım 3.Müzikal Entropinin Artma/Azalma Motivasyonu: Popüler Müzikler ve Metinlerarasılık

Popüler müzikler arasındaki her türlü alışveriş ve etkileşime dayanan, alıntı, gönderme, pastiş, cover vb. tekniklerle kendini gösteren müzikte metinlerarasılık özellikle popüler müzikler arasında müzikal açıdan birçok ortak nokta üreterek, eserleri birbirine benzer bir karaktere kavuşturmaktadır. Bu benzerlikler stil ve türler arasında geçişe ve hibrid türlere engel olmamakla birlikte; ritim, armoni, melodi ve tını bakımından standartlaşmaya yol açarak popüler müziklerde müzikal entropinin azalmasına neden olmaktadır. Diğer yandan; S. Lacasse'nin (2000) terimleriyle konuşursak, önceden üretilmiş müziklerin (hypotext) cover, pastiş, remix, remastering vb. teknikler ile yeniden üretilmesi (hypertext) sırasında ritim, armoni, melodi, tını gibi sessel materyalde oluşan en ufak bir değişim bile, üretim olanaklarının ve çeşitliliğinin artması nedeniyle müzikal entropinin yükselmesine neden olmaktadır (Bkz. Figür 1.)



Figür 1. Popüler Müziklerde Metinlerarasılık Bağlamında Entropik İlişkiler Modeli

Bahsedilen teknikler ile yeniden üretilen kimi müziklerin orijinal versiyonlarından daha fazla rağbet gördüğünü, bir başka deyişle yükselen entropisi nedeniyle daha fazla çeşitlilik ve dağılma niteliği kazandığını görüyoruz. Tek bir sessel ana materyalden elde edilen farklı versiyonların sınırsız çeşitlenebilme potansiyeli göstermesi sadece popüler müziklerde görülen bir durum değildir elbette. Batı müziğinde önemli bir yere sahip olan *Tema ve Çeşitlemeler* formu da benzer bir niteliğe sahiptir. Bir ana temanın çeşitlenerek ortaya konması sırasında bestecinin kontrolü altında artan entropi, dinleyene her bir çeşitlemede ana temadan uzaklaşıldığını ancak yine de ondan bir takım izler taşıdığını hissettirir ve böylece kompozisyon bütünlüğünün korunmasını sağlar. Örneğin, Batı Müziğinin Klasik Dönemindeki formlarda müzikal motif ve cümle yapılarının (2+2) + (2+2) şeklinde 8 ölçülük periyodlar üretecek şekilde kalıplaşması müzikal formun her defasında bu formüle uygun kurgulanmasını üretmiş ve beklentileri bu yönde geliştirmiştir.

Bu klasik form anlayışında gerilim öğesinin ritim, melodi, armoni, çalgılama ve nüans vb. müzikal öğelerle sağlandığını görüyoruz. Ancak, kimi temaları ölçü sonlarında değil ölçülerin yarısında bitiren Beethoven'ın müzikal motif ve cümle anlayışlarını bahsedilen klasik formüllerin dışına çıkarması müzikal biçim anlayışının sarsılması olarak tarihe geçse de, teorimiz açısından bakıldığında, müzikal form anlayışında entropiyi arttırmaktan başka bir şey değildir. Form anlayışında alışılagelmişin dışında bir takım denemelerle kompozisyon öğelerinin farklı olasılıklarla bir araya getirilmesi elde edilebilecek kombinasyonları yani entropiyi arttıran bir teknik olmuştur. Ancak bu anlayış da belli bir süre içinde standartlaşmaya gidecek, ardından gelen bestecileri entropiyi arttıracak şekilde düzeni bozmaya itecektir.

Adım 4. Merkez Ses Olgusunun Trans-Kültürel Karakteri
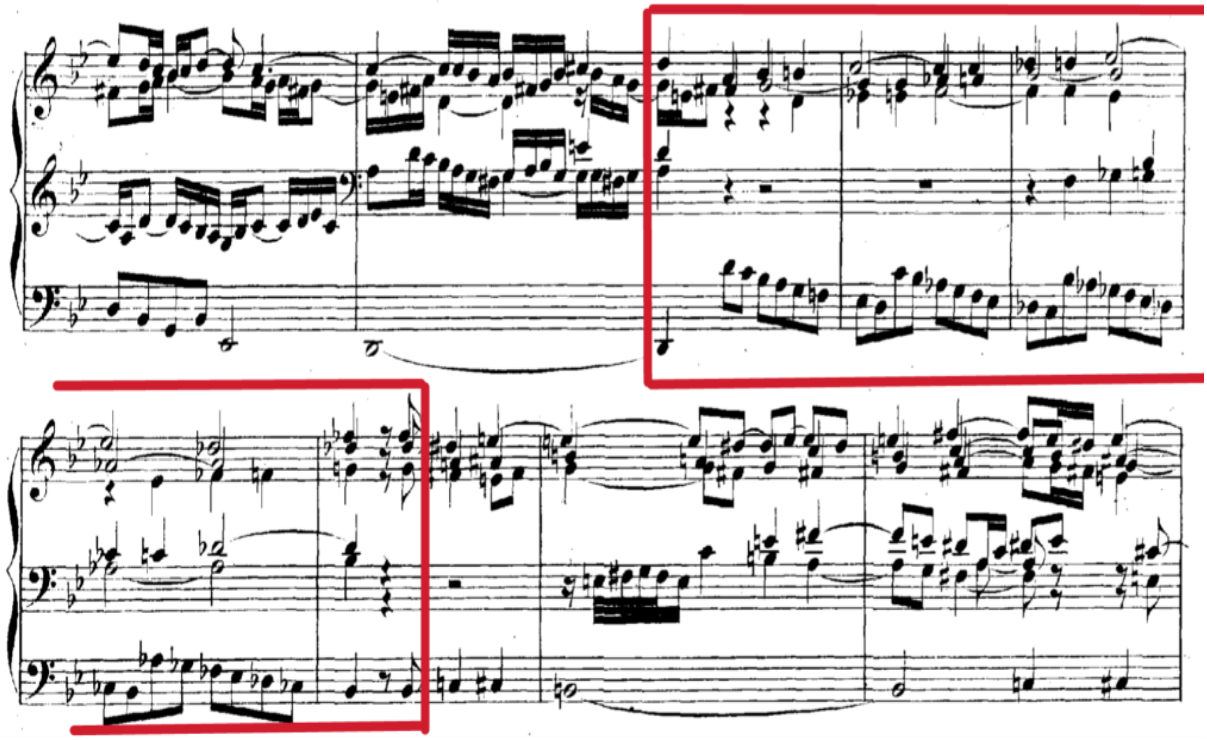
Farklı müzik kültürlerine yönelik yapılan analizler müzik teorisi ve bilişsel psikoloji odağında tüm dünya müziklerinde bir takım ortak noktalar olduğunu göstermektedir. Örneğin Harwood (1976) bu *universal* noktaları müziksel algılama yani bilişsel psikolojik açıdan şöyle özetler: Perde algılama, oktavın yaygınlığı (genel oluşu), belirgin diziler (farklı seslerden oluşan dizilerin varlığı), melodik bölünme (melodik yapıların fragmanlar halinde bölünerek çoğaltılabilmesi) ve melodik seyir. Bu ortak noktalarda birçok açıdan tartışılabilir (eklenebilir ya da çıkarılabilir) hususlar olsa da, gömülü bir *universal* karakter es geçilmiş gibidir: ***merkez ses olgusu.*** Yani, bir müziğin belirli bir eksen sesle başlayıp yine o seste karar verme eğilimi. Yapılan modülasyonla birlikte eksen değişse bile, yönelim yeni eksene doğru olmakta ve karar o sese eğilmektedir. Böylece merkez sese (ya da ikincil merkez ses) yönelimle müzikal entropi en aza inmekte, dağılma ve düzensizlik eğilimi minimum seviyeye çekilmektedir. Bu olgu batı

ve batı dışı tüm müzik teori ve pratiklerinde var olan çok temel bir *musical universal* olarak göze çarpmaktadır.

Batı Tonal Müziği Açısından Durum. Batı ve batı dışı müziklerde merkez sesten uzaklaştıkça merkez sese yönelme eğilimi baş göstermektedir. Krumhansl ve Meyer'in müzikal beklenti yaklaşımlarında ise karşımıza gerilim-çözülüm formülü çıkar. Bu formül tonal müzikteki kadanslarda yaşam bulur. Müzik tarihine eşlik eden bu kadans şablonları içinde otantik kadans (V-I) ve plagal kadans (IV-I) tonal sistemin en çok kullanılan ve hatta bel kemiğini oluşturan kadansları olmuştur. Bu iki kadansın müzik teorisyenlerince kabul edilen en önemli özelliği toniğe kapanma eğilimi içermeleridir. Ancak bu kapanma isteğine teorisyenler farklı yaklaşmışlardır. Rosner ve Narmour (1992) müzik teorisi tarihinde kadansların çözülümü (kapanımı-closure) noktasında iki farklı geleneğin varlığından söz eder. İlki, Fransız besteci ve müzik teorisyeni Rameau'nun (1726) yaklaşımıdır. Rameau'ya göre bir dizide esasen iki dominant vardır. Bunlardan ilki tonik (merkez) sesin beşli aralık üzerindeki dominant, ikincisi de tonik sesin beşli aralık altındaki dominant (günümüzde subdominant). Tonik sesin üzerindeki ve altındaki beşliler üzerinde kurularak elde edilen akorlar, yani V. ve IV. derece akorları Rameau'ya göre eşit derecede toniğe kapanma eğilimindedirler. Birçok geleneksel müzik teorisyeni (Apel, 1944; Morris, 1946; Meyer, 1989) bu bipolar yaklaşımı kabul etmiş ve otantik ve plagal kadansları toniğe kapanma eğilimi açısından bir tutmuştur. İkinci gelenekte ise Schenker, Chailley ve Schönberg gibi isimleri görüyoruz (Burton ve Narmour, 1992). Bu yaklaşım otantik kadansın tamamen kendine özgü (sui generis) olduğunda ısrarcıdır. Riemann (1977) IV-I bağlantısının V-I'e göre daha zayıf olduğundan bahseder. Benzer şekilde Chailley (1986) de IV-I bağlantısının V-I' e göre daha durağan olduğunu belirtir. Schenker (1979) ise IV-I kadansını V-I kadansı ile karşılaştırmanın bile gereksiz olduğunu söylemiştir. Schönberg (1954) ise plagal kadansın sadece stilistik bir ifade olduğunu yapısal olarak bir önem taşımadığını belirtmiştir.
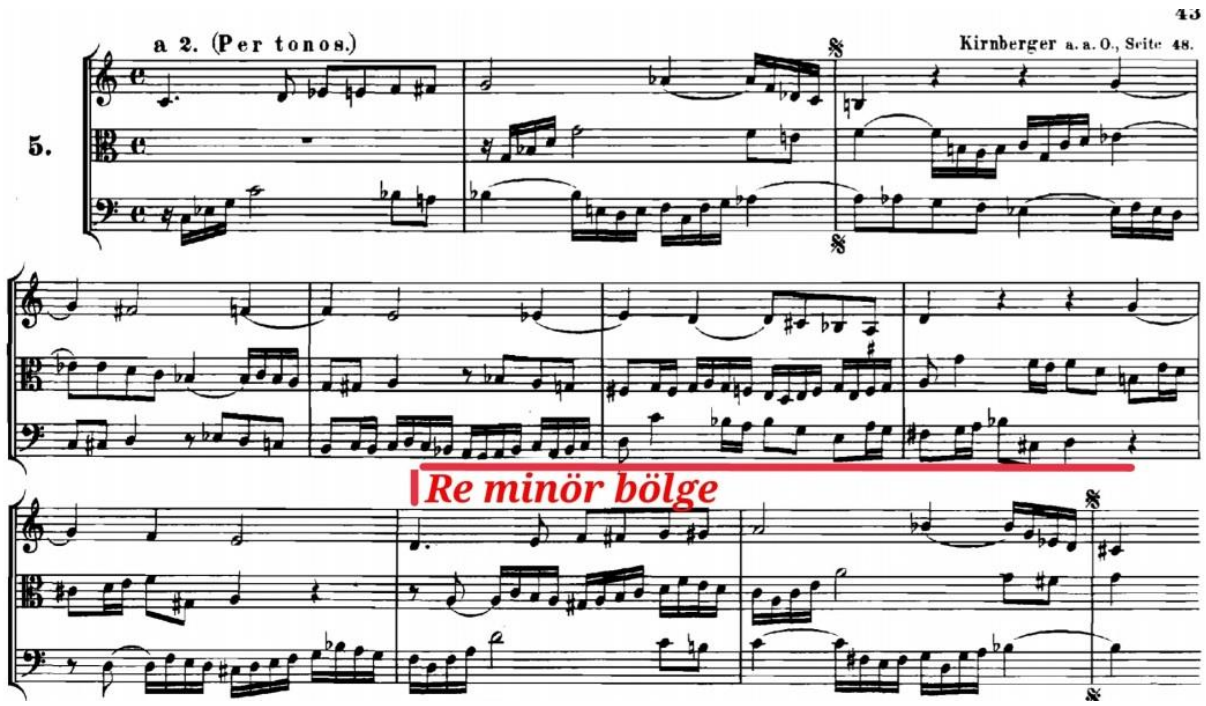
Tonal müziğin temel gerilim-çözülüm malzemesi olan kadanslar hakkındaki bu tarihsel arkaplana üstten baktığımızda tüm tartışmaların ortak kavramının *çözülüm-kapanma* olduğunu görüyoruz. Yani, hangi yolu, akor bağlantılarının izleneceği tartışması bir yana tartışılmayan esas nokta *merkez sesin* varlığıdır. Yani tüm kavga entropinin en aza nasıl indirileceği üzerinedir. Peki, batı tonal müziği bir kurallar sistemi olarak entropiye muhalif bir yapıysa, kendi içinde bir entropik sistem içermez mi? Elbette içerir. Ancak sınırları çizilmiş bir biçimde. Bir başka deyişle, tonal müzik içinde sesler tonikten uzaklaşıp tekrar ona ve onunla ilişkili akor seslerine bağlanacak şekilde hareket edebilirler. Tüm sistem tonik sesi ve onunla ilişkili tonik akoru seslerine bağlanma üzerine kurulmuştur. Tonal sistem içinde entropik sistemin sınırlı tutulduğu, seslerin *izin verildiği* kadar hareket edebildiği görülmektedir. Bu bağlamda tonal müziği son derece katı bir feodal yapıya benzetmek mümkündür. Özetle, tonal sistem entropiyi sadece merkez sesten uzaklaşma ve geri dönme bağlamında bir gerilim aracı olarak kullanmaktadır. Müzikal entropinin bu yolla arttırılması, bir başka deyişle merkez sesten uzaklaşmanın yarattığı gerilim ve merkez sese geri dönme beklentisi tonal gelenekte modülasyonlarla gerçekleştirilmiştir. Yakın ve uzak tonalitelere yapılan modülasyonlar ile merkez ses geçici olarak değiştirilmekte ancak çok geçmeden başlangıçtaki merkez ses ve onunla ilgili tonaliteye geri dönülmekteydi. Az sonra Sonat Allegrosu bölümünde detaylandıracağımız bu klasik yaklaşımdan çok önce J.S.Bach *BWV 542-Sol Minör Fantezi ve Füg* (Bkz. Nota 2.) adlı eserinde yaptığı kromatik modülasyonlar ile merkez ses olgusunu oldukça sarsmıştır. Birbirini takip eden kromatik modülasyonlar sırasında varılan her bir minör akorun yarattığı karar etkisinin hemen ardından gelen adaş majör üzerine kurulu V7 akorları ile sürekli bir kromatik yürüyüş kazanan eserde giderek merkez ses olgusu ortadan kalkmakta, hangi sesten başlandığı, nereye doğru yol alındığı noktasında tonal merkez duygusu yok

olmaktadır. J.S.Bach'ın bu doğaçlamasında karşılaştığımız yüksek düzeydeki entropi yaşadığı çağın müzikal anlayışını oldukça zorlamaktadır.



Nota 2. Kromatik Modülasyon İle Entropinin Arttırılması ve Merkez Sesten Uzaklaşma (J.S.Bach, BWV 542-Sol Minör Fantezi ve Füg)

J.S.Bach'ın o dönem için müzikal entropiyi maksimum düzeye çıkardığı eserlerden biri olan *BWV-1079-The Musical Offering-Canon circularis per tonos* (Bkz. Nota 3.) do minör başlayan kanon temasının sürekli olarak bir tam ses yukarıya modülasyonu ile döngüsel bir özellik göstermekte ve *Bitmeyen Kanon* olarak da isimlendirilmektedir. Eserin Latince isminin *tonlar için sürekli kanon* olması da bu yüksek entropiyi bir şekilde içermekte, eserin bitme hissi sürekli olarak sarsılmaktadır.
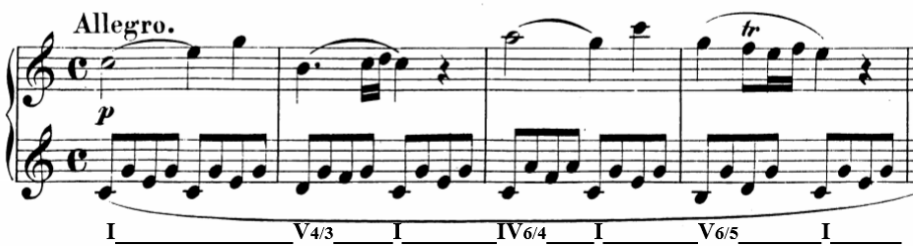


Nota 3. J.S.Bach, BWV-1079-The Musical Offering-Canon circularis per tonos

(Tonlar için sürekli kanon)

Sonat Allegrosu: Entropinin Kontrolü ve Eve Dönüş. Batı müziğinin form ögeleri de bu şekilde sınırları önceden çizilmiş bir entropik çerçevede yaşam bulmuştur. Sonat Allegrosu olarak bilinen klasik sonat formunun ilk bölümünün form şeması buna bir örnektir. Ratner (1949) klasik dönemde form anlayışının tonal ilişkilere dayandığını yani, armonik plan ve ilişkilerin formun temeli olduğunu belirtir. Buradan hareketle klasik form anlayışında armonik ilişkilerin yarattığı gerilim-çözülüm ilişkilerinin belli bir plan (form) çerçevesinde tasarlandığını ve müzikal entropiyi kontrol altında tuttuğunu söyleyebiliriz. Essay on Practical Musical Composition adlı eserinde Kollmann (1799:5) klasik sonat allegrosunun form yapısını son derece açık bir şekilde formüle etmiş ve açıklamıştır:

> …Kendi çerçevesi içinde uzun bir bölüm genel olarak iki bölmeye ayrılır. İlk bölme, parça majör tonda ise dizinin beşinci derecesinde, ikinci bölme ise ana tonda biter. Ancak parça minör tonda ise ilk bölme genellikle dizinin üçüncü derecesinde ve ikinci bölme de ana tonda biter…her bölme iki alt-bölmeye bölünebilir ve bu da bütünde dört alt-bölme eder….ilk alt-bölme kendi majör beşlisine ya da minör üçlüsüne gidecek şekilde işlenmelidir. Bu bölme tonik akoru ya da dominant akoru ile bitebilir, ki ikincisi daha iyidir. İkinci alt-bölme birinci türden işlemeleri içerir ve üçüncü alt-bölmeye göre daha yakın tonlara yapılan modülasyonlarla toniğe, üçüncü, beşinci dereceye kapanabilir, aynı zamanda da yakın ve uzak tonlara dokunuşlar içerebilir. Üçüncü alt-bölme ise ikinci türden işlemelerden oluşur ve tüm bu tonları içerebilir ve parçanın gerektirdiği beklenmedik modülasyonların ve anarmonik değişimlerin adresi olabilir. Dördüncü alt-bölme ise birinci alt-bölmeye benzer üçüncü türden işlemelerle **toniğe dönüşü içerir**…
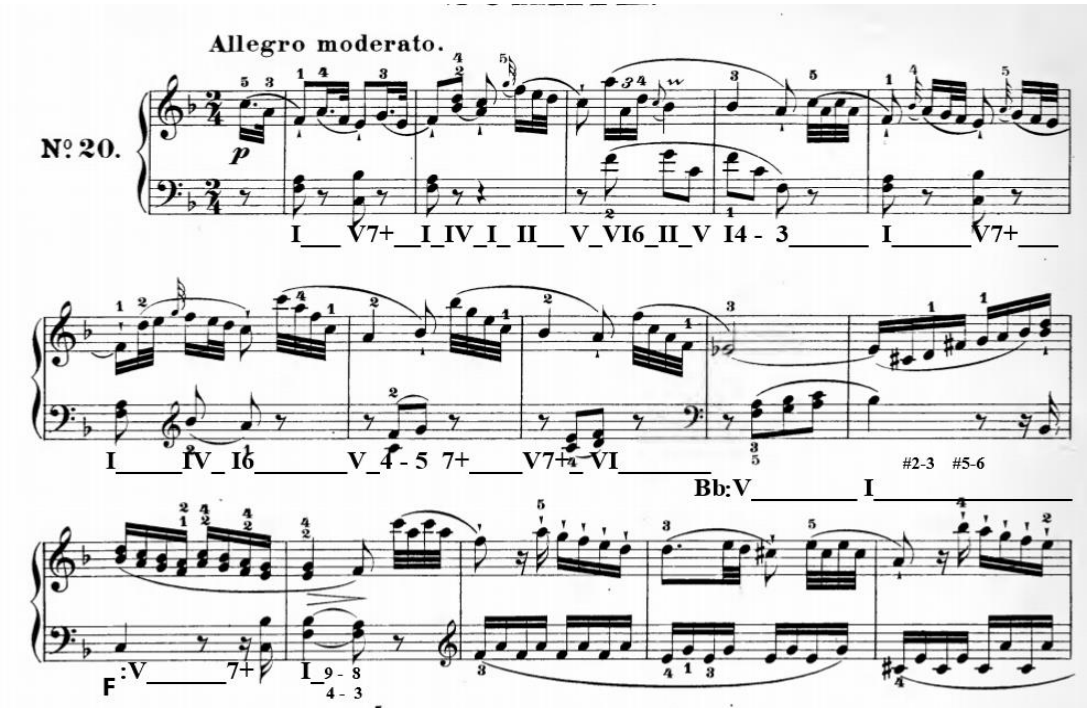
Armonik bağlantılar açısından bakıldığında I-IV-V bölgesi çerçevesinde yoğunlaşan egemen ilişkilerin nedeni bu dereceler arasındaki ilişkilerin ana tonalitenin varlığını güçlendiren temel mekanizmayı üretmesi ve sonuçta merkezi bir tonal duyguyu vurgulamasıdır. Motif, cümle ve bunlardan oluşan periyodların ölçü sayısının ne olacağı gibi matematiksel unsurlar (ki çoğunlukla 2-4-8 sırasını izler) belirli bir taslak halinde aksiyomatik olarak önümüzde dursa da klasik sonat formunun tematik materyalin belirli armonik ilişkiler içinde işlendiği bir tonal bölge formu (key-area form) olduğu anlaşılmaktadır. Özetle; klasik sonat formu eve her gün aynı sokağı kullanarak gelme gibi bir şablonun yanında zaman zaman farklı sokaklardan geçerek de gelebilme olanağı sunan bir yapıya sahiptir. Ancak en önemli nokta, evden çıkıp yine eve dönmektir. Yani tonikten bir süre uzaklaşıp yine toniğe varmak, bahsedilen *tonal bölge formu* tanımının açımlayıcısı olabilir. Bahsedilen tonal bölge formunun en tipik örneklerinden biri W.A. Mozart'ın K.545 Do Majör Sonata Facile'dir. I-V ve I-IV gibi temel tonal bölgelerde kurgulanan melodinin her iki motifte de I. derece üzerinde kaldığı yani eve dönüş hissinin daha eserin başında temanın hemen içinde kurgulandığı böylelikle eserin optimal düzeyde bir entropik yapı içerdiği görülmektedir. İlk motifteki ritmik yapının ikinci motifte de aynen kullanılması ve eşlik figürünün değişmemesi entropinin kontrolündeki başka araçlar olarak göze çarpmakta, optimal düzeydeki entropinin sadece düşük menzilli bir tonal bölge (I-IV-V) içinde üretildiği gözlenmektedir.



Nota 4. I-IV-V.derece temel tonal bölgelerinde kurgulanan bir tema

(W.A.Mozart, K.545-Sonata Facile)

J. Haydn'ın Hob.XVI: 23 numaralı Fa Majör Piyano Sonatı'nın (Bkz. Nota 5) Mozart'ın örneğine göre daha yüksek düzeyde entropi içerdiği görülmektedir. Armonik temposunun yüksekliğinin yanı sıra, 9. ölçüde görülen sudominant tonalite bölgesine yapılan kısa süreli modülasyon entropinin en az iki ölçü boyunca artmasına neden olmuş, ancak eve dönüş fazla gecikmemiş, önce 11. ölçüde ana tonalite olan Fa Majörün V. derece akoru duyurulmuş ve 12. ölçüde eve yani Fa Majör tonalite bölgesine geri dönülmüştür.



Nota 5. Yüksek armonik tempo ve modülasyon ile artan entropi örneği

(J. Haydn, Hob.XVI, No.23 Fa Majör Piyano Sonatı)

Peki, entropik çerçeve içinde gerilim-çözülümün bir başka unsuru: tematik zıtlıklar, iki temalı ve tek temalı sonat anlayışı nedir? Ratner (1949) bitişik/arka arkaya kurgulanan iki zıt tema anlayışının klasik cümle ve periyod anlayışının temel karakteristiği olduğunu belirtir. İki temalı klasik sonat formunun en temel motivasyonu bu iki tema arasındaki zıtlıkların verdiği devamlılık hissi ve beklentidir. Bu zıtlık böylece formun menzili, yani gidişatını ve çerçevesini belirler. Haydn'ın tek temalı yaklaşımı doğal olarak bu zıtlığı içermez ancak tek temanın işlenmesi de bir teknik olarak ortaya çıkar. Bu durumda, klasik sonat anlayışında entropinin; iki temalı formda temalar arasındaki tonal, melodik ve ritmik vb. farklar ile, tek temalı formda temanın uzun menzilli olarak işlenmesi ile üretildiğini, ancak; gerek form gerekse armonik açıdan sürekli kontrol altında olduğunu söyleyebiliriz.

Batı dışı müzik kültür ve teorileri açısından durum. Makamsal müziklerde de, tıpkı batı tonal müziğinde olduğu gibi bir takım durucu ve yürüyücü sesler vardır. Bu seslerin dizinin kaçıncı basamağında bulunacağı ve diğer seslerin bu seslerle olan ilişkileri makam yapısının karakterini belirlemektedir. Makamsal müziklerde karar, güçlü ve yeden seslerin varlığı entropik ilişkileri tıpkı batı tonal müziğindeki gibi etkilemektedir. Şöyle ki;

- Merkez (eksen, karar) sesten uzaklaşma gerilimi arttırmakta ve tekrar karar sesine dönme hissini uyandırmakta ve güçlendirmektedir.

- Makam geçkilerinde yeni bir karar sesi eğilimi var olmaktadır. Bu yeni karar sesinde kalıştan sonra ana makam çizgisine dönüş gözlenebilmektedir.

- Makamsal müziklerimizdeki usul yapısı ve özellikle de değişmeyen usul yapıları müzikal entropiyi ritmik düzeyde azaltmaktadır. Hatta sürekli tekrarlayan ritmik eşlik, müzikal entropiyi en aza indirebilecek bir düzenlilik üretme potansiyelidir. Ancak, entropiyi arttıran esas öğe seslerin birbirlerine bağlanmasıdır, yani dağılım olasılıklarındadır. Melodik yapının yüksek entropisi ritmik yapının düşük entropisine koşut bir özellik göstermekte, ritim böylelikle zamansal anlamda taşıyıcı bir karakter kazanmaktadır. Hint müziği Raga sistemi, Bali ve Java

Gamelan dizileri, Ortaasya müzik dizileri vb. batı dışı müzik kültürlerine ait teorilerde de eksen, yürüyücü, durucu ve karar sesi gibi temel bir müzikal sistematiği görebiliyoruz.

Adım 5. Müzikal Entropiye Muhalif Merkezcil Güçler: İdeoloji, Toplum, Kültür, Medya, Eğitim.

Toplumlarda insanların, müzikal sistemlerde de seslerin hareket alanı sınırlandırılmış, dağılma ve düzensizleşme eğilimleri bir takım kural sistemleri ile kontrol altına alınmıştır. Toplumlarda bu kural sistemlerine uyulduğunda barış ve huzur; müzikte kurallara uyuduğunda ise estetik, güzel elde edilecektir. Bu durumda entropi ile yaratıcılık arasında bir ilişki göze çarpmaktadır. Bu ilişki iki düzeyde gerçekleşir: klasik yaratıcılık ve romantik yaratıcılık. Klasik yaratıcılık belirli ve egemen kurallar çerçevesinde yenilik ortaya koymak iken entropiyi arttırmaz, ancak; romantik yaratıcılık var olan kural sistemlerini zorladığı için, dağılma ve düzensizleşme eğilimiyle entropiyi arttırır. Buradan hareketle müzik tarihinde her yeni dönemin başlangıçta entropik açıdan yüksek bir gerilim ürettiğini söyleyebiliriz. Ancak bu gerilim ve entropiyi yükselten yenilikler belli bir süre kural sistemlerine dönüşecek ve entropisi düşecektir. Ta ki, bir sonraki romantik yaratıcı beynin entropiyi yükseltecek girişimlerine dek. Müzikal entropinin denetlenmesini sağlayan sistem pratikte müzik teorik sistem gibi gözükse de aslında arkaplanda bunu üreten başka merkezcil güçler vardır. İdeoloji, toplum, kültür, eğitim, medya gibi üst yapı kurumları her alanda anlamı sınırlamaya ve belirlemeye meğilli merkezcil güçlerdir. Örneğin eğitimin tanımı bile bunun bir itirafıdır: *bireyde istendik yönde davranış değişikliği oluşturmak*. Ahlaki, vicdani, hukuki açılardan sağlıklı bir toplum düzeni kurmak açısından oluşturulmuş bu idealin, müzikal teoriler bile belirleyici olduğunu görüyoruz. Bir ideoloji herhangi bir müziği ve ona ait her şeyi yasaklayabilir, bir toplumun beğenmediği bir müzik o toplumda yaşam alanı bulamaz, okullarda müzik derslerinde her müzik türü öğretilmez, dinlenmez, medya her müzik türüne yer vermez vb…Böylelikle müzik teorik sistemler uzun zamanlar içinde değil, çok kısa zaman dilimlerinde bile bu üst yapı kurumlarının etkisinde kalarak değişebilir. İmparatorluktan ulus devletlere geçen ülkelerdeki milli unsurların getirdiği değişimlerin müzik yaşamı üzerindeki etkileri, savaş ve mübadele gibi büyük olayların yarattığı sosyolojik değişimlerin etkisiyle görünen müzikal etkileşimler gibi çok sayıda dış etken müzikal teorilerin dolayısıyla müzikal entropinin yeni bağlamlarda denetlenmesi ve azaltılmasını doğurur. Örneğin; Cumhuriyetin ilk yıllarındaki müzik politikaları sonucunda belirlenen yeni ilke ve uygulamalar müzik yaşantısına belirli bir yön vermiş, sadece gösterilen yolda ürünlere yönelen besteciler müzikal habitatın entropisini düşürmüştür.

Adım 6. Öne sürülen meta-teorinin ana noktası;

Müzik teorileri arasındaki birçok farka rağmen, tüm dünya müzik teorilerini entropik sisteminin dağılmaya yönelik eğilimine karşı, müzikal sesleri belirli bir dizge içinde tutma ve organize etme amacıyla sistematize edilmiş bir direnç sistemi olarak görmek olasıdır. Bu bakış açısı müzik teorileri arasındaki farklılıkları miminize ederek, üstten bir bakışla hepsini ortak bakışla da görmeyi, öğrenmeyi ve anlamayı kolaylaştıracaktır. Tüm müzik teorilerini birleştiren ana nokta ve öne sürülen meta-teorinin ana vurgusu ; bir karar sesinin varlığı ve ona nasıl varılacağıdır. Bu karar sesine yönelim ortaklığı dışında müzik teorileri arasında şu açılardan farklılıklar ve karakteristik nitelikler gözlenebilir: perde sistemleri (dizi, gam, makam vb. standartların sessel içeriği), tonal dizgeler (majör, minör, Nihavend, Ahava Raba vb.), artikülasyonlar, dinamikler, ritmik anlayış (beden ve melodinin ritmi, dil ve melodinin ritmi), kültür odaklı melodik formüller, tekrarlayan kalıplar (Tagg, 2000: 1). Bu özellikler belli bir müzikal kültürün içinde şekillenen müzik teorilerinin ayırt edici nitelikleri olsa da, tüm farklılıklar ortak kavram olan merkez ses olgusu bağlamında dağılıp gitmekte, özellikle de oryantalist ve kültürel elitist hiyerarşik sınıflamalara bir dayanak olma özelliğini kaybetmektedir. Öte yandan, meta-teorinin dayandığı entropi kavramı müzikteki biçimsel, ritmik, melodik ve armonik beklentilerin altındaki gerilim-çözülüm ilişkilerinin sadece bir

kurallar sistemi olarak değil, *olasılıklar evreni* olarak değerlendirilmesini sağlamada ve düşünce kapasitesini derinleştirmede etkin olabilir. Müzikte entropik bakış açısının kazanılması sadece müzik teorilerine değil, araştırma tekniklerinden müzikal estetiğe, kompozisyondan eğitime müzikle ilgili çok sayıda noktaya daha geniş bir perspektiften bakmayı kolaylaştırabilecektir.

KAYNAKLAR

Apel, W., & Daniel, R. T. (1961). *Harvard Brief Dictionary of Music*. Pocket Books.

Blacking, J. (1995) The problem of musical description, in: R. Byron (Ed.) *Music, Culture, and Experience: Selected Papers of John Blacking, Chicago Studies in Ethnomusicology* (Chicago,University of Chicago Press).

Chailley, J. (1986). *Historical Treatise of Harmonic Analysis* (S. Kleinman, Trans.). Paris: Alphonse Leduc.

Coifman, R. R., & Wickerhauser, M. V. (1992). Entropy-based algorithms for best basis selection. *IEEE Transactions on Information Theory*, *38*(2), 713-718.

Deutsch, D. (1980). The processing of structured and unstructured tonal sequences. *Perception and Psychophysics*, 28, 381-3.

Kollmann, A. F. C. (1799). *An Essay on Practical Musical Composition*. London.

Krumhansl, C. L. (2002). Music: A link between cognition and emotion. *Current Directions in Psychological Science*, *11*(2), 45-50.

Lacasse, S. (2000). Intertextuality and hypertextuality in recorded popular music. *The musical work: Reality or invention*, 35-58.

Levine, J., Resnick, L., & Higgins, E. (1993). Social foundations of cognition. *Annual Review of Psychology*, 44, 585-612.

Merriam, A. P., & Merriam, V. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.

Meyer L.B. (1956). *Emotion and meaning in music.*Chicago: Chicago.

Meyer, L. B. (1989). *Style And Music*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Morris, R. O. (1946). *The Oxford Harmony, Vol*. 1. London: Oxford University Press.

Pincus, S. M. (1991). Approximate entropy as a measure of system complexity. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, *88*(6), 2297-2301.

Rameau, J.P.(1726). *Nouveau système de musique theoretique.* Paris: J. B. C. Ballard.

Ratner, L. (1949). Harmonic aspects of classic form. *Journal of the American Musicological Society*, *2*(3), 159-168.

Renyi, A. (1961). On measures of entropy and information,, in Proc. 4th Berkeley Symp. on Mathematical Statistics and Probability, vol. 1, 547-561.

Riemann, H. (1977). *Theory of harmony* (Book III of History of music theory [W. C. Mickelsen, Trans.] Lincoln, NE: University of Nebraska Press.

Rosner, B. S., & Narmour, E. (1992). Harmonic closure: Music theory and perception. *Music Perception: An interdisciplinary Journal*, *9*(4), 383-411.

Schenker, H. (1979). *Free Composition* (E.Oster, Trans.). New York: Longman.

Schmuckler, M. A. (1989). Expectation in music: Investigation of melodic and harmonic processes. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, *7*(2), 109-149.

Schoenberg, A. (1954). *Structural Functions of Harmony.* New York: Norton.

Thompson, L., & Fine, G. A. (1999). Socially shared cognition, affect, and behavior: A review and integration. *Personality and Social Psychology Review*, *3*(4), 278-302.

Zanin, M., Zunino, L., Rosso, O. A., & Papo, D. (2012). Permutation entropy and its main biomedical and econophysics applications: a review. *Entropy*, *14*(8), 1553-1577.

"BİR BEETHOVEN CODA'SININ ANATOMİSİ: OP. 2/3"

Gözde Gürün Demireriden
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Teorileri Anabilim Dalı
gozdegurun@gmail.com

Türev Berki
Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Teorileri Anabilim Dalı
tberki@hacettepe.edu.tr

ÖZET

"Bir eserin ya da bölümün sonuna, bitiş hissini güçlendirmek üzere eklenmiş kısım" olarak tanımlanan *Coda*'nın biçimsel olarak en etkin kullanıldığı formların başında *sonat-allegro* formu gelmektedir.

Beethoven'ın ise Coda'yı sonat-allegro'nun "asli bir form öğesi olarak tasarlayan" ve yazdığı Coda'larla bu ek kapanış kısmına çok daha derin anlamlar kazandıran ilk besteci olduğu bilgisi pek çok kaynakta karşımıza çıkmaktadır. Ancak, ilginçtir ki, Beethoven Coda'larını incelemeye değer kılan pek çok karakteristik özelliğe karşın, literatürde *Coda analizi*ne dair çalışmalar oldukça azdır.

Bu çalışmada; Beethoven'ın Op. 22'ye kadar olan erken dönem piyano sonatlarının ayrı bir form öğesi olarak yazılan Coda'larının içinde, gerek uzunluğu, gerek armonik yapısı, gerekse barındırdığı *referanslar* yönünden ayrıcalıklı bir konuma sahip olan Op. 2/3 numaralı piyano sonatının Coda'sı, tarafımızca geliştirilen bir *Coda analiz modeli* doğrultusunda farklı yönlerden irdelenmiştir. Söz konusu model şu dört boyutu kapsamaktadır: *Uzunluk-süre, armonik yapı, alıntılama* ve *işlev*.

Analiz sonuçlarının Beethoven'ın Coda anlayışına ışık tutacağı ve Coda üzerine yapılacak olan analitik çalışmalara katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Beethoven, Sonat-Allegro, Op. 2/3, Coda

"ANATOMY OF A BEETHOVEN CODA: OP. 2/3"

ABSTRACT

Coda can be described as "the part added to the end of a piece or a movement to strengthen the feeling of ending after a work or chapter" and one of the most important forms that Coda used in effectively is the *sonata-allegro* form.

In many sources, the common belief is that Beethoven is the first composer to design Coda as "a fundamental element" of sonata-allegro and to gain deeper meanings to Coda. Despite these characteristic qualities that makes Beethoven Codas worth examining, there are quite few studies on *Coda analysis* in literature.

In this study, in Beethoven's early piano sonatas till Op. 22, the Coda of Op. 2/3 which deserves a privileged position in terms of its length, its harmonic structure, and the *references* it holds has been analyzed from different angles in the direction of *the Coda analysis model* that we have developed. The model includes the following four dimensions: *Length-time, harmonic structure, quotation* and *function*.

It is thought that the results of the analysis will shed light on Beethoven's Coda understanding and contribute to the analytical studies on Coda.

Key Words: Beethoven, Sonata-Allegro, Op. 2/3, Coda

1. GİRİŞ

Adını, Latince'de "kuyruk" anlamına gelen "cauda" sözcüğünden alan *Coda*, "bir eserin ya da bölümün sonuna, bitiş hissini güçlendirmek üzere eklenmiş kısım" olarak tanımlanabilir [1].

Sonat-allegro formu, - füg, menuet-trio ya da rondo'nun ötesinde - Coda'nın biçimsel anlamda en etkin kullanıldığı formların başında gelir. Sergi$_2$'nin sonunda, eserin temel ezgisel, armonik ve tonal süreci aslında sona erer, ancak çoğu zaman, besteciler bu noktadan sonra yeni, kendine özgü ve Sergi$_2$'den tamamıyla ayrı nitelikte *ek* bir kapanış kısmı yazar: Coda [2].

Pek çok kaynakta ortak kanı, Beethoven'ın, Coda'yı sonat-allegro'nun "asli bir form öğesi" olarak tasarlayan ilk besteci olduğudur. Mozart ve Haydn Coda'ları görece kısa, mütevazı ve gösterişsizken, Beethoven yapıtlarında son derecede karmaşık Coda'lara rastlanır [3]. Öyle ki, bu Coda'ların bazıları oldukça - neredeyse Sergi$_2$ kadar - uzun, ana tondan farklı tonalitelere geçen ve esere adeta yeni kimlik kazandıran *dramatik bir yolculuk* niteliğindedir [4]. Ancak, ilginçtir ki, Beethoven Coda'larını incelemeye değer kılan bu denli karakteristik özelliğe karşın, literatürde *Coda analizi*ne dair çalışmalar oldukça azdır.

Opus [67] 22, pek çok araştırmacı tarafından, "stilistik açıdan Beethoven'ın piyano sonatlarında bir dönemin sonu" olarak kabul edilir. Bestecinin, Op. 22'ye kadar toplam 17 piyano sonatı kaleme aldığı bilinmektedir [5]. Bu sonatların ilk bölümleri dikkate alındığında, Coda'nın başlı başına bir form öğesi olarak kullanıldığı 7 sonat-allegro'ya rastlanır: Op. 2/3, Op. 49/1, Op. 7, Op. 10/3, Op. 13, Op. 14/1 ve Op. 14/2.

Şüpheye yer bırakmayacak ölçüde, bu serinin en iddialı ve ilgi çekici Coda'larından ilki Op. 2/3'tür [68]. Zira, bu Coda, gerek uzunluğu, gerek armonik yapısı, gerekse barındırdığı *referanslar* yönünden bu ayrıcalıklı konumu hak etmektedir.

İşte, bu çalışmada, Op. 2/3'ün farklı açılardan irdelenmesine çalışılacaktır. Bu amaç doğrultusunda geliştirdiğimiz *Coda analiz modeli*, şu dört boyutu kapsamaktadır: *Uzunluk-süre, armonik yapı, alıntılama* ve *işlev*.

Analiz sonuçlarının Beethoven'ın Coda anlayışına ışık tutacağı ve Coda üzerine yapılacak olan analitik çalışmalara katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

[67] Metinde bundan böyle "Op." kısaltmasıyla anılacaktır.
[68] Metinden de anlaşılacağı üzere, "Op. 2/3" ifadesinden kasıt, sonatın tamamı değil, ilk bölümünün coda'sıdır.

2. YÖNTEM

Çalışmada uygulanacak *Coda analiz modeli*, şu dört boyutu kapsamaktadır: *Uzunluk-süre, armonik yapı, alıntılama* ve *işlev*.

2.1. Uzunluk-Süre

Bu boyutta; Coda'nın, ölçü sayısı ve seslendirme süresi bakımından, ait olduğu eser ile arasındaki oransal ilişki incelenmektedir. Öncelikle, eserin form öğelerinin - $Sergi_1$, Gelişme, $Sergi_2$ ve Coda - ölçü sayısı, eserdeki en küçük birim değer esas alınarak hesaplandıktan sonra, her bir öğenin kapladığı ölçü sayısı ile Coda'nın ölçü sayısı arasındaki uzunluk oran ilişkisi tespit edilmiştir.

Seslendirme süresi, ölçü sayısından bağımsız olarak, tempo değişimlerine ve her icracının yorumuna göre farklılık göstereceğinden, bu analiz boyutu altında, eserin bütünü ve form öğelerinin kapladığı zamana ilişkin ortalama bir veriye ulaşmak amaçlanmaktadır. Buna göre, Beethoven yorumlarıyla dünyanın önde gelen isimleri arasında yer almaları ve bestecinin tüm piyano sonatlarını kaydetmeleri göz önünde bulundurularak seçilen 7 piyanistin[69], çalışma kapsamında incelenecek esere yönelik kayıtları ele alınmıştır. Söz konusu kayıtlar *Audio Edit Studio* programı yardımıyla, her bir form öğesinin süresi gözetilerek, dakika, saniye, salise cinsinden hesaplanmıştır. Ardından elde edilen tüm süre değerlerinin aritmetik ortalaması alınarak, yaklaşık bir seslendirme süresine ulaşılmıştır.

2.2. Armonik Yapı

Bu başlık altında Coda, ölçü bazında *mikroarmonik* analize tabi tutulmuş, bunun sonucunda, Coda'da yer alan derece akorlarının kullanım oranı tespit edilmiştir.

2.3. Alıntılama

"Alıntılama" başlıklı analizin amacı, Coda'da yer alan müziksel fikir, cümle ya da motiflerin, eserin bütünü göz önüne alındığında, köken olarak hangi form öğesine ait materyaller olduğunun ve Coda'daki kullanım oranlarının saptanmasıdır. Buna göre, öncelikle Coda'da yer verilen bu müziksel fikirler kesit kesit belirlenip, daha sonra diğer form öğeleri incelenerek, bu kesitlerin ilk nerede kullanıldıkları tespit edilmiş, ardından ölçü sayısı bakımından uzunlukları saptanarak Coda içindeki kullanım oranları belirlenmiştir. Böylece bestecinin Coda'da "geçmiş fikirlere ne kadar yer verdiği" ve "daha önce bahsedilmemiş yeni fikirleri ne oranda sunduğu" sorularına yanıt bulunmuştur.

2.4. İşlev

İşlev boyutu, armonik ve ezgisel yapıya ilişkin bulgulardan yola çıkarak varılan bir dizi analitik yoruma dayanmaktadır. Her Coda için farklı ele alınış biçimi ve esnek bir bakış açısı gerektirmektedir. Bu yorumla Coda içindeki yapıların hangi amaca hizmet ettiği çözümlenip, bestecinin son sözü söylediği Coda'da nasıl bir yapılanma tercih ettiği ve Coda'ya ne tür işlevler verdiği bulgularına ulaşmak amaçlanmaktadır.

[69] Vladimir Ashkenazy, Daniel Barenboim, Alfred Brendel, Rudolf Buchbinder, Wilhelm Kempff, Maurizio Pollini, Andras Schiff ve Artur Schnabel

3. ANALİZ

3.1. Uzunluk-Süre

Tablo 1. Bölmelerin ölçü sayısı bakımından dağılımı

Bölme	**Ölçü sayısı** [70]	**Bölüm Genelinde Kaplanan Alan (%)**
$Sergi_1$	179	51,66
Gelişme	48,50	14,00
$Sergi_2$	72,50	20,92
Coda	**46,50**	**13,42**
Toplam	*346,5*	*100,00*

Tablo 1'de sergilenen bulgular ışığında, Coda'nın; ölçü sayısı itibarıyla $Sergi_1$'in yaklaşık dörtte birini (% 25,98), Gelişme'nin neredeyse tamamını (% 95,88) ve $Sergi_2$'nin yaklaşık üçte ikisini (% 64,14) kapladığı ortaya çıkmaktadır.

Tablo 2a. Seslendirme sürelerinin karşılaştırılması

Yorumcu	**Süre (dk:sn.sl)**				
	$Sergi_1$	**Gelişme**	**$Sergi_2$**	**Coda**	**Toplam**
Ashkenazy	04:45.32	01:22.56	02:08.52	**01:37.11**	09:54.31
Barenboim	05:08.00	01:26.26	02:16.34	**01:41.50**	10:32.50
Brendel	05:01.23	01:24.22	02:13.28	**01:31.52**	10:11.05
Buchbinder	04:42.15	01:15.53	01:52.52	**01:36.00**	09:27.00
Kempff	05:00.14	01:25.56	02:11.37	**01:27.25**	10:05.12
Pollini	04:34.18	01:13.22	01:59.03	**01:17.07**	09:03.50
Schiff	05:22.36	01:32.48	02:10.28	**01:55.40**	11:01.32
Schnabel	04:55.40	01:23.50	02:11.11	**01:30.11**	10:00.52
Ortalama	*04:56.15*	*01:23.12*	*02:08.01*	***01:38.32***	*10:06.00*

Tablo 2b. Bölmelerin ortalama seslendirme süresi bakımından dağılımı

Bölmenin		
Adı	**Süre (dk:sn.sl)**	**Bölüm Genelinde Kapladığı Alan (%)**
$Sergi_1$	04:56.15	48,89
Gelişme	01:23.12	13,73
$Sergi_2$	02:08.01	21,12
Coda	**01:38.32**	**16,26**
Toplam	*10:06.00*	*100,00*

[70] Bu sütun altındaki değerler, eserde en küçük birim değer olan otuzikilik esas alınarak hesaplanmıştır.

Tablo 2b'de sergilenen bulgular ışığında, Coda'nın; ortalama seslendirme süresi itibarıyla $Sergi_1$'in yaklaşık üçte birini (% 33,26) ve $Sergi_2$'nin yaklaşık dörtte üçünü (% 76,97) kapladığı; Gelişme'den ise daha uzun olduğu (% 118,43) ortaya çıkmaktadır.

3.2. Armonik Yapı [71]

211				212				213				214			
		V^7						I		V^7					

215				216				217				218			
I		V^7										♭VI			

219				220				221				222			

223				224				225				226			
				P^{o7}								P^{o7}			

227				228				229				230			
				P^{o7}				P^{o7}				P^{o7}			

231				232				233				234			
P^{o7}				I^6_4		V^7		I				V			

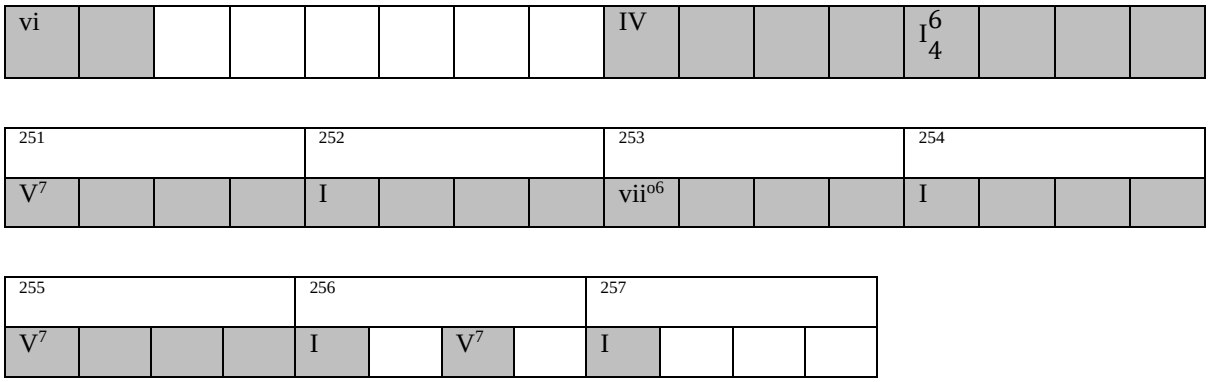
235				236				237				238			
V^7				I				I		V^7		I		V^7	

239				240				241				242			
I		V^6_5		I^6		V^4_3		I^6_4		i^6		I^6		vii^{o6}	

243				244				245				246			
vi^6	V^6	IV^6	iii^6	ii^6	I^6	vii^{o6}	vi^6	ii^6				V^7			

247				248				249				250			

[71] Armonik değişimin görüldüğü en küçük birim dörtlük olduğundan, her bir ölçü dört eşit parçaya bölünmüştür.
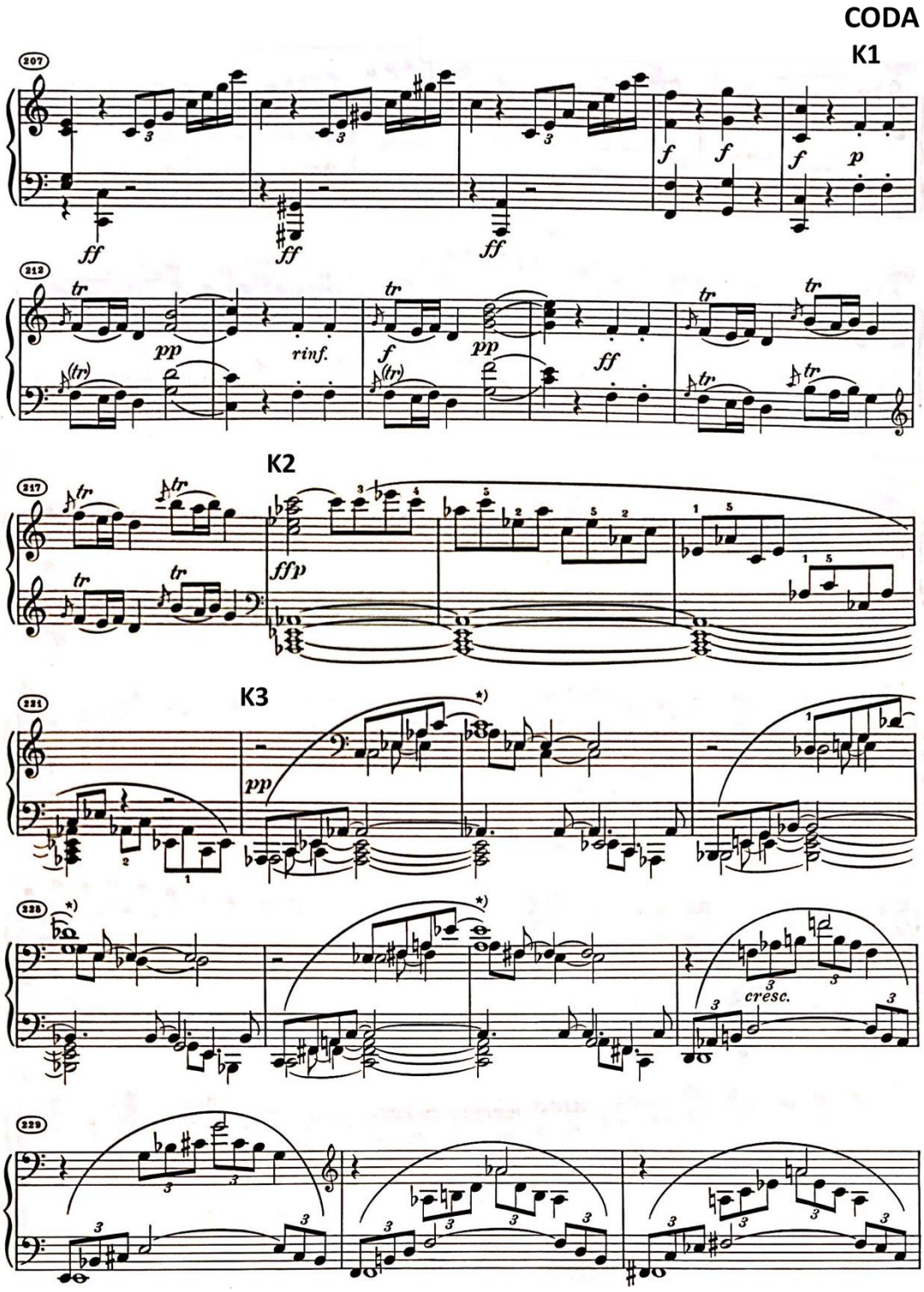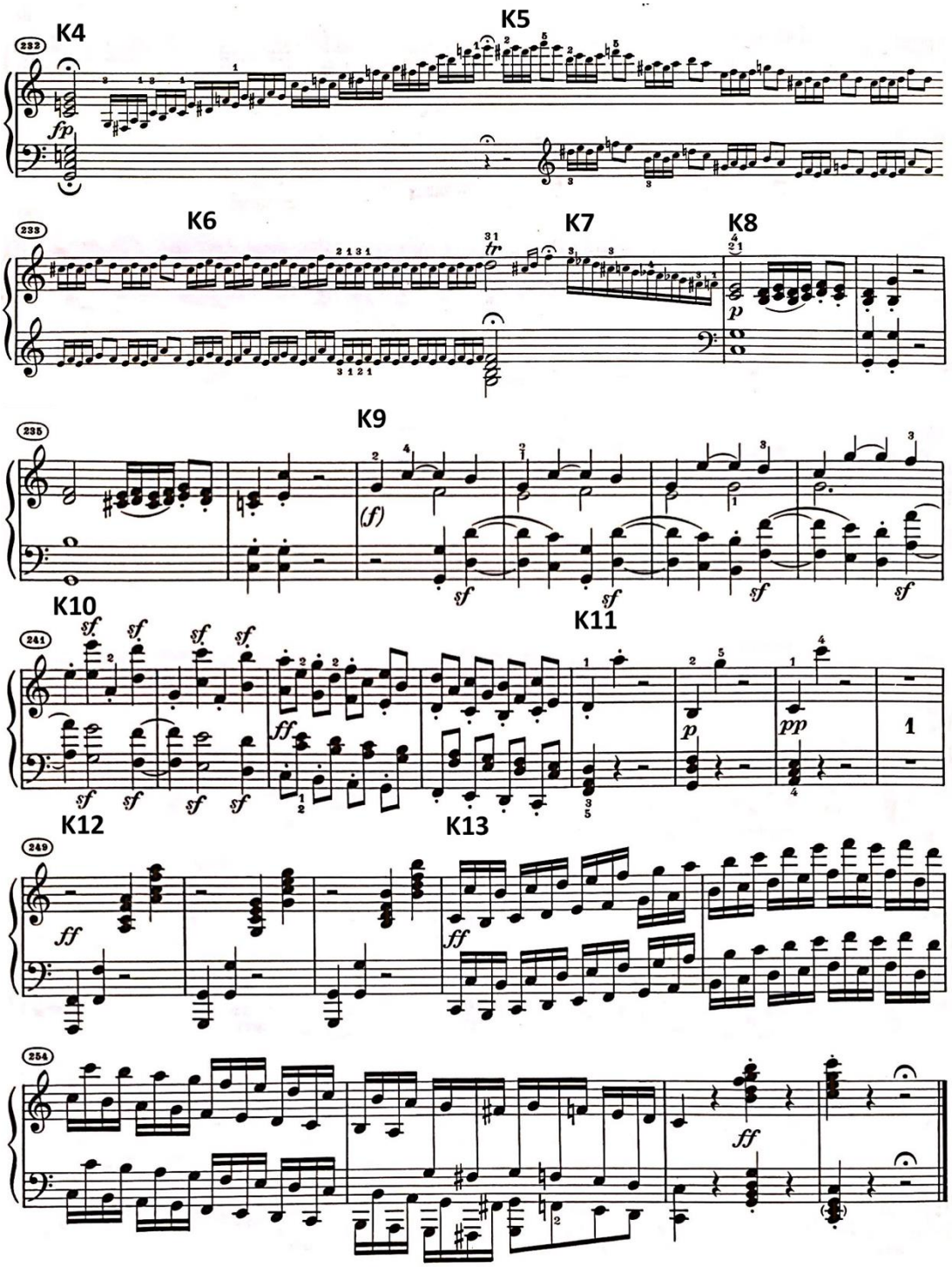


Tablo 3. Akor derecelerinin dağılımı

Derece	**Kaplanan Alan**		
	♩	**Ölçü**	**%**
V	50	12,5	26,88
I	39	9,75	20,97
P^{o7}	32	8	17,20
♭VI	24	6	12,90
vii°	7	1,75	3,76
IV	5	1,25	2,69
vi	4	1	2,15
ii	2	0,5	1,1
iii	1	0,25	0,54
Toplam	*186*	*46,50*	*100,00*

Tablo 3'te sergilenen bulgular, V ve I'in, Coda'nın yarıya yakın bölümünü (% 47,85) oluşturduğunu gözler önüne sermektedir. Bununla birlikte, P^{o7} (eksiltilmiş yedili geçit akoru) ve ♭VI da, azımsanmayacak kullanım oranlarıyla bu iki derece akorunu izlemektedir

3.3. Alıntılama





Tablo 4. Kesitlerin niteliği ve kökenine ilişkin bulgular

Kesit	Nitelik	Köken		Uzunluk (ö)	Alan (%)
		Bölme	ÖNr.		
K1	Alıntı	Sergi$_1$ (Coda)	77-83	6,5	13,98
K2	Alıntı, farklılaştırılmış	Gelişme	97-98	4	8,60
K3	Yeni			10	21,51
K4	Yeni			0,25	0,54

K5	Alıntı	Gelişme	113-114	0,35 [72]	0,75
K6	Alıntı, farklılaştırılmış	Coda (K5)	232	0,35	0,75
K7	Yeni			0,05	0,10
K8	Alıntı	Sergi$_1$ (T$_1$)	1-4	4	8,60
K9	Alıntı, farklılaştırılmış	Sergi$_1$ (T$_1$) Gelişme	6 115-116	4	8,60
K10	Alıntı, farklılaştırılmış	Sergi$_1$ (T$_1$, sağ el) Gelişme (sol el)	69-71 115	4	8,60
K11	Alıntı	Sergi$_1$ (T$_1$)	2	3	6,45
K12	Alıntı	Coda (K11)	246-247	3	6,45
K13	Alıntı	Sergi$_1$ (Coda)	85-90	6	12,90

Coda'da saptanan 13 kesitten 10'u *alıntı kesit*, 3'ü ise *yeni kesit* niteliği taşımakta; alıntı kesitler, % 76,65'lik bir oranla, Coda'nın yaklaşık dörtte üçünü oluşturmaktadır. Bununla birlikte, Coda'nın % 21,51'lik alanını tek başına kaplayan K3, - yeni kesit olmasına karşın - "Coda genelinde en çok alan işgal eden kesit" olma özelliğini taşımaktadır.
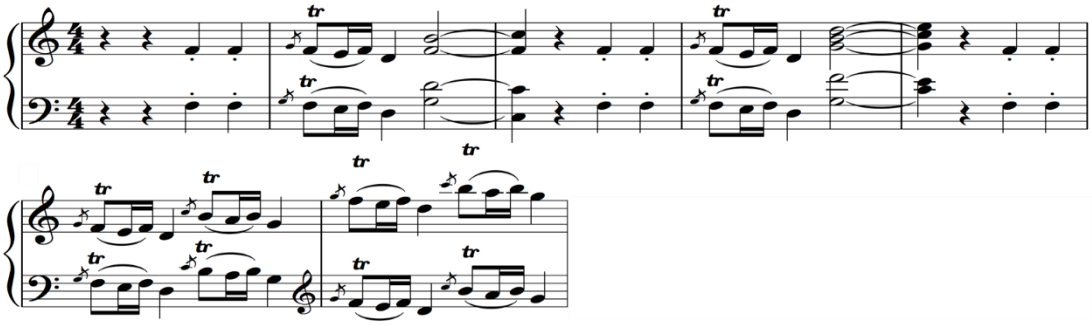
Alıntı kesitlerin kökenlerine bakıldığında ise özellikle *T$_2$'nin yokluğu* dikkat çekmektedir. 4 kesit T$_1$, 2 kesit Sergi$_1$ Coda'sı, 4 kesit Gelişme ve 2 kesit ise Coda üzerine temellenmiştir.

3.4. İşlev

Çalışmanın önceki bölümünde sergilenen analizden hareketle, Coda'nın, *işlevi* bakımından, sırasıyla şu üç başlık altında incelenmesi mümkün görünmektedir:

- *İlk Kısım* (ö211-217) ve *Son Kısım* (ö251, son dörtlük-257)
- *Uzaklaşma* (ö218-248)
- *Köprü* (ö249-251, ilk üç dörtlük)
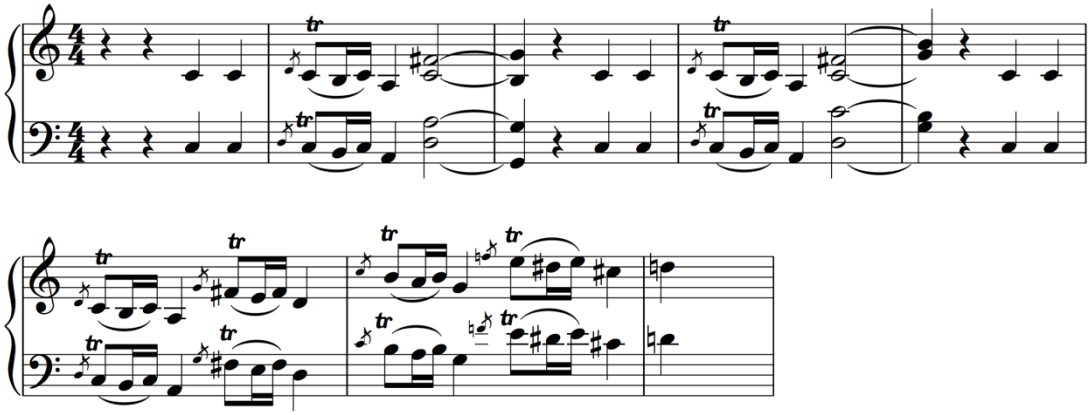
3.4.1. İlk Kısım ve Son Kısım



Nota 2a. Coda, ö211-217
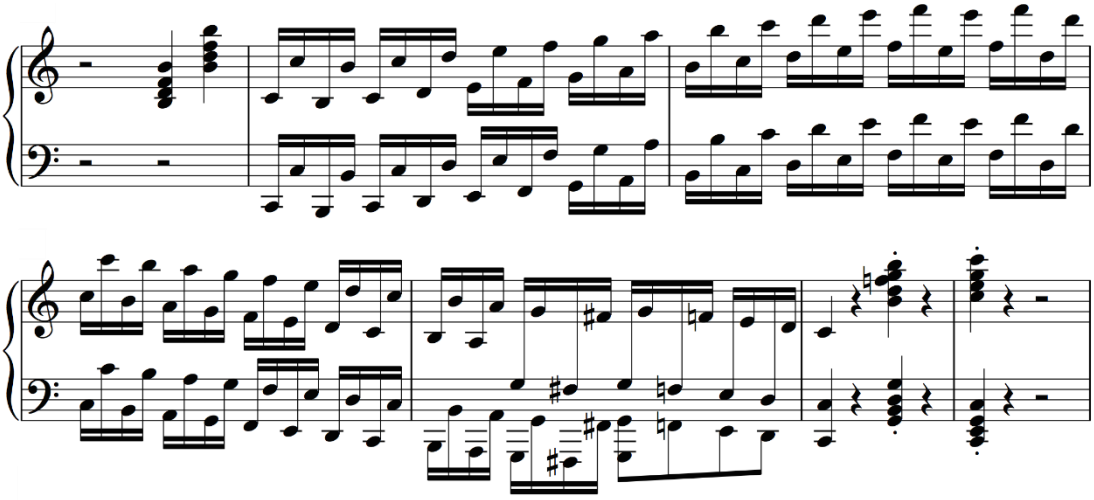
[72] *Cadenza* anlayışıyla kaleme alınan ve tamamı 1 ölçü uzunluğunda olan K4, K5, K6 ve K7'nin, 232. ölçünün kaçta kaçını teşkil ettiği; yaklaşık seslendirme süresi dikkate alınarak hesaplanmıştır.

İlk Kısım'ın, Sergi$_1$ Coda'sının ilk 7 ölçüsüyle neredeyse aynı oluşu dikkat çekicidir:
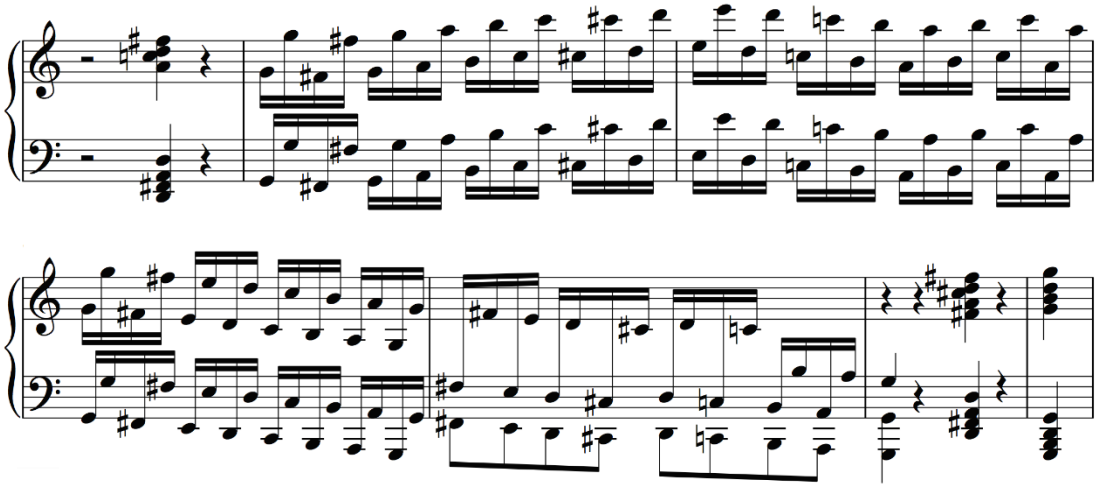


Nota 2b. Sergi$_1$ Coda'sı, ö77-84

Benzer bir durum, *Son Kısım* ile yine Sergi$_1$ Coda'sının kapanış ölçüleri arasında da söz konusudur:



Nota 3a. Coda, ö251-257

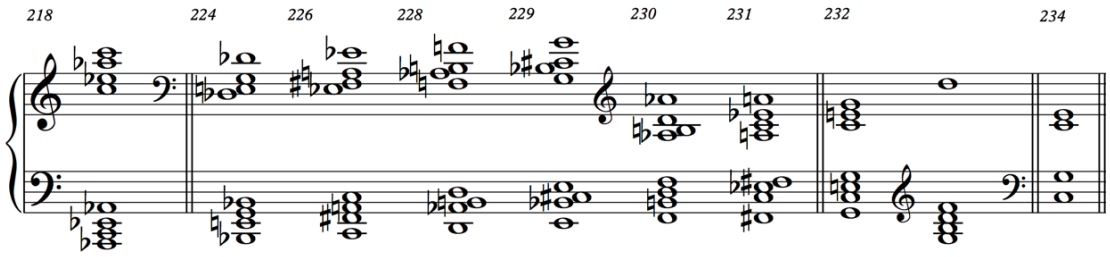


Nota 3b. Sergi$_1$ Coda'sı, ö84-90

Şu halde, Coda'nın, esas itibarıyla *Sergi$_1$ Coda'sı model alınarak tasarlandığı* söylenebilir. Bununla birlikte, *İlk Kısım* ve *Son Kısım* arasına çok büyük bir *uzaklaşma* fikri girmiştir.

3.4.2. Uzaklaşma

Nota 4'te; Coda'nın 218 ila 248. ölçüleri arasında *olup bitenler*, mikroarmonik bazlı bir indirgeme yoluyla sergilenmektedir:



Nota 4. Coda, ö218-248

Bu görünüm, Beethoven'ın yukarıda anılan *uzaklaşma* fikrini şu dört farklı yolla nasıl ustalıkla uyguladığını özetlemektedir:
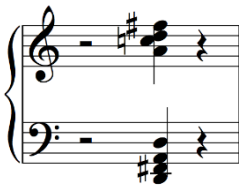
a.♭VI (ö218): I-V^7-♭VI kadansı bir *aldatıcı* kadanstır ve her şey Sergi$_1$ Coda'sı ile paralel giderken, birdenbire♭VI akorunun gelişi bambaşka fikirlere kapı açmaktadır.

b. P^{o7} akorları (ö224-231): *Alıntı kesit* niteliği taşımayan eksiltilmiş yedili geçit akorları, nereye varacağı belli olmayan bir *arayış* olarak özetlenebilir. Bu kısmın, Coda'nın beşte birini kapladığı düşünüldüğünde, uzaklaşma fikrinin P^{o7}'ler yardımıyla daha da vurgulandığı açıktır.

c. *Cadenza* (ö232-233): Bestecinin serbest ve solistik stilde kaleme aldığı bu kısım adeta bir *cadenza* niteliği taşımakta ve "konçerto"yu akla getirmektedir. Dolayısıyla, bu fikir, bu kez de "sonat" kavramından uzaklaşmayı akla getirmektedir.
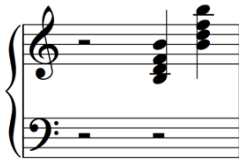
d. T$_1$ yanılsaması (ö234): T$_1$'in gelmesiyle birlikte bir an için "uzaklaşmanın sona erdiği" düşünülse de birkaç ölçü sonra T$_1$'den de uzaklaşılmıştır.

3.4.3. Köprü



Nota 5a. Sergi1 Coda'sında ikinci kısmın başlangıcı, ö84 (üçüncü dörtlük ve es)

Bu akorun Coda'daki karşılığı, 251. ölçünün üçüncü dörtlüğüdür:



Nota 5b. Coda, ö251, ikinci yarı (son iki dörtlük)

Bu çerçevede, Coda'nın 249. ve 250. ölçüleri ile 251. ölçüsünün ilk iki dörtlüğünü oluşturan 2,5 ölçülük kesiti; "uzaklaşmayı sona erdiren" ve "Coda'nın, Sergi$_1$ Coda'sıyla yeniden buluşmasını sağlayan" bir köprü olarak nitelendirmek doğru bir yaklaşım olacaktır.

4. TARTIŞMA

Müzik teorisi literatüründe Coda analizine yönelik yazılanlardan da burada kısaca söz etmek ve bu çalışmada uygulanan analize katkı sağlayacak bazı verileri sunmak doğru olacaktır.

Joseph Kerman, Charles Rosen, Robert Morgan, William E. Caplin, James Hepokoski, Warren Darcy gibi isimler dünyada Coda üzerine çalışmalar yapan başlıca teorisyenlerdir. Bu isimler, Coda'nın "bitmemiş işi tamamlayarak" bölümü "zirveye taşımayı" başarma rolünden yola çıkarak $Sergi_1$, Gelişme ve $Sergi_2$ gibi ayrı bir varlığı ve önemi olan Coda'nın işlevine dikkat çekmek istemişlerdir. Bu noktaya ise şu soruları sorarak gelmişlerdir:

• *Coda nerede başlar?*

• *Coda hangi materyal ile başlıyor?*

• *Coda'da en çok hangi materyal kullanılıyor? Ne amaçla?*

Tüm bunların sonunda ise şu sonuca varmışlardır: Temelde iki tür Coda vardır: *Tamamlayıcı Coda* (complementary) ve *Dolambaçlı Coda* (discursive). Tamamlayıcı Coda'lar ana fikri ve tonu tekrarlarla vurgulayarak yüceltirken Dolambaçlı Coda'lar bambaşka fikirler sunan, farklı tonalitelere giden, modülasyonlar barındıran, uzun Coda'lardır [6]. Coda'nın türü hem armonik, hem tematik bağlamda açıklanır: Yani bizim analizimizin "Armonik Yapı" ve "Alıntılama" boyutlarından elde edilecek bulgulara göre değerlendirilebilir. Buna göre analizimize konu olan Op. 2/3'ün "Dolambaçlı Coda" olduğunu söylemek doğru olacaktır.

Ünlü müzik kuramcısı Caplin'e göre Coda, diğer bölmelerin gerçekleştiremediği kompozisyonal hedefi kompanse/telafi etmek amacıyla yazılır. Buna göre Coda'nın kompanse edici işlevleri şunlardır [7]:

1. Asli tematik fikirleri yeniden toplama (Recollection of main theme ideas): Bölümün başında sunulan materyallerin, bölüm sonunda tekrar sunulması.

2. $Sergi_2$'de silinen materyalleri geri getirme (Restoration of deleted material from the recapitulation): $Sergi_2$ çoğunlukla $Sergi_1$'deki fikirlerin tamamını olduğu gibi sunmaz; bazı materyalleri siler. Böyle durumlarda, bu silinen materyallerin Coda'da telafi edildiğini görürüz.

3. Gelişme bölmesine referansta bulunma (Reference to the development section): Besteci, gelişme bölmesinde kullandığı fikirleri yeniden sunmak istediğinde, bunu yapabileceği en mantıklı kısım Coda'dır. Gelişme ve Coda birbirinin aynı iki bölümü takip eder: Sergi. Bu durum yüzünden bazı teorisyenler Coda'yı terminal/döngüsel bir kısım olarak değerlendirir. Ancak bu iki bölme tonal ve biçimsel yapı anlamında birbirinden oldukça farklıdır. Bu açıdan işlev olarak da farklıdırlar.

4. Yeni bir dinamik yapı ortaya koyma (Shaping a new dynamic curve): $Sergi_1$'in sonunda sunulan kapanış kısmı, $Sergi_2$'de de aynen uygulanarak bölümün kapanışı gerçekleştirilir. Ancak bazı eserlerde $Sergi_1$'in kapanış kısmı, bölümün kapanışını temsil edecek dinamik yapıda değildir. Böyle durumlarda, besteci $Sergi_2$'nin sonunda bölümü zirveye ulaştıracak nitelikte, yeni bir dinamik yapı ortaya koymak üzere Coda'yı kullanır.

5. Fark edilmeyen imaları fark edilir kılma (Realization of unrealized implication): Bir eserde sunulan bazı fikirler kolayca fark edilebilir, bazıları daha geç, bazıları ise hiç fark edilmeden kalabilir. Coda kısmı, bestecinin bu fark edilmeyen imaları çözebileceği son fırsattır.

Tüm analiz bulgularını göz önünde bulundurduğumuzda, bu çalışmaya konu olan Op. 2/3'ün Caplin'in işlev listesinin 4. maddesi olan "yeni bir dinamik yapı ortaya koyma" işlevini bir ölçüde yansıttığını söyleyebiliriz.

KAYNAKLAR

1. Blatter A. Revisiting Music Theory. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2007. (s. 32)
2. Caplin W, E. Classical form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven. New York: Oxford University Press, 1998. (s. 179)
3. Hepokoski J, Darcy W. Elements of sonata theory: norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata. New York: Oxford University Press, 2006. (s. 284)
4. Bullivant, R., Webster, J. (t.y.). *Coda*. Grove's Dictionary of Music. (Elektronik Sürüm)
5. Çaylı F. Beethoven'ın erken dönem piyano sonatlarında gelişme bölümlerinin tematik analizi. [Yüksek Lisans Tezi] Hacettepe Üniversitesi, 2014. (s. 6)
6. Hepokoski J, Darcy W. Elements of sonata theory: norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata. New York: Oxford University Press, 2006. (s. 283-284)
7. Caplin W, E. Classical form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven. New York: Oxford University Press, 1998. (s. 186-187)

"KEREM'İN GÖRÜNMEZ PERDELERİ"

İsmet Karadeniz
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Müzik Teorileri Anabilim Dalı
ismet.karadeniz@hacettepe.edu.tr

ÖZET

Ahmed Adnan Saygun'un, librettosunu Selahattin Batu'nun kaleme aldığı, 3 Perde ve 8 Sahne'den meydana gelen *Kerem* adlı operasının 1991 yılındaki temsillerinin birine ait olan video kaydında, eserin bazı vokal bölümlerinde, Batı müziği ses sistemi ile yazılmış olan notada yer alan ses ve aralıkların yanı sıra, geleneksel Türk müziğine özgü perdelerin de kullanılmış olması dikkat çekmektedir. Söz konusu temsiller için Türkiye'ye davet edilen Rus orkestra şefi Gluşçenko'nun bizzat bestecinin talebiyle bu temsilleri yönettiği bilinmektedir. Saygun, daha önce, 1987 yılında *3. Senfoni*'sini yönetmiş olan Gluşçenko'nun yorumundan son derecede memnun kaldığını, şefin, "kendisini anladığı" şeklindeki açıklamasıyla ifade etmiştir. Dolayısıyla Saygun'un, eserinin, bazı bölümlerinde söz konusu mikrotonal aralıklara yer verildiği bir yorumunu tercih etmiş olabileceği ihtimal dahilindedir. Bestecinin; eserin ifade gücünü artırıcı her yorumu desteklediğini öne sürdüğü açıklamaları da söz konusu seslendirmenin, kendi düşüncesi ile doğrudan ilgili ve uyumlu olduğu kanısını güçlendirmektedir.

Bu çalışmada, eldeki kayıtta yer alan, geleneksel Türk müziğine özgü aralıkların kullanıldığı bölümlerin müzikal doku ve karakterleri tespit edilerek, eserin mikrotonal yorumlanan kısımları üzerine bir açıklama getirilmeye çalışılacak; eserin bu tür bir seslendirme olanağı sunmasının, bir bestecilik yaklaşımı olarak ele alınıp alınamayacağı değerlendirilecektir.

Anahtar sözcükler: Ahmed Adnan Saygun, Kerem, Opera, Çağdaş Türk Müziği, Mikrotonal aralık

ABSTRACT

In the 1991 recording of Kerem by Ahmed Adnan Saygun, whose libretto was written by Selahattin Batu and which includes 3 acts and 8 scenes, it is striking that in some parts of the piece, pitches peculiar to Turkish music was utilized besides the pitches of Western tuning system. It is known that Russian conductor Glushchenko was invited to Turkey upon the request of the composer. Saygun expressed his content with Glushchenko's interpretation, who conducted his 3rd symphony in 1987, by saying that "he understood him". Thus it is possible that Saygun himself preferred an interpretation that includes microtonal pitches. The explanations of the composer on his support for interpretations enhancing the expression of the piece suggest that the aforementioned interpretation is in line with his opinion.

In this study, the musical texture and characters peculiar to traditional Turkish music will be identified within the recording, the microtonal interpretations will be discussed and whether the possibility of this type of interpretation is a peculiar approach to composition will be evaluated.

Keywords: Ahmed Adnan Saygun, Kerem, Opera, Contemporary Turkish Music, Microtonal interval

GİRİŞ

"Grand Opera"

Ahmed Adnan Saygun'un *Kerem* adlı operası, büyük opera (grand opéra) türünde yazılmış ilk Türk operasıdır (Altar, 2001, s. 232-233; Gazimihal, 1957, s. 381). 2 Nisan 1948 tarihinde Devlet Opera ve Tiyatrosu'nun açılış töreninde ilk sahnesi temsil edilmiş olup prömiyeri ise 22 Mart 1953'te Ankara Devlet Operası'nda yapılmış ve her ikisinde de orkestrayı Saygun yönetmiştir. Prömiyerden ancak 38 yıl sonra 5 Mayıs 1991'de İstanbul Devlet Opera ve Balesi tarafından ve Fedor Gluşçenko şefliğinde tekrar sahnelenebilmiş olan *Kerem,* daha sonra bir kez de Ankara Devlet Opera ve Balesi'nce programa alınarak, 11 Nisan 2009'da Winfried Müller idaresinde seyirciyle buluşmuştur.

'91 Tarihli Bir Kayıt

Kerem'in, Gluşçenko idaresinde gerçekleştirilmiş olan temsillerinden birinin video kaydı (Saygun, 2007), Kemal Küçük'ün 2007 yılında yayımladığı *Türk Müziğinin Kutup Yıldızı Adnan Saygun* adlı kitabın DVD eki olarak sunulmuş, söz konusu kayıtta dikkat çekici bir nokta olarak, vokal pasajlarda Türk müziğine özgü perde ve aralıkların kullanımına yönelik yaklaşım ise, bu çalışmanın konusu olmuştur.

YÖNTEM

Kayıtta, geleneksel Türk müziğine özgü mikrotonal aralıklara yer verilmiş olan kısımlar, 3 Perde ve 8 Sahne'den meydana gelen eserin, bestecinin el yazması piyano redüksiyonunun bir kopyası üzerinden takip edilerek tespit edilmiş; belirlenen mikrotonal aralıkların kullanıldığı noktalar, Audacity programında frekans analizine tabi tutularak söz konusu noktaların, Batı ve Türk müziği ses sistemleri ile olan ilişkisi, sayısal değerlerle ifade edilmeye çalışılmıştır.

ANALİZ

Eserin vokal bölümleri incelendiğinde, geleneksel Türk müziğine özgü makamsal yapı, dizi ve seyirlere yakın ezgisel karakterlerde 17 ayrı kısım tespit edilmiştir (Bkz. Tablo 1).

Tablo 1. *Kerem*'in vokal partilerinde yer alan ezgisel yapıların makamsal karşılıkları

	Perde	**Sahne**	**Ölçü**	**Parti**	**Karar**	**Makam**	**Mikrotonal Aralık**
1	I	1	3-44	Kızlar Korosu	Do#$_5$	Segâh *	-
2	I	1	49-73	Aslı	Fa#$_4$	Hüseynî	-
3	I	1	85-103	Aslı, Koro	La$_4$	Rast	-
4	I	1	186-197	Kerem	Fa$_4$	Hüseynî	-
5	I	2	97-134	Kerem	Mi♭$_4$	Hüseynî	+
6	I	2	329-356	Kerem	La$_4$	Kürdî	-
7	I	3	39-68	Koro, Tenor, Mezzo Soprano	Mi$_4$	Tâhir	-
8	I	3	88-106	Kerem	Sol#$_4$	Segâh *	-
9	I	3	156-171	Koro	Mi$_4$	Uşşâk	-
10	II	1	55-93	Aslı, Koro	Do#$_5$	Segâh *	-
11	II	3	101-223	Kerem, Koro, Bir Yolcu	Si$_4$	Uşşâk	+
12	III	1	264-305	Aşık I	Mi$_4$	Tâhir Karcığar	+
13	III	1	332-366	Aşık II	La$_2$	Kürdî **	-
					Do$_3$	Nikriz	
14	III	1	366-402	Aşık III	La$_4$	Kürdî **	-
						Çargâh	
						Hüseynî	
15	III	1	447-570	Kerem	Mi$_4$	Uşşâk	+
						Hüseynî	
						Muhayyer	
16	III	1	620-636	Kerem	Sol#$_4$	Segâh	-
17	III	2	187-372	Aslı, Koro	Fa#$_4$	Segâh	-

Tabloda görüldüğü üzere, eser boyunca, geleneksel Türk müziğinin Segâh, Hüseynî, Rast, Kürdî, Tâhir, Uşşâk, Tâhir Karcığar, Nikriz, Çargâh ve Muhayyer makamlarına ait ezgisel yapılara 17 ayrı kısımda yer verilmiş olup bunların yalnızca dördünde (5, 11, 12 ve 15 numaralı kısımlar) mikrotonal aralıklar kullanılmıştır. Kayıtta; notada hiçbir şekilde belirtilmediği halde, daha tiz veya daha pest yorumlanan birtakım seslere, doğrudan makam kullanımına gönderme yapar nitelikte yer verilmiş olması, söz konusu dört kısmın mercek altına alınması için yeter
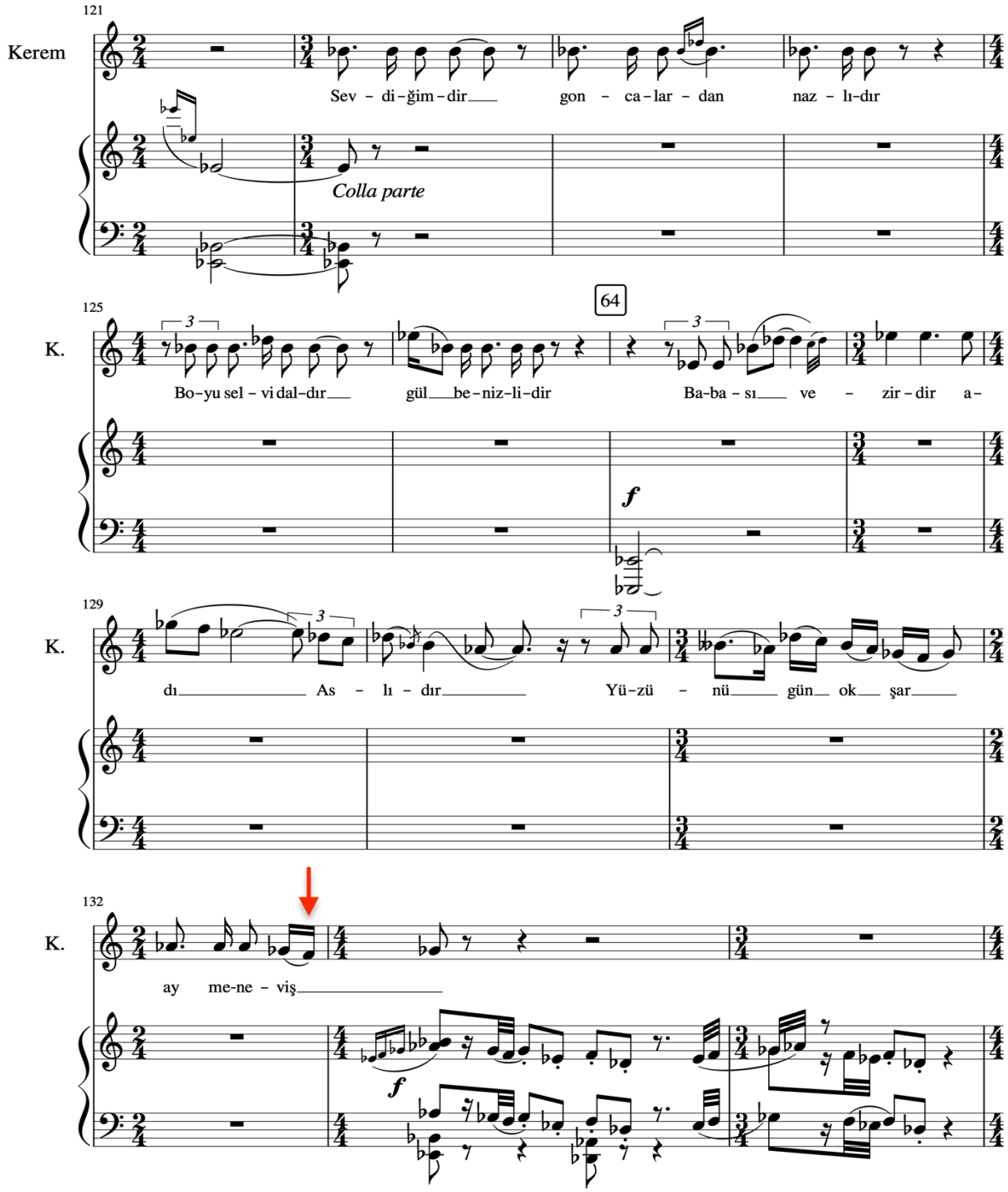
* İşaretli kısımlarda kullanılan dizide Dügâh perdesi de yer almakta olduğundan, makam, Kürdî gibi algılanabilmekte, ancak kesitler, ezgisel karakterleri itibariyle Segâh makamına yakın seyretmektedir.

** İşaretli kısımlarda kullanılan dizide Nim Hisâr perdesi de yer almakta olduğundan, makam, Karcığar gibi algılanabilmekte, ancak kesitler, dizinin 1. ve 2. dereceleri arasındaki küçük ikili aralığının baskın karakterleri itibariyle Kürdî makamına yakın seyretmektedir.

sebep görülmüş; bu kısımlardan seçilen kesitlerde duyulan ve Batı müziğinin 12 eşit aralıklı tampere ses sisteminde yer almayıp geleneksel Türk müziğine özgü olan mikrotonal "perdeler" frekans analizine tabi tutulmuştur.

Kesit 1

Nota 1. *Kerem*, Perde I, Sahne 2, ö121-134 [73] (Saygun, 1952, s. 92-93)



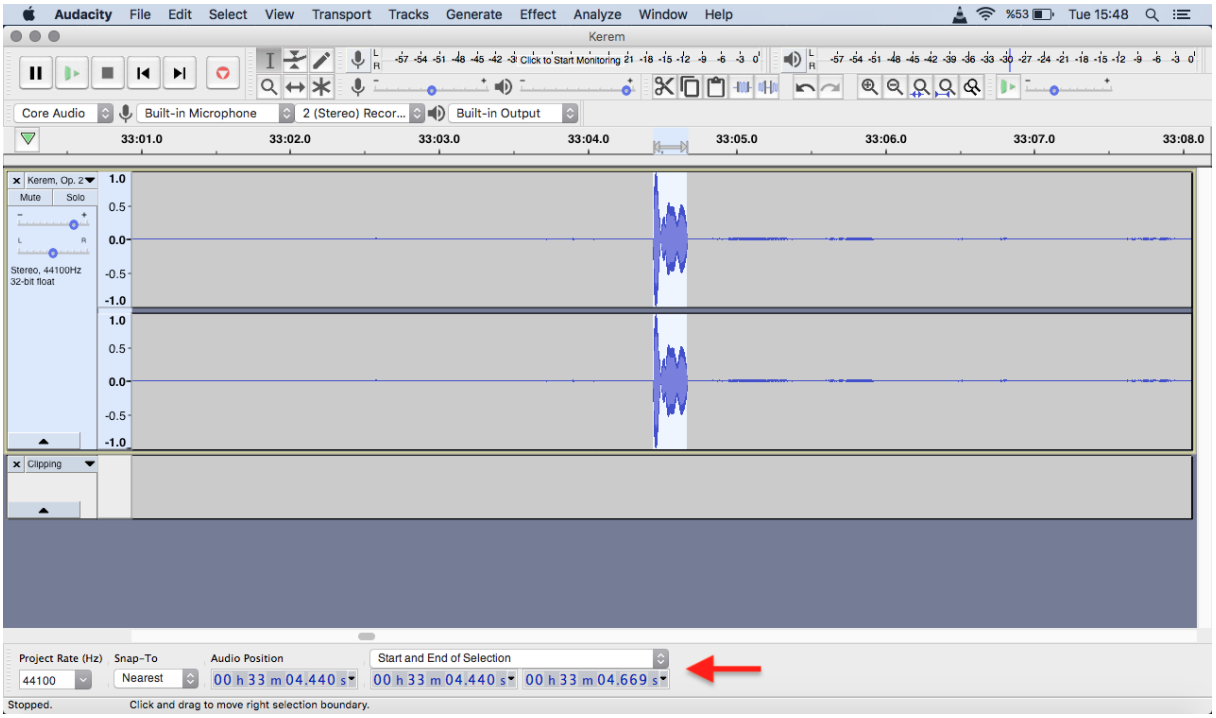
[73] ö: Ölçü numarası

Yukarıdaki kesitte, Mi♭4 kararlı Hüseynî makamının tampere sisteme uyarlanmış ezgisel karakterlerinin yer aldığı görülmektedir. 132. ölçüde vurgulanan Fa4 notası, dizinin 2. derecesi olup geleneksel Hüseynî makamının Segâh perdesine karşılık gelmektedir ve kayıtta, tenor Erol Uras tarafından mikrotonal aralık gözetilerek yorumlanmıştır. Audacity programında, bahsi geçen "perde"nin frekans değerinin tespit edilmesiyle, işitme yoluyla ayırt edilebilen söz konusu yorumun Türk müziği perde sistemi ile bağlantısı ilişkilendirilmeye çalışılacaktır.

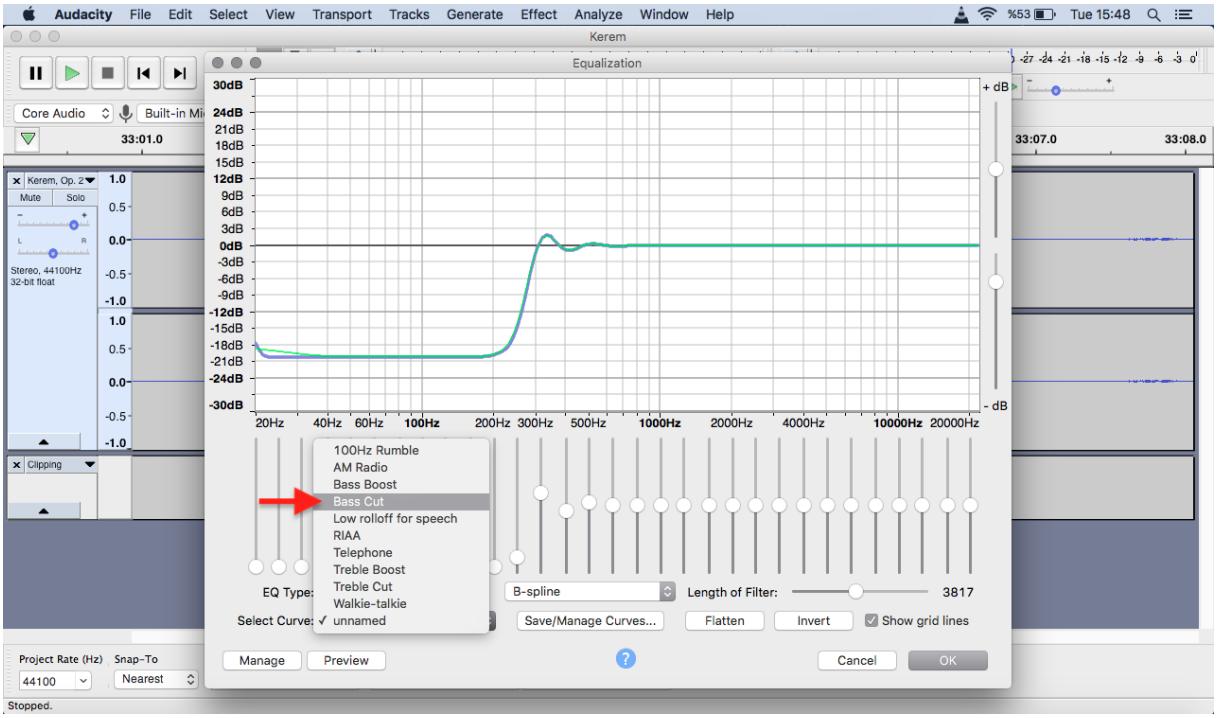
Frekans Tespiti 1

Kayıt kalitesinin, frekans ölçümü için elverişsizliği, eldeki materyalin, Audacity programında - frekansın, bir nebze daha öne çıkabilmesini sağlamak üzere - bir dizi işlemden geçirilmesini zorunlu kılmıştır. Söz konusu perdenin frekans değerini tespit etmek üzere, daha önce "mp3" formatına dönüştürülmüş olan kaydın yüklendiği programda sırasıyla şu adımlar izlenmiştir:

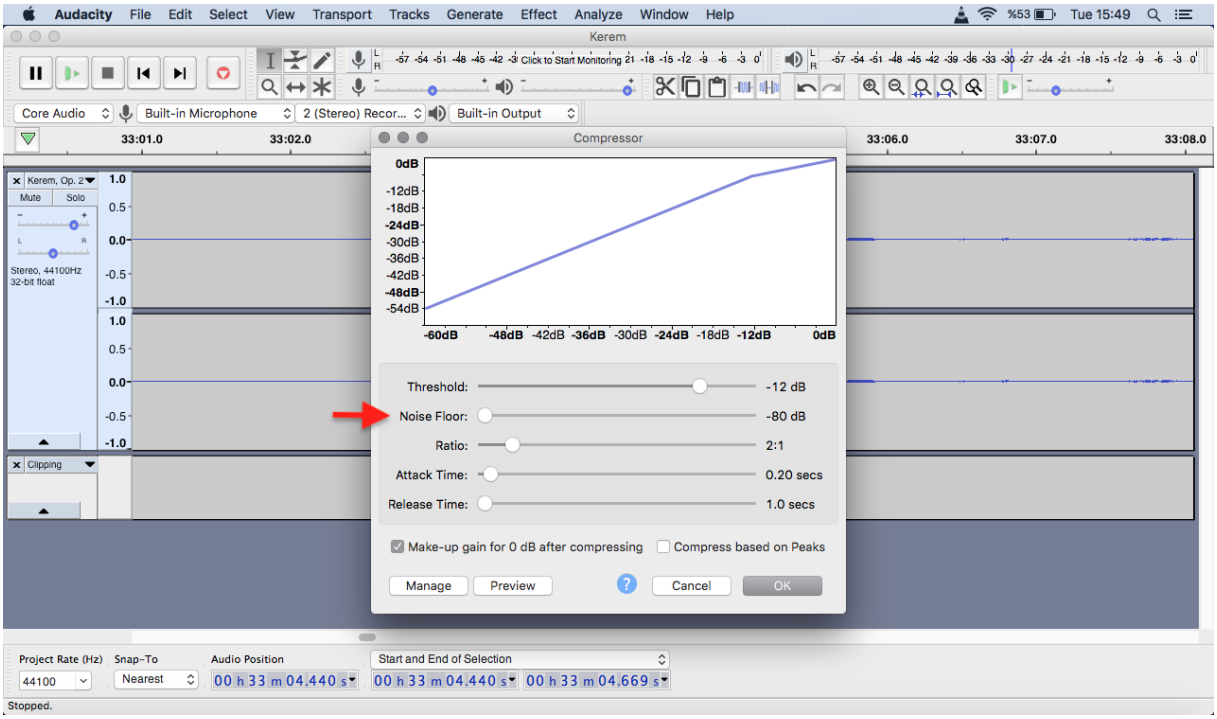
1) Notada vurgulanan sesin yorumlandığı "an"ın Start and End of Selection bölmesi ile tespit edilerek (00h33m04.440s - 00h33m04.669s), kaydın sınırlandırılması.



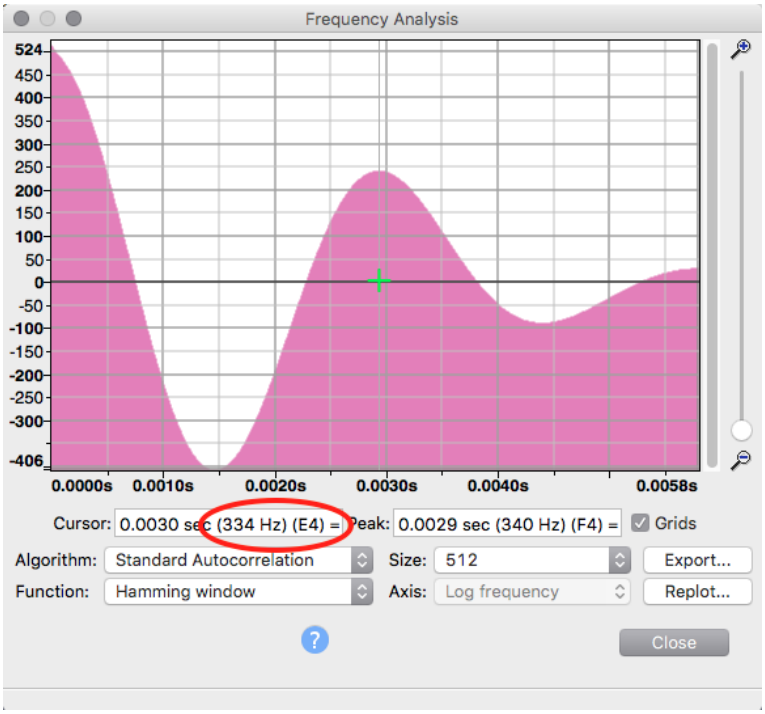
2) Kaydın; içerdiği dip gürültüden arındırılarak, yaklaşık 1/5 sn.'lik kesitin frekans değerinin ölçülebilirliğinin artırılması amacıyla, programın, Effect → Equalization → Bass Cut özelliğinin kullanılması.



3) Aynı amaçla Effect → Compressor → Noise Floor seviyesinin düşürülmesi.



4) Ölçüm için hazır olan kesitin Analyze → Plot Spectrum ile frekans analizinin yapılması.



Elde edilen grafikten şu şekilde yararlanılması mümkündür: İmleç, grafiğin dikey ekseninde yer alan "0" seviyesi boyunca hareket ettirildiğinde, "+" işaretiyle vurgulanmış olan nokta, söz konusu kesitte en yoğun olarak duyulan "asıl frekans" değerini göstermektedir. Dolayısıyla, notada işaretlenmiş olan Fa_4 için programın verdiği frekans değeri 334 Hz'tir [74].
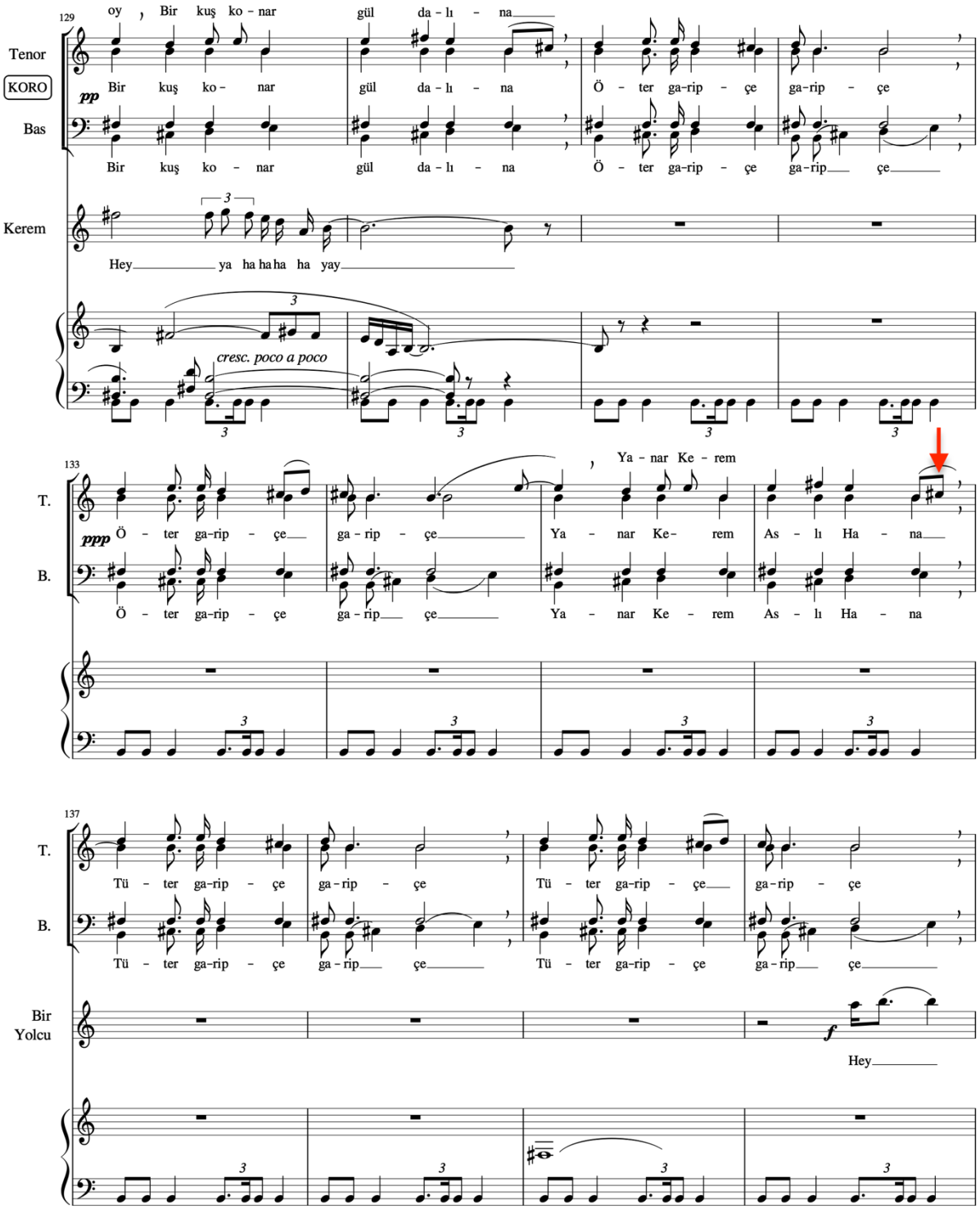
Notada görüldüğü şekliyle, tampere sisteme göre 349,23 Hz değerinde seslendirilmesi gereken Fa_4 sesinin, daha pest olarak 334 Hz değerinde yorumlanmış olması, kesitin, Türk müziği ses sistemi üzerinden ele alındığında farklı bir anlam kazanabileceği düşüncesini meydana getirmiştir.

Töre-Karadeniz ses sisteminde, Hüseynî makamının, karar perdesi olan Dügâh ile inici seyrinde kullanılan Segâh [75] perdelerinin frekans oranları 1'e 1,095 olarak verilmektedir (Karadeniz, 1983, s. 94, 97). Bu orana göre, kesitte yer alan ve Dügâh perdesine karşılık gelen $Mi♭_4$, 311,13 Hz değerinde iken, dizinin 2. derecesi olan ve Segâh perdesine karşılık gelen Fa_4'ün [311,13 x 1.095 =] 340,69 Hz değerinde olması gerektiği sonucu çıkmaktadır ki bu değer, programla tespit edilen değere çok yakın olup Erol Uras'ın söz konusu perdeyi Hüseynî makamının Segâh perdesi gereğince "pest" yorumlamış olduğunu ortaya koymaktadır.

[74] Bu değer, tampere sisteme göre 329,63 frekans değerine sahip olan Mi_4'e daha yakın olduğundan, programda (334 Hz) (E4) şeklinde yer almıştır.
[75] Karadeniz, bahsi geçen perdeyi, inici dizide "Uşşak" perdesi olarak adlandırmaktadır.

Kesit 2

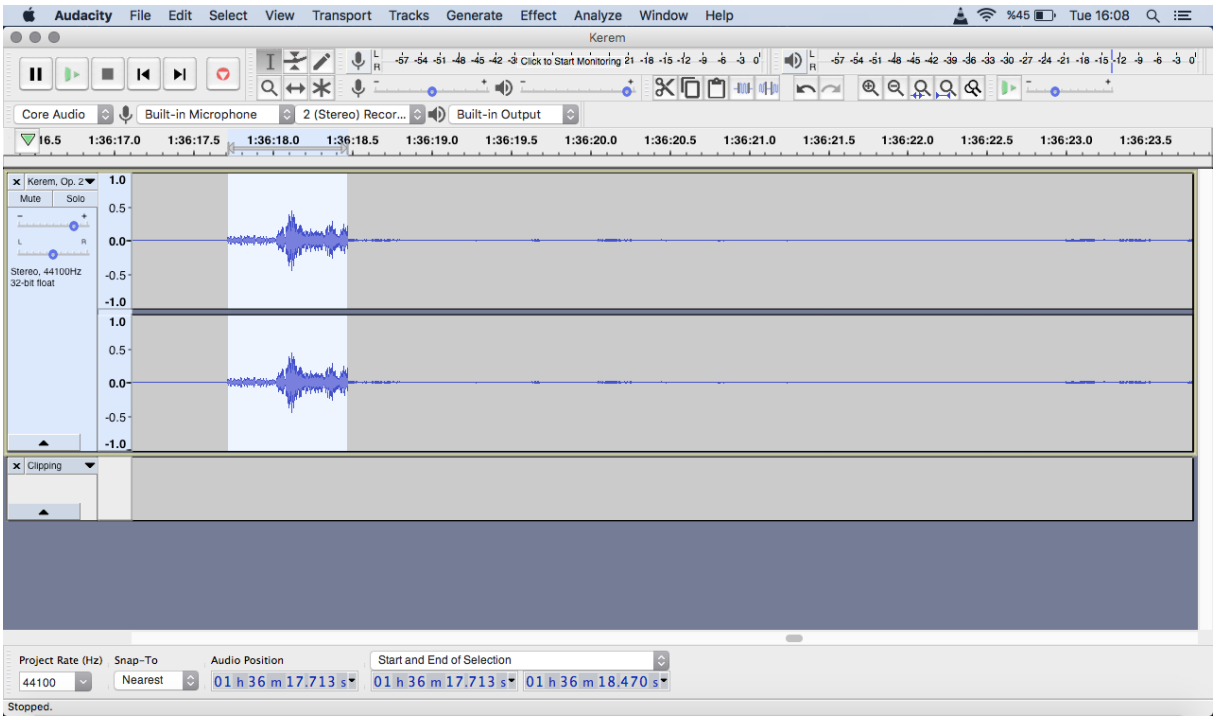
Nota 2. *Kerem*, Perde II, Sahne 3, ö129-140 (Saygun, 1952, s. 219-220)



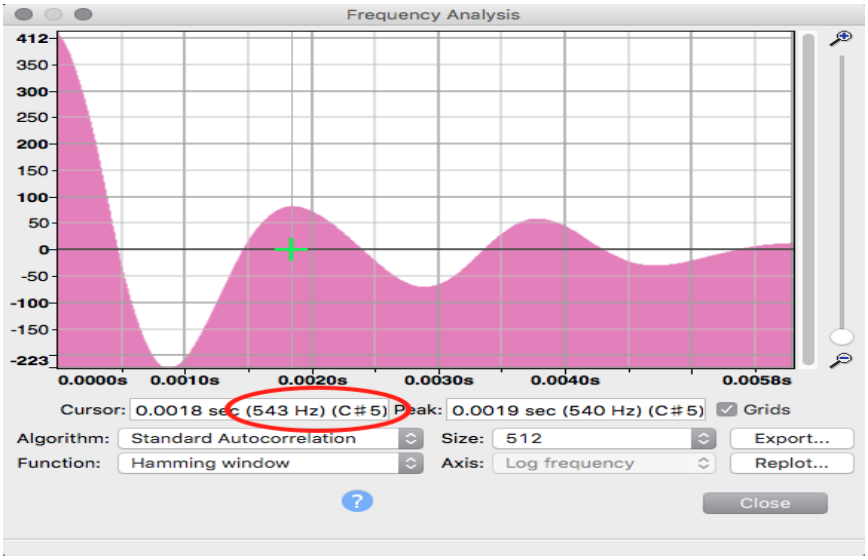
Bu kesitte ise Si_4 kararlı Uşşâk makamının tampere sisteme uyarlanmış ezgisel karakterleri göze çarpmaktadır. 136. ölçüde işaretlenmiş olan $Do\#_5$ notası, dizinin 2. derecesi olup geleneksel Uşşâk makamının Segâh perdesine karşılık gelmektedir ve kayıtta, erkekler korosu tarafından mikrotonal aralık gözetilerek yorumlanmıştır.

Frekans Tespiti 2

Frekans Tespiti 1'de izlenen adımlar, vurgulanmış olan "Segâh perdesi"nin yer aldığı süre değerleri (01h36m17.713s - 01h36m18.470s) arasındaki yaklaşık 4/5 sn.'lik kesitte yeniden uygulanmıştır.



Daha önceki adımların tekrarlanmasıyla gerçekleştirilen frekans analizi sonucu, söz konusu perdenin ($Do\#_5$) frekans değeri 543 Hz olarak tespit edilmiştir.
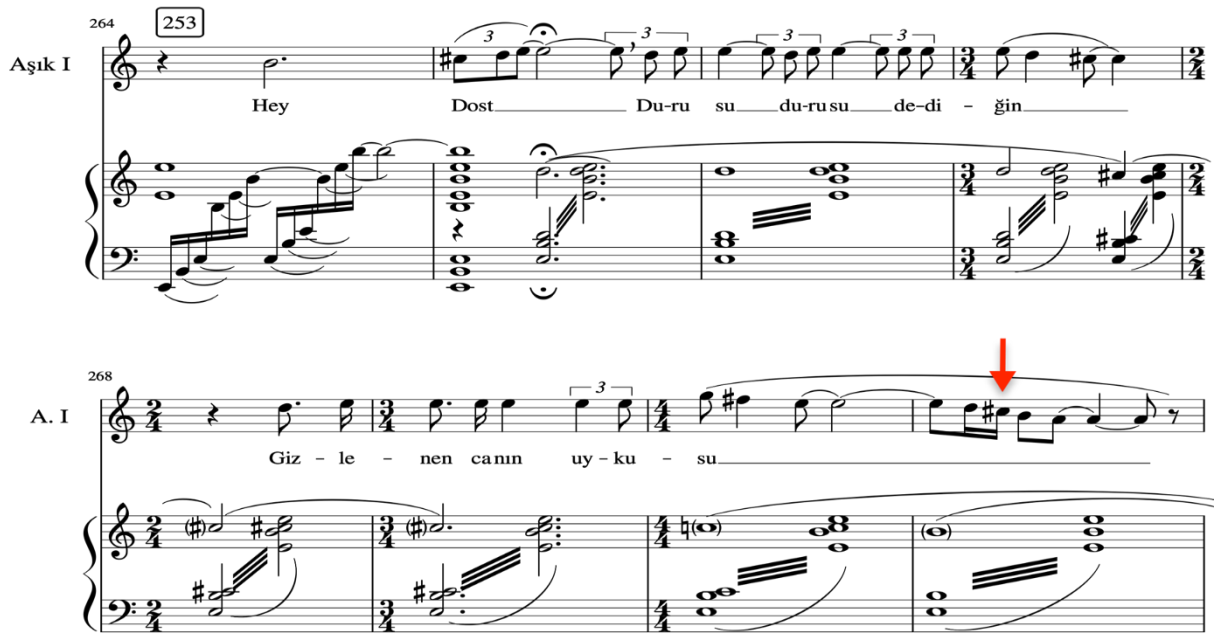


Kayıtta, tampere sisteme göre 554,37 Hz olması gereken Do#$_5$'in, daha pest olarak 543 Hz değerinde seslendirilmiş olduğu görülmektedir.

Karadeniz (1983, s. 93), Uşşâk makamının, karar perdesi olan Dügâh ile çıkıcı seyrinde kullanılan Segâh perdelerinin frekans oranlarını 1'e 1,110 olarak vermektedir. Buna göre, kesitte yer alan ve Dügâh perdesine karşılık gelen Si$_4$, 493,88 Hz değerinde iken, dizinin ikinci derecesi olan ve Segâh perdesine karşılık gelen Do#$_5$'in [493,88 x 1.110 =] 548,21 Hz değerinde olması gerekmektedir ki bu değer, programın tespit ettiği değere çok yakın olup koronun söz konusu perdeyi Uşşâk makamının Segâh perdesi gereğince "pest" yorumlamış olduğunu göstermektedir.

Kesit 3

Nota 3. *Kerem*, Perde III, Sahne 1, ö264-271 (Saygun, 1952, s. 260-261)

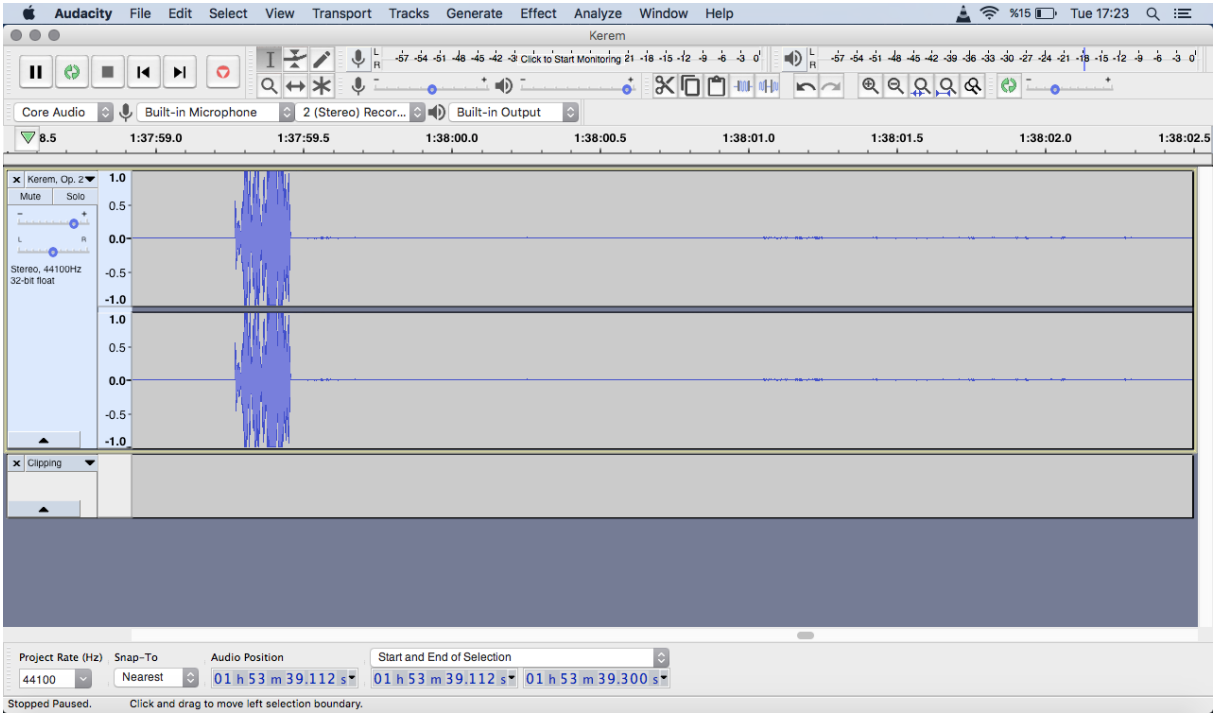


Yukarıdaki kesitte Mi$_4$ kararlı Tâhir Karcığar makamının tampere sisteme göre düzenlenmiş bir seyri görülmektedir. 271. ölçüde yer alan Do#$_5$ notası, dizinin 6. derecesi olup - kesitin bu bölümünde işlenmekte olan - Tâhir makamının Evc perdesine karşılık gelmektedir ve kayıtta, tenor Ali Aybar tarafından mikrotonal karakterde yorumlanmıştır.

Kesitteki solodan hemen önce duyulan müzik cümlesinin, Türk Halk Müziği repertuvarında *Urfa Divan Ayağı* adıyla yer alan eserin (senfonik orkestra tarafından yorumlanabilmesi amacıyla) tampere sisteme göre düzenlenmiş hali olduğu dikkat çekmektedir. Dolayısıyla, ardından başlayan "solo"nun da makamsal karakteree uygun olarak ve Segâh, Evc ve Tiz Segâh perdelerinin mikrotonal aralık gözetilerek yorumlanmasında, bu halk ezgisinin rolü olduğu düşünülebilmektedir.

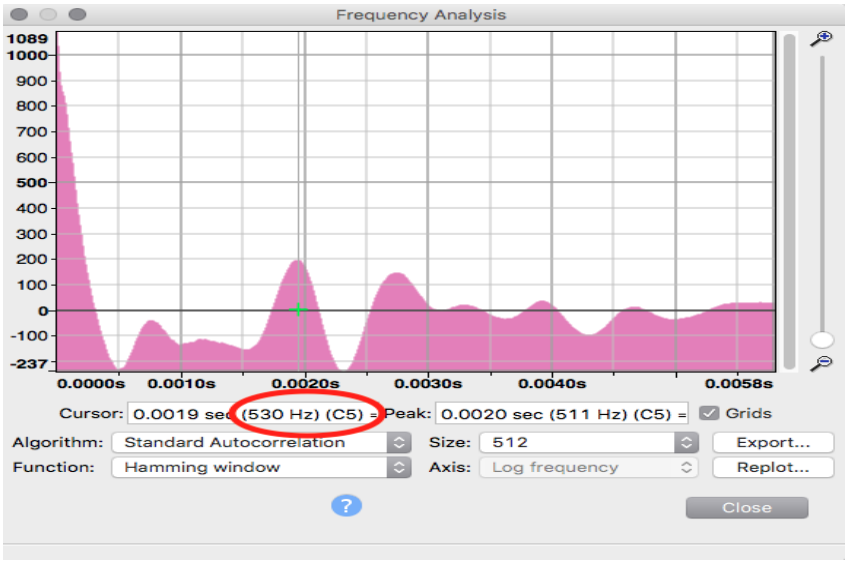
Frekans Tespiti 3

Daha önce izlenen adımlar, bu kez, söz konusu "Evc perdesi"nin yer aldığı süre değerleri (01h53m39.112s - 01h53m39.300s) arasındaki, yaklaşık 1/5 sn.'lik kesitte yeniden uygulanmıştır.



Gerçekleştirilen frekans analizi sonucu, söz konusu perdenin (Do#$_5$) frekans değeri 530 Hz olarak tespit edilmiştir [76].

[76] Bu değer, 523,25 Hz frekans değerine sahip olan Do$_5$'e daha yakın olduğundan, programda (530 Hz) (C5) şeklinde yer almıştır.
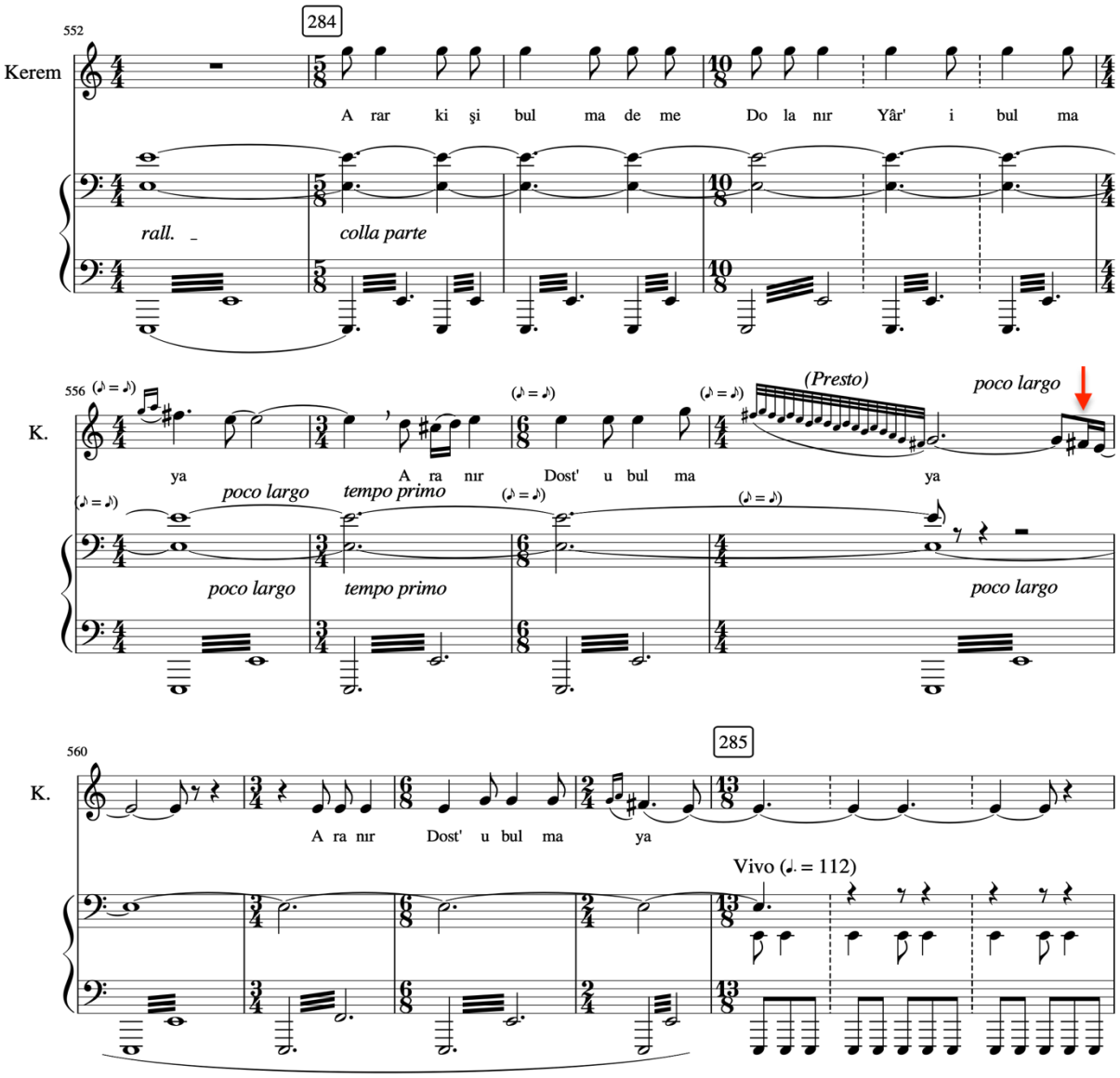


Tampere sisteme göre 554,37 Hz olması gereken Do#$_5$'in, kayıtta, daha pest olarak 530 Hz değerinde seslendirilmiş olduğu görülmektedir.

Karadeniz (1983, s. 93, 96, 139), Tâhir Karcığar makamının, karar perdesi olan Dügâh ile Evc perdelerinin frekans oranlarını 1'e 1,667 olarak vermektedir. Buna göre; kesitte yer alan ve Dügâh perdesine karşılık gelen Mi$_4$, 329,63 Hz değerinde iken, dizinin 6. derecesi olan ve Evc perdesine karşılık gelen Do#$_5$'in [329,63 x 1.667 =] 549,49 Hz değerinde olması gerekmektedir ki bu değer, programın tespit ettiği değere tampere sistemin gerektirdiği değerden daha yakın olup Ali Aybar'ın söz konusu perdeyi Tâhir Karcığar makamının Evc perdesi gereğince "pest" yorumlamış olduğunu ortaya koymaktadır.

Kesit 4

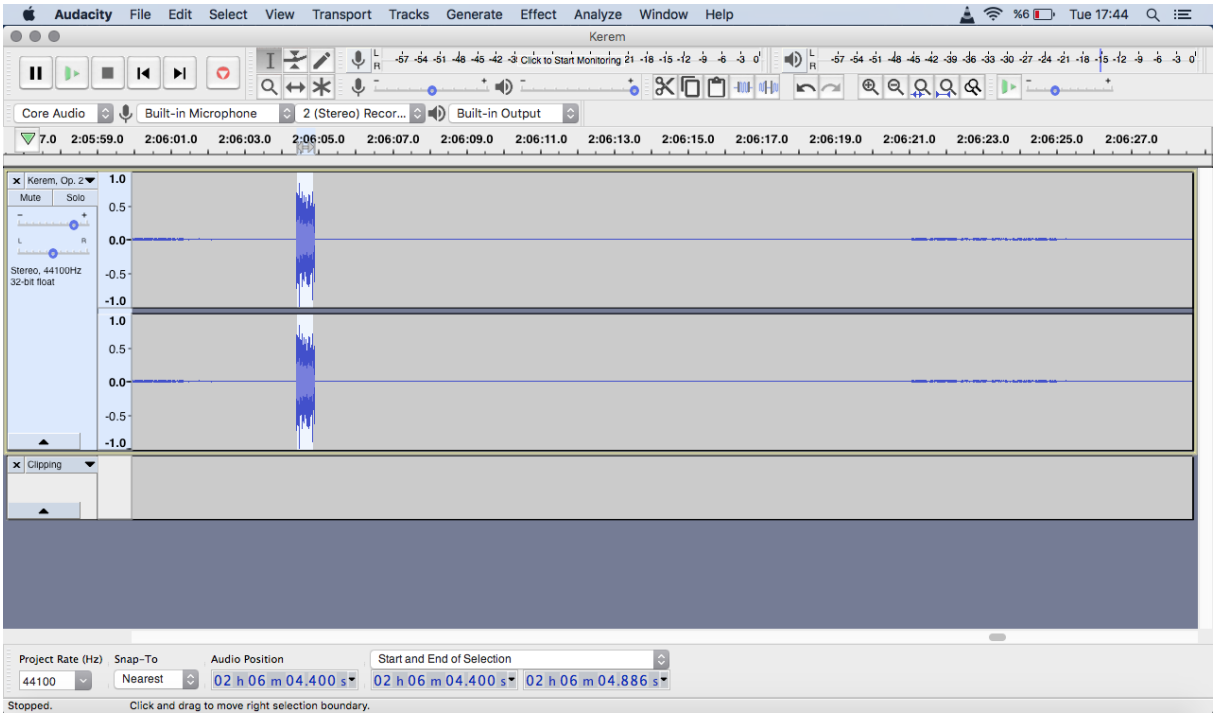
Nota 4. *Kerem*, Perde III, Sahne 1, ö552-564 (Saygun, 1952, s. 297-298)



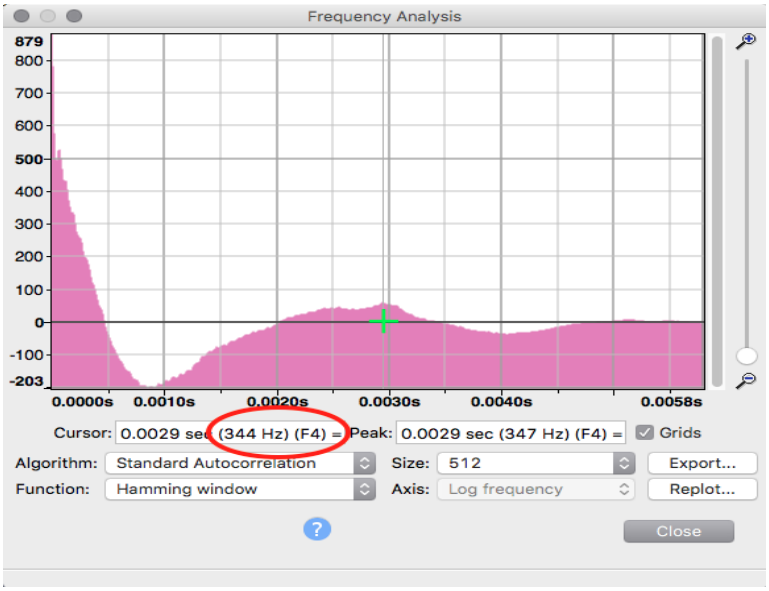
Bu kesitte ise Mi_4 kararlı Muhayyer makamı dizisi seslerinin yine tampere sisteme uyarlanmış hali yer almaktadır. 559. ölçüde vurgulanan $Fa\#_4$ notası, dizinin 2. derecesi olup geleneksel Muhayyer makamının Segâh perdesine karşılık gelmektedir ve kayıtta, tenor Erol Uras tarafından mikrotonal aralık gözetilerek yorumlanmıştır.

Frekans Tespiti 4

Önceki kesitlerde izlenen adımlar, bu kez, söz konusu "Segâh perdesi"nin yer aldığı süre değerleri (02h06m04.400s - 02h06m04.886s) arasındaki, yaklaşık 1/2 sn.'lik kesitte yeniden uygulanmıştır.



Gerçekleştirilen frekans analizi sonucu, söz konusu perdenin (Fa#$_4$) frekans değeri 344 Hz olarak tespit edilmiştir [77].



Tampere sisteme göre 369,99 Hz olması gereken Fa#$_4$ sesinin, daha pest olarak 344 Hz değerinde seslendirilmiş olduğu görülmektedir.

[77] Bu değer, 349,23 Hz frekans değerine sahip olan Fa$_4$'e daha yakın olduğundan, programda (344 Hz) (F4) şeklinde yer almıştır.

Karadeniz (1983, s. 94, 100), Muhayyer makamının, karar perdesi olan Dügâh ile inici seyrinde kullanılan Segâh perdelerinin frekans oranlarını 1'e 1,095 olarak vermektedir. Buna göre; kesitte yer alan ve Dügâh perdesine karşılık gelen Mi_4, 329,63 Hz değerinde iken, dizinin 2. derecesi olan ve Segâh perdesine karşılık gelen $Fa\#_4$'ün [329,63 x 1,095 =] 360,94 Hz değerinde olması gerektiği sonucu çıkmaktadır ki bu değer, programın tespit ettiği değere tampere sistemin gerektirdiği değerden daha yakın olup Erol Uras'ın söz konusu perdeyi Muhayyer makamının Segâh perdesi gereği "pest" yorumlamış olduğunu göstermektedir [78].

Tablo 2. Kesitlerde vurgulanan notaların frekans değerlerinin karşılaştırılması

Kesitler	Nota	Makamda Perde	Frekans değeri (Hz)		
			Tampere sistemde	Töre-Karadeniz sisteminde	Kayıtta
1	Fa_4	Hüseynî'de Segâh	349,23	340,69	334
2	$Do\#_5$	Uşşâk'ta Segâh	554,37	548,21	543
3	$Do\#_5$	Tâhir Karcığar'da Evc	554,37	549,49	530
4	$Fa\#_4$	Muhayyer'de Segâh	369,99	360,94	344

YORUM

Elde edilen veriler, çalışmaya konu olan makamsal yorumlamanın bir yorumculuk (orkestra şefi, koro şefi, korrepetitör ve solistler) yaklaşımı olarak mı, yoksa bestecilik yaklaşımı olarak mı değerlendirilmesi gerektiği sorusunu beraberinde getirmektedir.

1953, 1991 ve 2009 temsillerinin, özellikle orkestra şefleri üzerinden yapılacak bir yorumculuk yaklaşımı karşılaştırması sorunun yanıtlanmasına katkı sağlayacaktır.

Şef Etkisi

1953'te, *Kerem*'in, Saygun idaresinde gerçekleştirilmiş olan 18 temsilinde, söz konusu bölümlerin benzer bir mikrotonal yorumla seslendirilip seslendirilmediği, elde herhangi bir kayıt bulunmadığından dolayı net bir şekilde bilinmemekle birlikte, basında yer alan haber ve eleştiriler doğrultusunda konuya ilişkin bir çıkarımda bulunabilmek mümkündür.

Örneğin, *Kerem Operası Münasebetiyle* başlığını taşıyan yazıda yer alan ve "Türk Müziği" ifadesinin görüldüğü şu paragraf, Saygun'un, eserini, mikrotonal aralıklara yer vererek yorumlamış olduğu fikrini uyandırmaktadır:

> Bu opera bize kendi müziğimizi sunuyor. Kerem'de Türk müziği dinliyoruz. Zengin korolarla süslenmiş olan Kerem'in karşımıza bir bütün olarak, bizim nağmelerimiz üzerine kurulmuş özlü stili ile çıkması hakikaten büyük bir sanat hadisesi telâkki edilmelidir. Buna benzer bir sürprizi de gene bestekârın beş sene evvel çalınan oratoryosunda kaydetmiştik ("Kerem Operası Münasebetiyle", 1953, s. 1).

[78] Bu kesitte yer alan frekans, 349,23 Hz değerindeki Fa_4'ten de pest karakterdedir. Genel itibariyle Muhayyer makamının işlendiği açık olan bu kısım, bu yönüyle Muhayyer Kürdî makamı ile de benzerlik göstermektedir ki kesitin başından itibaren vurgulanan, Çargâh, Segâh, Kürdî, Dügâh seslerinin art arda sıralanmakta olması da bu yorumu desteklemektedir. Dolayısıyla, ele alınan noktadaki frekans değerinin bu denli düşük olması, Muhayyer ve Muhayyer Kürdî makamları birlikte düşünüldüğünde, analizin tutarlılığını etkilememektedir.

1991 yılındaki temsillere dair ise Saygun'un ve Gluşçenko'nun 1990 ve 1991 tarihli cümleleri, şefin, besteci ile tanışmış ve kendisi ile çalışmış olduğu bilgisini içermesi bakımından önem taşımaktadır.

Cumhuriyet gazetesi ile yaptığı bir röportajda, Saygun, eserlerinin beğendiği yorumları ile ilgili ifadeleri arasında, ABD'de Stokowski yönetiminde seslendirilmiş olan *Yunus Emre* icrasından tatmin olduğunu belirttikten sonra, o yıl *Kerem* operasını yönetmesi için Türkiye'ye özellikle davet ettirdiği (Aracı, 2001, s. 213) Fedor Gluşçenko hakkında sarf ettiği cümleler, gazetede şu şekilde yer almıştır:

> Diğer bir örnek, üçüncü senfonimin Fedor Gluştenko tarafından yönetilmesi. (Gluştenko bu yıl Türkiye'de Saygun'un Kerem Operası'nı sahneleyecek). Moskova Devlet Senfoni Orkestrası çok iyiydi, ama şef de tamamıyla beni kavramış bir insan. Aynı senfoniyi yine yurtdışında başka şeflerin yönetiminde dinledim. Aynı şeyi göremedim. Eserin havasına girebilmek, renkleri tahlil etmek, dengeyi sağlamak çok önemli (Filoğlu, 1990, s. 5).

Bestecinin vefatından birkaç gün sonra çıkan bir haberde ise, Saygun'un, öğrencisi olan ve o günlerde sahnelenme çalışmaları halen devam eden *Kerem*'in korrepetitörlüğünü yapan, orkestra şefi ve piyanist Serdar Yalçın'a, "son dakikalarında 'Kerem Operası'nın çalışmalarında sorun olduğuna inandığı bir bölümü de mırıldanmadan edemediği" bilgisi yer almaktadır (Atikoğlu, 1991, s. 12). Bu detay, eserin, piyano eşliği ile yapılan prova çalışmalarında, bazı fikirlerini doğrudan ifade etmiş olduğu anlamına gelmektedir.

Saygun'un "Nihayet bir eserim istediğim gibi çalındı" (Aktaran: Atikoğlu, 1991, s. 12) dediği Gluşçenko'nun yönetimindeki *3. Senfoni*'sinin bahsi geçen yorumu hakkında ifadeler içeren ve Saygun ile Gluşçenko'nun tanışıklıklarına değinen şu satırlar, Rus şef Fedor Gluşçenko'nun temsillerdeki rolünün tahmin edilebilmesi açısından önem taşımaktadır:

> Gluçenko, Adnan Saygun ile ilk olarak 1988 yılında 70 ülkenin katıldığı Leningrad Uluslararası Müzik Festivali'nde, Leningrad'ın ünlü konser salonunda karşılaşmış. Birçok festivalde olduğu gibi hangi parçayı yöneteceğini son anda öğrenmiş. Gluçenko'ya Saygun'un 3. Senfonisi düşmüş, her ikisi de bu karşılaşmadan çok olumlu etkilenmişler. Bir yıl sonra iki müzik adamı İstanbul'da buluşmuşlar. Gluçenko şimdi yine İstanbul'da "Kerem" üzerine çalışıyor. Saygun için "Dünya çapında ve birinci sınıf bir müzik adamıydı. Onun için onun eserlerinin birinci sınıf bir orkestra, birinci sınıf bir koro, birinci sınıf bir şefle gerçekleştirilmesi gerek. Yani onunla ilgili her şey birinci sınıf olmalı. Orkestra ve koro ile henüz yeni çalışmaya başladım, kim, nasıl bilemiyorum. Umarım birinci sınıf, Saygun'a layık bir şey çıkarabiliriz" diyor (Atikoğlu, 1991, s. 12).

Bu cümleler, Kerem'in sahnelenme öncesi hazırlık sürecinde şef ve korrepetitörün, besteci ile ortak bir yoruma gitmiş olma ihtimalini desteklemektedir.

2009 tarihli temsiller ile ilgili olarak Ankara Devlet Opera ve Balesi solist sanatçılarından Şule Köken'in aktardığı üzere; orkestra şefi Winfried Müller, provalar sırasında eserin hiçbir bölümünde mikrotonal aralıkların kullanılmasına izin vermemiş, Ünüşan Kuloğlu'nun (Kerem) bu yöndeki yorumlarını "düzeltmiş", makamsal denebilecek karakterdeki tek yorumu, yalnızca Selva Erdener (Aslı) son perdede "doğaçlama" olarak ekleyebilmiştir (Ş. Köken ile kişisel iletişim, 26 Haziran 2018).

Bu durum, söz konusu partilerde mikrotonal aralıkların, elverişli kısımlarda kullanılabilmesi konusunda besteci ile çalışmış bir şefin etkisinin ortada olduğunu göstermektedir.

Bestecilik Yaklaşımı

Bir önceki başlıkta ele alındığı üzere, şef ve solistlerin yoruma etkileri yine "besteci üzerinden" gerçekleşmiştir. Dolayısıyla, eserinde böyle bir yorum olanağını sağlaması açısından, Saygun'un, bu çalışmaya konu olan yorum farklılığındaki rolünün ne derecede büyük olduğu açıktır.

Partitürde yer almadığı halde, yorumda, mikrotonal aralıklara yer verilebilmiş olması, söz konusu aralıkların kullanıldığı noktalardaki bazı ortak özelliklere dikkat çekmektedir:

Vokal partilerinin yanı sıra orkestra eşliği de incelendiğinde görülmektedir ki; mikrotonal yorumlanmış olan kısımların bazılarında, orkestra, ezgiye eşlik etmemekte (Bkz. Kesit 1), eşlik ettiği durumlarda ise bunu yalnız karar ses ile (Bkz. Kesit 4) veya karar sese ek olarak yer verdiği 5. derece (dominant) ile (Bkz. Kesit 2 ve Kesit 3) gerçekleştirmektedir. Her üç durumda da söz konusu mikrotonal aralık, orkestrasyondaki herhangi bir sesle çakışmamaktadır. Dolayısıyla bu durumun; bestecinin, bahsi geçen perdelerin bu şekilde seslendirilmelerine olanak tanıdığı, bu yoruma bir bakıma teşvik ettiği düşüncesinden hareketle, bestecilik yaklaşımı olarak değerlendirilmesi mümkündür.

Bu yorum olanağının, bestecilik yaklaşımı olarak ifade edilebilmesi için benzer yapıların, başka eserlerde de yer almış olması gerekmektedir ve bu değerlendirmenin doğruluğu ancak Saygun'un benzer türdeki diğer eserleri üzerinde yapılacak analizlerle desteklenebilecektir.

Bu noktada, Saygun'un, geleneksel makam ve perde kavramlarına yaklaşımına başvurmak gerekmektedir. Kendisi, her fırsatta, bu kavramları birer "araç" olarak kullandığını ifade etmiş ve "perde"nin kendi başına bir değeri olmadığını örneğin 1982 tarihli bir söyleşisinde şu cümlelerle ifade etmiştir:

> İstediğini, istediğin teknikle yazacaksın. İstersen, eski perde sistemine göre yaz. Sonuçta evrensel çizgiye ulaşabiliyor musun? İnsanlığa seslenebiliyor musun? Sadece bana hitap etmek yeterli değildir. Eserlerinle tüm insanlığı etkileyerek, yerel sanatçı olmaktan sıyrılıp, evrensel bir sanatçı haline gelebiliyor musun? İşte biz, bu yolda pek çok eser verdiğimiz kanısındayız. Tabii bu arada, batının çoksesli müziğine, kendi müziğimizden kaynaklanan eserlerle, değişik bir renk getirdiğimiz de kesindir (Aktaran: Güvenç, 1982, s. 66).

Saygun, 1979 yılında katıldığı bir TV programında ise benzer fikirlerini *Yunus Emre* başlıklı oratoryosu üzerinden ve makam isimleri belirterek aktarmış, 3 yıl sonra "Gordium'un kördüğümüne yapışıp kalma" olarak niteleyeceği (Saygun, 1982, s. 75) frekans merkezli yaklaşımın, kendisi ve dinleyici için bir önem teşkil etmediğini şu cümleleriyle vurgulamıştır:

> Ben onu [*Yunus Emre*'yi] nasıl yazmıştım? O musikinin gerektirdiği teknikle yazmıştım. Yani, "Ben tekniğimden feda edeyim", "Halkın hoşuna gitsin", şu düşünce, bu düşünce, yok, ben bir sanat eseri olarak ortaya koyuyorum. Yani, Yunus Emre'yi ve Yunus Emre'de insanı en iyi anlatacak bir şey yapmaya çalışıyorum. Eğer, o köylünün, - çünkü bakınız, şehirlerde yetişmiş, [bu] musikiye alışmış demiyorum, köylünün, kaval dinlemiş, sazını çalmış köylünün, veya hiçbir şeyle meşgul olmamış, türküsünü söylemiş... - Onun ruhuna hitap edebilmiş ise, hangi tekniği demek kullanırsak kullanalım, işte onu yakalayabildiğimiz anda demek ki biz Türk Musikisini yapabiliyoruz. Bu gerçeği eğer sezmiş olanlar devam ettirebilmiş olsalardı o tarihten itibaren bu yana, orkestralarıyla, operalarıyla, radyosuyla, televizyonuyla devam ettirebilmiş olsalardı, bizim bugün içinde bulunduğumuz vaziyet olmazdı. Demek

> ki kabahat, ne bu yolda yürüyen bestecide, ne bizim halkımızda. Biz onlara onu veriyoruz. Niye? "Onlar ondan anlar" diye veriyoruz. Hayır. (...)
>
> [*Yunus Emre*'nin] Bir yerinde ben, bizim Bestenigâr makamı, Evc, Hüseynî, Dilkeşhâverân ve neticede gene Bestenigâr falan, böyle bir şey... Şimdi bunu dinleyen, bu musikiyle [geleneksel Türk müziğiyle] yetişmiş bir insan, "Evet ama, burda bizim filan perdemiz yok, onun yerine başka perde var." Onu o söylüyor. Ama halk, "orada filan perde, falan perde" yahut "orda çokseslilığı şöyle mi kullandın, böyle mi kullandın" diye düşünmüyor, "Benim ruhuma sen bir şeyler verdin" diye bana geliyor, teşekkür ediyor (Aktaran: Kal, 1979).

SONUÇ

Tüm bu değerlendirmeler ışığında şu sonuçlara ulaşılabilir:

Orkestral eşliğin olanak tanıdığı ve örneğin; Kerem karakterinin, söz konusu kesitleri seslendirirken bağlama taşıması/çalması, eserin bir yerinde, orkestranın, tampere sistemle çaldığı ezginin *Urfa Divan Ayağı* adıyla bilinen bir halk ezgisi olması ve eser boyunca motifleri sıklıkla duyulan Hüseynî, Uşşâk, Karcığâr ve Muhayyer makamlarının, halk müziğinde "Kerem Ayağı" adıyla sınıflandırılıyor olması gibi metinsel ve ezgisel bir "halk müziği tavrı"nın açık olduğu *Kerem*'in vokal bölümlerinde perdelerin, bu türlü kullanımlarının, dinleyicinin makam/renk algısını güçlendirmesi bakımından yerinde bir yorum olduğu düşünülebilmektedir.

Orkestra eşliğinde, söz konusu ara perdelerin 12 eşit aralıklı Batı müziği ses sistemine göre seslendirilmesini zorunlu kılacak bir yönlendirme yoksa, vokal partisinde bu perdeler, halk müziğinde kullanıldığı haliyle yer alabilmektedir. Bu yaklaşım, yorumcuya atfedilebileceği kadar, - buna sağladığı imkandan ötürü - bestecinin yaklaşımı olarak değerlendirilmelidir.

Bu yaklaşım, Saygun açısından bir bestecilik yaklaşımı olarak ele alınıp bir sisteme oturtulduğunda, örneğin, mikrotonal yoruma açık oldukları halde kayıtta tampere sisteme göre yorumlanmış olan diğer kısımların da (Bkz. Tablo 1) benzer aralıklarla seslendirilmesi, temsilin yorum bütünlüğü açısından yerinde olacaktır.

KAYNAKÇA

Altar, C. M. (2001). *Opera Tarihi - Cilt 4*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun - Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Atikoğlu, A. (11 Ocak 1991). Adnan Saygun'u Uğurlarken. *Milliyet*, s. 12.

Filoğlu, L. (10 Ekim 1990). Türban Müziğe de Yansıyor. *Cumhuriyet*, s. 5.

Gazimihal, M. R. (1957). *55 Opera*. İstanbul: Maarif Basımevi.

Güvenç, F. (Mart 1982). Adnan Saygun: "Yeni Hamle, Çokseslilığe Geçmektir…". *Hürriyet-Gösteri*, *2*(16), 65-66.

Kal, N. (Yapımcı). (1979). *Atatürk'ten Anılar, Bölüm 34* [Televizyon Programı]. İstanbul: TRT.

Karadeniz, E. (1983). *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kerem Operası Münasebetiyle. (Nisan 1953). *Müzik Görüşleri*, *4*(43), 1.

Saygun, A. A. (1952). *Kerem, Op. 28 [Piyano Redüksiyonu]*. (El yazması).

Saygun, A. A. (1982). *Atatürk ve Musıki*. Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Saygun, A. A. (2007). Kerem, opus 28. [İstanbul Devlet Opera ve Balesi ve F. Gluşçenko]. *Kerem Operası* [DVD]. İstanbul: Doğuş Grubu. (1991)

"NOTAYA AKTARILMIŞ TÜRK HALK MÜZİĞİ ESERLERİNİN KAYNAK KİŞİYE GÖRE İNCELENMESİ"*

Kaan Baştepe
Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı
kaan_bastepe@hotmail.com

Gökhan Yalçın
Harran Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
Müzik Eğitimi Anabilim Dalı
gyalcin@hotmail.com

ÖZET

Derleme ve araştırma gezileri, Türk halk ezgilerinin ortaya çıkarılması ve notaya aktarılması sürecinde önemli bir yer teşkil etmektedir. İlk derleme gezileri, Darülelhan heyeti tarafından 1920-1929 yılları arasında yapılmış ve 670 türkü 12 defter halinde yayınlanmıştır. 1937-1953 yılları arasında aralıksız olarak devam eden araştırma gezileri sonucunda ise on bin civarı ezgi ve pek çok halk ürünü derlenerek günümüze ulaştırılmaya çalışılmıştır. Derleme çalışmaları ile elde edilen halk ezgileri notaları, makam, usul, tür, yöresel ağız gibi farklı açılardan ele alınan birçok araştırmaya konu olmuştur. Yapılan derleme çalışmalarında ciddi yöntem sorunu olduğu, bu çalışmalar sırasında ve sonrasında notaya aktarılan halk ezgilerinin ise yöresel icraya uygun olmadığı eleştirileri de dikkat çekicidir. Günümüzde Türk halk müziği açısından önemli bir kaynak olarak kabul edilen ve geçmişte yapılan derleme çalışmaları sonucu ortaya çıkan TRT THM Repertuvarındaki eserlerin, kaynak kişiye[79] ve dolayısıyla yöresel icraya uygun olarak notaya aktarılıp aktarılmadığının tespit edilmesi için, eserlerin yeniden incelenmesinin uygun olacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmada, TRT THM repertuvarındaki 561, 944, 1339, 1361, 1473, 1946 sıra numaralı Kırıkkale yöresine ait 6 eser, mevcut nota ile nota üzerinde belirtilen kaynak kişinin kendi icrasına göre makam, usul, ezgisel ve edebi tür, yöresel söyleyiş özellikleri açısından karşılaştırmalı olarak incelenmiş ve yeniden notaya aktarılmıştır. Yapılan incelemeler sonucunda, TRT THM repertuvarındaki notalar ile kaynak kişi icrası arasında büyük farklılıklar olduğu görülmüştür. Makam bilgisi verilmemiş eserlerin makamsal adlandırılmaları yapılmıştır. İncelenen eserlerin bazılarında ezgisel türe dair bilgi verilmiş olmasına rağmen hem ezgisel hem de edebi tür için doğru bilgilerin verilmediği tespit edilmiştir. Yöresel söyleyiş açısından da mevcut notadaki bilgilerin büyük çoğunluğunun eksik olduğu ve günümüz Türkçesine göre yazıldığı görülmüştür. İncelenen eserlerde usul yönünden de eksiklikler olduğu görülmüş, kaynak kişi icrası ve yöresel ses kayıtları incelenerek eserlerin usulü tespit edilmiştir. Araştırma sonuçlarının, Türk halk müziği ezgilerinin aslına uygun olarak icra edilmesine, Türk müziği kuramına yeni bilgilerin kazandırılmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: THM, Derleme, Kaynak Kişi, Kırıkkale.

*Bu çalışma, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı Yüksek Lisans tez çalışmasının bir bölümünü kapsamaktadır.

[79] Kaynak kişi: Yerel müzik kültürü içinde geleneksel müzik uygulamalarını gereğince yerine getiren, hafızasında belirli bir dağarcığı barındıran, herhangi bir çalgı çalan, çalıp söyleyen kişi (Duygulu, 2014: 275).

"ANALYZING OF THE TURKISH FOLK MUSIC WORKS TRANSFERRED TO THE NOTE ACCORDING TO THE PERSON OF SOURCE"*

ABSTRACT

Compilation and research trips have an important place in the process of discovery of Turkish folk melodies and their transferring to the note. The first compilation trips were carried out by Darülelhan delegation between 1920 and 1929 and 670 folk melodies were published in 12 books. As a result of continuously ongoing research trips between the years 1937-1953, about ten thousands of melodies and many folk products were collected and tried to reach to our days. The folk melodies notes obtained by the compilation works have been subject of many studies/researches discussed from different aspects such as makam, usul (rhythm), genre, regional pronunciation. It is considerable the criticisms that there was serious problem in the method of compilation studies and that the folk melodies transferred to the note during and after these studies were not appropriate for the regional performance. Nowadays the works in the TRT THM (Turkish Radio Television Turkish Folk Music) Repertory, which have been accepted as an important source in terms of Turkish folk music and being produced as a result of the compilation works done in the past, are considered appropriate for re-analyze in order to determine whether they are transferred to the note in accordance with the person of source[80] and therefore the regional performance.

In this study, 6 works of Kırıkkale region numbered 561, 944, 1339, 1361, 1473, 1946 in TRT THM Repertory in terms of makam, rhythm, melodic and literary genre, regional pronunciation are analyzed comparatively according to the performance of the person of source referred to in the note with the current note and transferred to the note again. As a result of the researches, it is seen that there are great differences between the notes in TRT THM Repertory and performance of the person of source. The makam names of the works which have not been specified makam information have been determined. Although that in some of the analyzed works information about the melodic genre have been provided, it has been found that neither the melodic nor the literary genre is given the correct information. From the point of view of the regional pronunciation, it is seen that most of the information in these notes is missing and written according to modern Turkish. It was observed that there were deficiencies in the rhythm of the works analyzed. These rhythms were determined with analyzing of the regional sound recordings and performance the person of source. It is thought that the research results will contribute to the literal performing of the Turkish folk melodies and to acquire new knowledge in the theory of Turkish music.

Keywords: THM, compilation, person of source, Kırıkkale.

GİRİŞ

Dünya tarihinde önemli izler bırakan, geniş coğrafyalara yayılıp devletler kuran, birbirinden farklı özellikte birçok halkla iletişim halinde olan Türkler, belki bu etkileşimlerin de sonucunda kültürel olarak zengin bir yapıya kavuşmuştur. Köklü tarihi ile sanatın her alanında eserler bırakan Türklerde müzik ise; dini törenlerden askeriye ve savaşlara, düğün ve eğlencelerden ölüm ve ağıtlara, destan ve kahramanlıklardan doğa ve aşka, övgü ve güzellemelerden yergi ve hicivlere kadar yaşamın her alanındaki konulara temas eden ve her

*This study includes a part of Master's Thesis study of Department of Music, Institute of Social Sciences, Kırıkkale University.

[80] Person of Source: A person who plays, plays and tells any instrument that fulfills traditional music practices properly within the regional musical culture, holds a certain vocabulary in memory.

dönem önemsenen bir sanat olmuştur. İnsan ömrüne kıyaslandığında çok uzun bir süreç içerisinde gelişim gösteren Türk müzik kültürünün kökleri, "Altay Dönemi" olarak adlandırılan M.Ö. 3 binli yıllara kadar uzanmaktadır. Budak'a göre (2006: 13-88) Türk müzik kültürünün tarihi süreci ana dönemler olarak şu şekilde ele alınmıştır;

- Altay dönemi Türk müzik kültürü (M.Ö. 3 binden itibaren),
- Orta Asya dönemi Türk müzik kültürü (M.Ö. 2 binden itibaren),
- Hunlar dönemi Türk müzik kültürü (M.Ö. 5. yüzyıl dolaylarında),
- Göktürkler dönemi Türk müzik kültürü (552-744),
- Uygurlar dönemi Türk müzik kültürü (744-840/1209),
- Karahanlılar (840-1212), Gazneliler (962-1187) ve Selçuklular (1040-1157/1308) dönemi Türk müzik kültürü,
- Osmanlılar dönemi Türk müzik kültürü (1299-1920),
- Cumhuriyet dönemi Türk müzik kültürü (1920/1923'ten günümüze)

Binlerce yıllık Türk müziği kültürünün pınarlarından süzülerek gelen ve Türk halkının yaşayışına derinlemesine işlemiş ezgilerin 1920'li yıllarda başlayan derleme çalışmaları ile toplanması ve notaya alınma sürecinde bazı eksiklik ve hataların olabileceği görüşleri ortaya çıkmıştır. Öztürk'e göre (2006: 67) Türkiye'deki yöresel müziklerin derleme çalışmaları, başlangıcından beri bilimsel temellere dayanmamakta ve ciddi yöntem sorunu yaşamaktadır. Eroğlu ise (1989: 7), vatandaşların TRT'yi suçladığını, eserlerin doğru bir şekilde icra edilmediği yönünde şikayetlerde bulunduğunu belirterek, Türk halk müziği eserlerinin aslına uygun olarak tespit edilip, geleceğe mümkün olan en doğru şekilde aktarılmasının önemini vurgulamıştır.

Türk halk müziği adına kaynak teşkil eden, kimi yarışmalarda ve sınavlarda ölçüt olarak kabul edilen TRT THM repertuvarı, yapılan bu derleme ve notaya alma çalışmaları ile oluşturulmuştur. Cumhuriyetin ilk yıllarında zorlu şartlar altında büyük bir özveri ile toplanmaya çalışılan halk ezgilerinin günümüze aktarılabilmesi adına yapılan bu çalışmalar, kuşkusuz önemli bir çaba olarak görülmektedir. Ancak, geçmişi Altaylar dönemine kadar uzanan binlerce yıllık Türk müzik kültürü birikiminin halktaki yansıması olan halk müziği ezgilerinin aslına sadık kalınarak notaya alınması ve gelecek nesillere aktarılması da son derece önemli bir konudur.

Darülelhan ile başlayan halk ezgilerinin toplanması ve notaya alınması sürecini bir tür bayrak yarışı gibi görerek günümüze ulaşan ezgilerin kaynağına gitmeli, daha önce yapılan çalışmalarda oluşmuş hatalar varsa bunları tespit edip aslına uygun şekilde yeniden notaya alarak gelecek nesillere ulaştırılmalıdır.

Yapılan bu çalışmada Türk halk müziği eserlerinin kaynak kişiye göre yeniden ele alınarak notaya aktarılması amaçlanmıştır. Farklı açılardan Türk halk müziği eserlerini inceleyen araştırmalar ve nota yazımı ile ilgili eleştiriler kapsamında belirlenen ve eser incelemelerinde kullanılacak dört temel ölçüt şu şekildedir;

1. Türk halk müziği eserlerinin, kaynak kişi icrasına uygun olarak ayrıntılı bir şekilde incelenmesi ve yeniden notaya alınması,
2. Eserlerin, makamsal inceleme ve adlandırılmasının yapılması,
3. Yöresel ağız özelliklerinin belirlenebilmesi ve ifade edilebilmesi için eser sözlerinin kaynak kişiye göre yeniden incelenmesi,

4. Eserlerin edebi ve ezgisel türü ile usullerinin tespit edilmesi,

Türk Halk Müziği Eserlerinin Notaya Aktarımı

Notaya aktarılmış Türk halk müziği eserlerinin şu ana kadar tespit edilen ilk örnekleri "Hâzâ Mecmu'a-i Sâz ü Söz" adlı 1650 yılında Ali Ufki Bey tarafından yazılmış eserde görülmektedir. Bu eserde "Türkî" başlığı altında 104, "Varsağı" başlığı altında 47, "Tekerleme" başlığı altında 1 olmak üzere toplamda 152 eserin nota örneği mevcuttur (Cevher, 1995: 20-52).

Cumhuriyetin ilk yıllarında başlayan derleme ve araştırma gezileri de Türk halk müziği eserlerinin notaya aktarılması sürecinde büyük öneme sahiptir. İlk derleme çalışmaları Darülelhan heyeti tarafından yapılmış, "Anadolu'da görev yapan köy öğretmenleri, köy muhtarları, sağlık görevlileri, müzik öğretmenleri gibi ilgililere anketler gönderilerek yörelerin müzik gelenekleri, mahalli icralar, çalgılar, yörelere özgü halk ezgilerinin tespit edilmesi amaçlanmıştır" (Elçi, 2008: 43). "1925 yılında, Maarif Vekâleti Hars (Kültür) Dairesi Müdürü Hamit Zübeyir Koşay'ın girişimleriyle Seyfettin ve Mehmet Sezai Asaf (Asal) kardeşler, halk ezgilerini derlemek ve notaya almak için Batı Anadolu'ya gönderilmiştir" (Özşahin, 2010: 17). Bu derleme gezilerinde ezgiler doğrudan dikte yoluyla alındığı için eleştirilmiş ve çalışma gerçek amacına ulaşamamıştır. 1900'lü yılların ses kayıt cihazı olan "fonograf" cihazı 1926 yılında Türkiye'ye getirtilmiş ve derleme gezileri bu ses kayıt cihazı ile yapılmaya başlanmıştır (Şenel, 1999: 107-108). Darülelhan heyeti 30 Temmuz 1926'da İstanbul'a getirtilen fonograf cihazıyla birlikte ertesi gün ilk derleme gezisine çıkmıştır. Yusuf Ziya Bey, Rauf Yekta, Ekrem Besim Bey (Tektaş) ve Dürrü Bey'in oluşturduğu heyet; Adana, Gaziantep, Sivas, Kayseri, Urfa ve Niğde illerine düzenledikleri geziler sonucunda yaklaşık iki yüz elli halk ezgisini hem doğrudan notaya almış hem de fonografla ses kayıtlarını kaydetmişlerdir. 1927 yılında, adı "İstanbul Konservatuvarı" olarak değiştirilen Darülelhan'ın ikinci derleme gezisi 16 Temmuz 1927 yılında gerçekleşmiştir. Gezi heyetini Yusuf Ziya Bey, Ekrem Besim Bey, Ferruh Bey ve Muhiddin Sadak Bey oluşturmuştur. Konya, Ereğli, Alaşehir, Karaman, Manisa, Ödemiş ve Aydın illerine yapılan gezilerde yaklaşık olarak iki yüz elli kadar halk ezgisi toplanmıştır (Özşahin, 2010: 18-22). Üçüncü derleme gezisi 1928 yılında yapılmıştır. İnebolu, Kastamonu, Çankırı, Ankara, Eskişehir, Kütahya ve Bursa illerini kapsayan derleme gezilerinde yaklaşık olarak iki yüz kadar halk ezgisi toplanmıştır. İlk kez sinema kamerasının kullanıldığı dördüncü derleme gezisinde Trabzon, Rize, Sinop, Giresun, Gümüşhane, Bayburt, Erzincan ve Erzurum illerinden yaklaşık olarak üç yüz kadar halk ezgisi toplanmıştır. 1929 yılında yapılan bu derleme gezisinin heyeti Yusuf Ziya Bey, Mahmut Ragıp Gazimihal, Ferruh Bey ve Remzi Bey olarak belirlenmiştir (Balkılıç, 2009: 159). 1929 yılında yapılan dördüncü derleme gezisinden sonra Mahmut Ragıp Gazimihal, "Şarkî Anadolu Oyun ve Türküleri" adlı kitabını yayımlamıştır. Yapılan bu dört derleme gezisi sonucunda ise altı yüz yetmiş halk ezgisi on iki defter halinde yayımlanmıştır (Kolukırık, 2014: 488).

1936 yılına kadar bir süre derleme gezileri yapılmamış, bu yılın Nisan ayı içerisinde Ankara'ya davet edilen Macar besteci Bela Bartok tarafından 18-25 Kasım arasında, Adana, Osmaniye, Mersin, Tarsus gibi Türkiye'nin güney bölgesine derleme gezileri düzenlenerek derleme çalışmaları yapılmıştır (Sipos, 2009: 18-21). Bela Bartok'un derleme gezilerinden bir yıl sonra başlayan ve 1937-1953 yılları arasında aralıksız olarak devam eden araştırma gezileri düzenlenmiş (Şenel, 1999: 115), Ankara Devlet Konservatuvarı bünyesinde folklor arşivini geliştirmek amacıyla oluşturulan ve başkan olarak da Halil Bedii Yönetken'in görevlendirildiği heyet, Türk halk ezgilerinin toplanması için çalışmalar yürütmüşlerdir (Özarslan, 1998: 54).

F. Reyhan Altınay'ın "Muzaffer Sarısözen'in Hayatı ve Türk Halk Müziğine Katkıları" adlı yüksek lisans tezinde 1937 yılında başlayan bu araştırma gezileri şu şekilde ele alınmıştır;

- Birinci Araştırma Gezisi: 1937 Ağustos-Eylül ayları içinde yapılan derleme gezilerinde 588 halk ezgisi toplanmış, bu ilk araştırma gezisi Sivas, Elazığ, Erzincan, Erzurum, Gümüşhane, Trabzon ve Rize illerinde yapılmıştır.
- İkinci Araştırma Gezisi: İki ayrı heyet olarak 1938 yılında çıkılan ikinci araştırma gezisinde 1095 halk ezgisi toplanmıştır. ilk ekip Kütahya, Afyon, Denizli, Aydın, İzmir, Manisa ve Balıkesir illerine giderken ikinci heyet Malatya, Diyarbakır, Urfa, Gaziantep, Maraş ve Seyhan'a gitmiştir.
- Üçüncü Araştırma Gezisi: Sadece Çorum'a gidilen bu geziye 1939 yılı ağustos ayında çıkılmıştır. On beş günlük gezi süresince 241 halk ezgisi toplanmıştır.
- Dördüncü Araştırma Gezisi: 512 halk ezgisinin toplandığı dördüncü araştırma gezisi 1940 yılı ağustos ayında yapılmıştır. Konya ilini kapsayan bu gezide bu kadar çok halk ezgisinin toplanmış olması bir rekor olarak kabul edilmiştir.
- Beşinci Araştırma Gezisi: Gezi şartlarının kötü olmasına rağmen büyük başarı elde edilen 1941 yılındaki bu gezi, bir buçuk ay kadar sürmüştür. Kayseri, Niğde, Maraş ve Seyhan'a gidilmiş ve 412 halk ezgisi bu gezide toplanmıştır.
- Altıncı Araştırma Gezisi: Burdur, Isparta, Antalya ve Muğla illerini kapsayan bir buçuk aylık bu gezide 426 halk ezgisi toplanmıştır. 1942 yılında yapılan gezinin heyetini ise; Halil Bedii Yönetken, Muzaffer Sarısözen ve teknisyen Rıza Yetişten oluşturmuştur.
- Yedinci Araştırma Gezisi: Halil Bedii Yönetken, Muzaffer Sarısözen ve teknisyen Rıza Yetişten olarak üç kişiden oluşan heyet 1943 yılında elli günlük bir araştırma gezisine çıkmıştır. Tokat, Amasya, Samsun, Ordu, Giresun ve Trabzon illerini kapsayan gezide 772 halk ezgisi toplanmıştır.
- Sekizinci Araştırma Gezisi: 1944 yılında düzenlenen bu gezide Elazığ, Tunceli, Bingöl ve Muş illeri gezilmiştir. Bir buçuk ay süresince 293 halk ezgisi toplanmıştır.
- Dokuzuncu Araştırma Gezisi: Ankara, Çankırı, Yozgat ve Kırşehir illerini kapsayan bu araştırma gezisinde 432 halk ezgisi toplanmıştır (Altınay, 1993: 34-37).

Eser İncelemesi

Bu çalışmada, birbiri ile müzikal anlamda yapısal bağı olduğu düşünülen altı eserin TRT THM repertuvarındaki mevcut notası ile aynı notada belirtilen kaynak kişinin icrası, karşılaştırılmalı olarak incelenmiştir. İncelenen eserler hakkında bazı bilgiler şu şekildedir;

Tablo 1. İncelenen Eserler

Eser Adı	*TRT THM Rep. No.*	*Yöre*	*Notaya Aktaran*	*Kaynak Kişi*
Değirmenin Bendine	561	Kırıkkale-Keskin	Muzaffer Sarısözen	Selman Çoker/ Hacı Taşan
Allı Durnam Bizim Ele Varırsan	944	Kırıkkale-Keskin	Muzaffer Sarısözen	Selman Çoker/ Hacı Taşan
Bugün Ayın Işığı	1339	Kırıkkale-Keskin	Nida Tüfekçi	Hacı Taşan
Helkemi Suya Daldırdım	1361	Kırıkkale-Keskin	Yücel Paşmakçı	Hacı Taşan
Sunayı Deli Gönül	1473	Kırıkkale-Keskin	Nida Tüfekçi	Bahri İlhan
Yaylalar İçinde Erzurum Yayla	1946	Kırıkkale-Keskin	Yücel Paşmakçı	Hacı Taşan

Eser incelemesinde örnek olarak "Allı Durnam Bizim Ele Varırsan" adlı eser seçilmiştir. Türk halk müziğinde önemli bir yere sahip olan, halk tarafından sevilen ve birçok albümde, konserde seslendirilen bu eser;

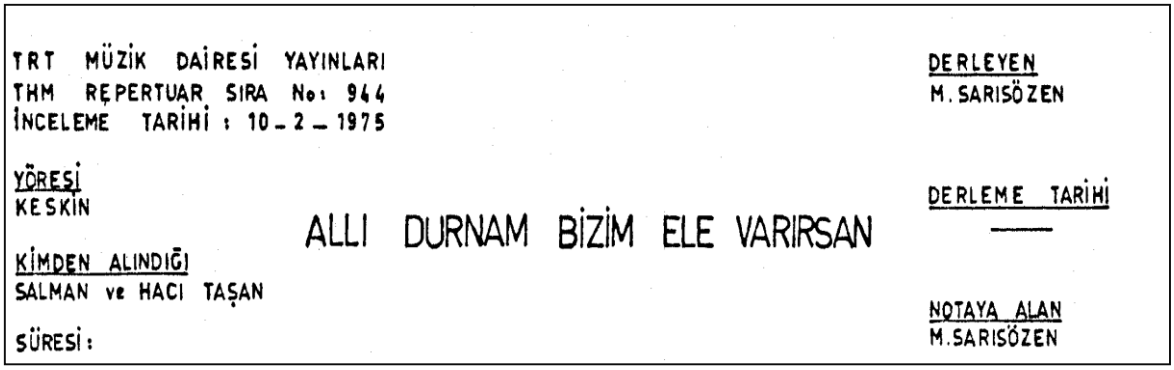
1. nota yazım,

2. makam,
3. yöresel ağız özellikleri,
4. edebi ve ezgisel tür açısından incelenmiştir.

1. Nota Yazım İncelemesi

Eserler hakkında genellikle TRT THM notalarında şu bilgilere yer verilmektedir;

- Eser adı (bazı notalarda başlığın altında parantez içinde ek bilgi verilmiştir. Örneğin; halay, koşma, semah vb.)
- Sıra numarası
- İnceleme tarihi
- Yöresi
- Kimden alındığı* (Kaynak kişi)
- Süresi** (Hız/tempo)
- Derleyen
- Derleme tarihi
- Notaya alan



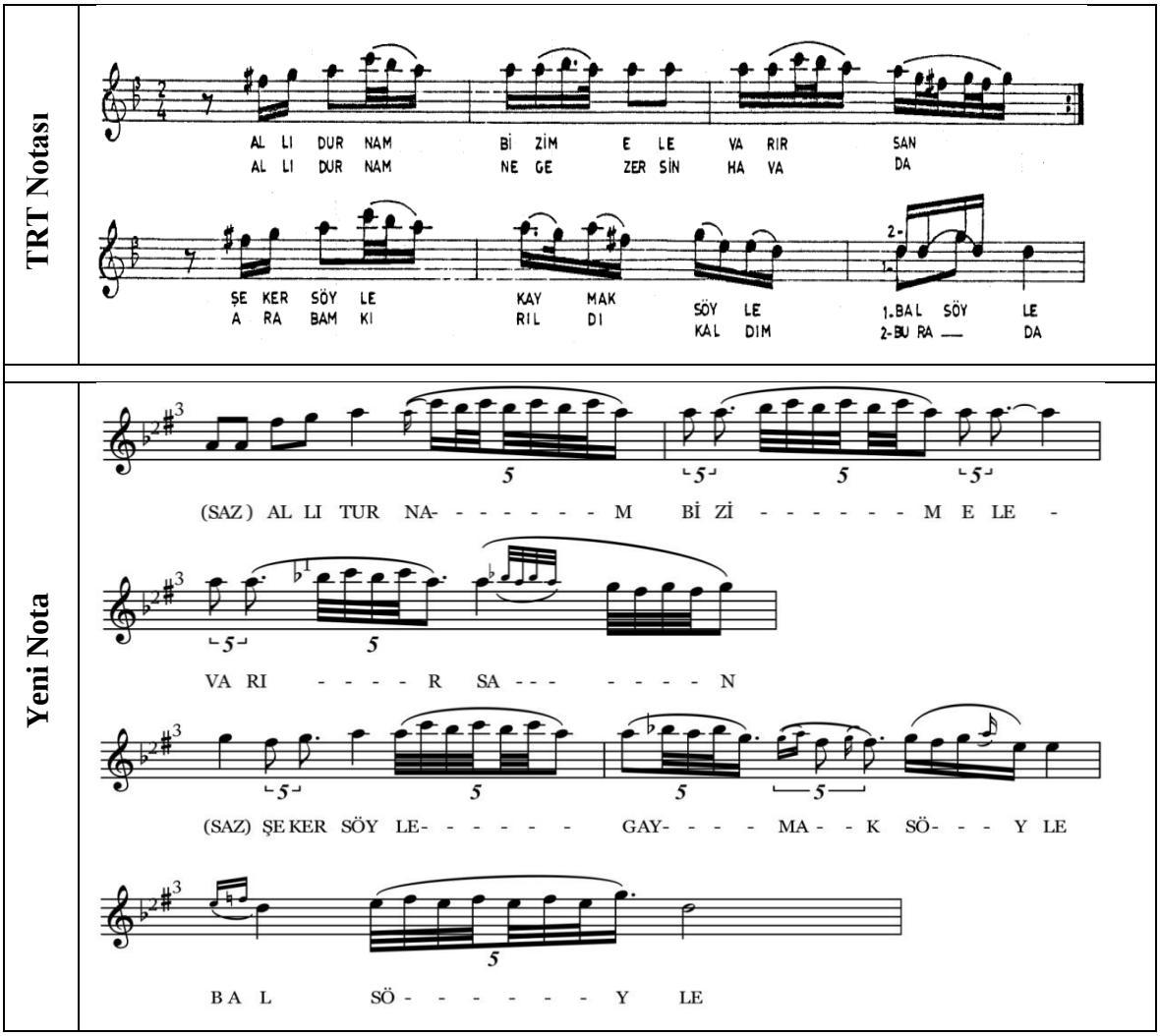
Şekil 1. "Allı Durnam Bizim Ele Varırsan" Adlı Eserin Başlık Bölümü

Şekil 1'de görüldüğü gibi eserin adı, kimden alındığı, derleyen ve notaya alan gibi bilgilere yer verilirken, derleme tarihi ve süresi ile ilgili bilgilere yer verilmemiştir. Bilindiği gibi bir eserin doğru bir şekilde icra edilebilmesi için sürenin (eser hızının) nota üzerinde belirtilmesi çok önemlidir.

* Eserin derlenmesi sırasından kaynak olarak kabul edilen kişi için TRT THM notasındaki "kimden alındığı" ifadesi yerine araştırmacı tarafından "kaynak kişi" tanımı önerilmiştir.

** Süre ifadesi eserin hızı (tempo) anlamında kullanılmış olsa da, kelime anlamı bakımından eserin uzunluğu gibi algılanarak kavramsal açıdan sorun teşkil edebileceği düşüncesiyle, yeniden yazılan notada "hız" ifadesi kullanılmıştır. Araştırma sırasında görüşme yapılan uzmanlardan bazıları da "hız" veya "tempo" ifadesinin kullanılmasının daha doğru olacağını belirtmişlerdir.

Tablo 2. "Allı Durnam Bizim Ele Varırsan" Adlı Eserin Söz Bölümü



Tablo 2'de TRT THM notası donanımında değiştirici işaret olarak si sesinde bemol 3 olduğu, usul olarak da nim sofyan (2/4) usulünün kullanıldığı, eserin giriş bölümüne sekizlik es ile başlandığı, her iki nota arasında; usul, donanım ve notada kullanılan sesler açısından farklılıklar olduğu görülmektedir.

Hacı Taşan'ın icrası dinlendiğinde, icra ettiği birçok eserde saz bölümü olduğu gibi bu eserde de 4 ölçülük saz bölümünün olduğu görülmüştür. Kaynak kişinin bu eserde, si perdesi için 2 komalık bemol (bazı ölçülerde si için 1 komalık bemol) ve fa perdesi için ise 3 komalık diyez kullandığı tespit edilmiştir. Eserin donanım kısmına si sesi için 2 komalık bemol işaretinin yanı sıra fa sesi için 3 komalık diyez işaretinin kullanılmasının daha doğru olacağı düşünülmektedir. Bu düzenleme sayesinde, nota içerisinde fa seslerine sürekli 3 komalık diyez işareti koyma zorunluluğu da ortadan kalkacaktır.

Eserde değiştirici işaretler haricinde kullanılan seslerin, kaynak kişi icrasına göre bazı benzerlikler içerdiği görülmüştür. Nota değerlerine bakıldığında beşleme kalıbının kullanılmadığı ve nota değerlerinin kaynak kişi icrasına kıyasla sade bir şekilde yazılmış olduğu görülmektedir. Ancak yapılan dinlemelerde; kaynak kişi olan Hacı Taşan'ın özel bir hançere tekniğine sahip olduğu, icra sırasında beşleme kalıbını birçok farklı şekli ile hem ses hem de saz bölümünde uyguladığı, 32'lik ve 64'lük nota değerlerini de sık kullandığı tespit edilmiştir.

Eserin sofyan (4/4) usulüne göre yazılmasının, TRT THM notası donanımında belirtilen nim sofyan (2/4) usulüne göre yazıldığında 128'lik nota değerlerinin ortaya çıkması ve yöresel Davul-Zurna ekibinin icrasındaki ritmik yapının 4 vuruş olarak tespit edilmesinden dolayı daha doğru olacağı söylenebilir.

Yapılan incelemeler ve uzman görüşleri doğrultusunda eserin sofyan usulüne göre yazılmasının, değiştirici işaretlerin de si sesi için iki komalık bemol, fa sesi için üç komalık diyez şeklinde olmasının daha doğru olacağı görülmüş ve donanıma eklenmiştir.

Görüldüğü üzere;

TRT THM notasının donanımında, nota ses ve değerlerinde, değiştirici işaretlerinde, eserin hızında ve saz bölümünde kaynak kişi icrasına göre farklılıklar vardır. Saz bölümünün ve eserin hızının nota üzerinde verilmemesi, eserin doğru bir şekilde icra edilmesini (eğer daha önce dinleme imkanı olmamışsa) olanaksız hale getirebilir.

Bu eser için "Türk halk müziğinden seçmeler-1" kitabında bazı düzenlemelerin yapıldığı tespit edilmiştir. Yapılan düzenlemelerde; beş ölçülük saz bölümünün eklendiği, donanımda si sesi için 3 yerine 2 komalık bemolün kullanıldığı ve eserin hızının da "♩= 92" olarak belirtildiği görülmüştür (2004: 40-41). Eser için belirtilen bu hız dikkate alındığında, usulün sofyan olması gerektiği, aksi taktirde nim sofyan usulüne göre eserin icrasının 2 kat hızlı olacağı tespit edilmiştir. Bu değişikliklerin hangi ölçütlere göre yapıldığı, yeniden düzenlenen notanın kim tarafından yazıldığı belirtilmemiştir.

Yapılan dinlemelerin sonucunda; kaynak kişinin icra sırasında hızlanması ve yavaşlaması da dikkate alınarak, sofyan usulünde olması gereken eserin hızının yaklaşık olarak "♩= 85" olduğu tespit edilmiştir. Saz bölümünün de nakarat kısmı olan bölümden başladığı ve tekrarsız 4 ölçü olarak icra edildiği görülmüştür.

Kaynak kişi icrası ile mevcut TRT notasının incelenmesi sonucunda ortaya çıkan farklılık ve eksikliklerin düzeltilmesi ve eserin yöresel icraya uygun bir hale getirilebilmesi için, "Allı Durnam Bizim Ele Varırsan" adlı eserin yeniden notaya alınmasının gerekliliği ortaya çıkmıştır.

2. Makam İncelemesi

Makamsal açıdan eserler, kaynak kişi icrasına göre yazılan nota üzerinden ve Mehmet Can Pelikoğlu'nun, "Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinin Makamsal Açıdan Adlandırılması" adlı kitabında kullanmış olduğu yönteme göre incelenmiştir (Pelikoğlu, 2012). Eserin;

Karar Sesi (Durağı): La (dügah)

Güçlüsü: Birinci mertebe güçlü tiz durak la (muhayyer), ikinci mertebe güçlü re (neva) perdeleridir.

Dizisi: İnici

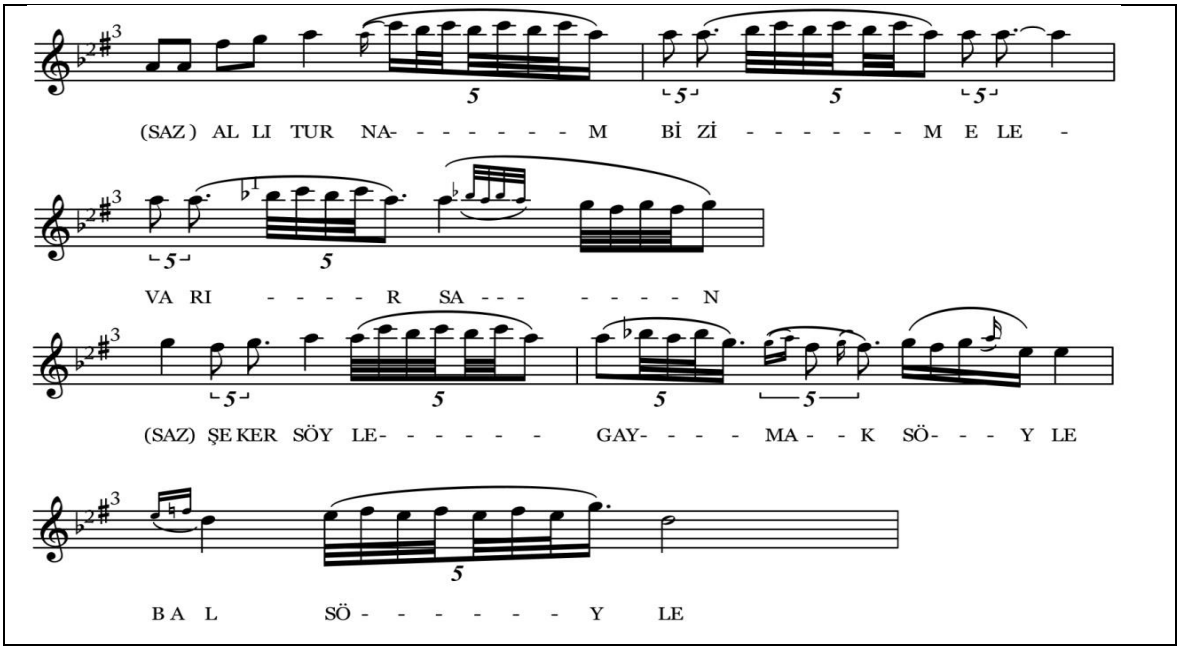


Donanımı: Değiştirici işaret olarak; si sesi için 2 komalık bemol, fa sesi için 3 komalık diyez işaretleri önerilmiştir.

Yedeni: Geleneksel Tük müziği kuramına göre eserde yeden kullanılmamıştır.

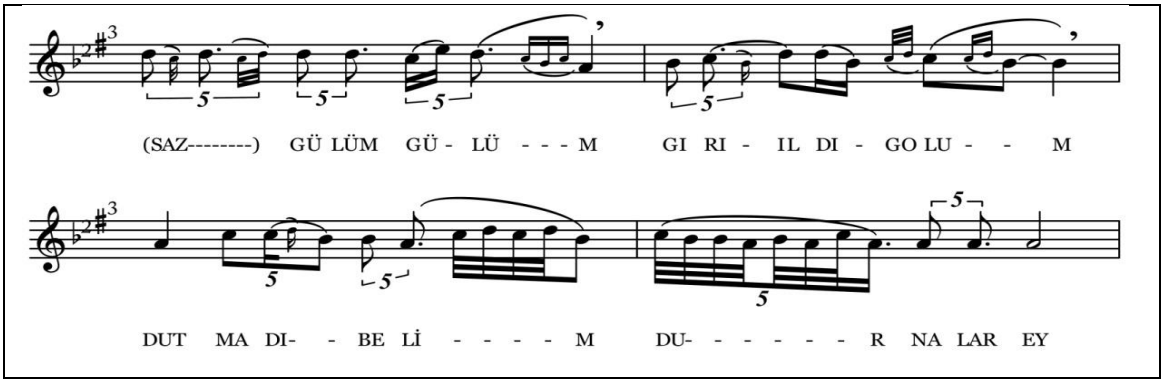
Genişlemesi: Ezgi on seslik bir genişliğe sahiptir. Tiz bölgeden başlayarak karar perdesine ulaştığı için seyir olarak inicidir, ayrıca tiz durak la (muhayyer) perdesi üzerine uşşak dörtlüsü göçürülerek genişlemiştir.

Seyir, Yarım ve Asma Karar Perdeleri: Eser incelemesi söz bölümünden itibaren yapılmıştır ve incelenen eserin seyrinin inici özellikte olduğu, güçlülerinin la (muhayyer) ve re (neva) perdelerinden oluştuğu görülmektedir. Bu sebeplerden dolayı eser için, geleneksel Türk müziği kuramında Tahir makamı olarak adlandırılan makamın seyir özelliklerini taşıdığı ve incelenen eserin A (a+b)+ A' (a'+b) şeklinde iki bölümlü şarkı biçimi özelliğinde olduğu söylenebilir.



Şekil 2. "Allı Durnam Bizim Ele Varırsan" Adlı Eserin (a) Cümlesi

Eserin (a) cümlesini oluşturan I. motifte; Tahir makamının birinci mertebe güçlüsü olan tiz la (muhayyer) perdesi civarında seyir başlandıktan sonra la (muhayyer) perdesi üzerinde yarım kararlar yapılmıştır. II. motifte ise mi (hüseyni) perdesinde asma karar ve diziyi oluşturan uşşak dörtlüsü ile rast beşlisinin birleştiği re (neva) perdesi üzerinde yarım karar yapılmıştır.



Şekil 3. "Allı Durnam Bizim Ele Varırsan" Adlı Eserin (b) Cümlesi

Eserin nakarat bölümü olan (b) cümlesinde si bemol 2 (segah) perdesinde asma kararlar yapıldıktan sonra la (dügah) perdesinde tam karar yapılarak cümle sonlandırılmıştır. Eserde (a) cümlesinin benzeri olarak (a') cümlesinde de dizinin güçlüsü olan la (dügah) perdesi civarındaki gezintiden sonra asma ve yarım kararlar yapılmıştır. Nakarat bölümü olan (b) cümlesinin tekrarı ile la (dügah) perdesi ile tam karar yapılmıştır.

TRT THM repertuvarında bulunan diğer tüm eserlerde olduğu gibi ele alınan bu eserin notası üzerinde de makam ya da ayak belirtilmemiştir. Yapılan incelemeye göre "Allı Durnam Bizim Ele Varırsan" adlı eserin Tahir makamının özelliklerini taşıdığı görülmüştür. TRT THM repertuvarındaki eserlerin yeniden notaya alınması ve sınıflandırılmasında "makam" ibaresi kullanılacak olursa, eserin makamının "Tahir" olarak adlandırılmasının doğru olacağı düşünülmektedir.

3. Yöresel Ağız Özellikleri İncelemesi

Yöresel ağız özelliklerinin tespit edilebilmesi için incelenen eserlerin kaynak kişi icrası dikkatli bir şekilde dinlenmiş, kelimeleri ifade ediş şekli mümkün olabildiği ölçüde araştırmacı tarafından yazılmaya çalışılmıştır. Tespit edilen bu ifadeler ise, mevcut TRT THM notasındaki sözlerle karşılaştırılmış, her iki örnekteki benzerlikler ve farklılıkların neler olduğu ortaya konulmuştur.

Tablo 3. "Allı Durnam Bizim Ele Varırsan" Adlı Eserin Sözleri

Allı Durnam Bizim Ele Varırsan Adlı Eserin	
TRT THM Repertuvarındaki Mevcut Sözleri	*Kaynak Kişi İcrasına Göre Tespit Edilen Sözleri*
Allı Durnam Bizim Ele Varırsan	Allı Turnam Bizim Ele Varırsan
Şeker Söyle Kaymak Söyle Bal Söyle	Şeker Söyle Gaymak Söyle Bal Söyle
Gülüm Gülüm Kırıldı Kolum	Gülüm Gülüm Gırıldı Golum
Dutmuyor Elim Durnalar Ey	Dutmadı Belim Durnalar Ey
Ah Gülüm Gülüm Yar Gülüm Gülüm	-
Kız Gülüm Gülüm Durnalar Hey	-
Eğer Bizi Sual Eden Olursa	Eyer Bizi Sival Eden Olursa
Boynu Bükük Benzi Soluk Yar Söyle	Boynü Bükük Benzi Soluk Yar Söyle
Gülüm Gülüm Kırıldı Kolum	Gülüm Gülüm Gırıldı Golum
Dutmuyor Elim Durnalar Ey	Dutmadı Belim Durnalar Ey
Ah Gülüm Gülüm Yar Gülüm Gülüm	-

Kız Gülüm Gülüm Durnalar Hey		-
Allı Durnam Ne Gezersin Havada		Allı Durnam Ne Gezersin Havada
Arabam Kırıldı Kaldım Burada		Arabam Devrildi Galdım Burada
Gülüm Gülüm Kırıldı Kolum		Gülüm Gülüm Gırıldı Golum
Dutmuyor Elim Durnalar Ey		Dutmadı Belim Durnalar Ey
Ah Gülüm Gülüm Yar Gülüm Gülüm		-
Kız Gülüm Gülüm Durnalar Hey		-
Ne Onmamış Kulumuşum Dünyada		Ne Onmamış Gulum Yalan Dünyada
Akşam Olsun Allı Durnam Dön Geri		Akşam Olsun Allı Durnam Dön Geri
Gülüm Gülüm Kırıldı Kolum		Gülüm Gülüm Gırıldı Golum
Dutmuyor Elim Durnalar Ey		Dutmadı Belim Durnalar Ey
Ah Gülüm Gülüm Yar Gülüm Gülüm		-
Kız Gülüm Gülüm Durnalar Hey		-

Örnek eserin yukarıdaki tabloda yapılan karşılaştırılmasına göre;

"Turnam" kelimesi, TRT THM notasında "durnam" olarak yazılmışken, Hacı Taşan eserin başında aynı kelimeyi "turnam" olarak seslendirmiş, daha sonra eserin bitimine kadar "durnam" olarak devam etmiştir.

İç Anadolu bölgesi şehirlerinin bir çoğunda olduğu gibi Kırıkkale'de de "k" harfi çoğunlukla "g" olarak söylenmektedir. TRT THM notasında bu eserin söz bölümünde ise bu ifadenin olmadığı, günümüz Türkçesine göre yazıldığı açıkça görülmektedir. Hacı Taşan ise, istisnasız bütün "k" ile başlayan kelimeleri "g" olarak söylemiştir. Bu eserde repertuvar ile kaynak kişi uyumu görülmemektedir.

- Kaymak → Gaymak
- Kırıldı → Gırıldı
- Kolum → Golum
- Kaldım → Galdım
- Kulum → Gulum

Yine günümüz Türkçesine göre yazılmış ancak Hacı Taşan'ın farklı şekilde söylediği diğer kelimeler ise şunlardır;

- Eğer → Eyer
- Sual → Sival
- Boynu → Boynü

Nakarat bölümünde kullanılan ve Tablo 3'te ayraç içerisinde belirtilen "ah gülüm", "yar gülüm" ve "kız gülüm" ifadeleri, eserin kaynak kişisi olan Hacı Taşan'ın icrasında görülmemekte ve ilk iki dize aynı şekilde tekrar edilmektedir. Yine burada da repertuvar ile kaynak kişi arasında farklılıklar görülmektedir.

Mevcut nota ile kaynak kişi arasındaki bir diğer fark ise farklı kelimelerin kullanılmasıdır. Bu kelimeler;

- Dutmuyor elim → Dutmadı belim
- Kırıldı kaldım → Devrildi galdım
- Kulumuşum dünyada → Gulum yalan dünyada

Kısaca, TRT THM repertuvarında bulunan 944 sıra numaralı "Allı Durnam Bizim Ele Varırsan" adlı eserin, kaynak kişinin kullandığı yöresel ağız özelliklerinin büyük çoğunluğunu ifade etmediği görülmektedir.

4. Edebi ve Ezgisel Tür İncelemesi

A. Edebi Tür İncelenmesi

Eserin kaynak kişi icrasında tespit edilen sözlerinin nazım yapısını incelediğimizde; ilk bölümün üç duraklı 11'li hece ölçüsü, ikinci bölüm olan kavuştak kısmının ise iki duraklı 9'lu hece ölçüsü ile yazıldığı görülmüştür. Beyitlerden meydana gelmiş olan eserin nazım biçiminin "Türkü" olduğu söylenebilir.

TRT THM notasında kavuştak kısmında "ah gü-lüm gü-lüm, yar-gü-lüm gü-lüm" dizesi 10'lu hece ölçüsüne göre yazıldığı için hem hece ölçüsünü bozmaktadır hem de beyitler halinde olan eserin kavuştak bölümünü dörtlük haline dönüştürmüştür. Kaynak kişi icrasının hiçbir bölümünde bu ifade kullanılmamıştır.

Tablo 4. "Allı Durnam Bizim Ele Varırsan" Adlı Eserin Nazım Tablosu

Eserin Hecelere Ayrılmış Sözleri	*Dize ve Uyak Düzeni*	*Hece Ölçüsü*
Al-lı Tur-nam Bi-zim E-le Va-rır-san	---------- a	4+4+3 = 11
Şe-ker Söy-le Gay-mak Söy-le Bal Söy-le	---------- b	4+4+3 = 11
Gü-lüm Gü-lüm Gı-rıl-dı Go-lum	---------- c	4+5 = 9
Dut-ma-dı Be-lim Dur-na-lar Ey	---------- d	5+4 = 9
E-yer Bi-zi Si-val E-den O-lur-sa	---------- e	4+4+3 = 11
Boy-nü Bü-kük Ben-zi So-luk Yar Söy-le	---------- b	4+4+3 = 11
Gü-lüm Gü-lüm Gı-rıl-dı Go-lum	---------- c	4+5 = 9
Dut-ma-dı Be-lim Dur-na-lar Ey	---------- d	5+4 = 9

B. Ezgisel Tür İncelenmesi

Üç ana başlıkta toplanan geleneksel Türk halk müziği türleri şu şekildedir (Demir, 2011: 223-224);

1. Usullü Türler:

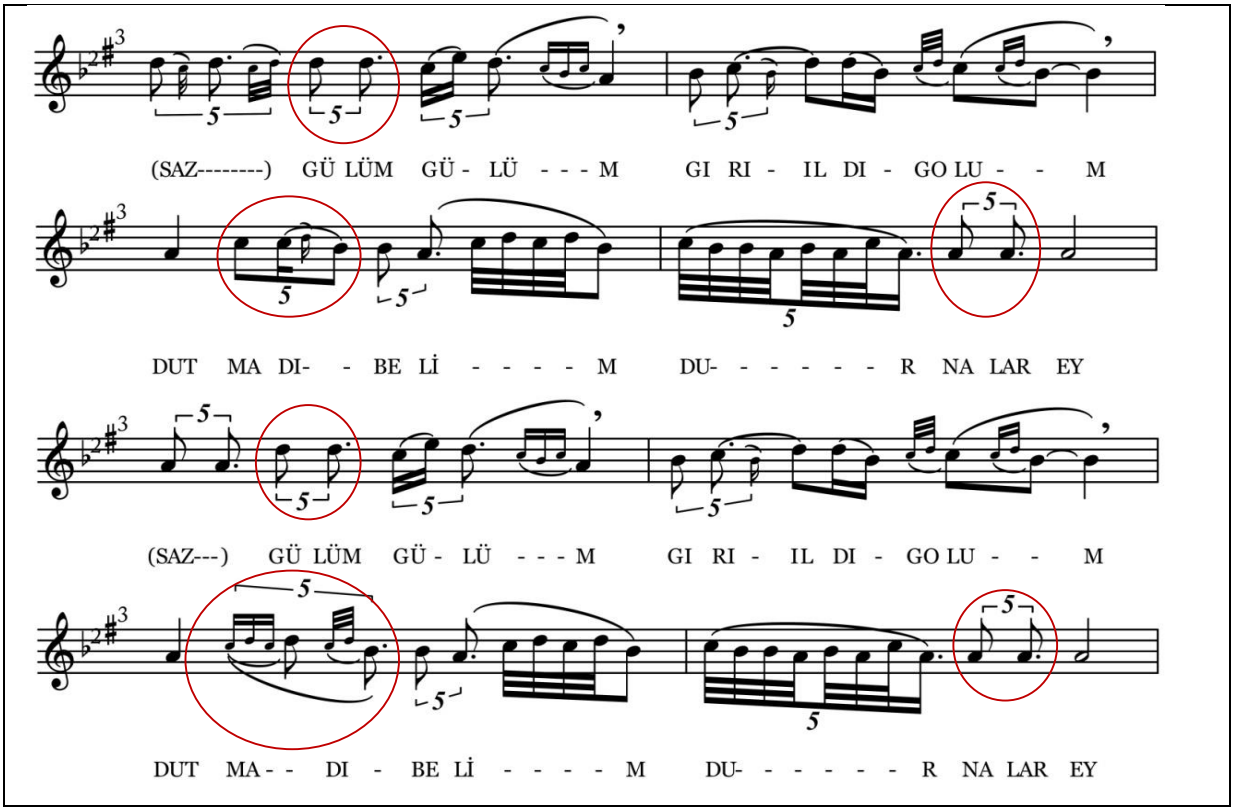
- Halay
- Zeybek
- Deyiş-Semah
- Konya Yöresi
- Silifke Yöresi

2. Usulsüz Türler:

- Barak Havası
- Bozlak Havası
- Gurbet Havası
- Yol Havası
- Gazel Havası
- Ela Gözlü Havası
- Arguvan Havası
- Çamşıhı Havası

3. Karma Türler:

- Ayağı Usulsüz Devamında Usullü Türler
  - Müstezat Havası
- Ayağı Usullü Devamında Usulsüz Türler
  - Hoyrat Havası
  - Maya Havası



Şekil 4. "Allı Durnam Bizim Ele Varırsan" Adlı Eserin Nakarat Bölümü

Yukarıdaki şekle bakıldığında 4 zamanlı usulün 2. dörtlüğünün beşleme olarak icra edildiği görülmektedir. Hacı Taşan'ın icrasında ortaya çıkan ritmik yapı ile yöresel Davul-Zurna ekibinin icra ettiği Kırıkkale-Keskin halayının 2. bölümü olan ikileme kısmının ritmik

açıdan benzerlik gösterdiği yapılan incelemeler sonucunda tespit edilmiştir. Eserin mevcut TRT THM notasında ise bu ritmik yapı hiçbir ölçüde kullanılmamıştır.

Türk halk müziğinde türü belirleyen başlıca özellikler;

1. Ezgisel yapı (Seyir/Ritim/Ezgisel hat)
2. Söz (Uyak/Konu)
3. İcra biçimi (Avaz/Ağız/Çalgısal icra biçimi)

şeklindedir (Demir, 2011: 223).

"Keskin halayı" ritmik yapısıyla benzerlik gösterdiği görülen sözlü ve ritmik yapıdaki bu eser için:

Ezgisel türü; usullü türlerden "halay", halay bölümünün de "ikileme" olarak sınıflandırılabileceğini söyleyebiliriz.

Sonuç

Eserlerin doğru icra edilebilmesi için hız ibarelerinin nota üzerinde gösterilmesi bir gerekliliktir. Mevcut notalardaki hız değeri belirtilmiş ya da belirtilmemiş tüm eserler, kaynak kişi icrasına göre yeniden incelenmelidir.

Donanımda gösterilebilecek değiştirici işaretlerden bazılarının TRT notasında gösterilmediği ve bu işaretlerin nota içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. Bazı notaların donanımına yazılan değiştirici işaretlerin ise basım hatalarından kaynaklı eksikliklere sahip olduğu görülmüştür.

THM eserlerinin makamsal yapısının ortaya konması ve adlandırılması için, makamsal incelemenin kaynak kişiye göre yazılan ve olası hatalardan arındırılmış yeni notalar üzerinden yapılmasının daha doğru bir yaklaşım olacağı düşünülmektedir.

THM eserlerinin önemli bir parçası olan sözel unsurları doğru olarak aktarmak, yöresel ağız kimliğinin doğru bir şekilde ortaya konulması açısından önemlidir. İncelenen eserlerde kaynak kişi icrasına uygun kelimelerin kullanıldığı görülse de birçok kelimenin ya farklı olarak kullanıldığı, ya sonradan eklenmiş olduğu ya da yöresel ağız özelliklerini tam olarak ifade etmediğinden dolayı, TRT THM repertuvarındaki sözlü eserlerin kaynak kişiye göre yeniden ele alınarak yazılmasının daha doğru bir yöntem olacağı düşünülmektedir.

Kısaca;

Kaynak kişi icrasına göre incelenen eserlerin notalarında;

- Yazım ve basım hataları,
- Donanım hataları,
- Hız değerlerindeki eksiklikler,
- Yöresel ezgi motiflerinde farklılıklar,
- Ayrıntısız nota yazımı,
- Saz bölümlerinde eksiklikler,
- Yöresel ağız özelliklerinde eksik ya da farklılıklar tespit edilmiştir.

Bu sebeplerle; Mevcut Türk halk müziği notalarının kaynak kişi icrasına göre yeniden yazılması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

Altınay, F. R. (1993). *Muzaffer Sarısözen'in Hayatı ve Türk Halk Müziğine Katkıları*, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, Halk ve Müzik-Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952,* Ankara: Tan Kitabevi Yayınları.

Budak, O. A. (2006). *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi,* Ankara: Phoenix Yayınevi.

Cevher, M. H. (1995). *Ali Ufkî Bey ve Hâzâ Mecmu'a-i Sâz ü Söz (Transkripsiyon, İnceleme)*, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Demir, S. (2011). *Türk Halk Müziğinde Tür Meselesi*, Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

Duygulu, M. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Elçi, A. C. (Yaz 2008). *Tarihsel Gelişim Bağlamında Türk Halk Müziği Araştırmaları,* Milli Folklor Dergisi, Sayı 78, s. 37-54.

Eroğlu, T. (Eylül 1989). *TRT ve Türk Halk Müziği Derlemeleri*, Milli Folklor Dergisi, Sayı 3, s. 7.

Kolukırık, K. (2014). *Osmanlı Devletinde İlk Resmi Konservatuvar Olan Darülelhânda Derleme ve Yayım Faaliyetleri*, Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Sayı 35, s. 488.

Özarslan, M. (Güz 1998). *Türk Halk Müziğinin Meseleleri Üzerine Dr. Turgut Günay'ın Nida Tüfekçi ile Yaptığı Bir Sohbet,* Milli Folklor Dergisi, Sayı 39, s. 54.

Özşahin, R. (2010) *İstanbul Belediye Konservatuarı'nın Türk Halk Müziği Çalışmaları*, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Öztürk, O. M. (2006). *Zeybek Kültürü ve Müziği*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Pelikoğlu, M. C. (2012). *Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinin Makamsal Açıdan Adlandırılması*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

Sipos, J. (2009) *Anadolu'da Bartok'un İzinde*, çev. Sanat Deliorman, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Şenel, S. (1999), *Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Halk Müziği Araştırmaları,* Folklor/Edebiyat Dergisi, Sayı 17, s. 99-128.

(2004). *Türk Halk Müziğinden Seçmeler 1,* Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları, s. 40-41.

"HARMONIC HYBRIDISM IN J. S. BACH: ALLEMANDE BWV 1004"

Mauricio Funcia De Bonis

Music Department of Sao Paulo State University (UNESP)
debonis@ia.unesp.br

Marcus Barroso de Siqueira

Music Deparment of Cantareira Faculty

marcussiqueira@hotmail.com

ABSTRACT

On the one hand, J. S. Bach stands historically on the verge of major transformations in musical language. At the very core of the so-called "common practice period", the development of equal tuning, for instance, is a sign of the rapidly changing musical resources that composers put to practice, defying the ancient modal structure that was still influential (specially as a theoretical model) in musical thinking and creation. On the other hand, Bach's personal choices and researches as a composer often took him apart from common practice experiments, proposing a confluence between old and new forms and musical materials that strikes us still by its mesmerizing effect. This hybrid expression can be particularly observed in his solo works for melodic instruments, as in the Allemande of the D minor Partita BWV1004,

Keywords: Harmonic Hybridism, Modal Scales, J. S. Bach Violin Works.

Introduction

In Bach's time there was some considerable quarrels over the contradictions between these theoretical models and musical materials actually put to practice by composers. Even musicians close to Bach, as Mattheson and Buttsett, were involved in public arguments over the limits of modal theory to explain the music of their time, as Joel Lester points out.

> Just about the time Bach composed his solo-violin works, musicians whom Bach knew personally argued publicly about this. The Hamburg composer, theorist, and journalist Johann Mattheson (1681-1764) set off the furor in his first book, titled *The Newly Published Orchestra; or Universal and Basic Introduction by Means of Which a Gentleman May Acquire a Complete Idea of the Grandeur and Worth of the Noble Art of Music, May Accordingly Develop His Taste, May Come to Understand Technical Terms, and May Skillfully Reason about This Admirable Science*. In Enlightment spirit, Mattheson declared the old church modes useless for a modern "gentleman". His sarcasm incited Bach's fellow church organist Johann Heinrich Buttstett (1666-1727) of Erfurt (just a few miles away) to defend the modes on *Ut, mi, sol, re, fa, la, the Totality of Music and Eternal Harmony; or The Newly Published, Old, True, Sole and Eternal Foundation of Music, in Answer to the Newly Published Orchestra.*
>
> Mattheson, who had fought a duel with the 19-year-old Georg Friedrich Händel in 1704, was not one to walk away from a fight. He blasted Buttstett in *The Orchestra Defended* (*Das beschützte Orchestre*), humorously denouncing Buttstett's *tota musica* (the totality of music) as *todte musica* (dead music). Mattheson, who admired British law, dedicated *Das beschützte Orchestre* to a jury of 13 prominent musicians and published in his journal *Critica musica* letters he received from them. One dedicatee angrily denounced the major and minor keys: Johann Joseph Fux (...) (LESTER, 1999, p.13).
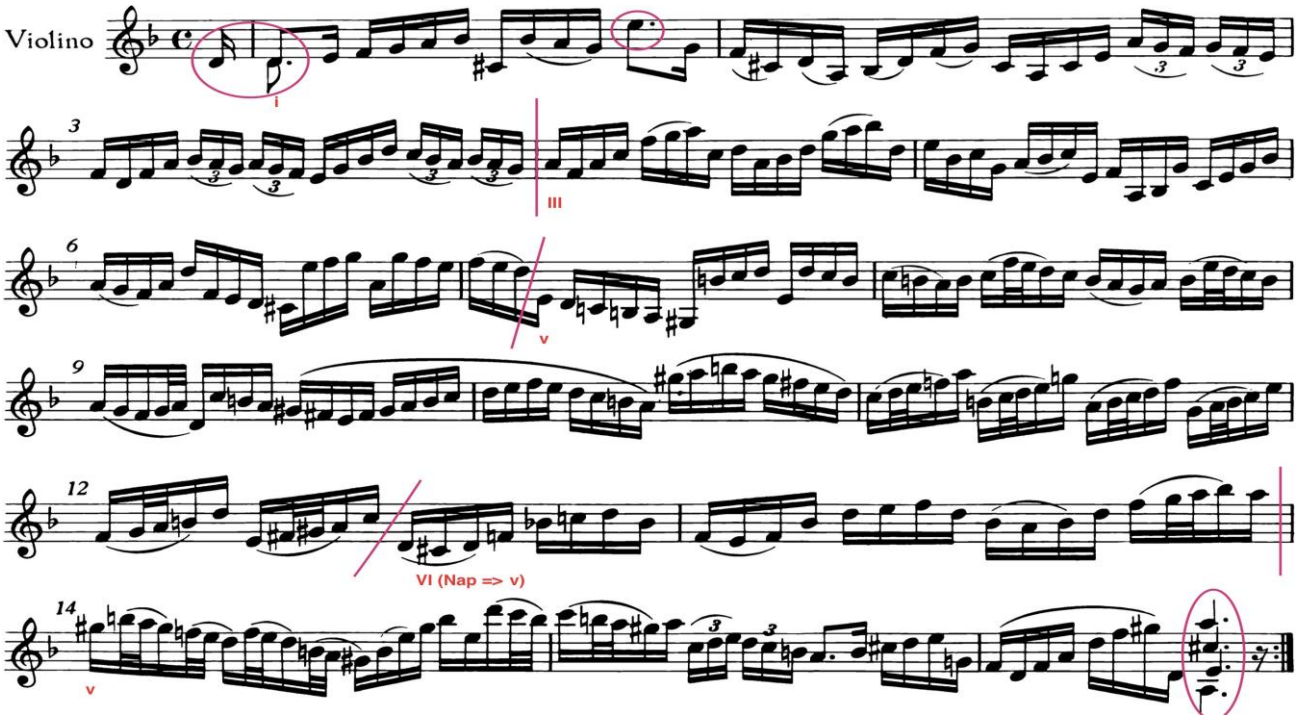
The degree to which this debate and the later argument by Fux on the matter were far beyond the richness of Bach's solutions was already pointed out by Spitta.

> When, as organist in Weimar, he first displayed his full mastery over the chorale, Mattheson and Buttstedt were disputing about the *raison d'être* of the ecclesiastical modes, and his success and achievements served as the tragi-comic death-knell to their quarrel. When Fux, in his *Gradus*, several years later, attributed a fundamental importance to the church modes, the opposition of so eminent a man to the modern reform could not fail to have a certain effect (...). In the principles of composition, as in chorale treatment, he [J. S. Bach] had achieved a position where all constrasts were reconciled; he kept to the historically developed and fundamental principle of major and minor scales, and used the church modes as a kind of subsidiary keys. He obtained from them the full wealth of modulation which they afford, but always kept them subordinate to the simpler radical feeling of major and minor (1889, p.131).

In many of Bach's works it is precisely this hybridism that enriches harmony and makes melodic profiles the most unpredictable and complex. In the Allemande of the D minor Partita BWV1004, it is not just the long melodic spans on the violin that can be seen as a remote reminiscence of monodic chant. The melodic structure can be analyzed as an overall harmonic concept, from the main motive to the formal construction and its relations to the harmonic regions. But at the same time the variations on interval sequences and their strategic positioning in regard to each melodic profile suggest direct references to the old modal scales. As a matter of fact, at certain points the melodic construction in this piece recalls in such precision the modal melodic profiles of the Middle Ages and the Renaissance that an analysis can be put to the proof bringing even the distinctions between authentic and plagal scales.
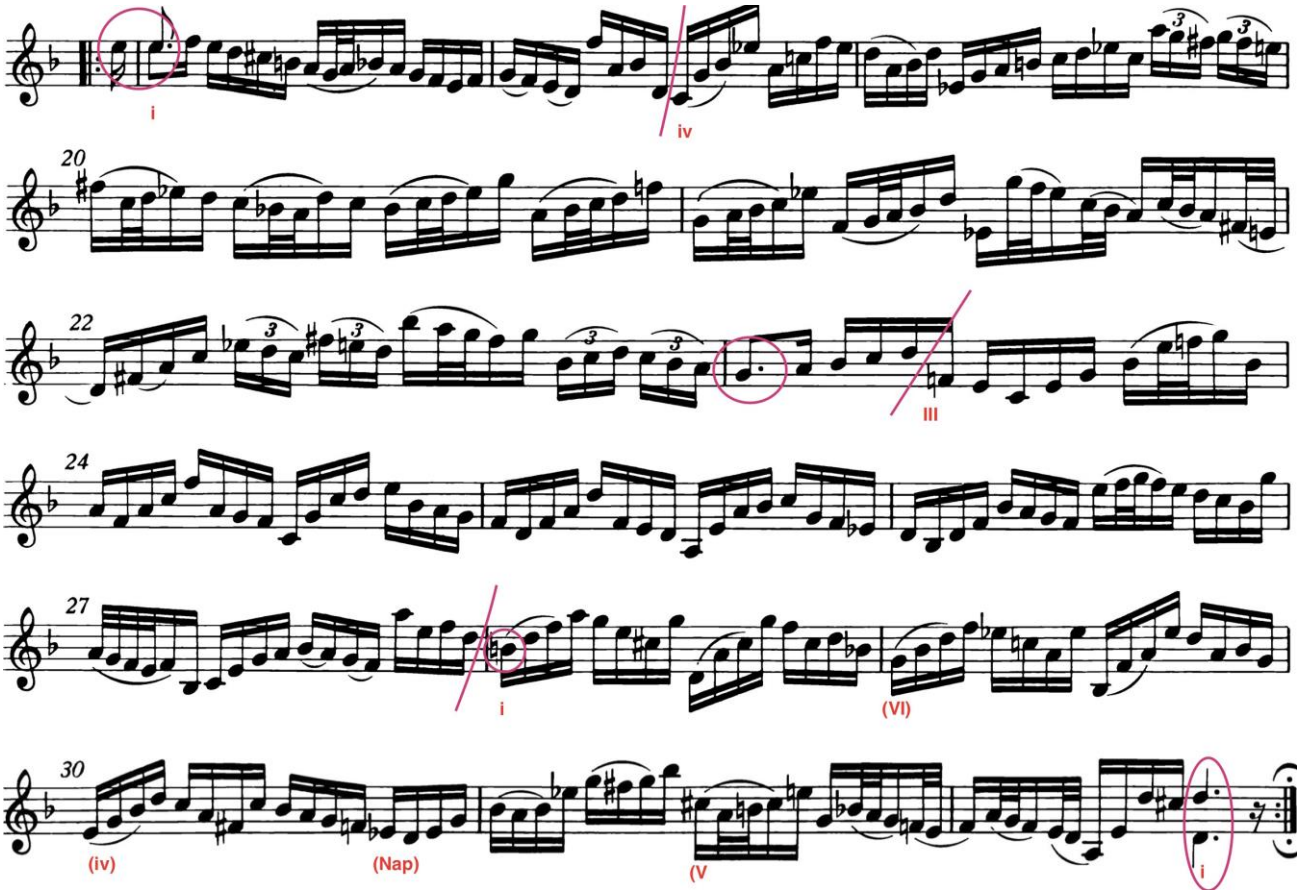
From new to old

At first, an analysis of the Allemande could be verified according to twentieth-century tonal theories. Its expression of harmonic regions and their relation to motivic variations is clear as in any tonal composition from the Classical period, for example. In Example 1 the chords that stand out as central reference points in each moment are pointed out in Roman numerals. According to Schoenberg's suggestion (1969, p.20-30), these regions could be named tonic (bars 1 to 3), Mediant major (bars 4 to 7), five-minor (bars 7 to 12), submediant major (bars 12 to 13), five-minor (bars 14 to 16). The region of submediant major could also be understood as Neapolitan in relation to the region of five-minor.



Ex. 1. Allemande BWV 1004, first part.

The fact that all these regions are closely related could suggest a simpler approach, pointing out the regions of tonic (bars 1 to 7) and five-minor (bars 7 to 15). The same approach, applied to the second part of the Allemande, can be seen on Example 2.



Ex. 2. Allemande BWV 1004, second part.

The second part soon reestates D as tonic minor, moving on to the regions of subdominant minor (bars 18 to 23), Mediant major (bars 23 to 27) and returning to tonic minor (bars 28 to 32). These regions are perpassed by a perpetual melodic motion, mostly in sixteenth notes, eventually alternating with triplets and thirty-second notes.

This overall rhythmic pattern draws attention to the few moments when longer notes do occur: low D (as the first note of the piece) and middle-high E ina bar 1, A spanning two octaves in bar 16 (as the last note of the first part), middle-high E in bar 17 (as the first note of the second part), middle G in bar 23, and low D in bar 32 (as the last note of the piece). The duration of these notes (a dotted eighth note, with the exception of the last notes of the first and second parts, these a dotted quarter note long) puts them in emphasis as reference points in the overall structure of the piece. In fact, on the one hand, they reveal some of the main harmonic reference points of the melody: D, G and A as tonic, subdominant and dominant, and E (in the points mentioned, a part of dominant function chords) as a fifth above A and a major ninth above D – a melodic constrast emphasized already in the first bar, that is remembered and developed as the starting point of the second part.

An analysis of melodic contour derived from the preceding harmonic approach would naturally tend to explain every group of notes in the piece as formed by notes of the chords implied and by the so-called "non-harmonic" tones. The global explanation provided by this approach (from the smallest musical materials to their large scale relations and developments), treating the piece mainly by its relation to music that came decades after it was composed, does not leave room for questioning the absence of modal theory, for instance, in the present analysis. The theoretical discussions quoted above would seem completely irrelevant from this point of view.

Revisiting old quarrels

An attempt to put an analysis of this piece in the context of the theoretical quarrels above quoted (involving Mattheson, Buttstett and Fux, among others) would have to, at first, put its musical materials to the test of their relation to modal theory. This first verification can be answered in so clear a way that this could lead to a simplification of the consequences of such an association. Modal theory, since the middle ages, allows for thorough chromatic alterations, according to the two categories related to "musica ficta": the avoidance of the tritone and the use of leading-tones. Once considered these chromatic possibilities, long melodic sequences in this piece could be associated with a single mode, allowing an analysis with few modulations – which would be somewhat closer to original uses of these scales.
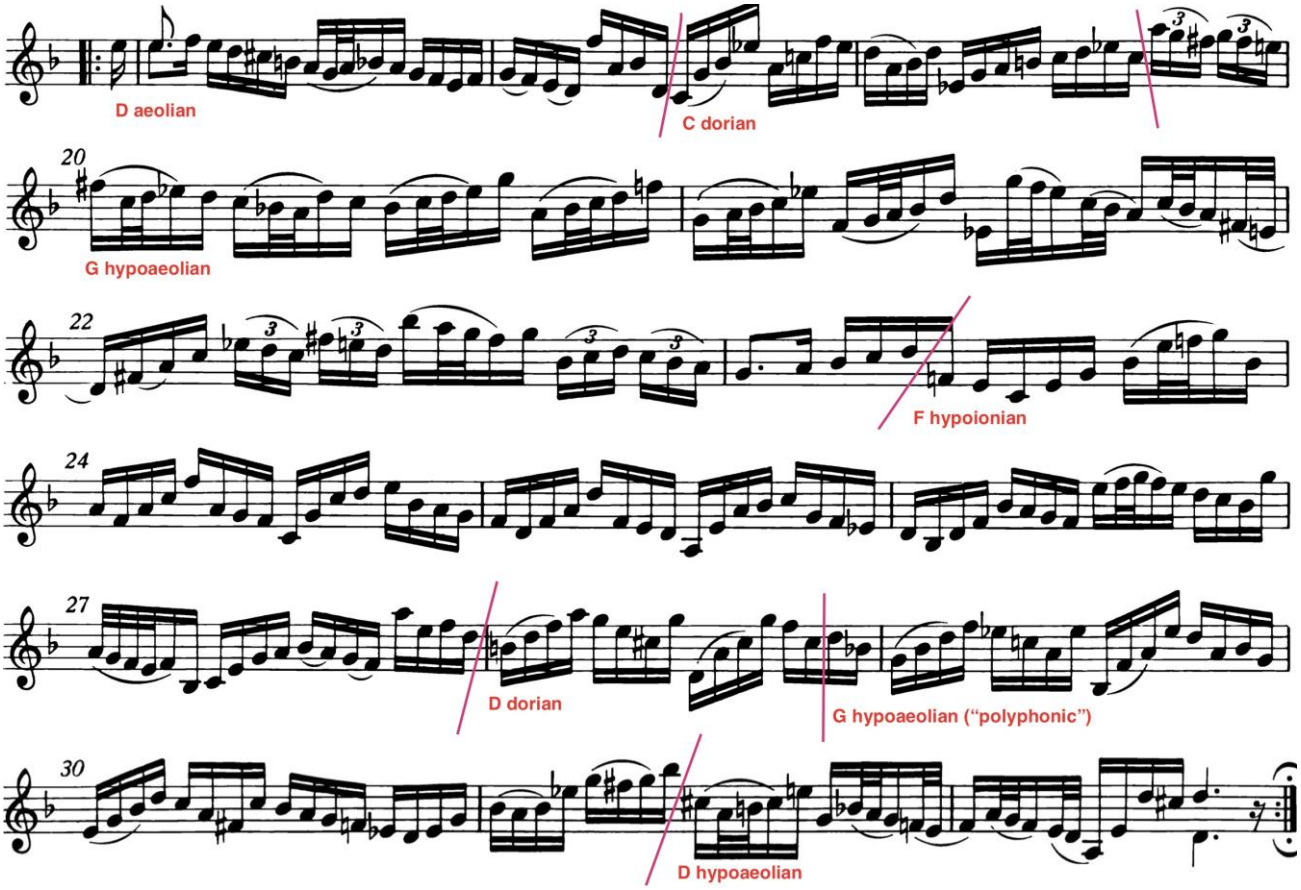
At the same time, even if *ambitus* as a concept should be thoroughly put into perspective in dealing with instrumental music, a key feature of the ecclesiastical modes could also be pointed out in these melodic fragments in the Allemande BWV 1004: the difference between moments when the central tone is situated in the lower extreme of the register in which the melody occur, and moments when this central tone occurs in the middle of such a register.

One last remark is necessary for such an extreme analytical procedure (to approach music that sound explicitly harmonic and tonal to our ears as if it followed the same structural background as medieval catholic plainsong, even if this is exactly what some of the most influential musical theorists of the time defended) to be put to practice in this case. Much of the melody in study here moves in conjunct motion, as mostly ocurred in modal religious melody. Bach, however, often explores implied polyphony within the melodic line as a means of creating a rich and impredictable textural and harmonic fabric. Some of the tones in the Allemande could

only be justified among one of the ecclesiastical modes when related to other notes that are not in direct sequence but belong to the same layer in the implied polyphony.

In this sense we could preserve in an analytical context as this one the difference between authentic and plagal modes: bars 1 to 7 would correspond to D eolian and bars 7 to 16 to A hypoeolian – with the exception of bar 13 and the second half of bar 12, equivalent to B flat hypolydian. This coincidence between close harmonic regions and two predominant modes for half the piece could, in a way, suggest that the theoretical quarrel could actually enlighten the analysis of the piece, leaving to a matter of subjective hearing or interpretation the choice of a modal analysis, more akin to part of musical theory at the time of Bach, or a tonal analysis by harmonic regions, closer to the similarities between Bach's subtle harmonic discourse and the music written in the decades after his death.

This first impression is threatened by following the same approach on the second part of the piece: acceleration of harmonic rhythm and impredictable melodic contours make modal analysis possible only if considering constant modulation – what would make much more sense in a purely tonal analytical approach that in a modal analysis. Example 3 shows how these rapid transformations in a constantly flowing melodic line are completely strange to the original sense of modal analysis (as Fux, for example, would consider for music as Bach's).
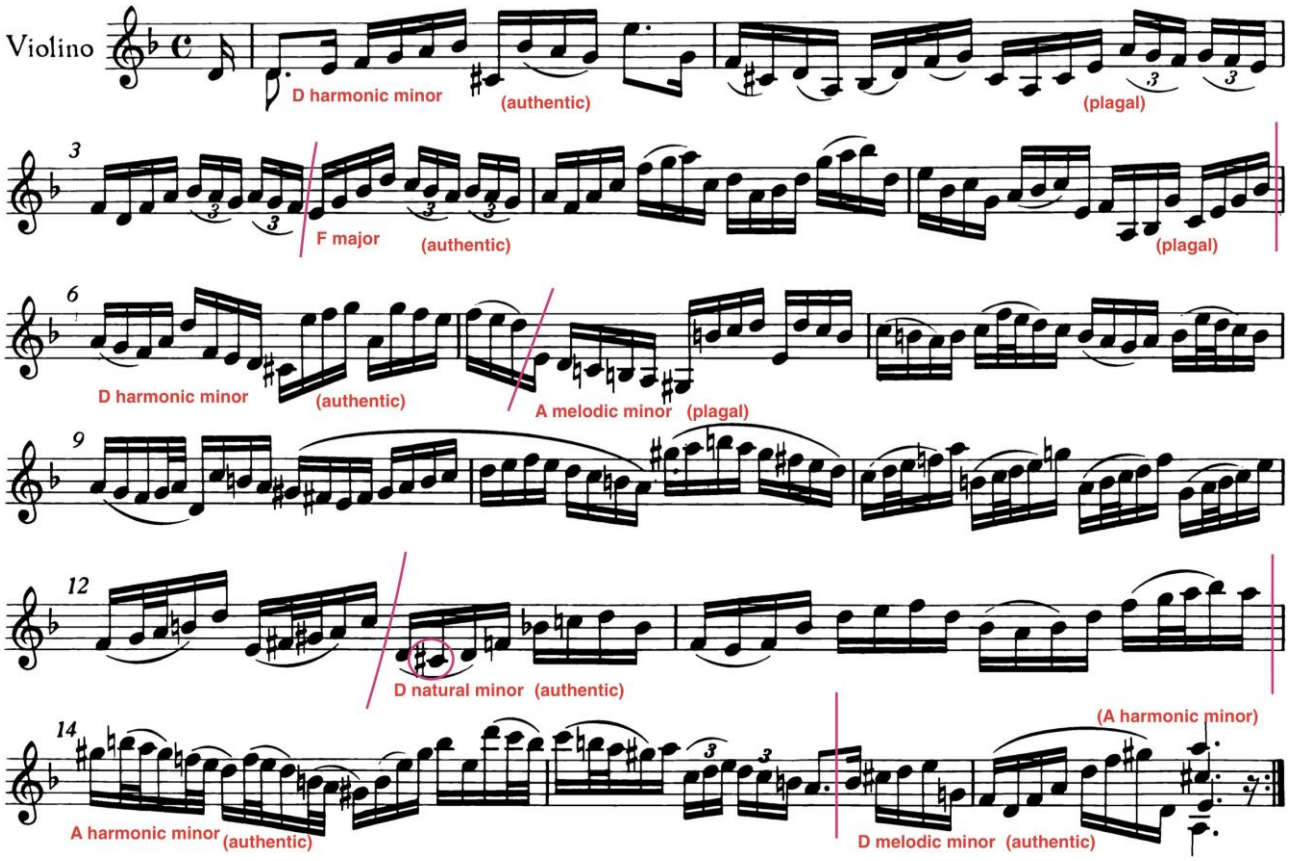


Ex. 3. Allemande BWV 1004, second part, modal analysis.
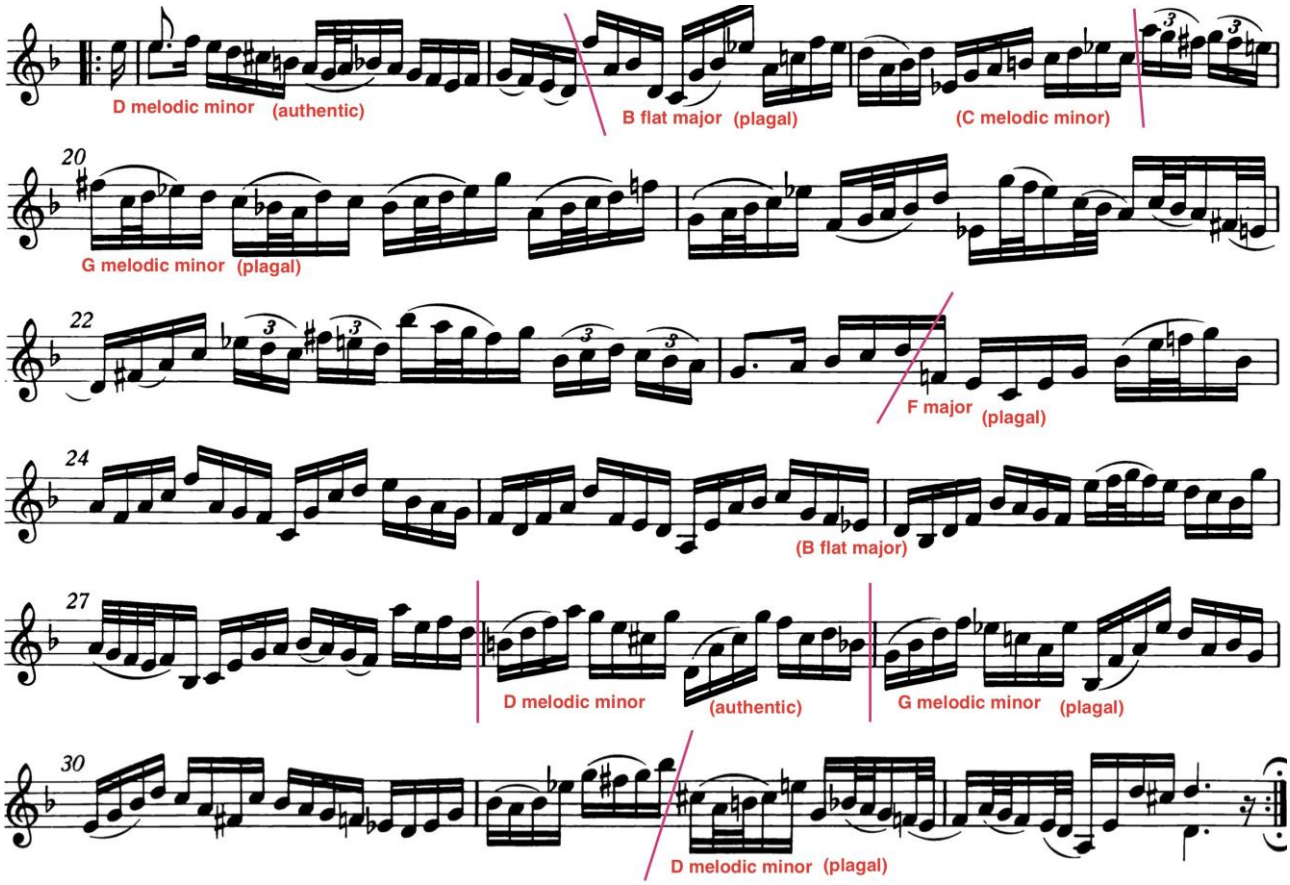
Also, the modal justification, for instance, of B natural and C sharp on bar 28, would depend on the consideration of implied polyphony exactly at a moment when it is not that obviously stated. The same applies to E natural and F sharp on bar 30. Moreover, intense chromaticism and close dissonances as the ones that occur on bars 19 and 20 are much closer to particular harmonic objects than to global modal explanations. Last but not least, the piece has a solid

motivic organization in regard to rhythm and to the metric placement of figures. In this piece, the prominent periodicity and regularity of pulse in a perpetual motion of sixteenth notes, carefully designed in an unpredictable phrase structure and motivic placement in each bar, could hardly be more distant to the musical thinking originally associated to the ecclesiastical modes.

Middle ground?

What could possibly stand as middle ground between the two propositions above is the traditional major/minor scale analysis, as a means of preserving modal implications and at the same time implying clear harmonic results. This search for a middle ground in this resource invites us to bring forth one of the results of the preceding approach, as regards register and the position of the central tone, in comparison to the *ambitus* and to authentic and plagal classification in modal theory. This would be extremely unorthodox regarding musical theory, but would point out one more characteristic of the piece being analysed, as can be observed in Example 4.





Ex. 4.

Comparing this example with the preceding analysis, we can observe how this most common of theories regarding tonal music lacks the positive characteristics of the other two. On the one hand, major-minor scale analysis as this one fails to put each moment in large scale projection regarding form or functional relation to the other moments of the piece. This information regards the musical material of each sentence involved and only compares clearly to moments when the same scale classification is repeated. On the other hand, modal analysis (as absurd as it may be to apply such anachronistic analytical tools to historical repertoire) points out to modal subtleties in melody that major-minor scale analysis completely ignores – for instance, the augmented fourth in relation to B flat in bar 13 and the isolated major sixth in relation to D in bar 28.

Final remarks

Modal inflexions were in fact common in Bach's music, as an extremely rich and impredictable harmonic and melodic resource. But there is so thoroughly verified and so clearly perceptible a solid tonal harmonic background and structure that it seems more and more absurd with time to reduce analysis of his music to this approach. What remains open to question is how to effectively approach this modal/tonal harmonic hybridism, one that supersedes the traditional considerations of modal inflexions in tonal harmony treatises. Bach's direct or indirect knowledge of German, Dutch, Flemish and Burgundian polyphonic music, together with his close connection to lutheran hymnary, put him closer to complex modal subtleties than most of the music of this time. One among several examples worth noting in this sense is, for

instance, the harmonic hybridism in the Cantata Aus Tiefer Not BWV 38, based on the lutheran hymn.

Another aspect that draws attention after the comparison of the three forms of analysis pointed out is to what extent could we understand the music of Bach as means of refraining from common practice. It is not only clear but also widely documented the extent to which his music does not follow the path of most of his contemporaries, and how thoroughly he sought for reference in polyphonic music of his past – not just in renaissance polyphony but also in the medieval motet and in Gregorian chant. At the same time, his astonishing structural edifices and the complexity of chromaticism and harmonic hybridism in his music points out from this reference to the past unto a projection of the music of the future, sometimes showing more in common with nineteenth-century music than with music of the Classical period. In this sense, to what extent this isolated (and, in terms, scientific) research was for Bach a means of consciously refraining from what was music in a common practice period? In future research on the subject, the concepts of intertextuality and metalanguage could contribute.

Modal polyphony in the Middle Ages and the Renaissance used previous material as *cantus firmus* on a regular basis, configuring what could be seen as a form of intertextuality, or even parody according to some authors. Bach's recuperation of polyphonic procedures such as this is not operated as such a regular procedure but in an extremely personal way. It is not just this polyphonic procedure that draws attention to the melody that is quoted in a new context; the composer chooses to point out precisely the structural differences between musical materials, operating on the limits of common practice and of a homogeneous system.

This could be not only a means of comparing Bach's music to some key examples in twentieth-century music, in which this form of recuperation of the music and of compositional processes of the past occurs (including even references to his music), but it could also a means of beginning to explain why some of his music sounds more and more contemporary to us as time passes by.

BIBLIOGRAPHY

Lester, J. Bach's Works for Solo Violin: Style, Structure, Performance. Oxford University Press, 1999.

Schoenberg, A. Structural Functions of Harmony. W. W. Norton & Company, 1969.

Spitta, P. Johann Sebastian Bach: His Work and Influence on the Music of Germany, 1685-1750, Volume 3. Courier Corporation, 1889.

Towndrow, SL. The melodic minor scale in selected works of Johann Sebastian Bach. M. M. Thesis (Music Theory), Texas Tech University, 1977.

"SCHUBERT PİYANO SONATLARINDA ANA TEMA TASARIMI"

Doç. Dr. Mesut Erdem Çöloğlu
Anadolu Üniversitesi Müzikoloji Bölümü, Genel Müzikoloji ABD
mecologlu@anadolu.edu.tr

ÖZET

Tarihsel süreç içinde, bir çok teorisyen Schubert'in bir *Lied* bestecisi olarak tanımlamış ve sonat biçiminde başarılı olmadığı yorumunu yapmıştır. [1, 2] Ancak bestecinin sonat stili ile örtüşmeyen ve bir kusurmuş gibi görülen tercihleri, çoğu zaman kompozisyonel bir zaaftan çok, bilinçli bir stil arayışının sonucudur; Schubert kendinden sonra gelen kuşaklar üzerinde oldukça etkili olmuştur. [3] Özellikle Mendelssohn, Schumann ve Brahms, Schubert'in çalgı müziğinden oldukça etkilenmiştir. [4] Schubert'in çalgı müziğindeki inceliklere dair ilk yaklaşımlar Webster'in 1978 ve 1979 tarihli, Cone'un 1982 tarihli makalelerinde görülür. [4, 5] 1980'lerden sonra yoğunlaşan bu yeni yaklaşımın sonucu olarak birçok müzikolog ve teorisyen Schubert'in çalgı müziğini ele alan çalışmalara yönelir. Black, doktora tezinde bestecinin yaylı dörtlülerini inceler bu repertuvardaki derin motivik ilişkileri belirler, Webster'in aksine Schubert'in ilk müziklerinde de bir tasarım ustalığı olduğunu öne sürer. [6] Yazar bir diğer makalesinde bestecinin köprü tasarımlarını inceler ve klasik üslupta çok gözükmeyen özel bir kalış tasarımı (*deflected cadence*) belirler. [7] Schmalfeldt, Biçim İşlevleri teorisi üzerinden romantik üslubun gelişimine dair analizlerinin yer aldığı çalışmasında Schubert'in kimi yapıtlarına da yer verir, ancak çalışmanın kapsamı gereği, bu örnekler sınırlı kalmıştır. [8] Schubert'in klasik üsluptan saptığı noktalar, De Médicis tarafından da incelenmiş ve gelişim kesitlerinde besteciye özgü geniş bir model-sekans tekniği gösterilmiştir. [9]

Bu sunumda Schubert'in piyano sonatlarında ana temaların analizi yoluyla, bestecinin klasik biçim konvansiyonlarından ne ölçüde saptığı, William Caplin'in Biçim İşlevleri teorisi üzerinden incelenecektir [10]. Bu teoriye göre, klasik sonat üslubunda her bir formal birimin, armonik içerik-zamansal konum ilişkisi çerçevesinde oluşan bir işlevi bulunmaktadır. Ayrıca bu teoriye göre, klasik üslupta ana temalar büyük ölçüde, sıkı dokunmuş (*thight-knit*) 6 tema-tipinden birinde bestelenmiştir ve bölümün gelişimi, sıkı dokunmuş tematik bir yapılanmadan gevşek dokunmuş yapılara doğru bir çözülme süreci şeklinde gerçekleşir. Schubert'in müziğinde ise, birimlerin biçim fonksiyonlarının kimi zaman klasik üsluba paralel özellikler sergilediği ama çoğu zaman biçim örgütlenmesinde beklenmedik belirsizlikler yarattığı gözlenir. Bu sürece bağlı olarak ana tema tasarımı da büyük ölçüde değişmiş ve bu yönüyle, klasik biçim konvansiyonlarının aşılması yönünde izleyen bestecilere örnek olacak yapılar ortaya çıkmıştır. Çalışmanın temel amacı Schubert'in biçim bağlamında Klasik üslubun konvansiyonel tasarımlarından ne ölçüde saptığını belirlemek ve bu sapmaların sonuçlarını değerlendirmektir.

Anahtar Sözcükler: Schubert, Piyano Sonatları, Ana Tema, Biçim Analizi, Biçim İşlevleri Teorisi

"MAIN THEME ORGANISATION IN SCHUBERT'S PIANO SONATAS"

ABSTRACT

Despite his success in the lieds, Schubert is generally considered as having some weakness as an instrumental composer. [1, 2] However, his preferences that are not congruent with the conventions of the sonata style and which appear like flaws make part of his search for a personal style indeed. His approaches had many impacts on following generations. [3] Especially, Mendelssohn, Schumann, and Brahms had deeply affected by Schubert's instrumental music. [4] The first approaches valuing the subtleties of Schubert's instrumental music may be seen in Webster's (1978-79) and Cone's (1982) articles [4, 5]. After this, many theorists and musicologists have focused on Schubert's instrumental music. In his meticulous thesis, Black discusses the motivic organization in Schubert's early string quartets and claims that, opposing to Webster, his mastership is also observable in this early repertory. [6] In another article, Black analyses Schubert's transitions in sonata form, and detects a new type of cadence (defected-cadence) that is not common in the previous style. [7] Schmalfeldt, in her book about the formal organization in Romantic Style, gives some examples from Schubert, but related to the scope of the book, these examples are limited. [8] The issue of deviations from the classical style in Schubert's music is also addressed by De Médicis through revealing a new sizeable model-sequence technique in developments. [9]

This paper aims to analyse Schubert's main theme design in Piano Sonatas through the formal function theory by William Caplin to detect the deviation form Classical formal conventions. [10] According to this theory, in the Classical style, every formal unit has a specific function as the product of the interaction between its harmonic content and temporal location. Moreover, the theory defines 6 tight-knit theme types for the main themes and a progression from the tight-knit toward the loose organization within a movement. Although there are points that formal functions are organized in Classical fashion, many situations involve salient deviations from this style. As a consequence, main themes in Schubert are changed drastically, and they create models for next generations to go beyond of classical formal conventions. The primary focus of this paper is to show how substantially Schubert did deviate from formal conventions of Classical style and to assess the aesthetic outcome of this quest for new.

Keywords: Schubert, Piano Sonatas, Main Theme, Formal Analysis, Formal Functions Theory

SCHUBERT PİYANO SONATLARINDA ANA TEMA TASARIMI

Caplin'in 1998 tarihinde *Classical Form* adlı kitabında tanıttığı Biçim İşlevleri Kuramı (*Formal Functions Theory*), Klasik üslup çalgı müziğinde biçimi oluşturan öğeleri, işlevlerini tanımlayarak sınıflandırır ve bunların bu üsluba has konvansiyonel tema ve yapı modelleri yarattığını öne sürer [12]. Teorinin temelleri Schönberg'in *The Fundamentals of Musical Composition* (1967) adlı kitabına dayanır [13]. Caplin, Schönberg'in ortaya attığı *Sentence* ve *Period* tema tiplerini ve bunların *basic idea, contrasting idea, presentation* gibi alt bileşenlerini ele alır ve Schönberg'in iki tema tipiyle sınırladığı yaklaşımı sonat biçiminin tüm bileşenlerine uygulayarak yeni işlevler tanımlar; bu yönden Caplin bir bakıma Schönberg'in kuramını tamamlar. Caplin bu yönüyle, XIX. yüzyıl başında Adolf Marx'a kadar dayanan ve Schönberg'den sonra Erwin Ratz ile devam eden *Formenlehre* geleneğine bağlanır, Ratz'tan sonra uzunca bir süre sessiz kalan bu gelenek, Caplin'in çalışmalarıyla yeniden canlanır.

Caplin'in kuramındaki temel amaç, Klasik çalgı müziğinde biçim öğeleri arasındaki ilişkiyi ve tematik yapılanmadaki konvansiyonları tanımlayarak, bu üslup içinde oluşan yaklaşım birliğini göstermek, bir bakıma biçim yönünden Klasik üslubun diğer üsluplarla benzerlik ve farklılıklarını ortaya koyabilecek bir yaklaşım geliştirmektir. Bu sebeple, Caplin, kitabın başında kuramının Haydn, Mozart ve Beethoven'in 1780-1810 yılları arasında bestelenmiş çalgı müziklerini kapsadığını açıklar [12]. Yine de, kitap yayınlandıktan sonra çok ilgi görür ve kuram Rönesans müziğinden Bartók'a kadar uzanan bir yelpazede hem çalgı hem de vokal müzik analizinde kullanılır [14, 15, 16]. Bu girişimlerin bir kısmı başarılı sonuçlara ulaşmıştır, ancak büyük bir kısmında Caplin'in tanımladığı kategoriler şematik ve basite indirgeyen bir yaklaşımla ele alınmış ve karakteristik özellikleri göz ardı edilerek kullanılmıştır.

Bu çalışma Caplin'in yaklaşımına bağlı kalarak ve sunduğu kategorileri basite indirgemeden ele alarak Schubert'in Piyano Sonatlarında ana tema tasarımının klasik üslupla benzerliğini ve farklılığını incelemek amacındadır. Çalışmanın kapsamı piyano sonatlarının ilk bölümleriyle sınırlıdır. Biçim İşlevleri kuramına göre, sonat üslubundaki bir bölüm genelde, sıkı örgütlenmiş bir yapıdan gevşek yapılara doğru yönelir; buna bağlı olarak sonat biçiminde ana tema, diğer birimlere göre daha düzenli/konvansiyonel yapısal özellikler gösterir. Bu yüzden ana tema tasarımında gözlemlenen sapmalar, Schubert'in biçim bağlamında klasik üsluptan ayrıldığı noktaların belirlenmesi açısından temel bir çıkış noktası olacaktır.

Schubert'in ana tema tasarımlarına geçmeden önce kısaca Biçim İşlevleri kuramının temel yönlerine değineceğiz. Kuramın çıkış noktası, bir biçim öğesinin armonik, melodik ve ritmik tasarımının sözdizimsel bir rol yarattığı ve bu rolün sentaks içinde bir konumla doğrudan ilişkili olduğu savıdır [10, 12]. Bir öğenin biçim işlevi bu rol ve konum arasındaki karşılıklı etkileşimin bir sonucudur. Caplin, örtülü olarak Klasik üslupta biçim öğelerinin içkin özellikleri ile sentaktik konumu arasında bir örtüşmenin varlığını öne sürer. Bir yapıt genel planında bu örtüşmelerden doğan uzlaşıyı taşıdığı sürece biçim bağlamında klasik üslup içinde tanımlanır; her yapıtta bu tür bir örtüşmeden sapılan noktalar da vardır, bu sapmalar biçim bağlamında o yapıta özgü bir anlam yaratır. Yapıt böylece, konvansiyonlar ile sapmalar arasında bir noktada kimliğini/anlamını bulur.

Kuramda içerik ile konum arasındaki ilişki sonucu üç zamansal konum rolü ile üç armonik bağlantı modeli arasında bir ilişki gözlenir [10, 12]: Zamansal konum rolleri, başlatıcı konum (*initiating*), orta konum (*medial*) ve sonlandırıcı konum (*concluding*) olarak tanımlanır. Başlatıcı konum rolü (*initiating*), uzatma bağlantılarıyla (*prolongation*), orta konum rolü sekans bağlantılarıyla (*sequential*) ve sonlandırıcı konum rolü, kalışa yönelim (*cadential*) bağlantılarıyla ilişkilidir. Bunların dışında Caplin iki de çerçeve konum belirler başlangıçtan-önce (*before-the-beginning*) ve sonun-ardından (*after-the-end*) [10,12]. Müzikal biçimin katmanlı (arkitektonik) yapısı bu ilişkiyi göründüğünden daha karmaşık kılar. Sözgelimi, bir sonatın yeniden sergi kesitindeki yardımcı temanın ilk cümlesi, sonlandırıcı kesitin orta temasının başlatıcı cümlesidir [18]. Bu karmaşık ilişkinin getirebileceği güçlükleri bertaraf etmek amacıyla, yukarıda da değinildiği gibi, bu çalışma her düzeyde başlangıç işlevinin görüldüğü, birinci bölümlerin ana temaları ile sınırlanmıştır.

Kuramın çıkış noktalarından biri kalış (*cadence*) kavramının yeniden tanımlanmasıdır. 2004 tarihli *The Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions* başlıklı makalesinde Caplin klasik üslupta kalışı çok detaylı biçimde tanımlar ve sınırlar [17]. Buna göre kalış olgusu, kalışa yönelim ilerleyişinin sonucunda ulaşılan iki fonksiyonun da (Çeken ve Eksen)

kök halde olduğu ve son akorun muhakkak beşli olduğu durumlarda oluşur. Örneğin bu kuram, V^7 üzerinde biten bir cümleyi YK ile sonlanmış olarak değerlendirmez. Bu durum, yazarın kişisel bir tercihi gibi gözükse de, Caplin'in tespitleri seçilen repertuvarın çok derin bir taraması sonucu saptanmış konvansiyonlar üzerine kuruludur. Kurama göre bir biçim öğesini sonlandıran kalışlar, yapısal kapanış (*structural closure*) olarak tanımlanır. Bu kalışlar üç tanedir: Tam kalış (TK), Yarım kalış (YK) ve güçsüz Tam kalış (gTK) [17, 10, 12]. Ancak, Caplin'in bu konuya getirdiği en çarpıcı yenilik, kalış olgusunu sadece fonksiyonlar arası bir ilişki olarak görmekten çıkarıp ezgisel gruplamayı da sürece dahil etmesidir. Örneğin kırık kalış kuramda V-VI bağlantısı yerine, çekenin çözüldüğü akorun kalış süreci ile gruplandığı ancak final akorunun yapısal sonlandırıcı gücü olmadığı durumlar olarak tanımlanmıştır. Çekenden sonra gelen armoninin, Eksen armonisi olsa bile kalış süreci ile gruplanmadığı ve yeni bir öğenin başlangıcı olarak işlev kazandığı durumlar ise sakınılmış kalış (*evaded cadence*) olarak tanımlanmıştır. Diğer bir ilgi çekici kavram ise kalışa yönelimin başladığı ancak sürecin bir noktada terk edildiği bırakılmış kalıştır (*abandoned cadence*) [10,12].

Armonik bağlantı modelleri ve kalışın ardından Caplin 2, 4 ve 8 ölçüden oluşan birimleri ve bunların işlevlerini tanımlar. İki ölçülük düzey fikirler düzeyi, 4 ölçülük düzey cümleler düzeyi, 8 ölçülük düzey ise temalar düzeyidir. Bileşik temalar denen özel bir tema tipinde 8 ölçülük düzey bileşik cümleleri, 16 ölçülük düzey ise bileşik tema düzeyini temsil eder. Geleneksel yaklaşımlardan farklı olarak motif kavramı, biçim analizinde yer almaz, anlamını tekrar yoluyla kazanmış yapısal bir öğe olarak ara sıra değinilir. Fikir terimi, 2 ölçülük bütünleri işaret etmesiyle, motif teriminin bir dengiymiş gibi gözükse de, motiften farklı olarak 'fikir' her cümlenin doğal alt bileşeni değildir, yani her cümle iki ölçülük birimlere ayrılamaz ve her iki ölçülük bütün bir 'fikir' olarak değerlendirilemez. Bunun dışında Caplin biçim öğelerinin uzunluğu konusunda dört sapma mekanizması belirler; ekleme (*extension*), genişletilme (*expansion*), araya katma (*interpolation*) ve sıkıştırma (*compression*) [10, 12].
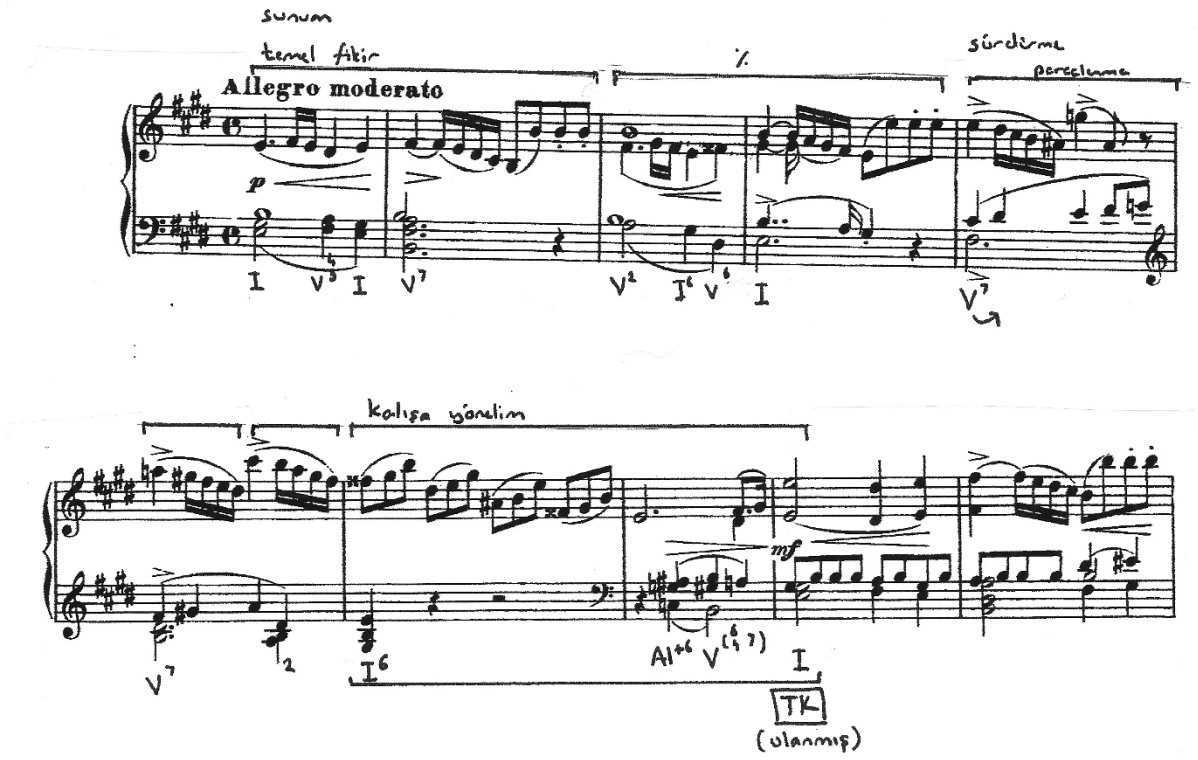
Son olarak, Caplin klasik repertuvarda kimi cümle konfigürasyonlarının sıkça tekrarlandığını ve bunların bu üsluba has tema modelleri yaratığını belirler: Bu modeller: Tümce, Dönem, Melez, Bileşik, Küçük üç bölmeli ve Küçük iki bölmeli olarak tanımlanır. Bu modeller özellikle ana temalarda gözlenir. Biçim İşlevleri Kuramına göre, ele alınan repertuvardaki ana temalar, kimi istisnalar dışında, ana tonda, yapısal bir kalışla tamamlanan, sıkı örgütlenmiş, az önce değindiğimiz konvansiyonel tema-tiplerine uygun yapılardır. Buradan hareketle Caplin tematik düzey tasarımlarında sıkı ve gevşek örgütlenmeler şeklinde bir ayrım belirler. *Analyzing Classical Form* adlı kitapta bu örgütlenme şekilleri arasındaki farklar bir tablo ile göstermiştir. Buna göre bir tema tonal tasarımı, armonik içeriği, kalış şekli, yapısı, motif içeriği ve işlevlerin etkinliği gibi çeşitli parametrelere göre sıkı-örgütlenmiş ya da gevşek olarak tanımlanır [10].

Biçim İşlevleri kuramının Schubert müziğinde uygulanması kuramın yayınlanmasından önceye kadar gider. 1996 yılında Brian Black, Schubert'in erken dönem yaylı dörtlülerini incelediği tezinde biçim analizi için bu kuramı kullanır. Black, Biçim İşlevleri kuramının Schubert'te ne şekilde değiştiğine dair kimi tespitler bulunsa da, asıl odak noktası bu dörtlülerdeki motif işçiliği ve tonal yapılanmadır [6]. Yazar daha geç tarihli *Schubert's 'Deflected-Cadence' Transitions and the Classical Style* makalesinde Schubert'in sergi kesitindeki köprü yapılanmasını inceler ve yeni bir kalış örgütlenmesinin kullanımını belirler [7]. Benzer biçimde, Janet Schmalfeldt *In the Process of Becoming* adlı kitabında Biçim İşlevleri kuramını kullanrak Schubert ve diğer Romantik dönem bestecilerini ele alır ve 19. Yüzyıl YK (*19th century-HC*) adında bir kalış türü saptar [8]. Schubert konusuna eğilmiş bir

diğer araştırmacı da François de Médicis'dir, yazar, *'Heavenly Length' in Schubert's Instrumental Music* adlı makalesinde Schubert'in gelişim kesitlerinin klasik üsluptan farkını inceler [9]. Schubert'e Biçim İşlevleri kuramı üzerinden yaklaşan çalışmalar bunlarla sınırlı değildir. Bu çalışmalar Schubert'in klasik üslupla ilişkisini biçim üzerinden ele alırlar, ancak ana tema örgütlenmesi konusuna doğrudan eğilmezler. Bu çalışmada ise amaç Schubert'in Ana tema tasarımında fikir ve cümle düzeyindeki işlevlerin işleyişini ve bestecinin klasik tema modelleriyle ilişkisini incelemektir.

Schubert 1815 yılından 1828 yılına kadar 21 Piyano sonat bestelemiştir. Bu sonatların bazıları yarıda bırakılmıştır. Örneğin D. 655 numaralı sonatın sadece ilk bölümünün sergi kesiti bulunmaktadır; D. 625 numaralı sonatın ise ikinci bölümü yoktur, ayrıca ilk bölüm de yeniden sergiye kadar yazılmıştır. D. 459 sayılı eser ise kimi kaynaklarda Piyano için 5 Parça, kimi kaynaklarda ise bir Sonat olarak geçer [11]. Bu tür belirsizliklere karşın bu çalışmada D. 655 dışındaki tüm sonatların birinci bölüm ana temalarına yer verilmiştir.

Bu ana temaların bir kısmı Caplin tarafından sıkı-örgütlenmiş olarak tanımlanan tema tiplerine uymaktadır. Örneğin D. 459'un ilk bölümünün ana teması bir Tümcedir. D. 157'nin ana teması 23 ölçülük bir Bileşik tümcedir, D. 568'in ana teması ise bir Bileşik dönemdir. (Bunun iki ayrı ana tema mı yoksa iki bölmeli tek bir ana tema mı olduğu konusu tartışmaya açıktır.) D.664 ise tam olarak küçük üç bölmeli tema tipinin özelliklerini gösterir. Bu tema tipi kapalı bir tasarım olması nedeniyle Klasik üslupta çoğunlukla rondo ve tema-çeşitleme biçimlerinde kullanılmış, sonat biçiminde pek tercih edilmemiştir.
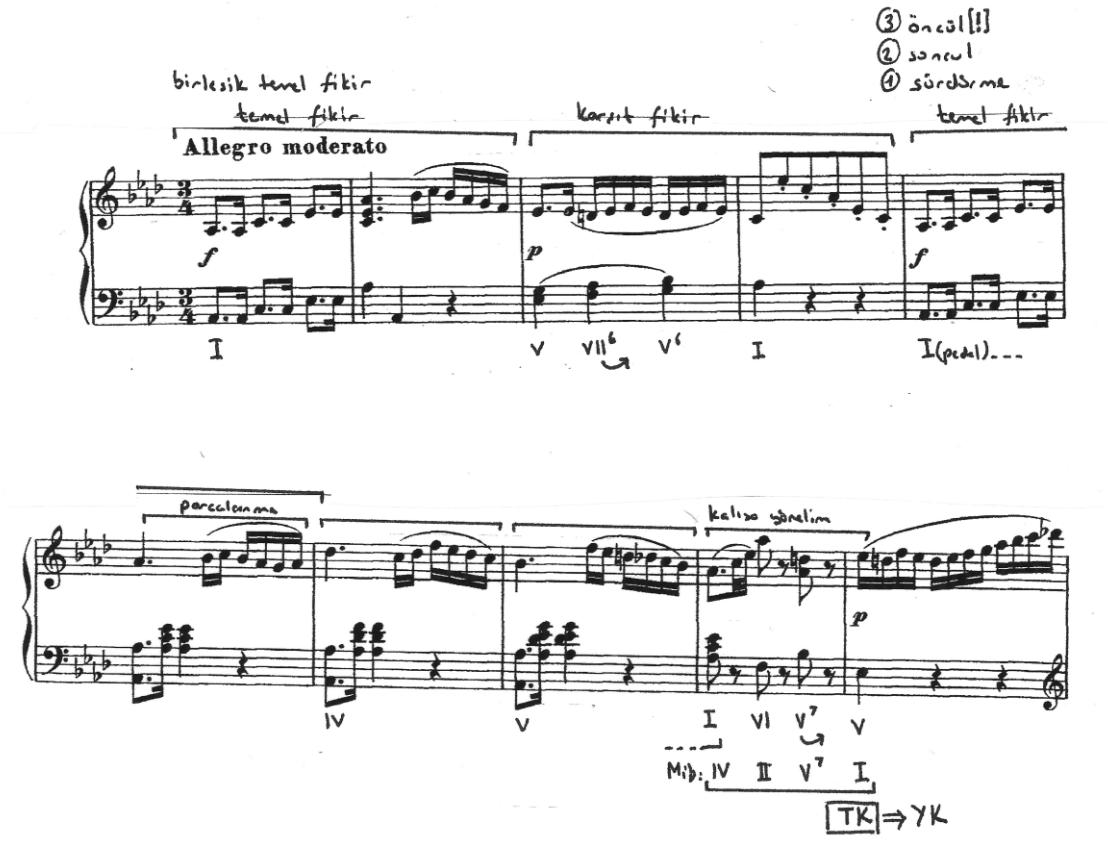


ÖRNEK 1: Schubert, D.459, 1. Bölüm-Ana tema

Kaba bir genellemeyle, Schubert'in ana temaları genelde sunum, bileşik temel fikir ya da bileşik sunum gibi düzenli ve alışıldık bir başlatıcı konum işleviyle başlar. Klasik konvansiyonlardan sapma genelde temanın ileri safhalarında gerçekleşir. Bazen bu sunumların

ardından gelen süreç son derece gevşek örgütlenmiştir, bazen de cümle düzeyinde birbiriyle çelişen farklı işlevler gözlemlenir.

Örneğin D. 557, bileşik temel fikir + sürdürme şeklinde bir Melez olarak görülebilir, ancak ikinci cümlenin başında temel fikrin belirmesi, sürdürme ile soncul arasında bir çelişki yaratır. Üstelik, 10. ölçüde beliren kalış, bir 'Yeniden Yorumlanmış YK'tır. (*Reinterpreted Half Cadence*). Bu kalış tipi Caplin tarafından çeken tonunda bir kalışa yönelimin ardından gelen TK'ın, hemen sonraki cümlede yeniden ana tona dönülmesiyle bir YK kimliği kazanması olarak tanımlanır [10, 12]. Yani, bu örnekte, ikinci cümle soncul olmanın dışında öncül olarak da yorumlanabilir. Bu son yorum, klasik üslubun içerik-konum uzlaşısının gevşemeye başladığına dair silik bir ipucu olarak değerlendirilebilir.
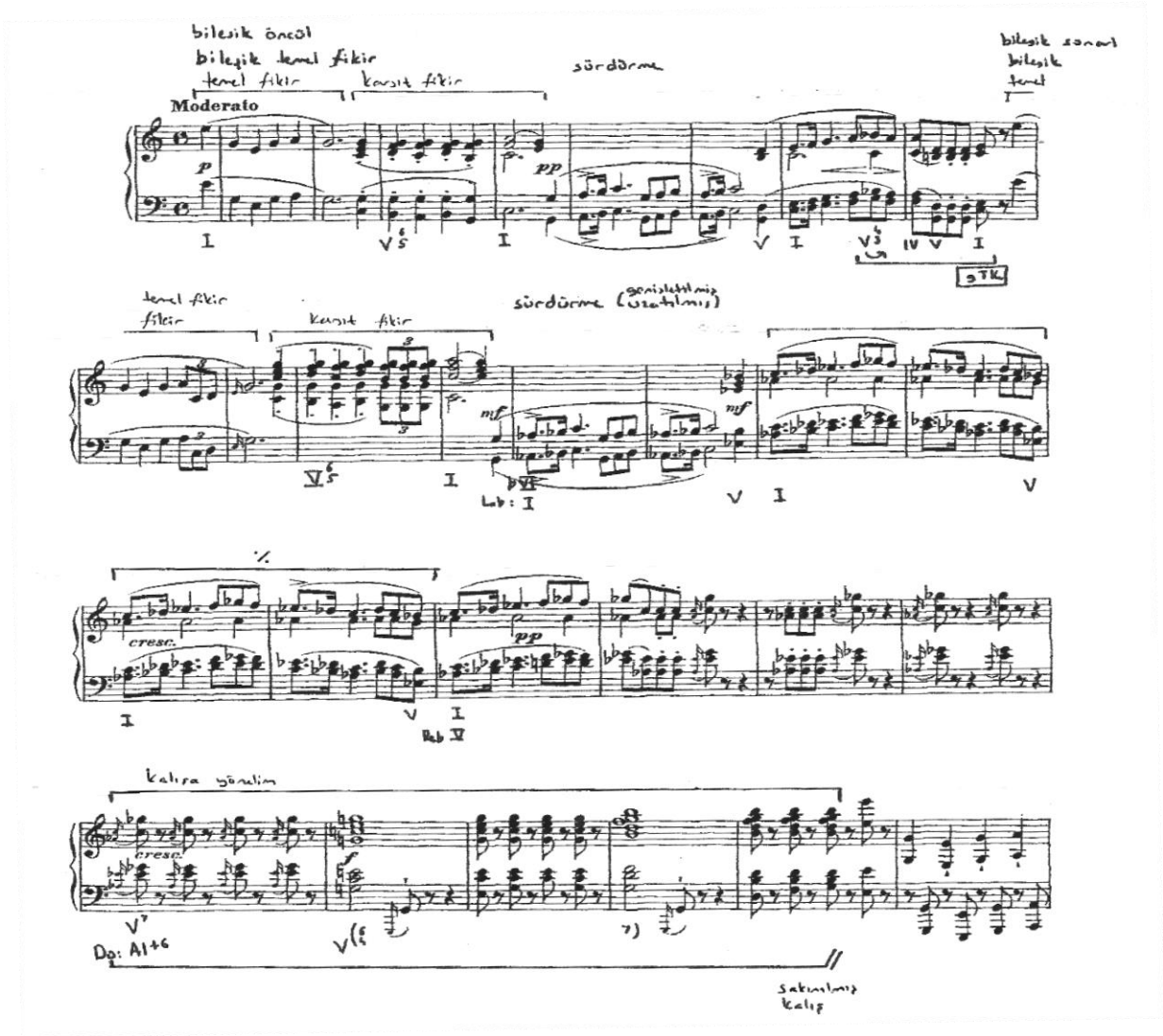


. ÖRNEK 2: Schubert, D.557, 1. Bölüm-Ana tema

D.279'nin ilk bölümünde ise ana tema 12 ölçülük bir bileşik öncül ile başlar; bu bileşik cümle 4 ölçülük bir sunum (temel fikir ve sekans ile tekrarı), 4 ölçülük bir sürdürme ve 4 ölçülük bir çekende duruştan oluşur. Yapının büyük ölçüde ünison devam etmesi nedeniyle cümlede kalış yönelim bağlantıları ve kalış çok açık değildir; 9. ölçüdeki bağlantı hem bir YK hem de bir çekene varış (*dominant arrival*) kimliği de taşır. İki durumda da armonik ilerleyiş melodik ve ritmik hareketten önce tamamlanır ve ilk cümle bir çekende duruş (*standing on the dominant*) ile kapanır. Böylece, temanın başında başlayan kararlı ve sıkı örgütlenmiş 8 ölçülük yapı, beklenen kalış bölgesinin silikleşmesi ve uzatılması ile muğlaklaşmıştır.

İkinci bileşik cümlede daha belirgin bir sapma gerçekleşir: Dönem tema tipine benzer şekilde, bileşik soncul temel fikrin sunumuyla başlar, ancak sürdürme sürecinde ton la minöre yönelir ve bu tonalitede yeni bir çekende duruş ortaya çıkar. Bundan da önce sürdürme sürecinin ortasında temel fikrin bir kez daha duyulması sürdürme işlevini belirsizleştirir. İlgili

tona yönelerek köprü işlevi kazanmaya başlayan cümle, ilerleyen ölçülerde yeni bir sürdürme cümlesi ile ana tonaliteye döner ve bir TK ile tamamlanır. Ortaya çıkan tematik bütün Klasik üslubun sıkı örgütlenmiş ana tema tasarılarımdan oldukça uzaktır.
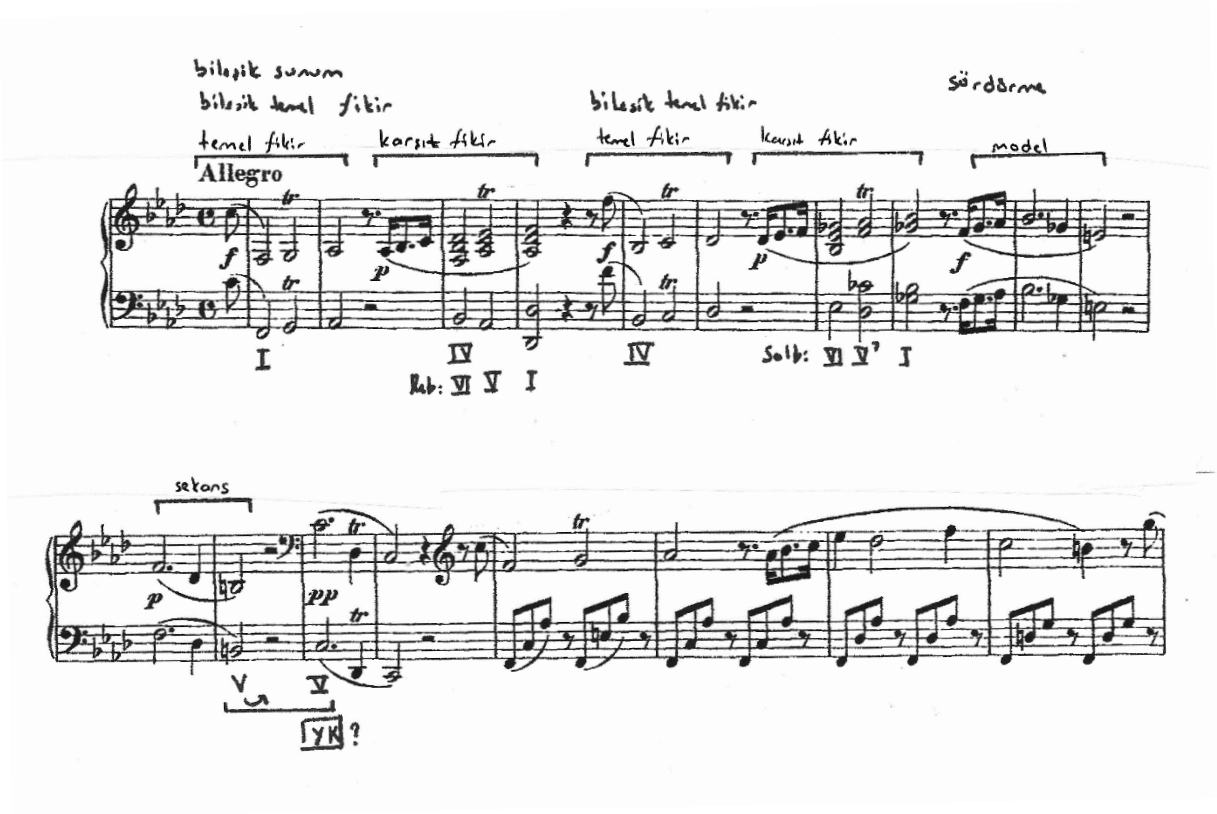
Benzer bir sapma D. 840'ta da görülür. 8 ölçülük konvansiyonel bir bileşik öncülün ardından bileşik soncul beklendiği şekilde başlar ancak sürdürme cümlesi ani bir hamle ile ana tondan sapar ve önce ≤VI sonra da ≤II tonuna geçer. Bu modülasyonlar bir kalış ile onaylanmaz ancak bütün içinde hacim kazanarak süreci köprü işlevine yaklaştırırlar. Ana tona dönüş bu sürecin sonunda ≤II'nin V. derecesinin ana tonda Alman artmış altılısı olarak anarmonik değişimi ile bir anda gerçekleşir ve belirgin bir kalış süreci başlar. Bu noktada, Schubert'in ana tondan çıkma konusundaki isteksizliğine dair James Webster'in yaptığı tespit akla gelir [4]. Ancak en çarpıcı nokta bundan sonra gerçekleşir, ana tema bir kalış ile tamamlanmaz ve kalışa yönelim süreci final akora ulaşmadan köprü başlar. Caplin'in sakınılmış kalış olarak tanımladığı bu süreç, son örneklerde de göreceğimiz gibi, Schubert'in sıkça başvurduğu bir yordamdır. Sonuç olarak, klasik üslubun temel ilkelerinden biri gerçekleşmez ve ana tema yapısal bir kalış olmadan biter.



ÖRNEK 3: Schubert, D.840, 1. Bölüm-Ana tema

D.625'in ana teması sürdürme cümlesi sıkıştırılmış bir bileşik tümce gibi gözükmektedir. Ancak dikkatli bir bakışla, bileşik temel fikrin sunum işlevinin karakteristiği olan Eksen uzatma yerine, model-sekans şekilde ilerlediği görülür, yani armonik planda başlatıcı konum rolü yerine orta konum rolü tercih edilmiştir. Sekans türü tekrarlar klasik üslubun sunum cümlelerinde kimi zaman görülür ancak bu örneklerde sekans fikri, temel fikrin Eksen dışında bir dereceden tekrarlanması ile sınırlıdır. Burada ise, model sekans tekniği modülasyonlu bir bağlantının tekrarıdır, üstelik bu şekilde ulaşılan tonalite, ana tona oldukça uzaktır. Böylece motif tasarımında bileşik sunum işlevi gözükse de, armonik planda bu işlevin temelleri oldukça zayıftır.

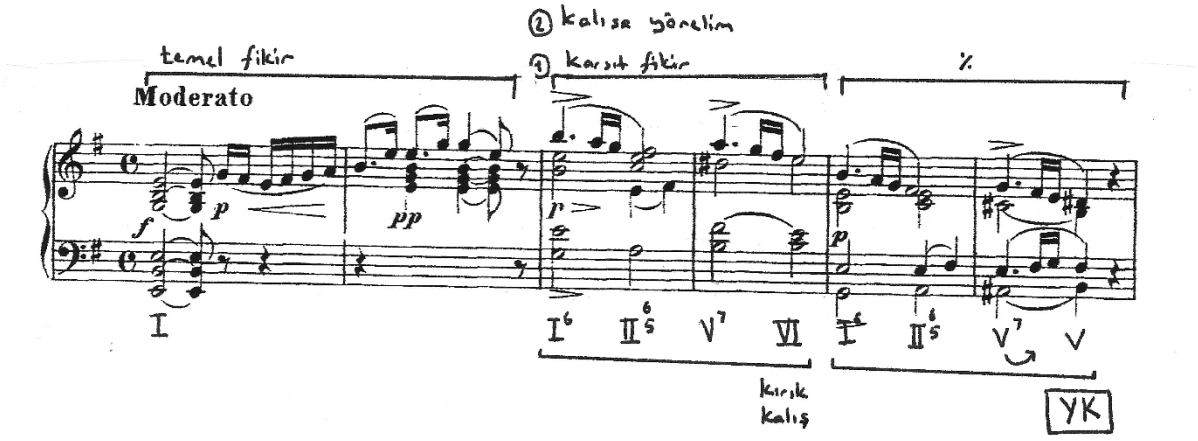
Buna ek olarak, sürdürme cümlesinin sonundaki kalış da klasik yordamların dışında sağlanmıştır. Caplin'e göre klasik üslupta sekans bağlanışı ile kalışa yönelim bağlanışı açık bir şekilde birbirinden ayrı olarak kullanılır; bir sekans hareketi kalışa yönelim olmadan kalışla sonlanmaz. Ancak bu örnekte kalış sekansın son notası yoluyla ulaşılmıştır. Bu durumda hem başlatıcı ile orta konum rolleri arasında, hem de orta ile sonuçlandırıcı konum rolleri arasında bir muğlaklık oluşmuştur. D. 557'de çok silik bir şekilde gözlenen zamansal konum rolü ile gerçek zamansal konum arasındaki uyumun kaybı burada daha belirginleşir.



ÖRNEK 4: Schubert, D.625, 1. Bölüm-Ana tema

D.958'in ana teması 8 ölçülük konvansiyonel bir bütün ile başlar. Tasarıma göre bu bütün bir ana tema, ya da bir bileşik temanın öncülü olarak işleyecektir. Ana tondaki son kalışın 21. ölçüde gelmesi ilk olasılığı ortadan kaldırır. Diğer taraftan dokuzuncu ölçüde temel fikrin geri dönmemesi de ikinci olasılığı ortadan kaldırır. Ortaya çıkan bütün bileşik öncül + sürdürme şeklinde bir bileşik Melez modelini gösterir ancak böyle bir model Caplin tarafından klasik üslupta tespit edilmemiştir. Bir diğer ilginç nokta ise, diğer bir çok örnekte olduğu gibi, temanın ikinci yarısındaki beklenmedik modülasyonlardır.

Bu örneklerde görüldüğü gibi, Schubert'te çoğu zaman klasik tema modelleriyle örtüşürmüş gibi gözüken durumlarda bile detaylarda sapmalar ortaya çıkar. Konvansiyonel bir başlangıcın ardından gelen bu sapmalardan başka, kimi zaman konvansiyonel modellerden sapma ilk cümle içinde başlar. D. 566'nın ana teması bir temel fikir ile açılır. Bunun ardından gelen iki ölçülük birimin işlevi son derece muğlaktır. Armonik (kalışa yönelim bağlantıları) ve ezgisel (sıvılaşma-*liquidation*) açıdan kalışa yönelim özellikleri taşıyan bu birim, sürdürmenin karakteristik özelliklerinden parçalanma (*fragmentation*) ve armonik ivmelenmeyi de içerir. Temel fikrin tekrarı olmayıp bunu öteleyen bir öğe olarak ayrıca karşıt fikir kimliği de kazanır, ancak parçalanma ve sıvılaşmanın yanı sıra, 4. ölçüdeki kırık kalışın ardından kalış ilerleyişinin tekrarlanması kalışa yönelim (*cadential*) işlevini daha baskın kılar. Kalış fikrinin tekrarı ile 6 ölçülük bir cümle oluşur. Bu cümle bir taraftan uzatılmış bir öncül, bir taraftan da temel fikir + kalışa yönelim şeklinde konvansiyonel olmayan bir melezdir. Aynı temel fikir ile başlayan süreç ana tonda bir kalış daha yapmadan modülasyona başlayıp köprü işlevi kazandığı için, 6. ölçüdeki YK hem cümleyi hem de Ana Temayı sonlandıran kalış olur. Bu durumda ana tema 6 ölçülük tek bir öncülden oluşmaktadır. Benzer bir yapı D. 575'te de görülür. Tema toplamda 8 ölçüdür ama simetrik düzenlenmemiştir. 2 ölçülük temel fikir tekrarlanmaz, hemen ardından 3 ölçülük bir sürdürme başlar. 5. ölçüde tema TK ile tamamlanır. Kalışın ardından gelen 3 ölçülük kapanış kesiti bütünü 8 ölçüye tamamlar. Bu asimetri Caplin'in yaklaşımı çerçevesinde gevşek bir örgütlenme yaratır ve klasik üslubun sıkı örgütlenmiş ana tema modellerinin oldukça dışındadır.



ÖRNEK 5: Schubert, D.566, 1. Bölüm-Ana tema

D. 613'in ana teması Klasik üslubun Bileşik Dönem tema tipini kuvvetle çağrıştırır ama bileşik öncül ve bileşik soncul incelendiğine bu tipten farkı açıkça görülür. Dört ölçülük birleşik temel fikrin tekrarlanması ardından gelen sürdürme ile, bileşik öncül, bileşik tümce yapısında kurulmuştur. Böylelikle katmanlı bileşik yapıya klasik üslupta olmayan bir ara katman daha eklenir ve Caplin'in kitaplarında yer vermediği ama kimi zaman değindiği katlı bileşik (*doubly compound*) şeklinde bir örgütlenme tipi ortaya çıkar.

Farklı bir sapma D. 850'de gözlenir. Tema temel fikir ve karşıt fikirden oluşan bir bütün ile başlar, ancak bu bütün zamansal konumunun aksine bir sonculdur. Ardından aynı cümlenin minör modda tekrarı başlar ve kalışa yönelim cümlesinde yön birden Fa Majöre döner. Bu tondaki iki kırık kalışın ardından uzaklaşma daha da beklenmedik bir noktaya, Fa Majör tonunda ≤VI'ya yönelir. Bu armoni aynı zamanda ana tonda III/V'tir; Schubert, bu sayede ana tona döner ve kalışa yönelimin ardından temayı bir TK ile bitirir. Temanın ilk cümlesi, sıkı örgütlenmiş temalarda içerik ve bağlam arasındaki klasik uzlaşıya aykırı bir durum oluşturur.
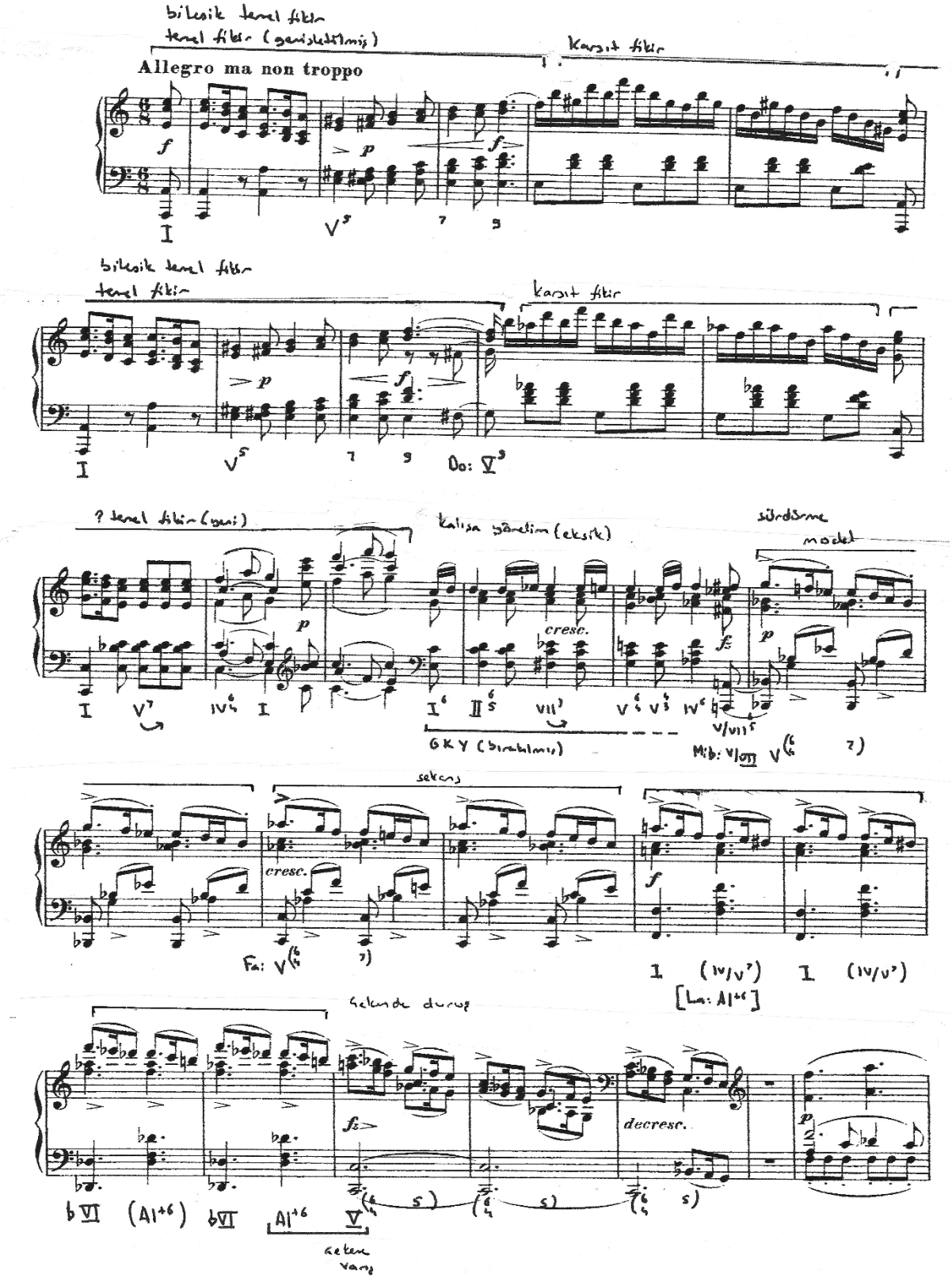
Önceki örneklerde de gördüğümüz gibi, Schubert tasarımları içinde bir biçim öğesinin anlam değiştirmesi sıkça görülür. Schmalfeldt, *In the process of becoming* adlı kitabında hem Schubert'te hem de diğer romantik bestecilerde bu olguyu derinlemesine inceler. Bu işlev dönüşümünün bir örneği, bu kitapta da yer verilen D. 845'in ana temasıdır. Schmalfeldt burada tematik düzeyde bir değişim olduğunu öne sürer, Ana tema olarak başlayan bütünün bir 'Giriş'e, bunun ardından gerçek ana tema olarak beklediğimiz hareketin ise köprüye dönüştüğünü belirler [8]. Ancak, Caplin kuramına göre ilk bütünün bir giriş olarak işlev kazanmasını gerektirecek bir içerik ya da durum yoktur. Yine de, cümle düzeyinde bir dönüşümden bahsedebiliriz. Konvansiyonel bir öncülün ardından tekrarlanan temel fikir, bir sonculun oluşmakta olduğunu ima eder, ancak süreç TK yerine yine YK'a ulaşır. Bu durumda soncul olarak başlayan cümle öncüle dönüşür. Bu sürecin devamı daha karmaşıktır. Uzunca bir çekende duruşu izleyen sürdürme bir tür karşıt orta kesit (*contrasting middle*) izlenimi yaratır ama bu süreç de anarmonik bir değişim ile kalışa yönelime bağlanır. Tema D.840'ın ana teması gibi kalış olmadan, sakınılmış kalış ile biter.

Benzer bir dönüşüm D.8 94'te görülür. Küçük üç bölmeli benzeri temada, A` kesitindeki soncul, çeken tonunda TK yaparak köprüye dönüşür. Bunun hemen ardından çeken tonunda yardımcı tema başlar. Caplin'in ana temaların ana tonda yapısal bir kalışla bittiğine dair tespiti çerçevesinde, ana temanın öncülün sonundaki yarım kalış ile bittiği öne sürülebilir. Ancak bu durum klasik küçük üç bölmeli tema türünde gözlemlenen bir durum değildir.

Yukarıda değindiğimiz temalar, klasik tema tiplerine uyan ya da gevşek örgütlenmiş olmakla birlikte klasik tema mekanizmasının temel ilkelerini yansıtan örneklerdir. Bunun ötesinde Schubert'in kimi sonatlarında, ana tema tasarımı klasik ilkelerden daha belirgin biçimde sapar. İşlevlerin temanın bütününde belirsizleştirilmesi, herhangi bir tema tipine yakın olmayan örgütlenmeler, kalışın belirsizleştirilmesi ya da tümden kaldırılması ve Ana tema ile Köprü işlevleri arasındaki füzyon temel farklar olarak ortaya çıkar.

Sentaksın ve biçim işlevlerinin yaygın olarak belirsizleştirilmesi, D. 537'nin ilk bölümünün ana temasında daha belirgin görülür. İlk bölümde 3 ölçüye uzamış bir temel fikrin ardından, klasik üslupta bir orta konum rolü olan çekende duruş, başlatıcı karşıt fikir işlevi üstlenmiş olarak karşımıza çıkar. 6. ölçüde temel fikrin tekrarı önceki bütüne bileşik temel fikir (*compound basic idea*) işlevi yüklese de, çekende duruş, konum ile işlev arasında bir tür muğlaklık yaratır. Bu belirsizlik, çekende duruşun 9. ölçüde bir modülasyon yaratmasıyla daha da güçlenir. Süreç Do Majör tonunda devam eder gibi başlar ama kalış fikri apojyatür 4/6 akorundan sonra bırakılır (*abandoned cadential*). Bu süreç Mi bemol Majör tonunda çekende duruşa bağlanır ama iki ölçülük bu birim bir adım sonra model-sekans sürecinin modeline dönüşür. Biçim işlevlerinin sentaktik özelliklerinin zayıflatılması, tematik organizasyonu son derece gevşek kılar. Bu belirsizlik herhangi bir noktada bir kalışın gerçekleşmemesiyle derinleşir. 27. ölçüde beliren bir ölçülük sus süreci keser. Ardından Fa Majör tonunda başlayan yeni kesit Yardımcı Tema işlevindedir. D. 840'ta olduğu gibi, ana tema yapısal bir kalışla
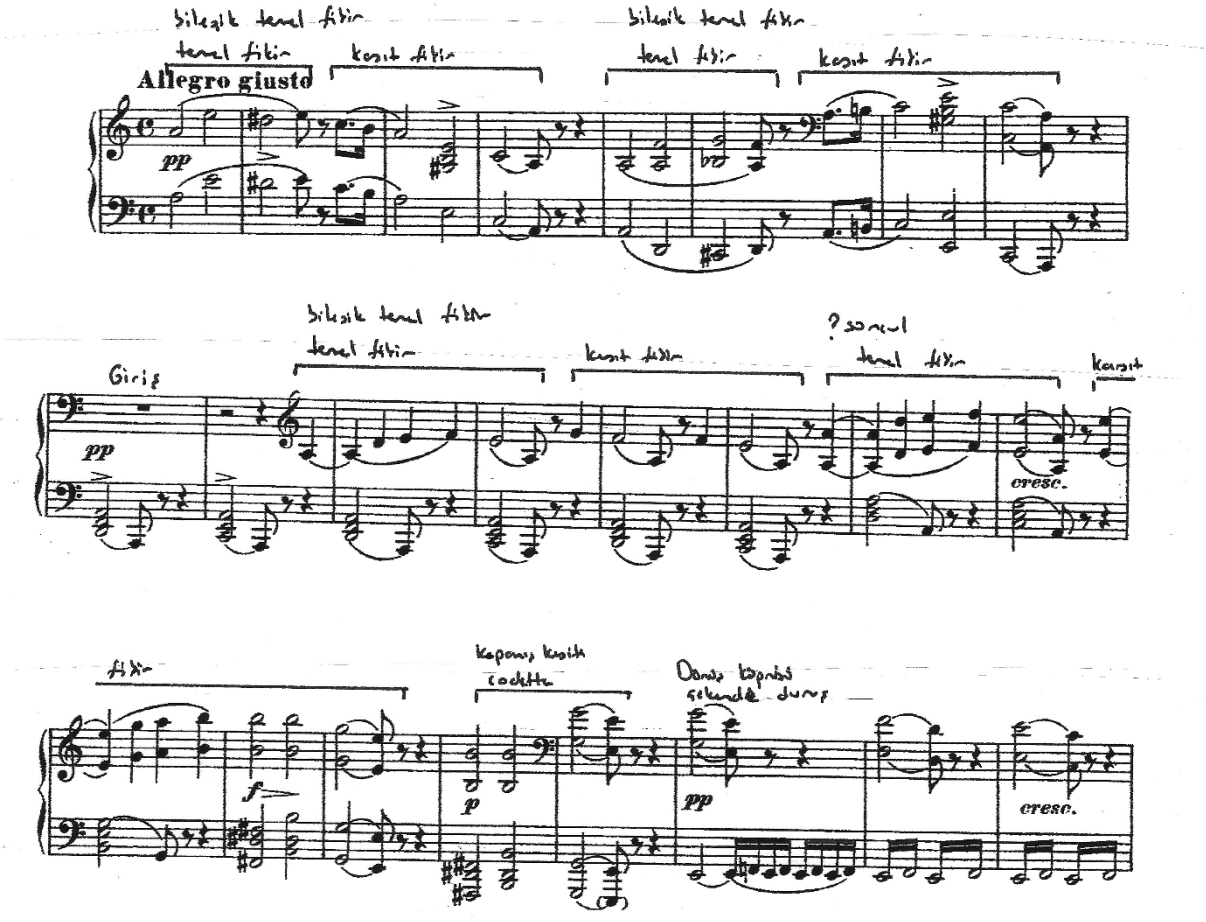
tamamlanmamıştır. Kısacası, bu bölümde, temanın daha başında başlayan belirsizlik ve çelişkiler, Ana Tema ile köprü işlevlerini birleştirmiş, Schmalfeldt'in değindiği türden bir dönüşümün de ötesinde, bir füzyon (*fusion*) süreci yaratmıştır.
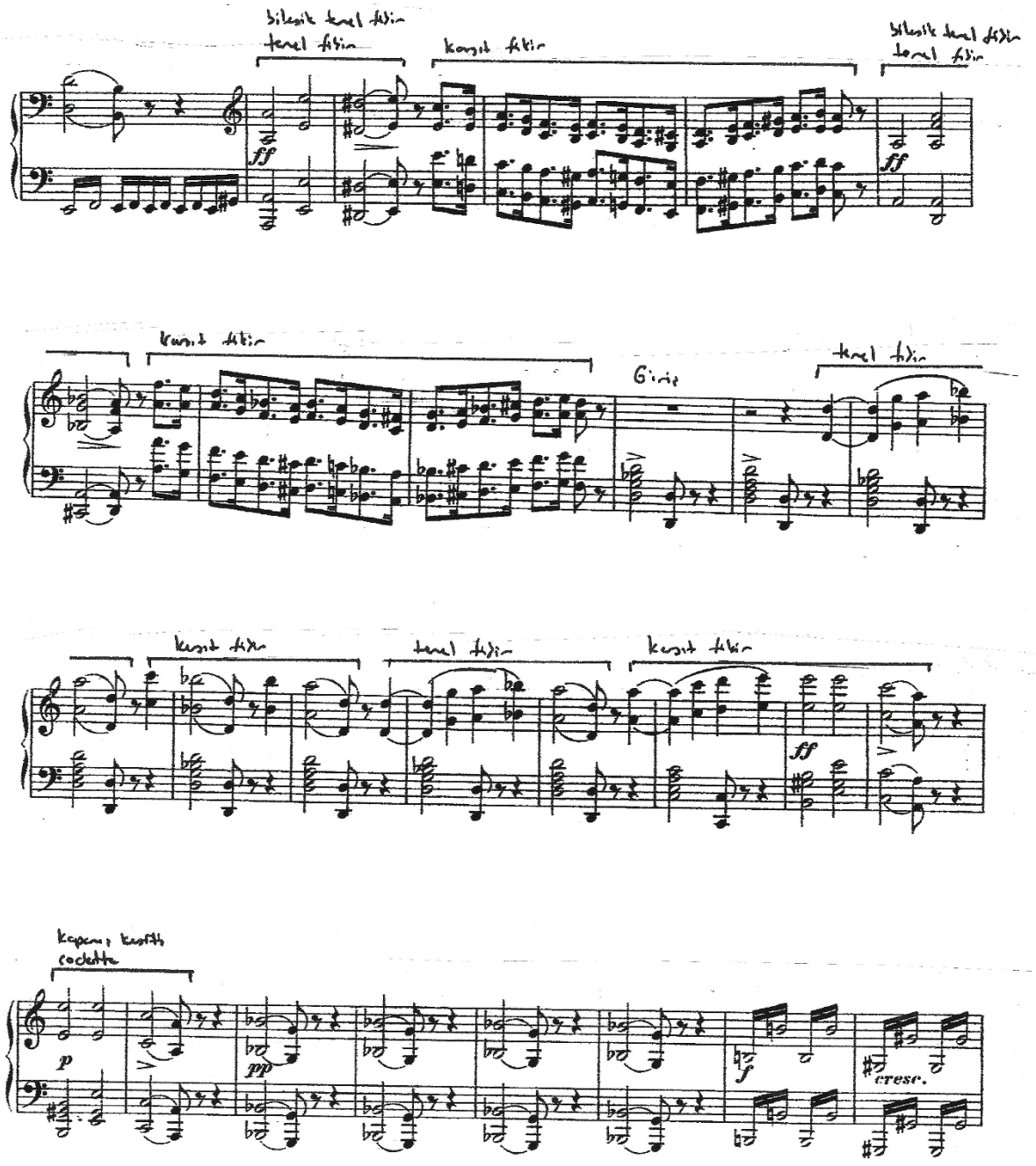


ÖRNEK 6: Schubert, D.537, 1. Bölüm-Ana tema

D.571'in ana temasında ise biçim işlevleri neredeyse ayırt edilemeyecek kadar belirsizleştirilmiştir. Önceki örnekten farklı olarak bu tema belirgin bir TK ile biter. Ancak iç örgütlenmesi tema tiplerinin hiç biriyle örtüşmez, son derece gevşek örgütlenmiştir. Tema bir temel fikrin defalarca tekrarlanması üzerine kurulmuştur, ayrıca bu tekrarlar parçalanma, model-sekans, armonik ivmelenme gibi sürdürme özellikleri de yaratmazlar. Daha ilginci, faz diyez tonundaki tema ortasında La Majör tonuna modülasyon yapar ve yapısal bir kalış ile bu tonu onaylar. Bunun ardından ana tonun ve temel fikrin dönüşü bir tür Küçük Üç Bölmeli etkisi yaratır ancak belirgin bir karşıt orta (*contrasting middle*) kesiti yoktur. Temanın motifsel yalınlığı ve başındaki melodik giriş (*melodic introduction*) bu temayı bir sonat temasından çok bir lied temasına yakın kılar.

Son olarak, D. 784'ün ilk teması çok daha karmaşık bir tema tasarımı sergiler; temanın hiçbir noktasında Caplin'in tanımladığı şekilde bir kalış görülmez. Muhtemel kalış bölgelerinde Eksen akorunun arpejle gelmesi ve yapısal bir bas partisinin tümden eksikliği kalışların oluşmasını engeller. Bir bakıma retorik kapanış ile yapısal kapanış arasındaki fark ortadan kalkmıştır. Bunun da ötesinde, tema içindeki tonal uzaklaşmalar, dönüşler ve ezgisel yapılanma temanın bütünü neredeyse bir sonat biçiminin minyatür hali kılar. Kısacası, D. 784'ün ilk bölümünün teması Biçim İşlevleri Kuramının kapsamının oldukça dışına çıkar.



ÖRNEK 7: Schubert, D.784, 1. Bölüm-Ana tema



ÖRNEK 7 (devam)

Görüldüğü gibi, Schubert'in ana tema tasarımında klasik üslubun izleri gözükmekle birlikte fikir düzeyinden cümle düzeyine, tüm biçim katmanlarında belirgin sapmalar tespit edilebilir. Piyano sonatlarının bu çalışma kapsamı içinde yer almayan diğer bölümlerinde de benzer sapmalar daha yoğun biçimde kullanılmıştır. Kimi sonatlarda sapmalar klasik ana temanın temel özellikleriyle tümüyle zıtlaşan boyuta ulaşır, kimi örneklerde, ögenin sentaktik rolü ile zamansal konumu arasındaki klasik uzlaşı büyük ölçüde kaybolur.

Schubert, klasik bestecilerin, köprü, yardımcı tema gibi, bölümün ilerleyen safhalarında kullandıkları gevşek örgütlenme yordamlarına, ana tema tasarımında da yer vererek, yeni bir müzikal zaman tasarımına da kapı açar. Romantik üslupta özellikle Schumann'da gördüğümüz, yapıtın 'sanki ortasından başlamış' izlenimini vermesi durumunun ilk izleri Schubert'te bulunabilir. Elbette, yukarıda tespit ettiğimiz sapmalara, klasik repertuvarda da örnekler bulmak mümkündür. Ancak Schubert'in yaygın kullanımı, bu sapmaları yeni bir üslubun standartlarına doğru dönüştürür. Meyer ve Rosen'a göre, yeni bir üslubun doğuşundaki temel mekanizma, önceki üslubun sapmalarının yeni üslupta yaygınlaşmasıdır [3, 20], bundan hareketle Schubert müziğinin biçim bağlamında bu yaygınlaşmayı sağladığını söylemek mümkündür. Romantik bestecilerin, mesela Schumann ve Brahms'ın, Schubert müziğinden övgüyle bahsetmeleri bestecinin bu üsluptaki özel konumunu doğrular [4, 6, 9]. Kısacası, Schubert'te armonik dil her ne kadar klasik üsluba yakın olsa da, sentaksta yeni bir üslubun izleri kendini göstermeye başlamıştır.

Eğer yukarıdaki analizlerde değindiğimiz sapmalar bir besteleme zaafı olarak değerlendirilmeden, Schubert'in ana tema tasarımında bir tutarlık gözlenebilirse, şu soru gündeme gelecektir: Schubert'in tema tasarımının çıkış noktası ne olabilir? Spekülatif bir cevapla, özellikle son temaların tasarımının, sonat üslubuna yabancı olmakla birlikte, Schubert'in ustası olduğu lied üslubuna oldukça yakın olduğunu öne sürebiliriz. Kanımca Schubert'in gerçek dehası, Beethoven'ın sonat üslubunu sınırlarına kadar taşımasından farklı olarak, başka bir üslubu sonatın içine yerleştirerek bir tür melez üslup yaratmak ve bundan zengin bir ifade çeşitliği türetmektir.

KAYNAKLAR:

[1] SALZER, F. (1928) "Die Sonatenform bei Franz Schubert", *Studien zur Musikwissenschaft* 15, s. 86-125.

[2] TOVEY, Fr. (1927) "Franz Schubert", *The Heritage of Music*, (editör: H. J. Foss), Oxford: Oxford University Press, s. 82-122 .

[3] ROSEN, Ch. (1988) *Sonata Forms*, New York: W. W. Norton.

[4] WEBSTER, J. (1978, 1979) "Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity, I" *19th Century Music* 2, s. 18-35, *19th Century Music* 3, s. 52-71.

[5] CONE, E. (1982) "Schubert's Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics", *19th Century Music*, Vol. 5, No. 3 s. 233-241.

[6] BLACK, Br. (1996) *Schubert's Apprenticeship in Sonata Form: The Early String Quartets*, Montreal, yayımlanmamış doktora tezi.

[7] BLACK, Br. (2015) "Schubert's 'Deflected Cadence' Transitions and the Classical Style", *Formal Functions in Perspective*, (editörler: S. Vande Moortele, J. Pedneault-Deslauriers ve N. John Martin), University of Rochester Press, s. 165-197.

[8] SCHMALFELDT, J. (2011) *In the Process of Becoming*, Oxford University Press.

[9] DE MEDİCİS, Fr. "Heavenly Length" in Schubert's Instrumental Music", *Formal Functions in Perspective*, (editörler: S. Vande Moortele, J. Pedneault-Deslauriers ve N. John Martin), University of Rochester Press, s. 198-223.

[10] CAPLIN, W. E. (2013) *Analyzing Classical Form*, New York: Oxford University Press.

[11] ARREBOLA, J. (2012) *The Unfinished Piano Sonatas of Franz Schubert*, Ochando Press.

[12] CAPLIN, W. E. (1998) *Classical Form*, New York: Oxford University Press.

[13] SCHÖNBERG, A. (1967), *Fundamentals of Musical Composition*, Londra: Faber and Faber.

[14] BROMAN, Per F. (2007), "In Beethoven's and Wagner's Footsteps: Phrase Structures and "Satzketten" in the Instrumental Music of Béla Bartok", *Studia Musicologica*, vol. 48, no. 1/2, s. 113-131.

[15] MACKAY, James, S. (2002), "Toward a Theory of Formal Functions for Renaissance Music", *Indiana Theory Review*, vol.23, s. 99-131.

[16] SOMER, A. (2005) "Musical Syntax in the Sonatas of Debussy: Phrase Structure and Formal Functions", *Music Theory Spectrum*, vol.27, no.1, s. 67-95.

[17] CAPLIN, W. E. (2004) "The Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions.",

Journal of the American Musicological Society, vol.57, no.1, s. 51-117.

[18] CAPLIN, W. E. (2010) "What are Formal Functions", *Musical Form, Forms Formenlehre,* (editör: Pieter Bergé), Leuven University Press. "The Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions.", s. 21-40.

[19] CAPLIN, W. E. "Beyond the Classical Cadence: thematic Closure in Early Romantic Music" *Music Theory Spectrum*, vo.40, no.1, s.1-26.

[20] MEYER, L. (1989) *Style and Music*, Londra: The University of Chicago Press.

"MAKAM SEYİRLERİNİN YÖNLÜ GRAFLAR İLE GÖSTERİMİ"

N. Feyza Yalçın
Harran Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Matematik Bölümü
fyalcin@harran.edu.tr

Gökhan Yalçın
Harran Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
gyalcin@harran.edu.tr

Özet

Graf (çizge) teorisinin temeli 1736 yılında ünlü matematikçi Leonhard Euler tarafından atılmıştır. Graf teorisinin uygulamaları günlük hayattaki ulaşım, ekonomi, bilgi iletimi, taşıma ağları gibi hatta eğitimde ve sosyal bilimlerdeki birçok problemin çözümünde kullanılmaktadır. Kısaca graf teorisi nesnelerin düzenlemeleri ve birbirlerine bağlılığı üzerine temellenmiştir. Elemanları köşe olarak adlandırılan boş olmayan bir V kümesi ve elemanları kenar olarak adlandırılan E kümesinden oluşan $G=(V,E)$ sıralı ikilisine bir (yönsüz) graf denir. u köşesi ile v köşesini birleştiren bir e kenarı varsa, bu kenar $e=\{u,v\}$ veya $e=uv$ ile gösterilir, u ve v köşeleri komşu köşeler olarak tanımlanır. Her bir kenarı bir yöne sahip olan graf çeşidine yönlü graf denir. $e=uv$ bir yönlü kenar (yay) ise u köşesine e kenarının başlangıç köşesi v ye ise bitim köşesi denir.

Türk musikisinde makamı oluşturan perde seslerinin hareketinin de yönlü graf olarak gösterilebileceği tespit edilmiştir. Bu bağlamda; grafın köşeleri makamın perde sesleri, kenarları ise melodik hareket olarak göz önüne alındığında bir yönlü "müziksel graf" elde edilir. Yönlü bir müziksel grafta $e=uv$ yönlü kenarının u köşesi makamın seyrine başladığı başlangıç köşesidir (perde), v bitim köşesi ise bir sonraki perdedir. Başlangıç perdesi ile bitim perdesi arasında oluşan bir melodik hareket bir e yönlü kenarı olarak kabul edilmiştir. Örneğin rast-dügâh bir melodik hareket ise rast başlangıç köşesini, dügâh bitim köşesini ve oluşan melodik hareket ise e yönlü kenarını gösterir.

Bu çalışmada yönlü graflar ile Türk musikisi makam seyirlerinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu amaçla ilk olarak Kantemiroğlu Edvarı nota mecmuası bölümünde yer alan rast makamındaki 2 saz eserinin serhane ve mülazime bölümleri, Hüseyni Külli Külliyat-ı Makamat adlı eserdeki rast makam seyir örneği ve Neyzen Aka Gündüz Kutbay'a ait bir rast taksimin perde hareketleri yönlü graf ile gösterilmiştir. İkinci olarak yönlü graflar olarak modellenen bu eserlerdeki perde seslerinin dereceleri hesaplanmış, güçlü bağlantılı perde sesleri yönlü graf üzerinde gözlemlenmiştir. Son olarak elde edilen veriler graf teorisi yardımı ile müziksel açıdan yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Graf, Osmanlı/Türk musikisi, makam, Kantemiroğlu Edvarı.

"REPRESENTATION OF MAKAM CRUISES WITH DIGRAPHS"

Abstract

Graph theory is laid the foundation by the famous mathematician Leonhard Euler in 1736. Applications of graph theory are used to solve many problems in everyday life such as transportation, economy, information transmission, transport networks, even education and social sciences. Briefly, graph theory is based on arrangements of objects and their connectivity to each other. A (undirected) graph denoted by $G=(V,E)$ consists of a non-empty set of objects

V called vertices (nodes) and other set *E* whose elements are called edges. If an edge *e* joins the vertices *u* and *v*, this edge is denoted by *e*={*u*,*v*} or *e*=*uv*, so the vertices *u* and *v* are are called adjacent vertices. If each edge of a graph is directed, the graph is called directed graph (digraph). If *e*=*uv* is a directed edge (arc), *u* is initial vertex and *v* is terminal vertex of *e*. It has been determined that the movement of the pitches forming the makam in Turkish music can also be represented as a digraph. In this context when the pitches of makam are considered as vertices and the edges are considered as melodic movement, a "musical digraph" is obtained. In a musical digraph the vertex *u* of the directed edge *e*=*uv* is the initial vertex (pitch) that makam begins to cruise and the terminal vertex *v* is the next pitch. A melodic movement occurs between the initial and terminal pitch has been assumed that a directed edge *e*. For example, if rast-dügâh is a melodic movement rast and dügâh denotes the initial and terminal vertex, respectively and the forming melodic movement denotes the directed edge *e*.

In this study, it is aimed to examine the makam cruises of Turkish music with digraphs. For this purpose, firstly serhane and mülazime part of two instrumental pieces in rast makam in Kantemiroğlu Edvarı nota mecmuası, the rast makam cruise sample in the work named Hüseyni Külli Külliyat-ı Makamat and pitch movements of a rast taksim belongs to Neyzen (ney player) Aka Gündüz Kutbay are represented by digraph. Secondly the pitch degrees of these works that modelled as digraphs are calculated and strongly connected pitches are observed on digraph. Finally, the obtained data is interpreted in terms of music with the help of graph theory.

Key words: Graph, Ottoman/Turkish music, makam, Kantemiroğlu Edvarı.

1. Giriş

Königsberg köprü problemine dayanan graf (çizge) teorisinin temeli 1736'da ünlü matematikçi Leonhard Euler tarafından atılmıştır. Graf teorisi nesnelerin düzenlemeleri ve birbirlerine bağlılığı üzerine temellenmiştir. Graf teorisinin uygulamaları günlük hayattaki ulaşım, ekonomi, bilgi iletimi, taşıma ağları gibi hatta eğitimde ve sosyal bilimlerdeki birçok problemin çözümünde kolaylık sağlamaktadır. Örneğin; dil öğretiminde Türkçe kurallı ve kuralsız (devrik) cümle yapılarının öğretiminde cümlenin öğeleri grafın köşelerini, yönlü kenarlar ise cümle kurallı ve kuralsız olacak biçimde özne, yüklem ve tümleç bağlantılarını göstermektedir. Böylece cümle yapıları graf ile görselleştirilerek Türkçe eğitiminde kullanılması sağlanmaktadır (Ceylan ve Mete, 2017: 4-5).

Post tonal müzik analizine yönelik bir çalışmada perde-sınıf küme teorisi ile post tonal müzik analizinde desen eşleştirmeyi kolaylaştırmak için graf kuramsal yaklaşım önerilmektedir. Çalışmada müziğin algısal düzenlemelerinde geçişimli akış bölmeleme göz önüne alınmıştır. Müzik eserinin herbir notası bir köşe ve iki nota arası ilişkiler de kenar olarak alınarak eser bir graf olarak modellenmiştir. İki nota arasındaki ilişki akış bölmeleme olarak verilmiştir. Çalışmada önerilen eşleşme koşullarına göre araştırılan müziksel desen ile bazı özel (CRP) alt graflar denk olarak bulunmuştur (Szeto ve Wong, 2006: 4).

Elemanları köşe (düğüm, nokta) olarak adlandırılan boş olmayan bir *V* kümesi ve elemanları kenar olarak adlandırılan *E* kümesinden oluşan *G* = (*V*, *E*) sıralı ikilisine bir (yönsüz) graf denir. *u* köşesi ile *v* köşesini birleştiren bir *e* kenarı varsa, bu kenar *e* = {*u*,*v*} veya *e* = *uv* ile gösterilir, bu durumda *u* ve *v* köşeleri komşu köşeler olarak tanımlanır (Vasudev, 2007:1). Bir *u* köşesine komşu olan köşe sayısına ise *u* köşesinin derecesi denir. Bir grafta iki köşeyi birleştiren birden çok kenar varsa, bu kenarlara katlı (paralel) kenarlar denir. Hiçbir köşeye komşu olmayan köşeye izole köşe denir.

Her bir kenarı bir yöne sahip olan graf çeşidine yönlü graf (digraph) denir. *e* = *uv* bir yönlü kenar (yay) ise *u* köşesine *e* kenarının başlangıç köşesi, *v* ye ise bitim köşesi denir. Yönlü

grafta derece kavramının yerini iç derece ve dış derece kavramları alır. G bir yönlü graf ve v, G nin bir köşesi olsun. Başlangıç köşesi v olan bütün yönlü kenarların sayısına v köşesinin dış derecesi denir ve $d_{\text{dış}}(v)$ ile gösterilir. Bitim köşesi v olan bütün yönlü kenarların sayısına v köşesinin iç derecesi denir ve $d_{\text{iç}}(v)$ ile gösterilir.

$1 \leq i \leq k$ için v_i ler birer köşe ve $e_i=(v_{i-1},v_i)$ birer kenar olmak üzere, $v_0,e_1,v_1,\ldots,v_k$ şeklindeki diziye bir yürüme (walk) ve her bir köşenin en çok bir kez kullanıldığı yürümeye ise yol (path) denir. Herhangi iki köşesi arasında bir yol bulunan grafa bağlantılı (connected) graf denir. Bir yönlü grafın bütün köşe çiftleri arasında bir yol varsa, başka bir deyişle her u köşesinden v köşesine ve v köşesinden u köşesine bir yönlü yol varsa, bu grafa güçlü bağlantılıdır (strongly connected) denir. Bir G grafının bazı köşelerinden ve bazı kenarlarından oluşan grafa G nin alt grafı denir. Yönlü bir G grafının her u,v köşe çifti için u dan v ye ve v den u ya bir yönlü yol var olacak şekilde maksimal alt grafına G nin güçlü bağlantılı bileşeni denir. Aynı güçlü bağlantılı bileşen içindeki köşeler güçlü bağlantılıdır.

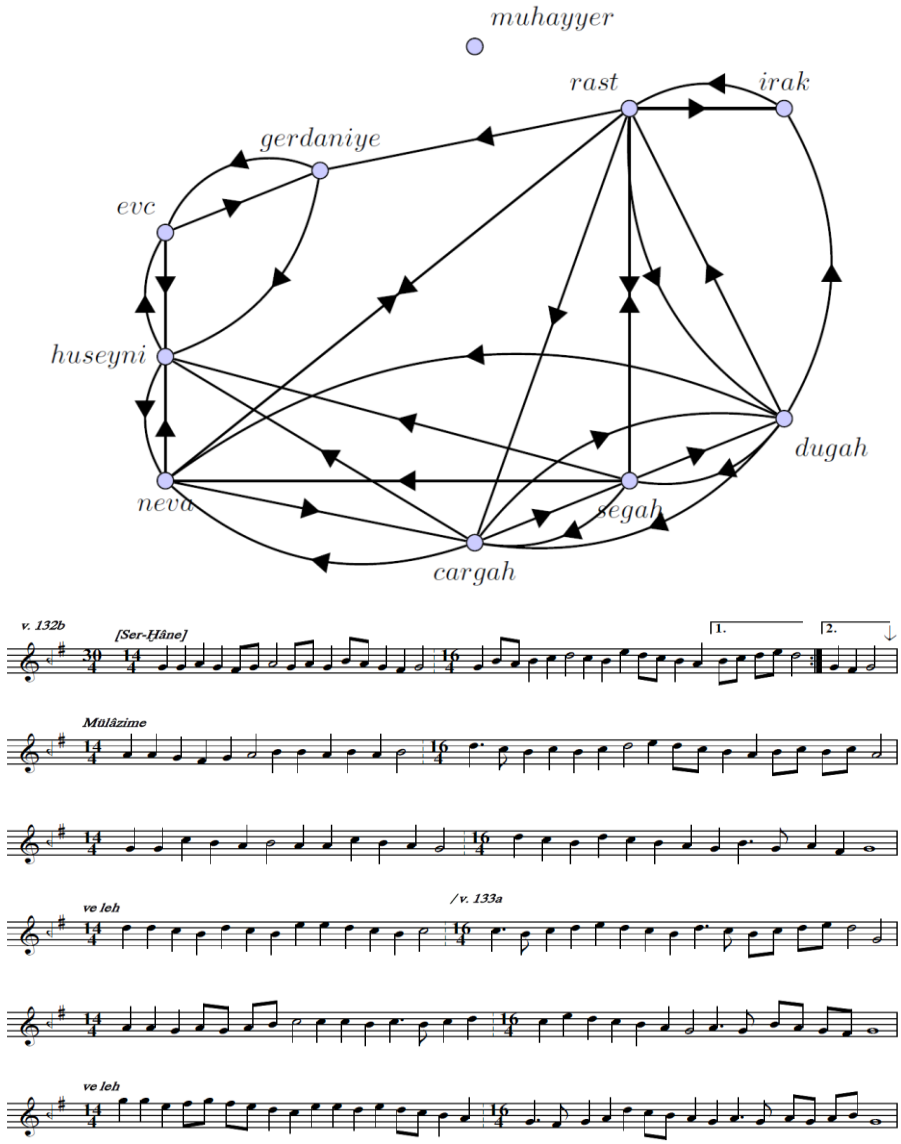
Bu çalışmada yönlü graflar ile Türk musikisi makam seyirlerinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu amaçla ilk olarak Kantemiroğlu Edvarı nota mecmuası bölümünde yer alan rast makamındaki 2 saz eserinin serhane ve mülazime bölümleri, Hüseyni Külli Külliyat-ı Makamat adlı eserdeki rast makam seyir örneği ve Neyzen Aka Gündüz Kutbay'a ait bir rast taksimin perde hareketleri yönlü graf ile gösterilmiştir. İkinci olarak yönlü graflar olarak modellenen bu eserlerdeki perde seslerinin dereceleri hesaplanmış, güçlü bağlantılı perde sesleri yönlü graf üzerinde gözlemlenmiştir. Son olarak elde edilen veriler graf teorisi yardımı ile müziksel açıdan yorumlanmıştır.

2. Bulgular ve Yorumlar

Türk musikisinde makamı oluşturan perde seslerinin hareketinin de yönlü graf olarak gösterilebileceği tespit edilmiştir. Bu bağlamda; grafın köşeleri makamın perde sesleri, kenarları ise melodik hareket olarak göz önüne alındığında bir yönlü "müziksel graf" elde edilir. Yönlü bir müziksel grafta $e = uv$ yönlü kenarının u köşesi makamın seyrine başladığı başlangıç köşesidir (perde), v bitim köşesi ise bir sonraki perdedir. Başlangıç perdesi ile bitim perdesi arasında oluşan bir melodik hareket bir e yönlü kenarı olarak kabul edilmiştir. Örneğin rast-dügâh bir melodik hareket ise rast başlangıç köşesini, dügâh bitim köşesini ve oluşan melodik hareket ise e yönlü kenarını gösterir.

18. yüzyıl rast makamında en sık kullanılan perdeler göz önüne alınarak incelenen eserlere ait yönlü grafların köşe kümesi V = {ırak, rast, dügâh, segâh, çargâh, neva, hüseyni, evç, gerdaniye, muhayyer} olarak sınırlandırılmıştır.

2.1. Kantemiroğlu Edvarı 375 nolu rast makamındaki eserin graf ile gösterilmesi



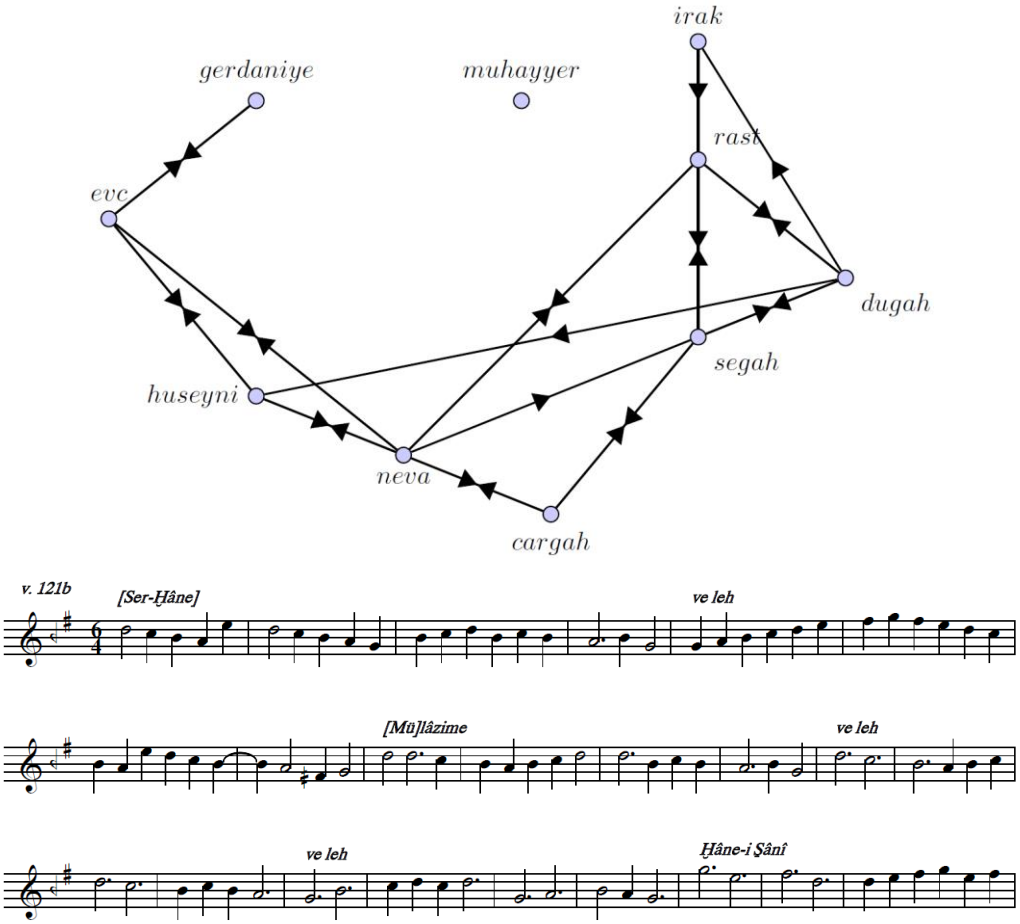
(Ekinci, 2016: 217)

Graf 1. 375 nolu rast eserin graf ile gösterilmesi

Graf 1 incelendiğinde (No.375) eserin rast perdesinden gerdaniye perdesine kadar rast, dügâh, segâh, çargâh, neva, hüseyni, evç ve gerdaniye perdelerinin kullanıldığı görülmektedir. Ezgi hareketinin rast perdesinden başladığı ırak, dügâh, segâh, neva ve gerdaniye perdelerine hareket edilmesine karşın aynı şekilde rast perdesine neva, çargâh, segâh, dügâh ve ırak perdelerinden de atlamalar yapıldığı görülmektedir. Eserin tüm serhane ve mülazime bölümleri dikkate alındığında rast perdesi ile ilgili olarak başka perde hareketlerinin kullanılmadığı görülmüştür. Bu durum da rast makamının seyir özelliğini göstermektedir. Ayrıca dügâh perdesinden ırak, rast, segâh ve neva dışında hareket görülmemektedir. Segâh perdesinden rast, dügâh, çargâh, neva ve hüseyni perdelerine, çargâh perdesinden rast, dügâh, segâh, neva ve hüseyni perdelerine, neva perdesinden ise rast, çargâh ve hüseyni perdelerine hareket görülmektedir. Neva perdesinden sonra ise hareket azalmaktadır. Burada rast, dügâh, segâh, çargâh ve neva perdelerinin rast makam seyri içerisinde daha çok kullanılan ve daha çok

hareketin gerçekleştiği perdeler olduğu anlaşılmaktadır. Başka bir ifade ile 375 nolu eserde "Rast beşli" ve "rast dörtlü" düşünüldüğünde rast beşlinin daha çok gösterildiğini, rast dörtlünün ise az kullanıldığını söyleyebiliriz.

2.2. Kantemiroğlu Edvarı 335 nolu rast makamındaki eserin graf ile gösterilmesi

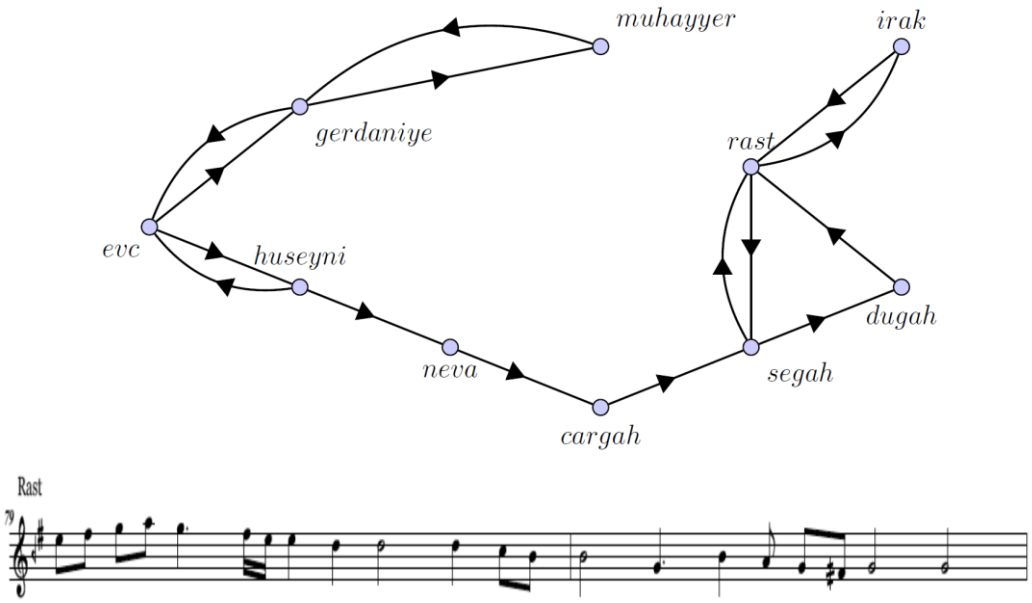


(Ekinci, 2016: 206)

Graf 2. 335 nolu rast eserin graf ile gösterilmesi

Graf 2'de 335 nolu eserin 375 nolu eserde olduğu gibi makam perdelerinin rast, dügâh, segâh, çargâh, neva, hüseyni, evç ve gerdaniye olduğu görülmektedir. Rast perdesinden hareketin ırak, dügâh, segâh, neva perdelerine olduğu görülmektedir. Dügâh perdesinden ırak, rast, hüseyni ve segâh perdelerine; segâh perdesinden dügâh, rast ve çargâh perdesine; çargâh perdesinden segâh ve neva perdesinden çargâh, segâh, rast ve hüseyni perdelerine hareket olduğu görülmektedir. Neva perdesinden hareketin daha az ve neredeyse tek yönlü olduğu görülmektedir. 375 nolu eserde olduğu gibi makam seyir hareketinin rast beşli içerisinde yoğun bir şekilde olduğu rast dörtlünün az kullanıldığı söylenebilir. İncelenen bu eserde diğer eserlere nispeten daha az perde hareketi kullanılarak rast makamının ortaya konulduğu görülmektedir.

2.3. Kantemiroğlu Edvarı 296 nolu "Külli Külliyat-ı Makamat" adlı eserde rast seyir örneğinin graf ile gösterilmesi



(Yalçın, 2017: 57)

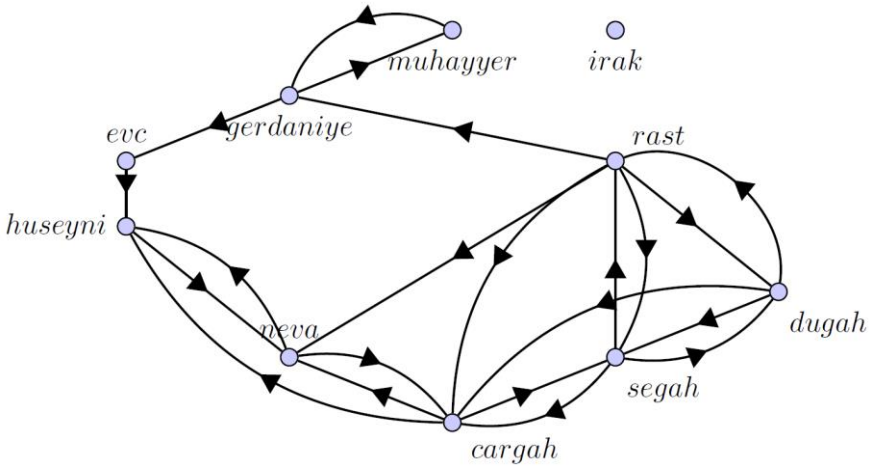
Graf 3. 296 nolu eserdeki rast seyirin graf ile gösterilmesi

Graf 3'te görüldüğü gibi Külli Külliyat-ı Makamat adlı eserin rast makamı seyir örneği incelenen eserler içerinde en az perde hareketinin kullanılarak rast makamının ortaya konulduğu örneklerden birisidir. İncelenen seyir örneği rast perdesi ile değil, hüseyni perdesinden harekete başlamakta (önceki makam seyirleri nikriz ve rehavi makamlarındadır) evç, gerdaniye ve muhayyer perdelerini gösterip tekrar dönüp rast perdesinde karar vermektedir. Rast perdesinden ırak, segâh hareketinin yapıldığı ve rast makamının gösterildiği görülmektedir. Bu hareketten dolayı rast, segâh, dügâh, rast, ırak ve rast hareketinin rast makamını göstermeye yetkin perdeler olduğunu gösterdiğini söyleyebiliriz.

2.4. Aka Gündüz Kutbay-Rast taksimin graf ile gösterilmesi



(Erkmen, 2018: https://www.youtube.com/watch?v=97XR3yNS680)



Graf 4. Rast taksimin graf ile gösterilmesi

Aka Gündüz Kutbay'a ait rast taksimin perde hareketleri Graf 4'te gösterilmiştir. "Dem" sesleri kullanılarak icra edilen bu taksimde rast ile başlanılmakta ve muhayyer perdesine değin tam perdeler kullanılmaktadır. Rast-neva, rast-gerdaniye, rast-çargâh, rast-segâh ve rast-dügâh melodik aralıklarının kullanıldığı görülmektedir. Rast-neva perdeleri arasında melodik akışın fazlaca olduğu taksimin bu perdeler arasında yapıldığı görülmektedir. İncelenen eserler gibi taksim rast beşli içerisinde ağırlık göstermektedir. Taksimin icrada kullanılan perdeler ve seyir açısından on sekizinci yüzyıl eserleri ile benzerlik gösterdiği söylenebilir.

3. Sonuçlar ve Öneriler

Bu çalışmada Kantemiroğlu ve Kevseri Mecmuası'nda kaydedilmiş olan rast makamında yazılmış 335, 375, 296 (Külli Külliyat-ı Makamat) nolu eserler ve Aka Gündüz Kutbay'a ait taksim örneği graf ile gösterilmiştir. Graflar aracılığı ile elde edilen bulgular ışığında aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

1. Rast 375 nolu esere ait yönlü graf muhayyer perdesine bağlı hiçbir perde bulunmadığından muhayyer perdesi izole köşe olup, graf bağlantısızdır. Ancak muhayyer dışında kalan {ırak, rast, neva, çargâh, segâh, dügâh, evç, hüseyni, gerdaniye} güçlü bağlantılı bileşendir.

2. Rast 335 nolu esere ait yönlü graf muhayyer perdesine bağlı hiçbir perde bulunmadığından muhayyer perdesi izole köşe olup, graf bağlantısızdır. Ancak muhayyer dışında kalan {ırak, rast, neva, çargâh, segâh, dügâh, evç, hüseyni, gerdaniye} kümesi grafın güçlü bağlantılı bileşenidir.

3. Hüseyni Külli Külliyat-ı Makamat adlı eserdeki rast makam seyir örneğine ait yönlü grafta {ırak, rast, segâh, dügâh} ile {muhayyer, gerdaniye, evç, hüseyni} iki güçlü bağlantılı bileşendir.

4. Aka Gündüz Kutbay'a ait rast taksime ait yönlü grafta ırak perdesine bağlı hiçbir perde bulunmadığından ırak perdesi izole köşe olup, graf bağlantısızdır. Bu grafta muhayyer dışında kalan {ırak, rast, neva, çargâh, segâh, dügâh, evç, hüseyni, gerdaniye} güçlü bağlantılı bileşendir.

5. İncelenen eserlere ait yönlü graflardaki perdelerin iç ve dış dereceleri hesaplanarak Tablo 1'de verilmiştir.

Eser	derece	muh	ger	evç	hüs	neva	çar	seg	düg	rast	ırak
N.375	$d_{dış}$	0	2	2	2	3	4	5	5	6	1
N.375	$d_{iç}$	0	2	2	5	5	4	3	3	4	2
N.335	$d_{dış}$	0	1	3	2	5	2	3	4	3	1
N.335	$d_{iç}$	0	1	3	3	4	2	4	2	4	1
Seyir	$d_{dış}$	1	2	2	2	1	1	2	1	2	1
Seyir	$d_{iç}$	1	2	2	1	1	1	2	1	3	1
Taksim	$d_{dış}$	1	2	1	1	2	3	3	2	5	0
Taksim	$d_{iç}$	1	2	1	2	3	4	3	2	2	0

Tablo 1. Perdelerin İç ve Dış Dereceleri

6. Müzik eğitimi açısından değerlendirildiğinde edvara kaydedilmiş rast makamındaki 335, 375 nolu eserlerin ve rast seyir örneğinin harf notasıyla ya da batı notası ile bir bütün olarak ele alınmasının, incelenmesinin güç olduğu, yönlü graf yardımı ile perde hareketlerinin daha anlaşılır hale getirildiği rahatlıkla söylenebilir. Bu nedenle Türk musiki makam seyirlerinin gösterilmesinde, öğretilmesinde, incelenmesinde yönlü graftan rahatlıkla yararlanabileceği, taksim icrasında ve hatta öğretilmesinde yardımcı olacağı düşünülmektedir. Herhangi bir makamda seyir ya da taksim uygulamalarında örnek olarak verilen graflarda olduğu gibi ok yönleri takip edilerek, dolaşılıp karar perdesine varılması gerekir. Bu yönüyle müziksel graf, öğrencinin hangi perdeler içerisinde hareket edeceğini gösterecektir. Hatta dönemsel olarak eserlerin, seyirlerin ve taksimlerin gösterilebileceği, öğrencilerin hem makamı daha iyi öğrenmesinde yardımcı olacağı hem de taksimleri dönemlerine göre farklı bir bakış açısı ile icra edebileceği düşünülmektedir.

Kaynaklar

1. Ceylan İ, Mete F. *Türkçe Kuralsız (Devrik) Cümle Yapısının Graf Çizimler ile Gösterilmesi.* Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 2017. (s. 4-5)

2. Dündar S, Dündar P. *Sonlu Markov zincirinin graflarla katlanışı*, Mühendislik Bilimleri Dergisi, 5 (1), 1999. (s. 967-968).

3. Ekinci M.U. *Kevseri Mecmuası-18. Yüzyıl Saz Müziği Küllliyatı*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2016.

4. Erkmen E. *Aka Gündüz Kutbay Rast Taksim*. https://www.youtube. com/watchv=97XR3yNS680 (04.04.2018 tarihinde alınmıştır).

5. Szeto W.M, Wong M.H. *A graph-theoretical approach for pattern matching in post-tonal music analysis*, Journal of New Music Research, 35 (4), 2006.

6. Vasudev C. *Graph Theory with Applications* [e-kitap]. New Delhi: New Age Publishers, 2007.

7. Yalçın G. *19. Yüzyıl Türk Musikisinde Haşim Bey Mecmuası-Birinci Bölüm: Edvar*, Ankara AKM yayınları. 2016.

8. Yalçın G. *Kantemiroğlu Edvârı'nda "Hüseynî Küllî Külliyât-ı Makâmât" adlı saz eserinin incelenmesi*. Uluslararası Hakemli Müzik Araştırmaları Dergisi (UHMAD). S.11, 2017. (s. 32-70).

"SES SANATÇILARININ SAZ MUSİKİSİYLE İLİŞKİSİ: CUMHURİYET DÖNEMİ"

Nevin Şahin

ÖZET

Vokal ve enstrümantal bestelerle iki kanaldan üretimi yüzyıllardır devam eden geleneksel Türk müziğinde bestecilik ve yorumculuk arasında karmaşık bir ilişki vardır. Her ne kadar bestekârlar ve icracılar arasında bestecilik açısından sistematik bir sınıflandırma yapmak mümkün olmasa da saz ve sözün farklılığının Türk müziğinde bestecilik konusunda incelemeye değer bir dinamik olduğu düşünülmektedir. Bestecilikte saz ve söz farklılığı öne çıkarılarak, bu çalışmada, esas alanı sözlü müzik olan ses sanatçılarının saz müziğine katkıları incelenmektedir. 19. yüzyıl öncesinde bestekârlara dair çok kesin bilgilere ulaşılamamaktadır. Buna ek olarak, ünlü büyüklere atfedilen eserler, dinî/askerî/saltanatlı bağlantılara göre bestekârlara isimler verilmesi, repertuvarda hanende sıfatıyla kayıtlara geçmiş olan bestekârlara ait saz eserleri bulunmaması gibi gerekçelerle, bu çalışmada Cumhuriyet Dönemi tarihsel aralık olarak seçilmiştir. Cumhuriyet Dönemi söz konusu olduğunda, sesiyle ön planda olan isimlerin saz müziğine katkı yapmayı çok tercih etmemiş olması örneklemi daraltmaktadır. Ayrıca repertuvara beste kazandırmayıp sadece yorumcu olarak müziğe katkı sunmuş olan sanatçılar vardır. Ses icrasıyla da kayıtlara geçmiş olmasına rağmen, sazlarıyla ön plana çıkmaları dolayısıyla bazı bestekârların saz eserleri çalışma dışı bırakılmıştır. Araştırma kapsamında, Cumhuriyet Dönemi'nde saz eseri bestelemiş olan 7 ses sanatçısı tespit edilmiştir. Bu sanatçıların en çok eser ürettiği saz eseri formunun saz semaisi olduğu gözlemlenmiştir. 7 bestekârın repertuvarda tespit edilen 35 saz semaisinden, tek saz semaisi bestelemiş olan bestekârların eserleri analize tabi tutulmuştur. Bunlar Münir Nurettin Selçuk'un Nihavend, Bekir Sıdkı Sezgin'in Neveser ve Coşkun Açıkgöz'ün Kürdîlihicazkâr makamındaki saz semaileridir. Analiz bulguları, aynı dönemin saz sanatçılarınca bestelenmiş saz semaileriyle karşılaştırılmış ve ses sanatçılarının saz müziğinde "söz"ü öne çıkaran bir üslup benimsediği görülmüştür.

Anahtar sözcükler: Türk müziği, saz eseri, ses sanatçısı, bestecilik yaklaşımları

ABSTRACT

There is a complex relationship between composition and performance in traditional Turkish music in its vocal and instrumental compositions. Although it is impossible to classify composers and performers concerning composition, it is argued that the difference between words and instruments is a dynamic worth analyzing concerning composition in Turkish music. With a focus on the difference between words and instruments, this study analyzes the contribution of singer composers in instrumental music. It is difficult to reach precise information concerning composers before the 19th century in Turkish music. Due to factors like compositions attributed to prominent names by their composers, composers named by their religious/military/royal ties, the composers named "*hanende*" (singer) having no instrumental works recorded in the repertory, this study is limited to the Republican Period. The sample of the research is still limited since the people who are prominent with their singing have not preferred to contribute to instrumental music. Some singers are solely performers and have no compositions in the repertory. Although singers as well, several composers are excluded from sampling since they are more prominent with their instrument performance. Within the scope of the research, 7 singer composers who have instrumental works were identified. The favorite

form of these composers concerning instrumental music is saz semaisi. Among the 35 saz semaisi compositions identified within the repertory by those 7 composers, the works of composers who have one saz semaisi are selected, which are the saz semaisi in makam Nihavend by Münir Nurettin Selçuk, that in makam Neveser by Bekir Sıdkı Sezgin, and that in makam Kürdîlihicazkâr by Coşkun Açıkgöz. The findings of the analyses were compared to the saz semaisi compositions by instrumentist composers of the same period and it is revealed that the singers have adapted a composition style that emphasizes the "word" in instrumental music.

Keywords: Turkish music, instrumental composition, singer, approaches to composition

GİRİŞ

Antik Yunan ve Mezopotamya'dan beslenmiş, kökleri yüzyıllar öncesine dayanan geleneksel Türk müziğinde, bestecilik ve yorumculuk arasında keskin sınırlar çizilmemiştir. Ustanın taklit edilmesi gibi de algılanabilecek olan meşk sisteminde eğitim ve aktarımın tamamen icraya dayanması, bestecilik ve yorumculuk arasında net bir ayrım oluşmasını engelleyen önemli bir faktördür. Gerek müzik kültürünün yazılı kanallardan ziyade sözlü kanallarla aktarılagelmesi, gerekse bireyi yaratım sürecinin dışında kalmaya iten anlayış, bestecisi bilinen eserler konusunda dahi şüpheye düşmemize neden olmuştur. Yazıyla olan bu kopukluğun azaldığı noktada bestecilikle yorumculuk arasında bir boşluk oluşmaya başladığını, ancak günümüzde geleneksel Türk müziği besteciliğiyle yorumculuğunun hâlâ kol kola yürüdüğünü söyleyebiliriz.

Türk müziğinde bestecilik yaklaşımları üzerine yürütülmüş olan çalışmalara baktığımızda karşımıza çok çeşitli başlıklar çıkmaktadır. En yaygın karşılaşılan çalışmalar bir bestecinin hayatı ve eserlerine odaklanan, biyografik ve bibliyografya niteliğindeki çalışmalardır (bkz, Öztuna, 1986; Şen, 2003). Enstrümanı veya sesiyle yorumculukta çığır açmış, Tanburî Cemil Bey gibi sanatçıların performanslarını anlamaya yönelik çalışmalar da sıklıkla karşımıza çıkmaktadır (bkz. Öztürk ve Beşiroğlu, 2009). Bestecinin eserlerinde ne gibi müzikal temaları öne çıkardığı, hangi teknikleri kullandığı gibi noktaları çözümlemeye çalışan incelemelerin yanı sıra Dede Efendi'nin Mevlevi ayinleri gibi, bestecinin belli bir formdaki eserlerine odaklanan çalışmalar (bkz, Güneş, 2011) ya da farklı bestecilerin veya yorumcuların karşılaştırılmasına odaklanan çalışmalar (bkz. Zeybek, 2013) da yürütülmüştür. İcracılık ilişkisi ele alınmaksızın sözlü eser besteciliğine yönelik incelemeler yapıldığı gibi (bkz. Çolakoğlu, 2006), aynı zamanda icracı olan bestekârların bestecilik kimliğine yönelik çalışmalar da yürütülmüştür (bkz. Helvacı, 2006). Ancak literatürde bestecilik ve yorumculuk ilişkisi çok kapsamlı irdelenmediği gibi bestecilik ve yorumculuk bağlamında sözlü müzik ve saz müziği arasındaki ilişki de karanlıkta kalan konulardan olmuştur. Saz ve sözün farklılığının, Türk müziğinde bestecilik konusunda incelemeye değer bir dinamik olduğu düşüncesiyle yola çıkılan bu çalışmada, ses sanatçılarının[81] saz müziğiyle ilişkisi konu edilmiştir.

BİR METODOLOJİK ARAYIŞ

Ses sanatçılarının saz müziğine katkısına dair, özellikle 19. Yüzyıl öncesinde çok sağlıklı verilere ulaşmak mümkün değildir. Sözlü kültürün bir sonucu olarak bazen birbiriyle çelişen tarihsel anlatılarla karşılaşmamız, kadim bestekârlar hakkında tespitler yapmayı zorlaştırmaktadır. Bestekârların hayatlarına dair ulaşabildiğimiz verinin kısıtlılığının yanında,

[81] Şarkıcı, ırlayıcı gibi kavramların günlük dilde kazandığı anlamlar ve çağrışımlardan kaçınmak adına çalışmada ses sanatçısı kavramı tercih edilmiştir.

bestekârlara verilen isimler de bize çok yardımcı olmamaktadır. Kazasker Mustafa İzzet Efendi, Buhûrîzâde Mustafa Itrî, Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi, Hacı Arif Bey gibi dinî, askerî ya da hanedana dayalı sıfatlarla anılan bestekârların icra boyutuyla ilgili tarihin karanlık dehlizlerinde iğneyle kuyu kazmak gerekebilir. Hânende Asadur, Hânende Bogos Efendi, Hânende Zâhide Hanım, Hânende Nâsibe Hanım, Hânende Sabri Bey gibi bestekârlar düşünüldüğünde, isimlerin kolaylık sağladığı durumdaysa söz ve sazın farklılığına dair bir bulguya ulaşamamaktayız, zira tarihte, Yahya Çelebi dışında, Hânende adıyla anılan bestekârların kayıtlara geçmiş saz eseri bulunmamaktadır.

Bu kısıtlamaların etkisiyle, ses sanatçılarının saz müziğiyle ilişkisini anlayabilmek üzere bu çalışmada Cumhuriyet Dönemi'ne odaklanılmıştır. Ancak Cumhuriyet Dönemi'nde de kısıtlamalarla karşılaşılmıştır. Bu dönemde sesiyle ön planda olan isimlerin saz müziğine katkı yapmayı çok tercih etmemiş olması örneklemi daraltmaktadır. Repertuvarda Zekâîzâde Hâfız Ahmet Irsoy, Hâfız Sadettin Kaynak, Bimen Şen Dergazaryan, Safiye Ayla, Zeki Müren, Ahmet Özhan gibi sesiyle ön planda olan bestekârlara ait saz eseri bulunmamaktadır. Deniz Kızı Eftalya, Özdal Orhon, Cevdet Bolvadin, Meral Uğurlu gibi isimler, repertuvara beste kazandırmayıp sadece yorumcu olarak müziğe katkı sunmuştur. Ses icrasıyla da kayıtlara geçmiş olmasına rağmen, Canan Sezgin Geylan gibi isimlerin sazlarıyla ön plana çıkmaları dolayısıyla, bu bestekârların saz eserleri çalışma dışı bırakılmıştır.

Bu kısıtlamalar göz önünde bulundurularak, araştırma kapsamında, Cumhuriyet Dönemi'nde saz eseri bestelemiş olan 7 ses sanatçısı tespit edilmiştir: Münir Nurettin Selçuk (1900-1981), Yesari Asım Arsoy (1900-1992), Alâeddin Yavaşça (1926-), Arif Sami Toker (1926-1997), Kâni Karaca (1930-2004), Bekir Sıdkı Sezgin (1936-1996) ve Coşkun Açıkgöz (1969-). Form ve makam çeşitliliğinin yanı sıra bu dönemde en fazla sayıda saz eseri besteleyen ses sanatçısı Alâeddin Yavaşça'dır. Bu sanatçıların en çok eser ürettiği saz eseri formunun saz semaisi olduğu gözlemlenmiştir. 7 bestekârın repertuvarda tespit edilen 35 saz semaisinden, tek saz semaisi bestelemiş olan bestekârların eserleri bu çalışma kapsamında analize tabi tutulmuştur. Bunlar Münir Nurettin Selçuk'un Nihavend, Bekir Sıdkı Sezgin'in Neveser ve Coşkun Açıkgöz'ün Kürdîlihicazkâr makamındaki saz semaileridir.

SAZIN SÖYLEDİKLERİ

Seçilen bestekâr ses sanatçılarının bestecilik, yorumculuk ve Türk müziğiyle ilişkilerine dair kısa bilgiler paylaşmak gerekirse:

Münir Nurettin Selçuk'un en sevdiği makamın Rast olduğu söylenmektedir. Ses sanatçısının yardımcı sazı tanburdur. Selim Sezgin, Selçuk'un Kahire'de tanburuyla konser verdiğini aktarmaktadır (turksanatmuzigi.org).

Bekir Sıdkı Sezgin'in en sevdiği makamın Hüzzam olduğu aktarılmaktadır. Bir saz çaldığına dair kayıt olmamasına karşın annesinin udî olması vasıtasıyla ud icra etmiş olabileceği tahmin edilmektedir (Özcan, 2009, s. 82-83).

Coşkun Açıkgöz'ün en sevdiği makam Kürdîlihicazkâr'dır, yardımcı sazı da kanunî Tahir Aydoğdu'yla çalıştığı ve zaman zaman sahnede de icra ettiği kanundur.[82]

Telli sazları yardımcı çalgı olarak kullanan bu bestekârların, çağdaşları udî Cinuçen Tanrıkorur ya da kanunî Göksel Baktagir'in bestelerinde olduğu gibi sazı ön plana çıkarmadıkları görülmektedir. Eserlerde sazı en çok öne çıkarandan sözü en çok öne çıkarana doğru bir seyir izleyerek karşılaştırmalar yapalım.

[82] Coşkun Açıkgöz ile kişisel görüşme. 3 Mart 2018.

Coşkun Açıkgöz'ün Kürdîlihicazkâr saz semaisini Göksel Baktagir'in Kürdîlihicazkâr saz semaisiyle birlikte değerlendirelim. İkisi de kanun icracısı olan bu bestecilerin eserlerinde, saz tekniği açısından çarpıcı farklar görünmektedir. İlk eserin birinci hanesinde (EK 1), kromatik yürüyüşler ve Gerdaniye üzerinde 5-7 steplik atlamalar kanun sazının icrasını ön plana çıkaran özelliklerdir, ancak bunlar haricinde eser içinde saz tekniğini öne çıkaran pek fazla sinyal bulunmamaktadır. Ayrıca dördüncü hanenin Evfer bölümünde (EK 2), bir ölçü boyunca aynı sesin devam etmesi gibi, resitatif denebilecek ve sazdan ziyade söze atfedilebilecek bir özellik karşımıza çıkmaktadır. İkinci eserse akorlar ve 64'lük notalarla bezelidir (EK 3, 4) ve gerek ajiliteli çalmayı gerekse akorlar çalmayı mümkün kılan kanunun saz tekniğini öne çıkarmaktadır. İkinci saz eseri tiz tarafta Tiz Acem'e, pest tarafta Yegâh'a kadar iki oktavın üstünde genişlerken ilk eserde skalanın sazın tessiturasına göre belirlenmediği anlaşılmaktadır; pest tarafta Kaba Nim Hisar'a, tiz tarafta Tiz Nim Hisar'a kadar iki oktav boyunca genişlemektedir ki bestecinin aynı makamdaki şarkısının ses skalasıyla bu saz semaisinin ses skalası aynıdır.

Bir kuşak geriye gidip Bekir Sıdkı Sezgin'in Neveser saz semaisine, Göksel Baktagir'in aynı makamdaki saz semaisiyle karşılaştırmalı olarak bakalım. Neveser saz semailerinden ilkinde, ilk üç haneye yayılacak şekilde (EK 6), ses icrasında çok yaygın kullanılan noktalı tartımlarla, 16'lıkların monotonluğunun kırıldığı görülmektedir. Eser Yegâh-Sümbüle arasında iki oktavdan daha dar bir ses skalasında bestelenmiştir, seyri çok geniş bir skalaya yayılmayan bu makamda bestekârın bir sazınkinden ziyade sesinin tessiturasına uygun bir aralığı düşünerek eseri bestelediği şeklinde bir değerlendirmeye erişebiliriz. İkinci saz semaisiyse monotonluğu kırmak için 64'lükleri kullanmıştır ve ancak kanun sazına atfedilebilecek ajilitelerle doludur (EK 8, 9). Kaba Rast-Tiz Nevâ arasında, iki buçuk oktavlık bir ses skalasında bestelenmiş bu eserin, insan sesinin sınırlarında düşünülerek bestelenmediği iddia edilebilir.

Bir kuşak daha geriye gidelim ve Münir Nurettin Selçuk'un Nihavend saz semaisini udî Cinuçen Tanrıkorur'un "sazmesaisi" ile ele alalım. "Bu eserin teslimleri merhum İsmail Hakkı Bey'in beste semaisi terennümündeki bazı nağmelerle tesyin edilmiştir" notunu düşen Münir Nurettin Selçuk'un eserinde (EK 12), teslim bölümünde resitatif cümleler vardır ve ilk üç haneye noktalı tartımlar yayılmış durumdadır (EK 11), yani ilk iki eserde gördüğümüz "söz söyler gibi" hallerin ikisi de bu eserde kullanılmıştır. Eserde iki oktavlık bir ses skalası karşımıza çıkmaktadır, son derece geniş bir aralık olmasına rağmen bestekârın aynı makamdaki "Hatırla Mazi-i Mes'udu Sen de Ben gibi Yan" isimli şarkısında da bu aralık tercih edilmiştir, yani bestekârın ses skalasını belirlemede sazından ziyade sesini zihninde taşıdığı iddia edilebilir. "Tatlı ve romantik" notuyla başlayan "sazmesaisi"nin ilk hanesinde de (EK 13) "söz söyler gibi" bir hal söz konusudur ancak teslim bölümüne gelince mesai başlamaktadır. Cinuçen Tanrıkorur'un mesaisi Kaba Dügâh-Tiz Muhayyer aralığında (EK 14) cereyan etmektedir. Bu üç oktavlık skala, üç buçuk oktavlık udu için bile zorlayıcı bir mesaidir.

DEĞERLENDİRME VE ÖNERİLER

"Ben eski melodilerle içimi dökemiyorum. Bilhassa şarkılarla katiyen dökemiyorum" diyen Reşat Aysu (Helvacı, 2006, s. 34), saz ve sözün farklılığına dair çok önemli bir noktayı öne çıkarmıştır. Atlamalı motifler, icra güçlüğü içeren koşu niteliğinde geçit sesleri gibi özellikleri eserlerinde kullanarak saz tekniğini öne çıkaran Reşat Aysu için tereddüt etmeden "o, bir saz eseri bestekârıdır" diyen Helvacı (2006, s. 35) onun sazla ilişkisinin yoğunluğu derecesinde sözle ilişkisinin yetersizliğine bir anlamda dikkat çekmektedir. Her saz semaisi virtüözite gerektiren Reşat Aysu'nun, duygularını sözlü eserlerle ve eski nağmelerle ifade edememesinin tam karşıt durumunu ses sanatçılarının yaşadığını, incelediğimiz üç bestekâr özelinde söyleyebiliriz. "Türk musikisi hanende musikisidir" lafını hocalarından işiterek

yetişen Münir Nurettin Selçuk'un (1947, s. 3) saz müziği bestelerken de "fem-i muhsin"den yani "iyi, güzel söyleyen bir ağızdan" (Pekin, 2017, s. 329-330) ifade bulması sürpriz değildir. Noktalı tartımlar ve bir ya da iki ses üzerinde şekillenen resitatif motiflerle, ses sanatçılarının saz semailerinde "sözü öne çıkaran" bir üslup benimsediği görülmektedir. İncelediğimiz üç örnekte, saz müziğinde sözü öne çıkaran üslubun kuşaktan kuşağa azalarak sazı öne çıkarma eğiliminin arttığı da görülmektedir.

Bu çalışmanın en önemli kısıtlılığı örnekleminin üç saz semaisine kadar daraltılmış olmasıdır. Yapılan karşılaştırma saz müziğinde sözün ifadesine dair iki noktaya ilişkin tespitler yapılmasını sağlamıştır. Bunda söz üslubuna dair tanımlanmış bir terminoloji bulunmamasının da etkisi vardır. Ses sanatçılarının saz müziğine katkısının daha iyi anlaşılabilmesi ve değerlendirilebilmesi için söz üslubunun kavramsallaştırılması gerekmektedir.[83] Bunun içinse repertuvarda çok daha kapsamlı analizlere ihtiyaç vardır. Cumhuriyet Dönemi dahilinde ses sanatçılarının saz müziğiyle ilişkisi konusunda, örneklemi genişletmemize olanak tanıyacak sayıda eser mevcuttur, tespit edilen 35 eserin tamamının analiz edilmesiyle ses sanatçılarının saz müziğine katkısına dair daha kapsamlı tespitlerde bulunulabilir. Ayrıca hem sesi hem sazıyla bilinen bestekârlar da dahil edilerek analiz genişletilebilir ve dönemin bestecilik anlayışının yanı sıra sözle sazın besteci zihnindeki ilişkisine dair daha kapsamlı çıkarımlarda bulunulabilir.

KAYNAKÇA

Çolakoğlu, G. (2006). Alman Gebrauchsmusik Akımı, Türk Müziği ve Selâhattin İçli, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 5 (16):* 37-49.

Güneş, G. (2011). *Tanburî Ali Efendi'nin Ağır Semâî Formunda Bestelenmiş Eserlerinin Usûl-Arûz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi.

Helvacı, O. (2006). 20. Yüzyıl Türk Müziğine Farklı Bir İz Bırakan M. Reşat Aysu'nun Hayatı ve Bestecilik Kimliği, *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 26 (3):* 29-35.

Özcan, N. (2009). Bekir Sıdkı Sezgin. *İslam Ansiklopedisi, Cilt 37* (s. 82-83). Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları.

Öztuna, Y. (1986). *Türk Büyükleri Dizisi 9 "Sadettin Arel."* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Öztürk, Y. Ö. ve Beşiroğlu, Ş. Ş. (2009) Viyolonselin Türk Makam Müziğine Girişi ve Tanburi Cemil Bey, *İTÜ Dergisi, 6 (1):* 31-40.

Pekin, E. (2017). "Fem-i Muhsin" ya da Yaratıcı İcracı, *Sosyoloji Dergisi, 37 (2):* 315-342.

Selçuk, M. N. (1947). Ses Musikimiz, *Türk Musikisi Dergisi, 1 (2)*: 3-17.

Şen, H. O. (2003). *Sadeddin Kaynak*. Ankara: Türkiye Radyo-Televizyon Kurumu.

Zeybek, Ö. (2013). *Türk Makam Müziği'nde Üslûp-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşça ve Bekir Sıdkı Sezgin İcrâlarının Analizi.* Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.

İnternet kaynakları:
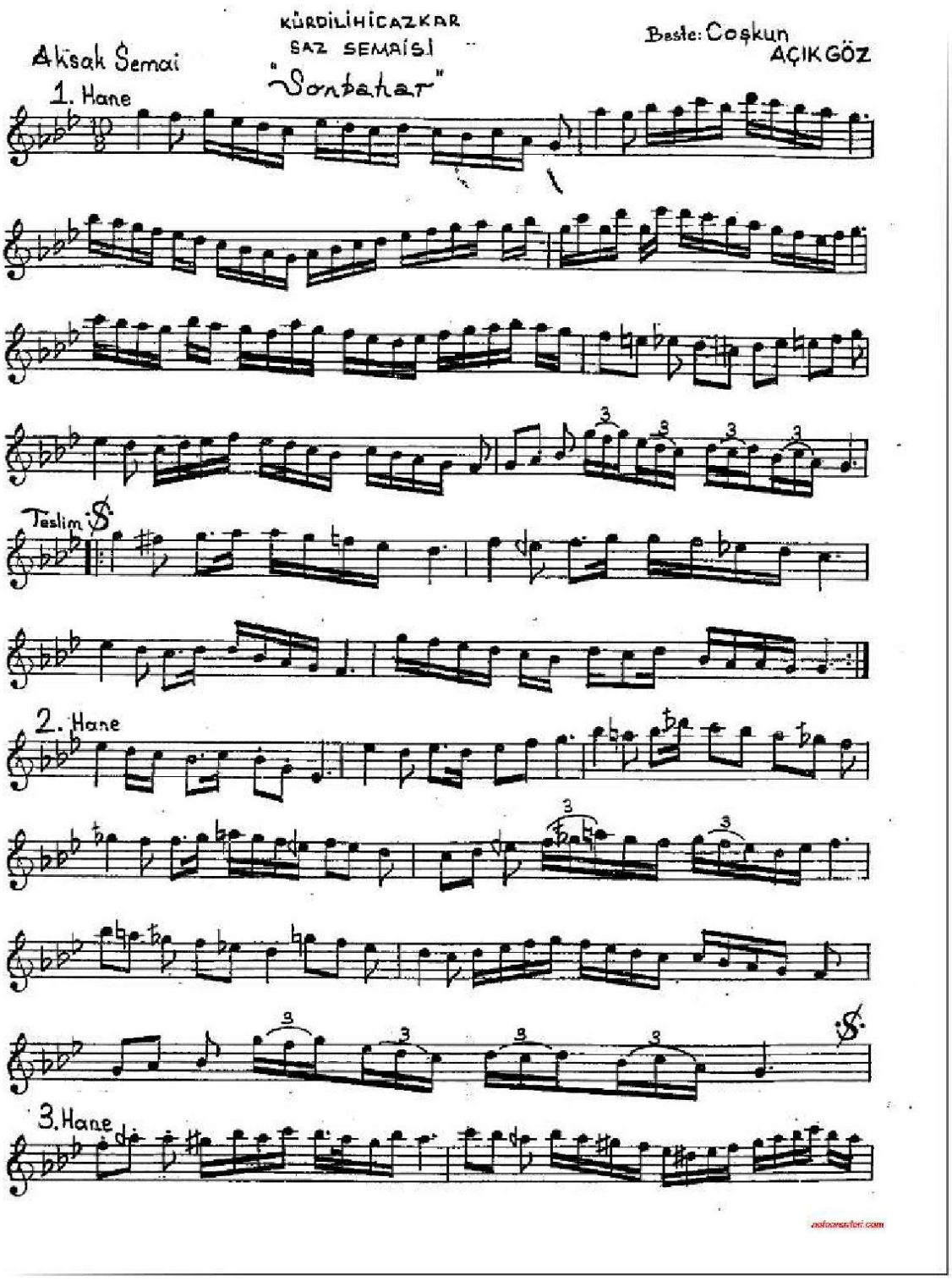
www.notaarsivleri.com

www.sanatmuziginotalari.com
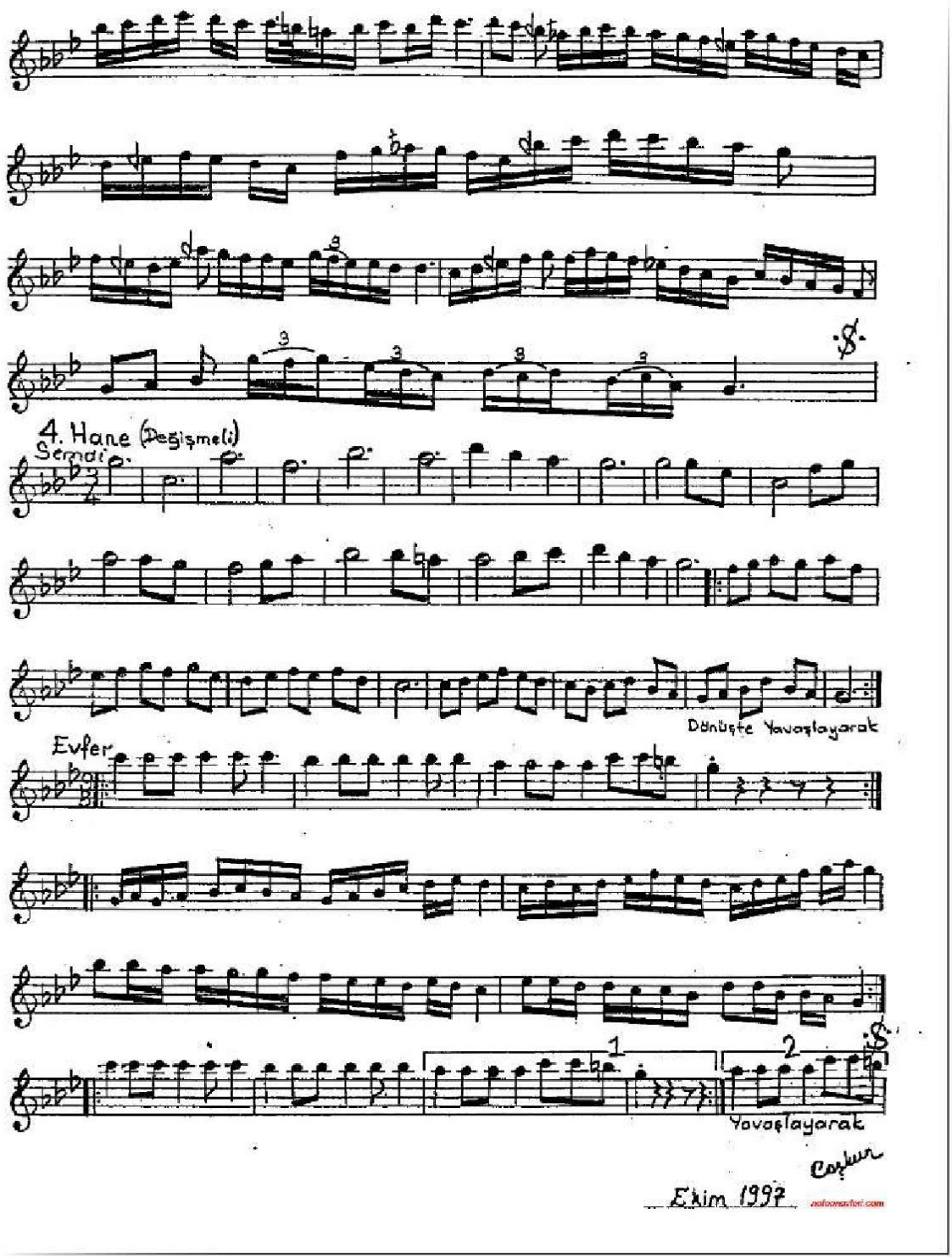
[83] Yiğit Aydın'la kişisel görüşme. 10 Mayıs 2018.

www.turksanatmuzigi.org

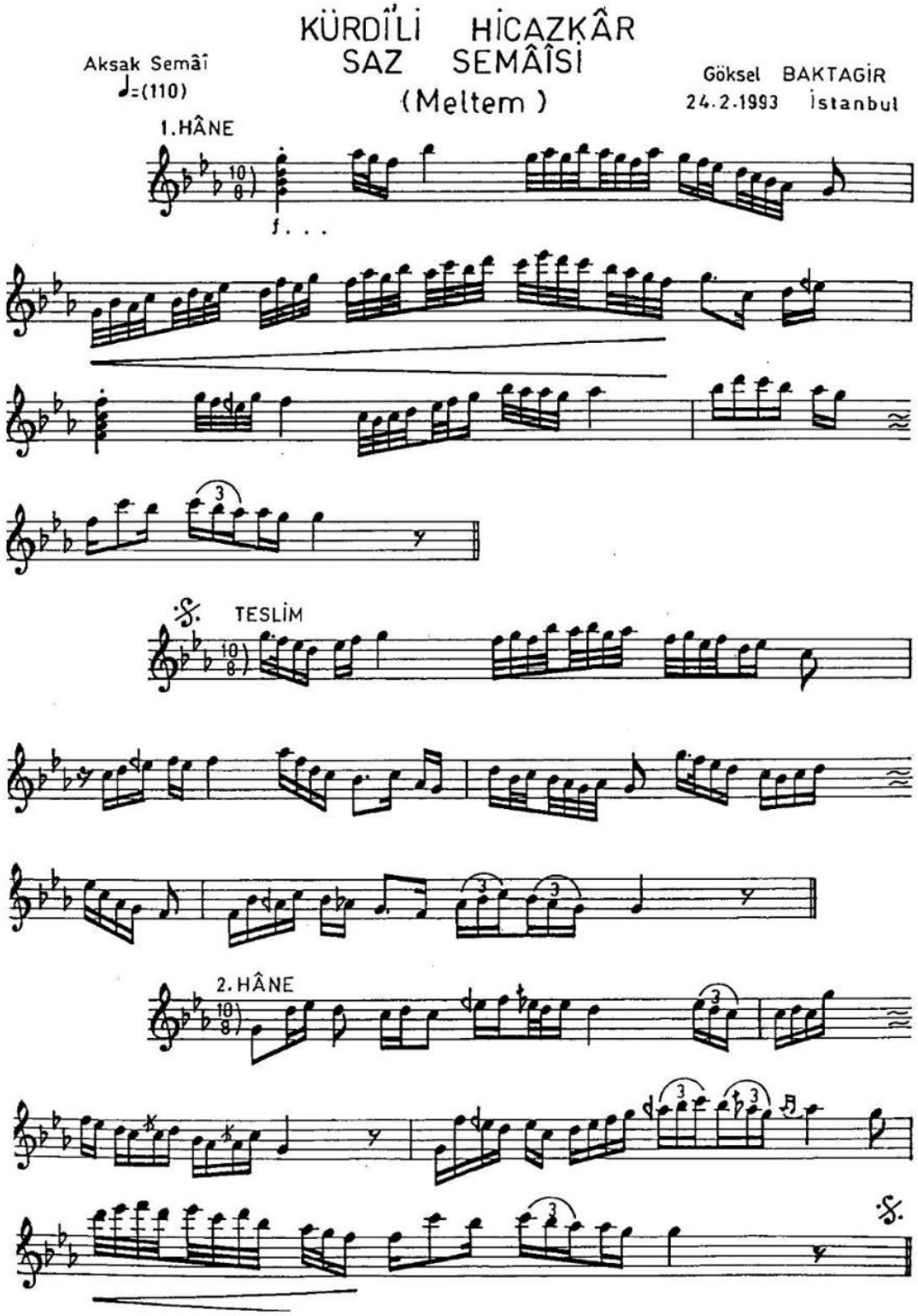
EK-1 Coşkun Açıkgöz-Kürdîlihicazkâr Saz Semaisi "Sonbahar" 1. Sayfa
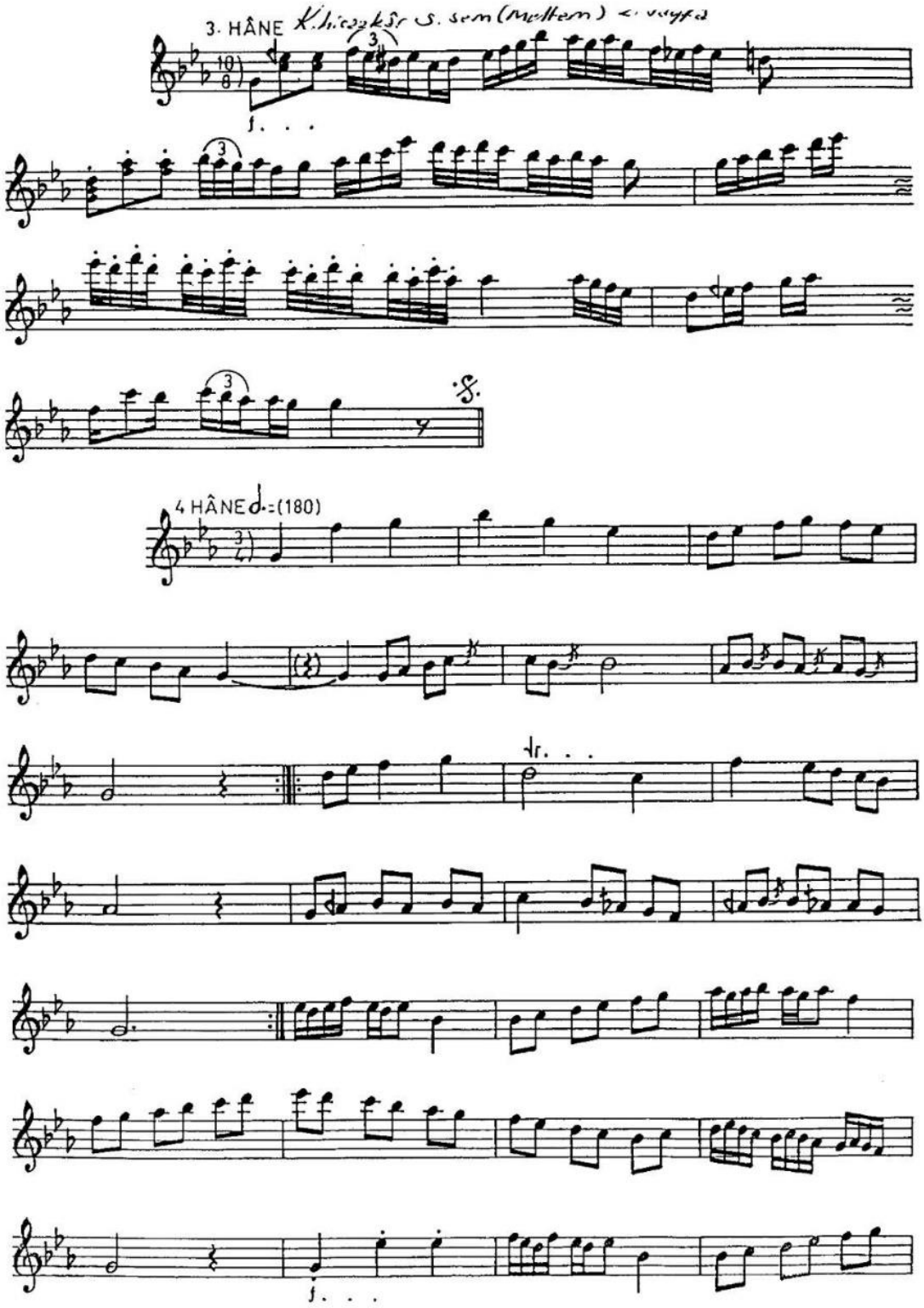


EK 2- Coşkun Açıkgöz- "Sonbahar" 2. Sayfa
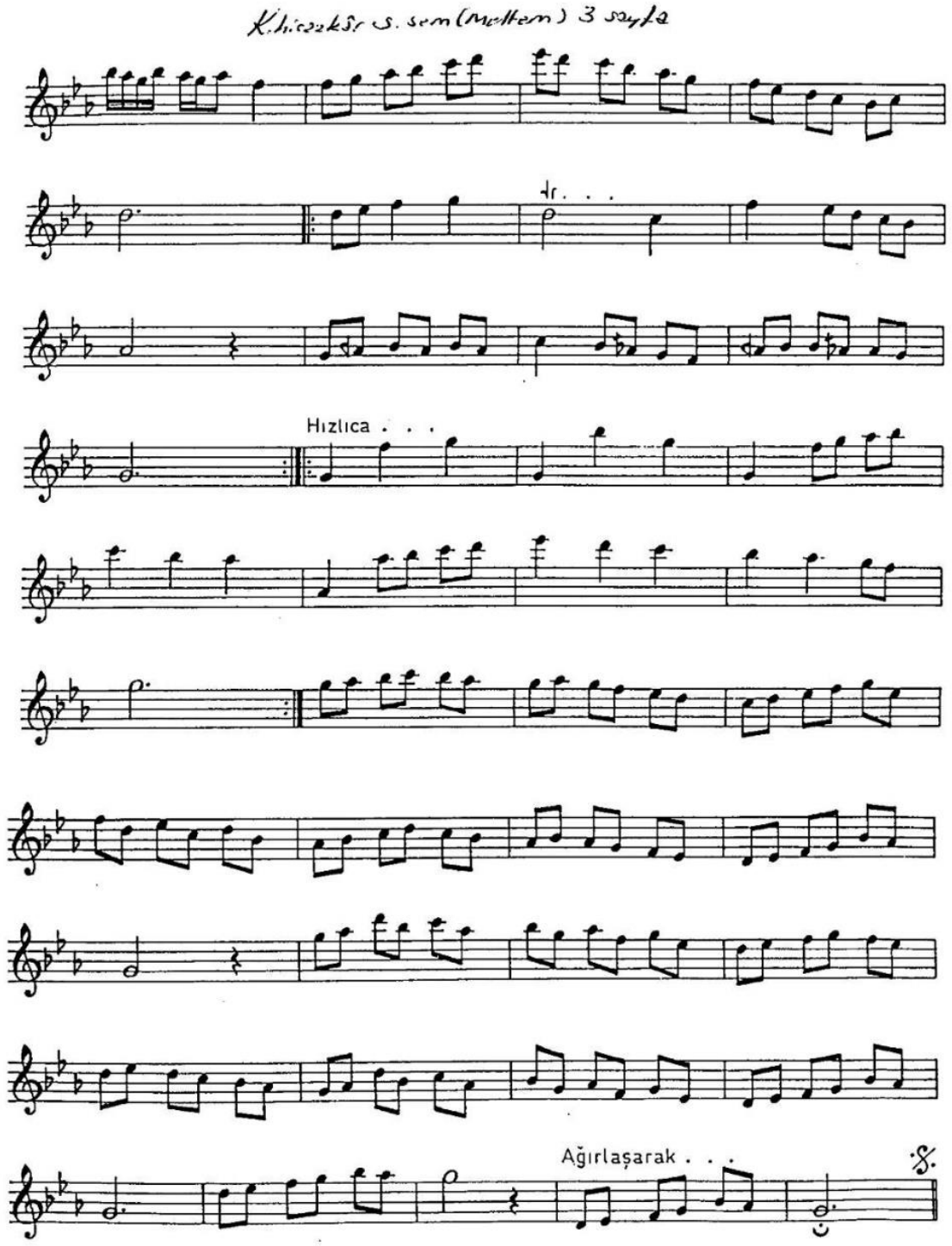


EK 3- Göksel Baktagir- Kürdîlihicazkâr Saz Semaisi “Meltem” 1. Sayfa



EK-4 Göksel Baktagir- "Meltem" 2. Sayfa
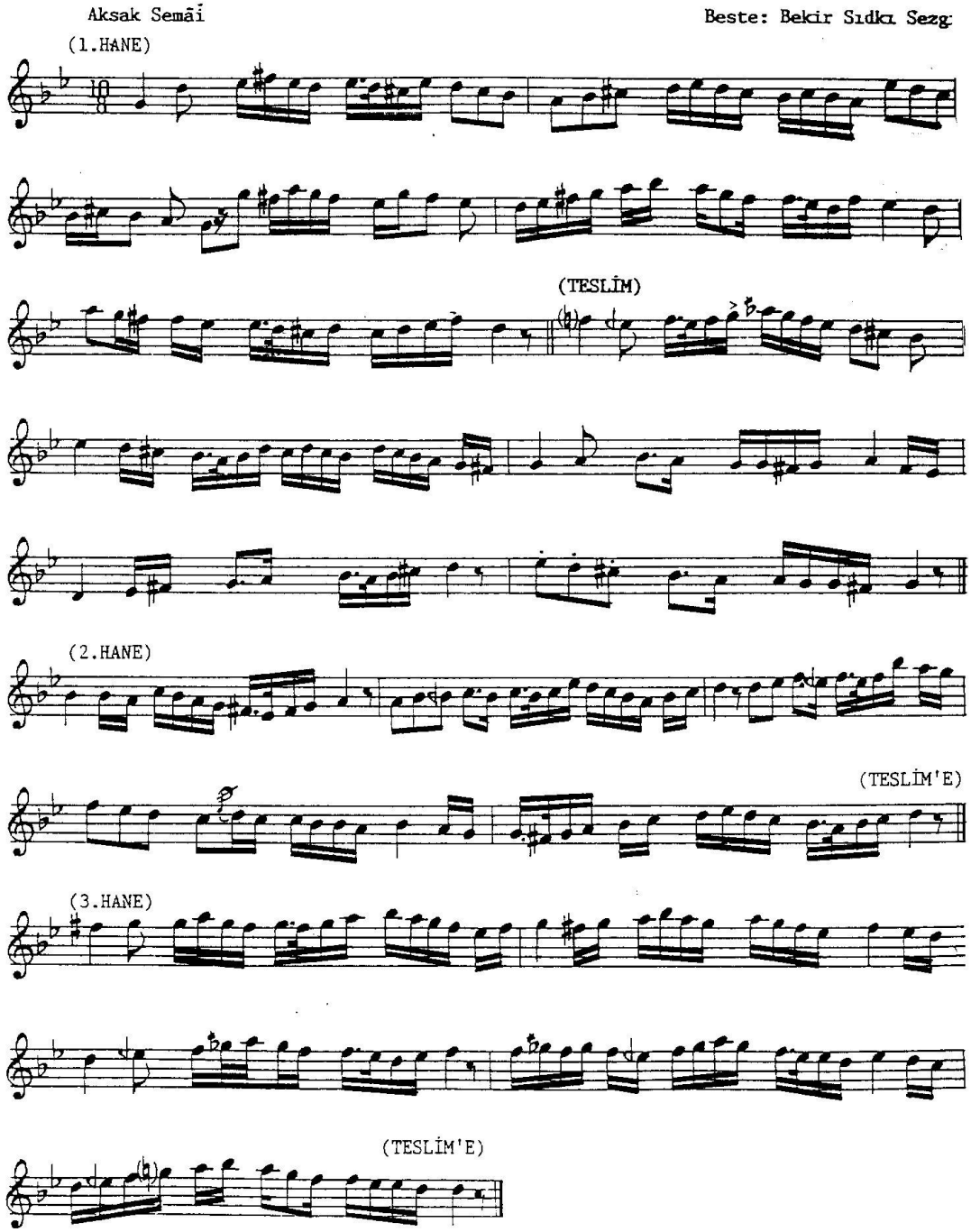


EK 5- Göksel Baktagir- "Meltem" 3. Sayfa

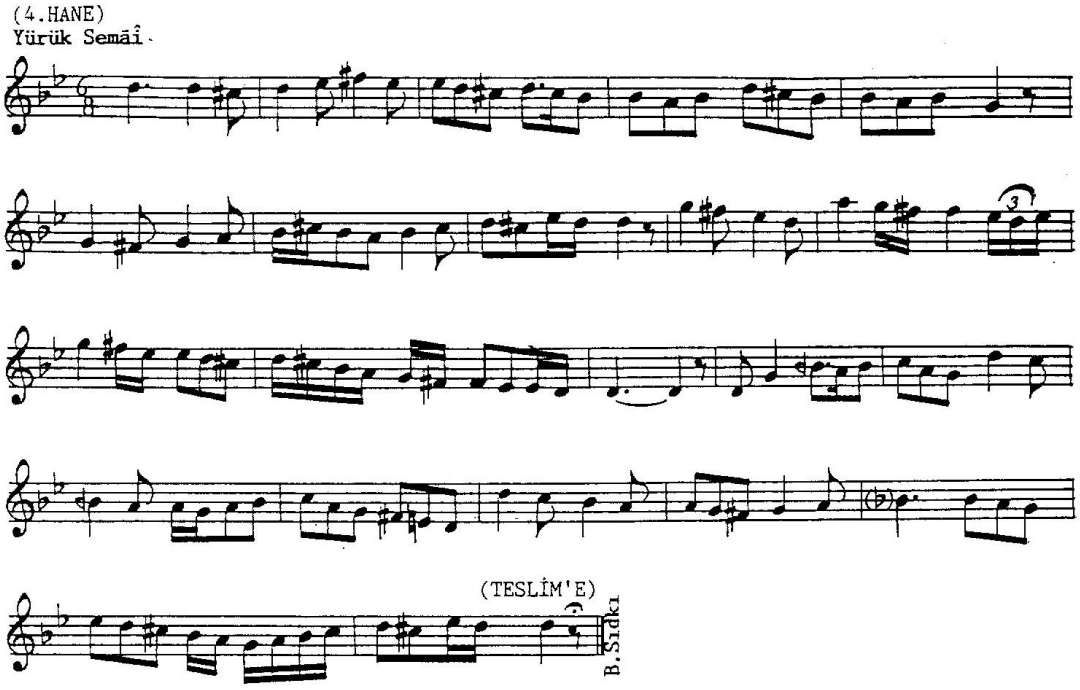


EK 6- Bekir Sıdkı Sezgin- Neveser Saz Semaisi 1. Sayfa
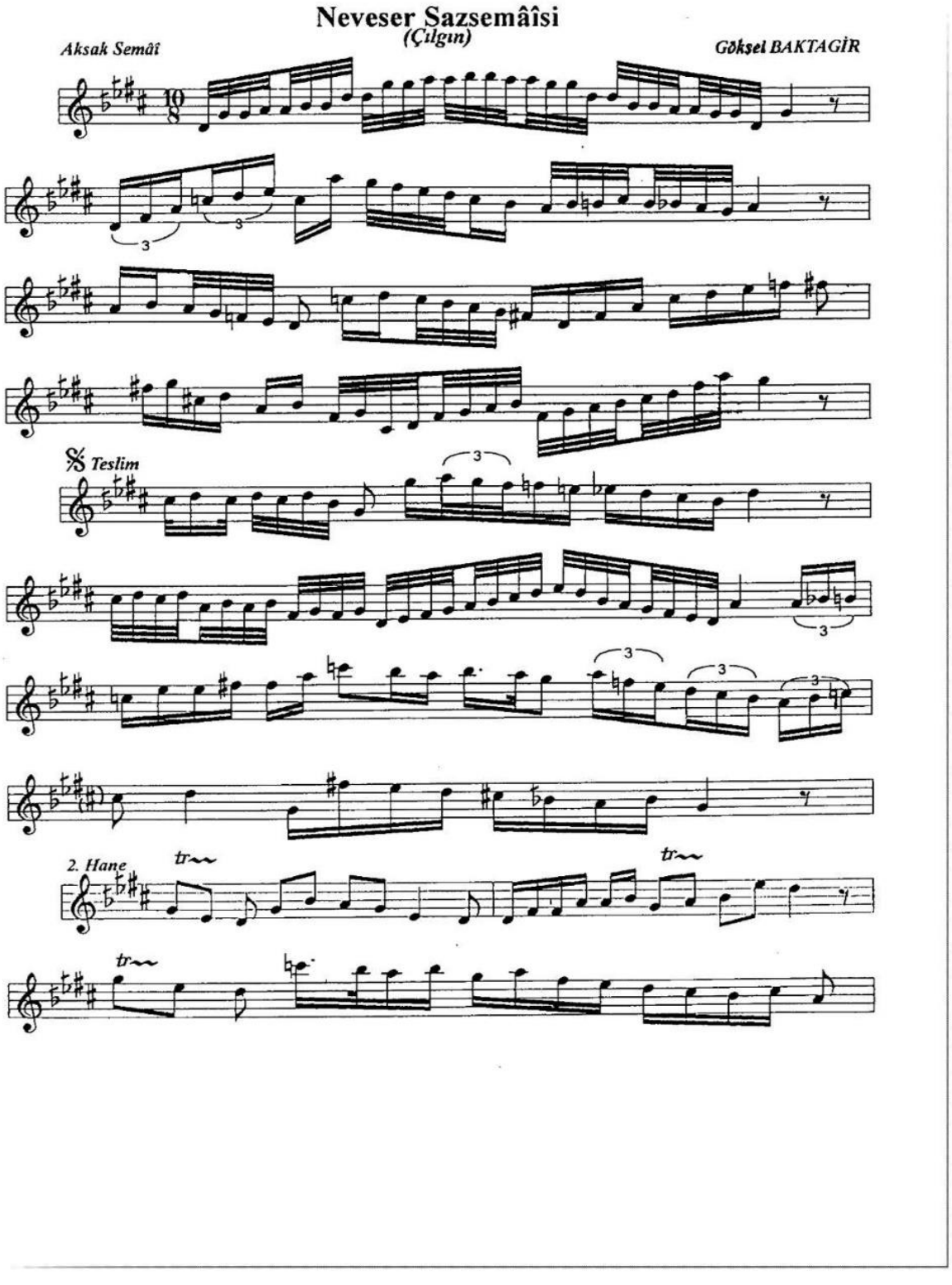
NEV-ESER SAZ SEMĀİSİ



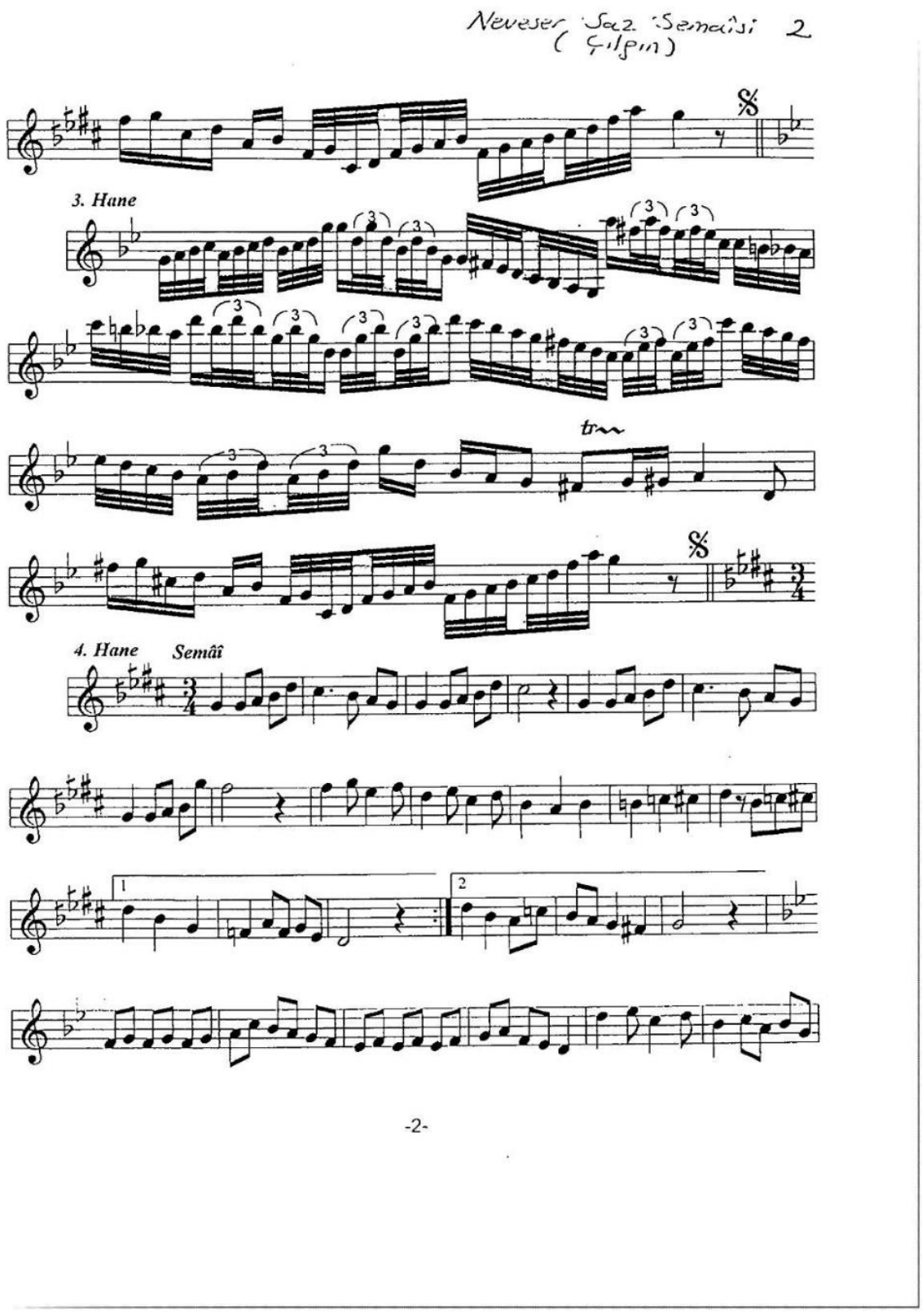
EK 7- Bekir Sıdkı Sezgin-Neveser Saz Semaisi 2. Sayfa
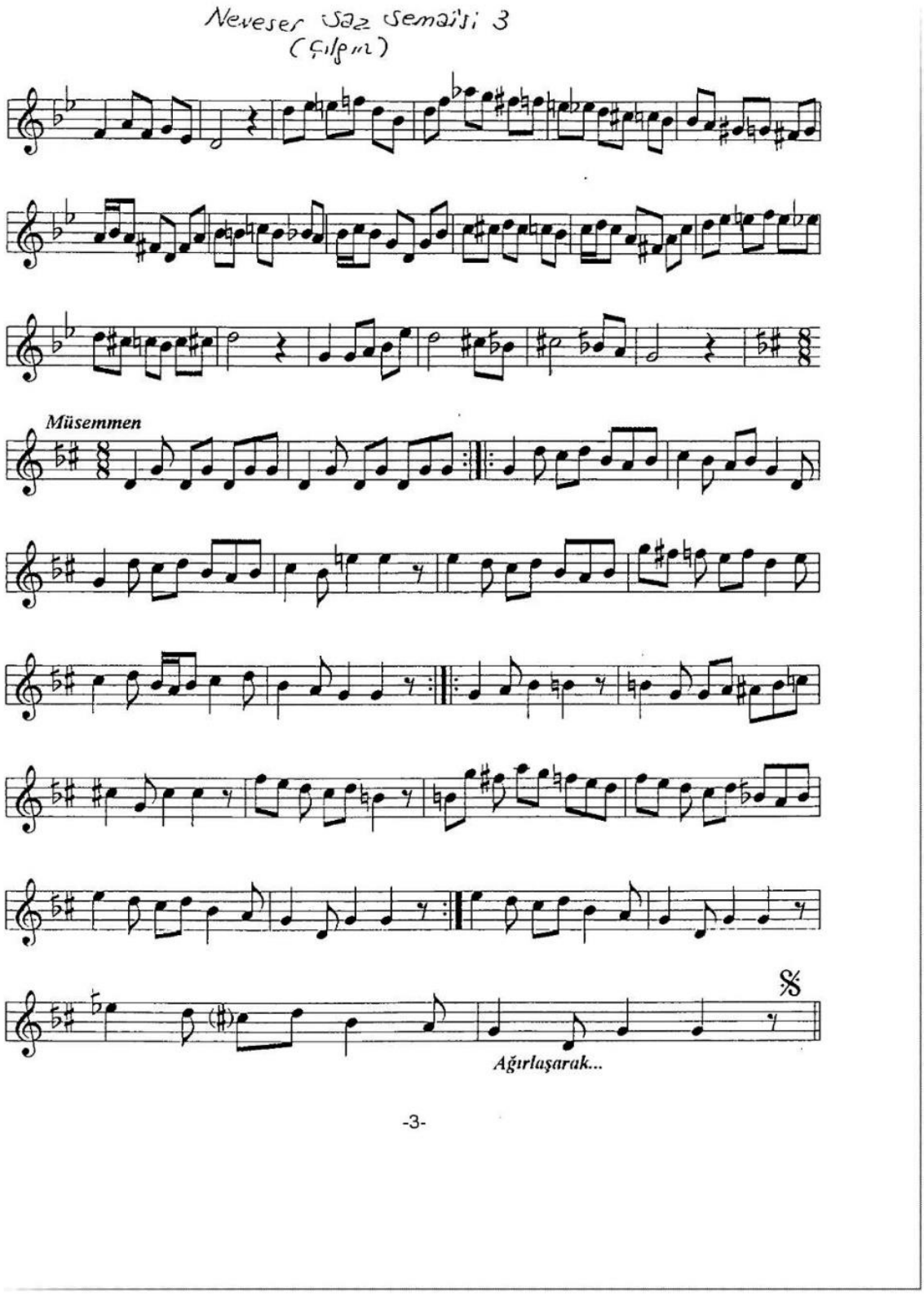


EK 8- Göksel Baktagir-Neveser Saz Semaisi "Çılgın" 1. Sayfa



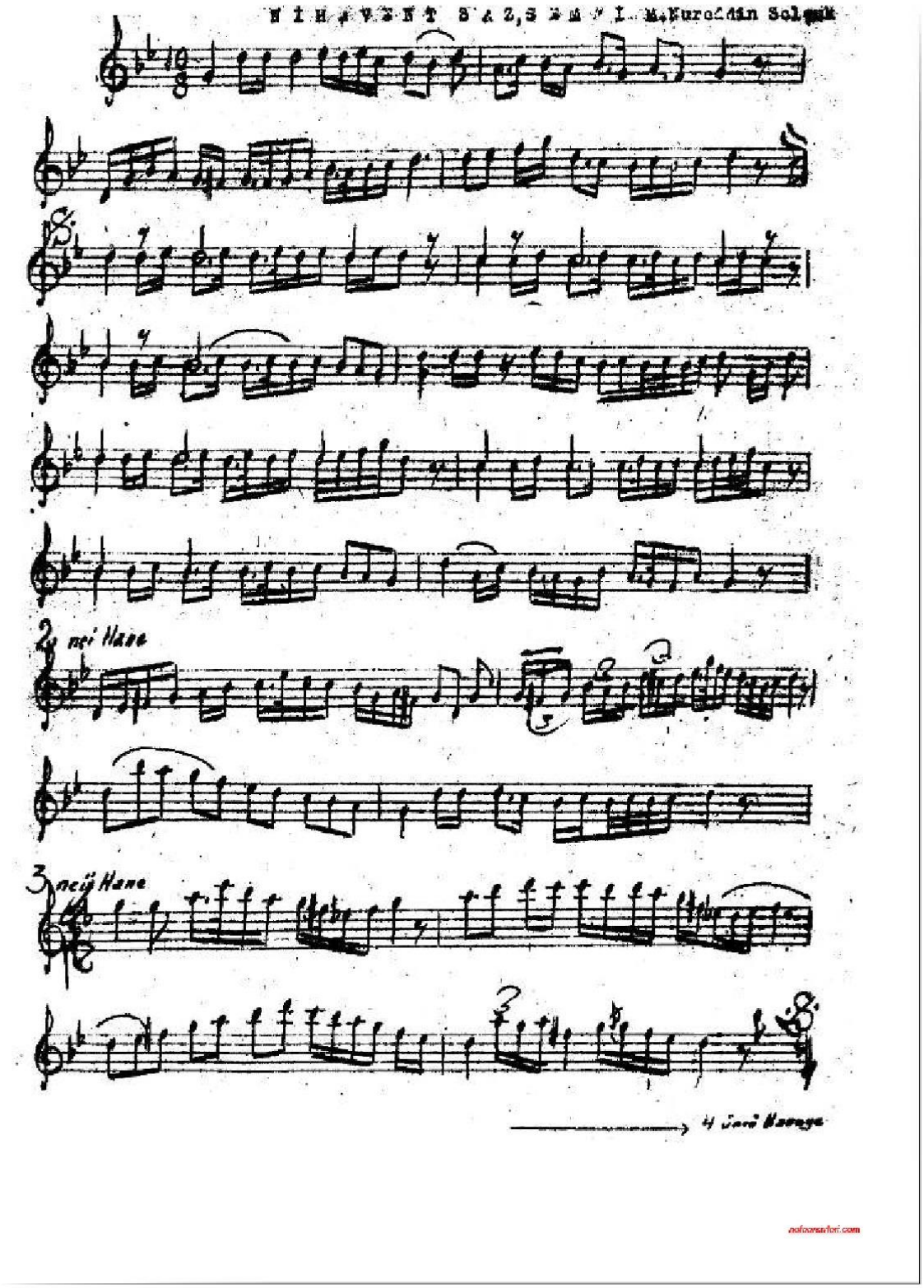
EK 9- Göksel Baktagir- "Çılgın" 2. Sayfa



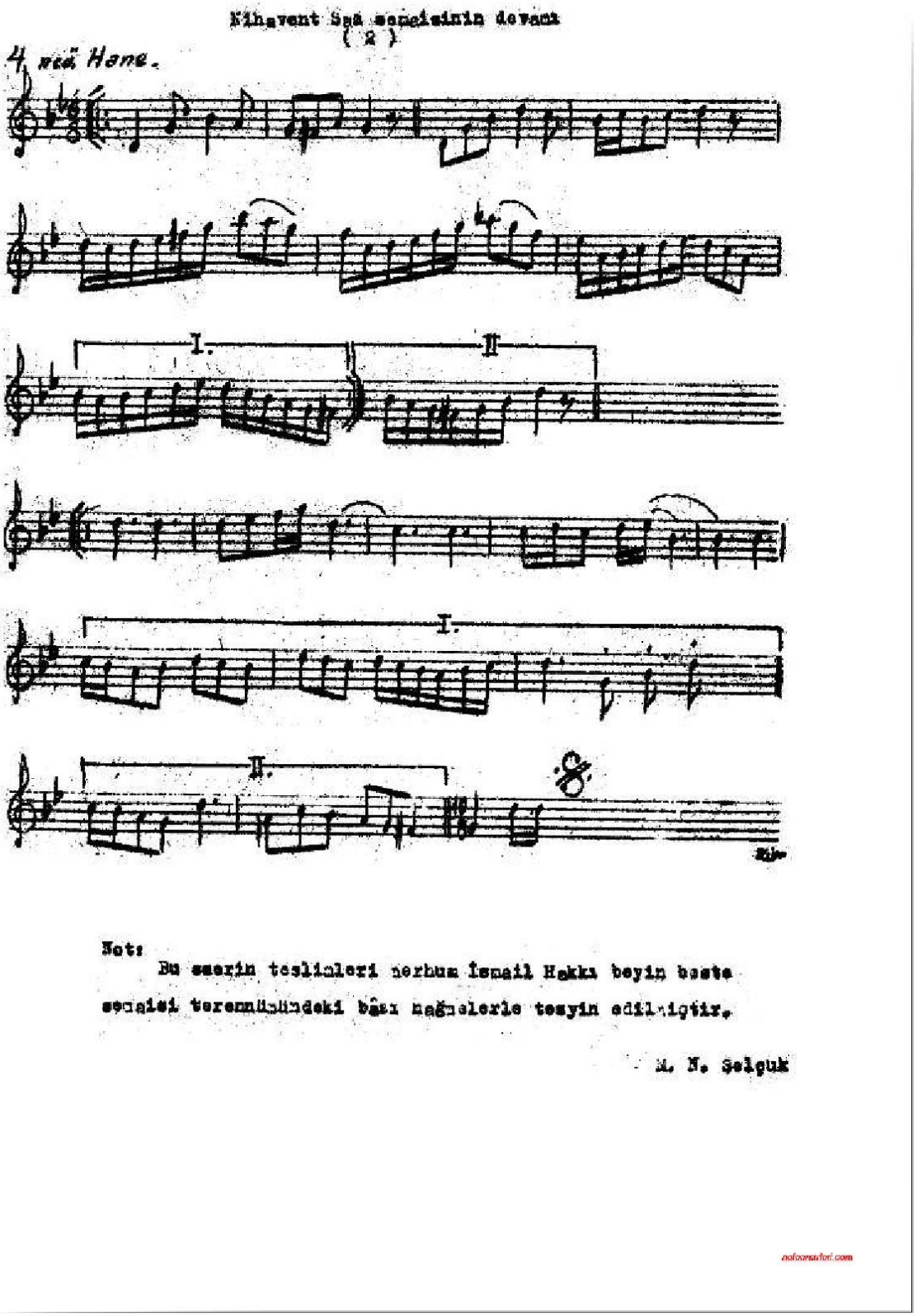
EK 10- Göksel Baktagir- "Çılgın" 3. Sayfa
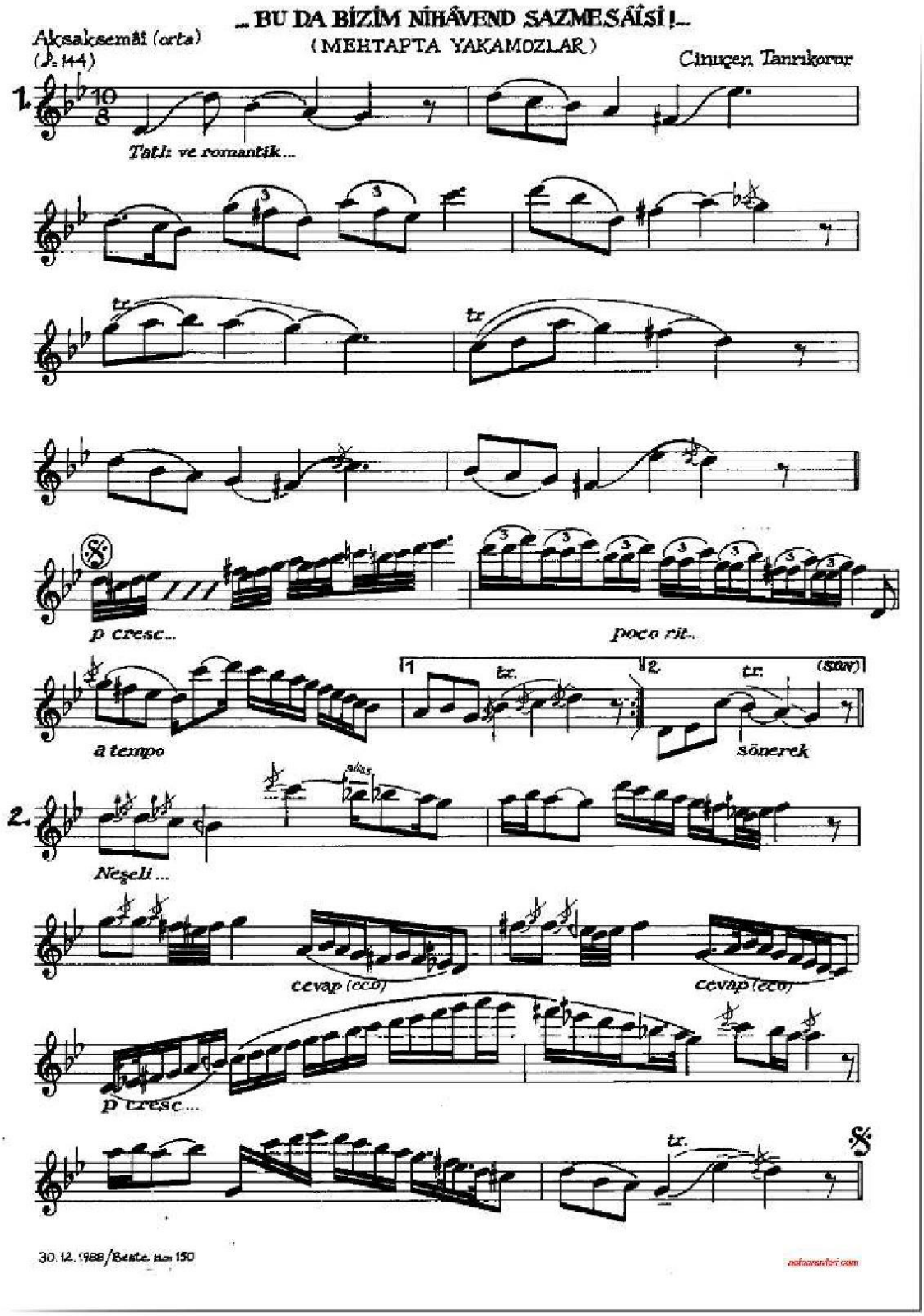


EK 11- Münir Nurettin Selçuk-Nihavend Saz Semaisi 1. Sayfa
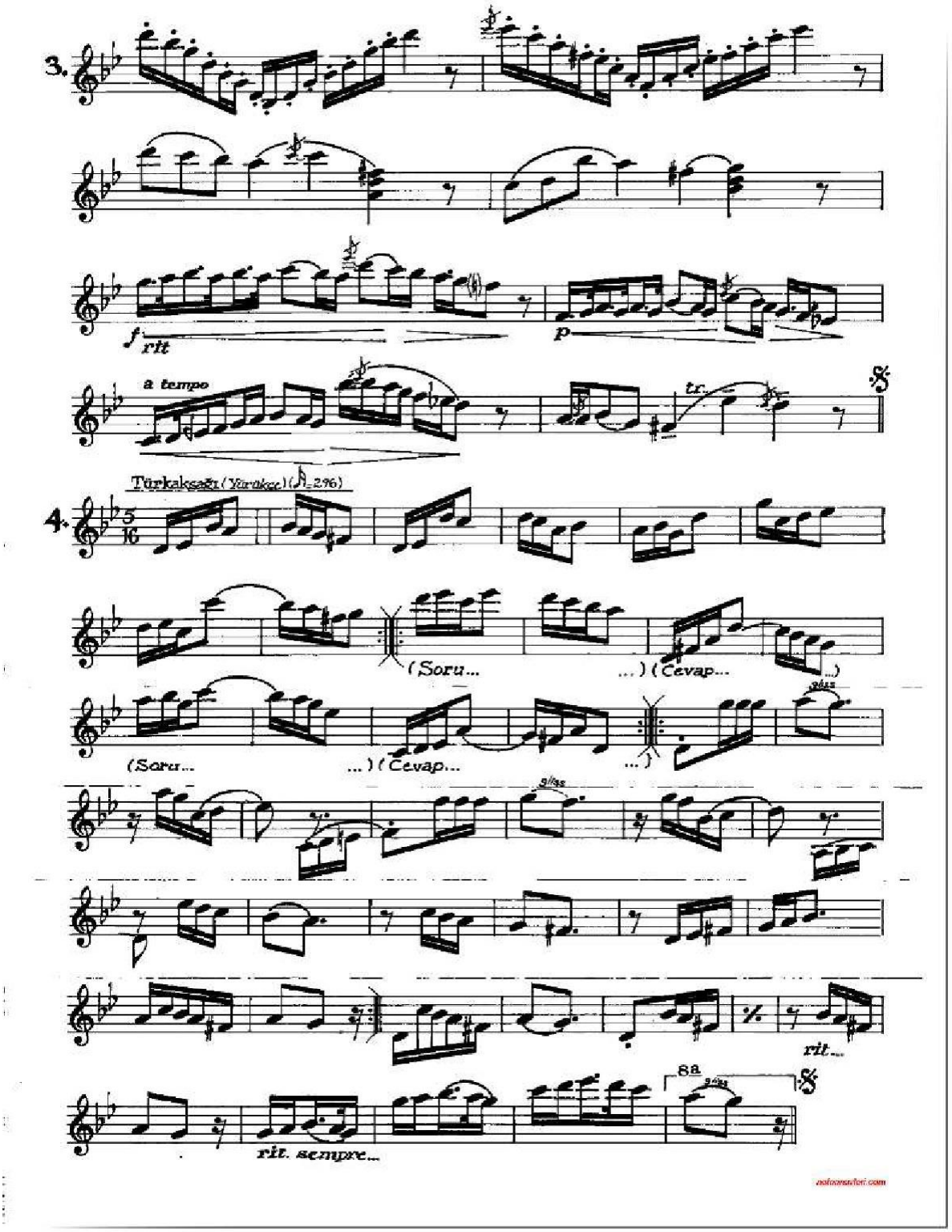


EK 12- Münir Nurettin Selçuk- Nihavend Saz Semaisi 2. Sayfa



EK 13- Cinuçen Tanrıkorur- Nihavend "Sazmesaisi" "Mehtapta Yakamozlar" 1. Sayfa



EK 14- Cinuçen Tanrıkorur- "Mehtapta Yakamozlar" 2. Sayfa


3.
f
rit
p
a tempo
tr
Türkaksağı (Yürükçe) (♩.=296)
4.
5/16
(Soru...
...) (Cevap...
...)
(Soru...
...) (Cevap...
...)
rit...
8a
rit. sempre...

"SÖZ UÇAR YAZI KALIR-MI? İKİ ÖRNEK"

Nevin Şahin

ÖZET

Türk müziğinde nota yazımı, çevre coğrafyalardaki nota yazım geleneklerine kıyasla son derece yenidir. Özellikle yirminci yüzyılda yaygınlaşan nota yazımı, aynı eserin çok sayıda nüshasının yaygınlaşmasını beraberinde getirmiştir. Ancak gerek ezgi gerekse güfte olarak bu nüshalar birbirinden farklılık göstermektedir, ilgili eserlerin icraları da yorumun ötesinde önemli farklılıklar barındırmaktadır. Bu çalışmada nota ve icra ilişkisini irdelemek üzere Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu tasnifine göre eser sayısı 20000'in üzerine olan Türk Sanat Müziği repertuvarından rastgele olarak iki eser seçilerek incelenmiştir. Neyzen Salim Bey'in Hisarbuselik makamında bestelediği 148 repertuvar numarasıyla kayıtlı "Ağlatma yeter ey sebeb-i âhım olan yâr" isimli şarkısı ve Hacı Arif Bey'in Uşşak makamında bestelediği 7687 repertuvar numarasıyla kayıtlı "Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i cem mi" isimli şarkısının genel kullanıma açık arşivler ve nota paylaşım sitelerindeki toplam 17 nüshası (148-5 nüsha, 7687-12 nüsha) karşılaştırılmıştır. İlgili eserlerin YouTube video paylaşım sitesi üzerinden erişilebilen icraları da nüshalarla karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Bu karşılaştırmalı analizler sonucunda, müzikal motiflerdeki farklılıkların yanı sıra, günümüz Türkçesinde yaygın olarak kullanılmayan sözcükler özelinde güfte anlamını bozacak değişiklikler tespit edilmiş, ayrıca icralarda nota nüshalarından ziyade referans kayıtların örnek alındığı saptanmıştır. Bu bulgular ışığında, meşk geleneğinin günümüz teknolojilerinden faydalanarak dönüştüğü ancak bu dönüşüme nota yazısının uyum sağlayamadığı sonucuna varılmış ve Türk müziği nota yazımının işlevselliğinin artırılabilmesi için öneriler sunulmuştur.

Anahtar sözcükler: Türk müziği, TRT repertuvarı, Neyzen Salim Bey, Hacı Arif Bey, nüsha analizi

ABSTRACT

Notation in Turkish music is relatively new compared to the other traditions in the neighboring geography. Turkish music notation, which became widespread especially during the 20th century, brought together numerous editions of the same piece. However, those editions differ from each other in terms of both melody and lyrics. The performances of those pieces also contain differences beyond interpretation. This paper, in an effort to evaluate the relationship between music sheet and performance, analyzes two randomly selected pieces from the Turkish Radio and Television Corporation Turkish Art Music repertory, which covers more than 20000 compositions. Neyzen Salim Bey's song in makam Hisarbuselik, repertory no 148, named "Ağlatma yeter ey sebeb-i âhım olan yâr" and Hacı Arif Bey's song in makam Uşşak, repertory no 7687, named "Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i cem mi" were selected and 17 editions of these songs (148-5 editions, 7687-12 editions) were compared together with their performances available online in YouTube. Through the comparative analyses, it was figured out that besides the differences in musical motives, there are alterations of lyrics especially concerning uncommon words in modern Turkish, which result in loss of meaning in lyrics, and the performances rest more on reference records rather than the scores. In light of those findings, it is concluded that the meşk tradition has transformed by adapting the modern technologies but notation could not accommodate itself to the transformation, and suggestions are made for the sake of increasing the functionality of Turkish music notation.

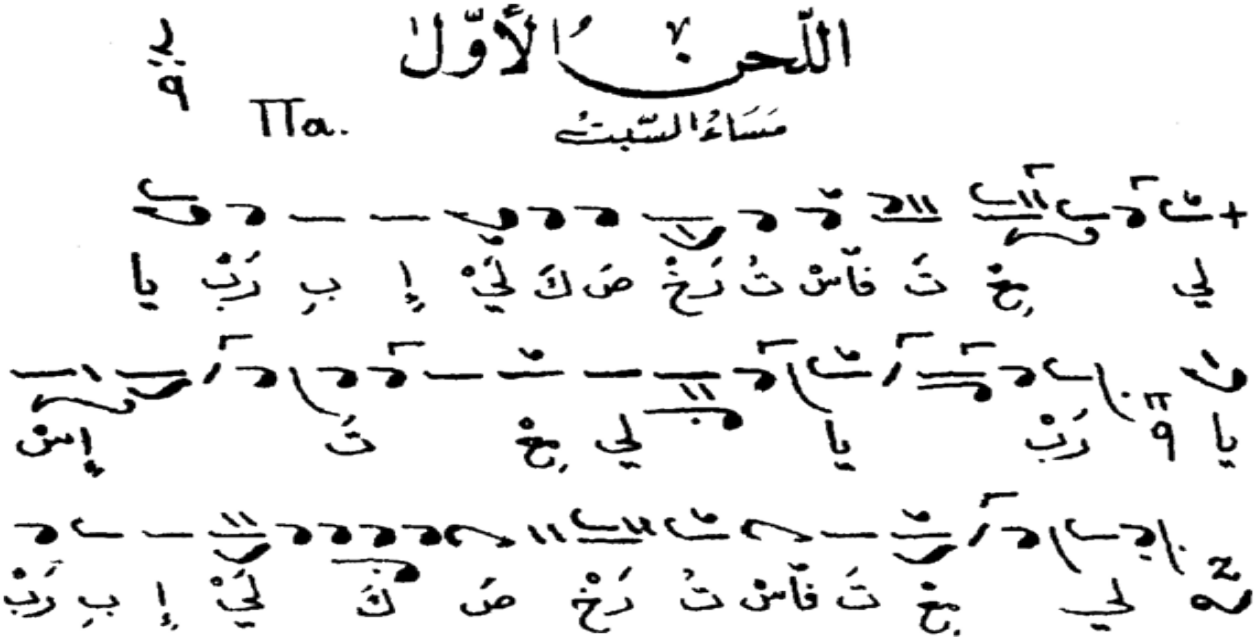
Keywords: Turkish music, TRT repertory, Neyzen Salim Bey, Hacı Arif Bey, analysis of music editions

GİRİŞ

"Söz uçar yazı kalır" atasözünden hareketle, bu çalışmada, sözlü gelenekle kuşaktan kuşağa aktarılmış Türk müziğinde nota kullanımının işlevi-ya da işlevsizliğine dair iki örnek incelenmiştir. Öncelikle nota yazımının tarihine değinilen bu sunumda, biri güfteye diğeri de ezgiye odaklanarak iki örnek değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmeler ışığında Türk müziğinde nota kullanımına dair öneriler sunulmuştur.

NOTA YAZIM GELENEKLERİNE DAİR KISA BİR DEĞERLENDİRME

Anadolu coğrafyasında, yüzyıllardır, müziğin notayla yazıya döküldüğü bilinmektedir (Popescu-Judetz, 2007, s. 17-55). En eski nota yazım geleneklerinden biri Bizans notasıdır (Şekil 1). Özellikle Rum Ortodoks dinî müzik geleneğine ışık tutan, 1000 yılı aşkın süredir kullanılan bu nota yazım sisteminde, geleneksel Türk müziği eserleri de kaydedilmiştir. Örneği 2015 yılında araştırmacı Dr. Kyriakos Kalaitzidis (2016), Türk Tarih Kurumu arşivinde, Petros Peloponnesios'un 18. Yüzyılda kaleme aldığı ve Hanende Zaharya'nın daha önce bilinmeyen sözlü eserlerinin yer aldığı, bu notayla yazılmış bir yazmaya ulaşmıştır.

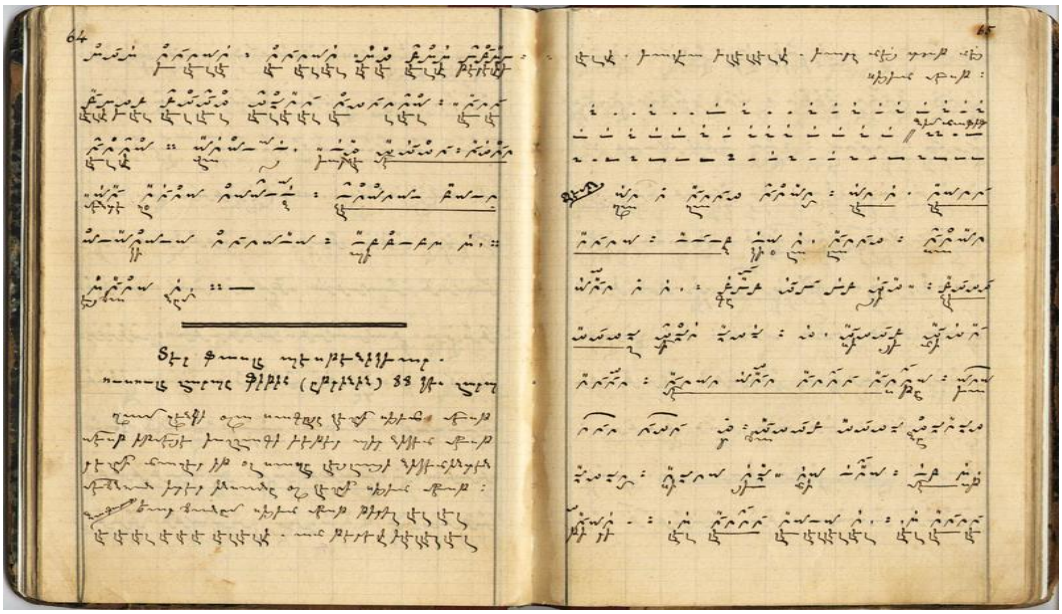


Şekil 1. Antakya Patrikliği Başmugannisi Mitri El-Murr'un Bizans notasyonuyla yazıya döktüğü bir eser, 19. Yy (https://www.stanthonysmonastery.org/music/Adaptation.htm)

Ermeni neumatik nota yazım sistemi de uzun yıllardır kullanılagelmiştir. Khaz notasının (Şekil 2) 8. Yüzyıldan beri kullanıldığı bilinmektedir. Hamparsum Limoncuyan'ın 18. yüzyılda geliştirdiği nota sistemi (Şekil 3), geleneksel Türk müziği eserlerinin kayıt altına alınmasında da kullanılmıştır.

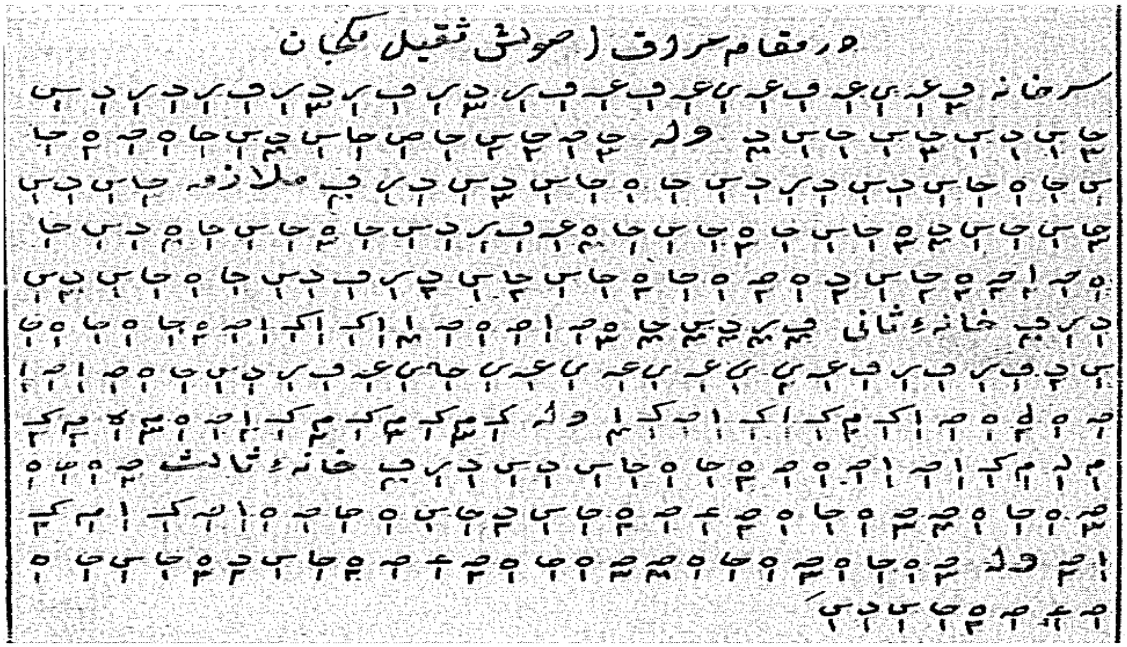


Şekil 2. 12. Yüzyıl Khaz notasına bir örnek (https://en.wikipedia.org/wiki/Khaz_(notation)



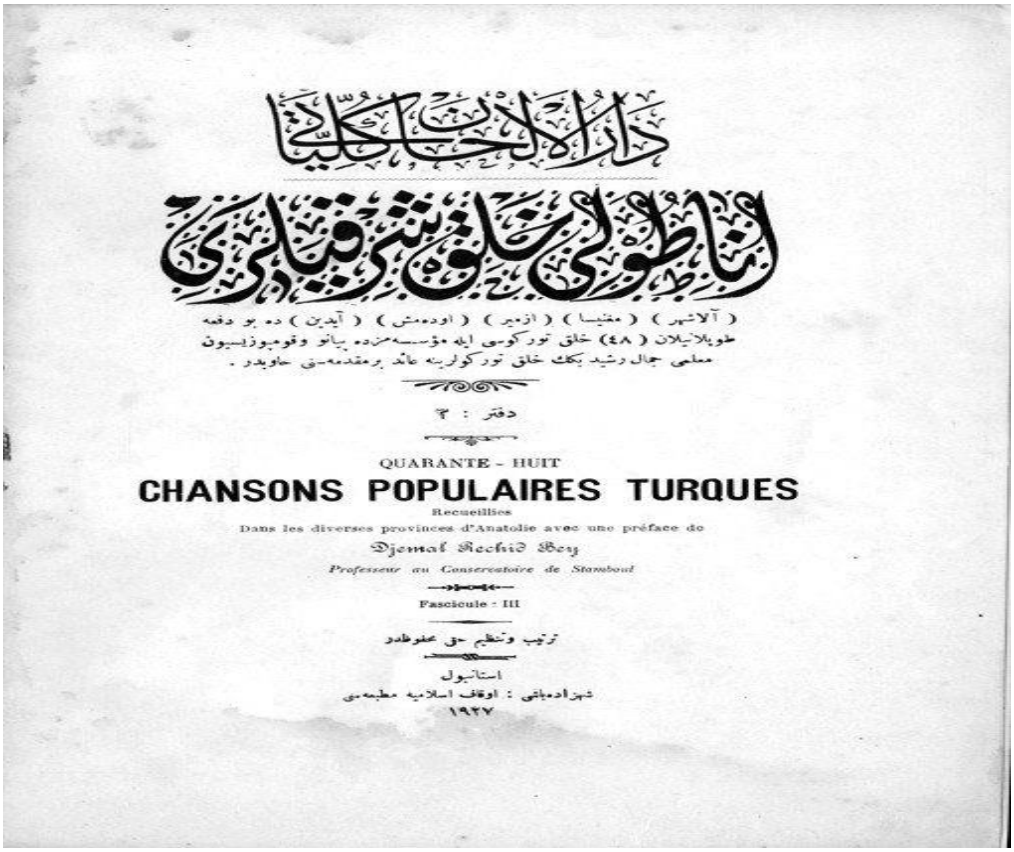
Şekil 3. 19. Yüzyıl Hamparsum notasına bir örnek (https://idw-online.de/en/image?id=268437)

9. yyda El Kındî'nin ebced notası kullandığı bilinmektedir, ancak bu notanın kullanımı kuramsal çalışmalarla sınırlı kalmıştır ve geleneksel Türk müziği eserlerinin aktarımında ebced notası da yukarıda değinilen nota yazım sistemleri gibi yaygınlaşmamıştır. Bizans ve Ermeni kiliselerinde nota aktif kullanılıyorken ebced hiçbir zaman o denli yaygın bir nota yazısı haline gelememiştir. Hatta saz eserleriyle ilgili çok önemli bir kaynak olarak kabul edilen Kantemiroğlu'nun kullandığı ve "Osmanlıya müzik yazmayı öğrettiğini" iddia ettiği nota yazım sisteminin (Şekil 4) ebcedden geliştirildiği ve Nayi Osman Dede'nin kullandığı nota yazısından çalındığı şeklinde bulgular vardır (Olley, 2017, s. 133-134).



Şekil 4. 18. Yüzyıl'da Kantemiroğlu notasıyla yazılmış Irak Peşrevi (Tura, 2001, s. 66)

Batı notasının, Türk müziği eserlerini kayıt altına almak için kullanılmasının yaygınlaşması, 19. Yüzyıl sonu 20. Yüzyıl başında, Darü'l-Elhan çatısı altında Rauf Yekta Bey, Zekaizade Hafız Ahmet Irsoy ve Ali Rıfat Çağatay gibi önemli müzisyenlerin çalışmasıyla cereyan etmiştir (Ayangil, 2008, s. 418-420). Aynı zamanda türkü derlemeleri de yapan Darü'l-Elhan'ın notaları (Şekil 5), harf inkılabı öncesinde Arap harfleriyle orijinal metin ve Latin harfleriyle transkripsiyonu şeklinde hazırlanmıştır.



Şekil 5. Darü'l-Elhan Külliyatı Anadolu Halk Şarkıları 3. Defter'in kapağı (http://www.karar.com/yazarlar/besir-ayvazoglu/bir-darulelhan-vardi-4025)

Günümüzde, Hüseyin Sadettin Arel'in önerdiği müzik kuramı ışığında, koma-bakiye-küçük mücennep-büyük mücennep ve tanini arıza işaretlerinin kullanıldığı Batı notası, eserlerin yazılması, icra edilmesi ve öğretilmesinde kullanılmaktadır. Ancak Arel kuramı teorik açılardan eleştirilmektedir ve bu kurama göre yazılan notaları da kapsayan, nota-icra farklılığıyla ilgili değerlendirmeler yapılmaktadır (bkz, Torun, 2012; Feyzioğlu, 2017).

İKİ ÖRNEK: NEYZEN SALİM BEY VE HACI ARİF BEY'İN ŞARKILARI

Türk müziğinde notistler nadiren yazdıkları notalara tarih atmıştır, o nedenle hangi nüshanın daha eski olduğu üzerine ancak tahmin yürütebilmekteyiz. Bilhassa 19. Yüzyıl öncesinde, sözlü aktarım çok daha yaygın olduğu ve bestekârlar eserlerini nadiren notaya aldığı için, orijinal nüsha gibi bir kavramdan söz etmek pek çok Türk müziği eseri için ne yazık ki mümkün değildir.

Bu çalışmada, TRT tasnifine göre eser sayısı 20000'i aşan Türk Sanat Müziği repertuvarından rastgele olarak iki şarkı seçilmiştir: Neyzen Salim Bey'in Hisarbuselik makamındaki 148 repertuvar numarasıyla kayıtlı "Ağlatma yeter ey sebeb-i âhım olan yâr" isimli şarkısı ve Hacı Arif Bey'in Uşşak makamındaki 7687 repertuvar numarasıyla kayıtlı "Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i cem mi" adlı şarkısı. Söz konusu eserlerin, Cüneyt Kosal, Turhan Taşan ve Lütfü Ortakale'nin nota arşivlerinden hazırlanarak 2010 İstanbul Avrupa Kültür Başkenti kapsamında kullanıcıların erişimine açılan Türk Musiki Kültürünün Hafızası Nota Arşivinde bulunan nüshaları ile YediNota, Neyzen, TRTNotaArşivi, NotaArşivleri gibi web sayfalarında bulunan nüshaları derlenerek toplam 16 adet nüsha (7687-11 nüsha, 148-5 nüsha) tespit edilmiştir. Çalışmanın genişletilmiş özetinin yazıldığı tarihten bu yana ikinci eserin yeni bir nüshası yaygın erişime açıldığı için bu sayı 17'ye çıkmıştır.

Bu çalışma kapsamında, bu iki örnekten ilki güfte özelindeki farklılaşmalar açısından, ikincisi de ezgi özelindeki farklılaşmalar açısından incelenmiştir.
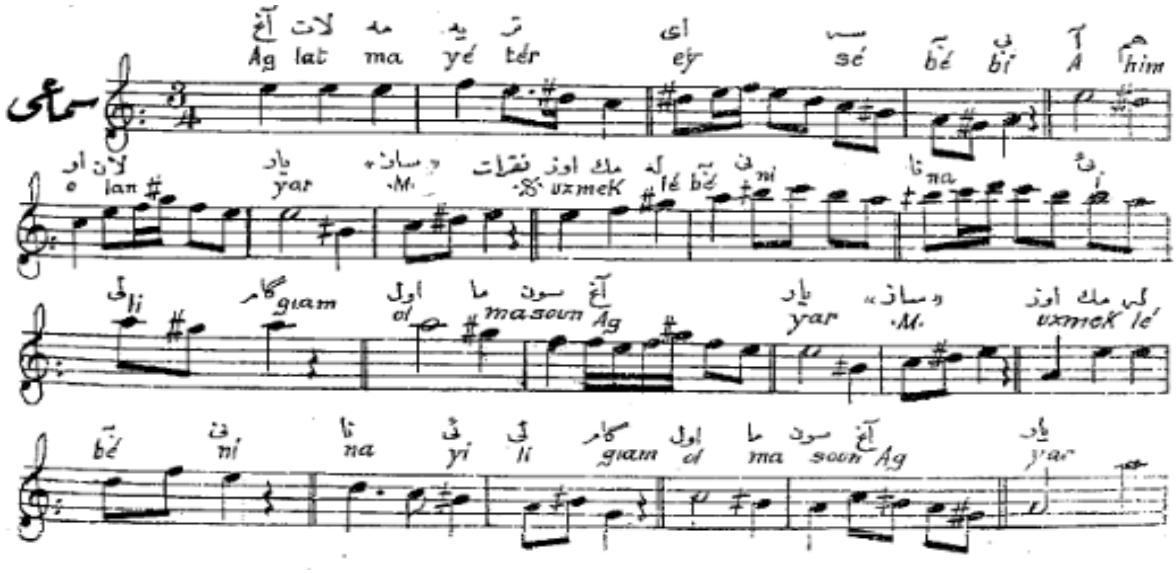
BULGULAR

"Ağlatma yeter ey sebeb-i âhım olan yâr" isimli şarkıda, nakaratın ilk cümlesinde, güçlüdeki durağa giderken bir farklılık dışında incelenen nüshalar müzikal açıdan ortaktır. Eserin güftesine odaklanıldığındaysa kritik bir farklılık ortaya çıkmaktadır. Güftekârı bilinmeyen bu eserin, 5 nüshanın 4'ünde yer alan güftesi aşağıdaki şekildedir. Bunu günümüz Türkçesine çevirdiğimizde nakarat bölümünde anlamsal bir sıkıntı ortaya çıkmaktadır.

Ağlatma yeter ey sebeb-i âhım olan yâr	Acılarımın sebebi olan sevgili, artık ağlatma
Üzmekle beni nâil-i gam olmasın ağyâr	Beni üzmenle yabancılar kederi ele geçirmesin
Kahreyleme cevrinle yazık beni zinhâr	Eziyetinle beni asla mahvetme
Üzmekle beni nâil-i gam olmasın ağyâr	Beni üzmenle yabancılar kederi ele geçirmesin

Darü'l-Elhan notası dışında bütün nüshalarda anlamında sorun bulunan ifade "nail-i gam" şeklinde yazılmış ve Bekir Sıdkı Sezgin, Kani Karaca gibi duayen icracılar da nakaratın ilgili güftesini "nail-i gam" şeklinde seslendirmiştir. Bu ifadenin sözcük anlamındaki sıkıntıyı çözebilmek için Ferit Devellioğlu'nun (1982, s. 329-330) Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat'ına baktığımızda Latin harfleriyle yazımı neredeyse aynı, ancak Arap harfleriyle yazımı tamamen farklı, anlamları da ilgisiz iki sözcükle karşılaşıyoruz: "keder" anlamındaki "gam[m]" sözcüğü ve "köy" anlamındaki "gâm" sözcüğü. İncelenen 5 nüshanın 4'ünde, bu sözcüğün "keder" anlamındaki "gam[m]" değil köy anlamındaki "gâm" olduğu anlaşılmamaktadır.

Darü'l-Elhan notasında ise o sözcüğün gam değil gâm olduğu açıkça belirtilmiş ve Latin harfleriyle transkripsiyonunda "gıam" şeklinde yazılmıştır (Şekil 6). Bu açıdan bakıldığında ilgili mısraın "Beni üzmenle yabancılar köyü ele geçirmesin" gibi bir sözcük anlamı olduğu görülmekte; mecazî anlam olarak da şairin, sevgilisinin onu üzerken yabancılarla dostluk kurmasından endişelendiği ortaya çıkmaktadır. 20. Yüzyılın ilk yarısına ait olduğu tahmin edilen Darü'l-Elhan notasında doğru aktarılan güftenin, daha yakın zamanda yazıldığı tahmin edilen nüshalarda yanlış aktarıldığı ve günümüzde yaygın olarak kullanılmayan "gâm" sözcüğü üzerinden, bu eser kapsamında güfte anlamını bozacak değişikliklerin yapıldığı anlaşılmaktadır. Yani güfte özelindeki farklılaşmalar açısından, atasözüne göndermeyle "Söz uçar yazı kalır mı?" diye sorduğumuzda, bu örnek üzerinden "hayır" cevabını almaktayız.



Şekil 6. "Ağlatma yeter ey sebeb-i âhım olan yâr" isimli eserin Darü'l-Elhan nüshası, 1-23. Ölçüler (www.sanatmuziginotalari.com)

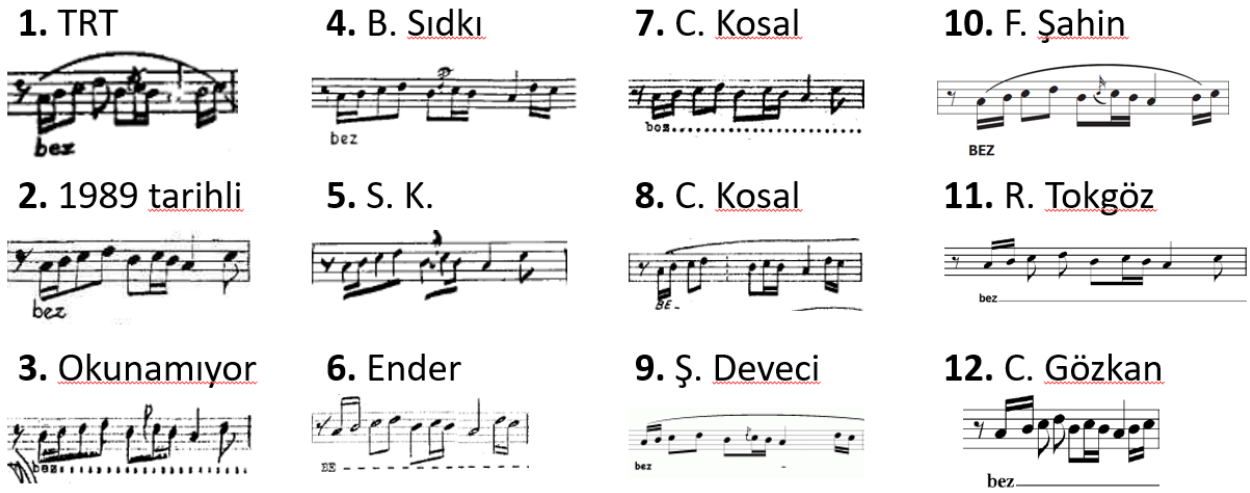
"Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i cem mi" isimli şarkıda da ele alınan 12 nüshada güfteyle ilgili önemli farklılıklar vardır. "Değil"i "nedir" yapan nüshalar, "çekmez"i "çekmem" yapan nüshalar, "minnet"i "mihnet" yapan nüshalar, anlamsal olarak güftenin ne derece farklılaştığını belki de ilk örnekten daha çarpıcı şekilde ortaya koymaktadır. Aşağıda Mehmet Sadi Bey'in divanından günümüz Türkçesine uygun bir transkripsiyonla (Ataman, 1987, s. 158-159) güfte verilmektedir. Bu eserin incelenmesinde müzikal motifler özelindeki farklılaşmalara odaklanıldığından dolayı incelenen 12 nüshadaki bütün farklı güfteler detaylandırılmamaktadır.

Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i cem mi
Peymâne mi bu efser-i darât-ü haşem mi*
Sakî mi bu nevbâde-i büstân-ı cemâli
Reşk-i çemenistân-ı hiyâbân-ı irem mi
Mirât-ı musaffâ mı değil câmı şerâbın
İç gör ki cafâsı ne imiş âlem-i âbın
Çekmez elem ü minnetini çerh-ü cihânın
Pekçe sarılan dâmenine pîr-i mugaanın
*Kenarında "efser-i perviz-i acem mi" yazılıdır.

İlgili eserin 7687 repertuvar numarası sağ üst köşeye yazılmış olan TRT nüshasının, 2010 İstanbul Avrupa Kültür Başkenti kapsamında Türk Müzik Kültürünün Hafızası Nota Arşivi yayına girene kadar yaygın kullanımdaki tek nüsha olduğu iddia edilebilir. Bu nüshada

notistin kim olduğu okunamamaktadır, ayrıca güftekâr belirtilmemiştir. İlgili arşivde bulunan 7 nüshanın hiçbirinde güftekâr belirtilmemiştir, Mehmet Sadi Bey'in adının yalnızca bu arşiv yayına girdikten sonra yazıldığı tahmin edilen yeni nüshalarda anıldığı görülmektedir. Bu durum, gütteyle ilgili anlamsal farklılaşmaların da ötesinde bir sorun olduğuna işaret etmektedir.

Ezgi özelindeki farklılıklar açısından bu şarkıdaki tek bir motife odaklanılmıştır. Eserin üçüncü ölçüsüyle bağlantılı olarak incelenen 12 nüshada üç farklı motifle karşılaşılmaktadır (Şekil 7). 2010'a kadar ilk notanın yaygın kullanımda olduğu, 2010'da 2-8'deki notaların yaygın kullanıma girdiği, 9-12'deki notaların da muhtemelen 2010'dan sonra yazıldığı şeklinde bir tahmin yürütülebileceğini hatırda tutmakta fayda vardır. Notalarda en yaygın karşılaşılan motif, uzun bir Çargâh perdesiyle ölçünün sonlanmasıdır. En seyrek karşılaşılan motif olan Segâh perdesinden Çargâh perdesine çıkıcı motif, uzun yıllar yaygın erişimdeki tek nüshada olduğu için TRT kayıtlarında ve amatör icralarda çok tercih edilmiştir. Ayşe Taş, Elif Güreşçi gibi TRT sanatçıları eseri TRT nüshasına uygun şekilde icra etmiştir. Ancak Bekir Sıdkı Sezgin, Zeki Müren gibi duayenlerin referans alınan icralarının kayıtlarında, notalarda karşılaştığımız üçüncü motif olan, Nevâ perdesinden Çargâh perdesine inici motif duyulmaktadır. 4., 6., 8. ve 9. Nüshalarda görülen bu motif, İsmail Olgay, Çiğdem Yarkın gibi TRT sanatçıları tarafından benimsenmiştir. Bu icracıların TRT nüshasının aksine, söz konusu ölçüyü referans kayıtlardaki gibi icra etmesi, notaya bağlı icranın özellikle istendiği durumlarda bile (Torun, 2012, s. 44) eldeki notaya değil referans kayıtlara dayalı icraların tercih edilebildiğini düşündürmektedir. Yani ezgi özelindeki farklılaşmalar açısından aynı soruyu sorduğumuzda, güfte özelindeki farklılaşmalar noktasında aldığımız keskinlikte olmasa da tereddütlü bir "hayır" cevabı almaktayız.



Şekil 7. "Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i cem mi" isimli eserin 3. Ölçüsünün farklı nüshalardaki görünümü

DEĞERLENDİRME VE ÖNERİLER

Cem Behar'ın (2016, s. 150-151) "Aşk Olmayınca Meşk Olmaz" kitabında değindiği dönüşen meşk pratikleri hatırlanacak olursa, özellikle amatörlerin, internette buldukları referans kayıtları taklit ederek eserleri öğrendiği ve icra ettiği gerçeğini akılda tutmak gerekir. Bununla birlikte, özellikle 19. Yüzyıldan itibaren yaşanan kültürel değişimler düşünüldüğünde, Mehterhâne'nin lağvedilmesi, Enderûn'un kapatılması, Darü'l-Elhan ve okullarda Türk müziği eğitiminin yasaklanması gibi gelişmelerin, Türk müziğinin aktarımını neredeyse bütünüyle

notaya indirgediği de (Tanrıkorur, 2018, s. 30) unutulmamalıdır. Notanın Türk müziğinin aktarımında hâlâ işlevsel olarak kullanılmadığı söylenebilir. Nota kullanmak istediğimizde de birbirinden çok farklı ve bilhassa güfte özelinde yanlış aktarımlarla karşılaşmaktayız.

Müziğin aktarımında notayla ilgili olarak yalnızca Türk müziğinde sorun yaşanmadığını belirtmek gerekmektedir. Tamamıyla işitsel bir parametrenin kısmen görsel bir parametreyle temsil edilebileceği yanılgısı, müziğin yazıya dökülmeye sözün yazıya dökülmesinden çok sonra başlanmış olmasının yarattığı tarihsel boşluğun görmezden gelinmesi, nota yazımının kuralcı (*prescriptive*) ve betimleyici (*descriptive*) kullanımları arasındaki farkın anlaşılamaması şeklinde ifade bulan üç husus, müziğin yazılmasına içkin üç tehlikedir (Seeger, 1958, s. 184). Müzik yazımının "tehlikeli" görülmesi, nota yazımıyla ilgili iki farklı tutumun tanımlanmasını gerektirmiştir. Betimleyici nota yazımı, icracının müziği anlamasına yardımcı olmaktan öte bir işlevi olmayan bir yazımken kuralcı nota yazımı, müziğin hangi noktasında icracının ne yapması gerektiğini ortaya koyan, notaların yanı sıra açıklamalar da ihtiva eden bir yazımdır (Kanno, 2007, s. 232-235). Örneğin 17. Yüzyıl operalarının notalanmasında, müziğin iş tanımının belirleyici olduğu vurgulanmaktadır. Aşkın iş (*transcendental work*), müziğin icradan bağımsız olarak var olduğu düşüncesiyle ortaya çıkan bir tanımken törensel iş (*ritualistic work*), müziğin icranın içinde var olduğu düşüncesiyle ortaya çıkmıştır ve bu iki farklı iş tanımı, iki farklı nota yazım anlayışını gerektirmiştir (Schulze, 2013, s. 126). Sahneleneceği salondan seyircisine kadar, o anki bağlamına göre değişkenlik gösteren, tamamlanmamış ve dinamik olan törensel işin kuralcı bir notasyonla icra edilmesi mümkün değildir, dolayısıyla 17. Yüzyıl operalarında icra notasına (*performance score*) ihtiyaç duyulmuştur (Schulze, 2013, s. 128). Bu açıdan bakıldığında, sözgelimi Jacques Offenbach'ın "Les contes d'Hoffmann" operetindeki "Les oiseaux dans la charmille" aryasında Olympia karakterini canlandıran sopranoların kendi tessituralarına ve teknik kabiliyetlerine bağlı olarak, notanın 9. ve 13. ölçülerindeki motifi, ikinci tekrarda çıkıcı ya da inici-çıkıcı motiflerle, *legato* ya da *staccato*'larla zenginleştirerek notadan ve birbirinden farklı icralar ortaya koymaları, törensel işin doğası gereği karşılaşılan farklılıklar olarak yorumlanabilir.

Türk müziğinde icranın törensel iş olarak değerlendirilmesi gerektiği, meşk geleneği açısından da düşünüldüğünde anlaşılmaktadır. Bu nedenle bütün repertuvarın tek ve kuralcı notasyonla yazılmış nüshalara indirgenmesinin mümkün olmadığı açıktır. Zaten böyle bir nota yazımı "hem besteci için orantısız derecede emek-yoğun bir nota yazım süreci ortaya çıkarır, hem de aşırı nota bolluğu icracı için kafa karıştırıcı olabilir." (Kanno, 2007, s. 234). Ancak betimleyici ve kuralcı nota yazımlarının "eşit derecede gerekli olduğu ve illa ki uyumsuz olmadığı" da göz önünde bulundurulmalıdır (Seeger, 1958, s. 187).

Bu çalışmada, Türk müziğinde notanın işlevselliğinin artırılabilmesi için kuralcı özellikler barındıran betimleyici bir notasyonun benimsenmesi önerilmektedir. Söz uçarken yazının da uçmaması için şunlar yapılabilir:

- Günümüzde yaygın olarak kullanılan Batı notasının Arel kuramına yaslandığını belirtmiştik, eksiklikleri olmasına rağmen daha iyi bir nota yazım sistemi geliştirilene kadar bu notasyonun kullanımının devam edeceği öngörülmektedir. O zaman bu nota yazımı geliştirilebilir, aynı icrayı notaya alan farklı notistlerin farklı arızalar/bağlar/tekrar işaretleri vs. kullanmasının önüne geçecek bir standardizasyon çalışması yapılabilir. Aynı icranın farklı notistlerce aynı şekilde notaya alınabilmesini sağlayan bir kurallar bütünü oluşturulmasının, bu kurallar ışığında nota destekli öğretimi kolaylaştıracağı düşünülmektedir.
- Ebced ya da Hamparsum gibi farklı nota yazıları da göz önünde bulundurularak, eski nüshaların incelenmesiyle aktarımda işlevselliği yükseltecek notalar yazılabilir. Corpus Musicae Ottomanicae projesi kapsamında, Hamparsum notaları Batı notasına çevrilmektedir. Bu projenin, bu önerinin bir uygulaması olduğu düşünülebilir. Doğrusöz-

Dişiaçık ve Uruş'un (2012) biri 18. Biri 20. Yüzyıldan iki Mevlevî âyini nüshasını karşılaştırarak, meşkin aktarıma etkisiyle ilgili çıkarımlarda bulunmamıza nota nüshalarının olanak sağladığını savunan çalışması da bu anlamda değerlidir.

- Türk müziğinde kullanılan notaların büyük ölçüde kuralcı nitelik barındırmaması, icra esnekliği açısından faydalı ve önemlidir. Ancak özellikle güfte yanlışlarının anlam açısından ciddi sıkıntılar doğurması, bunu aşmak için bir çalışma yapılmasını gerekli kılmaktadır. Edebî kaynaklarla karşılaştırmalar yapılması ve yanlış yazılmış olan güftelerin düzeltilerek gütteyle ilgili açıklamalar eklenmesi bu sıkıntının aşılmasına yardımcı olabilir. Divanlardaki şiirler notalardaki güftelerle karşılaştırılarak notalar tashih edilebilir ve yaygın erişime açılabilir. Gütteyi yanlış aktaran nüshaların bu süreçte işaretlenmesi ya da erişimden kaldırılması aktarımdaki yanlışları azaltabilir.

KAYNAKÇA

Ataman, S. Y. (1987). *Mehmet Sadi Bey*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Ayangil, R. (2008). Western Notation in Turkish Music, *Journal of the Royal Asiatic Society, Series 3, 18 (4)*: 401-447.

Behar, C. (2016 [1998]). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Devellioğlu, F. (1982). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi.

Doğrusöz-Dişiaçık, N. ve Uruş, D. (2012). Meşk ile İntikalde Müzik Eseri: III. Selim'in Suzidilara Mevlevi Ayini, *International Journal of Human Sciences, 9 (2):* 427-445.

Feyzioğlu, N. (2017). Geleneksel Türk Sanat Mûsıkîsinin Yapısal Biçimlenmesi Bağlamında Nota İcrâ Farklılıkları Meselesi ve Bir Kriter Teklîfi, *Atatürk Üniversitesi TAED, 59*: 269-284.

Kalaitzidis, K. (2016). Manuscript no. 44 of the Hellenic Phiolological Association of Constantinople: An Unknown Source of Oriental Secular Music. 2nd International Interdisciplinary Musicological Conference of the Department of Psaltic Art and Musicology of the Volos Academy of Theological Studies toplantısında sunulan bildiri. 9-11 Haziran 2016, Volos: Yunanistan

Kanno, M. (2007). Prescriptive Notation: Limits and Challenges, *Contemporary Music Review, 26 (2):* 231-254.

Olley, J. (2017). *Writing Music in Nineteenth Century Istanbul: Ottoman Armenians and the Invention of Hampartsum Notation*. Doktora Tezi, King's College London.

Popescu-Judetz, E. (2007 [1996]). *Türk Musıki Kültürünün Anlamları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Schulze, H. (2013). Editing the Performance Score: Towards a New Understanding of Seventeenth-Century Work Concepts. E. Rosand, ed. (s. 119-136) içinde. *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production.* Surrey: Ashgate.

Seeger, C. (1958). Prescriptive and Descriptive Music Writing, *The Musical Quarterly, 44 (2)*: 184-195.

Tanrıkorur, C. (2018 [2003]). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Torun, M. (2012). İcra-Nota Farklılığı, *Kadem, 2 (6)*: 44-47.

Tura, Y., haz. (2001). *Kantemiroğlu- Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât: Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İnternet kaynakları:

en.wikipedia.org/wiki/Khaz_(notation)

idw-online.de/en/image?id=268437

www.7nota.com

www.karar.com/yazarlar/besir-ayvazoglu/bir-darulelhan-vardi-4025

www.neyzen.com

www.notaarsivleri.com

www.sanatmuziginotalari.com

www.stanthonysmonastery.org/music/Adaptation.htm

www.trtnotaarsivi.com

www.youtube.com

"ZAMAN MAKAM ANALİZ MODELİ"

Doç. Dr. Ozan Baysal
İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Anabilim Dalı
ozanbaysal@yahoo.com

ÖZET

Bu çalışmada makam müziği analizinde kullanılabilecek bütünsel bir model tanıtılacaktır. Zaman-Makam Analiz Modeli olarak adlandırdığımız bu model çizgisel bir zaman ölçeği üzerinde makamsal değişim ve dönüşümleri sergilerken, zamana müzik aracılığı ile nasıl şekil verildiğini ve böylelikle müzikal bir parça yaratılırken, icra edilirken ve dinlenirken, o müziğe özel yaşanan zamansal deneyimleri yatay bir olaylar şeması şeklinde açığa çıkartmayı hedefler. Analiz modeli, bu zamansal temelden yola çıkarak, perde ekseni, çeşni, seyir ve usül gibi makam musikisine ait müzikal unsurları dikkate alarak geçmiş, şimdi ve geleceğe dair tikel an'ları, tümel bir bütünlük içerisinde çizgisel olarak yansıtmaktadır. Çalışmanın sonunda analiz modeli kullanılarak Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi'nin Ferahfeza Mevlevi Ayini'ndeki yapısal öğelerin güftesel anlam ile ilişkileri gösterilecek ve Dede Efendi'nin tasavvuf anlayışının müziğe nasıl yansıdığını tartışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Zaman-Makam Analiz Modeli, Müzik Teorisi, Uzatma Analizi, Döngüsel Analiz Modeli, Ferahfeza Mevlevi Ayini.

"TIME-MAKAM ANALYSIS MODEL"

ABSTRACT

At the heart of music theory lies the music, the musical experience and the knowledge gained from the music itself. Theoretical sciences seek knowledge for the sake of unfolding the truth rather than for production (be it artistic or technological) nor for performance. In this respect, music theory, although it aims to encompass the basic musical knowledges as well (including the definitions, categorizations and systematic modelings of musical elements - such as pitch, çeşni, makam, tonality, harmony, rhythm and form etc. -), its primary aim is more of an investigation about the music through using various analytical models by combining and using such basic knowledges. These analyses, not only provide the analyst with new information about the creation, performance and cognitive phases of the music itself, but – in the light of such theoretical knowledge - offer new perspectives and novel anaytical approaches to understand new musical languages, thus contribute to the whole musical experience. In short, although it seems that the subject of music theory is the knowledge about the interplay of pitches, it is rather about the interplay of being and the becoming.

This study will present a detailed introduction of a new analysis model that can be used in the structural analysis of makam music. Coined as Time-Makam Analysis Model, the model displays the musical changes and transformations on a linear measure of time and thus exposes how the time is shaped via music, with the interconnection of related event schemes. When viewed from this perspective, the model may remind one of Schenkerian Analysis used in Western Music analysis since early 20th century; yet this similarity is partly due to the holistic comprehension of the particular moments of a piece. Building up from this basic foundation; the model takes into account the makam music elements such as pitch centricity,

tetrachordal structures (çeşni), melodic progressions (seyir) and rhythmic cycles (usül) and is a complementary to Cyclical Analysis Model we have presented earlier for analizing musical tension in smaller scale (short musical passages) examples. Previously used in the analysis of Tanburi Cemil Bey's taksim improvisations, the Time-Makam Analysis Model's theoretical foundations and applications will be elaborated further in this study with a demonstration of Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi's Ferahfeza Mevlevi Ayin analysis. Considering the word-paintings that are used, the resultant event-scheme will also expose Dede Efendi's understanding of sufism as a dialectic interplay of being and becoming.

Keywords: Time-Makam Analysis Model, Music Theory, Prolongational Analysis, Cyclical Analysis Model, Ferahfeza Mevlevi Ayin.

Giriş: Müzik Teorisi ve Analizi Üzerine

"Sen müzik için zorunlu olan temel bilgileri biliyorsun, müziğin kendisini değil."

(Platon, 2014:78. (Phaidros:268e))

Müzik Teorisinin araştırma alanının merkezinde müziğin, müzikal deneyimin ve müzikten elde edilen bilginin kendisi bulunmaktadır. Teorik bilimler bilgiyi bir yapıt üretme veya icra etme amacından ziyade üstü-kapalı gerçekliğin açığa çıkması adına ister. Bu çerçevede Müzik Teorisi, her ne kadar müziği meydana getiren perde, çeşni, makam, tonalite, armoni, ritm ve form vb. gibi çeşitli yapısal unsurların tanımlanması, sınıflandırılması, temsili sistemler ile tarif edilerek yorumlanması gibi temel bilgilerin eğitimini kapsamakta da olsa, asıl amacı bu temel bilgiler ışığında bir müzik eserinin farklı analiz modelleri ile çok yönlü olarak araştırılmasıdır. Yapılan bu analizler, kültürel bir evrensel olan müziğin gerek yaratım, gerek icra, gerekse algısal süreçleri hakkında yeni bilgiler sağlamakla kalmaz, bu nazari bilgiler ışığında farklı müzikal dillerin anlaşılmasına yönelik özgün analiz modellerinin üretilmesine bir temel oluşturur ve böylelikle tüm müzikal deneyimi zenginleştirir. Kısacası, her ne kadar müzik teorisinin konusu *perde*'lerin bilgisi gibi gözükse de, asıl amaç *perde*'ye yansımakta olan varlık ve oluş hakkındaki bilgidir.

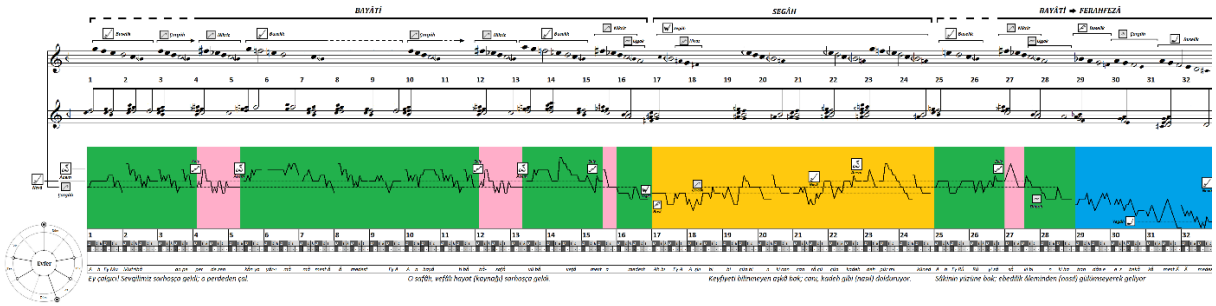
Gerek perdede gözlemlenmekte olan bu "oluş şekilleri" (Yekta, 1986: 67) gerekse bu şekillerin ötesinde kavranan varlığa ait bilgi ise zamansallığın farklı boyutlarına işaret eder; zira biri zamanın "giydirilmiş" halidir (Tanpınar, 2014:39), diğeri ise bu giysi ile örtülü olanın açığa çıktığı mutlak hali. Bu açıdan bakıldığında, nasıl ki müzik zamansal bir sanattır, müzik analizi de aslında bir bakıma zamanın analizidir. Çünkü, belirli bir zamansal süreç içerisinde yer alan – ve kendi içlerinde yeni zamansal süreçler yaratan - müzikal "an"lar ve "olay"lar, analizciye zamanın "ne" olduğundan çok, "nasıl" işlediğine dair önemli ipuçları verir. Bu ipuçlarından belki de en önemlisi, zamanın mekân ile olan ayrılamaz ilişkisidir; çünkü bahsettiğimiz bu "an"lar ve "olay"lar, yani değişim, dönüşüm ve hareketler, içinde yer aldıkları mekânın sağladığı topografyada gerçekleşir ve bu topografyanın kendine has özellikleri ile belirli bir düzene – ve/veya düzensizliğe - girer. Öyleyse mekân, zamana – suyun yolunu bulmasına benzer - doğal bir akış tayin eder. Nesnelerin birbirleri ile etkileşimleri – veya etkileşim olanakları - ise bu akış içerisindeki farklı yönelimleri – veya yönelim olanaklarını – oluşturur. Özne ise, zaman ve mekândan oluşan tüm bu akış denklemi içerisinde gerek etrafında gözlemlediği nesnelerin ona sunduğu yönelim olanakları arasında yaptığı tercihler, gerekse bu doğal akışa direnme, ona yön/şekil verme ve/veya onunla bütünleşme çabası ile kendini belli eder. Bu, bir bakıma da içinde bulunulan tüm zaman-mekânın yeniden tasarlanma çabasıdır.

Eğer konumuz olan müziğe geri dönersek, bahsettiğimiz mekân kavramının müzikteki karşılığı, içerisinde kendine has çekimsel dinamiklere sahip – tonal/modal/makamsal/kümesel - olan bu ses topografyalarıdır. Öyleyse, önceki söylemimize ek olarak, müzik analizi de bu ses topografyaları içinde yönelim tercihlerinde bulunan ve hatta zaman-makamı tasarlayan öznenin analizidir.

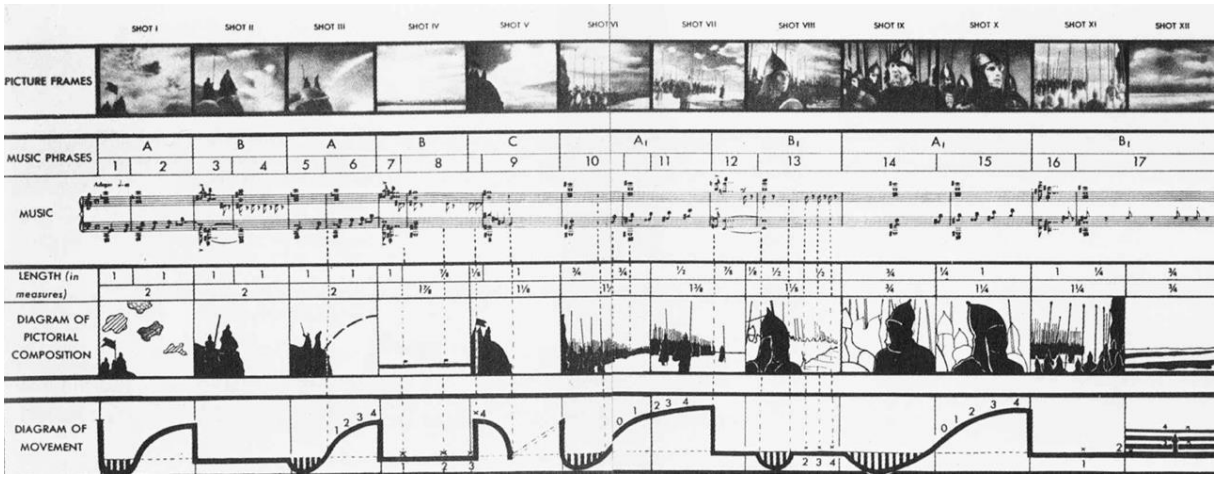
Bu çalışmada makam müziği yapısal analizinde kullanılabilecek bütünsel bir analiz modeli önerilecektir. Zaman-Makam Analiz Modeli olarak adlandırdığımız bu model, makam müziğinde uzatma teorilerinin uygulanabilirliği ve küçük ölçeklerde (kısa müzikal pasajlarda) görülen müzikal tansiyonu yansıtmak amacıyla önceden sunduğumuz Döngüsel Analiz Modeli'nin (Baysal, 2011; Baysal ve Beşiroğlu, 2013; Beşiroğlu ve Baysal, 2017) tamamlayıcısı niteliğindedir. Makam müziği çalışmalarında salt betimsel çözümlemelerin ötesine geçme gayesi taşıyan Zaman-Makam Analiz Modeli, daha önce yapısal analiz içeren çeşitli çalışmalarda da kullanılmıştır (Hatipoğlu ve Baysal, 2016; Hatipoğlu ve Baysal, 2017; Özen vd., 2018; Demirtaş vd., 2018; Şeftali, 2018). Analiz modeli ve sunduğu olanaklar detaylı olarak ele alındıktan sonra çalışmamızın bir sonraki kısmında, modelin kullanılabilirliğine örnek olması amacı ile Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi'nin Ferahfeza Mevlevi Ayini, müzik ve anlatı (narrative) çerçevesi ile sınırlandırılarak analiz edilecektir. Böylece ortaya çıkacak "olaylar şeması" ile Dede Efendi'nin tasavvuf anlayışının varoluşsal bir programa nasıl dönüştüğü daha rahat gözlemlenecektir.

Zaman Makam Analiz Modeli

Zaman-Makam Analiz Modeli, çizgisel bir zaman ölçeği üzerinde makamsal değişim ve dönüşümleri farklı boyutlarıyla sergilerken, zamana müzik aracılığı ile nasıl şekil verildiğini ve böylelikle müzikal bir parça yaratılırken, icra edilirken ve dinlenirken, o müziğe özel yaşanan zamansal deneyimleri yatay bir olaylar şeması şeklinde açığa çıkartmayı hedefler. Bir başka deyişle, model, müzikal "an"ları, o "an"ları çevreleyen "olay"ları ve de birbirini takip eden "olay"ların oluşturduğu "olay örgüsü"nü bütünsel bir şema halinde analizcinin kullanımına sunar (Şekil 1). Zaman-Makam Analiz Modeli, bu açıdan bakıldığında 20.yüzyıldan itibaren Batı müziğine yönelik analizlerde sıkça kullanılan Schenker Analizini (Schenker, 1979; Salzer, 1962; Schachter, 1998) çağrıştırmakta olsa da, bu benzerlik zamansal akış içerisindeki tikel an'ların, tümel bir bütünlük içerisinde çizgisel olarak yansıtılması nezdindedir. Benzeri zaman çizelgesine sahip etkileşimli olay örgüsü şemalarına tarih kitaplarından film teorisi kitaplarına birçok yerde rastlanılabilir (Şekil 2).



Şekil 1: Dede Efendi Ferahfeza Mevlevi Ayini 2.Selam (1.-32. Devirler); Zaman Makam Analiz



Şekil 2: Sergei Eisenstein "Sekvans Diagramı" (Ebrahimian, 2004: 83)

Analiz modeli, bahsettiğimiz bu zamansal değişim temelinden hareket etmekle birlikte, perde ekseni, çeşni, seyir ve usül gibi makam musikisine ait müzikal unsurları dikkate almaktadır. Bununla birlikte, daha çok Schenker ile bağdaştırılan müzikte "uzatma analizi" (*prolongational analysis*) (Lerdahl & Jackendoff, 1983; Schulenberg, 1986) sadece tonal müzikle sınırlı bir çözümleme yöntemi değildir. Batı müziğinde kullanılan "uzatma" kavramı (*prolongation*), belirli bir ses dikliğinin veya aralığın veya akorun zamansal eksende yatay olarak açılımına, yayılmasına, bu süreçte çevresinde yer alan diğer müzikal öğeler arasında en baskın öğe oluşuna ve böylece müzikal olaylara nüfuz edişine tekabül etmektedir. Öyleyse "uzatma" kavramı, her ne kadar Schenker Teorisi bazlı gözükse de ve günümüzde daha çok tonal müzik analizlerinde kullanılmakta olsa da aslında zaman ile ilgili bir kavramdır, ve zaman ile ilgili bu temelden hareket edilirse birçok farklı müzik diline uygulanabilir. Dolayısıyla benzer bir durum, makam musikisinde de söz konusudur; belirli bir müzikal pasaj çözümlenirken "bu bölümde nevâ'da buselik yapılmaktadır" demek, aslında nevâ perdesinin o bölüm içerisinde buselik çeşnisi ile uzatıldığı anlamına gelmektedir. Bir başka deyişle, burada zamansal olarak "uzatılan" bir akor değil, belirli bir perde eksenindeki karakteristik üçlü, dörtlü veya beşli "sonorite"[84]lerdir.

Zaman Makam Analiz Modeli, müzik içerisinde "uzatma"ların nerede, ne kadar, nasıl ve hangi bağlamda gerçekleştiğine dair farklı yapısal özelliklere dikkat çeken katmanlar barındırarak, müzikal akış içerisindeki farklı dinamiklerin etkileşimini, bu katmanların birbiri ile ilişkisi üzerinden ortaya koyar. Model, bu analiz katmanlarını eşit aralıklara bölünmüş uzamsal ve "homojen" bir zamansallıkta ortaya koyar. Böylelikle objektif olarak gösterilebilen müzikal zaman akış içerisinde yapılacak tahlillerle algısal (ya da "içsel") zamandaki "heterojen"likler ve "süre"ler daha rahat yorumlanmaya hazır hale getirilmiştir. Müziğin akışı sırasındaki objektif zamanın "içsel" zaman ile oluşturduğu paralellikler/farklılıklar model üzerinde sunulan betimsel analiz katmanlarının hem kendi içlerinde hem de birbirleri arasındaki restrospektif ve prospektif zaman farklılıkları ile gözlemlenir. Modelin bir diğer avantajı da, incelenecek eserlerdeki edisyon farklılıklarının uzatma analizinde önemini yitireceğinden

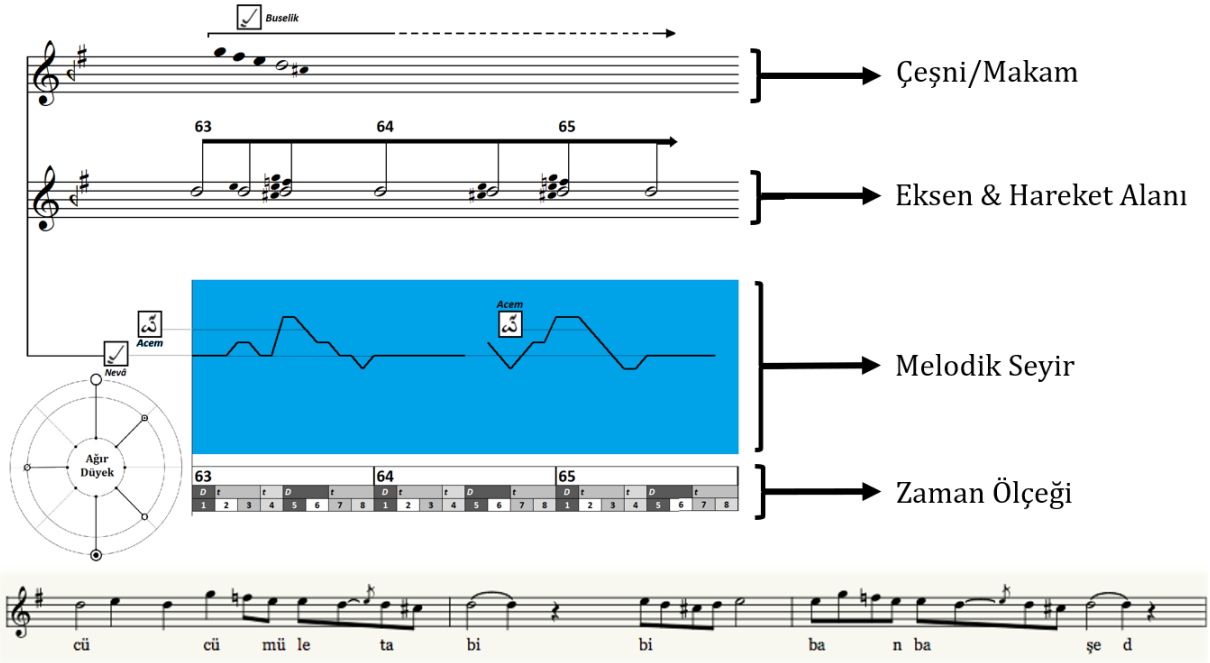
[84] Burada "sonorite" kelimesini tercih etmemin bir sebebi, analizde farklı isimlendirilebilen fakat içiçe yapılar olmalarından dolayı (Rast, Uşşak, Segâh çeşnileri veya Nikriz, Hicâz çeşnileri gibi) benzer "renk"lere sahip olabilen çeşni kalıpları ile bir kavram karmaşasına girmemek adınadır.

dolayı - zira analizde yapısal olarak ana sütunlar korunacaktır - analizcinin çalışmasını yaparken araştırma sorusunun ne olduğunu unutmadan - detaylarda kaybolmamasını sağlamasıdır.

Analiz Katmanları

Zaman Makam Analiz Modeli, dört temel katmandan oluşur; zaman ölçeği (1), melodik seyir/akış (2), eksen ve hareket alanı (3) ve çeşni/makam tahlili (4). Bu katmanlardan ilk ikisi ön plandaki müzikal oluşu ölçekli olarak betimlerken, üçüncü katman bu ön plana ait müzikal hareketin gerçekleştiği ses alanını ve bu alan içerisinde eksen özelliği taşıyan (karar, asma karar, güçlü vs.) perdeleri birbirleri ile bağlı bir hat üzerinde sunar. Dördüncü katmanda ise tüm bu süreç içerisinde kullanılan sonoriteler betimlenir; çeşni ve makam ilişkileri ile çeşnisel ve makamsal değişim ve dönüşümler çizgisel bir düzlemde gözlemlenir. Tahlil edilen bu sonoritelerin sahip oldukları farklılıklara göre melodik seyir/akış katmanında analizcinin tercihine göre gerekli renklendirme işlemi gerçekleştirilir. Model bu dört temel katman ile sınırlı değildir; analizci incelemek istediği müzik – veya müzik içeren sanatsal yaratı - hakkında sahip olduğu araştırma sorusuna göre modele ek katmanlar ekleyebilir; dinamikler, tempo, bölgesel frekans histogramı, spektogram, form, güfte, aruz, imge, koreografi, video film gibi.

Şekil 3'de Nayi Osman Dede'nin Rast Mevlevi Ayini 1.Selam'dan kısa bir müzikal pasaj bahsettiğimiz dört temel katman ile betimlenmiştir. Şimdi bu örnek üzerinden analiz katmanlarını tekrar inceleyelim.

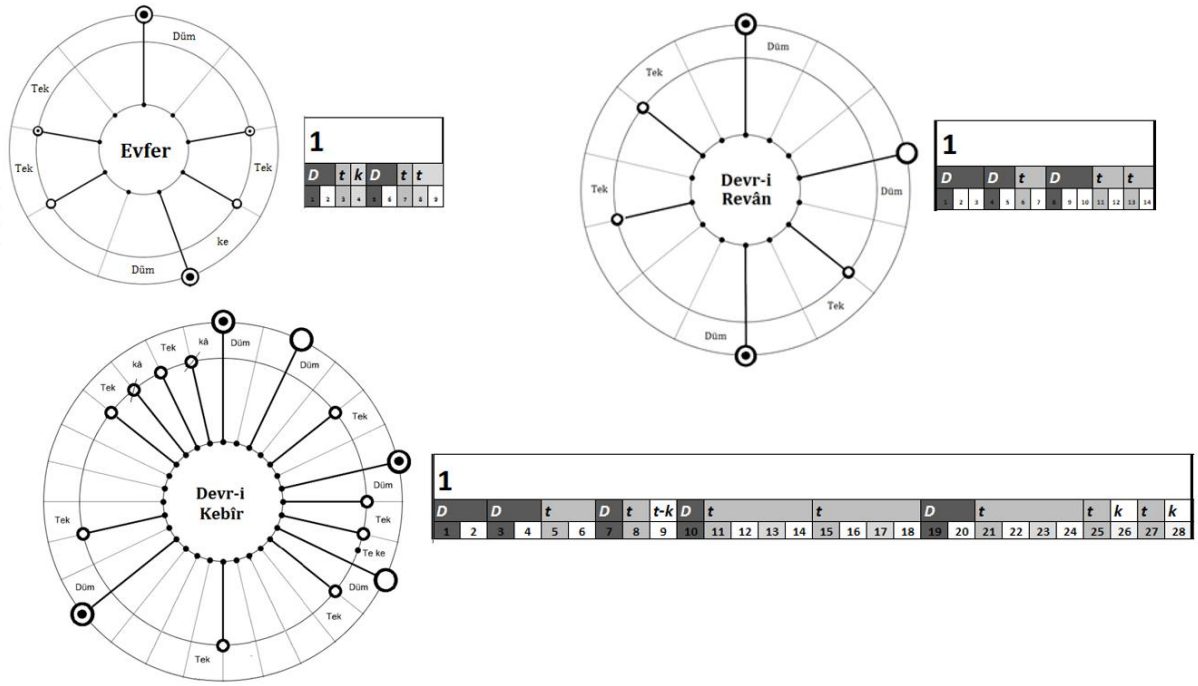


Şekil 3: Zaman Makam Analiz Modeli: Temel Analiz Katmanları

1) Zaman Ölçeği

Tüm analiz modelinin üzerine oturtulduğu ve zamanın Kartezyen bir şekilde eşit aralıklarla bölünerek çizgisel bir uzam bir haline getirildiği katmandır. Eğer incelenecek müzik taksim gibi serbest icra edilmiş ise bu katman bir saniyelerin eşit aralıklarla çizgisel olarak bölündüğü bir sayaç işlevi görür. Şayet - yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi - eğer müzik usullü ise bu sayaç, hem usûl içerisindeki vuruşları, hem usûl devirlerini göstermekle birlikte, her

usulün kendine has zamansal karakterini de yansıtır. Şekil 3'deki pasajda Ağır Düyek usulünün düzenlenişinde zaman ölçeğinin sekiz eşit parçaya bölündüğünü, ancak bu parçaların da usûl devrindeki düm ve tek gibi vurguların niteliksel nizamını yansıttığı görülmektedir. Şekil 4'de farklı usullerin sahip olduğu zamansal karakter ve bu karakterin zaman ölçeğine yansıtılması gösterilmiştir. Unutulmamalıdır ki usûl yapıları, zamanı organize ederken bir yandan da kendi başına duyulabilir müzikal katmanlardır. Velhasıl, bu gibi durumlarda zaman ölçeği sadece bir sayaç olmaktan çıkar ve kendine ait gerilim/çözülüm noktaları olan ve bu noktaların nizamından kaynaklı farklı zamansal deneyimleri yansıtabilen görsel bir araca dönüşür. Burada hatırlatılması gereken bir diğer husus, usulleri zaman ölçeğine çevirmenin onları "metrik" hale getirmek demek olmadığıdır; bu konu hakkında detaylı tartışmayı başka çalışmalarımızda yaptık (Baysal, 2011; Baysal ve Beşiroğlu, 2013; Beşiroğlu ve Baysal, 2017).

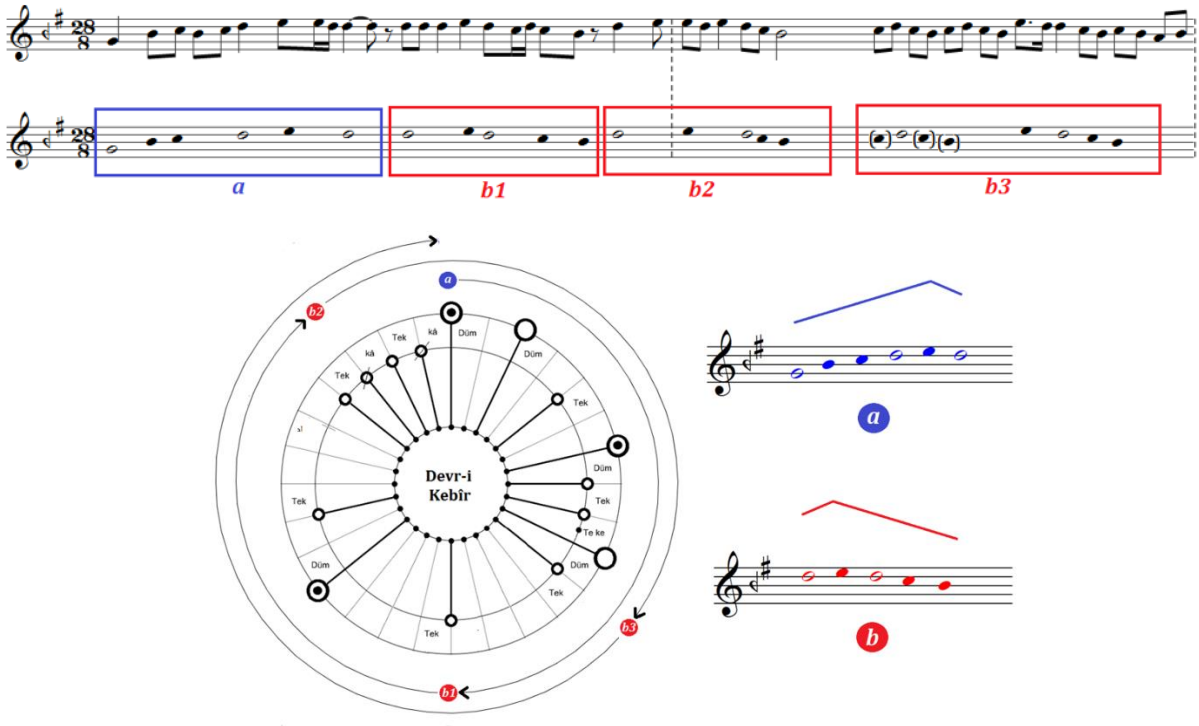


Şekil 4: Usûl devirleri ve Zaman Ölçekleri

2) Melodik Seyir

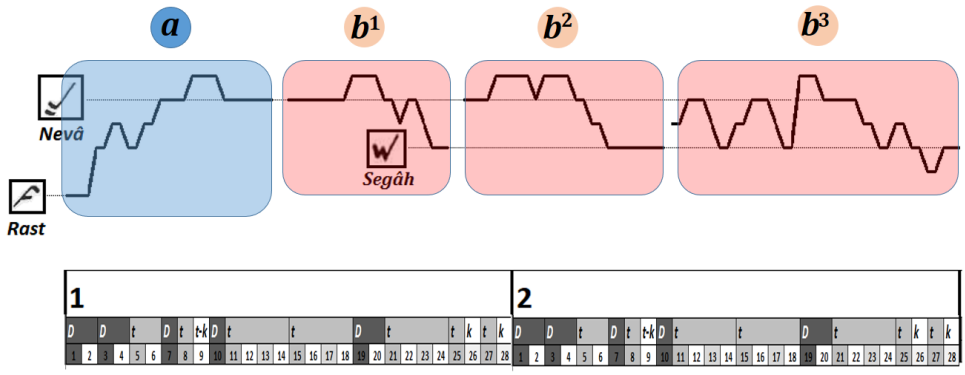
Melodik seyir grafikleri etnomüzikoloji alanında transkripsiyon analiz çalışmalarında sıkça karşılaşılan bir analiz yöntemidir. Zaman Makam Analiz Modeli'nin ikinci katmanında yer alan melodik seyir grafikleri de, bu çalışmalardan başta Adams'ın 1976 tarihli "Melodic Contour Typology" çalışmasından ve bu çalışmada aktarılan Herndon (1974), Garcia (1971) ve Desmore'un (1918) çalışmalarından yola çıkarak oluşturulmuştur (Adams, 1976). Modelin ikinci analiz katmanında melodik seyir, çizgisel bir hat olarak eş süreli aralıklara bölünen birinci katmandaki zaman ölçeği üzerine oturtulur. Böylelikle birinci katmanda yatay olarak sunulan zamansal uzam, perde dikliklerine göre dikey bir özellik de kazarak melodik uzama dönüşür. Makamın *oluş şekli*nin yansıtıldığı bu katmanda, genel melodik seyir karakteri (inici, çıkıcı vs.), perde eksenleri, çeşni bölgelerinin kullanımları, melodik yapıdaki dikkat çekici kontür ve hareket yoğunlukları ve melodik uzatmalar (*prolongation*) gözlemlenebilir. Ayrıca melodik hattaki motif, cümlecik ve cümle ritmi yapılarının birinci katmanda yer alan usûl düzeni (ve

döngüsü) ile ilişkisi daha rahat tahlil edilebilir. Böylelikle her iki katmanın barındırdıkları farklı zamansallıkların birbiri ile ne kadar örtüştüğü/ayrıştığı da görülebilir. Şekil 5'de daha önceki bir çalışmamızda (Baysal ve Beşiroğlu, 2013) yer verdiğimiz Pençgâh Mevlevi Ayini 3. Selam Der-i Kebir bölümünün ilk iki devrinin notaları (konservatuar neşriyatı), gruplama ve döngüsel analizi sunulmuştur.



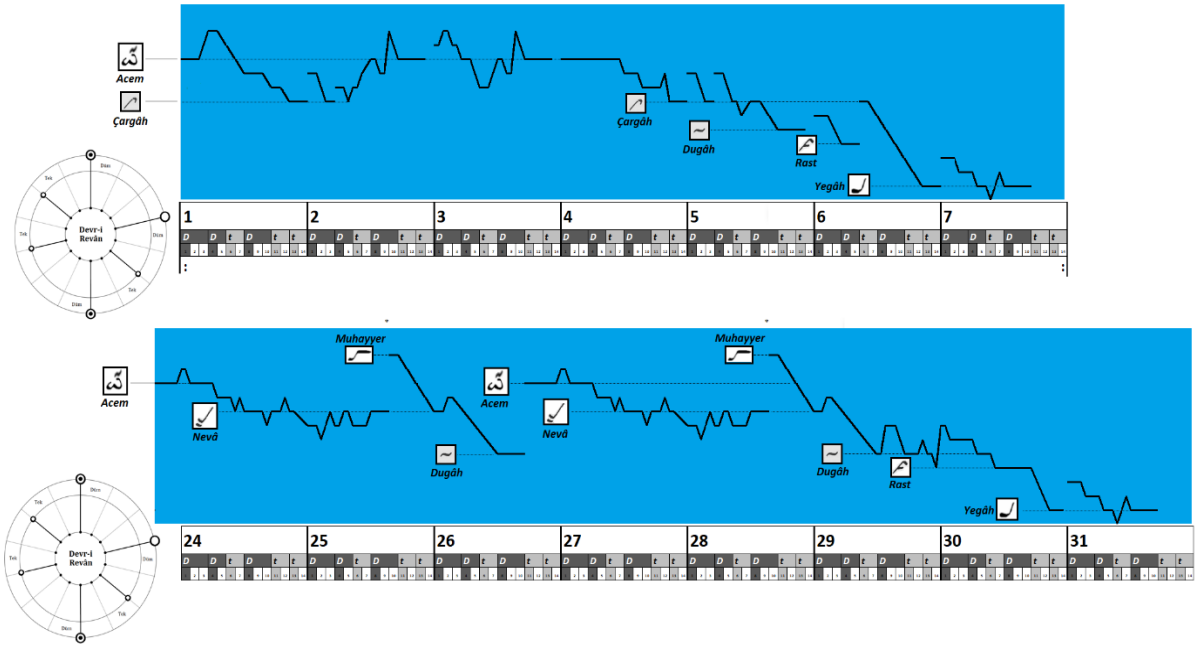
Şekil 5: *Beste-i Kâdim* Pençgâh Mevlevi Ayini 3. Selam, 1.-2.devirler gruplama ve döngüsel analizi (Baysal ve Beşiroğlu, 2013).

Şekil 6'da ise ilgili bölümün Zaman Makam Analiz modelindeki ilk iki katmana göre kontür ve zaman ilişkisi gösterilmiştir. Nevâ perdesi ekseninde başlayıp Hüseyni perdesine dokunan ve daha sonra inici bir hareketle Segâh perdesinde asma kalışlar yapan "b" kontürünün, her seferinde zamansal bir genişleme ile ortaya çıkan üç farklı *oluş şekli*, Şekil 6'da çizgisel zaman ölçeğinin üzerine yerleştirilen melodik seyir hattı olarak gözlemlenebilir.



Şekil 6: *Beste-i Kâdim* Pençgâh Mevlevi Ayini 3. Selam (1.-2.devirler) – Kontür/Zaman İlişkisi

Melodik seyir hattının grafik olarak yansıtılmasında dikkat çeken bir diğer önemli husus ise, melodinin başlangıç, karar, asma karar, güçlü ve eksen özelliği gösteren perdelerinin referans noktaları olarak işaretlenmesidir. Grafiğimizde bu referans perdelerinin Hamparsum notasyon işaretleri kullanılarak gösterilmesi tercih edilmiştir.

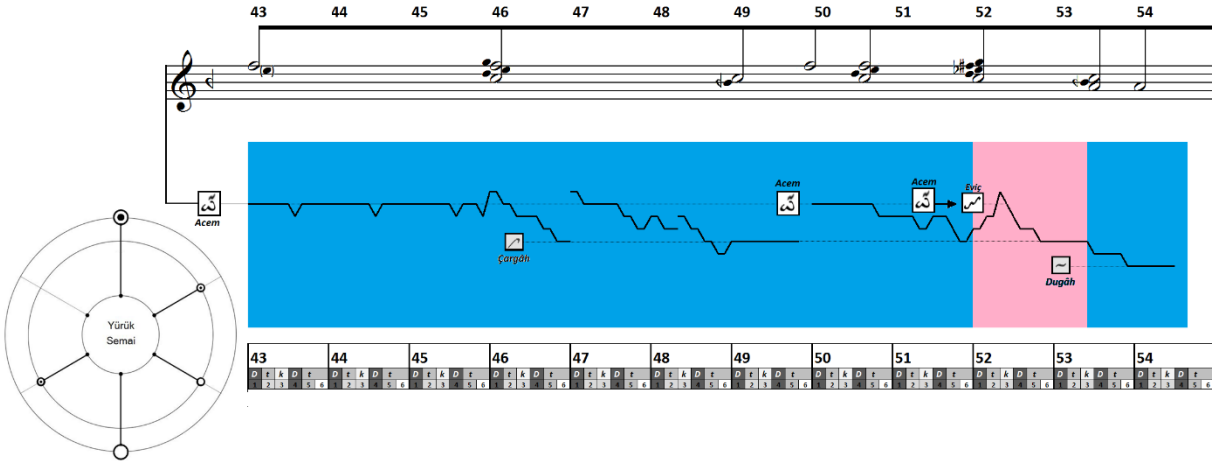


Şekil 7: Zaman Ölçeği katmanı üzerine oturtulmuş Melodik Seyir katmanı (Dede Efendi Ferahfeza Mevlevi Ayini 1.Selam'dan)

Melodik seyir ve zaman ölçeği katmalarının birlikte kullanılması üzerine bir başka örnek ise Şekil 7'de Dede Efendi Ferahfeza Mevlevi Ayini 1.Selam'dan iki farklı pasajın analizi olarak sunulmuştur. Şekilden de görüleceği üzere, her iki analizde de Acem perdesi ile başlayan ve Yegâh perdesi ile sonlanan Ferahfezâ makamının inici seyri gözlemlenmektedir. Aralarında bir devirlik fark olmasına ve her iki pasajın Yegâh perdesi ile kararının aynı melodik kontüre sahip olmasına rağmen, bu pasajlar birbirinden farklı zamansallıklar sergilemektedir. İlk pasaj kendi içerisinde herhangi bir tekrar barındırmadan Dügâh perdesindeki asma karara 5.devirin sonu itibariyle ulaşır; ikinci pasajda ise bu ulaşma pasajın 3.devrinde (26.devir) gerçekleşmekte, dahası bunun hemen akabinde aynı müzikal seyir kendisini bir kez daha tekrarlamaktadır (bkz. 24.-26. ve 27.-29.devirler). Dikkat çekici bir diğer husus ise ikinci pasajda yer alan bu tekrarlarda Nevâ perdesinden Muhayyer perdesine yapılan sekmelerin sağladığı enerjinin birinci pasajda görülen bitişik melodik hareketlilikten kaynaklı durgunluğa oluşturduğu karşıtlıktır. Dolayısıyla, her ne kadar ikinci pasaj objektif zaman ölçeğine göre daha geniş bir yer kaplasa da, gerek barındırdığı tekrarlar, gerekse büyük sekme hareketlerinin müziğe kattığı enerji sonucu, "içsel" zaman olarak birinci pasajdan daha kısa bir süreye sahiptir. Muhayyer perdesine – daha sonra bir üçüncü kez daha yapılan - sekmelerin olası nedenine aşağıda değinilecektir.

3) Eksen ve Hareket Alanı

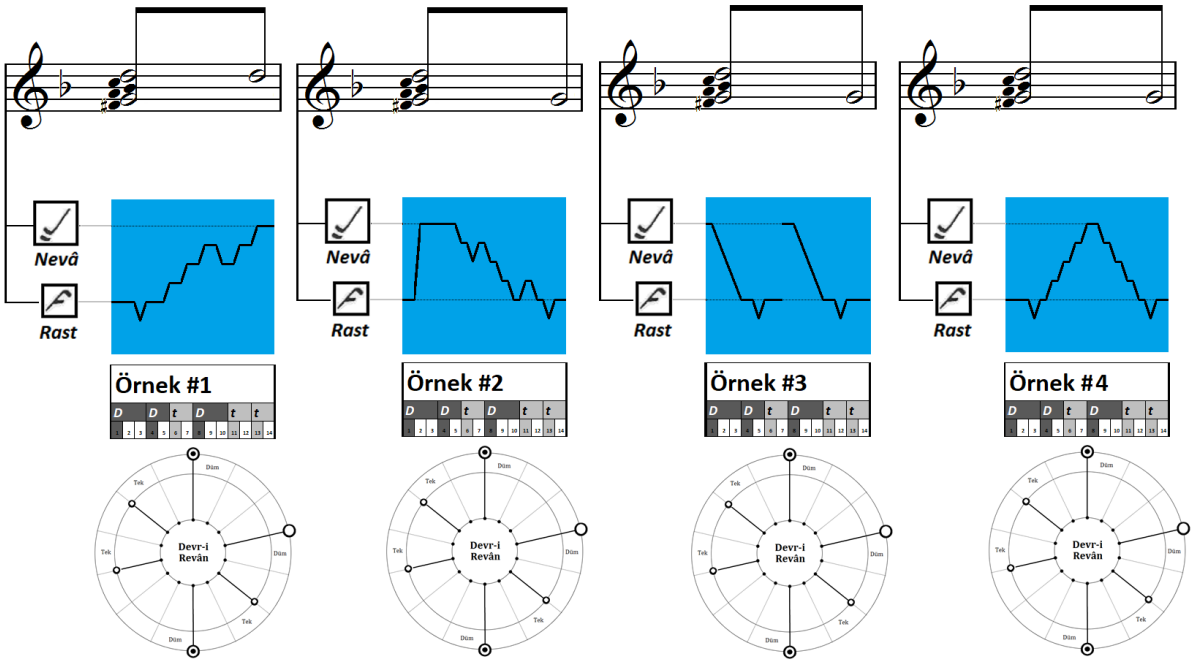
Hareketin gerçekleştiği mekânın zamanın akışını nasıl etkileyebildiğinden daha önce bahsetmiştik. Analiz modelimizin bir üst katmanı, ikinci katmanda yer alan ön plan melodik seyrinine ait ses alanını ve bu alan içerisinde eksen özelliği taşıyan (karar, asma karar, güçlü vs.) perdeleri birbirleri ile bağlı bir hat üzerinde ilgili oldukları pasaj boyunca dikey olarak sunar. Analizci bu sayede müzikteki cümlecik ve cümle yapılarının içinde hareket ettiği alanlardaki genişleme, daralma, bölgesel değişimleri çizgisel ve objektif zaman ölçeği boyunca daha rahat gözlemleyebilir. Eksen ses(ler)i ve çevresindeki hareket alanının sahip olduğu sonoritenin uzatma analizinin yapıldığı bu katman, başlangıç ve karar/asma karar ses(ler)i arasındaki makamsal alan açılımlarını göstererek, birinci ve ikinci analiz katmanları aracılığı ile betimlenen müzikal oluştaki dinamik hareketlilik ile dördüncü katmanda tahlil edilecek kavramsal durağanlık arasında köprü işlevi görmektedir. Şekil 8'de bu katmanın melodik seyir ve zaman ölçeği katmanları ile birlikte kullanımı Dede Efendi Ferahfeza Mevlevi Ayini 3.Selam'dan bir pasaj analizi ile sunulmuştur. Acem perdesi ekseninde başlayan pasaj, 46.devir itibari ile başlayacak müzikal cümlenin hareket alanını olan Çargâh-Gerdaniye aralığında genişleme yapacak 49.devir itibari ile ise Çargâh perdesindeki daralma ile asma karar verecektir. Benzer bir şekilde 50.devir itibari ile Acem perdesi ekseninde başlayan ve yine Çargâh perdesine kadar genişleme gösteren hareket alanı ise 52.devir ile Çargâh-Eviç aralığına dönüşecek, ve devamında, önceki daralmaya benzer bir şekilde hareket Çargâh perdesine yönelecek olsa da, bu sefer 54.devir itibariyle Dügâh perdesine kadar inerek kendini sonlandıracaktır. 50.-54.devirler arasında gerçekleşen müzikal değişim ve dönüşüm, 43.-49. devirler arasında gerçekleşen genişleme ve daralmanın geliştirilmiş bir safhasıdır. Her ne kadar 50. ve 51.devirler, daha önce 43.-46. (veya 47.-49.) devirlerde gerçekleşen müzikal aktiviteyi anımsatır bir şekilde başlasa da 52.devir itibari ile gerçekleşen sonorite değişimi ve bunu takip eden farklı bir bölgeye iniş ve eksen değişimi, tüm bu örnek pasajın bütünlüğünü bozmadan dinleyiciyi öncekinden farklı bir noktaya götürmektedir.



Şekil 8: "Zaman Ölçeği" katmanı üzerine oturtulmuş "Melodik Seyir" ve "Eksen ve Hareket" Alanı katmanları (Dede Efendi Ferahfeza Mevlevi Ayini 3.Selam'dan)

Bu katmanın kullanımı ile ayrıca, aynı hareket alanı içerisinde ve aynı zaman aralığında gerçekleşen farklı melodik hareketlerin müzikal zaman algısı üzerindeki farklılıkları da

belirginleşir. Nasıl ki belirli bir mesafeyi belirli bir süre içerisinde bir kere kat ettikten sonra, aynı mesafeyi aynı süre içerisinde iki kez kat etmek için öncekinin iki katı kadar bir hıza ihtiyaç duyulmakta ise ve bu iki farklı hız da iki farklı zamansal deneyime sebep oluyorsa, müzikal zaman algısı da benzer prensiplerle işlemektedir. Bu hususa örnek olarak Şekil 9'da aynı zamansal uzunluğa sahip dört farklı müzikal pasaja ait analizler sunulmuştur. Burada hareket alanlarımız bütün örnekler için yerinde Rast Beşlisi (yeden dahil), pasajlardaki önemli eksen sesler ise Rast ve Nevâ perdeleridir.



Şekil 9: Aynı zaman uzunluğu, eksen ve hareket alanında yer alan farklı melodik seyirler

4) Çeşni / Makam

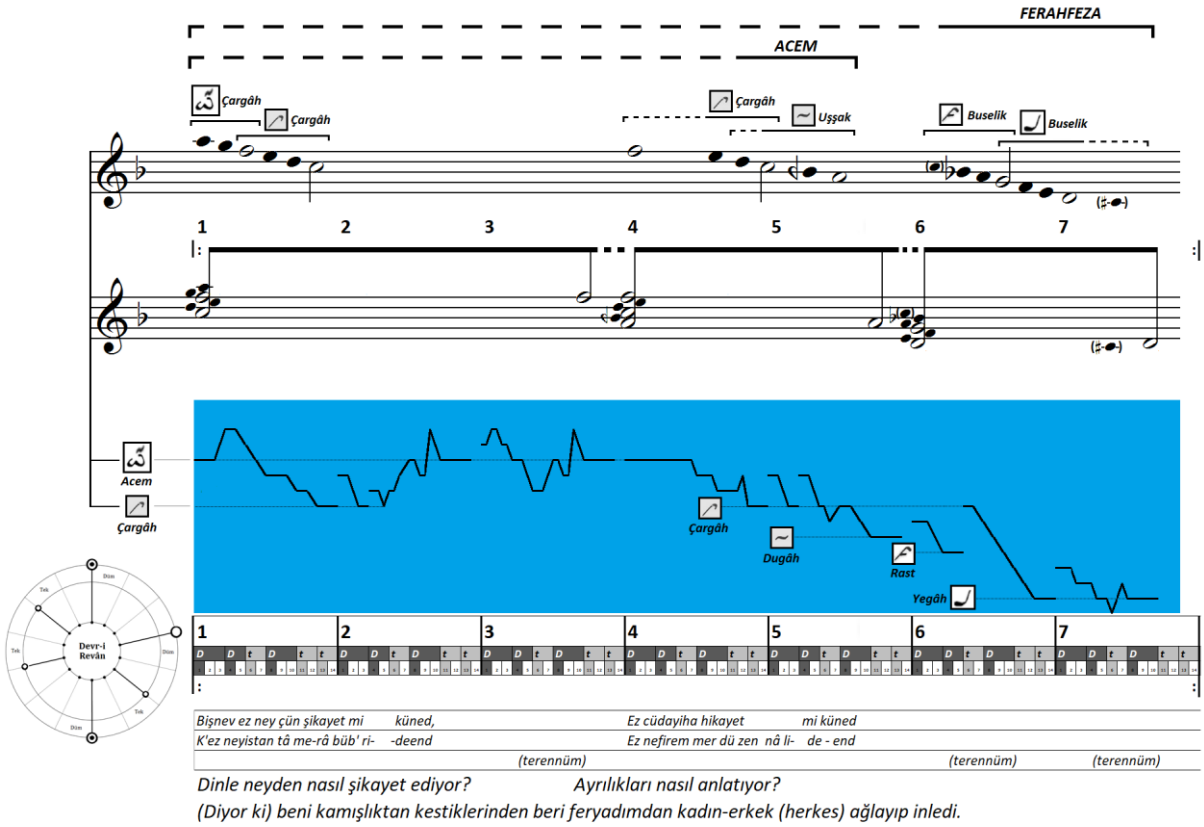
Temel Analiz katmanlarımızdan sonuncusunda, ilgili zaman aralığında ve hareket alanında gerçekleşen müzikal akışın içerisinde yer alan / içinde yer aldığı çeşni ve makamlar kavramsal olarak tanımlanır. Bu katmanda kullanılan notalar farklı ritmik değerlerde gibi gözükse de aslen zamansızdır; nota farklılıkları perdelerin birbirleri ile olan hiyerarşik ilişkisini belirtmek için kullanılır. Buna göre içi boş ve sapı olmayan notalar ilgili bölümde çekim gücü en yüksek olan (veya kendilerine yönelimin en fazla olduğu) sabit perdeleri gösterir. İçi boş ve sapı olan notalar yapısal anlamda (ve teoride) bu sabit perdeler kadar önemli olsa da o anda incelenen müzikal akışta ikincil planda kalmış olabilir. İçi dolu ve sapı olmayan notalar ise çeşni veya makamda yer alan ve hareket kabiliyeti yüksek diğer perdeleri göstermektedir. Bu katmanda tanımlar yapılırken perdeler için Hamparsum sembolü, çeşniler yazı ile belirtilir. Çeşnilerin ait olduğu makamlar çeşni tanımlarının üstünde kapsayıcı şekilde gösterilirken, eğer bu makamlar da bileşik bir makamın parçası olarak kullanılmışsa, en üstte bileşik makam tanımları tüm bu pasajı kapsayıcı şekilde gösterilir (Şekil 1 ve Şekil 3).

Uygulama: Dede Efendi Ferahfeza Mevlevi Ayini 1.Selam: Söz-Müzik İlişkisi[85]

Bu bölümde Zaman Makam Analiz Modeli kullanılarak Dede Efendi'nin Ferahfeza Mevlevi Ayininde 1.Selam'da geçen ve söz-müzik ilişkisi olduğu saptanan bazı önemli pasajlar paylaşılacaktır. Ayinin bu çerçevede yapılacak baştan sona bir okuması bu çalışmanın çerçevesini aşacağı için ileride başka bir çalışmada ayrı ve daha detaylı olarak sunulacaktır. Analizimizde temel aldığımız notalar Konservatuar Neşriyatı (Konservatuar Tasnif ve Tesbit Heyeti 1934-39), güfte tercümeleri ise Dr. Yakup Şafak'a aittir (Şafak 2009). Daha önce de bahsettiğimiz üzere, analizcinin sahip olduğu araştırma sorusuna göre modelin dört temel katmanına ek olarak yeni katmanlar eklenebilir. Dolayısıyla, bu bölümde araştırmamız söz-müzik ilişkilerinin ortaya çıkarılması olduğu için modele ek katman olarak güfteler de eklenmiştir.

Şekil 10'da Dede Efendi Ferahfeza Mevlevi Ayini 1.Selamın girişi analiz modeli ile sunulmuştur. Analizden de görüleceği üzere pasajda Dede Efendi 1.Selam'a Ferahfeza makam seyrini tanıtarak başlamış; Acem'de Çargâh ve Çargâh'ta Çargâh gibi çeşniler kullanarak Dügâh'ta Uşşak çeşnisi ile Acem makamı seyrini göstermiş, ertesinde ise önce Rast'ta Buselik ardından da Yegâh'ta Buselik çeşnileri ile Yegâh perdesinde karar kılarak yedi devirlik bir süre içerisinde Ferahfeza makam seyrini tamamlamıştır. Bu bölümü bir bütün olarak ele aldığımızda, Acem perdesinde başlasa da Muhayyer perdesine kadar çıktığı için Muhayyer-Yegâh perdeleri arasında bir hareket alanından ve ilk dört devir Acem perdesinin uzatması (*prolongation*) ile geçse de beşinci devirden itibaren hareket alanlarında katman katman aşağıya doğru bir inişin yaşandığı ve ilk dört devirde kurulan Acem ekseninden bir "kopuş"tan söz etmek mümkündür. İlginçtir ki Mesnevi'nin giriş beyitlerinin de kullanıldığı bu pasajın içerisinde, bahsettiğimiz bu müzikal "kopuş"un yapısal olarak ilk başladığı bölge olan 4.devir itibariyle Dede Efendi buraya "ayrılık"tan bahseden sözleri denk getirmiştir. Yedinci devirden sonra ise müzikal pasaj bir kez daha tekrar edecek, sözlerde ise neyin kamışlıktan kesildiği an anlatılacaktır. Her ne kadar bu esnada müzik Acem perdesi ekseninde akmakta olsa da, pasaj ikinci tekrarında olduğundan dolayı, daha önceden yaşanan "kopuş" nihayetinde tekrar yaşanacağı aşikârdır; "şimdi", içerisinde "geçmiş" ve "geleceği" barındırarak ilerlemektedir. Sözlerdeki zaman kipi de benzer bir şekilde değişmiş, artık hatıralar anlatılmaya başlanmıştır. Nasıl ki ney geçmişte kalmış bir "anı"yı anlatmaktadır, o "an" zaten daha önce de müzikal olarak yaşanmıştır.

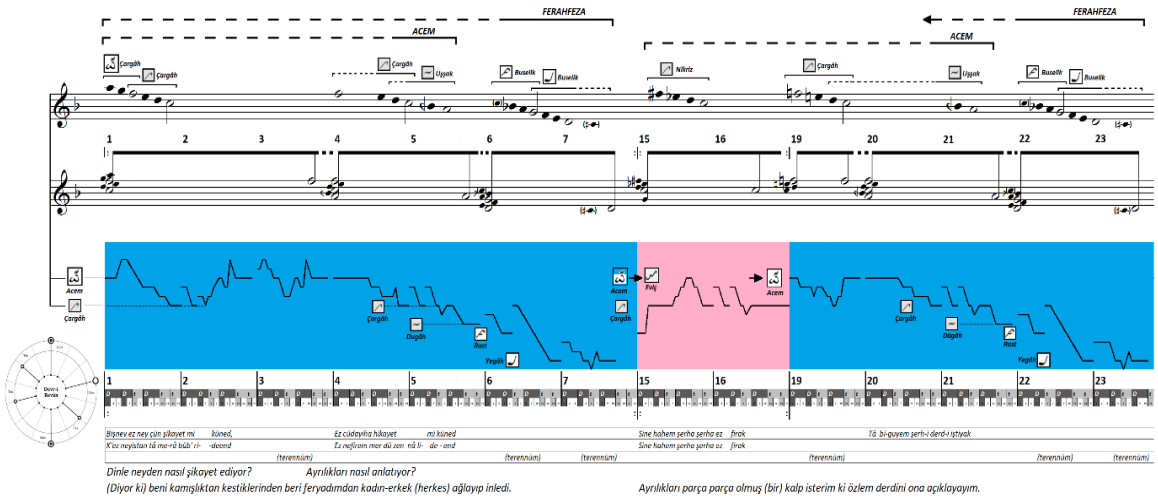
[85] Sunumumuzun bu kısmı, aynı zamanda TÜBİTAK desteğinde yürütülen "Mevlevi Ayinlerinde Söz Boyama" başlıklı 117K383 no'lu projenin çıktıları arasında yer almaktadır. İlgili projenin diğer çıktıları için bkz. Özen ve Baysal, 2017; Özen vd. 2018; Demirtaş vd. 2018.
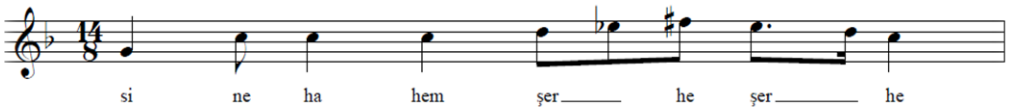


Şekil 10: Zaman-Makam Analiz (Dede Efendi Ferahfeza Mevlevi Ayini 1.Selam 1.-14. devirler)

Bir sonraki şekilde (Şekil 11), biraz önce analiz ettiğimiz bölüm dahil olmak üzere 1.-23. Devirlerin analizi sunulmuştur. Dikkat edilirse 19.-23.devirler arasında geçen müzikal "olaylar" bir önceki bölümde bahsettiklerimiz ile hemen hemen aynıdır; Acem ekseninde başlayan Çargâh'ta Çargâh çeşnisi önce Dügâh'ta Uşşak çeşnisine daha sonra da Rast ve Yegâh perdelerinde Buselik çeşnileri ile Yegâh perdesinde karar verecek ve Ferahfeza seyri tekrar tamamlanacaktır. Öyleyse Ferahfeza Makamının "uzatıldığı" tüm bu bölümde (1.-23. Devirler), en dikkat çeken "olay"lardan bir tanesi 15.devirde (ve tekrarı olan 17.devirde) görülen sonorite değişimidir; zira baştan beri duymakta olduğumuz Çargâh'ta Çargâh çeşnisi, çok kısa bir an için de olsa Çargâh'ta Nikriz çeşnisine dönüşmüştür. Bu dönüşüm çok kısa sürse de (19.devir itibariyle tekrar Çargâh'ta Çargâh olarak geri dönecektir), önceden oluşturulan müzikal akışı adeta bir sekteye uğratmış ve belki de tüm pasajın en akılda kalıcı anlarından biri olmuştur. Çargâh ve Eviç artık dörtlü aralığının belirgin bir şekilde altının çizildiği bu anda "parça parça" sözleri geçilmektedir; Dede Efendi "parça parça olmuş bir kalbi" Nikriz çeşnisine geçki yaparak ifade etmeyi tercih etmiştir[86] (Şekil 12).

[86] Birinci Selam'da karşımıza bu şekilde bir "kalp acısı" ile çıkan Nikriz çeşnisi, ilginç bir şekilde 2. Selam'da tekrar çıktığında "aşk sarhoşluğu" sözleri ile birlikte yer almakta, 3.Selam'da yine kısa bir anlığına tekrar belirdiğinde ise "kalbimin muhafızı" sözleri ile eşleştirilmektedir. Nikriz'in Ayin boyunca farklı Selam'larda yaşadığı bu "dönüşüm"ün incelenmesi bu yazının çerçevesini aşmaktadır ve ileride başka bir çalışmada tartışılacaktır. Ancak bu bulgu Tasavvuf Musikisi estetiği açısından önemli bir bulgudur; zirâ başta ortaya konan "disonans" herhangi bir çözülme yaşamamış, aksine adeta absorbe edilerek çözümün kendisi haline gelmiştir.



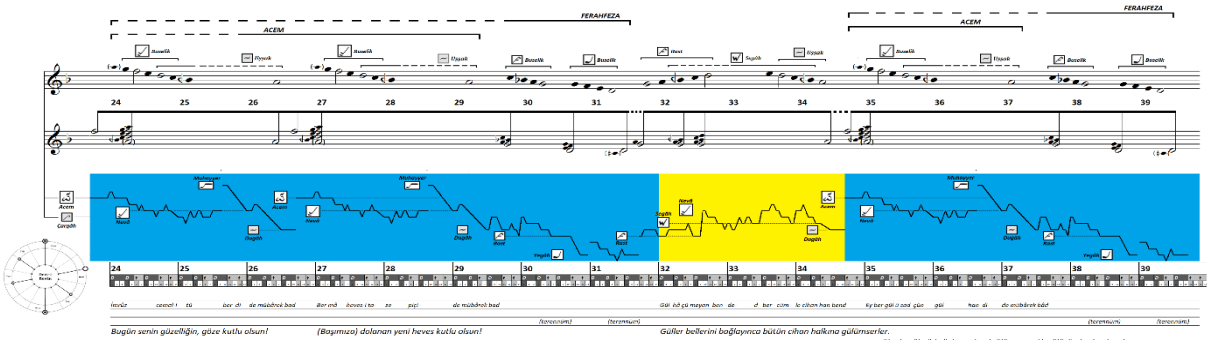
Şekil 11: Zaman-Makam Analiz (Dede Efendi Ferahfeza Mevlevi Ayini 1.Selam 1.-23. devirler)



Şekil 12: Çargâh'ta Nikriz Pasajı (Ferahfeza Mevlevi Ayini 1.Selam 15. ve 17. devirler)

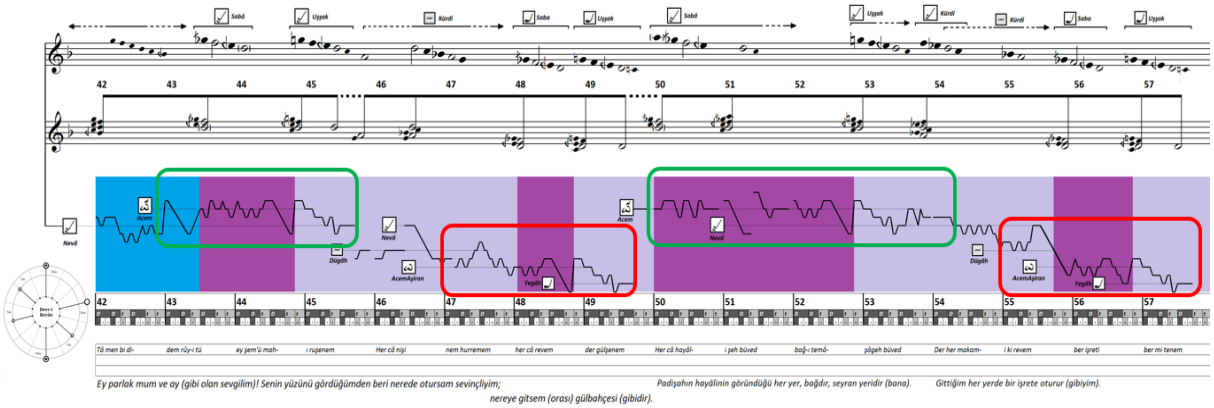
Müzikal akışın benzer bir "sekteye uğrama" durumu 1.Selamın 32.-34. Devirleri esnasında gerçekleşir. Şekil 13'de 24.39. devirleri model üzerinde analiz edilmiştir. Yine görüleceği üzere 32.-34. Devirler arasındaki pasajı çevreleyen bölümde Ferahfeza makam seyri uygulanmaktadır. 32. Devir itibari ile ise, daha önce Ferahfeza iniş seyrinde duyulan Rast'ta Buselik çeşnisinin, çıkıcı bir seyir ile Rast'ta Rast çeşnisine dönüştüğünü görmekteyiz. Tam bu esnada kullanılan "Güller bellerini bağlayınca bütün cihan halkına gülümserler" sözleri, Rast çeşnisinin "gül" ve "gülümseme" gibi imge ve anlamlarla ilişkilendirildiğini göstermektedir.

Hatırlayacak olursak, bu bölümde gördüğümüz Muhayyer perdesine yapılan sekme hareketlerinden daha önce ele aldığımız Şekil 7'nin ikinci örneğinde bahsetmiştik. Şekil 13'deki tüm pasaj incelendiğinde üç ayrı noktada bu sekmenin gerçekleştiğini görmekteyiz, ve bunların hepsinde sözler "mübarek bâd" yani "Kutlu olsun!" demektedir. Dolayısıyla, müzikal akışa enerji katan bu geniş sekme hareketlerinin müzikten ziyade hitabet (retorik) kaynaklı olduğu söylenebilir.



Şekil 13: Zaman-Makam Analiz (Dede Efendi Ferahfeza Mevlevi Ayini 1.Selam 24.-39. devirler)

Bir sonraki örneğimizde, 1. Selam'ın 42.-57.devirleri arasında gerçekleşen ve gerek "eksen ve hareket alanı" gerekse "melodik seyir" katmanlarında rahatlıkla gözlemlenen müzikal akıştaki bölgesel değişimlerin sözlerle olan ilişkisini sunacağız. Şekil 14'de ilgili pasajın Zaman Makam Analizi verilmiş; bölgesel farklılıklar ikinci analiz katmanında yeşil (üst bölge) ve kırmızı (alt bölge) kutular içerisinde gösterilmiştir.



Şekil 14: Zaman-Makam Analiz (Dede Efendi Ferahfeza Mevlevi Ayini 1.Selam 42.-57. devirler)

İşaretlemelerden de görüleceği üzere, Nevâ ekseninde giden bir hat daha sonra Yegâh eksenine geçmiş ve bu değişim bir kez daha tekrar etmiştir. Pasajda müzikal olarak karşılıklı bir üst bölge – alt bölge (*register*) diyaloğu mevcuttur. Burada söylenmesi gereken önemli bir not da, bu pasajların ön planda yer yer benzerliklere sahip olmalarına rağmen, farklı melodiler olduklarıdır. Bölümde yer alan sözler ve ilgili bölgeleri ise şu şekildedir;

[Üst bölge/Nevâ Ekseni]: *Ey parlak mum ve ay (gibi olan sevgilim)!*

Senin yüzünü gördüğümden beri,

[Alt bölge/Yegâh Ekseni]: *nerede otursam sevinçliyim; nereye gitsem (orası) gülbahçesi (gibidir).*

[Üst bölge/Nevâ Ekseni]: *Padişahın hayâlinin göründüğü her yer, bağdır, seyran yeridir (bana).*

Gittiğim her yerde

[Alt bölge/Yegâh Ekseni]: *bir işrete oturur (gibiyim).*

Açıkça görülmektedir ki burada da müzikal hatta görülmekte olan karşılıklı üst/alt bölge diyaloğu, güfte kaynaklıdır. Nevâ bölgesi "ay gibi olan sevgili"ye ve "padişahın hayali"ne aittir, bu imgelere âşık, "oturmakta" olduğu Yegâh bölgesinden bakmaktadır. Arada bir oktavlık bir mesafe olmasına rağmen âşık bunu dert etmemekte, nerede otursa sevinçlidir. Belki de bu uzaklık sadece bir görüngüden ibarettir; bir başka açıdan değerlendirildiğinde oktav aslında en uyumlu aralıktır.

SONUÇ

Teori "bakma" anlamına gelse de, teoriyle uğraşan görmeyi ister. Bunun için de zaman zaman farklı tip modellerin yardımına ihtiyaç duyabilir. Zaman Makam Analiz Modeli, salt betimsel çözümlemenin ötesine geçmek ve müzikal *oluş*ların arkasında yatan ortak dinamikleri gözlemlemek isteyen analizciler için parça hakkında daha önceden farkedilmemiş önemli bilgileri ortaya çıkarmaya yarayan çok katmanlı bir rehberdir. Amaç, bir müzikal esere bütünsel olarak bakma, farklı müzikal unsurların birbirleri ile ilişkisini ve etkileşimini görme ve bu etkileşimlerden doğabilecek olası müzikal etkileri anlamada yardımcı olmaktır. *Perde*'nin ötesi bir kez kavrandığında bu tip modellere ihtiyaç kalmaz. Artık "her yer bağdır, seyran yeridir". Bakmasını bilen, teorisyendir.

KAYNAKÇA

Adams, C.R. 1976. "Melodic Contour Typology". Ethnomusicology 20 (2), s. 179-215.

Baysal, O. 2011. «Circular Representations and a Cyclical Analysis Model for Maqam Music» . *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*. Sayı: 2. 'Müzikte Temsil II'. ITU TMDK.

Baysal, O., Beşiroğlu, Ş.Ş. 2013. "Uzatma Teorilerinin Makam Musikisine Uygulanabilirliği; Döngüsel Bir Analiz Modeli". *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*. Sayı: 8. ITU TMDK.

Beşiroğlu, Ş.Ş., Baysal, O. «How to Transcribe and Analyze Usul and Tempo in the Cantemir Music Collection». *Rhythmic Cycles and Structures in the Art Music of the Middle East*. Edited by: Zeynep Helvacı, Jacob Olley, Ralf Martin Jager. Orient-Institut Istanbul. Würzburg 2017.

Demirtaş, S., Özen, E. & Baysal, O. 2018. "Edvâr Geleneğinde Müzikötesinin Müzikle İlişkisi ve Mevlevi Ayini Repertuarına Yansımaları". IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu. Kütahya.

Ebrahimian, B.A. 2004. *The Cinematic Theater*. The Scarecrow Press, Oxford.

Hatipoğlu, Z.A., Baysal, O. 2016. "Tanburi Cemil Bey'in Bestenigâr, Hüseyni ve Uşşak Viyolonsel Taksimlerinde Yapısal Planlama". *"Üstâd-ı Cihân" Tanburi Bey'e Armağan*. Ruhi Ayangil (haz.). İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları. İstanbul.

Hatipoğlu, Z.A., Baysal, O. 2017. "Tanburi Cemil Bey'in Bestenigâr Yaylı Tanbur ve Viyolonsel Taksimlerinin Karşılaştırmalı Zaman Analizleri". *Tanburi Cemil Bey Sempozyum Bildirileri*. Hasan Baran Fırat & Zeynep Yıldız Abbasoğlu (haz.). Küre Yayınları. İstanbul.

Konservatuar Tasnif ve Tesbit Heyeti. 1934-39. *Türk Musikisi Klasiklerinden Mevlevi Ayinleri.* İstanbul Belediye Konservatuarı Neşriyatı. İstanbul.

Lerdahl, F., Jackendoff, R. 1983. *Generative Theory of Tonal Music*. MIT Press.

Özen, E., Baysal, O. 2017. "Mevlevi Ayinleri'nde 'Söz Boyama' İzleri". *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*. Sayı: 16. ITU TMDK.

Özen, E., Demirtaş, S. & Baysal, O. 2018. "Beste-i Kadimlerden Dede Efendi'ye Mevlevi Ayinleri'nde Söz Boyama". IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu. Kütahya.

Platon, 2014. *Phaidros ya da Cinsellik Üzerine*. Çev: Birdal Akar. BilgeSu Yayıncılık. Ankara.

Salzer, F. 1962. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. Dover Publications.

Schachter, C. 1998. Unfoldings: Essays in Schenkerian Theory and Analysis. Edited by Joseph N. Strauss. Oxford University Press.

Schenker, H. 1979. *Free Composition, 2nd edition*. Translated and edited by E.Oster. New York, Longman.

Schulenberg, D. 1986. "Modes, Prolongations and Analysis". *Journal of Musicology* Vol.4, No.3. University of California Press.

Şafak, Y. 2009. *Beste-i Kadîm'den Beste-i Cedîd'e Meydan Görmüş Mevlevi Ayinleri*, Hazırlayan: Ahmet Çalışır, Konya: Bahçıvanlar Basım.

Şeftali, Y.C. 2018. «Şükrü Tunar, Mustafa Kandıralı, Saffet Gündeğer'in Uşşak Makamındaki Klarnet Taksimlerinin Zaman Makam Analizi». Lisans Bitirme Ödevi. İTÜ TMDK.

Tanpınar, A.H. 2014. "Şiir ve Rüya", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Z. Kerman (hz.). İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 36-39.

Yekta, R. 1986. *Türk Musikisi*, çeviren: Orhan Nasuhioğlu. Pan Yayıncılık, İstanbul.

"GELENEKÇİ BİR BAKIŞ AÇISIYLA "GELENEKTEN GELECEĞE MAKAMSAL TÜRK MÜZİĞİ" ADLI KİTABIN ANALİZİ"

Öğr. Gör. Ömer Bildik
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Sanat Müziği Bölümü Temel Bilimler Anasanat Dalı
obildik@gmail.com

Bensu Kitirci
Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans
bbensuki@gmail.com

ÖZET

Türk müziği, yüzyıllardır süren köklü bir geçmişe sahip, nesilden nesile "meşk[87]" ile aktarılmış, hakkında çeşitli araştırmalar yapılmış olan bir sanat ve ilimdir. Meşk sisteminde esas unsur hafızadır. Çünkü meşk, müziğin yazıya dökülmediği, notaya alınmadığı bir müzik dünyasının eğitim yöntemidir [1].

Türk müziği eserleri tarihsel süreç içerisinde ebced ve Kantemiroğlu nota sistemleri kullanılarak notaya alınmaya başlanmıştır. Daha sonralarında ise eserleri notaya almak için dünya tarafından ortak dil olarak kabul edilen günümüz nota sistemi kullanılmaya başlanmıştır [2].

Bugün klasik Türk Müziği öğretiminde yazılı kaynak olarak H. Saadettin Arel, Suphi Ezgi ve S. Murat Uzdilek tarafından önerilen, yirmi dört perdeli Arel - Ezgi - Uzdilek sisteminden yararlanılmaktadır. Nazari bilgilerin sistemli bir şekilde toparlanması ve eserlerin notaya alınması her ne kadar eğitim - öğretim için büyük kolaylıklar sağlasa da bu sistemin perde ihtiyaçları ve duygu açısından yeterliliği tartışma konusudur. Arel - Ezgi - Uzdilek sisteminin dışındaki diğer sistemler ise kişisel öneri olmanın ötesinde fazla bir yaygınlık kazanamamışlardır. Bu yüzden bu sistem geniş çapta kullanılan tek sistem olarak kalmıştır [3].

Nitel verilere dayanarak hazırlanan bu çalışmada Ülkü Özgür ve Salih Aydoğan tarafından bir eğitimci gözüyle yazılan "Gelenekten Geleceğe Makamsal Türk Müziği" adlı kitabın teori ve icra açısından kullana bilirliğini gelenekçi bir bakış açısıyla incelenmiştir. Çalışmada icra konusu meşk sistemi göz önünde bulundurularak ele alınırken, teori incelemeleri öğretilen makamlar, makamları pekiştirmek için yazılmış örneklerin ve eserlerin içerik analizleri, kullanılan kavramlar ve tanımların analizlerini kapsamaktadır [4].

Anahtar Kelimeler: Meşk, Gelenek, Türk Müziği, İcra, Teori

KAYNAKLAR

1. Behar C. *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal,* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Mart 2006 (s. 13-17)

[87] Meşk müzik dünyasının hat sanatından aldığı, "yazı örneği" ve "yazı alıştırması" gibi anlamlara gelen bir terimdir. Bu öğrenme yönteminde öğrenci hocasının yazdığı bir yazının belirli bir kısmını alıp baka baka aynen taklit eder ve hocasına gösterir. Hoca, öğrencisinin taklit ettiği yazıyı alır ve benzemeyen harfleri açıklayarak düzeltir. Öğrencisi de bol bol tekrarlayarak yazıyı öğrenmeye çalışır. Hüsnühat'ta olduğu gibi meşk, müzikte de taklit ve tekrar üzerine kuruludur. Bu yöntem ile müzik eğitiminde eser usûl vurularak hoca tarafından okunur ve öğrenciye tekrar ettirilir. Hoca eseri parça parça ve sonrasında da bütün olarak öğrencinin hafızasına eksiksiz bir şekilde yerleşene kadar okutturur. Buradaki asıl amaç eserin öğrenci tarafından doğru, eksiksiz ve tereddütsüz okunabilecek şekilde öğrenilmesidir [1].

2. Ergişi F. *Türk Müziğinde Nota(lama) Sisteminin İncelenmesi* [Yüksek Lisans Tezi] Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı, 2008 (s. 7-15)
3. İsmail H.Ö. *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri,* İstanbul: Ötüken Yayınları, Mart 2015 (s. 17,18)
4. Özgür Ü. Aydoğan S. *Gelenekten Geleceğe Makamsal Türk Müziği,* Ankara: Arkadaş Yayınevi

"AN ANALYSIS OF THE BOOK NAMED "MODAL TURKISH MUSIC FROM THE TRADITION TO THE FUTURE" WITH TRADITIONAL PERSPECTIVE"

Ömer Bildik
Afyon Kocatepe University State Conservatory Turkish Art Music Department Basic Science Department
obildik@gmail.com

Bensu Kitirci
Afyon Kocatepe University Institute of Social Sciences Music Master's Degree
bbensuki@gmail.com

ABSTRACT

Turkish music is an art, a science that has been studied in various ways and has been transmitted through generations by 'mesk'[88] which means the performance with a deeply rooted past that has been going on for centuries. The main element in the performance system is the memory; because it is the method of education without having the music in to notes [1].

Turkish musical works have been started to be taken into notes using 'Ebced' and 'Kantemiroglu' note system in the historical process. Later, today's note system which is regarded as a common language by the world has began to be used [2].

Today, as a written source in Classical Turkish Music teaching, twenty-four notes Arel-Ezgi-Uzdilek system is utilized which is proposed by Saadettin Arel, Suphi Ezgi, Murat Uzdilek. Although, systematic collection of theoretical information and taking into notes provided big help for education-training; the adequacy of intervals and need of emotions is a matter of debate. Other systems outside the Arel–Ezgi–Uzdilek system haven't gained much prevalence beyond being personal suggestions. Therefore, this system remains the only system widely used [3].

In this work, which is prepared based on qualitative data; Ulku Ozgur and Salih Aydogan examined the use of the book 'Modal Turkish Music from the Tradition to the Future' in terms of theory and performance from a traditional perspective. Execution in the work is taken into consideration by considering the performance system. Theoretical analysis includes;

[88] Mesk is a term taken from calligraphy art, which means "sample of writing/writing practice", defining the way of performing. In this method, the student takes the sample of writing, written by this teacher and try to imitate in the best way and shows to his teacher. The teacher must correct the mistakes, were the student repeatedly trying again and again to fulfill the requirements. Just as it is in the calligraphy art, imitation and repeating is the best technique in music performance. With this method, the song is read by the teacher in the music education and the student is repeated. The teacher till the song is settled in pieces and afterwards as a whole settled into the memory of the student. The main aim here is to learn the song so that it can be read correctly, completely and without hesitation by the student [1].

the instructed maqam's, analysis of contents of maqams and performed music's analysis, concepts used and analysis of definitions [4].

Key Words: Performance, Tradition, Turkish Music, Execution, Theory

REFERANCES

1. Behar C. *Not Performance when There is No Love:Teaching and Transfer in Traditional Ottoman/Turkish Music,* Istanbul: Yapı Kredi Publications, March 2006 (s. 13-17)
2. Ergisi F. *Examination of the Notation System in Turkish Music* [Master Thesis] Afyon Kocatepe University Social Sciences Music Master Degree, 2008 (s. 7-15)
5. Ismail H.Ö. *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri,* İstanbul: Ötüken Pubications, March 2015 (s. 17,18)
3. Özgür Ü. Aydoğan S. *Modal Turkish Music Form the Tradition to the Future,* Ankara: Arkadas Publications

GİRİŞ

Binlerce yıllık geçmişe sahip olan Türk müziği, Orta Asya'dan Anadolu'ya oradan da Balkanlar'a uzanan bir coğrafyada tür bakımından oldukça geniş bir yelpazaye sahip bir şekilde gelişimini göstermiştir. Türk müziğinin yayıldığı coğrafyada bütün halk katmanlarının beğenisini ifade edecek şekilde farklı yapılar ve türler ortaya çıkarmıştır.

Köklü bir geçmişe sahip olan Türk müziği; nesilden nesile meşk ile aktarılmıştır. Öğrencinin saz ve söz icracılığının yanı sıra nazariyat da öğrendiği meşk sisteminde esas unsur hafızadır. Çünkü meşk, müziğin yazıya dökülmediği, notaya alınmadığı bir müzik dünyasının eğitim yöntemidir (Behar, 2006: 13-17).

Türk müziği eserleri tarihsel süreç içerisinde ebced, Kantemiroğlu gibi nota sistemleri kullanılarak notaya alınmaya başlanmıştır. Daha sonralarında ise eserleri notaya almak için dünya tarafından ortak dil olarak kabul edilen günümüz nota sistemi kullanılmaya başlanmıştır (Ergişi, 2008: 7-15).

Bugün genel olarak klasik Türk Müziği öğretiminde yazılı kaynak olarak H. Saadettin Arel, Suphi Ezgi ve S. Murat Uzdilek tarafından önerilen, 24 Arel - Ezgi - Uzdilek sisteminden yararlanılmaktadır. Arel - Ezgi - Uzdilek sisteminin dışındaki diğer sistemler ise kişisel öneri olmanın ötesinde fazla bir yaygınlık kazanamamışlardır. Bu yüzden bu sistem geniş çapta kullanılan tek sistem olarak kalmıştır (İsmail, 2015: 17-18).

"Gelenekten Geleceğe Makamsal Türk Müziği" adlı kitapta yer alan Türk Sanat Müzikleri 24, Türk Halk Müzikleri ise 17 perde olarak yazılmıştır. Kitapta Türk Sanat Müziği (TSM), Türk Halk Müziği (THM) şeklinde adlandırılan klasik ve folklorik müzik türleri bir bütün olarak ele alınmış ve "Kitabın Kullanımı Üzerine" başlığında buna değinilmiştir. Bu bağlamda Türk müziği makamları incelemesinde yer alan örnek eserlerde Türk müziği repertuvarında bulunan folklorik özellikler taşıyan pek çok esere yer verilmiştir (Özgür, Aydoğan, 2015: vii).

Günümüzde yaygın bir şekilde kullanılan Türk Sanat Müziği (TSM) ve Türk Halk Müziği (THM) kavramları TRT'nin (bilerek ya da bilmeyerek) dilimize yerleştirdiği kavramlardır ve bugün bazı eğitim kitaplarında GTSM (Geleneksel Türk Sanat Müziği) gibi tartışmaya açık kavramları da görmekteyiz.

İncelediğimiz "Gelenekten Geleceğe makamsal Türk müziği" adlı kitabın hazırlanışından önce derin araştırmalar yapıldığı ve konular anlatılırken farklı isimlerin

yaptıkları çalışmaların da göz önünde bulundurulduğu gözlemlenmiştir. Kitapta özellikle de Usul konusunda Cemil Demirsipahi'nin önerileri doğrultusunda bir sistem kullanıldığı görülmektedir.

İncelenen kitapta "Kitabın Kullanımı Üzerine" bölümünde "perde" "usûl" vb. terimlerin öğretiminin meşk sisteminde kaçınılmaz olduğu fakat günümüz nota yazım sistemi sayesinde bu zorunluluğun ortadan kalktığı için kitapta bu terimlere yer verilmediği ve bu şekilde eğitimin daha kolay olacağı belirtilmiştir (Özgür, Aydoğan, 2015: vii). Fakat "Perde", "usûl" gibi kavramlar kitapta bahsedildiği gibi günümüz nota yazım sisteminin değil Türk müziği nazariyatının konusudur.

Söz konusu iki terimi ele alırsak:

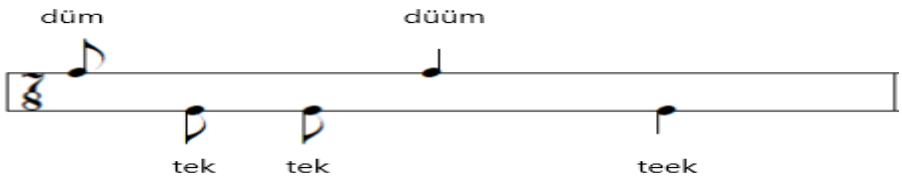
Müzik terimi olan perde yaygın tarifi ile ses manasındadır, belirli sesleri gösterir (Öztuna, 2000: 352). Esasen Türk müziğinde perdeler sabit bir sesi değil bir bölgeyi (frekans bandını) ifade eder.

> Bin yıla yakın 17'li sistem ismiyle adlandırılan bir sekizli içerisindeki 17 farklı bölge (perde) kullanılan ses sistemi Türk müziği nazariyatının temelini teşkil etmekteyken bugün Rauf Yekta Bey'in ileri sürdüğü Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadettin Arel'in kabul ettikleri bir sekizli içerisinde 24 gayr-i müsâvî (eşit olmayan) aralığa bölen ses sistemi hâkim olmuştur fakat nazariyat ile tatbikat arasındaki farklar giderilememiştir (Tura, 1988: 57).

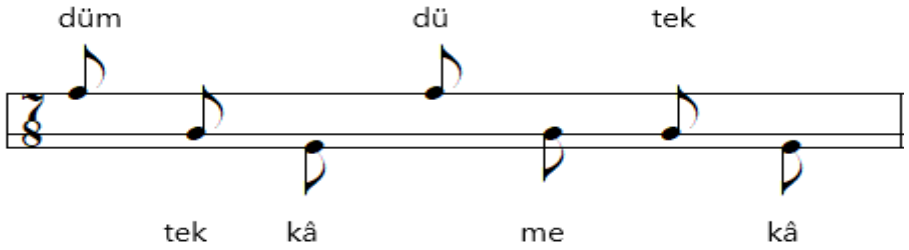
Bugün kullanılan 24'lü sistemde bile Türk müziğine özgü sesleri ifade etmekte zorlanıldığı göz önünde bulundurulursa, perde (bölge) gibi kavramları bir kenara koyarak sadece batı notasıyla Türk müziğini hakkıyla öğretmek ve öğrenmek daha zor ve karmaşık bir hal alacaktır. Çünkü; Türk müziği makamlarını ve makamlara has özel sesleri öğrenmek, adına meşk sistemi denen iyi bir saz ya da ses icracısından dinlemek yoluyla mümkündür.

İncelenen kitapta "Türk Müziğinde Düzüm – Usûl – Ölçü" başlığı altında usûlün tarifi yapılmış fakat örnek eserlerde usûl ismine yer verilmemiştir. Farklı usûllerde bestelenmiş makamlara örnek olarak verilmiş eserlerde sadece ölçüdeki birim sayısı ve birim sürenin verilmiş olması bunlardan farklı bir kavram olan eserlerin usûlleri hakkında bir fikir vermemektedir. Usûl isimlerinin yazılmaması aynı zamanlı farklı usûllerin ayırt edilmesinde güçlük yaratmaktadır. Her ne kadar kitapta usûl ve ölçünün farklı kavramlar olduğu belirtilmişse de sadece birim sayı ve birim sürenin yazılması ölçü ve usûlün aynı şeyler olduğu imajı yaratmaktadır (Özgür, Aydoğan, 2015, s.59). Türk müziğinde usûller sağ ve sol ellerin dizlere vurulması sûretiyle öğretilir. Vurulan her bir darbın kuvvetli ve zayıf olma durumlarına göre "tek", "te-ke", "tek-kâ", "tâ-hek" gibi özel isimleri vardır. Sağ elle vurulan darblar kuvvetli ve zayıf, sol elle vurulan darblar zayıf zamanlıdır. Günümüz nota değerleriyle usûllerin ana kalıpları iki, çizgi, velvelleri ise üç çizgi üzerine yazılır. Usûl ana kalıplarında sağ elle vurulan darblar üst çizgide, sol elle vurulan darblar alt çizgide gösterilir. Velveleler ise üç çizgi üzerinde gösterilir. Sağ elle vurulan kuvvetli "düm" darbları en üst çizgide, sağ elle vurulan zayıf "te", "tek" ve "tâ" darbları ikinci çizgide, sol elle vurulan zayıf zamanlı "tek", kê", "kâ" ve "hek" darbları en alt çizgide gösterilir. Kitapta velveleler iki çizgi üzerinde gösterilmiş, sağ ve sol elle vurulan zayıf zamanlı darbların (tek, kâ, tâ) hangisinin sağ hangisinin sol elle vurulacağı belirtilmemiştir. Dolayısıyla iki çizgi üzerine yazılan velveleler uygulamayı güçleştirmektedir.

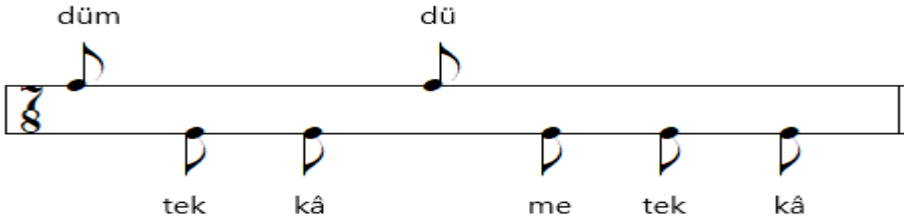
Devrihindî Usûlü Ana Kalıbı



Devrihindî Velvele (Birinci Şekli)



Devrihindî Velvele (Birinci Şekli) Kitapta Gösterimi

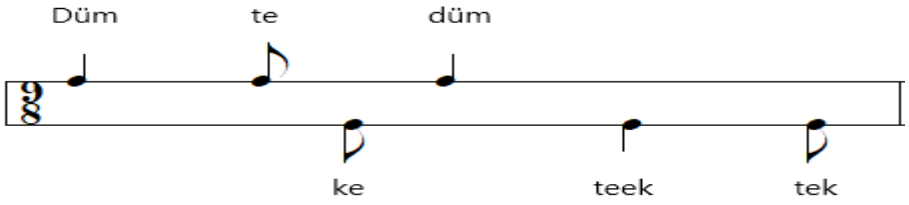


Kitabın "Usûl Vurma / Usûl Sayma" bölümünde usûllerin gösterimi ile ilgili Cemal Demirsipahi'nin bir önerisine yer verilmektedir:

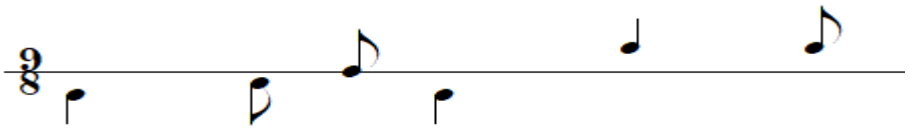
> Davulun merkezine vurulduğunda kalın, gür ve düşük frekanslı "düm" kasnağa en yakın yere vurulduğunda yüksek frekanslı ince gürce duyulan "tek" sesi elde edilir. Kalın ve ince ses arasında ise frekansı kalından yüksek ve inceden düşük olan iki ses daha "te-ke" elde edilir. Sonuç olarak Türk Müziğinde vurmalı çalgılardan çıkan sesleri taklit eden düm, te-ke, tek heceleri kullanılmaktadır (Özgür, Aydoğan, 2015, s.62).

Bu önermeden yola çıkarak kitapta usûller klasik şekliyle gösterilmenin yanında bir de Demirsipahi'nin önerdiği şekliyle gösterilmiştir.

Aksak (Klasik Usûl Göstergesi)



Demirsipahi'nin Önerdiği Usûl Göstergesi



Bu önermedeki başlıca problemler şunlardır:
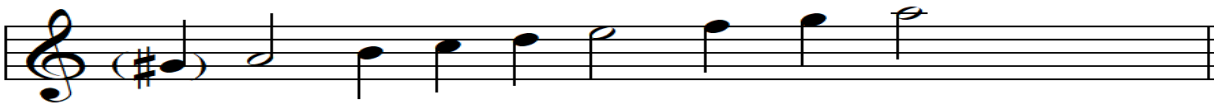
Demirsipahi'nin önerdiği usûl göstergesinde usûllerin ismine yer verilmemektedir. Türk müziğinin aslî unsurlarından olan usûllerin yaygın tanımı ile kalıplaşmış düzümlerin her birinin ayrı ayrı nüansları, kullanıldığı yerleri ve icra edildiği ritim sazları vardır. Bu kalıpların yüzyıllardır kullanılagelen isimleri Türk müziğindeki makam isimleri kadar önemlidir. Bu önermeye göre usûlleri isimlendirmeden birbirinden nasıl ayıracağız, sözel olarak nasıl bahsedeceğiz, başındaki numaralara göre isimlendirilecekse örneğin 9/8 denildiği zaman hangi 9 zamanlı usûl aklımıza gelecek? (Aksak, Evfer, Oynak) soruları ortaya çıkmaktadır. Kanaatimizce örnek eserlerde usûl isimlerine yer verilmemiş olması Demirsipahi'nin önermesinin kabul edilmiş olmasındandır.

Kitabın usûller bahsinde Demirsipahi'nin önerdiği usûl göstergesi ile usûlün (bir vurmalı çalgının dışında) nasıl uygulanacağı ve velvelelerin bu önermeye göre nasıl yazılacağı konusunda bir açıklama yoktur.

Kitapta 2 zamanlıdan 10 zamanlıya kadar 18 usûlün ismine, alışılagelmiş şekliyle gösterilen ana kalıplarına ve Demirsipahi'nin göstergesi şekliyle yer verilmiştir. Bu noktada kitabın yeni basımları için veya bu konu üzerine çalışmak isteyen araştırmacılar için önerimiz şu şekildedir; sıklıkla kullanılan bu usullerin yanı sıra, maalesef bugün pek çok konservatuvarın Türk müziği bölümlerinin eğitim müfredatında da yer verilmeyen 10 zamanlıdan büyük usûller bulunmaktadır. Türk müziğinde kullanılan birbirinden zengin kalıplar içeren repertuvarımızın pek çok nadide eserlerinin ölçüldüğü, öğrenilmesi zor olmayan 37 usûl de Türk müziği kitaplarına eklenmelidir.
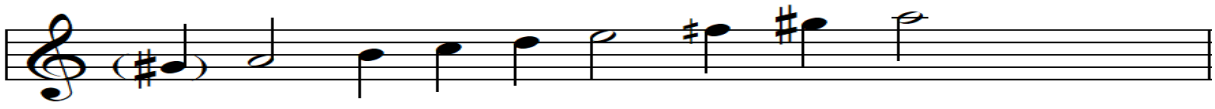
Kitap, makam dizilerini oluşturan her birinin özel adları olan 4'lü ve 5'li ses dizilerine Sipahioğlu'nun yaklaşımıyla "tüm" ismini vermiştir. Arel nazarî sisteminde dizi teşkilinde kullanılan 6 tane tam dörtlü (Çargâh, Bûselik, Kürdî, Rast, Uşşak ve Hicaz) 6 tane de tam beşli vardır (Çargâh, Bûselik, Kürdî, Rast, Hüseynî ve Hicaz). Diğer dörtlüler ve beşliler başlığı altında da 6 tane dizi vardır (Sabâ dörtlüsü, Segâh, Hüzzam, Nikriz, Pençgâh ve Ferahnâk beşlileri) (Arel, 1968:11-13). Kitapta "tüm" adı verilen dörtlü ve beşlilerin adı aynen korunmuştur. Türk müziği nazariyatında dörtlü ve beşliler makamın ana dizisini oluşturmaktadır. Örneğin Bûselik makamının iki dizisi vardır.

1. Dizi



Dügâh (la) perdesinde Bûselik Beşlisi + Hüseynî (mi) perdesinde Kürdî Dörtlüsü

2. Dizi



Dügâh (la) perdesinde Bûselik Beşlisi + Hüseynî (mi) perdesinde Hicaz Dörtlüsü

Kitapta dizi adlandırılmalarında değişik bir yöntem uygulanmış, birinci diziye Kürdî'li Bûselik, ikinci diziye Hicaz'lı Bûselik adı verilmiştir (Özgür, Aydoğan, 2015:121). Gelenekte bu çeşit adlandırmalar karar ettiği diziye göre yapılmıştır. Örneğin Kürdî'li Hicazkâr; Kürdî dizisi ile karar eden Hicazkâr makâmını belirtir. Makam dizilerinin bu şekilde adlandırılmasının bir anlam karmaşasına yol açacağını düşünmekteyiz.

İncelemiş olduğumuz kitapta "Ana Dizi" yerine "Kök Dizi" adı kullanılmış olup Hüseynî makamı dizisi ana dizi olarak kabul edilmiştir. Hüseyin Sadettin Arel dizisi Batı müziğinin "Do Majör" dizisi olan Çargâh makamını ve dizisini ana dizi olarak kabul eder (Gelenekte kullanılan Çargâh makamı ve dizisi bu diziden tamamen farklıdır). Bu konuyla ilgili Yalçın Tura Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri (2015:58) adlı kitabında şunaları yazmaktadır: "*Çok eski devirlerden beri, ana dizi olarak "Rast" dizisi kabul edildiği ve ana perdelere ad olarak "Rast" cinsinin seslerinin adı verildiği halde, Arel ve Ezgi, Batı mûsikîsinin "Do Majör"ünü "Çargâh" makamı addetmiş, Türk mûsikisinde "Çargah" makamının nasıl kullanıldığına aldırış etmeksizin onu ana dizi saymışlardır."*

Kitapta 6. Konudan itibaren makamlar basit/yalın, şed/göçürüm ve birleşik şeklinde sınıflandırılarak incelenmeye başlanmıştır (Özgür, Aydoğan, 2015:85). Ana dizi olarak Hüseynî makamı dizisi kabul edildiğinden Hüseynî makâmı ilk olarak incelenmiştir. Makamların incelenmesine bugün birçok nazariyat kitaplarında yer almayan makam ismlerinin anlamı tarihi gibi bilgilerle başlanmıştır. Çargah makamının incelenmesinde Çargâh makamının gelenekteki kullanımına da yer verilmiştir.

> Makamların oluşumunda makamların karakterlerini belirten bir nevi makamın kimliğini belirleyen birtakım unsurlar vardır. Bu unsurların en başında makamın ses alanı ve perdeleri gelir. Rauf Yektâ Bey ve Hüseyin sadettin Arel tarafından adlandırılan "karar", "tiz durak", "güçlü", "yeden" gibi kavramlar da makamları birbirinden ayıran unsurlardır (Kaçar,2009: 9-10).

İncelenen kitapta makâmın seyrinin bittiği perde olan Karar ya da Durak kavramları aynı isimle kullanılmış karar perdesinden sonraki ikinci önemli perde olan "güçlü" perdesine ise "yardımcı durak" ismi verilmiştir fakat kitapta çoğu konuda geleneksel yöntemlerde kullanılan terimler yerine kullanılan terimler verilmiş olsa da "Yardımcı Perde" isminin "güçlü" yerine kullanıldığına dair bir açıklama yapılmamıştır. Her ne kadar kitap perde isimlerine yer verilmediğini söylese de Rast, Bûselik, Karciğar, Nihâvend, Nikriz makamları anlatılırken durak ve güçlü perdelerinin Türk müziğindeki ismi parantez içerisinde yazılmıştır.

Örnek eserlerde farklı dönemlerde bestelenmiş klasik ve folklorik eserlere yer verilmiş olup sözlü eserlerin güfteleri notaya yazılmamıştır. Güfteyle okunmak üzere bestelenmiş sözlü eserlerin güfteleriyle öğretilmesinin öğrenci repertuvarına katkı sağlayacağını düşünmekteyiz. Türk müziği repertuvarında sanatlı pek çok eserin bulunduğu dini müzik bölümünden örnek eser bulunmamasını da önemli bir eksiklik olarak görmekteyiz.

Sonuç Olarak:

Özellikle Türk müziği eğitimi ile ilgili kaynakların azlığı göz önüne alındığında kitabın literatüre katkı açısında önemli olduğu, bu konuda yapılacak olan çalışmalara örnek teşkil ettiği düşünülmektedir. Kitap öğretim anlamında gerek örnek ve ödev olarak verilen eserler, gerek yönlendirilen araştırmalar ve her konu ardından yapılması gereken alıştırmalar ile konuları pekiştirmeyi hedeflemektedir.

Fakat geleneksel açıdan bakıldığında herkesin anlaması için kullanılan dil ve terminolojinin Türk müziğinin gereksinimlerini ne kadar karşılayabildiği tartışma konusudur. Özellikle de usuller, makamlar vb. konular anlatılırken kullanılan bu terminolojinin anlam karmaşasına neden olabileceği de tarafımızca düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Arel H. S. (1968) *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri,* İleri Türk Mûsikîsi Konservatuvarı Yayınları.

Behar C. (2006) *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal,* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ergişi F. (2008) *Türk Müziğinde Nota(lama) Sisteminin İncelenmesi* [Yüksek Lisans Tezi] Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı.

İsmail H.Ö. (2015) *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri,* İstanbul: Ötüken Yayınları.

Kaçar G. T. (2009) *Türk Mûsikîsi Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar)*, Maya Akademi.

Özgür Ü. Aydoğan S. (2015) *Gelenekten Geleceğe Makamsal Türk Müziği,* Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Öztuna Y. (2000) *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Tura Y. (1988) *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri*, Pan Yayıncılık.

"EDVÂR GELENEĞİNDE MÜZİKÖTESİNİN MÜZİKLE İLİŞKİSİ VE MEVLEVÎ ÂYİN REPERTUARINDA YANSIMALARI[*]*"*

Salih Demirtaş
İTÜ Müzik İleri Araştırmalar Merkezi Müzik Anabilim Dalı
Etnomüzikoloji Yüksek Lisans Programı Öğrencisi
sdemirtas@gmail.com

Arş. Grv. Elif Özen
İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuarı,
İTÜ Müzik İleri Araştırmalar Merkezi Müzik Anabilim Dalı Etnomüzikoloji Yüksek Lisans Programı Öğrencisi
ozen.e@hotmail.com

Doç.Dr. Ozan Baysal
İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü
ozanbaysal@yahoo.com

ÖZET

Mevlevi âyinlerinin müzikal yapısında, gerek âyin güftelerinin çoğunlukla kaynağı olan divan edebiyatının taşıdığı edebi ve tasavvufî sembollerin, gerekse Edvâr geleneğinde yer alan, müziğin insan ruhuna etkileri, perde ve makamların gezegenler, burçlar, temel elementler, mevsimler ve günün vakitleriyle ilişkilerinin de âyin bestelerine entegre edildiği çok yönlü bir semiyotik alan gözlemlenebilir. Bu çalışmada, Edvâr geleneğinde ve diğer nazarî kaynaklarda yer alan müzik ve müzikötesi (*extramusical*) ilişkilendirmelerinin Mevlevî Âyin repertuarına nasıl yansıdığına yönelik tespit ettiğimiz örnekler incelenecektir. Çalışmamızın kapsadığı 19. yüzyıla kadar geçen dönemdeki âyinlerde yer alan bazı müzikal yapılarda, âyinlerin güfte anlamlarıyla ilişkileri temelinde Edvâr geleneğindeki müzikötesi sembollerle bağlantılarına yönelik bulgular sunulacaktır.

Anahtar Sözcükler: Mevlevi Âyinleri, Edvâr Geleneği, Nazarî Kaynaklar, Semâ, Kürelerin Ahengi

"THE ASSOCIATION OF THE EXTRAMUSICAL WITH THE MUSICAL IN THE EDVÂR TRADITION AND SOME REFLECTIONS IN THE MEVLEVI AYİN REPERTOIRE"

ABSTRACT

Investigating the musical structure of the Mevlevi Âyin's, one can witness the musical reflections of the literal and spiritual symbols contained in the divan literature – from which the lyrics of the Âyin repertoire is usually taken from-, as well as the pitch and makam associations with things such as ethos, planets, elements, seasons horoscopes, and times of the day that are encountered in the *Edvâr* tradition. In this study, identified examples from the *Mevlevi* âyin repertoire which reflects musical and extramusical associations found in *Edvâr*

[*] Bu çalışma Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu, TÜBİTAK (Proje No: 117K383) tarafından desteklenmektedir.

tradition and other theoretical treatises will be examined. Thus, we will be exposing such symbolic associations in the music of Mevlevi Âyin's, presenting examples from the repertoire from its beginning to 19th century.

Keywords: Mevlevi Âyin, Edvâr Tradition, Makam Theory Sources, Sema, Harmony of the Spheres

GİRİŞ

Tarihte müzik, entellektüel çevrelerde başlıca bilim ve araştırma alanlarından biri olmuş, evrensel düzeni, insan karakterini, varlığı ve oluşu anlamak için insanoğluna farklı bakış açıları sağlamıştır. Sesin, ahenkten gürültüye farklı ses birlikteliklerinin ve hatta -eğer mümkünse- sessizliğin insanoğluna verdiği ilham, müzik dışında başka araştırma alanlarına da yön verirken, ayrıca müzik ve müzikötesi arasında da köprü işlevi görmüştür. Burada müzikötesi (*extramusical*) ile kastedilen alan, müzik üzerinden matematiksel hesaplamalarla evreni anlamlandıran, astronomik ve kozmolojik ilişkilendirmelerle müziğin insan ruhu ve toplum üzerindeki etkisini tanımlayan hermetik ve ezoterik geleneklerdir.

Antik Uygarlıklarda Müzik ve Müzikötesi İlişkilendirmeler

Müziğin müzik ötesi ile bu tip ilişkilendirmeleri, tarihte farklı coğrafyalarda yeşermiş ilk medeniyetlerden itibaren çeşitli şekillerde görülmektedir. Sümer, Akad, Babil ve Asur medeniyetlerine ev sahipliği yapan Mezopotamya'da, müzik eşliğindeki dini âyinler ve başta astronomi olmak üzere farklı bilimsel çalışmalar *ziggurat* adı verilen tapınaklarda aynı çatı altında gerçekleşir. Antik Mısır'da ise aşk, bereket, müzik ve dans tanrıçası olan Hathor elindeki çalpara ile zamanı düzene sokar. Doğu'ya doğru gittiğimizde ise ilk olarak eski Hindistan'da dans tanrısı Shiva daimî hareketi ve ebedi duraksamayı, yaradılışı ve yokoluşu, hakikati ve ilüzyonu temsil eden *Nataraja* duruşu ile kusursuz bir denge gösterirken, elinde tuttuğu iki başlı damru davulu ile evreni düzene sokan ilahi sesleri çıkartır. Hint müzik teorisinde *swara* adı verilen oktavdaki yedi perde (*sa – re – ga – ma – pa – da – ni – sa*) ise farklı tanrılar, çakralar, hayvanlar ve anlamlarla temsil edilmektedir. Benzer bir duruma eski Çin'de de rastlanılır; Çin Yue-Lü müzik teorisi içerisinde yer alan beş perdeli *Wu-Sheng* sisteminde (*gong, shang, jue, zhi, yu*) her perde ayrı bir organ, lokasyon, element, tat, koku ve renk ile temsil edilmektedir. Konfüçyusçulukta da müzik ruhsal, toplumsal ve kozmolojik ahengi yansıtmaktadır. Eski Türklere gelince, *Baksı* adı verilen şaman müzisyenlerin çeşitli hastalıkları tedavi için kopuz ve davul gibi çalgılarla müziği tedavi amaçlı kullandığı bilinmektedir. Bu amaçla kullanılan *kam* davulunun üzerinde bulunan sembollere baktığımızda ise Türkler için kutsal sayılan doğa, atlar, alageyik, sungur kuşunun yanında gökyüzü, güneş, yıldızlar ve beraberliği temsil eden insanların tasvir edildiği semboller de görülmektedir.

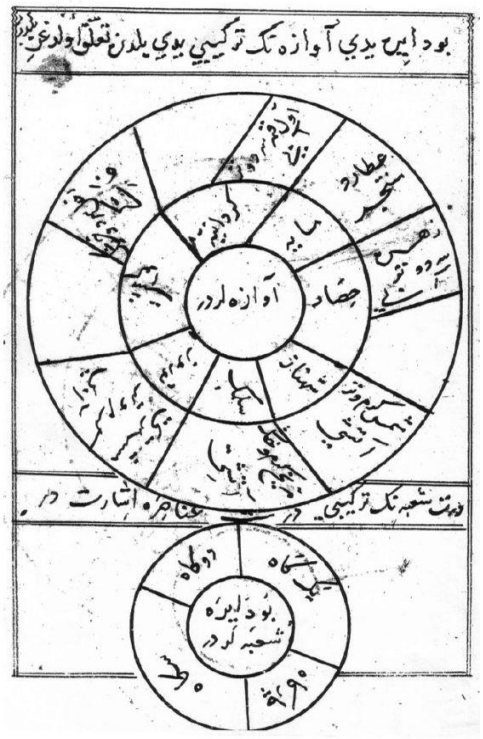
Eski Yunan, Helenistik Dönem ve Roma Dönemlerinde Müzik Teorisi

Buraya kadar saydığımız hususlar daha çok arkeoloji, ikonografi ve organolojinin bize sunmuş olduğu bilgilere dayanmaktadır. Geç Antik döneme doğru geldiğimizde ise Akdeniz havzasında Eski Yunan, Helenistik Dönem ve Roma dönemlerinde ise bugün müzik teorisi çatısı altında sınıflandırabileceğimiz müzik hakkındaki ilk yazılı çalışmalarda da müziğin müzik ötesi ile ilişkilendirmeleri geniş yer tutmaktadır. Pisagorcu ekole ait ilk yazılı fragmanlar M.Ö. 5.-4. yüzyıllarda Filolaus ve Arkitas'a ait fragmanlarda diyatonik Pisagor dizisinin oransal yapısı ve oktav anlamına gelen *harmonia*'nın matematiksel bölünme esasları

yer alırken, aynı zamanda *harmonia* sınırlı ve sınırsızları birleştirip bir kozmik harman oluşturan yegâne araç olarak anlatılmakta ve astronomi ile kardeş bilim olduğu ifade edilmektedir. M.Ö. 4. yüzyıla geldiğimizde müziğin hemen hemen her metne bir şekilde nüfuz ettiği görülen Platon diyaloglarında ise iki diyalog özellikle dikkat çekicidir. Bunların ilki *Devlet* diyaloğunda Sokrates, Damon adlı bir müzik bilimciden bahsetmektedir ve Damon'un uzmanlık alanlarından birisinin makamların ve usüllerin insan ruhu üzerindeki tesirleri hakkında olduğu konuşulur. İkincisi ise Timaios diyaloğudur ve burada başkonuşmacı Timaios evrenin yaradılış sürecini- biraz kapalı bir dil ile- Pisagor ses sisteminin kuruluşuna benzetir. Helenistik döneme geldiğimizde ise antik çağın ilk müziko-bilimsel aracı olan monokort/kanon'un bahsinin geçtiği ilk yazılı doküman *Kanon'un Bölünümü* yazması (M.Ö. 3.yüzyıl), hareket eden her şeyin ses vermesi gerektiği bahsi ile açılarak, gökcismi hareketlerinin de aslında bizim duyamadığımız ahenkli sesler vermekte olduğunu ima eder. Roma döneminde ise ilk olarak Nikomakhus'un el yazmasında gezegenlerin her birine farklı ses perdeleri tahsis edildiği görülür. Daha sonra bu ilişkilendirmeyi Batlamyus geosentrik evren modeli içerisinde zodyak sembolleri ile genişletir ve ayrıca gün içerisindeki farklı zamanları ve 7 temel insan mizacını farklı makamlara bağlar. Benzer ilişkilendirmeler Quintilianus'un *Müzik Üzerine* adlı çalışmasında da yer alır.

Anadolu Edvâr Geleneği

Eski Yunan'dan itibaren yazıya geçirilen bu Antik Çağ külliyatı, kültürlerarası bir gelenek mirasına dönüşerek iki farklı kolda Ortaçağ Avrupa ve İslam kültürlerine aktarılan bir birikim olmuştur. Martianus Capella, Augustinus ve Boethius'un çalışmaları ile müziğin quadrivium içerisindeki yeri, ruha etkisi ve "*Kürelerin Ahengi*" felsefesi Latinceye tercüme edilirken; 9. yüzyılda El-Kindî ve 10. yüzyılda İhvân-ı Safâ risalelerinde ise musiki dört riyazi bilim içerisinde yer almış, udun dört teli, dört unsur ve üçer burç ile ilişkilendirilmiş, müziğin insan mizacına olan etkisi kadar kozmik ahenk ile olan ilişkisi tekrar tekrar yorumlanmıştır (Kahraman 2017: 131-160). İslam medeniyetindeki müzikötesi ilişkilendirmeler, çoğunlukla makam ve usullerin daireler üzerinden anlatıldığı, "edvâr" olarak adlandırılan kitaplarda karşımıza çıkmaktadır. 13. yüzyılda Safiyüddîn Urmevî ile temelleri atılan; 15. yüzyılda ise Merâgî, Şirvânî ile devam eden ve Sistemci Okul olarak adlandırılan nazarî eserlerde matematik temelli bir anlatım sistemi takip ediliyordu. Yine aynı yüzyılın nazâri kuramcılarından olan Ladikli Mehmet Çelebi, bu yazarları "ilim erbâbı" olarak tanımlıyordu (Güray 2011:65). Daireler üzerinden oluşturdukları nazari tanımlarında müziğin kozmolojik boyutuna, insan tabiatı üzerindeki etkisine vurgu yapan 15. yüzyıldaki bu kuramcılar, "Anadolu edvâr geleneği"ni temsil etmektedir (Doğrusöz 2012:22). Anadolu edvâr geleneğinin önde gelen kuramcıları arasında Kırşehrî, Hızır bin Abdullah, Seydî ve Bedri Dilşâd yer almaktadır. Bu kuramcıların eserlerinde makamlarla 12 gezegen, 7 burç ve 4 mevsim arasında ilişkilendirmeler yapılmıştır. Örnek verecek olursak, Yusuf Kırşehrî tarafından 1411 yılında kaleme alınan Risâle-i Mûsikî adlı edvârda makamlar ile dört ana unsur (anâsır-ı erbaa) arasında kurulan ilişki Şekil 1 ve Tablo 1'de gösterilmiştir:

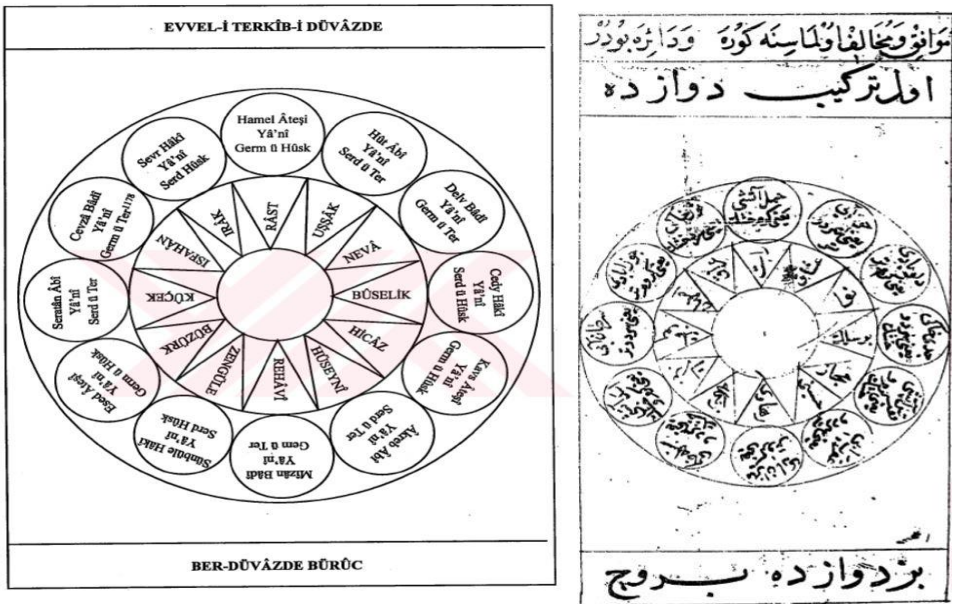


Şekil 1. Kırşehrî edvârında avaze-unsur -gezegen ilişkileri (Doğrusöz, 2007: 7a)

Avaze	**Unsur**
Gevâşt	Kuru toprakla ilgili
Nevrûz	Jüpiter, sıcak ve ıslak suyla ilgili, merih ve sıcak
Selmek	Kuru ateşle ilgili
Şehnâz	Sıcak ve ıslak, ateşle ilgili
Hisâr	Venüs, soğuk ve ıslak suyla ilgili
Mâye	Merkür, ateşle ilgili
Gerdâniye	Önce ay soğuk ve ılık suyla ilgili satürn soğuk

Tablo 1. Kırşehrî edvârında avaze-unsur -gezegen ilişkileri (Doğrusöz, 2012: 60)

15. yüzyılın müzikötesi ilişkilendirmeler konusunda önde gelen diğer bir kuramcısı ise Hızır bin Abdullah'tır. Kitâbü'l Edvâr adlı eserinde astronomi ve astroloji konularına geniş yer veren, yıldızların oluşumundan bahseden Hızır bin Abdullah'ın makamların 12 burç ile ilişkisine yönelik eserinde yer alan çizim Şekil 2'de gösterilmiştir:



Şekil 2. Makamların burçlarla ilişkisi. *Kitabü'l Edvâr* - Hızır bin Abdullah *15. yy* (Çelik 2001: 218, 85a)

Osmanlı'da I. Mahmud (1730-1754) ve III.Osman (1754-1757) dönemlerinde sarayda bulunan Kemânî Hızır Ağa ise, *Tefhimü'l Makâmât fî Tevlîdi'n Nagâmât* adlı eserinde perdeler, makamlar ve usullere ilişkin bilgiler yer vermesinin yanında makamların insan ruhuna olan etkilerinden de bahsetmiştir. Bu etkileri olumlu ve olumsuz olmak üzere ikiye ayıran Hızır Ağa (bkz. Tablo 2) eserinde makamların hastalıklara olan etkisinden söz etmemiştir. Hızır Ağa, edvârında makamların on iki burç yedi yıldız ve dört mevsim ile ilişkisini de göstermiştir.

Makam	**Etki**
Dügâh	Özellikle sinirli ve gamlı kişileri gevşetir.
Hüzzam	Şevk ve neşelenmeye sebeptir.
Nişabur	Gizli olan aşkı ortaya çıkarıp ferahlamayı sağlar.
Bayâtî, Hüseynî, Uşşak, Nişâbur, Segâh	İnsan ruhuna etkili nağmelerden olup dinlenildiklerinde insan psikolojisine kattığı lezzetle kişiyi rahatlatır.
Segâh	Cesaret vericidir, cesareti güçlendiricidir.
Şehnaz	Hem ferahlık hem cömertlik hissi verir, öyle ki şehnazın mensup olduğu burç güneş, güneşin mensup olduğu maden altındır; şehnaz makamının padişahta uyandırdığı cömertlik sonucu altın ihsan edilmesine sebep olur.
Hisar	Ülfet ve sohbet duygularının canlanmasına sebep olur, bu da insanların birbirleriyle konuşup kaynaşmalarını sağlar.
Saba	"Hazîn nağmedir", hüzünlendirir.
Zîrgûle	Dinleyenlerde gurbette olma hissi verir ve gariblik duygusunu canlandırır.

Tablo 2. Hızır Ağa'nın edvârında olumlu ve olumsuz etkisi olan makamlardan bazıları. (Uslu 2014: 146-150)
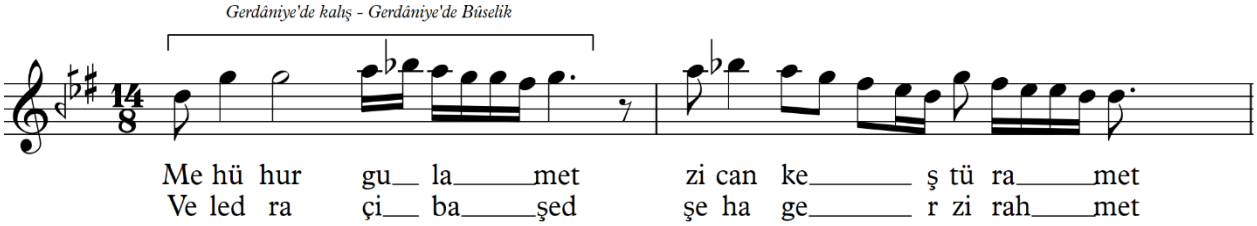
Mevlevi Geleneği ve Âyinler

Türk Mûsikîsi'nin nazari birikimini de yönlendiren, müzikal anlamın iç ve dış dünyayı tanımlayan, ve mikrokozmostan makrokozmos'a kapsayıcı rolüne işaret eden Anadolu edvâr geleneğinde gördüğümüz müzikötesi ilişkilendirmeler, Türk tasavvuf mûsikîsinin en geniş müzik külliyâtını ihtivâ eden Mevlevi âyinlerinde de belirgin bir karşılık bulmuştur. Mevlevî geleneğinde "semâ"nın sadece kainattaki tüm sesleri değil, ilahi sırları, manevi gerçekleri ve iç dünyada duyulan ulvî sesleri de kapsayan bir terim olarak kullanılmasına (Uludağ 2005: 169,171) paralel bir yaklaşımı, Mevlevî mukâbelelerinde mutlak varlığa ulaşmanın temsil edildiği semâ sırasında icra edilen müziğin programatik yapısında yer alan müzikötesi anlamlarda bulmak mümkündür. Mevlevi âyinlerinin müzikal yapısında, gerek âyin güftelerinin çoğunlukla kaynağı olan divan edebiyatının taşıdığı edebi ve tasavvufî sembollerin, gerekse Edvâr geleneğinde yer alan, müziğin insan ruhuna etkileri, perde ve makamların gezegenler, burçlar, temel elementler, mevsimler ve günün vakitleriyle ilişkilerinin de âyin bestelerine entegre edildiği çok yönlü bir semiyotik alan gözlemlenebilir.

Mevlevi Âyinlerinde Müzikötesi Yansımalar

"Mevlevi Ayinlerinde Söz Boyama" başlıklı TÜBİTAK'ın desteklediği projemiz sırasında karşılaştığımız bu ilişkilendirmeler için Beste-i Kadîm'den Dede Efendi'ye 15 Mevlevî Âyini incelenmiştir. Konservatuar Neşriyâtı'nın nota edisyonlarının (Konservatuar Tasnif ve Tesbit Heyeti 1934-39) ve Dr. Yakup Şafak'ın güfte tercümelerinin (Şafak 2009) kullanıldığı çalışmamızda, metodolojik açından "söz boyama" yaklaşımıyla müzikal yapıyla güfte arasında semiyotik ilişkilendirmeler (Özen vd. 2018, Özen ve Baysal 2017) ve "Zaman-Makam Analiz Modeli" (Baysal 2018) temelinde nazarî kaynaklarla karşılaştırmalı (*intertextuality*) tarihsel analizler yapılmıştır. Çalışmamızın kapsadığı 19. yüzyıla kadar geçen dönemdeki âyinlerde yer alan bazı müzikal yapılarda, âyinlerin güfte anlamlarıyla ilişkileri temelinde edvâr geleneğindeki müzikötesi sembollerle bağlantılarına yönelik bulgular tespit edilmiştir. Çalışmamızda bu bağlantılara yönelik ön plana çıkan bazı bulgular paylaşılacaktır.
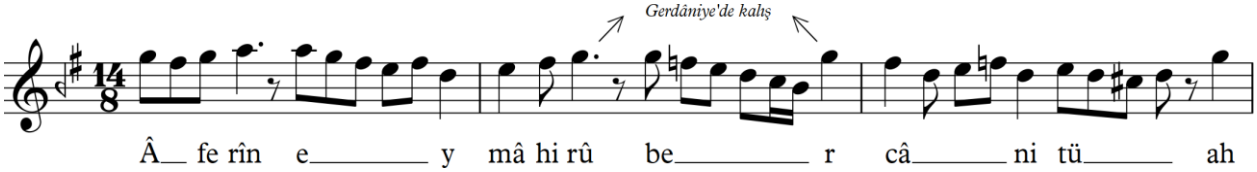
İlk örneğimiz Dede Efendi'nin Hüzzam Mevlevi Âyini'nin 1. selamında *Meh ü hür gulamet* (ay ve güneş kölelerindir) sözlerinin geçtiği yerde yer almaktadır. Sözkonusu bölümde Gerdâniye'de Bûselik çeşnisiyle bölümün en tiz kısmına geçiş olması sırasında ay kelimesi sırasında Gerdâniye perdesinde dikkat çekici bir kalış gözlemliyoruz (bkz. Şekil 3). Edvâr geleleneğinde "kamer" (ay) gezegeni ile ilişkilendirilen Gerdâniye perdesinin bu örnekte gerçekleşen vurgusunun edvârlarda açıklanan makam-gezegen ilişkilerine (Turabi 2005:106, Doğrusöz 2012:60) bir örnek teşkil ediyor olabileceğini düşünüyoruz.



Şekil 3. Hüzzâm Mevlevî Âyini, Dede Efendi, 1. selâm

Meh ü hur gulâmet zi can geşt râmet
Ay ve güneş, sana râm olmuş kölelerindir.
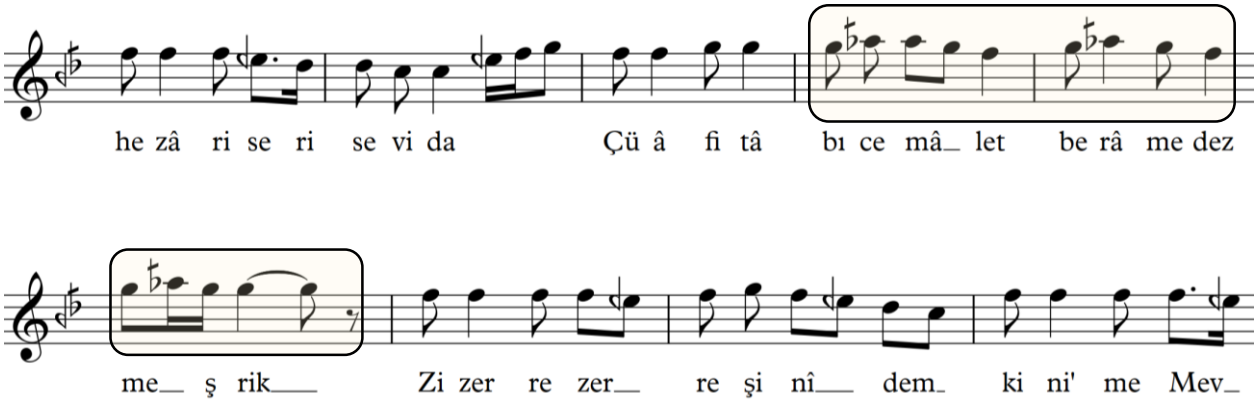
Dede Efendi'nin Neva Mevlevi Âyini'nin birinci selamında yine ilk örneğimize benzer bir şekilde Gerdâniye perdesinde ısrarlı kalışlar olduğunu görüyoruz (bkz Şekil 4). Bu kalışlar sırasındaki sözlerde ise sevgilinin güzelliğinin övüldüğünü, sevgiliye "*mâh-rû ber*" (ay yüzlü) şeklinde hitap edildiğini gözlemliyoruz.



Şekil 4. Nevâ Mevlevî Âyini, Dede Efendi, 1. selâm

Âferîn ey mâh-rû ber can-i tü
Ey ay yüzlü! Senin canına…

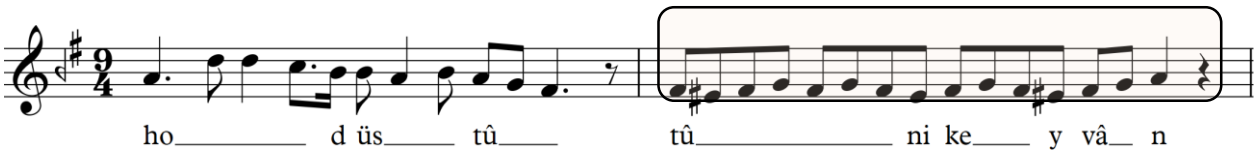
Nâyî Osman Dede'nin Çârgâh Mevlevi Âyini'nin üçüncü selamında ise güftelerde sevgilinin yüzü güneşin doğuşuna benzetildiği sırada müzikal hatta Şehnâz perdesinin kullanılmaya başlandığını görüyoruz (bkz Şekil 5). Edvâr kaynaklarında Şehnâz perdesinin güneş ile ilişkisini (Çelik 2001: 219, Tekin 2015: 125) göz önüne alırsak, örneğimizdeki Şehnâz perdesinin bu kullanımı, edvârlardaki müzikötesi ilişkilendirmelerin bir yansıması olabilir.



Şekil 5. Çârgâh Mevlevî Âyini, Nâyî Osman Dede, 3. selâm

Çü âfitâb-ı cemâlet ber âmed ez meşrik
Zi zerre zerre şinîdem ki ni'me Mevlânâ
Güneş (gibi) yüzün doğudan doğunca zerre-zerre (her şeyden),
"ne de güzel Efendimiz!" (sesini) duydum.

Diğer bir örneğimiz ise Eyyûbî Hüseyin Dede'nin Nühüft Mevlevî Âyini'nin ikinci selamında yer alıyor. İkinci selamın son kısmındaki güftelerde Zühal (Satürn) gezegenine yönelik bir benzetme yapıldığını görüyoruz. Edvâr kaynaklarında (Doğrusöz, 2012: 60, Turabi 2005:106, Tekin 2015: 125) Zühal gezegeninin Geveşt perdesiyle ilişkilendirildiğini göz önüne alırsak, bu kısımdaki müzikal hatta Geveşt perdesinin basılabileceği bölgede ısrarlı bir seyir gerçekleştiğini gözlemliyoruz (bkz. Şekil 6). Âyinin müellifinin edvâr kaynaklarındaki Zühal gezegeniyle Geveşt perdesi arasında yapılan ilişkilendirmeyi bildiğini ve âyinin bu kısmında bu perdeye bilinçli bir vurgu yapmış olabileceğini düşünüyoruz.
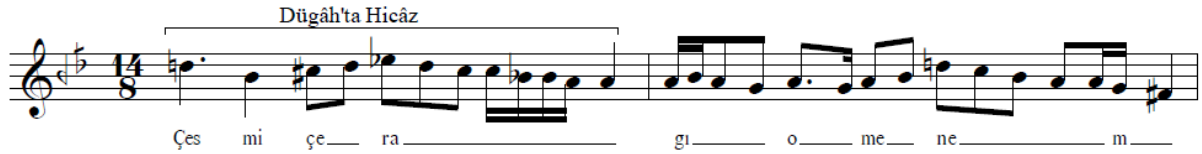


Şekil 6. Nühüft Mevlevî Âyini, Eyyûbî Hüseyin Dede, 2. selâm

Ez Şems-i Tebrîzî eger bâde resed mestem küned

Men lâübâlîvâr hod üstûn-i keyvan biş'kenem

Eğer Şems-i Tebrîzî'den şarap gelirse, beni mesteder; ben de rintçe Zühal (gezegeninin) direğini kırarım

Edvâr kaynaklarında makamların dört ana element (*anâsır-ı erbaa*) ile ilişkisine örnek teşkil edebilecek bir diğer bulgumuz ise Dede Efendi'nin Bestenigâr Mevlevî Âyini'nin birinci selamında karşımıza çıkıyor. Âyinin bu kısmındaki güftelerde ışık kaynağı anlamına gelen kelimeler sırasında Hicaz çeşnisinin kullanıldığını görüyoruz (bkz Şekil 7). Hızır Ağa edvârında ateş elementiyle ilişkilendirilen Hicaz makamının (Tekin 2015: 123) bu kısımdaki kullanımının güftelerde yer alan kandil ışığı (*çeşm-i çerâğ*) anlamına gelen sözlerle müzikötesi bir ilişki barındırabileceğini düşünüyoruz.

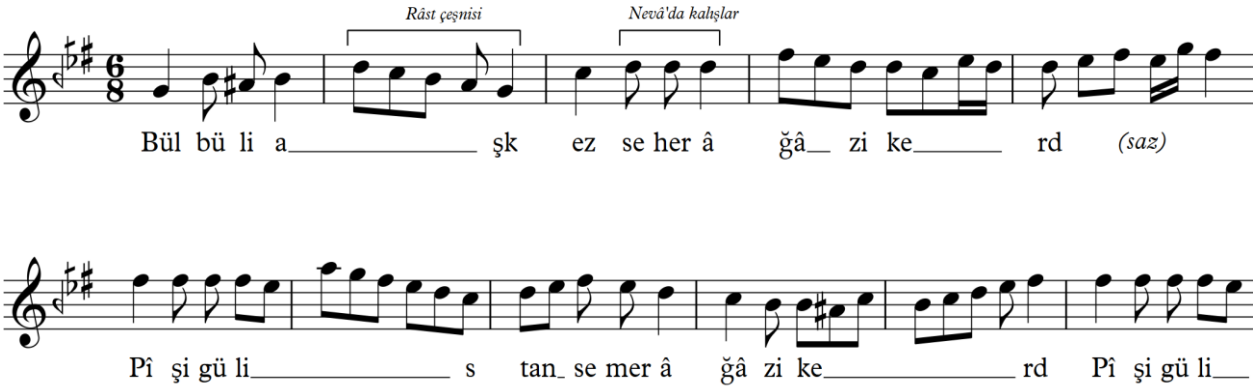


Şekil 7. Bestenigâr Mevlevî Âyini, Dede Efendi, 1. selâm

Çeşm-i çerâğ-ı ô menem akl kücâ vü men kücâ

Onun kandilinin ışığı benim...

Nazarî kaynaklarda makamların günün belli vakitleriyle ilişkisine de rastlamaktayız. Mevlevî âyinlerinde bu ilişkilendirmelerle paralellik gösteren örneklerin bulunduğunu görüyoruz. Dede Efendi'nin Hüzzam Mevlevî Âyini'nin üçüncü selamında bülbülün seher vaktinde ötüşü anlatıldığı sırada müzikal hatta Râst rengine keskin bir geçki olduğunu gözlemliyoruz (bkz. Şekil 8). Gevrekzâde'nin musiki risalesinde (Turabi 2005: 124) anlatılan makam-vakit ilişkilerinde Râst makamının, gün içerisindeki zaman dilimlerinden seher vaktiyle ilişkilendirildiğini göz önüne alırsak, âyinin bu kısmındaki Râst geçkisinin Gevrekzâde'nin risalesindeki makam-zaman ilişkisiyle paralellik yansıttığını söyleyebiliriz.
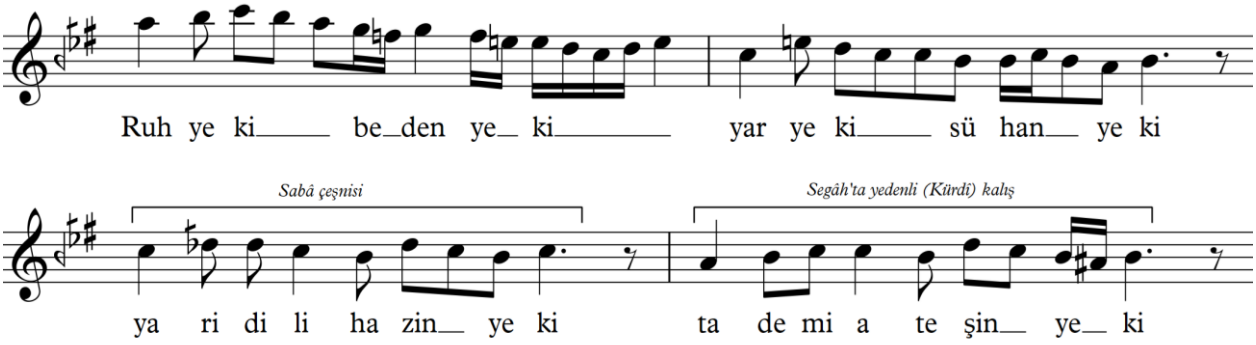


Şekil 8. Hüzzâm Mevlevî Âyini, Dede Efendi, 3. selâm

Bülbül-i aşk ez seher âğâz kerd
Pîş-i gülistan semer âğâz kerd

Gülbahçesi, meyveye durunca aşk bülbülü seher vaktinde (ötmeye) başladı.

Edvâr kaynaklarında makamların insan ruhuna etkilerine yönelik yapılan sınıflandırmalarda ise en sık karşılaştığımız paralellik, Sabâ makamının hüzün ve acı benzeri

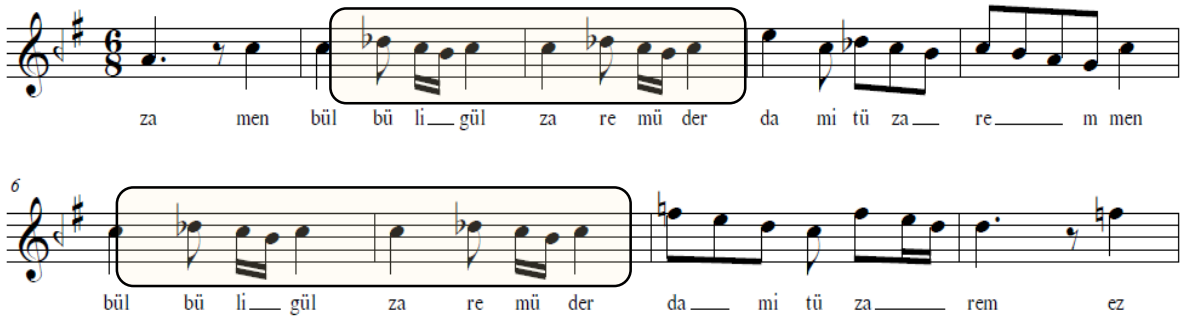
duygularla ilişkisine yönelik âyinlere yansıyan örneklerde yer alıyor. Hızır Ağa'nın edvârında (Uslu 2014: 149) olumsuz etkisi olan makamlar arasında sıralanan Sabâ makamı, "hazin nağmedir, hüzünlendirir" şeklinde tanımlanıyor. Bu tanımlamayı yansıtan en güçlü örneklerden birine Dede Efendi'nin Hüzzam Mevlevi Âyini'nin birinci selamının son kısmında rastlıyoruz. Bu bölümde "hazin" (hüzün) ve "ateşli" kelimelerinin geçtiği yerlerdeki müzikal hatta ani bir geçici geçkiyle Sabâ çeşnisinin kullanıldığını görüyoruz (bkz. Şekil 9).



Şekil 9. Hüzzâm Mevlevî Âyini, Dede Efendi, 1. selâm

Rûh yekî beden yekî yâr yekî sühan yekî
Yâr-ı dil-i hazin yekî tâ dem-i âteşin yekî
Ruh bir, beden bir, sevgili bir, söz bir.
Hüzünlü gönlün sevdiği bir, ateşli ah bir

Benzer bir kullanımla Dede Efendi'nin Nevâ Âyini'nin üçüncü selamında da karşılaşıyoruz. Üçüncü selamın ilgili kısmında güftelerde yer alan "Gül bahçesinin bülbülüyüm, senin tuzağında inliyorum*"* şeklinde tercüme edilen kısımdaki müzikal hatta Sabâ renginin kullanılmaya başlandığını gözlemliyoruz (bkz. Şekil 10). Bu kısımdaki güftede yer alan "sevgilinin tuzağında inleme"nin yansıttığı aşk acısıyla Sabâ renginin müzikal hattaki kullanımı, gelenekteki Sabâ makamıyla ilişkilendirilen belirli duygulara güçlü bir örnek teşkil ediyor.



Şekil 10. Nevâ Mevlevî Âyini, Dede Efendi, 3. selâm

Men bülbül-i gülzârem ü der dâm-i tü zârem
Ben gül bahçesinin bülbülüyüm, senin tuzağında inliyorum.

Sonuç

Çalışmamızda çoğunlukla Anadolu edvâr geleneğinde karşılaştığımız müziğin müzikötesiyle ilişkilendirilmesine yönelik yaklaşımların Mevlevi âyinlerindeki müzikal yapılara nasıl yansımış olabileceğine yönelik örnekler verilmiştir. Bu örneklerden yola çıkarak âyin bestekarlarının edvâr geleneğindeki bu ilişkilendirmelere hâkim olduğunu ve bestelerinde bu ilişkilendirmeleri yansıtan bilinçli kullanımlar yapmış olabileceklerini söyleyebiliriz. Çalışmamızda öne çıkan bulgulardaki Dede Efendi'ye ait âyinlerde bu tarz ilişkilendirmelerle daha çok karşılaşmamızdan yola çıkarak bu tarz kullanımların 19. yüzyıl âyin repertuarında artış gösterdiğini gözlemliyoruz. Araştırmamızda ulaştığımız ilk bulgular, bu alanda kültürel, geleneksel tarihin arketipik kodlarını özümseyerek yeni metodolojik, terminolojik yaklaşımlar geliştiren çalışmalara ihtiyaç olduğuna işaret ediyor.

KAYNAKLAR

Baysal, Ozan. 2018. "Zaman-Makam Analiz Modeli". *IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu*. Kütahya.

Çelik, Binnaz Başar. 2001. *Hızır bin Abdullah'ın Kitâbü'l Edvârı ve Makamların İncelenmesi*, Doktora tezi, Marmara Üniversite Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, İstanbul.

Doğrusöz, Nilgün. 2012. *Yusuf Kırşehri'nin Müzik Teorisi*. Kırşehir: Kırşehir Valiliği Yayınları.

Güray, Cenk. 2011. *Bin Yılın Mirası, Makamı Var Eden Döngü: Edvâr Geleneği*. İstanbul: Pan Yayınları.

Kahraman, Abdullah. (ed.). 2017 (2012). *İhvan-I Safâ Risaleleri* Cilt:1. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Konservatuar Tasnif ve Tesbit Heyeti. 1934-39. *Türk Musikisi Klasiklerinden Mevlevî Âyinleri*, cilt 6-18, İstanbul: İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı.

Özen, Elif; Demirtaş, Salih; Baysal, Ozan. 2018. "Beste-i Kadim'lerden Dede Efendi'ye Mevlevi Ayinlerinde Söz Boyama". *IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu.* Kütahya.

Özen, Elif ve. Baysal, Ozan. 2017. "Mevlevi Ayinleri'nde "Söz- Boyama" İzleri. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*. Sayı: 16.

Şafak, Yakup. 2009. *Beste-i Kadîm'den Beste-i Cedîd'e Meydan Görmüş Mevlevi Âyinleri*, Ahmet Çalışır (hazırlayan), Konya.

Tekin, Abdülkadir. 2015. *Türk Mûsikîsinde Nağmeler ve Makamlar: Kemâni Hızır Ağa'nın Tefhimü'l Makamât fî Tevlîdi'n Nagamât İsimli Edvâr'ı Örneğinde 18. Yüzyıl Türk Mûsikîsi*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

Turabi, Ahmet Hakkı. 2005. *Gevrekzâde Hâfız Hasan Efendi ve Mûsikî Risâlesi*. İstanbul: Rağbet Yayınları.

Uludağ, Süleyman. 2005 (1976). *İslam Açısından Müzik ve Semâ*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Uslu, Recep**.** 2014. *Saraydaki Kemancı: Hızır Ağa ve Görüşleri*. Ankara: Kişisel Yayın.

"YENİ MÜZİKTE BİR GRAFİK NOTASYON SİSTEMİ: EROLGRAF"

Sonat Coşkuner
Ondokuz Mayıs Üniversitesi GSEB Müzik Eğitimi Anabilim Dalı
coskunersonat@gmail.com

Özet

"1950'lerin başlarında ciddi müzik bestecileri tüm geleneksel kavramların çok ötesinde alanları keşfetmeye başladığında, geleneksel notasyon yeni müzik teknikleri ve felsefeleri ile yeterince başa çıkmak için yetersiz kaldı" [3]. Müzikal deneyler ve yeniliklerin devam etmesi, bestecilerin eserlerini birer açık yapıt haline dönüştürerek icracılara daha fazla icra alanı bırakmak istemeleri ve geleneksel notasyon sisteminin birtakım müzikal ifadeleri karşılamada yetersiz kalışı, grafik notasyonların ortaya çıkmasını ve kullanılmasını bir ihtiyaç haline getirmiştir. "Yeni Müzik'in tek özelliği, eskiden bağlayıcı olan armonik ve melodik müzik yapılarını aşması değildir; müzikal notasyonların yeni türlerini geliştirmeye yönelik çeşitli denemeler de onun özelliğidir. Grafik notasyonda, konvansiyonel müzik notasyonunun ya çok az unsurunun bulunduğu ya da hiçbir unsurunun kullanılmadığı müzik notasyonu türleri söz konusudur" [1]. Grafik notasyonun kullanımı ile birlikte birçok müzikal kavram, farklı bestecilerle farklı şekilde ifade edilmiştir. J. Cage, K. Stockhausen, K. Penderecki ve L. Beriot eserlerinde grafik notasyonu kullanan besteciler arasındadır. Bu besteciler ortaya koydukları grafik notasyonu kullanmanın yanı sıra nispeten yaygın olan grafikleri de eserlerinde kullanmışlardır. Son yıllarda ortaya çıkan grafik notasyonlardan ve en az bilinenlerinden birisi de Erolgraf'tır. Erolgraf, 1974 yılında Walter Thompson tarafından müzisyenler, dansçılar aktörler ve görsel sanatçılar için yarattığı çok disiplinli, eş zamanlı kompozisyon işaret dili olan Soundpainting jestlerinin, Etienne Rolin tarafından teorik ilk denemesi olarak grafik notasyona dönüştürülmüş sistemidir. "Erolgraf nota sistemi, herkes için faydalı bir kompozisyon aracı olarak solfej olmayan grafikler önermektedir" [2]. Bu çalışmada, eş zamanlı kompozisyon yapan bestecilere, sahneye çıkmadan önce, bir stenografik nota geliştirmesine olanak tanıyan, bir kişinin kompozisyon geçmişinin tutan ve kolektif yaratıcılığı tetiklemenin karmaşık yoluyla kişisel evrimimizin gözlemini yapan Erolgraf'ın müziğin temel unsurları bağlamında teorik incelemesi-analizi yapılacaktır. Yapılan inceleme-analiz, Erolgraf'ın teorik olarak kullanımı ve felsefesinin aktarımını ve bu yolla grafik notasyon kullanmak isteyen, ihtiyaç duyan icracı ve eğitimcilere açıklanması amaçlamaktadır. Bu çalışma grafik notasyon üzerine yapılan çalışmalara ışık tutması ve bu alanda yapılmış özgün bir çalışma olması bakımından önem taşımaktadır. Araştırma tarama modeline dayalı betimsel bir çalışmadır.

Anahtar Kelimeler: Grafik notasyon, Erolgraf, Soundpainting, Doğaçlama, Kompozisyon

"A NEW GRAPHIC NOTATION SYSTEM IN NEW MUSIC: EROLGRAPHS"

Abstract

"When composers of serious music, in the early 1950s, began to explore areas far beyond all traditional concepts, conventional notation soon proved insufficient for dealing adaquately with the new musical techniques philosophies" [3]. As the musical experiments and innovations continued, the need to leave more execution space for the performer by transforming the works of the composers into open works and the inadequacy of the traditional

notation system to meet some musical expressions made the necessity of the appearance and use of graphic notations. “The only characteristic of New Music is not to overcome harmonic and melodic musical structures that were formerly binding; the various essays to develop new types of musical notations are its characteristics. In graphical notation, there are music notation types in which conventional music notation has very few elements or no elements are used” [1]. With the use of graphic notation, many musical concepts have been expressed differently with different composers. J. Cage, K. Stockhausen, K. Penderecki and L. Beriot are composers who use graphic notation. These composers used the graphic notation they introduced, as well as the relatively common graphics in their works. Erolgraph is one of the graphical notations that emerged in recent years and one of the least known. Erolgraph is a system that was transformed into a graphical notation by Etienne Rolin as the first theoretical experiment by Soundpainting gestures, a multi-disciplinary, simultaneous composition sign language created by Walter Thompson in 1974 for musicians, dancers, actors and visual artists. “The Erolgraphs notation systemproposes non solfeggio graphics as a compositional tool useful for everyone” [2]. In this work, perform a theoretical review-analysis of the basic elements of music in the context of Erolgraphs, which makes it possible to develop a stenographic note before going out on stage, observing one's personal evolution through the complex of holding the compositional history and triggering collective creativity. The aim of the study is to explain the theoretical use of Erolgraf and the transmission of the philosophy and to explain to the performers and trainers who need to use graphical notation in this way. This work is important because it is a study on graphical notation and it is an original study made on this area. Research is a descriptive study based on survey model.

Key Words: Graphic notation, Erolgraph, Soundpainting, Improvisation, Composition

Giriş

“Müzik dinlemeyi etkileyen faktörleri en genel anlamda iki türde kategorize edebiliriz; müzik ile ilgili faktörler, dinleyici ile ilgili faktörler. Müzikle ilgili faktörler ezgi, ritim, form, tını, doku gibi kavramları, müzik dışı faktörler ise kişisel özellikler (yaş, cinsiyet, öğrenim), kültür, inançlar, duygular gibi faktörleri içermektedir. Meyers’e göre müzik dinlemeyi etkileyen bu faktörler içsel ve dışsal olarak adlandırılmıştır” (Gürgen, 2015: 3).

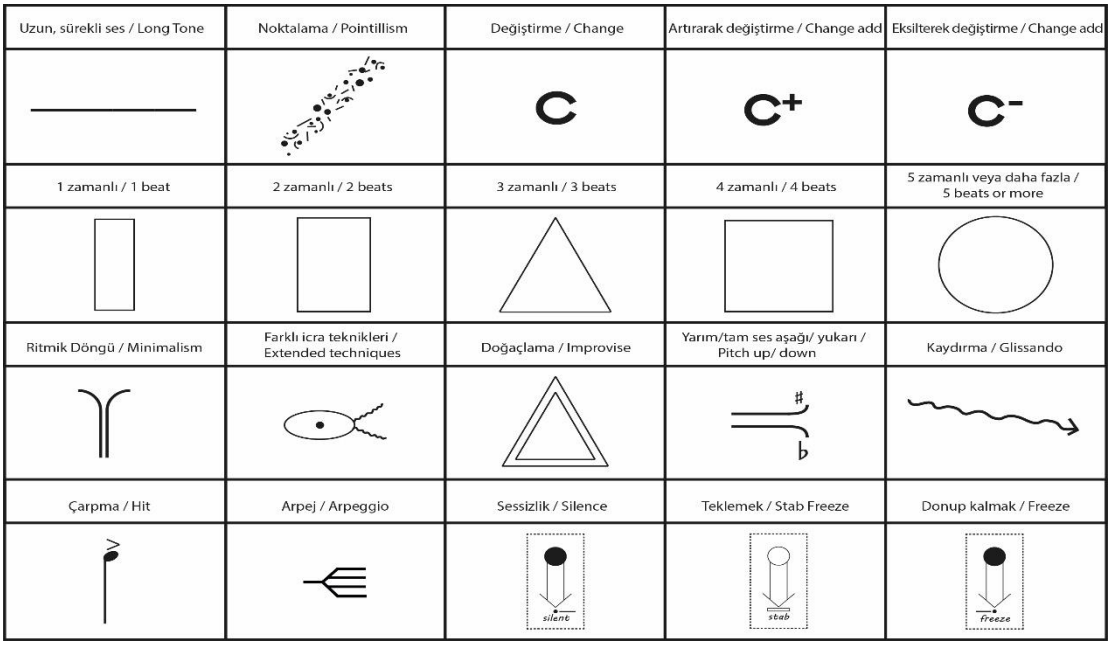
Bu çalışmada müziğin içsel bileşenlerinden ezgi, zaman ve doku unsurlarının Erolgraf notasyon sistemi çerisindeki kavramlar ve işaretler bağlamında sınıflandırılması yapılarak açıklamaya çalışılmıştır.

Grafik Notasyon

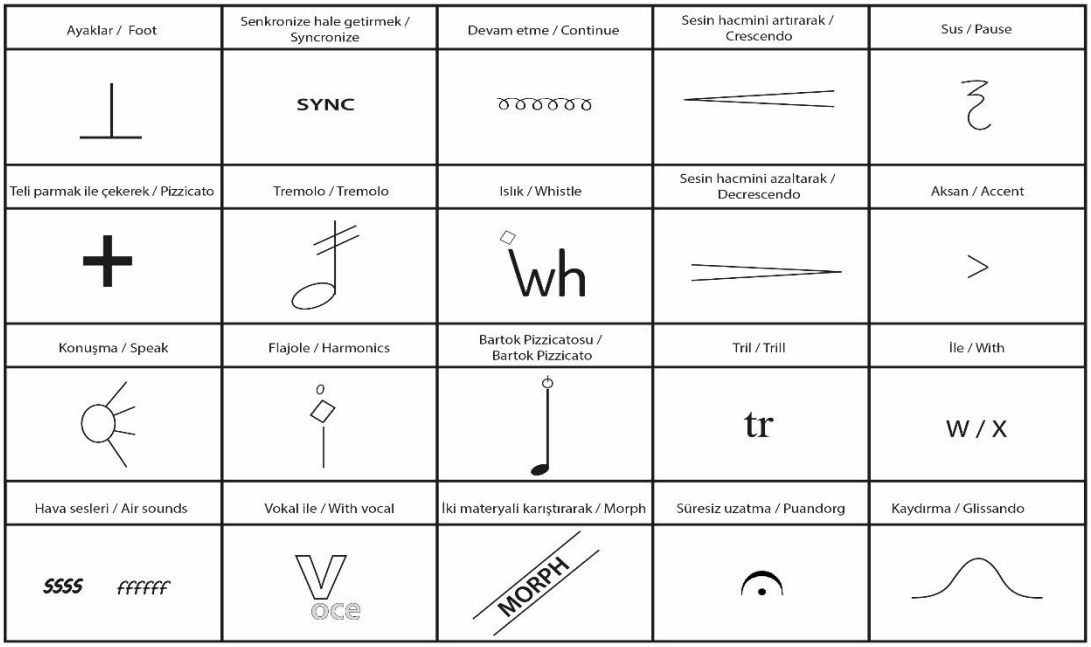
Geleneksel notasyon günümüze kadar gelmeyi başarmış, dünya çapında kabul görmüş ve birçok müzisyen tarafından okunmaktadır. Ancak son zamanlarda alternatif sistemler arayan, üreten ve kullanan pek çok müzisyen ve besteci bulunmaktadır. “1950’lerin başlarında ciddi müzik bestecileri tüm geleneksel kavramların çok ötesinde alanları keşfetmeye başladığında, geleneksel notasyon yeni müzik teknikleri ve felsefeleri ile yeterince başa çıkmak için yetersiz kaldı. Yeni notasyon işaretlerinin ve yöntemlerinin icadı böylece kaçınılmaz oldu. Müzikal deneyler ve yenilikler devam ettikçe ve yayıldıkça, yeni notasyon araçları hızla çoğaldı. Dahası, dünyanın farklı bölgelerinde eş zamanlı olarak yapılan denemeler, farklı etkiler için sık sık başka benzer işaretleri meydana getirdi” (Stone, 1980: xiii).

Erolgraf

Erolgraf notasyon sistemi Soundpainting işaret dilinde bulunan jestlerin **E**tienne **Rol**in tarafından grafik notasyona dönüştürülmüş şeklidir. Rolin, sisteme kendi ad ve soyadının birleşiminden oluşan bir isim vermiştir. Rolin (2016: 4), çığır açan bu çalışmasının; kompozisyona iyi bir temel oluşturacağını, bunun yanı sıra eğitimde de kullanılabileceğini belirtmektedir.



Şekil 1. Erolgraf notasyon siteminden bazı grafikler (Coşkuner, 2017: 17)



Şekil 2. Erolgraf notasyon siteminden bazı grafikler (Coşkuner, 2017: 18)

Müziğin Temel Unsurları

Ezgi

Wade (2004: 82), ezginin farklı geleneklerde nasıl işlendiğini anlayabilmek için öncelikle perdenin (pitch) irdelenmesi gerektiğini savunmaktadır. Wade, perdeyi ise, sesin göreceli olarak yüksek veya alçak olması olarak açıklamaktadır. Beament (2001:5)' e göre perde sesin tiz veya pes olduğunu ayırt etmemizi sağlayan ses özelliğidir.

Her ezginin genlik, hareket ve yön temeline dayanan özellikler gösterebilir.

Ezgi genliği

Ezgi genliği, bir ezgideki en pes perde ile en tiz perde arasındaki mesafedir.

Ezgi çizgisi/ Ezgi yönü

Ezgi yönü, bir ezginin yukarı çıkması, aşağı inmesi, durağan olması veya hepsini içeren dalgalı olmasıdır. Çıkıcı ezgi, ezgideki perdelerin yukarı doğru bir çizgi oluşturması, inici ezgi ise söz konusu seslerin pes seslere doğru gelişim göstermesidir (Gürgen, 2015: 4).

Ezgi hareketi

Ezgi hareketi, yanaşık ve atlamalı olarak sınıflandırılmaktadır. Yanaşık ezgi hareketi, küçük aralıklarla seyreden, atlamalı ezgi hareketi ise büyük aralıklarla seyreden ezgi hareketine sahiptir.

Zaman

Bu bölümde atım, tartım ve ritim kavramlarına kısaca değinmek, birbirleri arasında ilişki kurmak için faydalı olacaktır.

Atım

Vuruş ritmin en temel parçasıdır ve zamanı eşit parçalara bölen atımlardan oluşmaktadır. Atalay (2009), atımı müzikal eserde ritmik yapının en alt katmanını oluşturan ve seslendirme sırasında hissettiğimiz eşit aralıklı devinimlerle yansıttığımız kalp atışına benzeyen bölüm olarak tanımlamıştır (akt. Gürgen, 2015: 5).

Tartım

Atımların organize olmuş halidir. Bazı vuruşlar diğerlerine göre daha kuvvetlidir. Vurgulu ya da kuvvetli vuruş olarak algılanır.

Ritim (düzüm)

Oransay ritmi, bir ezgisel çizginin veya müziğin akışında ses süreleri ile vurgulanışlarından oluşan kavram olarak açıklamaktadır (akt. Gürgen, 2015: 7).

Doku

"Tıpkı resim sanatında olduğu gibi yatay ve dikey çizgilerin farklı yoğunlukta veya uzaklıkta düzenlenmesi ile insanda denge ve ahenk hissi yaratan doku, müzikte de seslerin ve ezgisel çizgilerin oluşturduğu etkiyi anlatan bir terimdir" (Wright, 2011: 56). Wade (2004: 103), dokuyu dört kategoride toplamaktadır ve aşağıdaki şekilde açıklanmıştır:

Monofoni

En basit doku monofoni ya da tek sestir (burada sesten kasıt, insan sesi ve tüm çalgıları da kapsayan bireysel parti ya da çizgidir). Monofonide ezgi, herhangi bir armonik eşlik ya da başka ezgisel çizgiler olmadan duyulur.

Homofoni

Homofoni, bir eşlikli yapı üzerinde bir ezgisel çizginin belirgin şekilde duyulmasıdır.

Polifoni

Polifoni, iki ya da daha fazla farklı ezgisel çizgilerin bir arada duyurulmasıdır. Polifonik doku, karşı ezgi (counterpoint) tekniğine dayalı bir dokudur.

Heterofoni

Heterofoni, birden fazla sesin aynı ezgiyi aynı anda farklı işlemelerle duyurmasıdır. Batı sanat müziği dışında yaygın olarak görülen bir doku çeşidi olan Heterofoni, çoğunlukla doğaçlama olarak çalgıların çalım tekniklerinin farklılığı ile ortaya çıkmaktadır (Gürgen, 2015: 10).

Problem

Erolgraf grafik notasyon sistemi müziğin temel unsurlarını karşılayabilmekte midir?

Alt problemler

1- Erolgraf grafik notasyon sistemi müziğin ezgi unsurunu karşılayabilmekte midir?
2- Erolgraf grafik notasyon sistemi müziğin zaman unsurunu karşılayabilmekte midir?
3- Erolgraf grafik notasyon sistemi müziğin doku unsurunu karşılayabilmekte midir?

Araştırmanın amacı

Araştırmada, Soundpainting işaret dili jestlerinin grafik notasyona çevrilmiş hali olan Erolgraf notasyon sistemi hakkında kısa bir bilgi verilerek, müziğin temel unsurları bağlamında incelenmesinin yapılması amaçlanmıştır.

Araştırmanın önemi

Araştırma, Erolgraf sisteminin temel işaretleri ve felsefesi bakımından tanıtımının yapılması bakımından önemlidir. Bunun yanı sıra müziğin temel unsurları bağlamında incelemesi yapılan bu sistemin hem performansta, hem eğitimde hem de kompozisyon alanında kullanımına yönelik örnekler vermesi bakımından araştırma önem taşımaktadır.

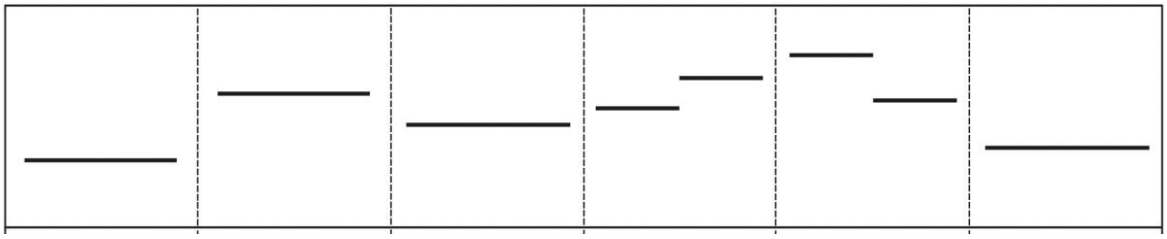
Yöntem

Bu araştırma betimsel bir çalışmadır. Nitel bilgiler kaynak tarama yolu ile elde edilmiştir.

Bulgular ve Yorum

Birinci alt probleme yönelik bulgular ve yorumlar

Şekil 1. Ezgi unsuru olarak ezgi genliği, ezgi çizgisi ve ezgi hareketi öğelerini gösteren grafik nota



Yukarıdaki grafik notasyonda 6 ölçülük bir kesit görülmektedir. İlk ölçüde bulunan nota aşağıya yazıldığı için kalın ses perdesini ifade etmektedir. Beşinci ölçüde bulunan nota ise daha yukarıya yazılmıştır ve ince ses perdesini göstermektedir. İki nota arasındaki mesafeye bakarak ses genliğinden söz edebiliriz.

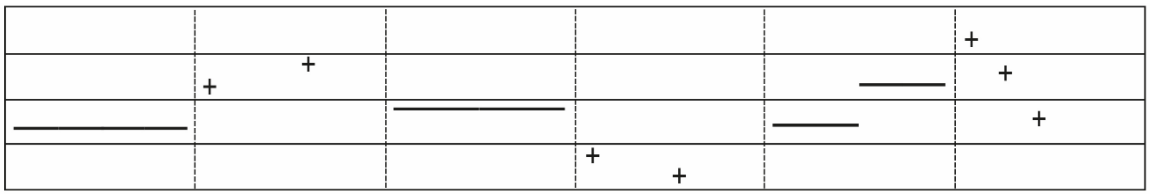
Yine yukarıdaki grafiğe baktığımızda ilk ölçüdeki kalın perdede başlayan uzun bir ses görüyoruz. İkinci ölçüde ise nota daha yukarı yazılmış, üçüncü ölçüde ise orta diyebileceğimiz bir ses perdesine yakınlaşmıştır. Dördüncü ölçüden beşinci ölçüye doğru gittikçe tizleşen ses perdelerini görmekteyiz. Bu durumda bir ezgi çizgisinden bahsetmemiz mümkündür.

Grafiğe tekrar baktığımızda birinci ölçüdeki ses ile ikinci ölçüdeki ses aralığının geniş olduğunu söyleyebiliriz. Buna karşın üçüncü ölçüdeki ses ile dördüncü ölçünün ilk sesi arasındaki aralığın oldukça az olduğunu, bu iki sesin birbirine yakın olduğunu söylemek mümkündür. Bu durumda yukarıdaki grafikte ezgi hareketinden olduğunu söyleyebiliriz.

Yukarıdaki grafik notasyonda yalnızca uzun seslerin kullanıldığı örnek görülmektedir. Ancak Erolgraf notasyon sistemi Soundpainting işaretlerini kapsamaktadır. Dolayısıyla noktalama, glisando ve çarpma gibi birçok ses materyalini de bu grafiklerde kullanabiliriz.

İkinci alt probleme yönelik bulgular ve yorumlar

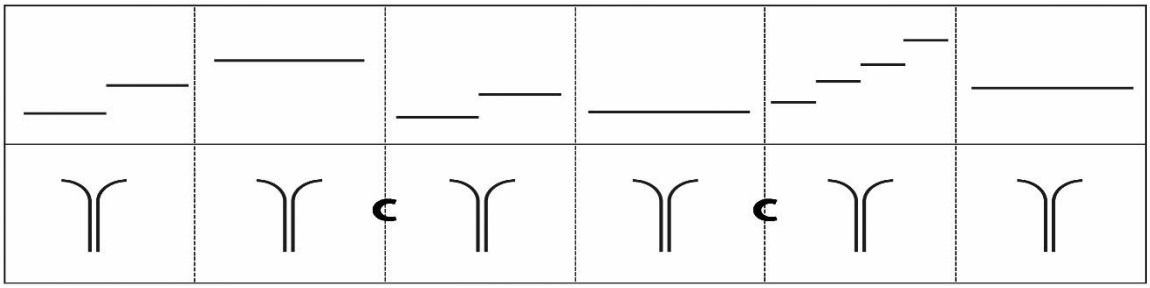
Şekil 2. Zaman unsuru olarak atım ve tartım öğelerini gösteren grafik nota



Grafiğe baktığımızda dört zamanlı bir yapı görmekteyiz. İkinci ölçüdeki pizzicato notalar 1. ve 3. vuruşlarda yapılacağı görülmektedir. Altıncı ölçüde ise 1., 2. ve 3. vuruşlarda pizzicato çalınacağı belirtilmiştir. Yukarıdaki yapıda belirtilen eşit aralıklı devinimler parçadaki atımları ifade etmektedir.

Parçanın 6. ölçüsünde bulunan pizzicato notaların yazım yerlerine bakıldığında, sırasıyla 1, 1 ve 2 vuruşluk notalardan oluşan bir tartıma sahip olduğu görülmektedir. Benzer şekilde 5. ölçüdeki uzun sesler de ikişer vuruşluk notalardan oluşmaktadır ve dört zamanlı bir müziğin güçlü zamanlarına denk gelmektedir.

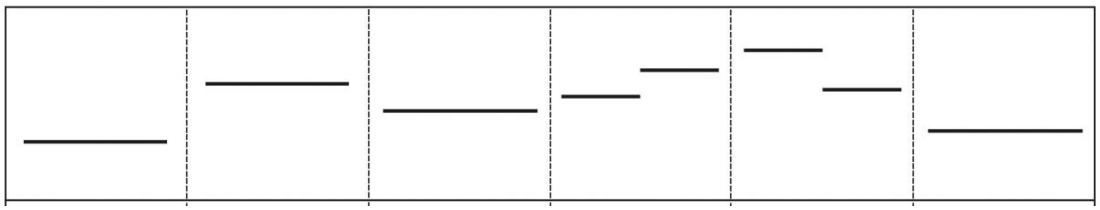
Şekil 3. Zaman unsuru olarak ritim öğesini gösteren grafik nota



Yukarıdaki grafik notada iki çalgı için yazılmış bir yapı görülmektedir. Üstte bulunan birinci çalgı uzun seslerden oluşan solo partiyi çalarken, altta bulunan ikinci çalgıdan ritmik bir döngü oluşturması ve icra etmesi, eşlik etmesi beklenmektedir. Alt partide görülen **C** işareti, her iki ölçüde bir ritmik yapının değişeceği anlamına gelmektedir. Burada ritmik yapının tüm sesleri ve tartımı icracıya bırakılmıştır.

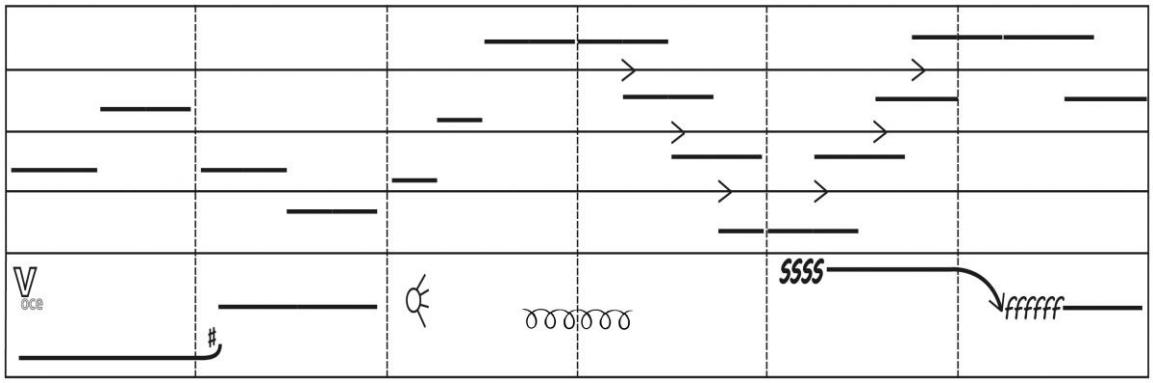
Üçüncü alt probleme yönelik bulgular ve yorumlar

Şekil 4. Doku unsuru olarak monofoni öğesini gösteren grafik nota



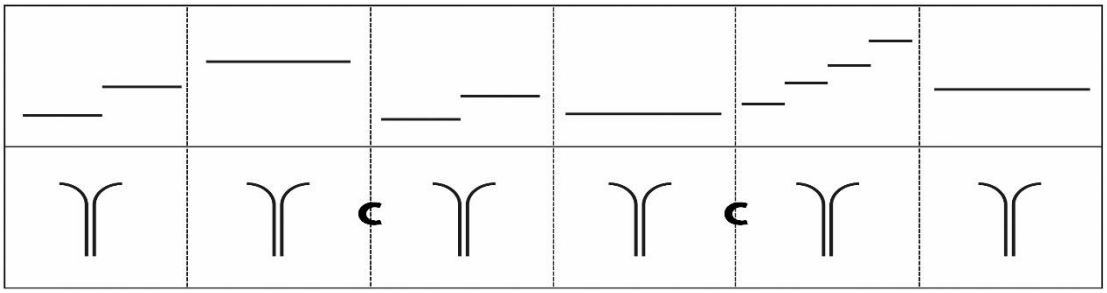
Yukarıdaki grafikte tek ses için yazılmış dört zamanlı bir yapı görülmektedir. Burada ezgi, tek başına, ikinci bir ezgi çizgisi ve eşlik olmadan duyulmaktadır.

Şekil 5. Doku unsuru olarak homofoni öğesini gösteren grafik nota



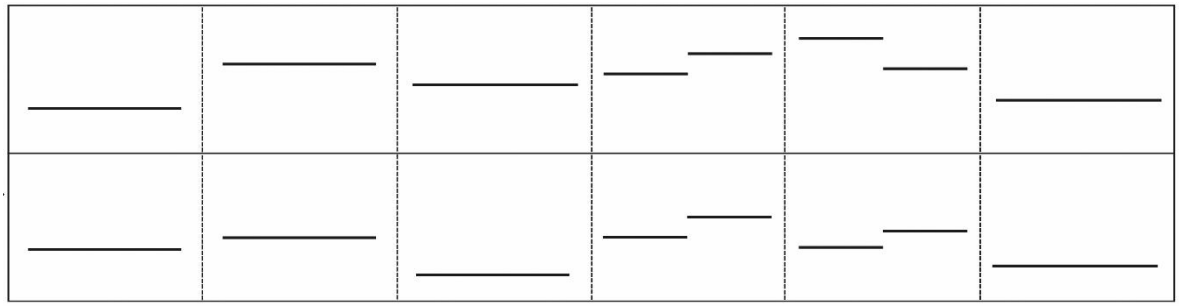
Yukarıdaki grafikte dört zamanlı bir yapı görülmektedir. Bu notasyonda yaylı çalgı icracısından hem çalgısını çalması hem de vokal ile ile eşlik etmesi beklenmektedir. Grafikte yukarıdan aşağıya 4 yatay çizgi yaylı çalgının dört telini, alttaki satır ise vokal partisini göstermektedir. İcracı birinci ölçüde vokal ile kalın bir ses söylerken, çalgısı ile ikişer vuruştan oluşan bir ezgiyi icra etmektedir. Vokal partisinin yaylı çalgıya eşlik ettiğini düşünebiliriz.

Şekil 6. Doku unsuru olarak homofoni öğesini gösteren grafik nota



Yukarıdaki grafikte de bir homofoni örneği görülmektedir. Üst partide uzun seslerden oluşan bir ezgi çizgisi devam ederken, alt tarafta ona ritmik döngü eşlik etmektedir. Ritmik döngü işareti karenin yani dört zamanlı bir yapının içerinde verildiği için ritmik döngü her 4 vuruşta bir kendini tekrar edecektir. Yalnızca C (change) işaretinde ritmik döngü değişecektir.

Şekil 7. Doku unsuru olarak polifoni öğesini gösteren grafik nota



Yukarıdaki notada iki çalgı için yazılmış ve uzun seslerden oluşan bir yapı görülmektedir. Burada polifonik özellik taşıyan iki ezgisel çizgi bulunmaktadır. Üst parti alt partiye göre daha pes perdelerde seyretmektedir. Buna karşın her iki partide de eşit zamanlı sesler vardır.

Erolgraf grafik notasyon sistemi doğaçlama üzerine kurulmuş bir sistemdir. Bu nedenle heterofonik özellik taşımamaktadır.

Sonuç ve Öneriler

Erolgraf grafik notasyon sistemi müziğin ezgi unsurunu karşılayabilmekte midir? alt problemine yönelik bulgulardan elde edilen sonuçlara göre, Erolgraf grafik notasyon sistemi müziğin ezgi unsurunun üç bileşeninin de özelliklerini taşımakta olduğu görülmektedir. Erolgraf grafiklerinin içinde bulunan zaman kutucuklarının içine yazılan ses materyallerinin yeri, yazıldığı yere göre sesin perdesini ifade etmektedir. Ses materyallerinin yerlerinin değişimi de ezgi unsurunun oluşmasını sağlamaktadır.

Erolgraf grafik notasyon sistemi müziğin zaman unsurunu karşılayabilmekte midir? alt problemine yönelik bulgulardan elde edilen sonuçlara göre, Erolgraf zaman kutucukları müziğin kaç zamanlı olduğunu göstermektedir. Bununla beraber 5 ve daha üstü olarak ifa edilen daire işareti de zaman algısının daha serbest ve göreceli olmasını sağlamaktadır. Ses materyallerinin ölçü boyunca ne kadar sürdüğü, nerede başlayıp nerede bittiği ve bir sonraki ses ile olan ilişkisi seslerin sürelerini belirlemekte ve zaman kavramını oluşturmaktadır. Bu nedenle Erolgraf sisteminin müziğin zaman unsurunu karşılayabildiğini söylemek mümkündür.

Erolgraf grafik notasyon sistemi müziğin doku unsurunu karşılayabilmekte midir? alt problemine yönelik bulgulardan elde edilen sonuçlara göre, Erolgraf sisteminin doku unsurunu karşıladığını görmekteyiz. Sisteminde bulunan uzun çizgiler uzun, süren tek sesi ifade etmektedir. Dolayısıyla her bir ses monofonik özellik taşımaktadır. Ritmik döngü anlamına gelen minimalizm işareti ise daha çok eşlik oluşturmada kullanılmaktadır. Uzun çizgi ve minimalizmin beraber kullanımı ise solo ve eşliği bir araya getirmektedir. Eşlik ve solonun beraber icrası ise homofonik özelliği göstermektedir. Bununla birlikte iki ayrı partinin uzun seslerden oluşan birlikte icrası ise polifonik bir yapı oluşturur. Son olarak Erolgraf sistemi heterofonik özellik taşımamaktadır. Her ne kadar ek bir ses materyalinin iki ayrı icracı veya .algı tarafından çalınması istense de bu mümkün olmayacaktır. Çünkü icracılar gördükleri ses materyalini zaman kutucuklarının içinde bulundukları yere göre kendileri seçerler, yani tamamen rastlamsal bir süreç vardır. bu durumda tüm ses materyallerinin aynı ses olarak iki farklı çalgı tarafından icra edilmesi oldukça düşük bir ihtimaldir. Müziğin doku unsurunun dört bileşeninden üçü Erolgraf sisteminde görülmektedir. Bu nedenle bu notasyon sisteminin müziğin doku unsurunu karşıladığını söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

Fiege, D. M. (2016). Caz Felsefesi. Dost Kitabevi Yayınları.

Gürgen, E. T. (2015). Müziğin Temel Bileşenleri Ve Müzik Dinlemenin Kavramsal Boyutu. Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi. 3 (5). 1-14

Rolin, E. (2016). *Erolgraphs: Graphic Palettes as a Composition Tool*. Questions de Tempéraments. Bordeaux.

Stone, K. (1980). Music Notation in the Twentieth Century. W.W. Norton &Company. New York-London

Wade, C. Bonnie (2004). Thinking Musically. New York: Oxford University Press.

Wright, C. (2011). Listening to Music, Boston. Shirmer Cengage Learning.

"AMATÖR ÜFLEME ÇALGILAR EĞİTİMİNDE TEORİ DERSİNİN KULLANIMININ DEĞERLENDİRİLMESİ"

Şehrinaz Gündüz
İskenderun Teknik Üniversitesi Mustafa Yazıcı Devlet Konservatuvarı
sehrinaz.gunduz@iste.edu.tr

Eren Kaysar
İskenderun Teknik Üniversitesi Mustafa Yazıcı Devlet Konservatuvarı
erenkaysar@hotmail.com

ÖZET

İnsanoğlunun gelişiminde önemli bir süreçlerden biri hiç kuşkusuz eğitimdir. Eğitimin her alanında olduğu gibi müzik eğitimi de önemlidir. Müzik eğitiminin üç ana türü (genel, profesyonel ve amatör) mevcuttur [1]. Bu üç tür müzik eğitimi içerisinde önemli bir yere sahip olan amatör müzik eğitimi aslında diğer ikisinin de temelinde vardır. Hemen hemen her yaştan bireyin özellikle çocukluk dönemlerinde az ya da çok deneyimlediği bir etkinliktir ve genel anlamda pek çok faydasının yanında, Amatör müzik eğitimi ile çocuk bilgiye ulaşmayı, bilgiyi seçmeyi, eleştirmeyi öğrenecek, bireysel yaşantısına sanat ve müzik eğitimi yardımıyla yön verebilecektir. Amatör müzik eğitimi alan çocuğun duyguları yumuşayacak, her zaman iyiyi, doğruyu, güzeli arayacak, iyi alışkanlıklar edinecek, kendisini ifade edebilecektir. Kendisine güven duyacak, diğer çocuklarla ve içinde yaşadığı toplum ile iletişiminde zorlanmayacaktır [2].

Bu çalışmada, Hatay ili ve İskenderun ilçesinde farklı eğitim kurumlarından mezun olan eğitimciler göz önüne alındığında, amatör müzik eğitimi kurumları içerisinde verilen Üfleme ve Vurma çalgılar eğitimcilerin kullandıkları yöntem, teknik ve metotların da birbirinden farklı olduğu dikkatini çekmektedir. Bu bağlamda eğitimcilerin çalgı derslerinde teori ve solfej derslerinde kullandıkları farklı metot ve yöntemlerin, eğitmen ve öğrenci tutumlarının, hedeflerinin ve bu süreçte ortaya çıkan problemlerin belirlenmesi ve çözüm önerileri oluşturulabilmesi amacıyla yapılmıştır.

Bu amaçla örneklem olarak seçilen Hatay ili Antakya merkez ve İskenderun ilçesinde bulunan amatör üfleme ve vurma çalgılar eğitimi veren eğitimcilere "Amatör Üfleme Çalgılar Eğitiminde Teori ve solfej Dersinin Kullanımının Değerlendirilmesi" konusu ile ilişkili yarı yapılandırılmış bir görüşme formu uygulanmıştır. Elde edilen veriler nitel çözümleme tekniklerine göre yorumlanacaktır. Ortaya çıkan bulgular ışığı altında Amatör Üfleme Çalgılar Eğitiminde Teori Dersinin önemi vurgulanmış ve teori dersinde yaşanan problemler irdelenerek eğitimcilerin konuya ilişkin gerekli çözüm önerileri bulunması ve ortaya konması amaçlanmıştır. Araştırmanın, üfleme ve vurma çalgılar ana sanat dalında önemli bir araştırma olduğu ve amatör müzik eğitimine farklı yönlerden katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Ayrıca bu konuda çalışan araştırmacılar için iyi bir referans kaynağı olacağı düşünülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Amatör. Üfleme Çalgı, Teori

KAYNAKLAR

1- Uçan, A. *Müzik Eğitimi,*1996,(s.70–71)

2- Türkmen, U. *Çocuğun Bireysel, Toplumsal ve Kültürel Gelişiminde Amatör Müzik Eğitiminin Yeri Problemleri ve Çözüm Önerileri*, 2010. (s. 964)

"EVALUATION OF THE USE OF THEORY COURSE IN AMATEUR WIND PLAYER EDUCATION"

Şehrinaz Gündüz
Iskenderun Technical University Mustafa Yazıcı State Conservatory
sehrinaz.gunduz@iste.edu.tr

Eren Kaysar
Iskenderun Technical University Mustafa Yazıcı State Conservatory
erenkaysar@hotmail.com

ABSTRACT

One of the important processes in human development is undoubtedly education. As in all areas of education, music education is also important. There are three main types of music education (general, professional, and amateur) [1]. Amateur music education, which has an important place in these three types of music education, is actually the basis of the other two. It is an activity that almost every age person experiences less or more in his/her childhood. In addition to many benefits in general terms, amateur music education may help teaching children how to reach knowledge, choose and criticize information and guide their individual life experience with help of art and music education. Amateur music education can help the child's feelings in a good way, always trying to find correct, good habits and be able to express himself or herself correctly. They can have confidence in their selves and may not have difficulty communicating with other children and the society they live in [2].

In this current study, it was observed that the methods, techniques and methods used by the wind and wind trainers given in amateur music education institutions are different from each other when considering that they are graduated from different education institutions in Hatay and İskenderun provinces. In this context, the aim of this study was to determine the different methods used by the trainers in theory and solfege lessons in the instrumental lessons, to observe the objectives of the instructor and student attitudes, and the problems emerging in this process and to propose an appropriate solutions.

For this purpose, a semi-structured interview form was applied to the trainers who gave amateur wind and hitting instrument training in Hatay province Antakya center and İskenderun province in relation to the topic "Evaluation of the use of the theory and solfege lessons in amateur wind g instruments training". The obtained data will be interpreted according to qualitative analysis techniques. Under the light of emerging findings, it was emphasized the importance of the Theory Course in Amateur wind Cursors Education and the problems experienced in the theory course were examined and it was aimed to find out the necessary solution proposals of the educators about the subject. It is thought that the research, wind and pounding instruments are an important research in the main art field and will contribute different ways to amateur music education. The results are also thought to be a good reference for researchers working in this field.

Key Words: Amateur, Instrument, Theory, Methode

REFERENCES

1- Uçan, A. *Music Educatio* ,1996, (s.70–71)

2- Türkmen, U. *The importance of amateur musical education in individual, social and cultural development of a child, problems and suggestions for solutions* 2010. (s. 964)

GİRİŞ

Tarih süresince bir çok medeniyetlerin kültür örneklerini gösterebilen şehirlerinden biri olan Hatayın İskenderun ilçesi MÖ. 333 yılında, Asya seferine çıkmış olan Büyük İskender tarafından kurulmuştur.

Roma hakimiyetinin başlaması sonrası, İranlıların istilasına uğrayan kalesi tahrip edilmiş, yeniden inşa edilen şehrin adı, Peutinger tabularında bu bölgedeki cüzzam hastalığı yayılmış olması söylentileriyle ilçenin eski adı Alexandreia Scabiasa olarakta gösterilmektedir. Alexandreia, Hellen diline göre Alexandros (İskender) Yurdu anlamına gelmektedir.

Makedonya Kralı Büyük İskender'in, Pers Şeyhi III. Darius'a karşı İsos Vadisi'nde üstünlük sağlamasıyla temeli atılan bu şehir, önemli bir coğrafi konum sebebiyle tarihte birçok defa işgale uğramıştır. Tüm bu işgaller yerel halkı yıldırmayarak Milli Mücadele şeklini almış ve düzenli ordu şekline de dönüşerek, 9 Eylül 1922 günü düşmanın denize dökülmesiyle büyük bir başarıya ulaşmıştır

80-100.000 yıl öncesine yıllara dayanan üfleme çalgılar tarihinde insanlar doğada ellerine geçen içi boş nesnelerin içine üfleyerek ses çıkarmaya çalışmışlar, sonra telli çalgılarda tel sayısının artışında olduğu gibi giderek çoğalan perdeler aracılığıyla ihtiyaçları olan sesleri keşif etmişlerdir. (Sarı, 2014:1)

Müzikte kullanıma sunulan bu çalgılar tarihi süreç içinde çeşitli aşamalardan geçirilmiş, özellikler kazandırılarak tahta üflemeli, bakır üflemeli ve diğer üflemeli çalgılar olarak üç sınıfa ayrılmıştır.

Tahta üflemeli çalgılar;
Bakır Üflemeli Çalgılar
Diğer Üflemeli Çalgılar

Solo ve orkestra çalgıları olarak yüzyıllardır, müzikte çok önemli bir yere sahip olan üfleme çalgılar değişik kültürlere ait çeşitli müziklerin temel çalgıları olup dolgun ses tonları ve çeşitli çalma yollarını kolaylıkla ortaya koyabilmesi, çalgıların gürlük yelpazesinin geniş sürat bakımından çok hızlı oluşları birçok müzik türünü yansıtılabilmesine olanak sağlamaktadır.

Üflemeli çalgılar Türk müziğimizde de yer almış olup, halk tarafından sevilerek Anadolu'nun hemen, hemen her kesiminin halen vazgeçilmez çalgıları olarak ta kullanılmaktadır.

29 Ekim 1923 yılında Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle ülkemiz de değişim ile birlikte birçok alanda yenileşme süreci başlamıştır. Cumhuriyet'in kazanımları her alanında olduğu gibi, toplumun geleceğini belirleyen eğitim alanında da önemli ölçüde görülmüştür.

Evrensel bir dil olan müzik insan hayatının vazgeçilmez öğelerinden biridir ve farklı din ve ırklardan olan insanları tek bir noktada birleştirebilecek gücünün olması onu diğer sanat dallarından farklı kılmaktadır.

Demokratik, modern ülkelerde önem taşıyan sanat eğitiminin bir parçası olan müzik eğitimi;

Bireye kendi yaşantısı yoluyla, amaçlı olarak belirli müziksel davranışlar kazandırma, bireyin müziksel davranışını kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak değiştirme ya da bireyin müziksel davranışında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli değişiklikler oluşturma,

bireyin müziksel davranışını kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak geliştirme sürecidir. (Ataman, 2009: 341)

Ülkemizde de eğitimin etkin bir parçası olan müzik eğitimi genel müzik eğitimi, mesleki (profesyonel) müzik eğitimi, özengen (amatör) müzik eğitimi olarak gerçekleştirilmektedir.

Genel müzik eğitiminde öğrendikleri ile yetinmeyip, müziğe karşı özel ilgi ve sevgi duyanlara verilen bir eğitim türü olan amatör müzik eğitimi genel müzik eğitimini desteklemekle birlikte profesyonel müzik eğitimine de destek olmaktadır.(Buzduğu, 2010: 6)

"Özengen müzik eğitimi, müziğe ya da müziğin belli bir dalında özengence (amatörce) ilgili, istekli ve yatkın olanlara yönelik olup, etkin bir müziksel katılım, zevk ve doyum sağlamak ve bunu olabildiğince sürdürüp geliştirmek için gerekli müziksel davranışlar kazandırmayı amaçlar" (Uçan'dan Ak, Yiğit, Özdek. 2010)

Ülkemizde de mesleki müzik eğitiminin yanında giderek önem kazanmaya başlayan özengen müzik eğitimi, özellikle kırsal şehirlerdeki ve müzik dershaneleri ve özel ders ile yürütülmeye başlanmıştır. (Yiğit, 2010: 314)

Amatör müzik eğitimi; hangi yaşta olursa olsun kişinin ilgisi ve isteği doğrultusunda gerçekleşen müzik eğitimi faaliyetleri, sürecini kapsar. Genel olarak eğitimde, özelde amatör müzik eğitiminde bireyde bilişsel, duyuşsal ve devinişsel davranışların gelişmesi amaç edinilir. Bireyin kültürel, eğitimsel, bireysel ve toplumsal gelişim ve değişiminde amatör müzik eğitimi önemli roller üstlenir. Müziğin her dalı ve kolunda gerçekleştirilebilen amatör müzik eğitiminin en önemli unsuru çalgı eğitimidir.

Fenmen amatör müzik eğitiminin önemi ve gerekliliği üzerine şunları söyler; "Bir ülkenin müziği hiç kuşkusuz ki profesyonel müzikçilerin ellerinde yaşam bulur ve gelişir. Ama amatörlerin katkısını da küçümsemeyelim. Bu düşüncesiyle sanat yaşamına atılıp her şeyini ona hasredenler olduğu gibi, çevresini sanatsever bir düzeye yükseltmiş nice amatörler de vardır. Amatörlük ciddiyet düşmanı değildir; kayıtsızlık ve disiplinsizlikle ilgisi yoktur." (Fenmen'den Ak, Türkmen. 2010:962)

Ülkemizin büyük ilçeleri arasında yer alan iskenderunda müziğe amatörce ilgi duyan geniş bir kitlenin olduğu söylenebilir. Bu eğitimin daha etkili ve verimli olma süreci, ortamları niteliği, yaygınlığı vb konularda eksiklikler olmakla birlikte özel dershanelerde, dernek, belediye, halk evleri gibi kurum ve kuruluşlarda amatör müzik eğitimi sürdürülmektedir.

Amatör müzik eğitimi veren eğitimcilerin büyük bir çoğunluğu mesleki müzik eğitimi veren kurumlardan mezun olmakla birlikte, bu eğitimi verenler arasında halk tabiriyle "alaylı" olarak bilinen kendi çabalarıyla, amatörce, dernek veya belediye konservatuvarlarından eğitim almış veya özel – dersler alarak müzik eğitimini geliştirmiş eğitimciler de bulunmaktadır.

Eğitimin her çeşidinde olduğu gibi müzik eğitiminin her boyutunda ve amatör müzik eğitiminde, çocuğun fiziksel, bilişsel, ahlaki, kişilik gelişimlerini iyi analiz edebilen, öğretme ve öğrenme ile ilgili konu ve kuramları, öğrenme öğretme süreçlerini, öğretme-öğrenme modellerini, öğretme-öğrenme stratejilerini bilen eğitimcilerin etkili olması, çocuğun arzu edilen müzikal davranışları elde etmesinde ve davranışlarında değişim yaşanmasında önemlidir. (Türkmen. 2010:963)

Amatör müzik eğitiminde yer alan piyano ve yaylı çalgıların yanında yavaş yavaş bir yer edinmeye başlamış olan üflemeli çalgıların amatör müzik eğitiminde yeni yeni kullanılmasına rağmen her geçen zaman içerisinde gösterilen ilginin büyüdüğü görülmektedir.

Problem Durumu

Bu araştırmada Hatay ilinin İskenderun ilçesinde özengen müzik eğitimi düzeyinde müzik eğitimi veren kurumlar, bu kurumlara katılan bireylerin yaş durumu, kullanılan üflemeli çalgılar, bu eğitimlerinin içinde Teori – solfej dersinin önemive yeri incelenecektir. Buna göre "Amatör Üfleme Çalgılar Eğitiminde Teori- Solfej Dersinde Kullanılan Kaynak ve Öğretim Boyutları Ne Düzeydedir?

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı; Amatör Üfleme Çalgılar Eğitiminde Teori Dersinin Kullanımının Değerlendirilmesi amacıyla yapılmıştır. Amatör üfleme çalgılar eğitiminin kent yaşamına olan etkileri ele alınarak, Hatay ili ve İskenderun ilçesinde verilen üfleme çalgılar eğitimi içinde yer alan teori ve solfej derslerinin araştırılmaya değer olduğu düşünülmektedir.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırmanın önemi; Amatör Üfleme Çalgılar Eğitiminde Teori Dersinin Kullanımının Değerlendirilmesi amacıyla yapılmıştır. Amatör üfleme çalgı eğitimi içinde yer alan Teori ve Solfej derslerinde kullanılan, kaynak, yöntem ve teknikler ile eğitim alan yetişkinlerin yaşamlarında nasıl bir etki yarattığına yönelik üfleme çalgılar eğitimcilerinin ve değerlendirilmesine yer verilerek araştırmanın, alana özgü önemli bir araştırma olduğu ve amatör müzik eğitimine katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

Araştırmanın Sayıltıları

Yarı yapılandırılmış görüşmenin çalışma için uygun veri toplama yöntemi olduğu, yarı yapılandırılmış görüşme formunda yer alan soruların nitel anlamda araştırmanın konu ve içeriğine uygun olduğu sayıltılarından hareket edilmiştir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Hatay ili ve İskenderun ilçesinde bulunan özel okullar ve özel müzik eğitiminde görev yapan üflemeli çalgılar öğretmenleri ile araştırmacının ulaşabileceği yerler ile sınırlıdır.

YÖNTEM

Araştırmanın yöntemi

"Amatör Üfleme Çalgılar Eğitiminde Teori Dersinin Kullanımının Değerlendirilmesi " konulu çalışma betimsel araştırma yöntemleriyle yürütülmüş, üç uzman ve yirmi üç öğrenci ile yapılan görüşmeler yoluyla veriler elde edilmeye çalışılmıştır.

GÖRÜŞME FORMU

1.Öğrenim verdiğiniz Okul Adı:

2. Cinsiyetiniz

Kadın

Erkek

3. Mezun Olduğunuz Okul adı:

4. Hangi üflemeli çalgıyı çalıyorsunuz?

5. Üfleme çalgı ve vurma çalgılar öğretmenliğini kaç yıldır yapıyorsunuz?

8.Çalgı eğitiminde verirken nota eğitimine hangi methodu kullanıyorsunuz?

9.Üflemeli Çalgı eğitiminde teori dersinin önemi nedir?

10.Teori dersinin üflemeli çalgı eğitimine etkileri nelerdir?

11.Üflemeli çalgılar eğitimden önce teori dersi için yönlendiriyor musunuz?

Veri Toplama Araçları

Araştırmada yapılandırılmış görüşme uygulanmıştır. Görüşme tekniği nitel araştırmalarda en çok kullanılan yöntemlerdendir. Görüşmeyi, önceden hazırlanmış soruların belli bir sistematik dâhilinde Hatay ili, İskenderun İlçesinde bulunan özel okullarda ve üfleme çalgılar eğitimi bireysel olarak evlerinde veren değerli eğitimciler ile yapılan görüşmeler araştırmaya ışık tutmuştur. Bu alanda saygın bir yeri olduğu bilinen uzmanların değerlendirmelerinin önemli veri sağladığı düşünülmektedir.

Bulgular ve Yorumlar

Araştırma; "Amatör Üfleme Çalgılar Eğitiminde Teori Dersinin Kullanımının Değerlendirilmesi " amacıyla hazırlanmış, Hatay ili ve İskenderun ilçesinde amatör üfleme çalgılar eğitimi konusunda görev yapan uzmanlarla ve amatör müzik eğitimi veren öğrenciler ile yapılandırılmış görüşme formu yoluyla veriler toplanmış, işlenen verilerden şu bulgular elde edilmiştir.

Çoğunluğu il ve ilçede bulunan katılımcıların flüt, klarinet ve saksofon üfleme çalgılarını talep ettiği, Üfleme çalgı eğitimciliğini 4 ila 11 yıldır hem profesyonel hem de amatör müzik eğitimi verdikleri, Üfleme çalgılar eğitiminde öğrencilerinin 15-20 yaşları arasında oldukları, Teori dersinin çok önemli ve çalgı eğitiminde teori dersinin tamamlayıcı bir rol oynadığını, teori kitabı olarak Nurhan ÇANGAL, İlhan BARAN, Lavignac, Muammer SUN, Rus methotları, Henri ALTES ve kendi çalgı methotlarından yaralandıklarını, Kendileriyle yapılan görüşmeden elde edilen bulgulara göre eğitimciler çalgı eğitiminden önce solfej ve teori derslerinin verilmesi gerektiğini belirli bir nota okuma hızına ve ritim duygusunun kazanılmasına bağlı olarak çalgı eğitimine geçilmesinin daha uygun ve daha verimli olacakları düşünce içinde oldukları tespit edilmiştir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmada elde edilen bulgulara dayalı olarak Hatay – İskenderunun kentsel müzik yaşamında eğitimin önemli bir parçası müzik eğitiminin bir kolu olan amatör müzik eğitiminde üfleme çalgılar açısından daha çok flüt, klarinet, saksofon çalgılarının talep edildiği, bu çalgıların eğitiminde Teori ve solfej derslerinin çok önemli olduğu çalgı eğitiminden önce teori derslerinin verilmesi gerektiği belirli bir nota okuma hızına ve ritim duygusunun kazanılması sonucunda öğencinin çalgısında daha hızlı ilerleyebileceği ve öğrenci öğretmen olarak aynı dili konuşabilmeyi sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.

Üfleme çalgıların yumuşak ve sevgi dolu tınısıyla insan kalbini diğer çalgılara kıyasla daha fazla etkileyebilmesi bestecilerce son derece doğru anlaşılmış ve müzik türlerinin tümünde kullanılmıştır. Müzik dünyasında büyük değişikliklere yol açmakla birlikte Amatör müzik eğitiminde diğer çalgılara kıyasla kentte üfleme çalgılar çok fazla ilgi görmemektedir. Araştırma süresince elde edinilen bilgi ve verilere dayanarak müzik eğitiminin temelini oluşturan Müzik Teorisi gibi teorik derslerin amatör müzik eğitiminde çalgı dersleri dışında müzik teorisi derslerinin yapılması gerektiği, teori ve solfej kitaplarından yararlanılması, teori ve solfej dersindeki başarısının çalgı eğitiminede katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

ANIT, F. (1999).**Üfleme Çalgılarda Sesin Oluşumu ve Nefes Tekniği.** Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (Yüksek Lisans Tezi)

ATAMAN, G, Ö. (2009). **Ülkemizde Flüt ve Flüt Eğitimi Alanlarında Yapılan Lisansüstü Tezler.** Kastamonu Eğitim Dergisi 341-352

BUZDUĞU, M. (2010). **Amatör Müzik Eğitimine Yönelik Öğretmen ve Öğrenci Tutumları.** Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar (Yüksek Lisans Tezi)

DUMAN, R. ŞAHİN. M. (2008). **Cumhuriyetin Yapılanma Sürecinde Müzik Eğitimi,** ÇTTAD,VII/16-17, (2008/Bahar-Güz), s.s. 259-272

ERGAN, M, S. KURTASLAN, H. (2011). **e Journel of New World Sceiences Academy 2011, Volume: 6, Number: 2, Article.** ISSN: 1308-7290

EROL, T. (1988). **Klarnetin Türk Musikisindeki Yeri ve Kullanımındaki Aksaklıklar.** (Yüksek Lisans Tezi)

ÖZDEK, A. YİĞİT, N. (2010). **Özengen Müzik Eğitiminde Klasik Gitar Eğitimi.** Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı: 28 Yıl: 2010/1 (313-329 s.)

SARI, A. (2014). **2000 Yıl Öncesinden Bir Tını: Sagalassos/ Ağlasun Çığırması.**

TÜRKMEN, U.(2010). **Çocuğun Bireysel Toplumsal ve Kültürel Gelişiminde Amatör Müzik Eğitiminin Yeri Problemleri ve Çözüm Öneriler** iİlköğretim Online, 9(3), 960-970, [Online]: http://ilkogretim-online.org.tr

İ.T.Ü. Uluslar arası Kaval Sempozyumu.

www.iskenderun.gov.tr/ilcemizin-tarihcesi

www.murat-karaca.com/turizm/kultursanatturizmi/iskenderun.html

"YİRMİNCİ YÜZYIL MÜZİĞİNDE İLKELCİLİK VE İGOR STRAVİNSKİ'NİN BAHAR AYINİ ADLI YAPITININ İNCELENMESİ"

Uğur Cihat Sakarya
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Genel Müzikoloji Doktora öğrencisi.
cihatsakarya@gmail.com

ÖZET

Bu araştırma, yirminci yüzyıl sanat akımlarından İlkelciliğin (Primitivizm) müziğe olan etkilerini ortaya çıkarmayı ve akımın en önemli örneklerinden biri olan İgor Stravinski'nin *Bahar Ayini* adlı yapıtı üzerinden akımın özelliklerini saptamayı amaçlamaktadır. Araştırma üç bölüme ayrılmıştır: Birinci bölüm İlkelciliğin modern akımlar üzerindeki etkilerini belirlemeye ayrılmıştır. Bu bölümde akımın resim ve heykeldeki örnekleri sunulmuştur. Araştırma, akımın Afrika ve Avustralya kabile sanatları esinine bağlı olarak Batı Avrupa'da ortaya çıktığını ancak Rusya, Brezilya ve Meksika'da karşıt şekilde ulusal değerlerden beslendiğini göstermiştir.

İkinci bölümde müzikte İlkelciliğin başlangıcı, kaynakları ve ilgili veya karşıt olduğu müzik akımlarıyla ilişkisi açıklanmıştır. Ardından Bartók, Heitor Villa-Lobos ve Carlos Chávez'in İlkelci eserlerinden örnekler sunulmuştur. Macar besteci Bartók ile Chávez ve Villa-Lobos gibi Latin Amerikalı bestecilerin İlkelci yapıtlarında halk müziğinin en eski dizisel ve ritmik materyallerini kullandıkları ve geleneksel çalgıları halk çalgılarını taklit edecek şekilde işledikleri görülmüştür. Bu eserlerdeki diğer ortak özellikler ise dinamik bir ritimsel anlatım ve sert, perküsif tını karakteridir.

Üçüncü bölüm *Bahar Ayini*'nin İlkelcilik bağlamında incelenmesini içerir. Bu bölümde bestecinin anı ve mektupları ile diğer yapıtlarından yola çıkılarak Pagan dönem ilgisine örnekler verilmiştir. Senaryonun mitolojik ve folklorik kaynaklarla olan bağlantıları saptandıktan sonra müziksel incelemeye geçilmiştir.

Bestecinin Rus kültürünün en eski katmanlarından çekilmiş sahneleri müzikle nasıl işlediğini ortaya çıkarabilmek için ilk olarak kendi el yazması *Taslaklar*'ındaki tematik girdiler incelenmiştir. Alıntı halk şarkıları ve modal temaların eski Pagan ritüellerini yeniden canlandırmak için birer referans olarak kullanıldığı görülmüştür. Analitik bağlamda *Bahar Ayini*'ndeki halk şarkıları üçe ayrılmıştır: *Taslaklar*'daki alıntılar, yapay halk ezgileri ve *Taslaklar* dışında kalan alıntılar. Bu bölümde alıntı halk şarkılarının edinildiği kaynaklar, bunların alıntılanış biçimi (doğrudan ya da parça parça); melodik ve dizisel yapılarının İlkelcilikle bağlantısı açıklanmıştır. Ardından akımın ritmik, dizisel, çalgısal ve tınısal özelliklerini tespit etmek üzere eserin partisyonu incelenmiştir. Partisyondan yapılan çıkarımlar eserin tümel olarak İlkelciliği örneklediğini göstermiştir. Araştırmanın yirminci yüzyıl müziği tarihine ve ayrıca *Bahar Ayini'*nin İlkelcilik bağlamında analiz edilmesi sayesinde müzik analizi literatürüne de katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yirminci yüzyıl müziği, İlkelcilik, İgor Stravinski, Bahar Ayini, Bale Rus.

PRIMITIVISM IN TWENTIETH CENTURY MUSIC AND EXAMINATION OF IGOR STRAVINSKY'S COMPOSITION NAMED THE RITE OF SPRING

Uğur Cihat Sakarya
Mimar Sinan Fine Arts University PhD Student
cihatsakarya@gmail.com

ABSTRACT

This research aims revealing affects of twentieth century art movement Primitivism on music and determining features of movement by examining, one of foremost samples of

movement, Igor Stravinsky's *The Rite of Spring*. Study is divided into three chapters: First chapter works on revealing affects of Primitivism on modern movements. In this chapter, examples of the movement from painting and sculpture are presented. Research indicates, movement arose in Western Europe with influence of tribal arts of Africa and Australia but on the contrary, movement developed by national values in Russia, Brazil and Mexico.

Beginning of Primitivism in music, sources of it and its connection with related or contrary movements explained in second chapter. After, examples of Primitivist works by Bartók, Heitor Villa-Lobos and Carlos Chávez are presented. In Primitivist works, by Hungarian composer Bela Bartók and Latin American composers Villa-Lobos and Chávez, it is seen that most ancient scale and rhythmic materials of folk music are used, and traditional instruments are treated as imitation of folk instruments. Other common features of these works are a dynamic rhythmical expression and harsh, percussive timbre character.

The third chapter includes examination of *The Rite of Spring* in context of Primitivism. In this chapter, examples of interest of composer on Pagan period, are presented move from memories, letters and other works of composer. After revealing connection of scenario with mythologic and folkloric sources; proceeded to musical examination.

For revealing the way of how the composer processed scenes from oldest stages of Russian culture with music; thematic entries in his manuscript Sketches are firstly examined. It is seen that the borrowed folk songs and modal themes are used as references of ancient Pagan rituals. In analytical context, folk songs in *The Rite of Spring* are divided into three groups: borrowed folk songs in Sketches, artificial folk songs and other borrowings apart from Sketches. In this chapter sources of borrowed folk songs, borrowing shape of these (completely or fragmental); connection of melodic and scale structures of these songs with Primitivism are explained. After, score of work is examined for determining rhythm, scale, instrument and timbre features of movement. Inferences from score indicates that work completely samples to Primitivism. It is thought that, this research will contribute to twentieth century music history and also contribute to musical analysis literature thanks to analysis of *The Rite of Spring* in the context of Primitivism.

Keywords: Twentieth century music, Primitivism, Igor Stravinsky, The Rite of Spring, Ballets Russes.

GİRİŞ

Yirminci yüzyıl müzik sanatında en hızlı ve en köklü değişikliklerin yaşandığı dönemdir. İnsan yaşamının modernleşmeye bağlı olarak sürekli değiştiği bu dönemde sanatlarda da değişiklikler olması normaldir. Sanatta Modernizm geleneksel konu ve tekniklere karşı bilinçli bir tavrı örneklendirir. Bu tavır modern sanat akımlarının tümünde ortak olmakla birlikte bunların hepsi özgün stilistik uygulamaları işe koymaktadır. Modern sanat akımlarından İlkelciliğin (Primitivizm) temelinde tarihsel olarak eski olanı en yeni olarak kabul edip yüceltme eğilimi yatmaktadır. Çünkü dünya her geçen yüzyılda eskimiş ve yer geçen yüzyılda biraz daha yaşanılmaz olmuştur. İlkelcilik, bu düşünsel arka planının ötesinde beslendiği kaynaklar ve özgün teknikleriyle I. Dünya Savaşı'nın öncesinde batı Avrupa'nın önemli sanat şehirlerinde etkin bir akım olmuştur.

Fransız Ard-İzlenimci ressam Paul Gauguin'in tablolarında ilk ifadesini bulan İlkelcilik kısa sürede sanatlarında yenilik yaratmak isteyen genç ressamları çekmiştir. Görsel sanatlarda başlayan İlkelcilik, Afrika ve Avustralya kabile sanatları ve kültürlerinde asıl esin kaynağını bulmuştur. Ancak akım, Rusya, Brezilya ve Meksika'da Ulusalcılığın yönlendirdiği folklorik kimlik arayışının sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle çalışmada İlkelcilik, egzotik esinler ve buna zıt olan folklorik-Ulusalcı amaçlar bağlamında tartışılmıştır.

Araştırma İlkelciliğin müzikteki karşılığını tespit etmeyi ve akımın en önemli örneklerinden biri olan İgor Stravinski'nin *Bahar Ayini* adlı yapıtı üzerinden İlkelci müziğin özelliklerini belirlemeyi amaçlamaktadır. Araştırma üç bölüme ayrılmıştır: Birinci bölüm İlkelciliğin modern akımlar üzerindeki etkilerini belirlemeye ayrılmıştır. İkinci bölümde müzikte İlkelciliğin başlangıcı, kaynakları ve ilgili ve karşıt olduğu müzik akımlarıyla ilişkisi açıklanmış, eser örnekleri verilmiştir. Üçüncü bölüm *Bahar Ayini*'nin İlkelcilik bağlamında incelenmesini içerir. Eser, senaryosunun folklorik kaynaklarla bağlantılarının tespit edilmesi ve müziksel yapısının İlkelcilik kapsamında incelenmesi bağlamında iki boyutta ele alınmıştır. Araştırmada nitel bir yöntem izlenerek konuyla ilgili sanat tarihi, görsel sanatlar ve müzik literatüründe yer alan kaynaklar taranmıştır. Müzikte İlkelciliğin stilistik özelliklerini tespit edebilmek için örnek eserler incelenmiş, elde edilen bulguların folklorik temellerle ilişkisini tespit etmek amacıyla da tarih, mitoloji ve etnomüzikoloji alanlarından faydalanılmıştır. İlkelci eserlerdeki ezgisel bulguların kaynaklarını tespit etmek üzere halk şarkıları antolojileri taranmış ve partisyonlardan elde edilen bulgularla bunlar arasında karşılaştırmalar yapılmıştır.

1. YİRMİNCİ YÜZYIL BATI SANATINDA İLKELCİLİK

19. yüzyılın sonlarından itibaren Avrupa'nın önemli şehirlerinde açılan sergiler, müzelerde kurulan etnoloji galerileri ve düzenlenen Uluslararası Paris Sergileri genç sanatçıların Afrika ve Okyanusya kabile sanatlarını tanımalarını sağlamıştır. Örneğin 1889 Uluslararası Paris Sergisi'nde *indigenes* isimli köyler inşa edilmiş bu köylerde kabile halklarının yaşamları ve kostümleri sergilenmiştir. Ayrıca Paris ve Dresden gibi şehirlerdeki müzelerde açılan etnoloji galerilerinde çok sayıda kabile sanatı eseri sergilenmiştir (Rhodes, 1994: 91-92). Bunların yanı sıra Paul Gauguin, Pablo Picasso, Henry Matisse gibi genç sanatçıların şahsi koleksiyonlarında çok sayıda mask ve heykelcik yer almıştır. Modern sanatçılar bu eserlerdeki enerjiyi, biçimsel saflığı ve güçlü dışavurumu yakından takip etmiş ve bunların batı sanatında yitirilmiş olan duygusal saflığı yeniden kazandıracağına inanmışlardır. Bu eserlerin arındırılmamış, güçlü ifadeleri gereği gerçek olduğu düşünülmüştür (Kuspit, 2006:122; Little, 2013:102-103).

1.1.Batı Avrupa Modern Sanatı ve İlkelcilik

İlkecilikle özdeşleşen Fransız ressam Paul Gauguin, ömrünü Tahiti'de geçirerek burada yaşayan halkların sade gündelik yaşamlarını resmetmiş Ard-İzlenimci deyişini egzotik esinden yola çıkarak geliştirmiştir. Henry Matisse, Andre Derain ve Maurice de Vlaminck'in başını çektiği Çiğ Renkçilik (Fovizm), sert ve şiddetli renk kullanımları ve basit figürlemeyle kabile esininin özgün bir ifadesi olmuştur. Fovizm ve İlkelciliğin iç içe geçtiği en önemli eserlerden biri Matisse'in *La Danse (II)* adlı tablosudur (1910). Almanya'da Ernst Ludwig Kirchner ve Emil Nolde çevresinde gelişen Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) da kabile sanatlarına özgü teknikleri örnek almış; onlardaki coşkulu anlatımı canlandırmayı amaçlamıştır. Kirchner'in *Head of Woman* (*Kadın Başı,* 1909) adlı ağaç oyma büstü bunun güçlü bir örneğidir. Aynı yıllarda Paris'te modern sanatın en önemli atılımlarından biri olan Kübizmi başlatan Picasso, Afrika mask ve heykel sanatından büyük ölçüde etkilenmiştir. *Les Demoiselles d'Avignon* (*Avignonlu Kızlar,1907*) isimli tablosu İlkelci esin ve Kübizmin geometrik soyutlamalarını birleştiren üstün bir sentezdir.

Egzotik esinin yönlendirdiği batı Avrupa İlkelciliği I. Dünya Savaşı sonrasında Dadaistlerin estetik sorgulamalarıyla birleşmiştir. Marcel Janco'nun *Mask*'ı (1919) sentetik Kübistlerin figürleme tekniği ve Dadaistlerin malzemeye yönelik yergilerini birleştirerek İlkelciliğe yeni bir boyut kazandırmıştır. Dadacılardan ayrılan Gerçeküstücü (Sürrealist) sanatçılar ise insanın bilinçaltı etkinliklerine yönelmişler, buradaki malzemeyi ham, kaba, ilkel

kabul etmiş ve bu nedenle "gerçek" olarak yüceltmişlerdir. Bilinçaltındaki dizginsiz duygular ve itkilerin işlenmesi bu sanatçıların esas uğraş alanı olmuştur. Joan Miro, Paul Klee ve Jean Dubuffet ile birlikte çocuk ve akıl hastalarının ürünlerinin bu saf hazineyi en iyi şekilde yansıttığına inanma eğilimi artmıştır. Çünkü yetişkin insanlar bilinçaltındaki itkilerini çevresel nedenlerle bastırmak zorundadır. Onların davranışları yönlendirilmiştir. Bu anlayışla İlkelcilik yeni bir boyut daha kazanmıştır. Bilinçaltı İlkelciliği olarak ifade edilen bu yaklaşım Jean Dubuffet'nin Art Brut (Ham Sanat) hareketiyle birleşmiştir.

Görülüyor ki İlkelcilik, modern sanat akımlarının büyük bir bölümünde yaygın bir eğilimdir. Ard-İzlenimcilik, Fovizm, Kübizm, Dışavurumculuk, Dadaizm ve Gerçeküstücülük gibi çok sayıda akımla iç içe geçmiştir. Aynı dönemde Rusya'da ve Latin Amerika ülkelerinden Brezilya ve Meksika'da ise İlkelciliğin sergilediği duruş çok daha farklıdır.

1.2. Rusya, Brezilya ve Meksika'da Folklorik İlkelcilik

Yirminci yüzyıl başında Rus sanatçılardan Kasimir Maleviç, Alexander Shevchenko, Natalia Goncharova ve Nicholas Roerich İlkelciliğe yönelerek Rus sanatına yeni bir boyut kazandırmıştır. İlkelcilik, Sembolizm ve erken dönem Rus avangardı arasındaki köprü dönemi olmuştur. Bu sanatçılar eski Rus sanatları, baskılar, oymalar, Hristiyanlık öncesi kabilelerden kalan ürünler ve el yapımı diğer sanat eserlerine büyük ilgi duymuşlardır (Ash, 2002:33). Ayrıca özellikle Rus kültürünün yarı-Asyalı yarı-Avrupalı olduğuna yönelik savunularıyla ulusal bir kimlik arayışına koyulan Alexander Blok, Andrei Belly ve Nikolai Klyuev gibi edebiyatçıların başını çektiği İskitçilik, Rus İlkelciliğinin edebiyattaki yansımalarını göstermektedir. Blok'un *İskitler* (1918) adlı şiiri bunun önemli bir örneğidir (Sakarya, 2018: 78-80). Rus İlkelciliğinin esas kaynağı folklorik köken arayışıdır. Köylerde gözlemlenen eski Pagan gelenekleri, ritüeller ve sanat eserleri bu sanatçıların esas kaynağı olmuştur. Dolayısıyla Rusya'da İlkelcilik, Batı Avrupa'daki egzotik esine karşıt olmuştur. Rus ressam Nicholas Roerich'in *Idols: Pagan Russia* (*İdoller: Pagan Rusya*,1910), *The Forefathers of Man* (*İnsanlığın Ataları, 1911*) ve *The Omen* (*Kehanet, 1915*) isimli tabloları, Hristiyanlık öncesi Pagan Rus imgesinin resimdeki önemli örnekleridir (Sakarya, 2017: 36-38).

Brezilya'da ve Meksika'daki ulusalcı sanat hareketlerinin etkisiyle genç sanatçılar Coğrafi Keşifler'in öncesine, topraklarının Avrupalılar tarafından işgalinden önceki kültürlerine dönmeyi amaçlamıştır. 1920'lerde Brezilya'da ulusal sanatı yaratma düşüncesinin yönlendirdiği Brezilyalılık (Brasilidade) ve Estetik Yamyamlık düşünceleri ressam Tarsila do Amaral'ın tablolarında ifadesini bulmuştur. Meksika'da ise devlet tarafından desteklenen Büyük Üçlü (Los Tres Grandes) grubu ressamları, Jose Clemente Orozco, Diego Rivera ve David Alfaro Siqueiros, başlattıkları Aztek Rönesansı hareketiyle İspanyol istilasından önceki öz kültürlerine duydukları özlemi eserlerine aktarmışlarıdır. Brezilya'da ve Meksika'da folklorik İlkelcilik ulusal kültürün kökenlerinde yatan saf değerlerin keşfedilmesi ve bunların modernist bağlamda işlenmesi noktasında Rus İlkelciliğinin amaçlarıyla kesişmektedir. Brezilyalı ressam Amral'ın *Abaporu* (1928) ve *Antropofagia* (*Yamyamlık*, 1929) adlı tabloları ile Aztek Rönesansı 'nın öncüsü Diego Rivera'nın *The Great City of Tenochtitlan* (*Büyük Tenoktitlan Şehri*) adlı devası murali, Latin Amerika folklorik İlkelciliğinin en önemli örnekleridir (Sakarya, 2017: 42-53).

2.YİRMİNCİ YÜZYIL MÜZİĞİNDE İLKELCİLİK

Müzikte İlkelciliğin açıklanması amacıyla yapılan tanımlar bu akımın nelerden beslendiğini, nelere daha yakın olduğunu belirleme noktasında tartışmalar yaratmaktadır. Eero Tarasti müziksel İlkelciliği, "sözde" ilkel müziğin özelliklerini Batı sanat müziğinin stilistik uygulamalarıyla taklit eden özel bir akım olarak tanımlar. İlkelciliğin karakteristik bir özelliği

olarak dar bir melodik alana sığdırılmış basit motif kalıplarının sürekli tekrar edilmesini gösterir (Tarasti, 1979:117). Curt Sachs, İlkelciliğin Romantiklerin ve İzlenimcilerin kişisel ve ince duygularına olduğu kadar Anlatımcıların soyutlaştırma çabalarına da karşıt olduğuna dikkat çeker (Sachs, 1965: 244). Machlis'e göre İlkelcilik, basit bir merkez nota etrafında dönen ve dar bir alan içinde hareket eden basit halk müziği ezgilerini; sert, perküsif efektlerle hareket eden blok benzeri masif armonileri ve inatçı tekrarları öne çıkartır. (Machlis, 1979: 128). Bu açıklamalar İkelciliğin esas kaynağının halk müziği ya da ilkel müzik olması yönünde bir ikileme neden olur. Ayrıca bu akımın Ulusalcığın bir uzantısı olarak doğduğunu belirtmez. İlkel müziğin İlkelciliğe kaynak olduğunu söyleyebilmek için öncelikle hangi müziğin ilkel müzik olduğunu açıklamak gerekir ki bu oldukça zordur. Çünkü her müzik kültürü kendine özgüdür, tektir ve kendine özgü değerlere sahiptir. Bu nedenle tarihsel bir gelişim süreci belirlemek üzere herhangi bir müziği özellikle Batı müziğiyle kıyaslayarak ilkel sıfatıyla nitelemek yanlış olacak ve bilimsel etik dışında kalacaktır. Bu yüzden ilkel müzik gibi tanımlaması çok zor olan bir müziğin İlkelciliğe kaynak olduğunu söylemek doğru olmaz. Halk müziği, İlkelciliğin esas kaynağıdır. Çünkü müzikte İlkelciliğe yönelen bestecilerin hepsi Ulusalcı amaçlarla yola çıkmış, özellikle kendi kültürlerinin kökenlerindeki değerleri anlama çabasına girdiklerinde bu akımın sınırlarına dahil olmuşlardır. Folklorik köken arayışı, halk kültürünün ve müziğinin en eski katmanlarının keşfedilmesine ve işlenmesine duyulan istek müzikte İlkelciliğin esas temelleridir.

Ancak İlkelciliğe temel olan Ulusalcılık, 19. yüzyılın Romantik Ulusalcılığından farklıdır. 19. yüzyılda çoğunlukla konu boyutunda kalan kültürel değerler ve batı tekniğinde ve estetiğinde işlenen halk müziği, 20. yüzyıla gelindiğine bilimsel ve yenilikçi bir anlayışla işlenmiştir. 19. yüzyılın sonuna doğru her şeyden önce etnomüzikolojik araştırmalar hızlanmıştır. Özellikle fonograf kullanımının yaygınlaşması, halk ezgilerinin daha sistemli bir şekilde araştırılmasına olanak sağlamıştır. Bu fırsat birçok araştırmacıda halk müziğinin en eski katmanlarını açıklama isteği uyandırmıştır. Köyler ile şehirlerin birbirinden farklı müzik kültürlerine sahip olduğu, köylerde ve şehirlerden uzak topraklarda çok eski geleneklerin ve şarkıların muhafaza edildiği tespit edilince bunlar, saf müziksel kaynaklar olarak çok değerli sayılmıştır.

Bela Bartók, en sistematik çalışanı olmak üzere Villa-Lobos (1887-1959) ve Carlos Chávez (1899-1978) alan araştırmalarında elde edilen dizisel ve ritmik unsurları kullanarak İlkelci müzikler bestelemiştir. Stravinski ise -bu araştırmanın son bölümünde görüleceği gibi- doğrudan bir halk müziği araştırmacısı olmasa da eski şarkıların yer aldığı antolojilere büyük ilgi duymuş; bu materyali uzak ve mitik bir geçmiş için soyutlayarak kullanmıştır. Dolayısıyla İlkelciliğin iç içe geçtiği ulusalcılık daha farklı bir akımdır. Yeni Ulusalcılık olarak adlandırılan bu yaklaşım halk müziğinin mümkün olduğu kadar saf bir şekilde korunmasına büyük önem vermektedir. (Machlis, 1979:126). Bunu başarabilmek noktasında disiplinler arası bir bakış açısı gerektiren İlkelcilik, etnomüzikoloji, tarih, folklor ve özellikle çalgısal referanslar gösterme noktasında arkeolojiyle iç içe olan bir akımdır. Halk müziğinin zengin ritmik olanaklarından esinlenerek canlı ritimsel yapılar kurma düşüncesi ise ritmin başlı başına bir anlatım aracı olmasını sağlamıştır. Bu özellik bütün İlkelci eserlerin ortak özelliğidir. Canlı ve sert ritimsel anlatımın öne çıkarttığı perküsif tını karakteri ise İlkelciliğin en önemli özelliklerinden biridir. Ortaya çıkan sert, yığınsal ve perküsif tınılar Romantiklerin taşkın duygusal ifadelerine ve İzlenimcilerin ince, renkçi uygulamalarına karşıttır.

İgor Stravinski'nin *Bahar Ayini* adlı yapıtının yanı sıra yapılan araştırmalar müzikte İlkelciliğin örneği olarak sunulabilecek beş eser daha olduğunu göstermiştir. Bunlardan Bela Bartók'un *Allegro Barbaro* başlıklı solo piyano yapıtı *Bahar Ayini*'nden iki yıl önce (1911) bestelenmiştir. Bu nedenle ilk örnek olarak kabul edilir. Diğer İlkelci eserler ise şöyle sıralanabilir: Villa-Lobos *Choros No:3* ve *10* (1925 ve 1926); Carlos Chávez *Sinfonia India* (*Yerli Senfonisi* 1936) ve *Xochipilli* (1940).

2.1. Bela Bartók- *Allegro Barbaro* (Sz. 49, 1911)

Bartók, 1900 yılında başladığı alan gezilerinden edindiği tecrübeleri aktardığı makalelerinde Macar halk ezgilerini üç gruba ayırmıştır: Eski Macar tarzındaki ezgiler, belli bir tarz bütünlüğü göstermeyen ezgiler ve Yeni Macar tarzı. Bartók eski Macar tarzının karakteristik özellikleri olan pentatonik dizi, "tempo giusto" ritmik yapı ve dar ezgisel alanı ilkellik ve karmaşıklık (primitivity and complexity) varsayımına göre daha eski çağların müziksel özellikleri olarak düşünmüştür. Örneğin eksik dereceli (missing degree) dizilerden olan pentatonik dizi, bu gelişim sıralamasında heptatonik diziden daha eski sayılmıştır. Dar bir ezgisel alandaki "giusto" tempolu melodik kalıplar da halk müziğinin gelişiminde daha eski bir aşamayı işaret eder (Erdely, 2001, 38; Bartók, 1976: 84). Bartók'a göre eski Macar tarzı ezgilerin dizisel yapısı anhemitonik-pentatonik (yarım ses içermeyen) dizidir. Bu dizi çıkıcı olarak "La-Do-Re-Mi-Sol" şeklinde gösterilebilir. Bartók bu dizinin Orta Asya ve Doğu Rusya'daki çeşitli halkların müziğinde yer alan anhemitonik-pentatonik dizilerle akraba olduğunu savunur. Bir Orta Asya eski anhemitonik-pentatonik dizisi de "Mi-Sol-La-Do-Re" şeklinde sıralanır (Bartók, 1976:364). Besteci 1911 yılında bestelediği *Allegro Barbaro*'nun ilk cümlesinde dar bir ezgisel alan içinde bu eski pentatonik diziye dayalı basit bir cümle kullanmış; ikinci cümlede ise eski Macar anhemitonik-pentatonik dizisini kullanmıştır. (Sakarya, 2017: 91-94) Bestecinin bu uygulamaları eserin başına yazılan "tempo giusto" zaman belirteciyle birleştiğinde müziksel İlkelciliğin en eski unsurları referans gösterme amacını örnekler. Eserin bir diğer önemli özelliği ise halk müziği modal materyallerinin öncü bir biçimde sentezlenmesidir. Bartók'a göre halk müziği modları sayesinde geleneksel majör-minör dizilerin sert kuralları karşısında yeni bir dil kurulabilir. Bartók'un modal kromatizm olarak tanımladığı bu dilde eşit ölçüde değerli kabul edilen her ses özgürce ve bağımsızca kullanılabilir. (Bartók, 1976: 367) Buna göre örneğin Do notası üzerine kurulan bir Frigyan ve bir tane de Lidyan modu birleştirildiği zaman ortaya çıkan bimodal birleşim kromatik bir perde içeriği sağlar. Bu tip bir birleşim sonucu oluşan kromatik dereceler, izleyen bir akorun belli bir derecesine doğru hareket eden dereceler değildir. Bu dereceler kesinlikle kordal bir işlev taşımazlar aksine bunlar diyatonik-ezgisel bir işlev taşırlar (Bartók, 1976:376). Besteci *Allegro Barbaro*'da bu yeni teknikten yola çıkmış ve Fa♯ üzerine kurulan Frigyan-Lidyan bimodal kromatik sentezine dayalı bir perde içeriği oluşturmuştur (Sakarya, 2017: 95-96). Besteci, halk müziği modlarından yola çıkarak oluşturduğu bu yeni dizisel yapı ve bundan çektiği eski pentatonik diziler sayesinde folklorik unsurları eserin özüne yerleştirmiştir. Bu ilerici uygulama, folklorik referanslar ve yeni tekniklerin birlikteliği düşünüldüğünde İlkelcilik ve modernizmin birleştiği noktayı işaret eder. Halk müziği dizisel yapısı üzerinde yükselen soyut bir kompozisyon olan *Allegro Barbaro* eski ritmik kalıpların tekrarını ve noktalı ritim gibi Macar halk müziği karakteristik özelliklerini de öne çıkartır.

Eserde İlkelciliğin karakteristik tını yapısının da önemli örnekleri bulunmaktadır. Bartók'a göre bu eserdeki yeni piyano çalış tarzı şöyle açıklanmaktadır: "Yeni bir piyano çalış tarzı, 19. yüzyılın romantik piyano müziğinin coşkunluğuna karşı bir tepki olarak ortaya çıkar; bütün önemsiz süsleyici unsurlardan sıyrılmış, kasıtlı olarak sadece en sınırlı teknik araçları kullanan bir tarz." (Suchoff, 1994:125). Bu yeni piyano çalış tarzı, piyanoyu vurmalı bir çalgı gibi ele alan sert ve keskin tınılar üretilmesini sağlayan bir tarzdır. Besteci, 1910 yılında bu çalış tarzını öne çıkarttığı *İki Rumen Dansı* (Op 8) ve *Bagateller* (Op.6) başlıklı eserini çaldığı bir konserde kendisine yöneltilen "*genç Macar barbar*" şeklindeki eleştiriye bir gönderme yapmak üzere bir yıl sonra bestelediği allegrosuna "barbaro" sıfatını eklemiştir. *Allegro Barbaro* bu sert, perküsif çalış tarzının en önemli örneklerinden biridir. Eserin canlı ritimsel anlatımı, inatçı tekrarları ve modal kromatizmin yanı sıra başlı başına tarihsel referanslara dayandığı görülmüştür.

2.2.Latin Amerikalı Besteciler ve İlkelcilik: Heitor Villa-Lobos ve Carlos Chávez

Bartók ve Stravinski'yle başlayan İlkelcilik, 1920'lerde Brezilya ve Meksika'da genç bestecilerin yöneldiği bir akım olmuştur. Bu kıtalararası bağın özündeki etken Ulusalcılıktır. Yaşadığı dönemde ülkesinin en önemli bestecilerinden biri olan Heitor Villa-Lobos, Brezilya'nın zengin kültüründen beslenen deyişini oluştururken özellikle yerli şarkılarına ve bunlardan alınan fonograf kayıtlarına büyük ilgi duymuştur. Kendisi de Amazon havzasının çeşitli bölgelerinde yüzlerce yerli şarkısı kaydetmiştir. Ancak derleme noktasında sistematik bir yöntem izlememiş, çok sayıda eski şarkıyı eserlerinde kullanmıştır. Besteci 1920'li yıllarda Brezilya yerlilerinin kültürünü müziğinde yansıtmayı amaçlamıştır. 1923 tarihli *Nonetto* başlıklı koro ve karma orkestra yapıtında Afro-Brezilya perküsyon çalgılarını kullanmıştır. Bunlar puita, reco-reco (çentikli sürtme çubuğu), chocalho ve coco'dur (Hindistan cevizi kabuğu). Eser aynı zamanda yerli dillerinin fonetik karakterini taklit edecek yansıma (onomatope) efektlerin ve yerli dillerinden çekilen kelimelerin kullanılmasıyla İlkelciliğe vokal müzik bağlamında katkılar yapar. (Sakarya, 2017: 106-107).

Bestecinin 1925 yılında tamamladğını *Choros No:3* folklorik İlkelciliğin önemli temsilcileri şair Oswald de Andrade ve ressam Tarsila do Amaral'a ithaf etmiştir. "Pica-pao" (ağaçkakan) alt başlığını taşıyan bu eser Goias yerlilerinin ilkel müziğinin izlenimini vermek üzere bestelenmiştir. Yedi nefesli çalgı ve erkek korosu için yazılmış olan bu eserin ilk teması olarak Pareci kabilesine ait *Nozani-na* isimli şarkı kullanılmıştır. Eserin ikinci teması ise yine Pareci kabilesine ait olan *Mokoce ce*-maka isimli ninnidir. Bu yerli şarkıları, ağaçkakanın seslerini taklit eden vokal efektlerle birleştirilerek yerli izlenimi için birer referans olmuştur (Sakarya, 2017: 110-114).

Bestecinin 1926 yılında bitirdiği *Choros No:10* İlkelciliğin bir diğer örneğidir. Besteci *Chorus No:3*'le birlikte iki eseri de Paris'te 1927'de yapılan bir konserde çaldırarak Brezilya ulusal müziğini Avrupa'da tanıtmaya çalışmıştır. *Choros No:10* orkestrasında yer alan caxambu (yerli davulu); puita, reco-reco ve xucalho gibi yerli perküsyon çalgılarıyla dikkat çeker. Besteci, İlkelci tavırla sağladığı bu çalgısal referansların yanı sıra ezgi alıntılamalarıyla da melodik referanslar yapmıştır. Besteci bu eserde de Pareci kabilesinin *Mokoce ce-maka* isimli yerli ninnisini alıntılamıştır (Sakarya, 2017:127). Aynı ezgiden hareketle oluşturduğu ostinato cümlesi ise eserin ikinci bölümünün esas temasıdır. Halk müziği modal materyalinden faydalanılarak oluşturulmuş bu ostinato cümlesi üzerine yazılan yansıma sesler ve yerli dillerinden çekilen heceler ilkelcilik için tutarlı folklorik referanslardır. Bestecinin alıntı şarkı kullanımı, modal materyalden haraketle ostinato temaları türetmesi, dinamik ritimsel anlatımı, yerli çalgılarını orkestraya dahil etmesi ve yerli dillerinin fonetik yapısını taklit edecek uygulamaları müziksel İlkelciliğin özelliklerini belirtir. Bestecinin İlkelci müzik dili, Meksika İlkelciliğinin önemli bir temsilcisi olan Carlos Chávez'in deyişinde karşılığını bulmuştur.

Yaşadığı dönemde Meksika'nın en önemli bestecilerinden biri olan Carlos Chávez Meksika Ulusalcılığının önde gelen sanatçılarından biridir. Büyük Üçlü grubu ressamlarının başlattığı Aztek Rönesansı'na yönelen sanatçı İspanyol fetihlerinden önceki (Pre-Conquest) dönemin müziğini araştırmaya başlamıştır. Meksika müzik tarihindeki en önemli aşama olarak gördüğü Aztek müziğinin Meksika ruhunun en derin ve en içten duygularını ifade ettiği savunmuştur. (Stevenson, 1984:16). Besteci Aztek müziğine olan ilgisini ilk kez 1921'de *El Fuego Nuevo* (*Yeni Ateş*) isimli bale müziğinde göstermiştir. Bu eser orkestra kadrosunda yer alan teponaztli (içi oyuk ağaç davul) gibi Aztek çalgılarıyla dikkat çeker. *Los Cuatro Soles* (*Dört Güneş*) isimli eseri ise Aztek törenlerini canlandırmaktadır. Bu eserde teponaztlinin yanı sıra tlalpanhuehuetl (büyük ritüel davulu), çeşitli malzemelerden yapılan çok sayıda çıngırak, omichicahuatzli (kemikten yapılan sürtme çubuğu) kullanmıştır. Ayrıca bu eserde alıntı bir yerli teması Aztek ritüeli için referans olarak kullanılmıştır (Sakarya, 2017: 134-135).

Chávez, Aztek müziği üzerine yaptığı incelemelerde özellikle arkeolojik çalgı numunelerine yoğunlaşmıştır. Tlapitzalli isimli eski Aztek flütlerinin doğuşkanları ve perde yapılarını inceleyen besteci, Aztek müziğinin karakteristik dizisi olarak minör pentatonik diziyi öne sürmüştür. Bütün Aztek flütleri ve iki perde üretebilen teponaztlileri bu dizinin sınırları içindeki aralıkları üretir (Sakarya, 2017:136-137; Stevenson, 1984:16). Besteci İlkelci eserlerinde pentatonik diziyi esas dizisel referans olarak kullanmıştır. *Sinfonia India*'nın (*Yerli Senfonisi*) orkestrasında tlalpanhuehuetl, grijutian (bir dizi kurutulmuş geyik toynağı), tenabari (bir dizi kurutulmuş kelebek kozası) ve sürtme çubuğu gibi Aztek çalgıları yer almaktadır. Bu etnik çalgılar folklorik İlkelcilik açısından çalgısal bir referans oluşturmakla birlikte doğrudan dans ve ritüel göndermesini karşılama işlevi taşır. Eser iki pentatonik dizinin üst üste yerleştirilmesiyle oluşan çift katmanlı bir dokuyla açılır. Sonat allegrosu formundaki eserin "A bölmesinde" bir Cora kabilesi teması alıntılanmıştır. Eserdeki bir diğer alıntı ezgi Seri kabilesine aittir. Bu tema da "B bölmesi" için kullanılmıştır. Besteci önceki temaları işlemek yerine Gelişme bölmesinde yeni bir tema kullanmıştır. Bu tema da Sonora yerlilerinden alınmıştır. Final bölmesinde kullanılan tema ise yine Seriler'e ait bir şarkıdır. Besteci Aztek çalgılarından teponaztli partisini arkeoloji müzelerinde korunmakta olan numunelerin çıkarttığı en yaygın aralığı (minör üçlü) çıkartacak şekilde yazmıştır (Sakarya, 2017:141-150).

Besteci 1940 yılında Aztek müzikal atmosferini yeniden canlandırma amacıyla *Xochipilli* başlıklı eserini tamamlamıştır. Eser, ismini Aztek müzik tanrısı Xochipilli-Macuilxochitl'den almaktadır. Başlığın altına Chávez "Hayali Bir Aztek Müziği" alt başlığını yazmıştır. Eserde yer alan Aztek perküsyonları şunlardır: büyük ve küçük boy olmak üzere iki teponaztli, büyük, orta ve küçük boy olmak üzere üç huehuetl, omichicahuatzli ve kil çıngıraklar (coyolli). Besteci bu eserde *Sinfonia India*'yı zıt bir şekilde herhangi bir alıntı tema kullanmamıştır. Bunun yerine tamamıyla pentatonik dizilerden türetilmiş küçük motifleri uzun tekrarlarla işlemiştir. Pikolo, flüt, klarnet (mi bemol) ve trombonu, eski Aztek nefesli çalgılarını yansıtmak üzere kullanmıştır. Ancak özellikle eserin sonunda trombonda yer alan uzun sesler Chávez'in incelediği bir atecocolli (büyük deniz kabuğu) numunesinin doğuşkan serisini çalar. (Sakarya, 2017:166). Besteci bu eserinde doğrudan Aztek müziği imgesini canlandırmayı amaçlamıştır. Böylece eser hem Aztek Rönesansı'nın bir örneği hem de müziksel İlkelciliğin bir örneği olmuştur.

2.3. İgor Stravinski'nin Veriminde İlkelcilik

Stravinski'nin otuzlu yaşlarının başında tamamladığı *Bahar Ayini*, kariyerinin henüz başında büyük bir ün kazanmasını sağlamıştır. 29 Mayıs 1913'te Paris'teki Théatre des Champs Élysées'te bir skandalla sonuçlanan ilk temsilden sonra bazı çevreler eseri ağır şekilde eleştirmiş bazı çevrelerse büyük övgülerde bulunmuştur. Böylesine büyük bir kırılmaya neden olan eserin özünde Pagan Rusya'dan kutsal törenleri canlandırması ve bunun yoğun bir şekilde halk müziği kaynaklarıyla işlenmesi esas dikkat çeken noktadır. Eserin canlandırdığı tören sahneleri yüzyıllar boyunca Slav halklarının kültürlerinde yer etmiştir. Bu törenler Hristiyanlığa geçişte büyük değişiklilere uğramamış, çoğu adet devam etmiş hatta günümüzde bile gözlemlenebilir olmuştur. Ancak *Bahar Ayini*'nin folklorik hazine üzerinde yükselen İlkelciliği uzun bir gelişim sürecinin sonucunda ortaya çıkmıştır. Bestecinin halk kültürüne ve müziğine yönelik ilgisi kademeli olarak artmış ve deyişi giderek olgunlaşmıştır.

Stravinski 1905'te St. Petersburg Üniversitesi'nde hukuk öğrenimine devam ederken dönemin ünlü bestecisi Nikolai Rimski-Korsakov'la çalışmalarına başlamıştır. Korsakov kompozisyon ve orkestrasyonun yanı sıra bestecinin özellikle Rus mitolojisi ve Pagan dönem kültürü hususunda ilk hocası olmuştur. Korsakov'un besteciye öğrettiği en önemli yöntemlerden birisi, mitolojik kahramanlar ve insanlar (faniler) arasında müzikte zıtlık kurmaya dayanan müziksel tasvirdir. Buna göre Rus mitolojisinden çekilen korkunç ve sihirli

karakterlerin ve olayların tasvirinde oktatonik ve tam-ton gibi simetrik dizilerin yarattığı tritonal gerilim kullanılır. Bilindik İnsan veya fani olan karakterler ve gündelik olaylar içinse halk müziği materyalleri alıntılanır veya modal ezgiler yazılır. (Sakarya, 2017: 65-68). Stravinski bu tekniği ciddi anlamda ilk kez *Ateşkuşu*'nda (1910) kullanmıştır. Bu eser Sergei Diaghilev'in Bale Rus topluluğu için bestecinin ilk ürünüdür.[89]

Ateşkuşu için seçilen karakterler masallarda Ateşkuşu olarak geçen sihirli bir kuş ve kötülüğün simgesi olan ölümsüz Kaschey'dir. Ateşkuşu, Pagan Slavların güneş tanrısının Rus folklorüne geçen sayısız avatarlarından biridir. Pagan Slavlarca kutsal sayılan ateş ve sıcaklık her zaman iyilik, güven ve sevgi gibi duygularla ilişkilendirilmiştir. (Taruskin, 1996: 588). Kaschey ise kışın mitik bir yansımasıdır. İnsanları taşa dönüştüren bu korkunç mitolojik karakter soğukla, tehlikeyle ve korkuyla ilişkilendirilir (Ralston: 1872:166). Bu karakterler senaryodaki Pagan dönem izleridir.

Stravinski'nin *Ateşkuşu*'nda kullandığı müziksel tasvir sihirli karakterler için simetrik dizileri, insani karakterler içinse halk müziği materyalini öne çıkartır. Ancak bestecinin alıntıladığı şarkıların folklorik geri planına odaklandığı görülür. Özellikle P.N:76'daki[90] *Prenseslerin Khorovodu* başlıklı bölüm, kökleri Pagan dönemlere kadar giden, el ele tutuşup çember şeklinde dönerek yapılan bir ritüel dansını tasvir eder. Besteci bu bölüm için hocası Korsakov'un *Sto Russkikh Narodnikh Pesen* (*100 Rus Halk Şarkısı*, 1877) başlıklı antolojisinden *Bahçede* isimli bir ezgi alıntılamıştır. Bir khorovod sahnesi için doğrudan bir halk şarkısı alıntılayan besteci P.N:197'de Kaschey'in ölümüyle birlikte her şeyin eski haline dönüşünü tasvir eden pasajda doğrudan bir khorovod (çember dans) ezgisi alıntılamıştır. Bu alıntı da Korsakov'un kitabından yapılmıştır (Sakarya, 2017:177-190).

Stravinski'nin Pagan döneme olan ilgisi *Ateşkuşu*'nu bestelerken iyice artmıştır. *Bahar Ayini*'yle ilgili ilk fikirlerinin *Ateşkuşu*'nu bitirdiği sırada ortaya çıkması da bu nedenle tesadüf değildir: "Bir gün, St. Petersburg'da *Ateşkuşu*'nun son sayfalarını bitirirken bana tam bir sürpriz olarak gelen kısacık bir hayal gördüm, zihnim o sırada diğer şeylerle doluydu. Hayalimde kutsal bir Pagan ayini gördüm. Bilge yaşlılar, bir çemberde oturmuşlar, bir genç kızın kendini öldürene kadar dans edişini izliyorlar, onu bahar tanrısını yatıştırmak için kurban ediyorlardı." (Stravinsky, 1936: 47) Stravinski, otobiyografisindeki bu ifadesine benzer bir açıklamayı da 1958'de yapmıştır: "*Bahar Ayini*'nin fikri bana *Ateşkuşu*'nu bestelerken geldi. Seçilmiş bakire bir kızın kendisini öldürünceye kadar dans ettiği bir Pagan ritüeli sahnesi gördüm." (Stravinsky-Craft, 2001:87). Bu iki açıklamadaki pagan ritüeli sahnesi, genç kız, yaşlı bilgeler ve bahar tanrısı gibi semboller Pagan dönem ipuçlarıdır. Bunların bestecinin bilinçaltındaki kökeni birkaç yıl geriye kadar götürülebilir. Besteci Rus İlkelciliğin edebiyattaki temsilcilerinden biri olan Sergei Gorodetski'nin iki şiirini 1908'de *İki Melodi* başlığıyla bestelemiştir. Gorodetski'nin şiirlerinin yer aldığı *Yar* isimli kitap –ismini Pagan güneş tanrısı Yarilo'dan alır- 1907 yılında yayınlanmıştır. Bu kitaptaki *Yarila* isimli şiir, Pagan dönem Slav kabilelerinin bahar onuruna bir genç kızı kurban etme ritüellerini sembolik bir ifadeyle işler (Sakarya, 2018: 79-80). Besteci bu kitaptan iki şiir seçmiş (Manastır ve Çiy) ve piyano için bestelemiştir. Ancak bu kitabın tamamını okuduysa *Yarila*'nın bu detayları bilinçaltında yer etmiş olabilir.

[89] Ünlü bale emprezaryosu Sergei Diaghilev (1872-1929), 1890'larda St. Petersburg Üniversitesi'nde okurken etrafındaki genç sanatçılarla birlikte yenilikçi sanat faaliyetlerine başlamıştır. Bu çevrede yer alan yazar Alexandre Benois, Walter Nouvel, ressam ve sahne tasarımcısı Leon Bakst ve Nicholas Roerich Bale Rus topluluğunun ilk üyeleridir. Diaghilev, 1906'da Paris'te düzenlediği Rus Sanatı Sergisi'yle birlikte ulusal sanat hareketlerini başlatmış 1907'de düzenlediği beş dizilik bir konserle de müzik etkinliklerine yönelmiştir. Ardından ünlü dansçı ve koreograf Michael Fokine'i topluluğa katan Diaghilev 1909'da ilk opera ve bale temsillerine Paris'te başlamıştır. Diaghilev'in topluluğu başarılı temsillerle adından söz ettirirken genç dansçıların katılımıyla büyümüştür. Bunlar arasında yer alan Vaslav Nijinski, Anna Pavlova ve Tamara Karsavina ünlüdür.

[90] P.N: Prova Numarası (Rehearshal Mark)

Stravinski *Ateşkuşu*'ndan sonra *Bahar Ayini*'ne odaklanmak istemiş ancak bu eserin çok uzun ve zorlu bir eser olacağını düşünerek planını ertelemeye karar vermiştir. İki eserin arasına giren bale *Petruşka*'dır. Besteci Rus halk panayırlarının meşhur kukla tiyatrosu olan balagani'lerden esinlenerek yeni bir eser bestelemek istemiştir. *Petruşka*'nın geçtiği festival ve bunun zamanı bu eserin de folklorik İlkelcilikle bağlantılı olduğunu gösterir. Stravinski, Maslenitsa isimli baharı karşılamak üzere yapılan bu festivali kasıtlı olarak seçmiştir. Pagan dönemde de Maslenitsa olarak bilinen bu önemli festival, baharın kutlanması amacıyla yapılır. Bu dönem, toprağın yeniden canlanması nedeniyle Pagan Slavlar için en kutsal dönem olmuştur.

Festival esnasında tahtadan ya da samandan yapılmış bir kukla kullanarak ataları anma ve kışı uğurlama gibi pagan dönemden kalan adetler gerçekleştirilir. Bu törenlerdeki güneşi cisimleştirecek krepler yapma, festival alanının etrafında dairesel hareket ederek at arabalarıyla koşma; çember danslar (khorovod) yapma gibi etkinlikler pagan dönem güneş tapıcılığının izleridir (Öksüz, 2014:101-103). Ancak bu etkinliklerde yapılan kuklaların yakılarak veya suya atılarak uğurlanması kimi araştırmacılar tarafından eski kavimlerin insan kurban etme ritüellerinin temsili bir devamı olarak yorumlanır. Maslenitsa'nın kuklasının yapılması, yas ilahileri eşliğinde festivalin sonunda yok edilerek uğurlanması adeti kışın uğurlanması ve baharın karşılanması anlamını taşır (Öksüz, 2014: 101-103).

Stravinski'nin Pagan dönemden kalan adetlere karşı ilgisini kasıtlı olarak *Petruşka*'da ilk kez gösterdiğini söylenebilir. Böylece bestecinin Bale Rus için yazdığı ilk üç bale müziğinin konuları bakımından Pagan dönem inanışlarını ve mevsimsel ritüellerini yansıtan bir üçleme olduğu söylenebilir.

Bestecinin *Petruşka*'da senaryoyu işlerken müziksel İlkelciliğin melodik ve ritmik boyutlarına odaklandığı görülür. Eserin 13. ölçüsünde ilk ipuçları duyulan halk ezgisi Korsakov'un antolojisinden alıntılanmıştır. Stravinski Paskalya döneminde söylenen bu şarkıyla ilgili "yarı-pagan yarı-litürjik bir tema" yorumunu yapmıştır (White, 1996:199). Bu tema Dalalin Dalalin! adlı bir Paskalya şarkısıdır. Besteci Maslenitsa festivalinin pagan inançlarıyla Hristiyan inanışlarının kaynaştığı bir dönem olması nedeniyle bu yorumu yapmıştır (Sakarya, 2017: 204). *Petruşka*, *Ateşkuşu* ve *Bahar Ayini*'ne göre alıntı ezgilerin çok fazla kullanıldığı bir eserdir. Bunlar arasında ünlü Rus Dansı'nın temalarından birisi olan *Tarlada Bir Ihlamur Ağacı* (*Ai, vo polye lipin ka*) adlı şarkı Pagan dönemden kalan adetlerin gözlemlendiği Semik bayramına[91] özgü bir şarkıdır. Besteci bu şarkıyı da Korsakov'un kitabından alıntılanmıştır. Bu Pagan dönemden kalan khorovod şarkısını Stravinski Rus Dansı için folklorik bir referans olarak kullanmıştır (Sakarya, 2017: 208-210).

İlk iki bale müziğinin zengin ritmik yapısı *Bahar Ayini*'nin ünlü ritimsel anlatımına temel oluşturmaktadır. İlkelciliğin en önemli ritmik özellikleri olan ostinatolar, değişken zaman belirrteçleri ve asimetrik ritimsel yapı da *Ateşkuşu* ve *Petruşka*'da geliştirilerek *Bahar Ayini*'ne ulaştırılmıştır. *Petruşka*'nın başarılı temsilinden sonra besteci *Bahar Ayini*'ne yönelmiş ve ilk iş olarak Nicholas Roerich'le eserin senaryosu hakkında bir görüşme planlamıştır.

3.*BAHAR AYİNİ*'NİN İLKELCİLİK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Stravinski ve Roerich arasında 1911 yılının Temmuz ayında Talashkino kasabasında gerçekleşen görüşme, *Bahar Ayini*'nin senaryosu için ilk adımdır. Stravinski'nin rüyasında gördüğü Kurban Dansı eserin en sonuna yerleştirilmiş, yaklaşık yarım saat sürecek esere başından bu sahneye kadar uzun bir pagan dönem tasviri eklenmiştir. Eserin son halindeki *İki Bölümde Pagan Rusya'dan Sahneler* alt başlığına dikkat edildiğinde bir kurban sahnesinden

[91] Semik, baharın ilk dolunayından sonraki yedinci haftanın ilk Perşembe gününe karşılık gelir. Semik bayramında bir kadın kuklası yapılıp çember danslar ve şarkılar eşiliğinde gezdirilir. Bayramın sonunda da kukla suya atılarak uğurlanır.

çok daha fazlasının senaryoya yerleştirildiği anlaşılır. Bu büyük kısımdaki; baharın gelişiyle toprağın canlanmasını simgeleyen bir Giriş, genç kızların arasındaki bir dans, temsili bir kaçırma oyunu, rakip kabileler arasındaki sert bir oyun, yaşlı bilgenin gelişi ve toprağı kutsaması; gece ve bu karanlık gecede genç kızların aralarından birini seçmeleri ve onu onurlandırmaları, yaşlıların ortaya çıkması şeklinde sıralanan sahnelerin hepsi Talashkino görüşmesinin ürünleridir.

3.1. Senaryo ve İlkelcilik Bağlamında Değerlendirme

Stravinski ve Roerich arasındaki Talashkino görüşmesi eserin senaryosunun tasarlandığı görüşmedir. Daha sonraki birkaç senaryo özeti büyük ölçüde buna bağlı kalmıştır. Ancak bu görüşmeyle ilgili hiçbir döküman günümüze ulaşamamıştır. Stravinski'nin yaklaşık bir buçuk yıl sonra Rus Müzik Gazetesi direktörü Nikolai Feodorovich Findeizen'e yolladığı bir mektupta yer alan senaryo özeti ise bu görüşmede tasarlanan senaryo için tek kaynaktır:

"(....) Birinci Bölüm'ün adı Yeryüzünün Öpücüğü'dür. Bu, eski Slav oyunlarını, 'Bahar Neşesi'ni içeriyor. Orkestral giriş: bir bahar boruları [dudki] kümesi. Ardından perde kalktıktan sonra, falk bakma; khorovod (bir çember içinde danslı ritüel oyunları); khorovod oyunu bitkinlikle biter; iki köy arasında khorovod oyunları: Bunların hepsi yeryüzünü öpen Yaşlı Bilge Kişi'nin geçişiyle kesilir. İlk bölüm insanların bahar sarhoşluğuyla yaptıkları çılgınca bir dansta sona erer.

İkinci Bölüm. Kutsal bir tepede genç kızların gizli gece oyunları. Onlardan biri kurban adağı için kutsanmıştır. O taş bir labirente girerken diğer kızlar onu vahşi, savaşçı bir dansta yüceltirler. Sonra Yaşlı Bilgeler gelir ve seçilmiş kişi onlarla yalnız kalmıştır. Kız ikinci bölümün başlığı olan son Kutsal Dansı, Büyük Kurban, yapar. Yaşlı bilgeler seçilmiş kızın ölümüyle biten bu son dansa tanıklık ederler. Eserimin tamamının insanlar ve yeryüzü arasındaki yakınlığın, insanların yaşamıyla toprak arasındaki yakınlığın hissiyatını vermesini istiyorum ve bunu yapmak için tamamen özlü bir ritmi aradım. (...)" (Stravinsky, 1969a: 32-33).

Bu senaryo özeti bize Pagan dönem kültürünü yansıtan temel noktaları verir. Yaşlı bilgenin yeryüzünü öperek kutsaması Slav mitolojisinde ana kültün "doğa" oluşuna bir göndermedir (Öksüz, 2014:9-38). Bu ilk senaryoda dikkat çeken bir detay da falcılıktır. Bunlar, sincap kürkü içinde, kollarının altında dallarla bekleyen gizemli bir yaşlı kadının baktığı fallardır. Dallarla fal bakma adeti İskitlerin bir adetidir. İskitlerde büyük dalları yere atıp gelecekten haberler veren falcılar vardır. Bu adetin senaryoya dahil edilmesi dönemin edebiyatçıları arasında yaygın olan İskitçilik eğiliminin bir yansıması olarak yorumlanabilir (Sakarya, 2017: 227-228).

Senaryodaki bir başka Pagan dönem işareti ise genç kızların kutsal bir tepede yaptıkları danslardır. Ritüel alanlarının yüksek tepelere kurulması, ağaçtan yapılan idollerin bu tepelere yerleştirilip etrafında khorovodlar eşiliğinde ritüeller yapılması da hem Pagan Slav kabilelerinde hem de İskitler'de bulunan geleneklerdir (Sakarya, 2017: 230).

Eserin Slav mitoloisiyle olan sıkı bağlantısı müziksel yapının da şekillendirilmesini sağlamıştır. Stravinski eserin iki ana bölümünün gece ve gündüzü simgelemesi gerektiğini savunmuştur. İlk bölüm aydınlık ve sabahla ilişkilendirilir. Bu bölümde tınılar parlak, müzik çoğunlukla modal ve enerjiktir. İkinci bölüm ise koyu tınılarla açılır. Ürkütücü bir gece tasviridir. Dizisel yapı simetrik (oktatonik-tam-ton) unsurlar üzerine kuruludur ve bunların yarattığı gerginlik yoğundur. Slav mitolojisinde geceye (korku, tedirginlik ve soğuk) ve gündüze (canlılık, enerji ve güven) yüklenen anlamlar böylece müziğe de yansıtılmıştır (Sakarya, 2017:233).

Doğrudan müziği yönlendiren önemli bir folklorik referans da senaryo özetinde "bahar boruları kümesi (dudki)" ifadesiyle geçen referanstır. Rusçada dudka boru, kaval gibi anlamlar

taşır. Bunun çoğul hali ise "dudki"dir. Besteci çeşitli malzemelerden yapılan, çeşitli renklere sahip çalgıların izlenimini orkestra çalgılarıyla yansıtmak istemiştir. Dudka, rozhok, svirel, pstvistel, tsevnitsa, zhaleika ve kuvichka gibi çok sayıda nefesli çalgı Rus kültürünün en eski dönemlerinden günümüze kadar ulaşmıştır. Dolayısıyla eserin açılışı için bir "Pagan Rus" imgesi sağlamak üzere orkestra nefeslileri bu çalgıları yansıtacak şekilde işlenmiştir (Sakarya, 2017: 305-328).

Senaryonun ve eserin en önemli sahnesi olan kurban sahnesiyle ilgili bilimsel dayanaklar bulabilmek ise çok güçtür. Kimi kaynaklar eski Slav kabilelerinin mevsimsel ritüellerinde insan kurban ettiklerini yazarlar (Kurat,1987: 12). Slav halklarının tarih öncesi geçmişiyle ilgili bilinen ilk kaynak olan *Nestor Tarihi*'nde ise doğrudan insan kurban etme âdetiyle ilgili bilgi yer almaz (Nestor, 1953). Özellikle Slav tarihinin yazımındaki bazı hususlar dikkate alındığında bu adetin gerçek olup olmadığını belirlemek iyice zorlaşır. Slavlar Hristiyanlığı kabul etmeleriyle birlikte yazıyı kullanmaya başlamıştır. Ancak çoğu tarih yazıcısı Hristiyan olduğundan Pagan Slavların inançlarını büyük değişikliklere uğratmışlar veya çarpıtmışlardır. 988 yılı gibi çok geç bir tarihte Hristiyanlığı kabul eden ve yüzyıllar boyunca dağınık kabileler halinde yaşayan Slavların tarihleri bu nedenle çok karmaşıktır (Sakarya, 2017: 239-248). Dolayısıyla Pagan Slavların insan kurban etmeleriyle ilgili ortaya atılanlar şüphelidir. Özellikle 19. yüzyıl sonlarında bazı halkbilimciler ise insan kurban etme âdetinin kanıtlarını temsili etkinliklerde aramışlardır. Buna göre bu adet gerçekten eski dönemlerde yapılıyordu. Hristiyanlığa geçilince sürdürülen mevsimsel ritüellerdeki kukla adetleri ise bu vahşi âdetin sembolik birer yansıması olarak sürmeye devam etti (Frazer, 2004:245; Kurat, 1987: 13). Görülüyor ki doğrudan bilimsel kanıtlara dayanmayan insan kurban etme âdeti senaryodaki efsanevi bir detaydır. Bestecinin bilinçaltına yerleşmiş bir sahne olarak da yorumlanabilir.

Roerich Talashkino görüşmesi esnasında burada yer alan Prenses Maria Tenisheva'nın etnik kostüm koleksiyonlarını incelemiştir. Ünlü ressam bunlardan hareketle eserin sahne ve kostüm tasarımlarına başlamıştır. Bu görüşme *Bahar Ayini*'nin folklorik referanslar üzerine kurulu bir senaryo, halk müziği kaynakları üzerine kurulu bir müzik, İlkelci sahne ve kostüm tasarımları ve sembolik figürlerle dolu modern bir koreografiyle tümel bir İlkelcilik örneği olarak temellerinin atıldığı yer olmuştur.

3.2. Taslaklar ve Müziksel Kaynaklar
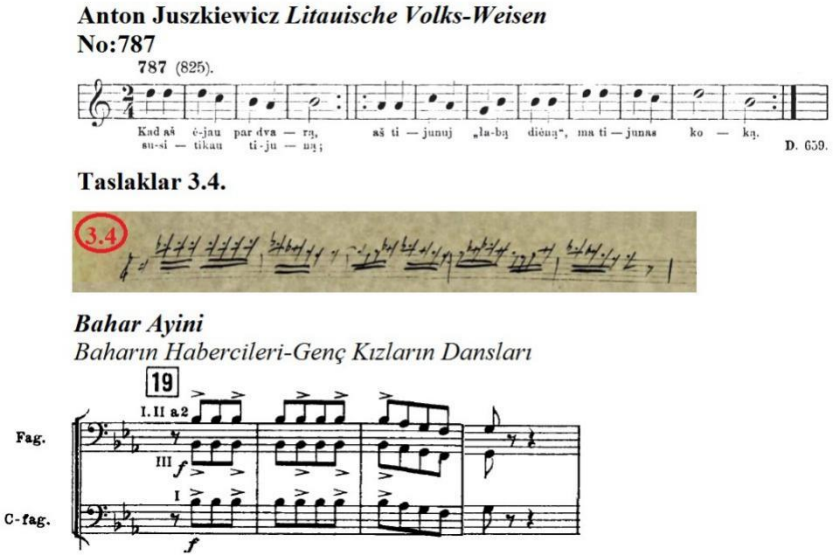
Stravinski, Talashkino görüşmesinin ardından Ustilug'a dönmüş ve eseri bestelemeye başlamıştır. Ekim 1911'den itibaren İsviçre'nin Clarens şehrinde ailesiyle birlikte kiralık evlerde kalan besteci 1912'nin 17 Kasım günü *Bahar Ayini*'ni tamamlamıştır. *Taslaklar*'ın[92] oluşturulduğu tarihler ve o dönemki mektuplarını karşılaştırdığımızda 29 Şubat 1912'de birinci bölümü tamamladığını, 17 Kasım 1912'de ise Kurban Dansı'nın bitirerek *Ayin*'i tamamladığını görürüz. Bundan sonraki süreç 29 Mayıs 1913'te gerçekleşecek olan prömiyere kadar orkesrasyonla geçmiştir (Sakarya, 2017: 250). *Bahar Ayini* taslaklarının en dikkat çeken yönü bir sahne için kâğıda yazılmış olan malzemelerin çoğunlukla partisyonun son halindekiyle çok az fark göstermesidir. *Taslaklar*'da Giriş için taslaklar bulunmamaktadır. Bunlar kayıptır. Taslakların bazı sayfalarına yazılan bölüm başlıkları ise eserin düzenli bir sırayla bestelendiğini gösterir (Sakarya, 2017:256).Toplamda yaklaşık bir buçuk yılda bestelenen eserin

[92] Ünlü nota yayın şirketi Boosey & Hawkes, *Taslaklar*'ın bulunduğu kopyayı *The Rite Of Spring* (*Le Sacre du Printemps*) *Sketches: 1911-1913* başlığıyla 1969 yılında Fransa'da yayınlamıştır. Kopyanın kalitesi özellikle siyah, mavi ve kırmızı mürekkeple yazılan satırların ve bestecinin çizdiği dizeklerin netliğinden anlaşılmaktadır. Kitabın günümüzde ulaşılabilir durumda yaklaşık iki yüz tane kopyası kalmıştır. Yazar, bu kaynaktan faydalanmasına yardım eden University of West Florida, Cincinati Christian University, Denison University, Wake Forest University ve Ottawa University kütüphanelerinde görevli personele teşekkür eder.

incelenmesinde ve özelllikle folklorik İlkelciliğin melodik referanslarının tespit edilmesinde en önemli kaynak *Taslaklar*'dır.

3.2.1. Taslaklarda Yer Alan Alıntı Halk Şarkıları

Stravinski *Bahar Ayini*'ndeki tek alıntı ezginin açılıştaki fagot solosu olduğunu bunu da Varşova'dayken edindiği bir Litvanya halk şarkıları antolojisinden alıntıladığını söylemiştir (Stravinsky-Craft, 2001: 121). Litvanya halk ezgilerinin eser için kaynak olarak seçilmesi dikkat çekicidir. Özellikle Litvanya ve Belarus gibi Hristiyanlığı Ruslara kıyasla çok daha geç kabul eden ülkelerde (14. yüzyıl sonları) Pagan gelenekleri çok uzun süre yaşamıştır. Bu ayrıntıyı dikkate alan Roerich, besteciye Litvanyalıların ezgilerine yönelmesi tavsiyesinde bulunmuştur (Taruskin, 1996: 901). Stravinski'nin önceki eserlerinde bu kitaptan hiç faydalanmaması ve söylediğinin aksine bu kitaptan birden fazla ezgiyi *Bahar Ayini*'nde Pagan dönem izlenimi yansıtmak için kullanması dikkate alındığında bu tavsiye daha anlamlı olmaktadır. Söz konusu kitap Anton Juszckiewicz'e ait olan *Litauische Volks-Weisen* adlı 1785 halk şarkısı içeren çok zengin bir kaynaktır. Bu kitap 1900 yılında Krakov'da yayınlanmıştır. *Taslaklar*'da yer alan halk şarkılarının tespiti hakkında detaylı bir araştırma yapan Lawrence Morton (1979) bu antolojiden alıntılandığını iddia ettiği altı tane ezgi tespit eder. Bunlardan ilki bestecinin fagot soloda kullanmak üzere alıntıladığını belirttiği 157 numaralı *Tu manu seserele* isimli şarkıdır. Kalan beş ezgiden ikisi ise Bahar Khorovodları'nın açılışındaki "traquillo" teması için birleştirilmiştir. Giriş'teki fagot solo *Taslaklar*'da bulunmadığı için melodik referansların tespitine yönelik çalışma Genç Kızların Dansları bölümü üzerinden başlayacaktır.[93] *Taslaklar*'ın üçüncü sayfasındaki 3.4. numaralı girdi için Juszckiewicz antolojisindeki 787 numaralı şarkı olası bir kaynak olarak düşünülebilir (Sakarya, 2017: 265; Morton, 1979: 15) (Bkz. Nota-1)
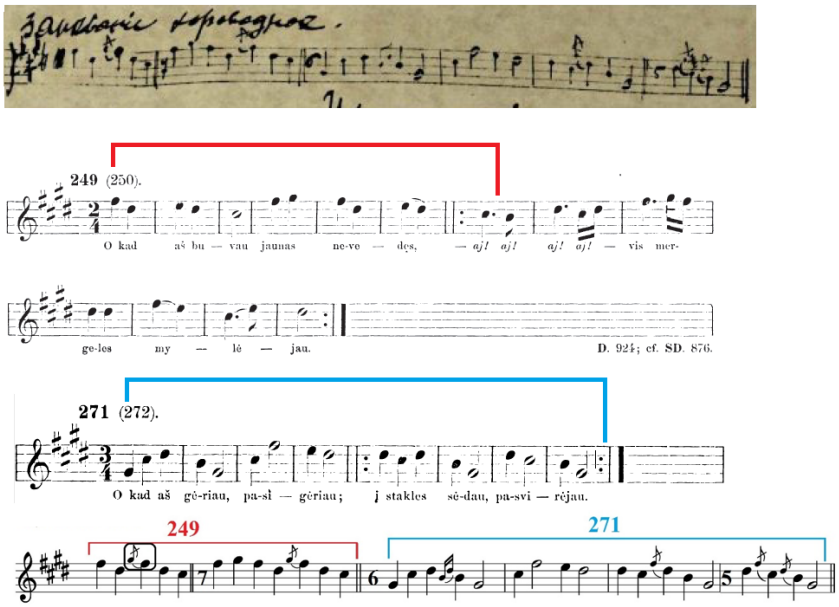


Nota-1: P.N. 19 Fagotlar için kaynak halk şarkısı
(Juskiewicz, 1900: 108; Stravinsky, 1969b: 3, The Rite of Spring (partisyon), 1969)

Bu halk şarkısından yapılan alıntı, fragmantal olup besteci tarafından geliştirilmiş ve bir ezgiye dönüştürülmüştür. *Taslaklar*'ın 7. sayfası bestecinin halk şarkılarını alıntılarken nasıl bir
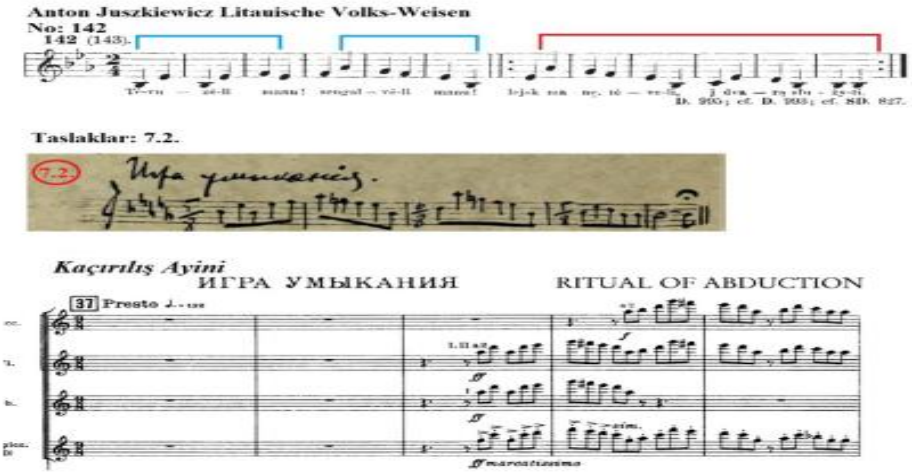
[93] Taslaklar'da yer alan girdiler birbirinden ayırt edilebilmesi için numaralandırılmıştır. Örneğin 3.1. numaralı girdi üçüncü sayfadaki birinci girdi anlamına gelir.

uygulama yaptığını göstermesi bakımından en önemli örneklerden birini içerir. Besteci, "Bahar Khorovodları" bölümü için çalıştığı bu sayfaya tek bir dizek üzerine bir ezgi not etmiştir. Aslında bu ezgi yine Anton Juszckiewicz'in antolojisinden alıntılanmış iki ezginin (No: 249 ve 271) birleşimiyle oluşturulmuştur. Aşağıdaki örnekte *Taslaklar*'daki bu ezgi ile buna kaynaklık eden iki alıntı ezgi gösterilmiş, en alta da taslak ezgi yeniden yazılmıştır. (Bkz. Nota-2)



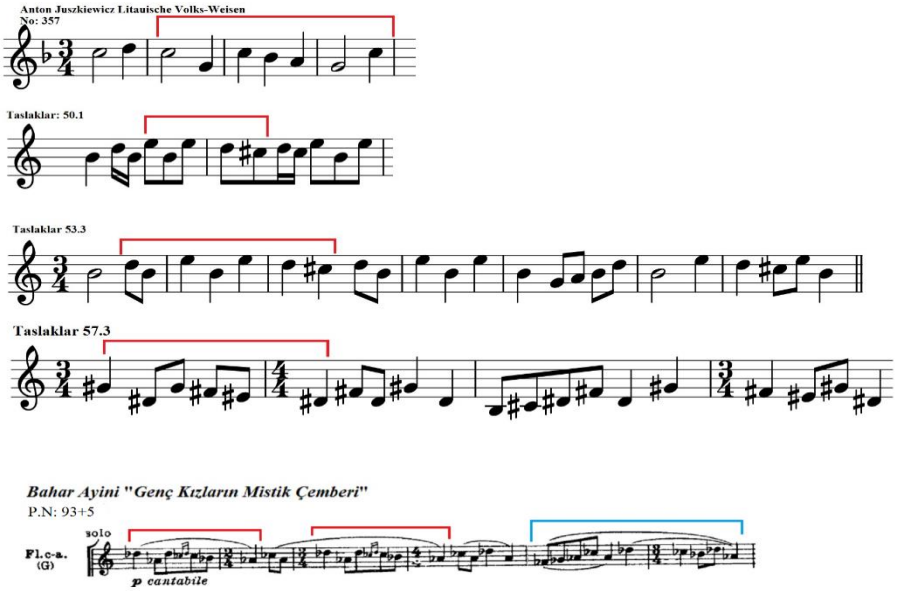
Nota- 2: Bahar Khorovdları bölümü için kaynak halk şarkıları (Juszckiewicz, 1900:35 ve 39; Stravinsky, 1969b:7)

Alıntı ezgilerin pentatonik yapısının uyandırdığı arkaik hava, bestecinin, dudki imasıyla uyum içinde, ezgiye süsleme notaları da eklemesiyle pekişmiştir. Besteci, partisyonun son halinde, bölümün açılışında -tıpkı Giriş'te olduğu gibi- bu ezgiyi de nefesli çalgılara vermiştir. Taslakların 7. sayfasındaki 7.2. nolu girdi ise "Kaçırılış Ayini" bölümü için ilk tematik fikirdir. Bu ezgi Morton'a göre doğrudan Juszckiewicz'in antolojisindeki 142 numaralı ezgiden alıntılanmıştır (Morton, 1979:13). Taslaklardaki girdiyle bu şarkı karşılaştırıldığı zaman bestecinin Si♭ üzerinde Miksolidyan modunu örnekleyen bu ezginin modal karakterini Si♭ Doryana dönüştürdüğü; ritmik yapısını ise tamamıyla yeniden bestelediği görülmektedir. Ancak ezginin aralık yapısı ve melodi yönü büyük ölçüde taklit edilmiştir. (Bkz. Nota-3)



Nota- 3: Kaçırılış Ayini için alıntı ezgi (Juszckiewicz, 1900: 19; Stravinsky, 1969b:7)

Bunlara ek olarak *Taslaklar*'ın 53. sayfasındaki bir girdiyle (53.3.) ilgili tarafımca tespit edilen bir alıntı daha söz konusudur. Buradaki ezgiyle ilgili besteci sırasıyla 50, 53 ve 57. sayfalarda çalışmıştır. 57. sayfadaki girdi (57.3) Genç Kızların Mistik Çemberleri bölümünün ünlü alto flüt temasına en yakın haline ulaşmıştır. Bu temanın ilk yarısındaki aralık yapısı Juszckiewicz'in antolojisindeki 357 numaralı şarkının aralık yapısıyla aynıdır. Nota-4'te sırasıyla 50.1, 53.3, 57.3 numaralı girdiler yeniden yazılarak verilmiştir. Örneğin en üstünde ise Juszckiewicz'in 357 nolu şarkısı gösterilmiş; en altta ise eserin son halinde P.N:93+5'te bulunan alto flüt teması verilmiştir. (Bkz. Nota-4)
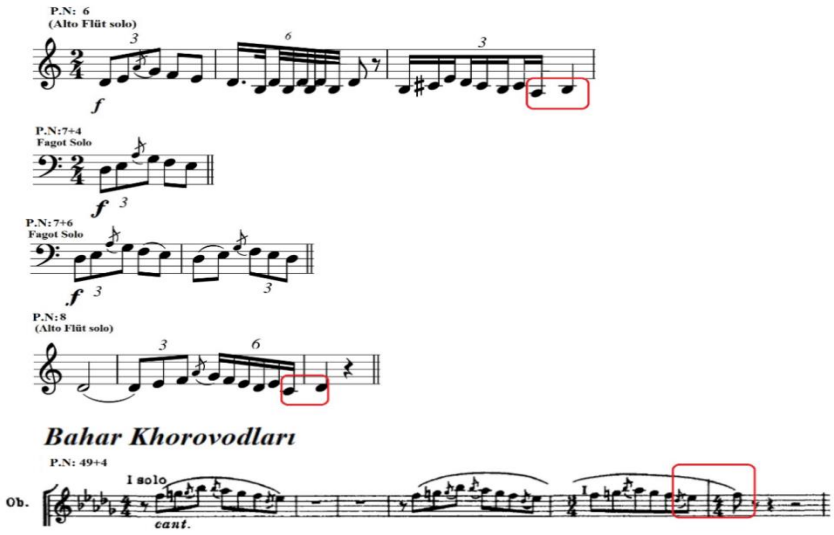


Nota- 4: Genç Kızların Mistik Çemberi P.N: 93+5 kaynak ezgi (Juszckiewicz, 1900:50; Stravinsky, 1969b: 50,53 ve 57)

Görülüyor ki mitik bir geçmişten çekilen sahneler için halk müziği ezgileri parçalara ayrılmış, fragmantal alıntılarla işlenmiş, melodik ve zamansal yapıları türlü değişikliklere uğratılarak soyutlanmıştır. Bu uygulamalar İlkelciliğin halk müziğine yönelik stilistik yaklaşımını örnekler. Pagan dönem için sağlanan bu doğrudan alıntı referanslar dışında *Bahar Ayini*'nde kaynakları bilinmeyen birçok modal ezgi bulunur.

3.2.2. Kaynakları Belli Olmayan (Yapay) Halk Ezgileri

Bahar Ayini'nde bestecinin alıntıladığını kaynaklarıyla birlikte tespit edebildiğimiz ezgiler dışında çok sayıda modal tema yer alır. Bunlar bestecinin o dönem faydalandığı kaynakları incelediğimizde doğrudan eşi olmayan temalardır. Dolayısıyla bu kaynakları belli olmayan ezgileri, aksi ispat olana kadar bestecinin kendi üretimi olan yapay halk ezgileri olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır.

Giriş'in P.N:6 numaralı pasajında solo alto flütte başlayan minör tetrakorda dayalı küçük motif bu tip temalar için bestecinin ilk kaynağı olmuştur. Besteci bu kaynaktan hareketle Bahar Khorovodları için ezgiler türetmiştir. (Bkz. Nota-5)



Nota- 5: Stravinski'nin üretimi modal temalar

Taslakların 12. sayfası Rakip Kabilelerin Ritüeli başlıklı bölüm için ilk girdilerle başlar. Bestecinin "Kabileler" başlığını düştüğü 12.1. nolu girdideki ikinci kısım tamamıyla minör tetrakordun sınırları içindeki dar alanda (tam dörtlü) figür tekrarına dayalıdır. Girdinin ilk yarısındaki motif ise tam 5'li alanındadır. Besteci bu iki motifi birbirine eklemiş ancak ikinci parçayı ilk seferden itibaren bir oktav yukarıdan tasarlamıştır. Dolayısıyla parçalanmış olan bu girdi besteci için iki tane materyal sağlamıştır. Bu iki parçacık da minör modal karakter göstermektedir. (Bkz. Nota-6)



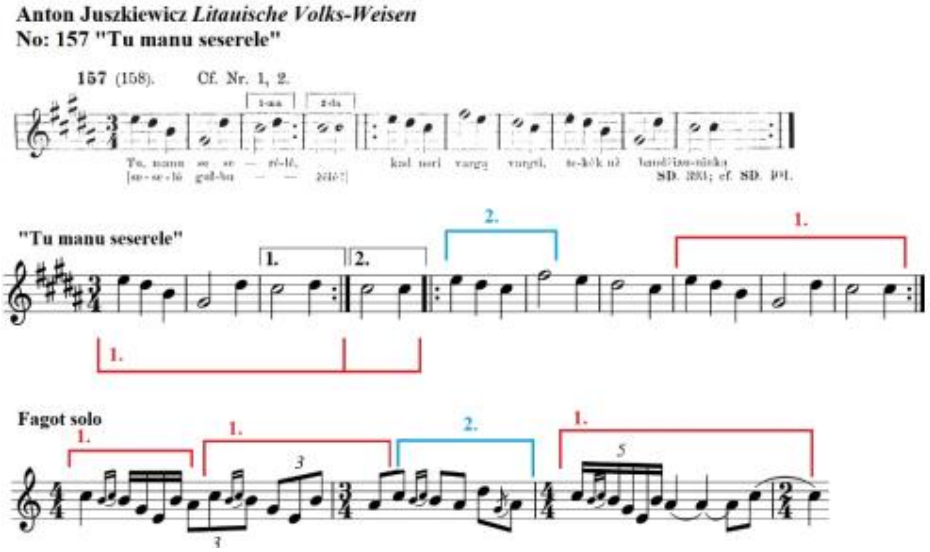
Nota- 6: İki Rakip Kabilenin Ayini yapay halk ezgisi (Stravinsky,1969b: 12)

Araştırma kapsamında incelenmiş olan farklı antolojilerdeki toplam 2.202 şarkı modal materyalin baskınlığını verirken özellikle Rus halk müziğinde doğal majörden sonra doğal minör modlara dayalı şarkıların ikinci sırada olduğu görülmüştür. Dolayısıyla diyatonik/modal karakter temel olmakla birlikte minör modlar Rus halk müziğinde ikinci derecede baskındır.

Stravinski'nin kendi yazdığı ezgilerde bu yapısal temele bağlı kaldığı ve minör tetrakordu vurguladığı görülmüştür.

3.2.3. Taslaklar Dışında Kalan Halk Şarkıları

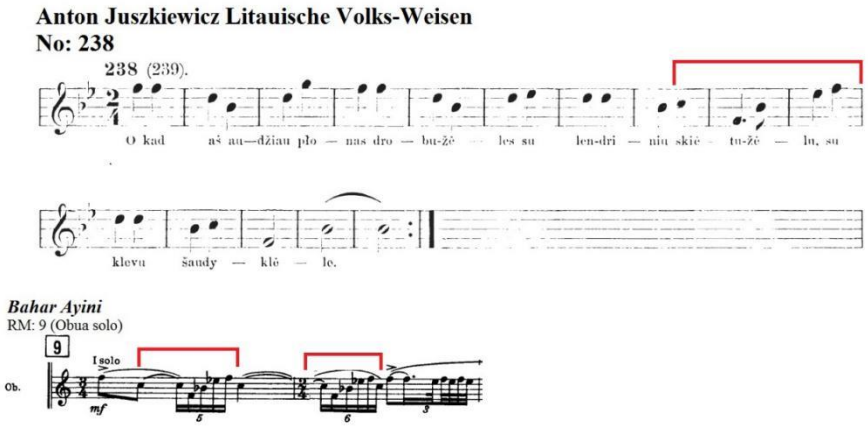
Bahar Ayini taslakları dudki için Giriş dışında tüm bölümlerle ilgili çalışmaları içermektedir. Eserin Giriş bölümü için besteci taslaklar hazırlamış ancak bunlar günümüze ulaşamamıştır. Dolayısıyla mevcut taslaklarda bulunmayan ancak eserde yer alan halk şarkıları için bakılacak bölüm Giriş'tir. Buradaki en önemli alıntı ise bestecinin de sonraki yıllarda fagot solo için alıntıladığını kabul ettiği Juszckiewicz'in antolojisindeki 157 numaralı *Tu manu seserele* adlı Litvanya halk şarkısıdır. Besteci ezginin 1.dolaptaki halini örnek almamış 2. dolapta modun kök sesinde karar veren biçimini örnek almıştır. Dolayısıyla motifin aralıklarını birebir kopyalasa da ezginin formal yapısını taklit etmemiştir. Aşağıda kaynak ezginin işleniş biçimi gösterilmiştir. (Bkz.Nota-7)



Nota-7:Tu manu seserele ve fagot solo (Juszkiewicz, 1900: 21)

Besteci Giriş'te Pagan Slavların imgesini yaratmayı amaçlamıştır. Bu doğrultuda bir halk şarkısıyla esere başlayıp bunu ritmik açıdan fazlasıyla değiştirerek, süsleme notaları ekleyerek ve fagotta çok tiz bir ses alanına yazarak soyutlamış böylece mitik bir geçmişe ilk referansını sağlamıştır. Bu alıntı ezginin işleniş biçimi müziksel İlkelciliğin halk müziği kaynaklarına yönelik uygulamalarını gösterir.

Fagot soloda kullanılan kesinleşmiş bu alıntı dışında yine halk çalgılarını taklit etmek üzere P.N:9'da obuaya verilmiş olan soloyla Juszkiewicz'in antolojisindeki 238 numaralı ezgi arasında bir benzerlik tarafımca tespit edilmiştir. Aşağıdaki örnekte gösterilmiş olan 238 numaralı şarkının 8,9 ve 10. ölçülerindeki aralık yapısı ve motif yönü *Bahar Ayini*'nin P.N:9 nolu pasajının başında obua solodaki hızlı motiflerle aynıdır. Besteci diğer alıntılarda yaptığı gibi ritmik değerleri değiştirmiş ve motifi tekrarlamıştır. (Bkz. Nota-8)
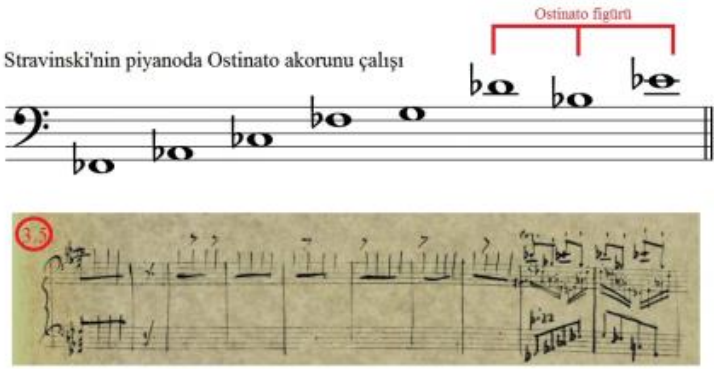


Nota-8:Giriş, P.N: 9 obua solo için ezgisel kaynak (Juszkiewicz, 1900:34)

Böylece *Taslaklar* dışında kalan Giriş'teki iki alıntı materyal tespit edilmiştir. Görülüyor ki besteci Pagan dönem için müzikal referanslarını oluştururken tamamıyla halk müziğine yönelmiş alıntı ezgileri özgürce işleyerek soyutlamış; kendi üretimi olan ezgileri ise dar ezgisel alanlara sığdırmış, basit tetrakordal yapılara yönelmiş ve halk şarkılarındaki tekrar öğesini öne çıkartmıştır.

3.3. Partisyon Üzerinden Çıkarımlar

Besteci Giriş'i dudki göndermesini karşılamak üzere neredeyse tamamıyla nefesliler için yazmıştır. Modal ezgiler çalan partilerin özellikle tahta nefeslilere verilmesi ve bunların süsleme notalarıyla süslenmesi, eski halk çalgılarının izlenimini verme amacını göstermektedir. Bu, müziksel İlkelciliğin çalgılara yönelik uygulamaları için önemli bir örnektir.

Genç Kızların Dansları başlıklı bölümün açılışındaki ünlü ostinato akoru *Taslaklar*'da hazır bir şekilde karşımıza çıkar. Besteci 1966 yılında yapılan bir belgeselde[94] bu akoru aşağıdaki şekilde çalarak şöyle yorumlamıştır: "Bu oldukça yeni bir akordu, bir sekiz nota akoru, aksanlar ise daha yeniydi, ve aksanlar gerçekten bütünün [bütün eserin] temeliydi." (Bkz. Nota-9)



Nota- 9: Genç Kızların Dansları bölüm "ostinato akoru" (Stravinsky, 1969b: 3)

Bu akorun yeniliği sekiz nota içermesinin yanı sıra ona yüklenen perküsif tını karakteri ve bir ostinato oluşturduğu durumdaki değişken zamansal yapısıyla ilgilidir. Bu akorun tınısal karakterini belirleyen staccatolar ve divizi olmaksızın her çalıcıya ikişer ses çektiren talimatlar (arco non div) tınıyı çok sert ve keskin hale getirmektedir. Ritüel göndermesinin bir gereği

[94] **"Portrait of Stravinsky"** Yönetmen: David Oppenheim 3 Mayıs 1966. CBS Documentary.

olarak ortaya çıkan bu blok akor armonik bir işlev görmesi için yaratılmamıştır. Burada herhangi bir kordal bağlanış da bulunmadığından bu akor ostinatosunun asıl amacının dans ve ritüel atmosferini canlandırmak olduğu söylenmelidir. Böylece meşhur ostinato akorları uyuşumsuz perde içeriğinin ürettiği tanımsız tınısı ve sert ve keskin rengiyle perküsif birer ses bloğu olarak işlev görmektedir. Bu tını yapısı müziksel İlkelciliğin en önemli ifade araçlarından birisi olan ritimsel anlatım ilkesinin bir sonucudur.

Bahar Ayini'nin ikinci bölümü ürkütücü bir gece tasviridir. Kurban seçimi, genç kızların mistik dansları ve yaşlıların ortaya çıkması gibi sahneler senaryodaki gizemli anlardır. Stravinski'nin takip ettiği müziksel tasvir tekniğinin bir gereği olarak ikinci bölümde halk müziği unsurları çok azdır. Müziksel İlkelcilik açısından ikinci bölüm folklorik referanslar hususunda ilk bölüme kıyasla zayıftır. Ancak ikinci bölüm İlkelciliğin ritmik ve tınısal boyutuna önemli örnekler sağlamaktadır. Bölümün Giriş'i iki oktatonik dizinin sentezine dayalı yoğun bir kromatizmi (bimodal kromatik) öne çıkartarak başlar (Sakarya, 2017: 397-399). Müzik bu çift düzlemli yapıyı sürdürerek kurban seçimine bağlanır. Seçilenin Yüceltilmesi bölümü ritüelin başladığını haber veren 11 güçlü davul vuruşuyla başlar. Bu bölüm, İlkelciliğin ritüel ve dans göndermesini en iyi örnekleyen bölümlerden biridir. İkinci bölüm kutsal ritüel dansından önce Ataları simgeleyen iki bölümle devam eder. Ataların Anılması ve Ataların Ayini bölümleri oktatonik ve kromatik unsurlar üzerine kuruludur. Bunların yarattığı gerginlik Ataların, kutsal ritüel öncesi gizemli etkinliklerini tasvir eder. Bu nedenle halk müziği modal materyali bu iki bölümden de uzaklaştırılmıştır.

Bahar Ayini'nin son bölümü seçilen kızın tükenene kadar yapacağı dansı tasvir eder. Bu bölümün esas dizisel kaynağı önceki bölümlerden itibaren kullanılan bimodal kromatik sentezdir. Çift oktatonik dizi sentezine dayalı blok akorların ostinatosu bölümün temelini oluşturur (Sakarya, 2017:424). Eserin geneline yayılan ostinatolar Kurban Dansı'nda sürekli değişen ölçülerle işlenmiş böylece tekdüze zamansal organizasyonlara bir karşıtlık oluşturulmuştur. Blok akorların perküsif birer ses kütlesi olacak şekilde tüm orkestra tarafından çalınması ise ritimsel anlatım ilkesinin bir sonucudur. Kurban Dansı, İlkelciliğin ritimsel anlatım ilkesinin en ileri örneğini oluşturmuştur.

SONUÇ

Araştırma sonucunda müzikte İlkelciliğin yaratıcının kendi kültürel mirasıyla olan güçlü bağlantısından doğduğu görülmüştür. Müzikte İlkelciliğin halk müziğiyle olan bağlantısının en somut getirisi, eski olanı tasvir etmede kullanılacak ezgisel referanslar olmuştur. Bu doğrultuda besteciler hem köylerde veya o dönemde halen daha yaşam süren kabilelerde söylenen şarkıları alıntılayarak hem de bunların yapısal özelliklerini yansıtacak yapay halk şarkıları yazarak İlkelciliğin ezgisel boyutuna örnekler oluşturmuştur.

İlkelciliğin çalgısal özellikleri hususunda yapılan incelemeler bestecilerin eski halk çalgılarını orkestra çalgılarıyla taklit ettiğini veya doğrudan yerli çalgılarını orkestraya dâhil ettiğini göstermiştir. Stravinski'nin çok eski çağlardan beri çalınan üflemeli çalgıları yansıtmak üzere *Bahar Ayini*'nin Giriş'ini yoğun bir şekilde üflemeli dokusu üzerine kurması bunun ilk örneğidir. Latin Amerikalı bestecilerden Villa-Lobos ve Carlos Chávez'in müziksel İlkelciliğin çalgısal uygulamalarını bir adım daha ileri götürerek doğrudan etnik çalgıları Batı müziği orkestrasına dâhil ettikleri görülmüştür. Ancak Béla Bartók, Stravinski, Chávez ve Villa-Lobos'ta ortak olan en önemli öğe ritimsel anlatım ilkesidir. Bu bestecilerin hem halk müziğinin asimetrik ve aksatımlı karakterini yansıtan alıntı ezgileri kullandıkları hem de anlatımda ritme çok etkin bir rol verdikleri görülmüştür. Bunun asıl amacı uzak bir geçmişten çekilen dans ve ritüel sahnelerine müziksel referans sağlamaktır. Bu bağlamda ostinato kullanımının bütün İlkelci eserlerde ortak bir özellik olduğu görülmüştür. Özellikle ostinato pasajlarında somut örneklerini veren, sert, keskin ve perküsif tını karakteri ise İlkelciliğin ritimsel anlatım ilkesinin

tınısal boyutunu oluşturmaktadır. Böylece ritimsel anlatım ilkesinin birbirini tümleyen hem tınısal hem de zamansal bileşenlerden oluştuğu görülmüştür.

Bahar Ayini ve incelenen diğer eserler arasındaki en önemli ortak özellik olan halk müziği kaynaklarından faydalanılmasına yönelik tespitimiz, müzikteki İlkelciliğin -Batı Avrupa egzotik İlkelciliğine karşıt olarak- ulusal kaynaklarla bağlantılı olduğunu göstermiştir. Bunlardan hareketle oluşturulan ve bir diğer ortak özellik olan ilerici armonik, dizisel, ritmik, tınısal ve çalgısal uygulamalar ise İlkelcilik aracılığıyla müzikte Modernizmin nasıl yaratıldığını göstermiştir.

KAYNAKÇA

Ash, Jared (2002), Primitivism İn Russian Futurist Book Design, Ed. Margit Rowell-Deborah Wye, The Russian Avant-Garde Book: 1910-1934, Harry N. Abrahams, Inc. New York.

Bartók, Bela (1976), Esssays, Ed: Benjamin Suchoff, Faber And Faber, London.

Erdely, Stephen (2001), Bartók And Folk Music, Ed. Amanda Bayley, The Cambridge Companion To Bartók, Cambridge University Press, Cambridge.

Frazer, James (2004), Altın Dal: Dinin Ve Folklorün Kökenleri, Çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yayınevi, İstanbul.

Juszkıewıcz, Anton (1900), Litauische Volks-Weisen, Verlag Der Polnischen Akademie Der Wissenschaften: Krakow.

Kurat, Akdes Nimet (1987), Rusya Tarihi: Başlangıçtan 1917'ye Kadar, 2. Baskı, Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, Ankara

Kuspıt, Donald (2006), Sanatın Sonu, Çev. Yasemin Tezgiden, 1. Baskı. Metis Yayınları, İstanbul.

Lıttle, Stephen (2013), İzmler Sanatı Anlamak, Çev. Derya Nüket Özer, 4. Baskı, Yem Yayınları, İstanbul.

Machlıs, Joseph (1979), Introduction To Contemporary Music, W.W. Norton & Company, New York.

Morton, Lawrence (1979), Footnotes To Stravinsky Studies: Le Sacre Du Printemps, Tempo, 128, March: 9-16.

Nestor, The Russian Primary Chronicle Laurentian Text, (1953), Translated And Edited By: Samuel Hazzard Cross And Olgerd P. Sherbowitz-Wetzor, The Mediaeval Academy Of America, Cambridge.

Öksüz, Gamze (2014), Rus Mitolojisi, 1. Baskı, Çeviribilim Yayınları, İstanbul.

Ralston, W.R.S. (1872), The Songs Of The Russian People: An Illustrative Of Slavonic Mythology And Russian Social Life, Ellis & Green, London.

Rhodes, Colin (1994), Primitivism And Modern Art, Thames And Hudson Ltd, London.

Sachs, Curt (1965), Kısa Dünya Musikisi Tarihi, Çev. İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul

Sakarya Uğur Cihat (2017), Yirminci Yüzyıl Müziğinde İlkelcilik Ve İgor Stravinski'nin *Bahar Ayini* Adlı Yapıtının İncelenmesi. [Yüksek Lisans Tezi] Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Sakarya Uğur Cihat (2018), Erken Yirminci Yüzyıl Rus Sanatında İlkelci Eğilimler, Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt:11, Sayı: 21, Antalya.

Stevenson, Robert (1984), Music İn The Aztec & Inca Territory, University Of California Press, London.

Stravınsky, Igor (1936), Stravinsky: An Autobiography, Simon And Schuster, New York.

Stravınsky, Igor, (1969a), "Letters To Nicholas Roerich And N.F. Findeizen", The Rite Of Spring Sketches: 1911-1913, Boosey& Hawkes, France.

Stravınsky, Igor (1969b), The Rite Of Spring Sketches: 1911-1913, Facsimile Reproductions From The Autographs, Boosey & Hawkes, Printed İn France.
Stravınsky, I.-Craft, R. (2001), Memmories And Commentaries, Faber And Faber, New York.
Stravınsky, Igor (1989), The Rite Of Spring, (Reprinted Edition), Dover Publcations: Mineola-New York.
Suchoff, Benjamin, (1994), Fusion Of National Styles: Piano Literature, 1908-1911, Ed. Malcolm Gillies, The Bartók Companion, Amadeus Press, Oregon.
Tarastı, Eero (1979), Myth And Music: A Semiotic Approach To The Aesthetics Of Myth İn Music, Mouton Publishers, Netherlands.
Taruskın, Richard (1996), Stravinsky And The Russian Traditions: A Biography Of The Works Through Mavra Vol: 1, Oxford University Press, California.
Whıte, Eric Walter (1996), Stravinsky: The Composer And His Works, University Of California Press, Los Angeles.

Film-Belgesel

Portrait of Stravinsky, Yönetmen: David Oppenheim, 1966. CBS Documentary.

"KARŞILAŞTIRMALI TÜRK MÜZİĞİNDE ÇOKSESLİLİK YAKLAŞIMLARI"

Prof. Dr. Uğur Türkmen
Afyon Kocatepe Üniversitesi
uturkmen@aku.edu.tr

Özet

Türk müziğinin çok seslendirilmesi veya çoksesli Türk müziği meselesi gündeme geldiği andan itibaren tartışma konusu olmuştur. Farklı görüşler kimi zaman kişi ve kurumları birbirinden ayıran tartışmalar günümüzde de geçerliliği sürdürmektedir. Eğitimci, icracı, besteci, araştırmacı ve hatta politikacı kendi düşünce birikimi ve ideallerine göre meseleyi ele almıştır. "Türk müziğinde çokseslilik" mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda ders olarak okutulmuş, genel müzik eğitiminde kazanımlar arasında gösterilmiştir. Besteci gelenekten yararlanmak istemiştir. İcracı repertuarında çoksesli Türk eserlere yer vermeyi tercih etmiştir. Araştırmacı içinde konu oldukça ilgi çekici bulunmuştur. Özellikle Cumhuriyet dönemindeki müzikte görülen değişim ve dönüşümlerde çokseslilik meselesi sürekli gündemi işgal etmiştir. Sağlam; ilk çoksesli eseri V. Murat'ın yaptığını söyler.[1] Yaygın olarak bilinen ise Cemal Reşit Rey'in çok seslendirdiği 12 halk türküsüdür. İlk türkü derlemelerini ve bu toprakların eserlerini çok seslendiren Gomidas'a ise pek değinen olmaz. Gedikli; çokseslilik çalışmalarını; üçlüsel armoni, geleneksel perde sisteminin kullanımı, Kemal İlerici ve Batının son teknikleri gibi dört kümede toplar. [2] Bu ve benzeri kümelemeler, düşünceler dile getirilse de çokseslilik işinde önemli çalışmaları olan besteci ve eğitimcilerin göz ardı edildiği, hatta hiç gündeme getirilmediği bilinmektedir. Bu çalışmada; çokseslilik, Türk müziğinde çokseslilik yaklaşımları ve tartışmaları konuları ele alınacak, Türk müziğinde çokseslilik çalışmalarına yönelik, Ahmet Samim Bilgen, Veysel Arseven, Hüseyin Saadettin Arel, İbrahim Selman Coşkun ve Kemal İlericinin kendilerine özgü ve farklı beş yaklaşımı karşılaştırmalı olarak ele alınacaktır. Nitel araştırmada içerik analizi tekniğinden yararlanılacaktır. Çalışmanın özgün olduğu, alana kaynak teşkil edeceği, çalışma sonucunda elde edilen tespitlerin eğitim aracı olarak kullanılabileceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çokseslilik, Yaklaşım, Teknik.

POLYPHONIC APPROACHES IN COMPARATIVE TURKISH MUSIC

Prof. Dr. Uğur Türkmen
Afyon Kocatepe University State Conservatory
uturkmen@aku.edu.tr

Abstract

Has become a matter of debate since they came to the question of the polyphonicity of Turkish music or the issue of polyphonic Turkish music . Discussions that distinguish between different opinions, sometimes between people and institutions, are still valid today. Educator, performer, composer, researcher, and even politician have dealt with the issue according to their own ideas and ideals. "Polyphony in Turkish music" has been taught as a course in institutions providing professional music education and has been shown as an achievement in general music education. The composer wanted to benefit from the tradition. Performer preferred to include polyphonic Turkish works in his repertoire of performances. Researcher found the subject quıte interesting inside. Especially during the Republican period, the issue of polyphony always occupied the agenda in music's changes and transformation. Sağlam says that the first

polyphonic work was done composed by Murat V. [1] Cemal Reşit Rey's 12 polyphonic folk songs are widely known. The fist compilation of folk songs in the land of Turkey and Gomidas who polyphonize these works are not mentioning much. Gedikli; collects into four clusters the triple harmony, the use of the traditional interval system, Kemal İlerici and west's latest techniques. [2]. It is known that, these and similar clusters, even if thoughts are mentioned, composers and educators who have the important works in polyphony are ignored, even wasn't brought on the agenda. In this study; polyphony, the polyphony approaches in Turkish music and discussions will be handled,Ahmet Samim Bilgen,Veysel Arseven,Hüseyin Saadettin Arel, İbrahim Selman Coşkun and Kemal İlerici's comparisons of their unique and different approaches towards polyphonic works in Turkish music. The content will benefit from analysis technique in the qualitative research. İt is considered that the work is unique, will constitute a source for the field, the findings obtained from the study can be used as an educational tool.

Key Words: Polyphony, Approach, Technique.

Müziğin Tekssesliliği ve Çokssesliliği

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı İbrahim Alimoğlu Müzik Müzesi Dünya'nın hemen her yerinden yaklaşık 500'e yakın çalgıya ev sahipliği yapmaktadır. Müzede en dikkat çeken hususlardan biri insanoğlunun tek bir telden veya yüzlerce telden oluşan çalgılar üretmiş olmalarıdır. Çalgı üretimlerinde; bireyin ve topluluğun psikolojisinin, sosyolojisinin, çevresinin, sosyal yapının etkili olduğu düşüncesi yanında tını arayışları, tek veya birlikte müzik yapma isteği, oda müziği ve açık hava müziği vb hususlarında bu üretimlere etkili olduğu bilinir.

Bu üretimlerindeki çeşitliliğin sebebi her ne olursa olsun çokssesliliğin çağdaşlık, uygarlık ve medeniyet olmadığının en önemli kanıtları olarak bu müzedeki çalgılar gösterilebilir. Medeniyetin hiç mi hiç uğramadığı Afrika'nın kuş uçmaz kervan geçmez köylerinden birinde onlarca telden oluşan bir çalgının çoksesli tınısının amacı çokssesliliği üstünlük olarak gören kelimelerle açıklanamaz.

Anadolu topraklarında da benzer bir surum söz konusudur. Bağlama, tulum, üç telli vb birçok çalgının çoksesli tınısı yanında ney, kaval gibi çalgıların teksesli tınısı birbirinden üstünlük veya güzellik unsurları olarak ele alınmaz. Her birinin bir rolü vardır. Birey veya toplum içinde yaşadığı kültürün sosyolojisi ve psikolojisine göre bu çalgıları benimser ve yaşantısında yer ettirir.

Batı müziğinde tekseslilikten çokssesliliğe geçiş süreci başlangıcı 10 ve 11. Yüzyıllar olarak gösterilir. Bu süreçte; Polyphoni (polifoni) olarak nitelenen kontrpuan tekniğine dayalı yatay çokseslilik ve Homophonie (homofoni) denen armoni bilimi ve sanatına dayalı dikey çokseslilik baskın olarak etkisini hissettirmiştir.

İlk çoksesli hareketin organum olduğu, Hucbold'un ve Guy'D'Arezzo'nun konu üzerinde çalışmaları, ilk çokseslilik denemelerinin sesteş sesler, sonra dörtlü, beşli ve sekizlilerin kullanılması, süregelen yıllarda üçlü ve altılı aralıklarında tercih edilir olması, ikili, yedili, dokuzlu aralıkların ise sonraki yıllarda etkin olarak tercih edilmesi, özellikle 14 ve 15. Yüzyıllarda polifoninin sıkı kurallarının belirlenmesi, Rönesans ve Barok dönemde Kontrpuan'ın kullanılması, geleneksel armoni kurallarının ise Klasik ve Romantik döneminde yer edinmesi bilindik konulardır. 19. Yüzyıldan sonraki müziğin hemen tamamında başlayan değişim ve dönüşümler çokseslilik kaidelerini de etkilemiş ve kromatizmle başlayan süreç tonalitenin dışına çıkılarak yeni ve farklı armonik arayışlar ve denemeler yapılmasına kadar gitmiştir.

Anadolu topraklarında da özellikle son iki yüzyılda müziğimizde değişim ve dönüşümler başlamış son yüzyılda ve elbette Cumhuriyet kültür politikalarının da verdiği ivme ile hız kazanmıştır.

Bu süreçte ismi bilinen sayısız besteci yanında Gomidas, Ahmet Samim Bilgen, Arel, Arseven gibi çoksesli Türk müziğine yönelik çalışmaları olan ama bilinmeyen değerlerimizde vardır.

Bu değişim ve gelişime toplumun hazır olup olmadığı, benimseyip benimsemediği, yaşantı biçimi halini alıp almadığı ayrı bir tartışma konusudur.

Bununla birlikte; özellikle mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda eğitim aracı olarak çoksesli Türk müziği eserlerinin kullanılması ve hatta Türk Müziğinde Çokseslilik Yöntemleri, Uygulamaları, Teknikleri vb adlarla ders olarak okutulması bu ve benzeri araştırmalara konu edinilmiştir.

Bu araştırmada, arasında bilindiği düşünülen Kemal İlerici sistemi yanında bilinmediği ama önemli hipotezleri ve teorilerinin olduğu düşünülen dört önemli ismin uygulamalarının karşılaştırmaları bilgi ve belgelerin kılavuz/uzman kişilerce de yorumlanması amaçlanmıştır.

Türk müziğinde çokseslilik meselesi üzerinde ilgili ilgisiz birçok kişi kafa yormuştur. Fikir üretmiştir. Bu konular üzerinde araştırmalar yapılmış, kitaplar yazılmış, konferanslar verilmiştir.

Türk müziğinin unutulmaz seslerinden Safiye Ayla bile bu konularda görüşlerini dile getirmiştir.

"Halk türküleri, benim en sevdiğim parçalardır… Bunlardan temiz musikiyi, başkalarında bulamazsınız. Efendim ne melodilerdir onlar!.. Halk türkülerini armonize ederken dikkat edilecek şey onların özlerine dokunmamaktır. Çünkü incelikleri elden kaçırılırsa bir daha ruhumuza ses vermez olurlar (Bardakçı, 2017: 92). Ud virtüözü ve besteci Şerif Muhittin Targan'ın yatay çokseslilığin gerekliliği üzerine düşüncesi ise oldukça dikkat çekicidir. "Eserlerimizi Batıya dinletebilmek için muhakkak çoksesli ve tercihan düşey değil, yatay gelişimli, yani armoniden çok kontrpuana dayanan fakat aynı zamanda orijinal milli karakterini kaybetmemiş olan bir musikinin de meydana getirilmiş olması lazım (Bardakçı, 2017: 227).

Bu çalışmada; bu tartışmalardan ve yukarıda zikredilen görüşlerin karşılaştırılmasından ziyade fikirler üzerinde durulmuş, dört önemli yaklaşım incelenmeye çalışılmıştır.

Çoksesli Türk eserlerinin eğitim aracı olarak kullanılmasının önemli olduğu düşüncesinden hareketle dört yaklaşımın temel özellikleri okuyucularla paylaşılmıştır.

Bu dört yaklaşımı üretenlerin geleneği bilmesi, geleneği özümsemeleri toplum odaklı felsefelerinin olduğu düşüncesi araştırmacı tarafından da önemsenmiştir. "Geleneğin çağdaş anlamda değerlendirilmesi ise geleneğe ve kültür mirasına sahip çıkarak özümlemek bilim ışığında sürekli geleceğe açarak günümüz gerçeklerine uygun yeni sentezler yapıp topluma sunmaktır. Geleneksel müziklerimizin çoksesli yapılmasının temelinde bu anlayışlar yatar" (Bayraktar, 1992: 257-259).

Amacımız Türk müziğinin çok seslendirilip çok seslendirilmemesi meselesinden daha çok uygulanan yöntemlerin incelenmesidir.

Türk ve Batı müziği arasında yüzlerce farklılık gösterilebilir. Aşağıdaki genellemeleri kesin doğru olarak bakmamak gerekir. Örneğin Türk müziğinin 24 eşit parçaya bölünmesi (ki bu bile tartışma konusudur), Batı müziğinde aksak ritimlerin olmaması, komaların olması, modal yapıya değinilmemesi, dizinin bir iki kelime geçilmesi gibi… Ayrıca makam üzerine bile ciltler dolusu yayın yapılabileceği gerçeği tarafımızca da bilinmektedir. "Türk müziğinde

makam kelimesi sadece diziyi kapsamaz. Makamın oluşabilmesi için başka unsurlara da ihtiyaç vardır. Dizi bunlardan sadece bir tanesidir. Makamın meydana gelebilmesi için, dizinin seyir ile hareket kazanması gerekmektedir" (Yavuzoğlu, 2012: 35). Halk müziği ve sanat müziği arasındaki farklılıklarda bu çalışmada söz konusu edinilmemiştir. Her iki müzikteki ritmik, melodik, ezgi işleyişleri farklılıkları ayrıca başka çalışmalarda ele alınabilir.

BATI MÜZİĞİ	**TÜRK MÜZİĞİ**
Batı müziği tonal yapıdadır	Türk müziği modal-makamsal yapıdadır.
Batı müziğimde ezgiler dizinin 1.3.5.8. Derecesinden biri ile başlar ve 1.3.5.8. derecesi ile bitebilir	Türk müziğinde ezgiler istediği sesle başlayabilir ama mutlaka ait olduğu makamın temel sesi ile bitmesi gerekir.
Batı müziğinde 3'lü, 6'lı aralıklar sevilir ve kullanılır.	Türk müziğinde 4'lü ve 5'li aralıklar tercih edilir.
Batı müziğinde ritimler genelde 2-3-4 zamanlıdır.	Türk müziğinin kendine has ritimleri vardır. En önemli "aksak" olarak adlandırılan ritimlerdir. 5/8, 7/8, 9/8,10/8 vb.
Batı müziğinde bir dizi 12 eşit parçaya bölünür.	Türk müziğinde bir sekizli 24 eşit parçaya bölünür.
Batı müziğinde bir tam ses iki eşit parçaya bölünür.	Türk müziğinde 9 eşit parçaya bölünür ve her bir parça-ses koma olarak adlandırılır.

Bu farklılıklar olmakla birlikte müziklerin işleyiş tarlarına göre yaklaşımların olduğu çalışma sırasında görülmüştür. Örneğin İleride belirtileceği üzere Ahmet Samim Bilgen klasik armoni kaidelerine göre çok seslendirmelerin yapılabileceğini belirtmiştir.

Çokseslilikle İlgili Temel Kavramlar

Monofoni: Foni sözcüğü Yunanca'da (phone) "ses", "ton" anlamına gelir. Monofoni ise tek sesliliği işaret eder ki bu da müzikte yer alan en basit dokudur (Altay, 2011: 11).

Monofoni: Yalnızca melodi çizgisinden oluşan tek partili müzik (Say, 2002: 352) .

Polifoni: Bir kompozisyon tekniği olarak da ele alınan bu müzikal doku türü Latice polyhon(ic)us ve Yunanca polyhonia sözcüklerinden gelir. Tanım olarak çok sesli (çok partili) müzik olarak nitelenmekle beraber, müzikal doku anlamında kastedilen "yatay yazı"dır (Altay, 2011: 11).

Polifoni: Yatay çokseslilliği niteleyen kontrpuan ile eş anlamlı olarak kullanılır. İki veya daha fazla melodinin kendi bağımsız yolunda belirli kurallara göre ilerleyerek birliktelik oluşturması (Say, 2002: 432).

Monodi: Homofonik dokunun erken evresi olan monodik doku, temelde bir ezgi hattının armonik olarak bire bir desteklenmesidir (Altay, 2011: 12).

Monodi: Sadece tek melodik çizgiden oluşan müzik (Say, 2002: 352).

Heterofoni: Bir tür karmaşık monofonidir. Heterefoni bir ezginin farklı partilere, çeşitlendirilerek, değiştirilerek dağıtılmasıyla oluşturulabilir (Altay, 2011: 12).

Heterophonie: İki ya da daha fazla sayıdaki ünison sesin benzemezlik içinde tınlaması. Kendiliğinden ortaya çıkan bu olgu, genelde doğaçtan yapılan seslendirmelerde söz konusudur (Say, 2002: 246).

Tonal: Tonaliteye ilişkin. Tonal özellikte. Tonal sistem ile yazılan, içinde tonal bir merkez bulunduran müzik (Say, 2002: 523).

Tonalite: Bir dizinin tonal ilkelere göre kuruluşu. Dizilerin ve tonların ne şekilde kurulmuş bulunduğunu açıklayan sistem ve onun dayandığı kurallar bütünü (Say, 2002: 523).

Mod: Dizilerin ve melodilerin sınıflandırılmasında kullanılan temel bir kavram (Say, 2002: 350).

Modalite: Modların kullanıldığı müzik sistemi. Bir eserde kullanılan moda göre belirlenen nitelik. Modalite, Avrupa müziğinin tonaliteye yönelmesinde temel işlev görmüştür (Say, 2002: 351).

Bir Durum Tespiti

Ülkemizde genel, amatör ve profesyonel müziğin hemen her türünde çoksesli eserler bir eğitim aracı olarak kullanılmaktadır. Öğrencide istenilen bazı bilgi ve becerilerin yerleşmesi bakımından çoksesli eserler müzik eğitiminde kaynak teşkil eder.

Bununla birlikte çalgı, ses, orkestra ve oda müziği, koro vb derslerde nitelik ve nicelik olarak çoksesli Türk müziği eseri arzu edildiği gibi değildir.

Zorluk derecelerinin yüksek olması en büyük eleştiri konusudur.

Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarında bir yarıyılda bu adla bir ders yürütülmekte, ödevlendirme ve sınav amaçlı ortaya çıkarılan ürünler ise tozlu raflarda unutulup gitmektedir. Birkaç meraklı eğitim müziği bestecisi eserlerini ve üretimlerini kitaplaştırabilmekte ve ilgililerle buluşturabilmektedir.

Ürünlerin az olmasının sebeplerinden birinin de dersin içeriğinin sadece "Kemal İlerici Dörtlü Armoni" sistemine göre modellenmiş olması gösterilebilir.

Oysa biraz sonra araştırma içeriğinde de görülebileceği gibi farklı yaklaşımlar söz konusudur ve bu yaklaşımların bilinmesi, tartışılması ve denenmesi yollarıyla üretim sayılarının aratacağı düşünülmektedir.

2017-2018 Eğitim öğretim yılında, Türk Müziği Çokseslendirme Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı Türk Müziği Çokseslendirme (0-2- 1) Dersi "Alan eğitimi dersleri" içerinde gösterilmektedir ve içeriği şu şekilde açıklanmış.

> *"Türk müziğinin dikey çok seslendirme yönünden temel özellikleri, Türk müziğinde dikey çokseslendirme uygulamaları, Türk müziğinin yatay çok seslendirme yönünden temel özellikleri, Türk müziğinde yatay çok seslendirme uygulamaları, Türk müziği eserleri üzerinde armonik yönden inceleme çalışmaları"*

Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı Türk Müziği Çokseslendirme (0-2- 1) Dersi amacı "Türk müziği eserlerini çokseslendirmede kullanılan farklı yaklaşımları tanımak ve bunlardan biri olan "İlerici Sistemi" ile çokseslendirme yapmaktır" olarak belirlenmiştir.

Marmara Üniversitesi örneğinde ise şu bilgiler yer almakta

Dersin Amacı

Türk müziği çokseslendirme dersi aşağıda yer alan çalışma konularını kapsar; Öğretmen adaylarına Türk müziğinin dikey ve yatay çokseslendirme yönünden temel özellikleri, çokseslendirme uygulamaları. Türk müziği eserleri üzerinde armonik yönden inceleme çalışmaları yaptırarak, Okul müzik eğitiminde kullanılan halk ezgilerini ve geleneksel sanat

müziği ezgilerini dörtlü armoni sistemine göre nasıl çokseslendirebileceğini göstererek, onların da yazmalarını sağlamaktır.

Öğrenme Çıktıları

1. Dörtlü armonilerle bir halk ezgisine piyano eşliği nasıl yazılacağını öğrenir, bunu diğer ezgiler üzerinde uygular.

2. Tam ve kırık kalışlar ve kalıp yürüyüşleri nasıl yapıldığını bilir ve piyanoda çalar.

3. Bir halk ezgisini nasıl çokseslendireceğini sınıfta öğrenir ve diğer ezgiler üzerinde uygular

4. Sınıfta hüseyni dizisi üzerinde yapılan ikili, üçlü ve dörtlü bağlanışları diğer diziler üzerinde uygular.

5. Dörtlü akorların kuruluşunu bilir ve öğrenilen makam dizileri üzerinde uygular

6. THM ve TSM makam ve dizilerinin özelliklerini bilir ve uygular

Dersin İçeriği

Türk müziğinin dikey çok seslendirme yönünden temel özellikleri, Türk müziğinde dikey çok seslendirme uygulamaları, Türk müziğinin yatay çok seslendirme yönünden temel özellikleri, Türk müziğinde yatay çok seslendirme uygulamaları, Türk müziği eserleri üzerinde armonik yönden inceleme çalışmaları.

Haftalık Ayrıntılı Ders İçeriği

1. Konuyla ilgili temel bilgiler: Dörtlü armoni çalışmalarına giriş

2. Türk Halk müziği ve Türk Sanat müziği makam/dizilerinin gözden geçirilmesi

3. Üç sesli “Dörtlü Akorlar”ın kuruluşu, çevrimleri ve dört partili olarak yazılması

4. Üç sesli “Dörtlü Akorlar”ın birbirine bağlanışları (ikili, üçlü ve dörtlü bağlanışlar)

5. Dörtlü akorlarda katlama ve eksiltmeler

6. Geçişler ; I ve III. derece akorlarının yürüyüşleri (Hüseyni bir ezgi üzerinde gösterme)

7. Tam ve kırık kalışlar, kalıp yürüyüşler

8. Ara sınav

9. Modülasyon (Bir makamdan diğer makama geçiş yapma)

10. Verilen bir ezgiye ikinci ses yazma (Hüseyni, kürdi ve hicaz ezgi üzerinde çalışma)

11. Üç ve dört partili uygulama (Hüseyni, kürdi ve hicaz ezgi üzerinde çalışma)

12. Çağdaş Türk bestecilerinin koro, piyano ve piyano eşlikli halk ezgileri üzerinde incelemeler

13. Seçilecek bir halk ezgisini iki seslendirme

14. Seçilecek bir halk ezgisini koro için düzenleme

15. Seçilecek bir halk ezgisine dörtlü akorları kullanarak piyano eşliği yazma

16. Çalışma haftası

17. Yarıyıl sonu sınavı

Ders Kitabı / Malzemesi / Önerilen Kaynaklar

1.Çağdaş Türk Bestecilerinin Nota albümleri (Özellikle Koro, piyano ve piyano eşlikli türkü albümleri)
2. Kemal İlerici – Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi
3. Muammer Sun – Kır Çiçekleri
4. Necdet Levent – Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni
5. Necdet Levent – Türk ve Batı Müziği Ezgilerde Çokseslilik Yöntemi
6. TRT Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği Nota ve CD Arşivi
7. Atınç Emnalar - Türk Halk Müziği ve Nazariyatı
8. İsmail Hakkı Özkan -Türk Musıkisi Nazariyatı ve Usulleri

Program analizi yapıldığında; programın dörtlü armoni sistemi üzerine modellendiği görülmektedir.

Konservatuvar eğitim sistemi içerinde de aynı durumla karşılaşmaktayız. Bülent Ecevit Üniversitesi Yaylı Çalgılar Programı "Türk Müziği Çokseslendirme" dersinde dörtlü armoniye vurgu yapılır.

Dersi Amacı

Türk müziği makamlarında yazılmış eserleri üzerinde 4lü armoni sistem yöntemlerini kullandırmak. Dikey çok seslilik çalışmaları yaptırmak

Dersin İçeriği

Basit makamlar ve dizileri Hüseyni makamında kadans Hüseyni makamında ezgilerin armonilenmesi Kürdi makamında kadans Kürdi makamında ezgilerin armonilenmesi Hicaz makamında kadans Hicaz makamında ezgilerin çok seslendirilmesi Bileşik makamlar ve dizileri Segah makamında kadans Segah makamında ezgilerin çok seslendirilmesi Saba makamında kadans Saba makamında ezgilerin çok seslendirilmesi Yaylı Dörtlü için eser armonileme Koro için eser armonileme

Çalışmada Amaç-Önem ve Problem

Türk müziğinde çokseslilik yaklaşımlarından yaygın olarak kullanılan ve bilinen Kemal İlerici ile birlikte az bilinen veya bilinmediği düşünülen Ahmet Samim Bilgen, Veysel Arseven, İbrahim Selman Coşkun ve Hüseyin saadettin Arel'in yaklaşımlarının temel hususlarını betimlemek ve ilgililere sunmaktır. Eğitim aracı olarak kullanılan ve ders olarak okutulan Türk müziğinde çokseslilik/Armoni derslerine kaynak teşkil edebilmesi açısından çalışmanın önemli olduğu düşünülmektedir.

Çalışmada; Problem cümlesi; Türk müziğinde çokseslileğe yönelik farklı yaklaşımlar nelerdir? Olarak belirlenmiş, çalışma beş yaklaşım ile sınırlandırılmıştır. Bu beş yaklaşıma sahip besteciler ise Kemal İlerici, Hüseyin Saadetin Arel, Ahmet Samim Bilgen, İbrahim Selman Coşkun ve Veysel Arseven'dir. Elektronik bestecilik, 12 ton, alaetorik bestelemeye ilişkin üretimler yapan besteciler araştırma kapsamına alınmamıştır.

Yöntem

Çalışma; Kemal İlerici, Ahmet Samim Bilgen, Veysel Arseven, İbrahim Selman Coşkun ve Hüseyin saadettin Arel'in yaklaşımları ile sınırlandırılmıştır. Betimsel nitelikteki araştırmada doküman/içerik analizi tekniği kullanılmıştır.

Ahmet Samim Bilgen

Say (2005: 217-218) Ilgaz adlı çocuk şarkısı ile tanınan Ahmet Samim Bilgen hakkında şu bilgileri verir.

> "Besteci ve keman sanatçımız (doğ.1910). Gençlik döneminden başlayarak keman ve bestecilik alanlarında etkinlik gösteren Bilgen, bir yandan hukukçu olarak çalışmalarını sürdürmüştür. Liseyi bitirdikten sonra İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda Seyfettin Asal'la keman çalışan sanatçımız, Hukuk Fakültesi'ndeki öğrenciliği sırasında Ferit Alnar'ın yönettiği İstanbul Şehir Tiyatrosu Orkestrası'nda kemancı olarak görev almış, ayrıca 1930-35 yılları arasında Cemal Reşit Rey'in kurduğu ve yönettiği Konservatuvar Orkestrası'nda çalışmıştır. 1935'te "Cumhuriyet" gazetesinin düzenlediği bestecilik yarışmasında ödül alan Bilgen'in 1937-1940 arasında yayımlanan üç *Türkü Albümü* halkevleri tarafından satın alınmıştır. *Türk Halk Havaları* adlı albümü ise Paris Konservatuvarı profesörlerinden E. Borrel'in övgüsüyle karşılanmıştır. Türk tadındaki Ilgaz adlı parçasıyla tanınan Samim Bilgen, 1973 yılından başlayarak Sevda Cenap And Müzik Vakfı'nda "Danışma Kurulu Üyesi" olarak yer almıştır. Besteci sahne eserlerinin yanı sıra, şan ve piyano için, solo piyano için parçalar da yazmıştır.
>
> ORKESTRA VE SAHNE MÜZİKLERİ: Otello, tiyatro müziği (1930), Ilgaz, yaylı çalgılar için sahne müziği (1931), Kadınlar mı, Erkekler mi, operet (1932), Köye Dönüş, yaylılar orkestrası için sahne müziği (1932), Bu Yaz Böyle Geçti, operet (1935), Merih'ten Gelen Telsiz, sahne müziği (1936).
>
> ŞAN VE PİYANO İÇİN: Anılar (1930-35). Türk Halk Havaları (1935). Beş Türkü (1939). On Halk Şarkısı (1960-80).
>
> SOLO PİYANO: Nocturne (1980). Ballade (1980).

Dünden Yarına Türküler Kitabında 10 türküye yer veren Ahmet Samim Bilgen'in çokseslilik yaklaşımı şu şekilde özetlenebilir.

-Halk ezgileri makamlarının majör ve minör tonlara yakınlıkları vardır.

-Türküler çok seslendirilirken dikey armoni kuralları uygulanmalıdır.

-Türküler 18. ve 19. Yüzyıl kuralları ile armonize edilmelidir.

-Frigien (Mi/Kürdi) dizisi önerilmelidir.

-Doryen (Re/Hüseyni) dizisi ve Plagal kadans önermesi dikkate alınmalıdır.

Yine Samim Bilgen'in doryen ve eolyen modlarını önemsemesi dikkate değerdir.

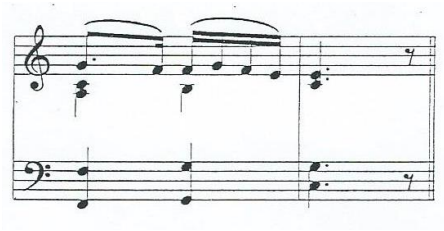
"Doryen modu "ciddi" bir moddu ve genç bireylerin eğitim sürecinde etkin kılınmalıydı. Miksolidyen ise genellikle "mutlu" bir mod olarak görülürken, Eolyen modu pek "üzgün" bir mod olarak düşünüldüğünden içli şarkıların malzemesi oluyordu" (Altay, 2011: 15).

Modların majör ve minör etkisi veya karşılaştırması her daim yapılmıştır. "Ionian: Müzikte do notasından do notasına olan 8 seslik modun (dizinin) adıdır. Başka bir deyişle do majör dizisidir. Aeloian: Müzikte la notasından la notasına olan 8 seslik modun (dizinin) adıdır. Başka bir deyişle la minör dizisidir" (Bayramlı, 2014: 147).

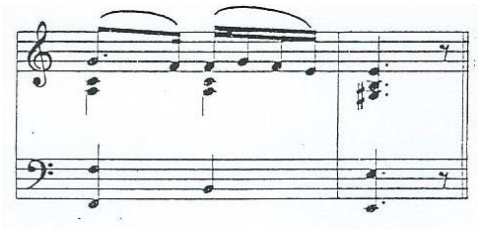
Makamsal özellikteki Türk müziğinin tonal istem içerisinde ele alınması, modlara gönderme yapılarak çokseslilik uygulanmalarının da yapılabileceğinin önerilmesi dikkat çekicidir.

Bilgen'in Akor Kurulum Örnekleri
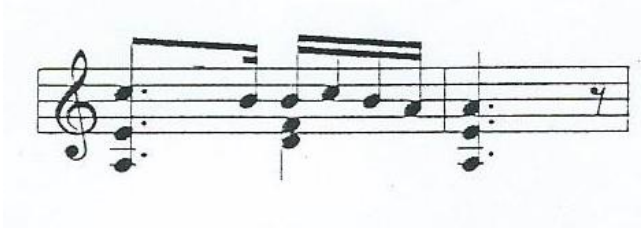
"Müzik tarihinde Frikya (mode phyrgien) adıyla geçmiş olan ve Balkan ülkelerinde de sık görülen bu şeklin çokseslendirilmesi durağı birinci perde akorunun üçlüsü olarak düşünülmek kaydıyla ilgili olduğu majör makamından farklı değildir (Bilgen, 1986: 2).
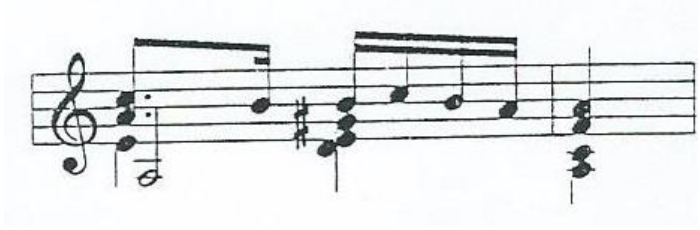


"Fakat ortaçağda çok kullanıldığı bilinen bu makamdan bitiriş kadansı 4. Perde üzerine kurulan minör makamın dominantına (5.perde akoruna) yapılan yarım kadansın tercihini önerenler vardır" (Bilgen, 1986: 2).



"Makamın karakterini korumak için kadanslarda V-I perde akorlarıyla yapılan (outhentique) kadans yerine IV-I perde akoruyla yapılan (plagole) kadansa gitmek gerekmektedir.



Gibi. Çünkü bu makamda V. Perde akorundaki üçlünün majör olmaması V-I akorunun gücünü kesmekte. Bu makamın çokseslendirilmesinde yarım ses yükseltilmiş yedinci perdenin ancak geçiş perdesi (note de passage) olarak veya kesik kadansa (Cadance rompue) geçiş için kullanılmasında bir sakınca yoksa da bu tertibin bir bitiriş kadansı olarak değil ancak devamı sırasında kullanılacağı açıktır" (Bilgen, 1986: 2).



Ek-1. Ahmet Samim Bilgen Gökte Yıldız

Veysel Arseven

Ülkemiz halk kültürü ve müziği üzerine bilimsel ve sanatsal üretkenliği ile bilinen Arseven'in bizi ilgilendiren en önemli özelliği ise Türk müziğinde çokseslilik üzerine ciddi

çalışmalarının olması, bilimsel yayınlar yapmasıdır. Say (2005: 104) Arseven hakkında şu bilgileri verir.

> Müzik eğitimcisi, halk müziği araştırmacısı ve müzik yazarımız (1919-1977). Gagavuz Türklerinden olan Arseven'in asıl adı Vasili Öküzcü'dür. 1938'de Türkiye'ye yerleşen sanatçımız, İstanbul'da Öğretmen Okulu'nu bitirdikten sonra Gazi Üniversitesi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nde öğrenim yapmış, piyanist ve eğitimci Eduard Zuckmayer'in öğrencisi olarak yetişmiştir. 1946-48 yılları arasında Trabzon'da Beşikdüzü Köy Enstitüsü'nde, daha sonra Anadolu'nun çeşitli okullarında müzik öğretmeni olarak görev alan eğitimcimiz, bu dönemde sürdürdüğü araştırmalarıyla tanınmıştır. 1974 yılından öldüğü yıla kadar Gazi Eğitim Müzik Bölümü'nde öğretmenlik yapan sanatçımızın folklorcu ve müzik yazarı yönüyle500'den fazla makalesi yayımlanmıştır. Eğitsel özellikte orkestra parçaları da besteleyen Veysel Arseven, folklor konuklarındaki araştırmalarının bir bölümünü kitaplarda toplamış, ayrıca müzik eğitimi üzerine ders kitapları yazmıştır. 2003 yılında Gagavuzya'da "Veysel Arseven'i Anma Konferansı" düzenlenmiş, bu toplantıda bir araya getirilen Veysel Arseven'le ile ilgili ayrıntılı bilgiler ve araştırmacımızın folklorla ilgili bir kısım yazıları Stepan Bulgar'ın edisyonuyla *Veysel Arseven: Gagavuz Kompozitörü ve Folklorcusu* başlığı altında TÜRKSOY Genel Müdürlüğü ve Gagavuz Yeri Kültür Dairesi Başkanlığı tarafından yayınlanmıştır (Ankara, 2004).
>
> KİTAPLARI: Karadeniz Bölgesi Halk Türküleri (1948); Öğretmen Okullarında Müzik Eğitimi I(1956), Çoksesli Halk Türküleri (1957); Öğretmen Okullarında Müzik Eğitimi II (1958); Ortaokullarda Müzik Eğitimi I (1961); Ortaokullarda Müzik Eğitimi II (1961); Ortaokullarda Müzik Eğitimi III (1961); Açıklamalı Türk Halk Müziği Kitap ve Makaleler Bibliyografyası (1969).

Arseven Türk Folklor Araştırmaları Dergisinde; Halk Müziğinde Çokseslilik 'Armoni' I, S. 123, (İstanbul, Ekim 1959, ss 2007-2009) ve Halk Müziğinde Çokseslilik 'Armoni' II. S. 123, (İstanbul, Ekim 1959, ss 2027-2028) gibi makaleler yazarak konuyla ilgili düşüncelerini dile getirmiştir (İstanbullu, 2016: 20).

Arseven çalışmalarıyla genel olarak Türk dünyasına hizmette bulunmuştur. O, Anadolu'nun, Azerbaycan'ın, Gagavuz Yeri'nin musikisi ve folklor derlemeleriyle Türk dünyasında Gagavuzlar'ın temsilcisi kimliğine bürünmüştür (Bülbüloğlu, 2004: VII).

Arseven "Çok Sesli Halk Türküleri" adlı çalışmasında şunları söyler. "Batı memleketlerinde, öğrenci ve gençlik korolarını besleyen zengin yayınlar vardır. Öğretici bunların içinden sadece bir seçme yapmakla yetinir. Bizler de de, Batı müziğinden adapte edilmiş yahut bu anlayışla yazılmış iki ve daha fazla partili güzel eserler yazılmıştır. Ancak çok sesli yerli müziğe karşı duyulan ihtiyacı karşılayacak örnekleri bir arada bulmak pek mümkün olmamaktadır. İşte böyle bir eksikliği giderir düşüncesiyle "Çok Sesli Halk Türküleri" adlı eseri hazırlamış bulunuyorum (1959: 2).

Arseven'in Türk bestecilerin eserlerini güzel bulması, yerli çok sesli eser tabiri kullanması dikkat çekicidir.

Arseven'in Türk müziğinde çokseslilik uygulamaları üzerine önermeleri özetle şunlardır.

-Kâğıt üzerinde değil, piyano başında çok seslendirme çalışmaları yapılmalıdır.

-Akor anlayışı terk edilmelidir.

-Türkülerin ezgisel yapısı dikey değil yatay çokseslilik (kontrpuan) kaidelerine uygundur.
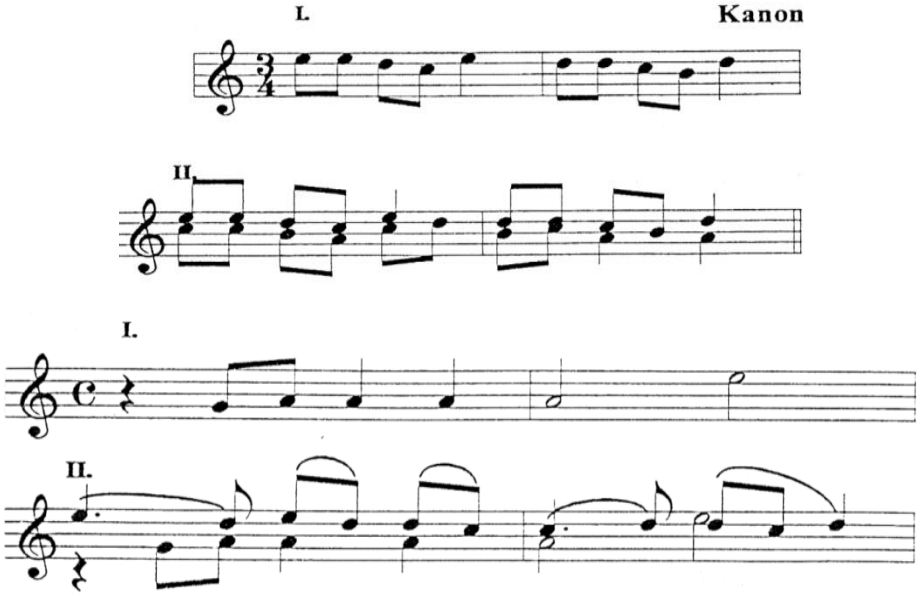
-Dörtlü, beşli ve sekizlilerin kullanımı önemsenmelidir.

-Üçlü ve altılı aralıklardan sakınılmalıdır.
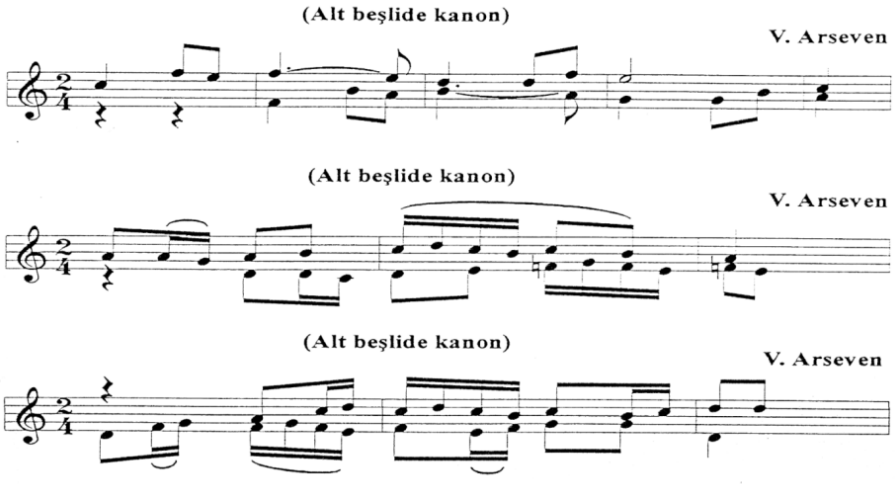
-Türk müziğinde sevildiği düşünülen; artmış ikili, artmış yedili, az da olsa küçük altılı aralıkların yatay teknik yardımıyla kullanılması önemsenmelidir.

-Kanon, İmitasyon tekniklerinin önemi ve kullanımı önemsenmelidir.

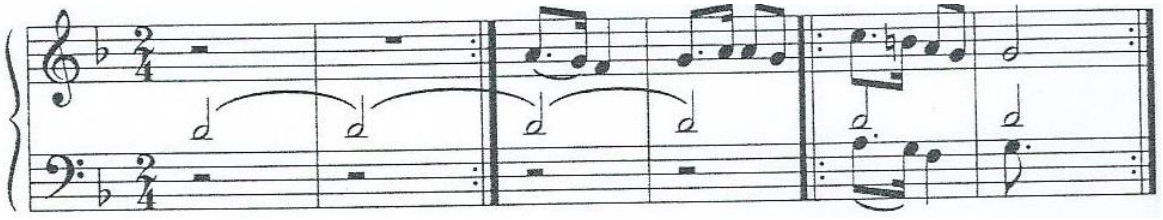
"Türk halk melodilerini çoksesli olarak işlerken armonik seslerden faydalanmak lazımdır. Belli bir sesin ilk armoniği oktav, ikincisi ise beşlidir. Çalgı ister keman, ister bir bağlama olsun sekizli aralıkla türkü söyleme halk arasında olduğuna göre beşli ve dörtlülerle söylemeyi niye denemesinler? Bu, onlarda daha başka aralıklarla türkü söyleme alışkanlığı uyandırabilir (Arseven, 1959: 2009).



"Bazı türküler pestten veya tizden beşli aralığında başlatılarak gene kanon halinde söyletilebilir (Arseven, 1959:2027).



"Batı müziğinin polifonik örgüsünde altılı ve üçlü aralıklar önemli bir yer tutar. Öyle ki sırf üçlü ve altılı aralıklardan meydana getirilmiş eserlere rastlanır. Hâlbuki bizim müziğimizde en çok sakınılacak aralıklarda bunlar. Kontrpuan ile armonize edilecek bir halk melodisinde beşli, dörtlü, artmış ikili, küçük ve artmış yedili ve nihayet küçük altılı aralıklarına bol bol iltifat edilebilir (Arseven, 1959: 2027).



Ek-2.Veysel Arseven Ankara Türküsü

Hüseyin Saadettin Arel

Arseven Türk Halk müziğindeki üretkenliğinin bir benzerini Türk Sanat müziğinde Arel içinde söylemek mümkündür. Arel'in konumuzla ilgili yaklaşımları ise oldukça ilginçtir.

> "Müzikolog, besteci, teorisyen ve eğitimcimiz. (1880-1955). Geleneksel sanat müziği öğretimine ve onun notasyon sistemine yeni bir disiplin getiren Arel, lise öğrenimini İzmir'deki Fransız kolejinde tamamlamıştır. 1901'de İstanbul' a yerleşerek Medrese öğrenimi gören ve daha sonra Hukuk Mektebi'ne giren sanatçımız bu okulu 1906 yılında bitirmiştir. Adalet Bakanlığı'nda yer aldığı çeşitli görevlerde kısa sürede yükselen Arel, 1911 'de bakanlık müsteşarlığına getirilmiş, 1923 'ten sonra resmi görev almayarak yaşamını avukatlıkla kazanmıştır. Arapça, Farsça, Almanca, Fransızca ve İngilizce bilmesi müzikoloji çalışmalarına önemli destekler sağlamıştır. Sadeddin Arel, müziğe on yaşındayken Batı müziği dersleri ile başlamış, mandolinle nota bilgisi çalışmıştır. Geleneksel sanat müziği çalışmalarına ise 16 yaşından sonra İstanbul'da başladığı bilinir. İlk öğretmeni, Şekerci Cemil Bey'dir. Daha sonra değişik hocalardan ney, nısfiye, girift, keman, kemençe, viyola, viyolonsel ve piyano dersleri almıştır. 1907-09 arasında Edgar Manas ile armoni, kontrpuan ve füg çalışan sanatçımızın geleneksel müzik alanındaki asıl hocası Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede'dir. Bu Mevlevi şeyhinin yanı sıra Mehmed Celalaeddin Dede ve Mehmed Ataullah Dede gibi bilge gibi usta müzikçilerimiz, öğrencileri olan Arel doktor Suphi Ezgi ve Rauf Yekta Bey'i geleneksel sanat müziğimizin teorik sorunlarına eğilmeye özendirmiştir. Arel ve arkadaşlarının müzikbilim konularındaki çalışma sürecinde elde edilen en önemli sonuç, müziğimizin ses sistemine ve ona bağlı olarak notasyona Batı sistemi doğrultusunda temel kazandırmak olmuştur. Arel, Ezgi ve Rauf Yekta Bey'in önerdiği ses sistemi, bir sekizli içinde eşit olmayan 24 aralıktan oluşan 25 sesi içermektedir. Özellikle öğretimde kullanılmak üzere düşünülen ve daha sonra yaygınlaşan bu sisteme ve notasyona, "Arel-Ezgi" sistemi denmiştir. Müzikoloji çalışmalarını yaşamı boyunca sürdüren Arel, araştırmalarına kaynak olan iki büyük özel kütüphane kurmuştur. Abdurrahman Paşa'nın köşkünde bulunan birinci kütüphane, İstanbul'un işgali sırasında 1922 yılında köşkün yanması sonucunda kül olmuş, ikincisi ise 1923 yılından başlayarak Arel'in öldüğü 1955 yılına kadar oluşturulmuştur. Bu çok zengin kütüphanenin Türk müziği kısmında basılı eserler, nota ve dergi koleksiyonları, geleneksel müziğimiz üzerine yazılmış Arapça, Farsça ve Osmanlıca yazman eserlerin el yazısı kopyaları, daha da önemlisi, Kantermiroğlu'nun "Edvar'ı" gibi orijinal yazmalar bulunmaktadır. Arel kütüphanesinin müzikbilim açısından eşsiz belgesel değer taşıyan asıl önemli kısmı, el yazısı ile saptanmış yüzlerce eserin nota koleksiyonlarıdır. Bu eserler, doktor Suphi Ezgi'nin yetmiş yılda topladığı notaları da içermiştir. Geleneksel müziğimizdeki binlerce eserin notasını bir araya getiren söz konusu koleksiyonda, bir çok eserin yalnızca tek nüshası bulunuyordu. Sadeddin Arel, değişik dönelerde üç dergi yayımlamıştır: 15 günlük olan ilki, "Şehbâl" adını taşır ve 100 sayı yaşamıştır. (1909-14); ikinci derginin adı "Türklük"tür ve 14 sayı yayımlanmıştır (1939-40); üçüncüsü ise 1948 yayımlanmaya başlayan aylık "Musiki Mecmuası"dır (ölümünden sonra yayımı Ethem Ruhi Üngör tarafından sürdürülmüştür) Arel'in çoğunluğu Batı müziği üzerine yazdığı kitapları şu başlıkları taşır: Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri; Armoni Dersleri, Kontrpuan Dersleri; Füg Dersleri; Türk Musiki İleri Solfej Dersleri; Eski Musiki Tarihi; Türk Musiki Kimindir; Kantermiroğlu Edvarı; Prozodi Dersleri. Ayrıca, her biri müzikolojik değer taşıyan ve önemli konulara el atan yüzlerce makalesi dergi sayfalarında kalmıştır. Arel'in besteciliği üzerine geniş ve yetkin değerlendirmeler, Yılmaz Öztuna ve Ercüment Berker gibi ikşi öğrencisi tarafından yapılmıştır. Batı müziği kapsamındaki eserlerinin notalarını ise Arel

çeşitli dönemlerde öğrencilerinin önünde yakmış ve yok etmiştir. Geleneksel sanat müziğimizin çeşitli tür ve formlarındaki dinsel ve dindışı eserlerinin listesi ise Yılmaz Öztuna tarafından sınıflandırılmış, makamları, isimleri ve usülleri ile numaralandırılarak liste halinde belirtilmiştir. Buna göre bestecimizin dinsel eserleri 51 Mevlevi *Ayin-i Şerifi,* 108 *Durak* formunda eser; 88 *İlahi* ve 13 Ney için *Taksim'* den oluşur. Bestecinin büyük başarı gösterdiği saz eserleri kapsamına giren formların makam ve usullerinin belirtilmesi yanında, önemli bir kısmına ayrıca opus numarası verilmiştir: *Peşrev'*leri sıra numarasına göre 24'tür. *Konser saz Semai*'lerinin sayısı 29'dur. (Bu eserlerin tamamı 6 hane çalgı ustalığı gerektiren eserden oluşur) *Saz semai'* leri 80, *Oyun Havaları 42'*dir. Konulu (ya da sınıflandırma başlığına göre) *Tasvir'i Saz Eserleri'* nin sayısı 21, *Taksim*'lerinin sayısı ise 8'dir. *Beste ve semai* formlarındaki eserleri 7 tanedir. Birçok değerli Divan şairinin *Gazel*'i üzerine bestelenmiş eserlerinin sayısı 51'dir; Ayrıca 2 *Gazelli Taksim*'i vardır. *Köçekçe'*leri 10 bölümden oluşan bir "Köçekçe Süiti" (ya da takımı) ile 1 "oyun şarkısı"dan oluşur. Şarkı formunda yazdığı eserlerin sayısı 105'e ulaşmıştır. Arel'in 2 marşı vardır: M. Akif Ersoy'un "*İstiklal Marşı"* (resmen onaylanmış değildir) ve H. F. Süerdem'in *"Bayrak Marşı"* (Say, 2005: 92-93)

Arel'in çoksesli eserlerinden beğenmediklerini öğrencilerinin önünde yaktığına dair görüşler hayli ilginçtir.

Armoni Dersleri, Contrepoint Dersleri, Fugue Dersleri kitapları bulunan Arel'i Öztuna Türk musikisinin en büyük bestekarı ve musiki bilgini olarak tanıtır" (1969: 45). Ona göre "Arel Çoksesli Türk Musikisinde de şüphesiz büyük bir isimdir ve rakipsizdir. Bu yolda onu takip edebilecek pek az bestekâr yetişmiştir. Ancak milli musikinin geleceği, şüphesiz bu yoldadır" (1969: 52) Arel'in oda musikisi, koraller için 71 çok sesli eserinin olduğu bilinmektedir (Öztuna, 1969: 59-61).

Yalçın "Hüseyin Saadettin Arel'in Armoni Kitaplarındaki Armonik ve Terminolojik yaklaşımları" adlı çalışmasında "Mübtediler İçin Nazari ve Ameli Ahenk Dersleri" ve "Türk Musikisi İçin Ahenk Dersleri/Armoni" adlı kitaplarını incelemiştir. Yalçın; "Mübtediler İçin Nazari ve Ameli Ahenk Dersleri" kitabında Arel'in ahenk (armoni), uygu (akor), dizi, kol (mod) gibi terimlerin tanımlanması ile başlanan çalışmada, Batı armonisinin öğretilmesinin amaçlandığı" söyler (2013: 6). "Türk Musikisi İçin Ahenk Dersleri/Armoni" adlı kitabına yönelik ise; kitabın Türk müziğinin çok seslendirilmesini amaçladığı görülmektedir" dedikten sonra "görüldüğü gibi Arel, Türk müziği için Batı müziği armonisi değil Türk müziği için özel bir armoni yöntemi araştırmaktadır. Bu amaçla, ilk olarak, Türk müziği seslerinin selenleri (armonikleri) araştırılmış, aralıkları belirlenmiş ve akor seslerinin hangi aralıklar ile kurulması gerektiğinin belirlenmesine çalışılmış" (2013: 9) olduğunu belirtir. Yalçın çalışmasının sonuç bölümünde şu görüşlerine yer verir. "Bu çalışmaların, Batı müziği armonisi ve Türk müziğinin çok seslendirilmesi üzerine Türkiye'de yayınlanmış, ilk basılı kaynaklar olduğu görülmüştür. Kitaplarda kullanılan terimlerin H. S. Arel tarafından geliştirildiği, Türk müziğinin çok seslendirilmesi için kullanılan akor ve bağlanışların da Arel tarafından bulunan özgün çalışmalar olduğu görülmüştür… Arel'in bu çalışmasının bu açıdan işk olması, Türkiye'de armoni eğitimi ve Türk müziğinde çokseslendirme yöntem ve tekniklerinin geliştirilmesi açısından ne derece önemli olduğunun bir göstergesidir" (2013: 14).

Arel'in Çokseslilik anlayışı kısaca şu şekilde açıklanabilir:

-H.S. Arel' in "Türk Musikisi İçin Ahenk Derslerin de ele aldığı sistem Batı armonisidir.

-Arel; üçlü ve altılıların kullanılması gerektiğini düşünür.
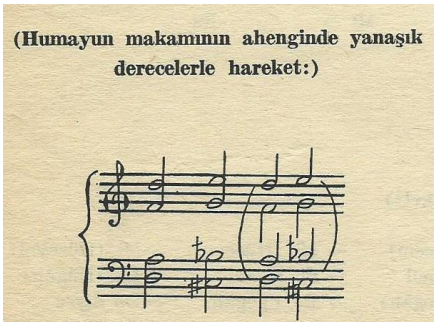
-Arel, ikili, dörtlü, beşlilerin de kullanılabileceğini, sadece üçlü ve altılılara bağlı kalınmaması gerektiği düşünür. Ancak bunun için çok iyi bir bilgi birikimi ve tecrübeye ihtiyaç vardır.

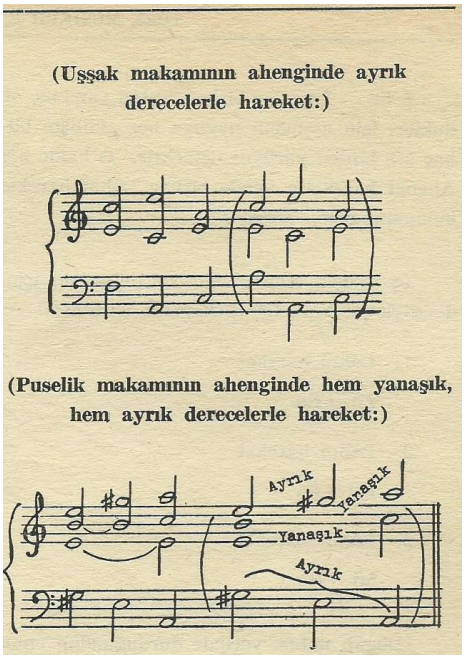
-Kanon ve imitasyon gibi yatay çokseslilik tekniklerini çalışmalarında kullanmıştır. Bu yönüyle çoksesli eserlerinin tek yönlü değil çok yönlü olduğu gerçeği bilinmelidir.

Arel'in akor kurulum örnekleri (1959: 32).
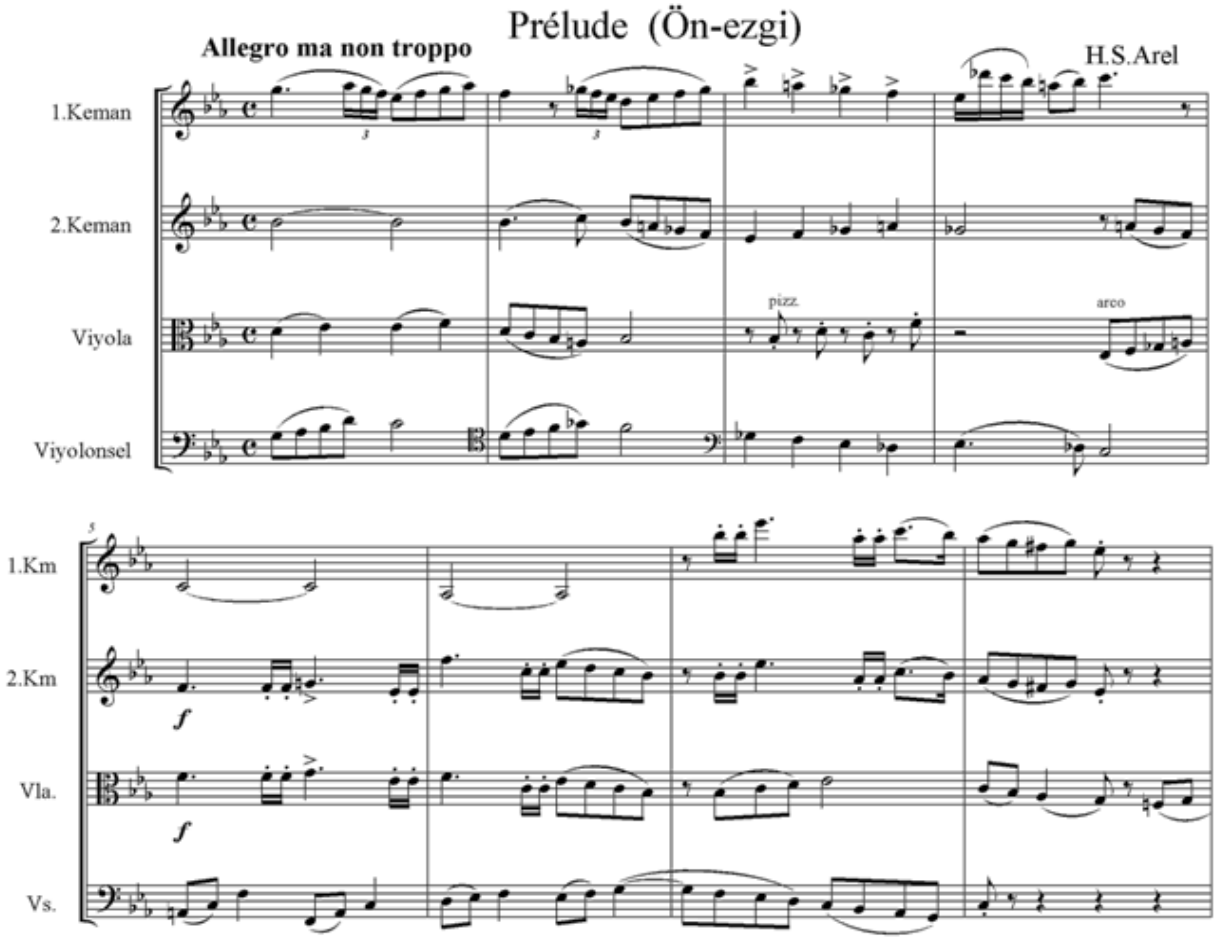
Arel'in tüm çoksesli eserlerinin incelenmesi sonucu onun anlayışları daha iyi analiz edilebilecektir.

Arel Akor kurulumları





Arel Prelüd



Ek-3. H. S. Arel İki Ses İçin Kanon

İbrahim Selman Coşgun

Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Bölümü mezunu İbrahim Selman Coşgun mesleğinin başından sonuna kadar "Müzik Öğretmeni" olarak görev yapmıştır. Çocuk ve gençlik koroları kurmuş, Türk halk müziği ve Türk sanat müziği toplulukları kurarak sayısız amatöre saz, ses ve koro seslendiriciliği alanında eğitim vermiş, nitelikli sanat ve müzik eğitimi imkânı sağlamış, besteleri ile ödüller almıştır. Türk halk müziği çoksesli eserleri liseler ve üniversiteler arası yarışmalarda sayısız ödülle onurlandırılmıştır.

Coşgun'un en önemli ve dikkat çeken özelliği ise şudur: Coşgun hiçbir müzik eğitimi almamış lise öğrencilerine üç sesli dört sesli çoksesli türküleri söyletebilmiş, yine profesyonel saz icracıları yanında (TRT, İTÜ TMDK eğitimcileri vb) hiçbir profesyonel eğitimi olmayan amatör çalıcıları (köfteci, temizlikçi, memur, işçi vb) bir araya getirerek birlikte çoksesli düzenlenmeleri yapılmış türküleri icra ettirebilmiştir.

Tüm bu süreçte amaç hiçbir zaman zorlayıcı olmamış, genel, amatör, profesyonel müzik işiyle uğraşan tüm bireyler çokseslilığı benimsemiş, özümsemiş ve mutlu olarak seslendirmelerini gerçekleştirmişlerdir.

Bu yönleriyle Coşgun'un yaklaşımı önemlidir.

1953 yılının 27 Kasım'ında Yozgat'ın Yerköy ilçesinde doğdu. İlk ve orta öğrenimini Sorgun ilçesinde tamamladı. Zamanın şartlarına göre kısa yoldan meslek sahibi olmak için, öğretmen okullarının (Şimdi ki öğretmen liseleri) sınavına girdi ve kazandı. Üç yıl Tokat İlköğretmen okulunda yatılı olarak okudu. Müzik öğretmeni Mehmet Metin ÖZÇETİN müzik öğretmenliği için teşvik etti. İlk piyano derslerini de öğretmeninden aldı.

Öğretmen okulu bittikten sonra, Konya'nın Beyşehir ilçesi Çiçekler köyüne ilkokul öğretmeni olarak atandı. Çiçekler köyünde bir yıl altı ay görev yaptı. Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Öğretmenliği sınavlarına girdi ve kazandı.

1973–1974 yılında müzik öğretmenliği bölümünde eğitime başladı. Ana dalı Viyolonsel idi. Viyolonsel öğretmeni Yıldıray ERDENER'di. Türkiye'de siyasi olayların süratle arttığı bir dönemde olduğundan Yıldıray ERDENER Amerika'daki bir orkestraya gitmek zorunda kaldı. Son sınıf viyolonsel dersini Şinasi ÇİLDEN ile tamamladı. 1976–1977 de Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik bölümünü bitirdi.

Ortaöğretimde ilk görev yeri Çanakkale/ Gökçeada Atatürk öğretmen lisesi oldu. Burada ki görevi üç yıl sürdü, üçüncü yılın sonunda 1980–1981 öğretim yılında Kütahya Kılıçarslan Lisesi'ne atandı (Şu anki adı Kılıçarslan Anadolu Lisesi).

17 Ekim 2010 günü aramızdan ayrıldı. (Türkmen, Adar, 2010:21)

İbrahim Selman Coşgun Çokseslilik görüşleri ve uygulamaları

Selman Coşgun'la 4 yıl çocuk korosu, 3 yıl Lise THM korosunda korist olarak birlikte çalışma imkânım oldu. Ayrıca yaşamı süresince her zaman görüştük ve mesleki tecrübelerini biz hem meslektaşları hem de öğrencilerine aktardı. Burada yer verilen tespitler; kişisel gözlemlerimiz yanında sohbetler ve en önemlisi Çağhan Adar'la birlikte yaptığımız "Ney'in Akordu Bozuk" adlı kitap çalışmasından derlenmiştir.

Coşgun şöyle düşünür;

"THM türkü düzenlemelerinde geleneksel Türk sazları kullanılmalı, org, piyano, gitar vb aletler kullanılmamalıdır."

"Koma' lı seslere dikkat edilmelidir."

"Türküler çok seslendirilirken, onlara ikinci, üçüncü sesleri eklerken dikkatli olmak gerekir. İkinci ses en az türkünün kendisi kadar güzel bestelenmelidir."

"Klasik Türk müziğinde çokseslilığı uygulamak şu anki ses sitemine göre mümkün görünmüyor. Küçük mücennep (5 koma) ve Bakiye (4 koma) 4,5 koma olarak düşünülerek çalınabilir. Si koma bemolü ise Türk müziğinin vazgeçilmezidir ve uşşak, hüseyni gibi makamlarda bu ses bazen 2-3 koma olarak seslendirilebilir. Ama ben Klasik Türk müziğinde çokseslilığe cesaret edemedim. Cesaret edenlere ise tavsiyem bu uyarılara dikkat etmeleridir."

Türk müziğinin çokseslilığinde uyuşabilen aralıklar birli (1) ünison, sekizli (8) oktav, dörtlü (4) ve beşli (5) aralıklardır. Bazen üçlü (3) ve altılı (6) aralıklarda kullanılabilir. Uyuşmayan aralıklar ise ikili (2), artık dörtlü (+4), eksik beşli (-5), yedili (7) ve dokuzlu (9) aralıklardır. Özellikle müzik piyasasında çok kullanılan sistem, ana ezginin üzerine

paralel üçlü ile aynı okumak şeklinde ki, bana göre hatalı bir uygulama ve tabii ki işinde kolayına kaçmak oluyor.

"Şayet lise seviyesinde öğrenciler için bir çalışma düşünülüyor ise çalışmamızda armoni kurallarını uygularken yazılacak ikinci ve üçüncü partilerin mümkün olduğu kadar atlamalı, uzun aralıklar yerine, kulakta rahat algılanabilmesi açısından daha ezgiye yönelik olmasına dikkat edilmesinde yarar olduğu kanısındayım"

"Türkülerimiz çok güzel ve derin anlamlar ifade eder. Bu ifadeleri bozmayacak, türkünün esas ezgisini bastırmayacak, unutturmayacak, arka plana itmeyecek bir anlayışla türküler düzenlenmeli. Em önemlisi ikinci, üçüncü varsa dördüncü sesleri cımbızla çekip tek başına okuduğumuzda o ezgilerde ez az esas ezgi kadar güzel olmalı. Belli bir anlam ifade etmeli."

Coşgun armoni ve kontrpuan öğretmeninin Nurhan Cangal olduğunu dile getirir. Cangal'ın bir sözü ona hep yol gösterici olmuştur.

"Sen bu işi iyi yapacaksın, sana bir önerim olacak. Her türküyü çoksesli yapmak için zorlama. Türkü çoksesli yapılmaya uygunsa sana kendisini gösterir, değilse hiç zorlama, bırak doğal haliyle kalsın"

Coşgun'un çalışmaları incelendiğinde şu düzenlemeleri yaptığı belirlenmiştir.

Sazlarda çokseslilliğin görüldüğü ve koronun tek sesli olarak seslendirdiği düzenlemeler,

Sazlarda çokseslilliğin görüldüğü ve iki sesli (kadın/erkek) seslendirilen düzenlemeler,

Sazlarda çokseslilliğin görüldüğü ve kadınların (birinci ve ikinci ses olarak ayrıldığı, erkeklerin ise birlikte seslendirdiği) düzenlemeler,

Soliste ikinci ve üçüncü ses olarak eşlik edilerek seslendirilen düzenlemeler,

Dört ayrı ses (bas, tenor, alto ve soprano) için düzenlemeler.

Coşgun'un çoksesli çalışmaları incelendiğinde şunlara dikkat ettiği belirlenmiştir.
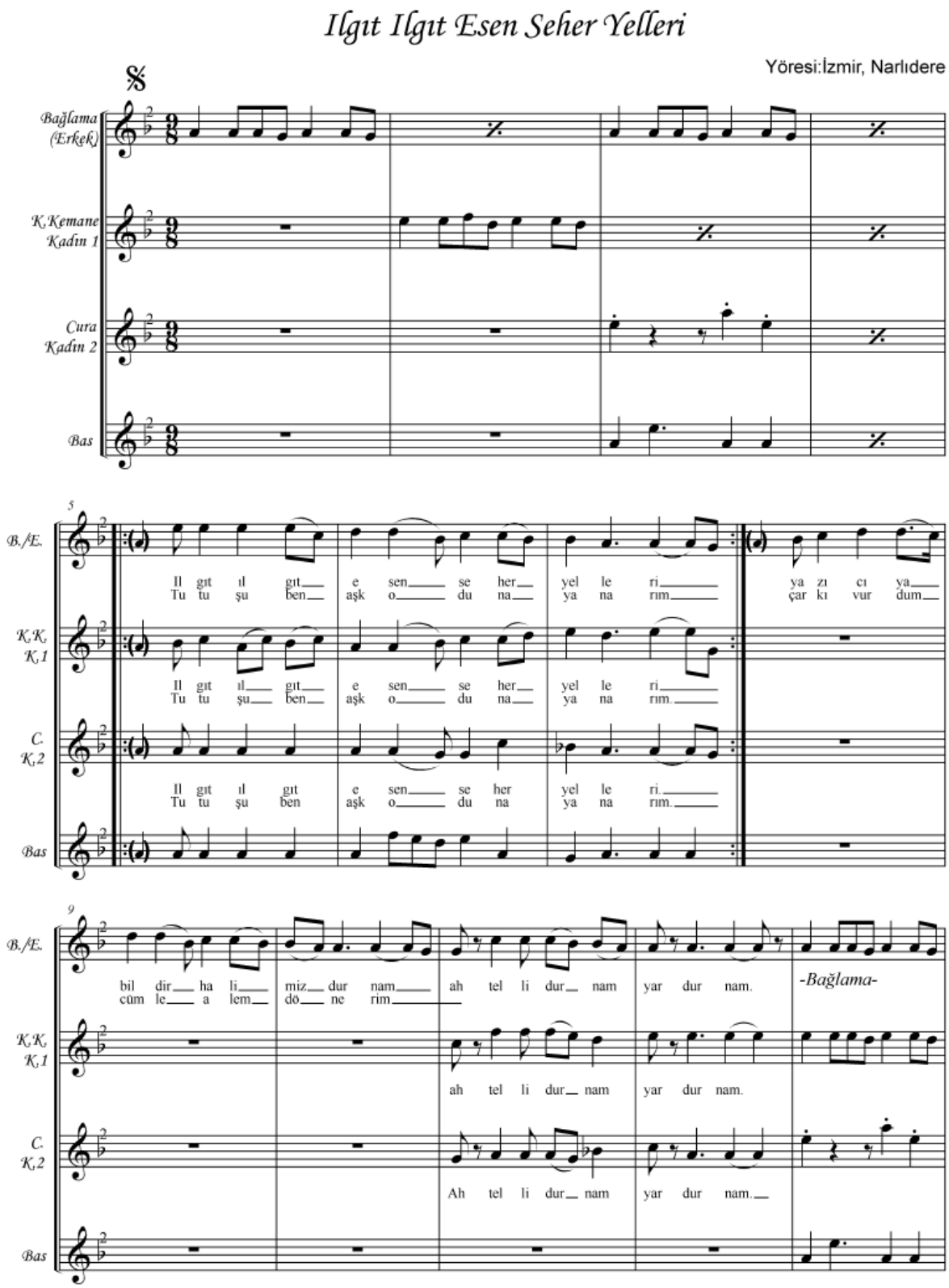
Ses ve Sazların ses sınırlarına dikkate almıştır.
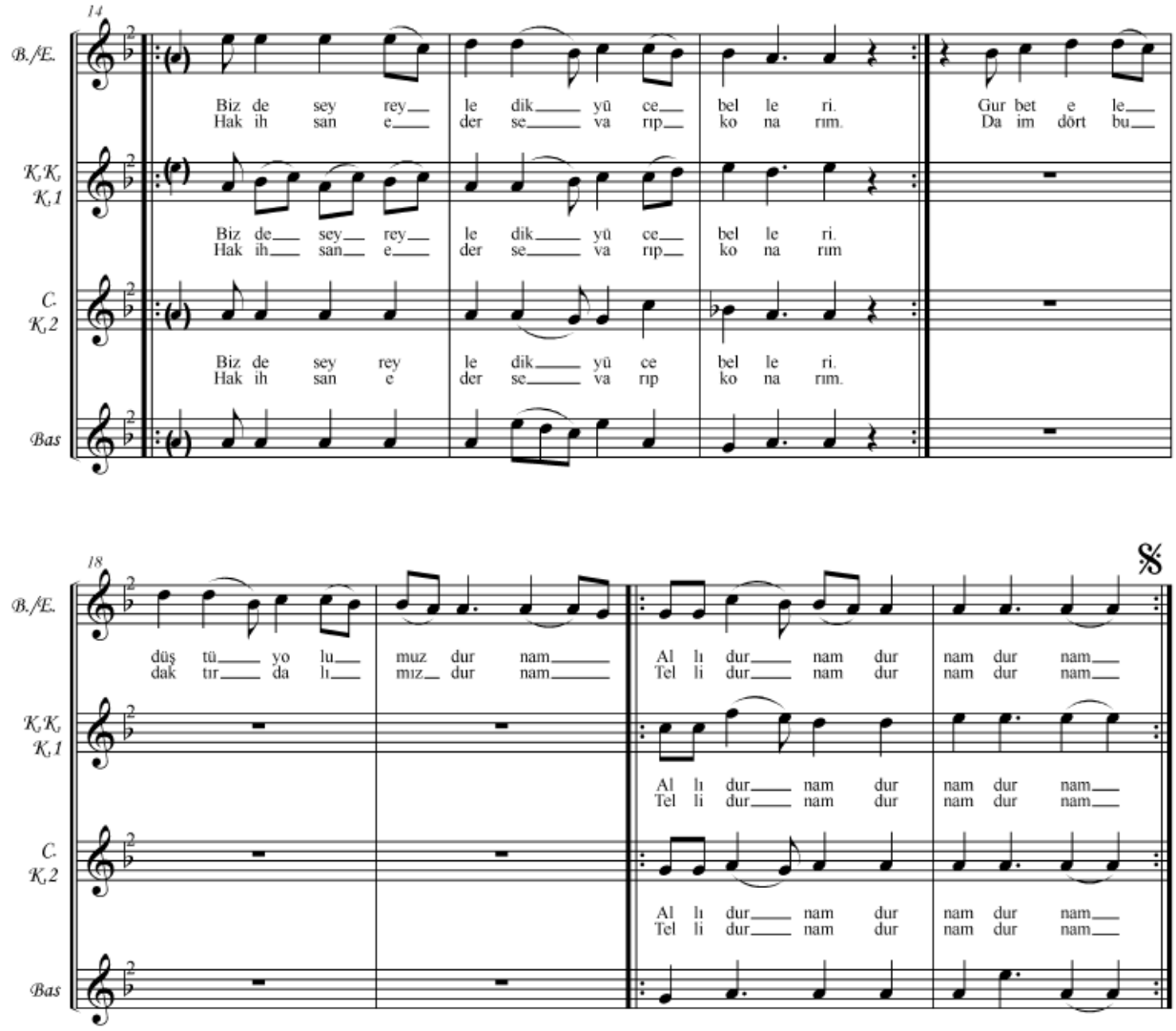
Öğrencilerin hazırbulunuşluklarını dikkate almış eğitim ve öğretim sürecinde acele etmemiştir.

İcracıların çalış düzeylerine göre icra tekniklerinin sınırlarını belirlemiştir.

Düzenlemelerde; bağlama, cura, kabak kemane, bas bağlama, kaval kullanıldığı; klasik sazlar, nefesliler, yaylılar gibi çalgı sınıflandırmaları yaptığı görülmüştür.

Örnek


Ilgıt Ilgıt Esen Seher Yelleri
Yöresi:İzmir, Narlıdere
Bağlama (Erkek)
K.Kemane Kadın 1
Cura Kadın 2
Bas
B./E.
K.K. K.1
C. K.2
Il gıt ıl gıt e sen se her yel le ri ya zı cı ya
Tu tu şu ben aşk o du na ya na rım çar kı vur dum
bil dir ha li miz dur nam ah tel li dur nam yar dur nam. -Bağlama-
cüm le a lem dö ne rim
Ah tel li dur nam yar dur nam.



Kemal İlerici

İlerici dörtlü armoni sitemini bir çok bestecimiz kullanmıştır.

İlhan Baran Küçük Süit

"Dokuz sayısına özel bir merakı olduğu sezilen Baran, daha sonraki piyano eseri olan Küçük Süit'de öğrencilik yıllarında yine dokuz parça olarak, bu kez Anadolu ezgilerinden alarak Kemal İlerici tekniğinden faydalanarak bestelemiştir" (Aktüze, 2002: 169).

İlhan Baran Fantezi 8 Dönüşüm

"Keman, viyolonsel ve piyano için Dönüşümler adlı eserini 1975'te besteleyen İlhan Baran, eserlerinde Anadolu'nun geleneksel, Osmanlı'nın klasik müziğinin batının çoksesli tarzında ustaca değerlendirmiştir. Kendi deyimiyle, miras kalan Anadolu kültürünü çağdaş ve uluslararası stilde yaşatmaya çalışmıştır. İlk kez 1985'te yorumlanan Dönüşümler'de de bu tarz dirençli asıl Anadolu ritmik kaynağı, Kemal İlerici'nin dörtlü intervallere dayalı sistemi ve halk müziğinin pentatonik cümleleri izlenir (Aktüze, 2002: 171).

Muammer Sun'un Yurt Renkleri 1. Albümü, Kemal İlerici'nin "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" adlı çalışmasının uygulamaya dönük şeklidir. Bu yönüyle albümün, mesleki müzik eğitiminin verildiği müzik bölümlerine yönelik önemli bir kaynak çalışma olduğu görülmüştür" (Yalçın, Kutluk, 2012: 19).

Kemal İlerici hakkında Say'ın biyografi çalışması: (2005: 125-126)

Bestecimiz ve kuramcımız (1910-1986). Geleneksel müziğimiz üzerine geniş bilgisinden yararlanarak geliştirdiği armoni dizgesiyle öne çıkan İlerici, *Bestecilik Türk Müziği ve Armonisi* adlı kitabıyla kendisinden sonra gelen besteci kuşağı etkilemiştir. "Dörtlü Armoni" ya da "İlerici Dizgesi" olarak ta nitelenen bu sistem, Kemal İlerici'nin eserlerinin teknik gereci olmuştur. 1921'de ilkokulu, 1924'te ortaokulu, 1926'da Kastamonu Muallim Mektebi'ni bitiren bestecimiz, altı yıl ilkokul öğretmenliği yapmış, bu yıllarda kendi kendine keman çalışmıştır. Öğretmenlik yaptığı Bolu'ya Mustafa Rahmi Otman'ın gelmesi üzerine ondan teori ve solfej dersleri alan İlerici, 1932'de İstanbul'a atanınca Belediye Konservatuvarı'na girmiş, Ferit Alnar'ın armoni öğrencisi olmuştur. Alnar'ın Ankara'da görev almnası üzerine 1934-36 yılları arasında Adnan Saygun ile armoni çalışan ve 1938'de başkente giderek Ankara Devlet Konservatuvarı'na giren bestecimiz, yeniden Alnar'ın öğrencisi olmuştur. Bu yıllarda ikinci kez askere alınan İlerici, askerlik dönüşünde Saygun'la kompozisyon çalışmıştır. 1945'te konservatuvarın kompozisyon bölümünü bitiren sanatçı, okulda bir süre stajyer öğretmenlik yapmış, 1949'da Ankara'daki Atatürk Lisesi'ne müzik öğretmeni olarak atanmıştır. 1953 yılında bilgi ve görgüsünü geliştirmek üzere bir yıl için Fransa'ya gönderilen Kemal İlerici, Tğürk müziği makamsal sisteminden yola çıkarak uzun yıllar üzerinde çalıştığı armoni kavrayışını öğrencilerine verdiği özel derslerde yaymaya çalışmış, eserlerini de kendisinin geliştirdiği bu dizge uyarınca bestelemiştir. Bestecimizin obua ve piyano için *Maya* adlı eseri başyapıt sayılır.

ORKESTRA İÇİN: "Köyümde", küçük orkestra için süit (1945). "Yurt Renkleri" pastoral fantezi (1950). "Efe Kaprisi" viyolonsel ve orkestra için capricio (1967). Obua Koncertosu (1970). "Duygu Demeti" (1971).

ODA MÜZİĞİ: Yaylılar Kuarteti, Hüseyni makamında (1943). "Maya", obua ve piyano için (1948). Hüseyni Saz Semaisi, yaylılar kuarteti için (1951). Uzun hava keman ve piyano için (1952). "Mehmet'le Söyleşiler", oda orkestrası için süit (1973). Duo, obua ve korangle için (1974). "İki Dost", iki keman için (1980).

KORO İÇİN: "5 parça" eşliksiz karma koro için; Gel, Efem Sahilde Sonbahar, Sabah Rüzgarı, Annem (1948-49).

SOLO ÇALGI İÇİN: "Dilek Kızıma", piyano için 8 parça (196=-61). "Ülkü'ye Serçe Kardeşten Armağanlar", piyano için (1967). "Benim Kırlarım" , flüt için (1936). "Yurdumdan Sesler", keman için (1970),

MARŞLAR: "Ankara Atatürk Lisesi Marşı", Kürdi, güfte: Halide Edip Zorlutuna (Adımız kuvvet almış Atatürk'ün adından, 1949).

GELENEKSEL ESERLER: Ferahfeza Saz Semaisi (1932). Hicaz Saz Semaisi (1932). Nihavent Saz Semaisi (1933). Hüseyni-Aşiran Saz Semaisi (1940). Hüzzam Saz Semaisi (1940). Evc Saz Semaisi (1940). Uşşak Peşrev (1940). Hüseyni Sofyan Beste (Bir gönüller uğrusu…)

İlericin dörtlü armoni Sistemine yönelik kısa bir özet:

1970-Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi yayınlamıştır.

1995-Necdet Levent: Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni kitabı İlericinin kitabının özeti mahiyetindedir.

1998- Muammer Sun: Piyano İçin Türk Müziği Makam Dizileri kitabında İlerici sisteminden yararlandığını dile getirmiştir.

1999-Sıtkı Bahadır Tutu: Dörtlü Armoni ve Türk Müziğinde Uygulanışı adlı çalışmasını yayınlamıştır.

Muammer Sun, İlhan Baran, Cengiz Tanç, Sarper Özkan, Necati Gedikli, Ertuğrul Bayraktar, ve diğer bir çok besteci İlerici sisteminden yararlanarak eser üretmişlerdir.

Ana dizi: La Hüseyni kabul edilmiştir.

Temel: Türk Müziği Makam Dizileridir.

1-4-5-8 durucu sesler, 2-3-6-7 yürüyücü sesler olarak ifade edilmiştir.

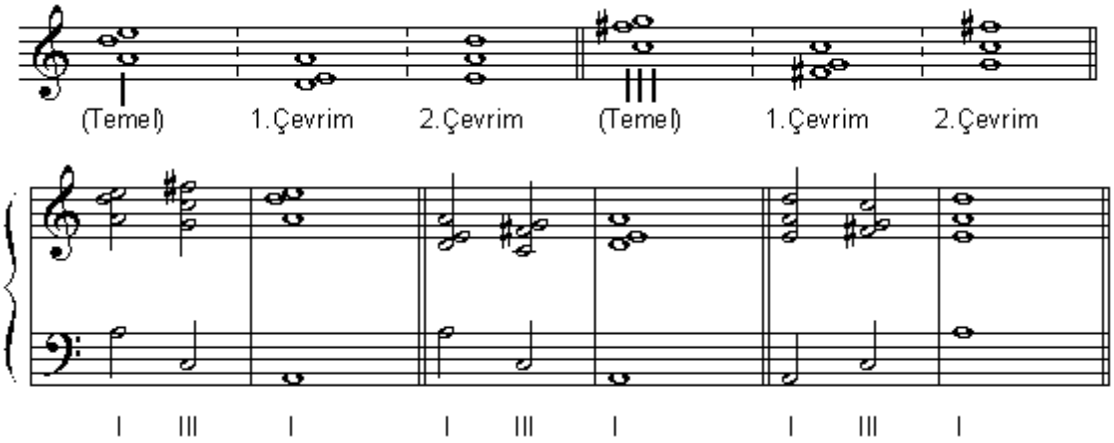
Dörtlü ve beşli aralıklar, paralellikler üzerinde durulmuştur.
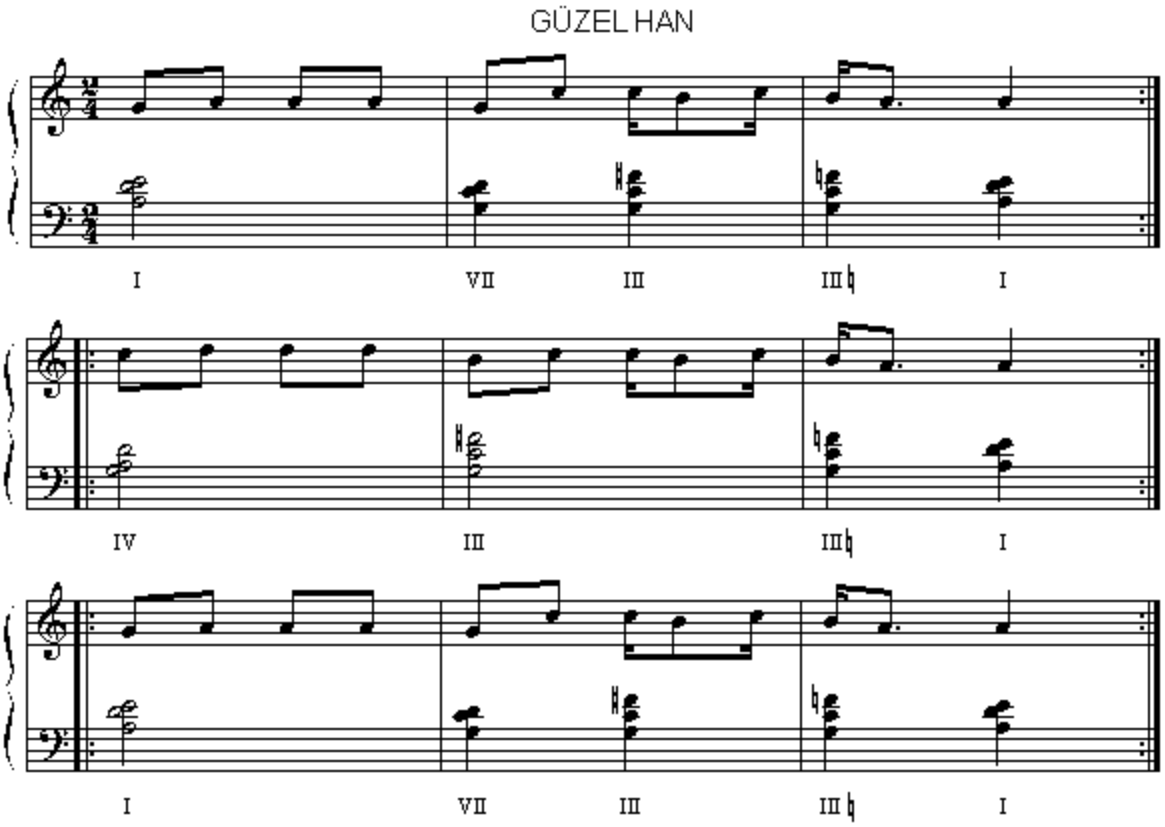
Tonik/Sub Dominanat/Dominant İlişkisi: I-VI-III akorları üzerinde gösterilmiştir.

Yedirimli seslerin kullanımı vardır.

Humayun-uşşak-buselik uygulamaları dikkat çekicidir.

Eğitimci Erdem Efe'nin İlerici akor kuruluşları ve çokseslendirme örnekleri (www.erdemefe.com)





"Kuram, bir ölçüde Arel-Ezgi sistemine yöneltilen bir eleştiri, bir ölçüde de Türk musikisine özgü bir "armoni" arayışının bir ürünüydü. İlerici 'ye göre, Türk musikisinin temelini ve imkânlarını keşfedilmek için bir ana dizi gerekliydi. Bu dizi öyle bir dizi olmalıydı ki, ulusun karakterini, mizacını, huyunu yansıtmalı, bünyesinde ulusça en çok sevilen ezgileri barındırmalı; makamların bütün aralıkları ile dizileri o dizi ile elde edebilmeli; ezgisel ve uygusal (armonik) bütün sorunlarımıza bir çözüm getirmeliydi" (Aksoy, 2008: 98)

İlericinin bu ideali gerçeklemiş midir bilmiyoruz. Bildiğimiz ise İlericinin yaklaşımının eğitimci ve besteciler tarafından kabul gördüğüdür.

İlerici kendi eserlerinde de yaklaşımını uygulamıştır.

Besteci 1943 yılında ürettiği Yaylı Sazlar İçin Kuartet/Hüseyni (Allegro-Adagio-Allegro vivace) "Dördül yapısını, Türk müziğinin makam sistemi üzerine yaptığı araştırmalar sonucu geliştirdiği dörtlü armoni kuramı ile oluşturmuştur (Sümer, 2008: 18).

Sun; ilericinin önemini şu sözlerle dile getirir. "Belirtmek gerekir ki "buluş" Kemal İlericinindir. Bu çalışmayla ben, O'nun bu buluşu doğrultusunda çalışmaktan, bu buluşu genişletip yayına hazırlamaktan-yayınlamaktan başka bir şey yapmıyorum" (1998: 1)

Ek-4.Kemal İlerici Yaylı Sazlar İçin Kuartet

Ek-5. Hasan Bozkurt Dertli Dolap

Konuya ilgi duyanların ilericinin kitabını titizlikle okuması gerekmektedir. "Uygusal dörtlü aralıklı herhangi üç ses, bir araya gelirse bir uygu kurulmuş olur" la başlayan (İlerici, 1970: 28). Başlayan süreç inanıyoruz ki onları çok daha derinlere götürecektir.

Sonuçlar ve Tartışma

Mesleki müzik eğitimi verilen okullarda Türk Müziği Armonisi, Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımları, Türk Müziğinde Çokseslilik Yöntemleri adlarıyla dersler okutulmaktadır.

Bu derslerin içeriklerine genel olarak bakıldığında; eğitimcinin bilgi ve birikimlerine göre ders içeriklerinin ve programlarının oluşturulduğu görülmektedir.

Türk müziğinde dikey ve yatay çok seslendirmelerin temel özelliklerinin öğretileceği, okul müziğinde kullanılan halk müziği ve sanat müziği eserleri üzerinde uygulama çalışmalarının yapılacağı, piyano çalgısının eğitimi aracı olarak kullanılacağı, özellikle dörtlü armoni sistemi üzerinde durulacağı, piyano eşlik yazma, iki seslendirmelerin yapılacağı belirtilmektedir.

Ana kaynak olarak Kemal İlericinin kitabının kullanıldığı görülmüştür.

Türk müziği eserlerinin çok seslendirilmesi yaklaşımının tek bir boyuta indirgenmesi pek te doğru görünmemektedir.

Ahmet Samim Bilgen, Kemal İlerici, Veysel Arseven, İbrahim Selman Coşkun ve Hüseyin Saadeettin Arel'in çokseslilik yaklaşımlarının bilinmesi, mesleki müzik eğitimi verilen kurumlarda yaygınlaşması ciddi önem taşımaktadır. Bu işe ilgi duyanların öğrenci veya eğitimci farkı gözetmeksizin bu bilgileri edinmelerinde yarar vardır.

Her birinin diziyi işleyişleri, durucu ve yürüyücülüğe yönelik görüşleri, dizi sesleri üzerine akor kuruşları ve bağlayışları, dominant, tonik vb dereceler üzerinde anlayışları, yatay veya dikey çokesliliğe ne kadar önem verdikleri, hangisine daha çok öncelik verdikleri konuya ilgi duyanların ufuklarını açacaktır.

Farklı yaklaşımların eğitim aracı olarak kullanılabilmesi çeşitliliği artıracak, yeni ve farklı tınıları duymamızı sağlayacaktır.

Eğitim ve eğitim müziği söz konusu olduğunda bu çeşitliliğe ve farklı yaklaşımları öğrenmeye daha çok ihtiyacımız vardır. Böylece; tek yönlü ve tek yanlı kısır öğretimlerden uzaklaşılmış olunacaktır.

Çokseslilik elbette bir amaç değildir. Ama bilinmelidir ki önemli bir eğitim aracıdır.

Bu eğitim aracının çeşitliliği eğitimin niteliğini de artıracaktır.

Eğitimci, icracı, besteci ve araştırmacıların "Türk müziğinde çok seslilik yaklaşımları" konusu özelinde daha birçok araştırma konusu bulabileceği öngörülmektedir.

Türk müziğinin melodik yapısının dikey armoni kaidelerinden ziyade yatay kaideler daha uygun olduğu görüşü dikkate alınmalıdır.

Farklı yaklaşımlar ve uygulamalar halkında ilgisini çekebilecek önermeleri içermektedir. Konuya ilgi duyanlar daha derinlemesine araştırma ve inceleme yapabilirler.

Çalışmanın bir sonraki aşaması her bir bestecinin çok sesli tüm eserlerinin incelenmesi olarak düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Aksoy, B. (2008). Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Aktüze, İ., (2002. Müziği Okumak, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Arel, H.S. (1959). Türk Musikisi İçin Ahenk Dersleri/Armoni, Musiki Mecmuası Yayınları, İstanbul.

Arseven, V. (1959). Çok Sesli Halk Türküleri, Maarif Basımevi, İstanbul.

Altay, G. (2011). Kontrpuan-Yatay Çokseslendirme, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara.

Bardakçı, M. (2017). Safiye, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Bayraktar, E. (1992), Ertuğrul, *Geleneksel Müzik Türlerinde Çokseslilik Çalışmaları*, Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s.96.

Bayramlı, E. (2014)Müziğin Kadim Yolculuğu, Mayakitap, İstanbul.

Bilgen, A. S. (1986), *Dünden Yarına Türküler Çokseslendirilmiş On Halk Türküsü*, Ankara: Eser Matbaacılık.

Bülbüloğlu, P. (2004). Veysel Arseven (Vasili Öküzcü 1919-1977) Biyografisi Makaleleri ve Müzik Eserleri, Hazırlayan: Stefan Bulgar, Türksoy Yayınları, Ankara.

İlerici, K. (1970). Türk Müziği ve Armonisi, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

İstanbullu, S. (2016). Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-dergi, Akademik Bakış Dergisi, Sayı 54, Mart-Nisan 2016, Kırgızistan.

Öztuna, Y. (1969), Türk Musikisi Ansiklopedisi, MEB yayınları, İstanbul

Say, A. (2002). Müzik Sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

Say, A. (2005). Müzik Ansiklopedisi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Cilt I, Ankara

Say, A. (2005). Müzik Ansiklopedisi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Cilt II, Ankara.

Sun, M. (1998). Türk Müziği Makam Dizileri, Evrensel Müzikevi Yayınları, Ankara.

Sümer, Ö. (2008. "Çağdaş Türk bestecilerinin yaylı çalgılar dördülleri", AÜ, SBE, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Eskişehir

Türkmen, U. Adar, Ç. (2010). Ney'in Akordu Bozuk, Üniversite Kitapevi Yayınları, Kütahya
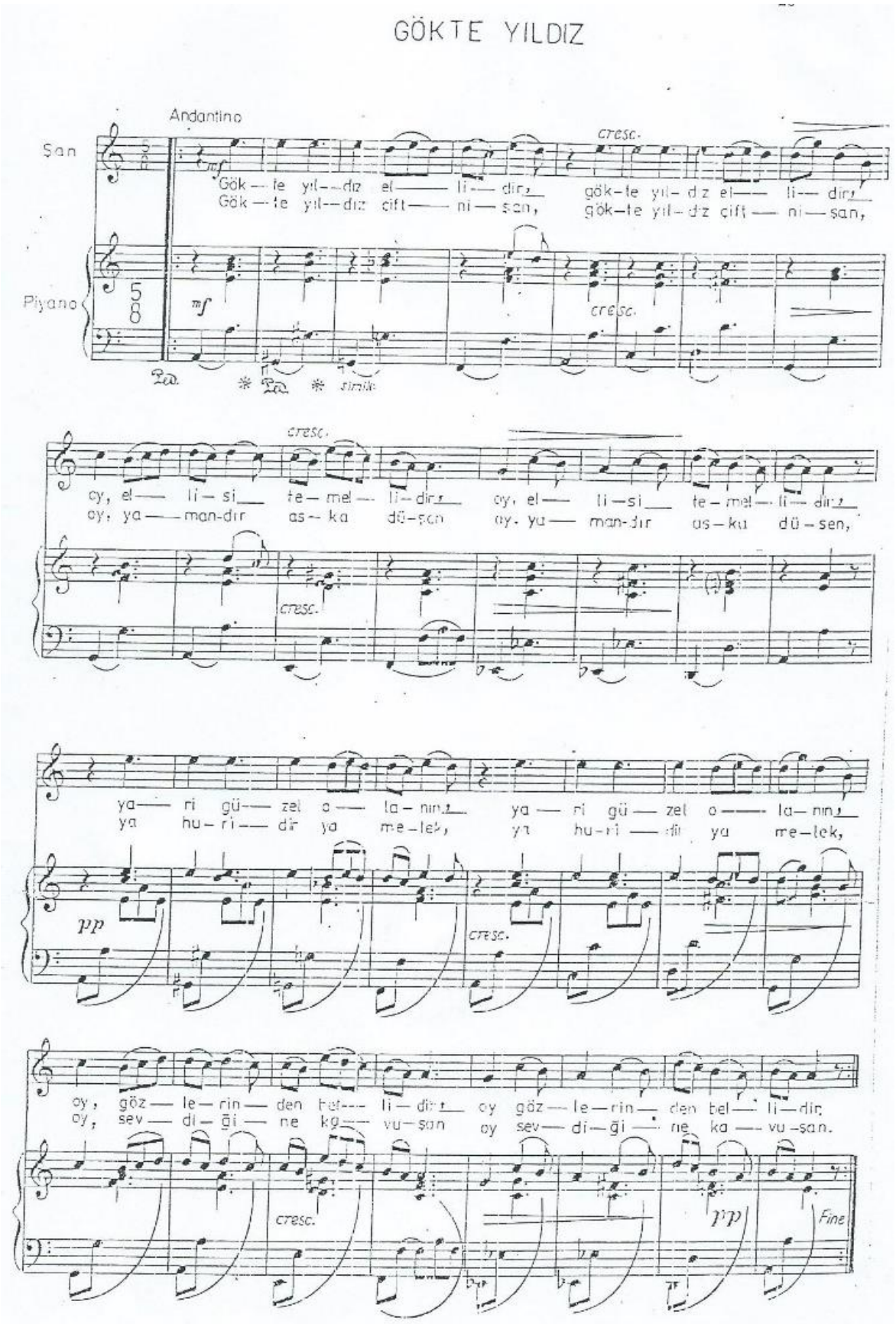
Yalçın, G. (2013). Hüseyin Sadettin Arel'in Armoni Kitaplarındaki Armonik ve Terminolojik Yaklaşımları, Rast Müzikoloji Dergisi, Cilt 1, Sayı 2. http://www.rastmd.com

Yalçın, G., Kutluk, Ö. (2012). Muammer Sun'un Yurt Renkleri 1. Albümde Yer Alan Piyano Eserlerinin Armonik Analizi, The Journal of Academic Science Studies, Volume 5, Issue 7. P.769-788), December 2012.
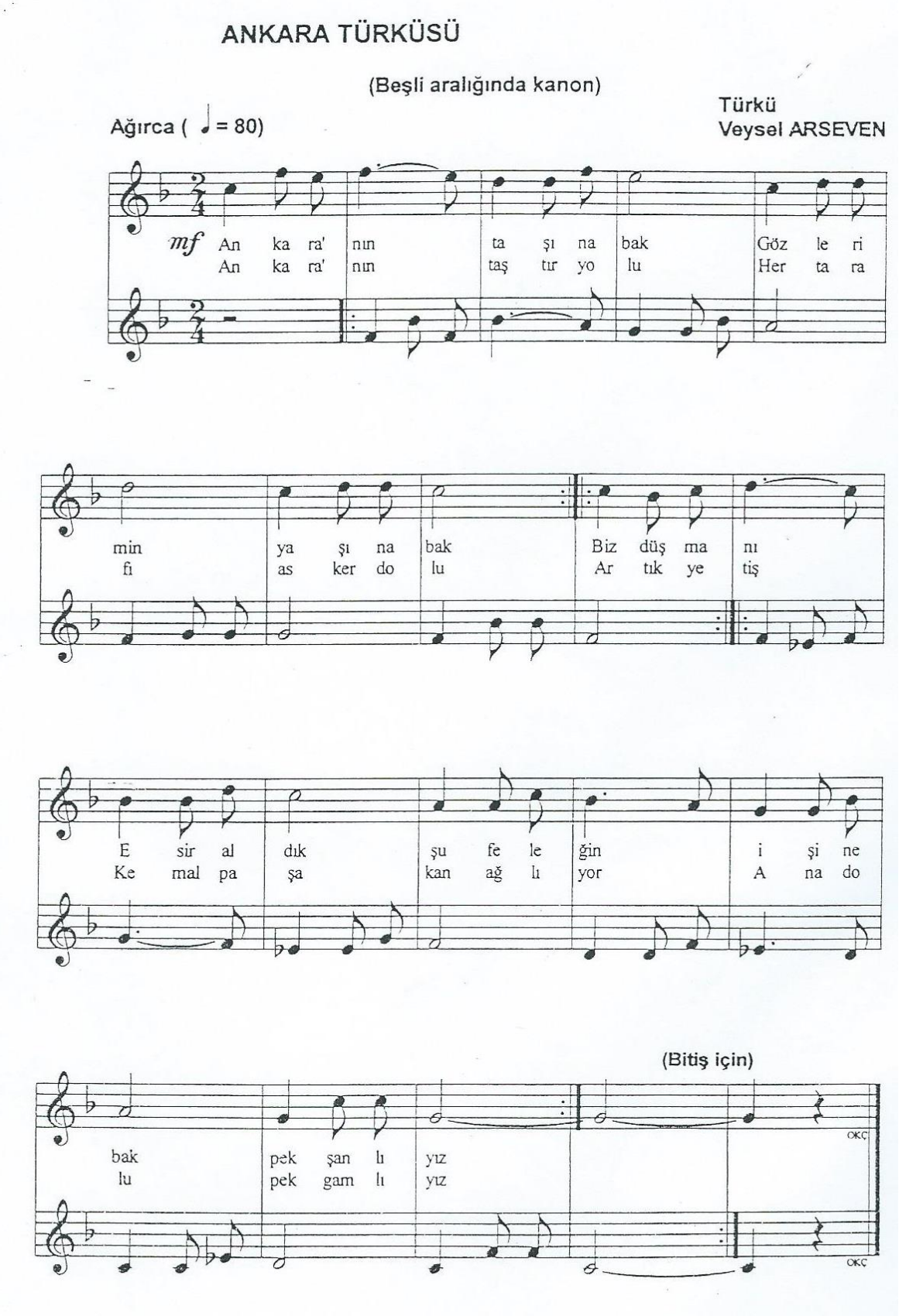
Yavuzoğlu, N. (2012). Türk Müziğinde Makamlar ve Seyir Özellikleri, Pan Yayıncılık, İstanbul.

www.erdemefe.com (22.06.2010, saat:16:30)

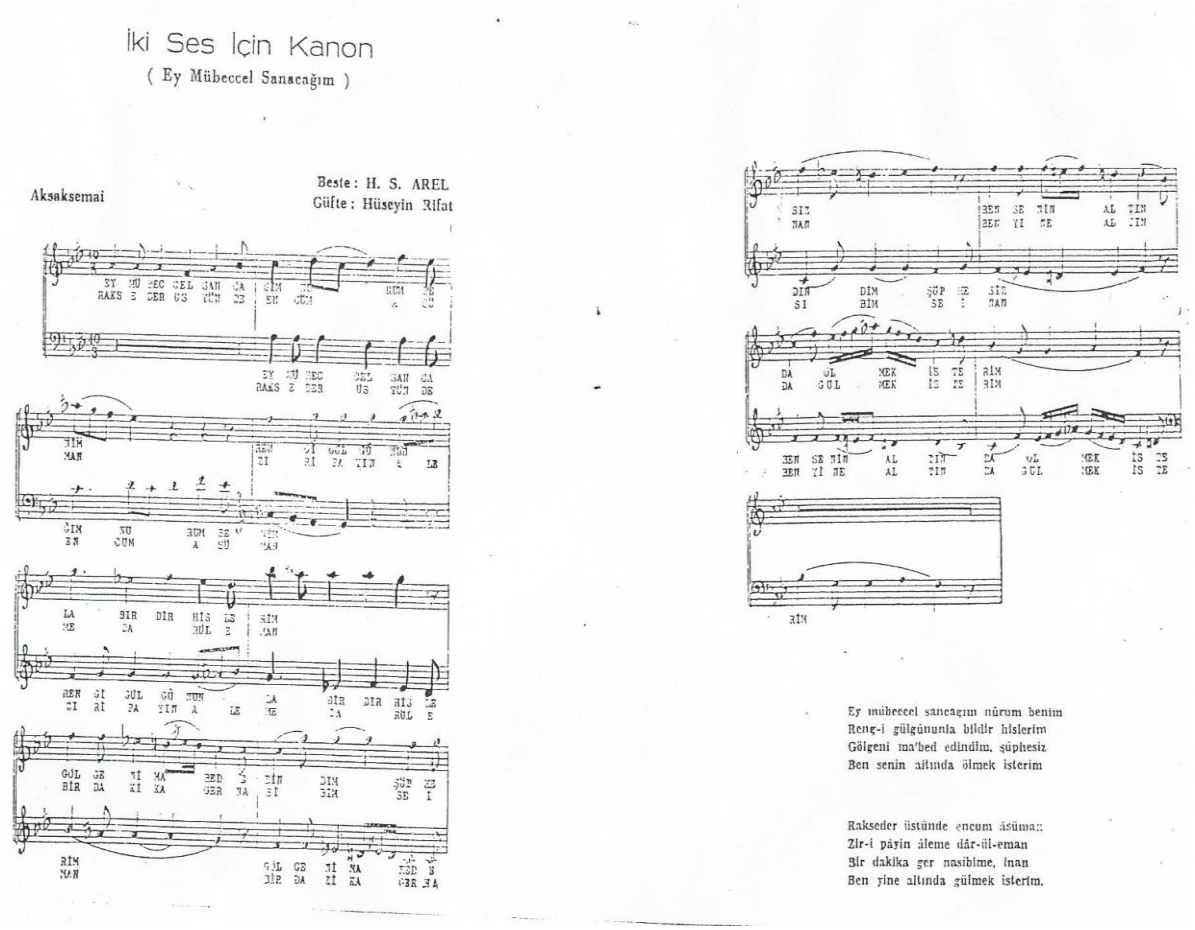
Ek-1. Ahmet Samim Bilgen Gökte Yıldız



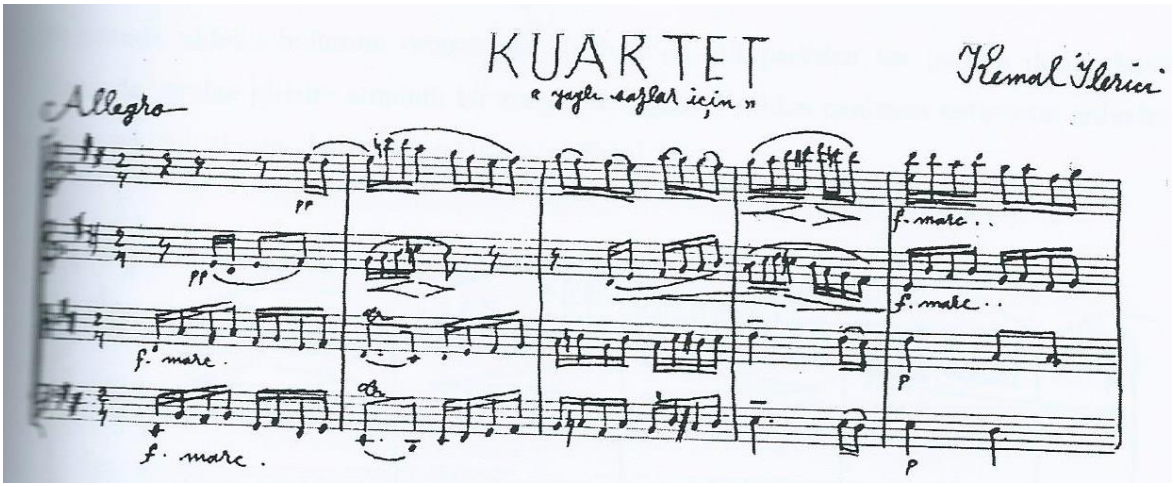
Ek-2. Veysel Arseven Ankara Türküsü
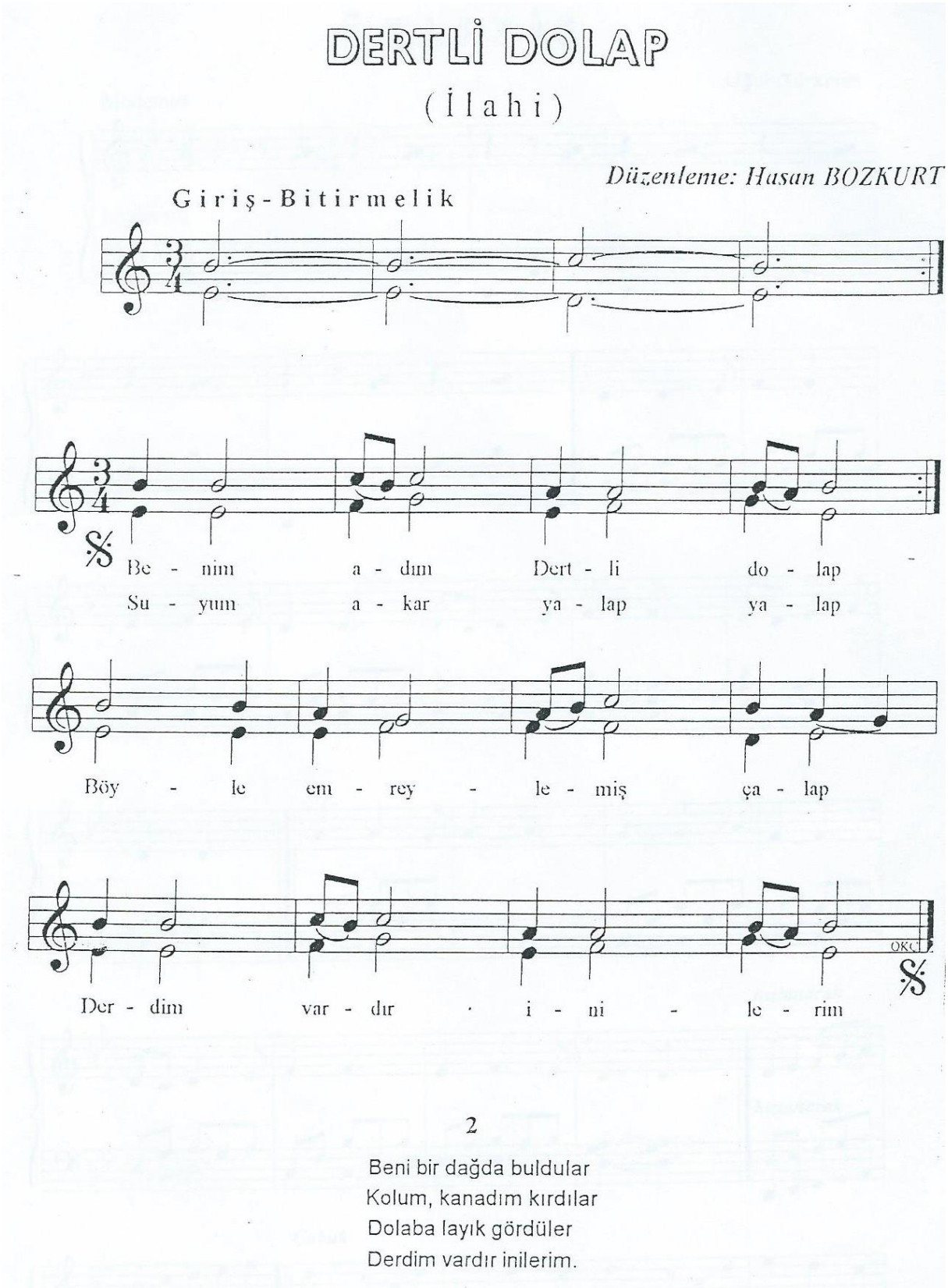


Ek-3. H. S. Arel İki Ses İçin Kanon



Ek-4. Kemal İlerici Yaylı Sazlar İçin Kuartet



Ek-5. Hasan Bozkurt Dertli Dolap



"PERFORMANS ANALİZİ: NEDEN VE NASIL?"

Umut Ergörün
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Teorileri Anabilim Dalı
ucergorun@gmail.com

Eylem Önder Başarır
eonder@hacettepe.edu.tr
Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı

ÖZET

Müzik performansı analizi, canlı ya da kaydedilmiş olan müziği incelemeyi konu alan disiplindir.[1]

Aynı eserin çeşitli seslendirilişlerinde "yorum" olarak ifade edilen farklılıklar, sözlü açıklamaya hiç de elverişli olmayan bir dizi detayı barındırmaktadır. Bu durum, 19. Yüzyıl öncesinde, yorumun yeterince teorize edilememesine sebebiyet vermiştir. Ancak, 19. Yüzyılda sesin kayıt altına alınabilmesiyle birlikte bu durum değişmiş, besteci tarafından tasarlanmış olan müzikal etkinin, *salt bir tahmin*e dayalı olmasından öteye geçilmiş, *güvenilir işitsel kayıtlar* sunulması, performans analizi için bir dönüm noktası olmuştur.[2] Böylelikle bir müzik performansının, bestecilerin kendi eserlerinin nasıl performe edilmesi gerektiğine ilişkin notlarıyla birlikte, müzikolog ve teorisyenlerin özellikle 20. Yüzyıl sonrası çalışmalarından oluşan performans analizine dair teorik külliyat ışığında incelenmesi mümkün olmuştur.

Çalıcı, eserin bestecisiyle temas kurabildiği -çoğunlukla- tek düzlem olan notayı ve bestecinin bu nota üzerindeki beklentilerini karşılama görevini üstlenir durumdadır. Bu noktada çalışma, temel olarak şu sorular ekseninde şekillenmiştir;

- Bestecinin, nota üzerindeki beklentilerinin aslına uygun olarak çalınması yükümlülüğünü yerine getiren çalıcıların, aynı eser üzerinde birbirlerine kıyasla ne gibi farklılıkarı olacaktır?

- Besteci, eserinin yorumuna ilişkin beklentilerini, notalar ve ortografik öğelerle ne kadar stabilize edebilir?

Çalışmada, Beethoven Op.30, No.2 Do Minör Piyano-Keman Sonatı birinci bölümünün 23-28. ölçülerini içeren bir kesit üzerinden, performans analizleri yapılmak üzere seçilmiş iki yorumcunun[95], bestecinin nota üzerindeki beklentilerini ne düzeyde ve ne şekilde karşıladıkları incelenmiştir. Bu tip karşılaştırmalı performans analizlerinde sıklıkla farklılıklar üzerine yoğunlaşılmış, benzerliklerin analize katacağı diyalektik fayda göz ardı edilmiştir. [3]Buradan da yola çıkarak, bu çalışmada yorumların birbirlerine benzerlik/farklılıkları incelenmiş ve esere yaklaşımları performatif ögeler ışığında analiz edilmiştir. Verilerin doğruluğundan emin olabilmek için, üzerinde çalışılan notanın, bestecinin elinden çıkmış haliyle inceleniyor olması son derece önemlidir. Aksi takdirde ortografik verilerin besteciye mi yoksa editöre mi ait olduğu net olarak bilinemeyecektir[4]. Bu kuşkuyu ortadan kaldırmak adına eser, urtext[96] üzerinden incelenmiştir.

Kulağın açıkça ayırt edebildiği, öznel sayılabilecek işitsel farklılıklar barındıran bu kesit, ses dalgası düzenleme programı[97] desteğiyle de incelenmiş, görsel ve sayısal verilerle

[95] Anne Sophie Mutter ve Isabelle Faust.
[96] Eserin notasının besteci tarafından yazıldığı, müdahele edilmemiş hali.
[97] Waveform editing program.

nesnelleştirilmiştir. Programın, sesin süresine ve yoğunluğuna ilişkin görsel ve sayısal/grafik çıktılar sunmasıyla, nota dahilindeki ve dışında kalan; sesin şiddetine ve süresine etki eden temel artikülatif öğelerin tespiti hem mümkün ve kolay olmuştur, hem de çıkarımların bilimsel verilere dayalı bir hale getirilmesine olanak kılmıştır.

Anahtar sözcükler: Performans, Teori, Müzik, Yorum, Analiz.

PERFORMANCE ANALYSIS: WHY AND HOW?

ABSTRACT

Music performance analysis is a discipline which examines live or recorded music[1]. Interpretation differences on the same work involve a series of details which cannot be explained verbally . This caused interpretation to not be theorised sufficiently before 19th century . However this situation has changed in 19th century due to the recording of the sound. The musical effect that designed by the composer, or theorist was no longer based on just estimation. Presentation of reliable auditory recordings have been a milestone for performance analysis[2]. Thus, it was possible to examine a musical performance in the light of the theoretical corpus of the performance analysis of musicologists and theorists, especially the post-20th century works, with notes of how composers should perform their own works.

Musical notes/text is –mostly- the only plane which the performer can make contact with the composer. The performer takes on the responsibility of meeting the composer's demands/expectations. At this point, this study has been formed around these questions:

- What are the differences between different performers' interpretations considering they are obliged to play according to the composer's expectations?
- How much can the composer stabilize his expectations of the work by notes/text and ortographic elements?

This study examines how the two interpreters meet the composer's expectations on notes/text through a section of Beethoven's Sonata for Piano and Violin op. 30 no.2, first movement bars 23-28. In this type of comparative performance analysis, often focused on differences and the dialectical benefits of the similarities has forgotten[3]. The similarities/differences of two interpretations are examined and their approach is analysed in the light of performative elements. It's important the authenticity of the score and it should be same as the composer wrote down to be certain of the reliability of the data. Otherwise, it will not be possible to know clearly whether the orthographic data belongs to composer or editor[4]. In order to eliminate this ambiguity, the work has been studied through urtext[98]. This section which includes clearly distinguishable subjective auditory differences, is analysed by a wavewform editing program and is objectified by visual and numeric data. With the program offering visual and graphic output for the duration and intensity of the sound, it is made possible and easy to identify the fundamental articulation elements –notes and everything else in the text- affecting intensity and duration of the sound. Also it helped make the argument based on scientific data.

Keywords: Performance, Theory, Music, Interpretation, Analysis

[98] A version of the music score as it was created by the composer.

GİRİŞ

Müzik performansı analizi, canlı ya da kaydedilmiş olan müziği incelemeyi konu alan disiplindir. Performans analizinde incelemeler, sıklıkla kaydedilmiş müzik üzerinden yapılır çünkü kayıt edilmiş bir performansta, an'a özgü sürpriz faktörleri yoktur. Gerektiği takdirde defalarca çalınmış ve idealize edilmiş kaydın son halinde, yorumcunun esere net yaklaşımını yansıttığı kabul edilir.

Performans analizi, çalışmalarını tarihsel ve teorik birtakım temellere dayandırmaktadır;

- Bestecilerin kendi eserlerinin nasıl performe edilmesi gerektiğine ilişkin döküman (orijinal baskıların önsözleri vb.)
- Çalıcıların, müzisyen pratiğiyle ilgili edebi betimlemeleri,
- Orijinal nota baskılarıyla edisyonların karşılaştırılmasından sağlanan veriler,
- Sesin kaydının ve tekrar dinlenebilir olmasının mümkün oluşuna bağlı olarak, müzikolog ve teorisyenlerin özellikle 20. Yüzyıl sonrası çalışmalarından oluşan performans analizine dair teorik külliyat.

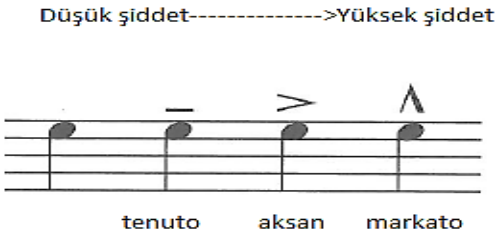
Müzikte kullanılan notalar, dilin kullandığı heceler gibidir; notalar ve motifler, bir cümleyi, ardından bir bölüm ve toplam bir fikri oluşturur, nokta ve virgül gibi müzikal artikülasyon malzemeleriyle cümleleri bölümlerden ayırır ve müziğin anlaşılmasını kolaylaştırır.

ARTİKÜLASYON

Müzik, artiküle edilebilir olması sebebiyle yoruma açık öğeler barındırmaktadır. Sesin nasıl duyurulması gerektiğini, gürlük ve süre bakımından ifade eden öğedir. İki temel başlık altında incelenir;

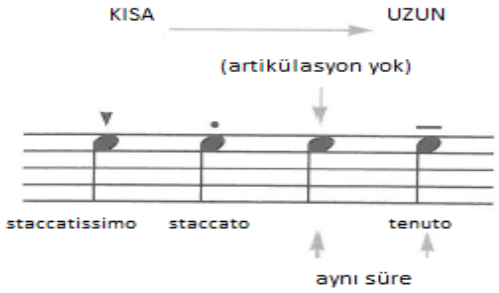
Sesin şiddetine etki eden (of force)

- Tenuto
- Markato
- Aksan



Sesin süresine etki eden (durational)
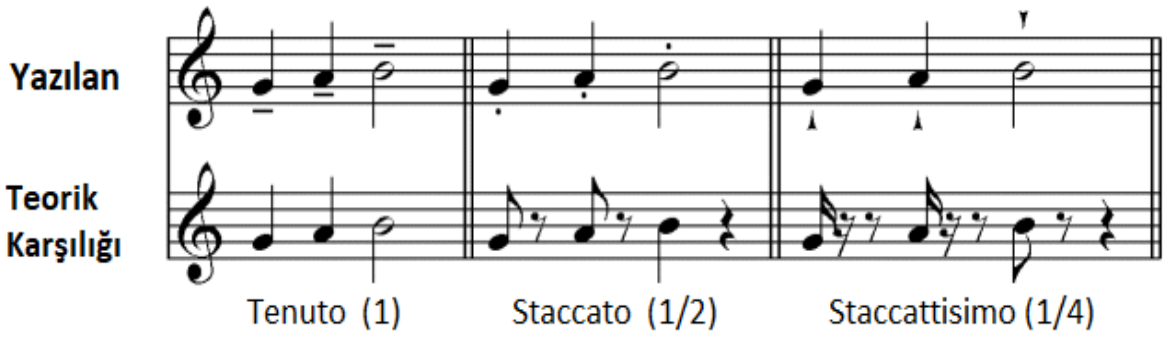
- Tenuto
- Staccato
- Staccattisimo



Tenuto

- Hem gürlük hem de süre için kullanılır
- Sesin süresine dair kullanımda artikülatif bir natürel işareti görevindedir
- Sesin gürlüğüne dair kullanımda daha baskılı (more stress) bir çalımı ifade eder
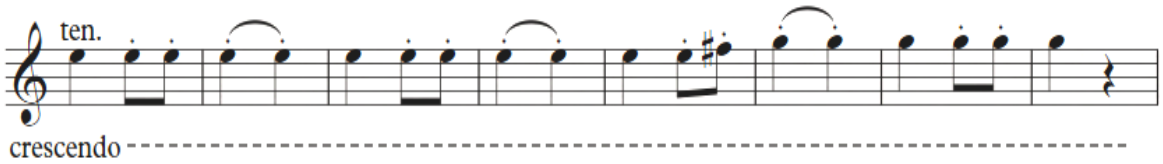
Sesin Süresine Etki Eden Artikülasyon İşaretlerinin Performans Pratiğindeki Karşılıkları
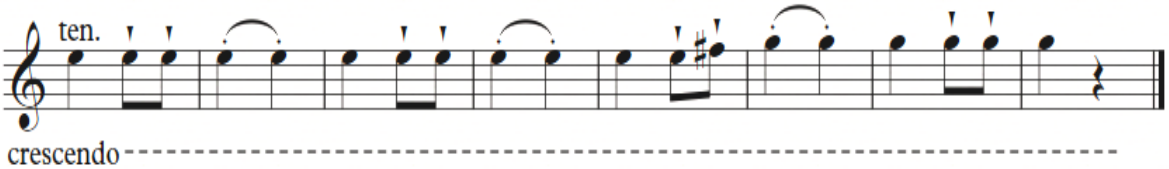


Yorumcu, elbette performans sırasında bunun gibi sayısal oranlar vb. detaylarla uğraşmaz. Artikülasyona dair bunun gibi bilgiler, notadan ziyade eserin toplam ifadesini belirleyen uygulamalardır. Küçük görünen bu oransal detayların geniş ölçekte ne kadar büyük farklılıklar yarattığını ve bestecilerin bu konudaki titiz çalışmalarını, aşağıdaki Beethoven örneği net bir şekilde göstermektedir;

Beethoven. Senfoni No.7, Op.92, Allegretto

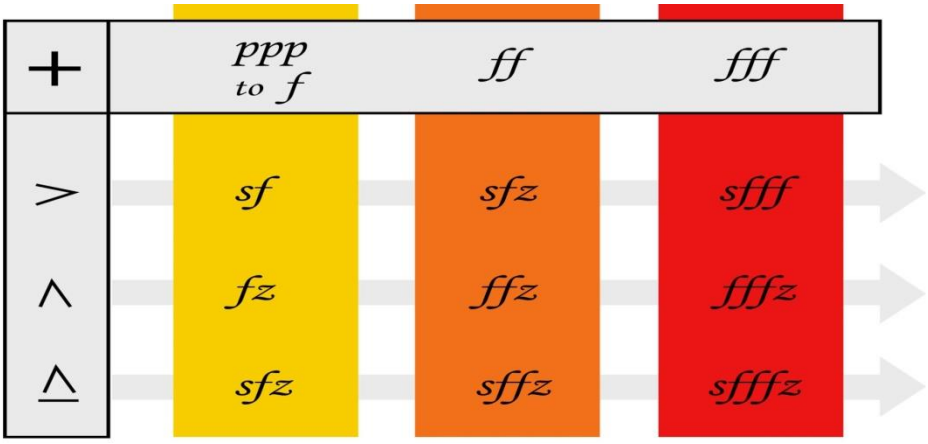
Kopist versiyonu



Beethoven tarafından düzeltilmiş versiyon
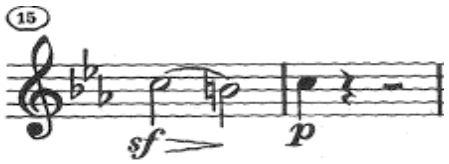


Sesin Şiddetine Etki Eden Artikülasyon İşaretlerinin Dinamik Karşılıkları



sf – fz –sfz da, gürlüğe etki eden artikülasyon işaretleri başlığı altında incelenir. Bu öğeler, aksan ve markato ile kullanıldıklarında, birbirlerinin yerini alabilir niteliktedirler.

Klasik ve özellikle Romantik dönem eserleri, müziğin oluşmasında, notaların ne şekilde seslendirileceğine dair ifadelerin, en az notaların kendileri kadar önemli olduğunu göstermiş, eserlerinde olası bir ihmal veya yanlış anlaşılmaya mahal bırakmamak adına bestecilerin bu konuda ne kadar titiz davrandıklarının kanıtı olmuştur.

Örneğin Beethoven, eserlerinde sıklıkla "*sf*"nin patlayıcı etkisini ve bu karakterdeki sert/güçlü dinamikleri, hemen ardından "*p*" veya benzeri yumuşak karakterdeki dinamiklerin kullanımıyla sönümleyerek dramatik bir etki yaratmaktadır. Dinamikleri bu şekilde kullanması, Beethoven'in müziğinin karakterini oluşturan en ayırt edici özelliklerdendir.

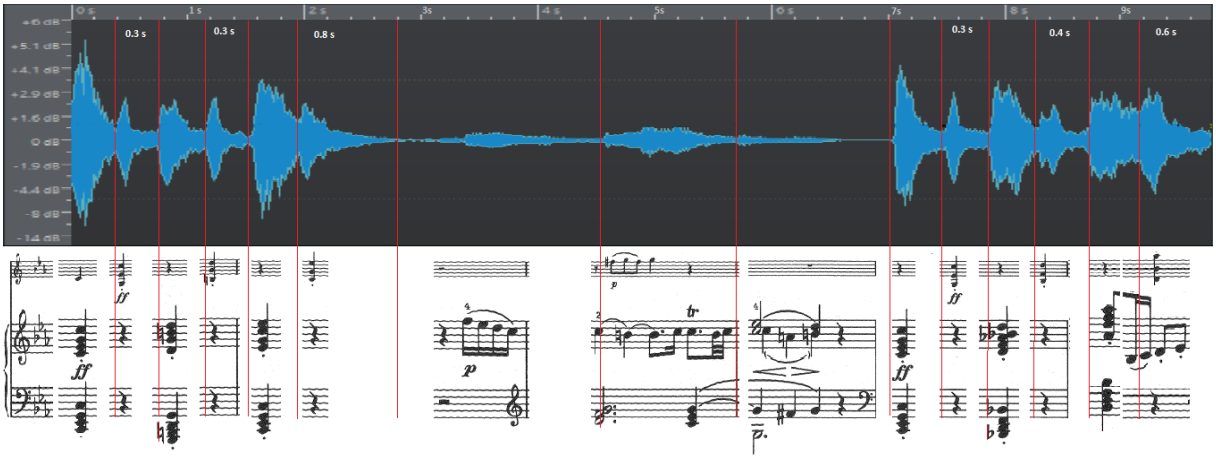


Op.30 No.2, Do minor Piyano-Keman Sonatı 15 - 16. Ölçüler

KARŞILAŞTIRMA

Beethoven Op.30 No.2 Do minör Piyano-Keman Sonatı, 23-28 ölçüler

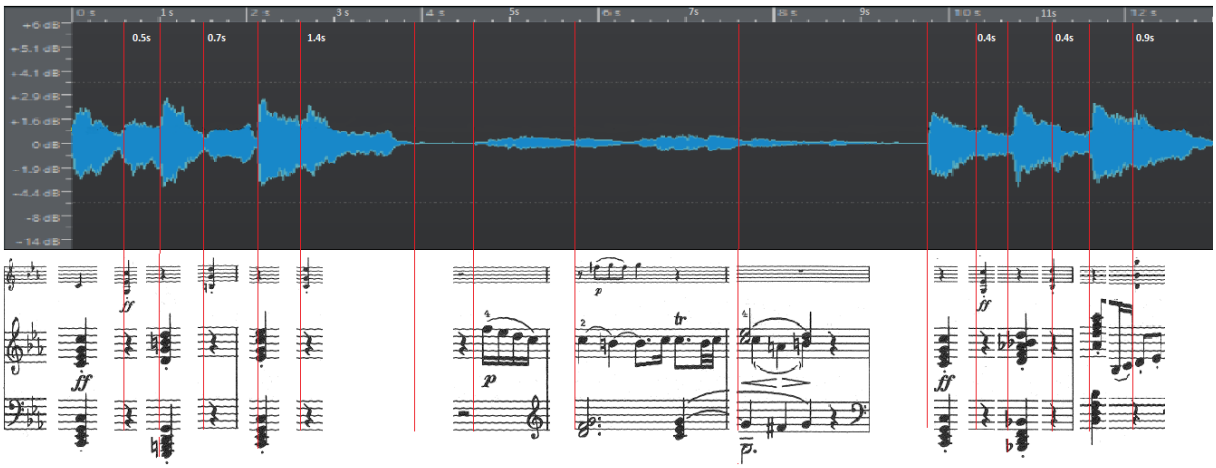
Yorum : Isabelle Faust – Alexander Melnikov



Melnikov'un, pasaja patlayıcı bir "*sf*" efektiyle başlaması, grafiğin en net çıktılarından biri olmakla beraber, staccato'ların, gerek tempo gerekse üslup itibariyle staccattisimo'ya daha yakın uygulanması, mevcut performansı diğer yorumcunun yorumundan ayıran en belirgin farklardan biridir. Her iki partinin akorları için özellikle belirtilmiş "*ff*" nüansı, gürlüğe dair verilerin grafiğe daha tutarlı bir şekilde yansıması beklentisini oluşturmaktadır ancak Melnikov'un "*ff*" uygulamasının, Faust'unkinden açıkça daha gür olduğunu görülmektedir. Trill uygulanan notanın, "*p*" gürlüğünün açıkça üstüne çıkması ise orta bölümün dinamik dengesini sarsan bir uygulama olmuştur.

Beethoven Op.30 No.2 Do minör Piyano-Keman Sonatı, 23-28 ölçüler

Yorum : Anne Sophie Mutter – Lambert Orkis



Faust'un staccato uygulamasının görsel ve sayısal olarak hiç benzeşmediği Mutter yorumu, staccato notaları hiçbir şekilde dikkate almadığı gibi, iki vuruşluk notaya yakın çaldığı görülmektedir. Bunun yanı sıra gürlük dengesi oldukça iyi kurulmuş, her iki yorumcu da hem kendi içinde hem de birbirleriyle oldukça dengeli bir tuşe sergilemişlerdir. Her iki yorumcuda da ortak olarak görüldüğü üzere 3. akor, değerinden ve kendinden önceki akorlardan uzun çalınmıştır. I-V-I kadansındaki tonik akora denk gelmesi, yani toniğin vurgulanması ve hemen ardından gelecek olan "*p*" bölge öncesi kapanış akoru olması sebebiyle bu akorda uzatmanın yapıldığı düşünülebilir. Armonik ve formal gerekliliklerden kaynaklanan, bestecinin belirtmediği ancak müzikal bağlam doğrultusunda sezgisel olarak uygulanma ihtiyacı yaratan

bu akordaki uygulamanın, ima edilmiş bir artikülasyon (implied articulation) olduğu açıkça görülmektedir.

SONUÇ

Yapılan dinlemeler ve analizler açıkça göstermektedir ki; yazdığı notaların ne şekilde seslendirileceğini mümkün olduğunca detaylı bir şekilde eserlerine aktaran bir besteci ve son derece başarılı performansçılar denkleminden bile elde edilen çıktılar, birbirlerinden oldukça belirgin farklılıklar içerebilmektedir.

Performans pratiğine dair genel görüş, yorumcunun bir takım estetik kaygılarla esere küçük veya büyük modifikasyonlarda bulunabileceğini, hatta bu modifikasyonların müzikal performansın özel doğasından kaynaklanan farklılık ve yorumlama çeşitlilikleriyle, kaçınılmaz bir sonuç olduğunu kabul eder. Ancak bu gerçeklik, sınırsız bir yorum özgürlüğüyle, bestecinin kağıda aktardıklarından bağımsız bir uygulamayı da doğrulamaz. Bu ve benzeri performans analizi çalışmalarının işlevi, besteciyle yorumcu arasındaki bu yazısız anlaşmayı tartışılabilir düzleme taşımaktır. Bunu, performatif öğelerin teorik tanımları ile orjinal notanın karşılaştırmasından elde edilecek bilgilerle, sesin kaydının tekrar dinlenebilir olmasının sağladığı "*müziği mercek altında inceleyebilme*'' imkanı doğrultusunda, bestecinin elinden çıkan ham notayla ve yorumcunun duyulur hale getirdiği müzik arasındaki ilişkiyi inceleyerek yapar.

Cook'un belirttiği üzere; "*Şair, şiirini yazdıktan sonra isterse seslendirebilir, ama bu bir tercih meselesi olur. Çünkü anlam, gerçekleşmiş haliyle kağıtta yer almaktadır. Müzikte ise eserin gerçekleşme süreci yazıldığında değil, çalındığında tamamlanır"*

Bu aşamada müzik performans analizi, yorumcunun, eseri duyulur hale getirme aşamasını çok dikkatli çalışmalıdır. Bu çalışmalar, müziğin ve performansın evrim sürecini gözlemleyerek daha sağlam adımlar atılabilmesi adına, teorik ve tarihsel bağlamı zemin almalıdır.

KAYNAKLAR

Cook, N. (2007) Changing the Musical Object: Approaches to Performance Analysis. (ed. Zdravko Blazekovic). In *Music's Intellectual History*. New York: RILM.

Lawson C, Stowell R. *The Historical Performance of Music: An Introduction.* Cambridge University Press, 2004.

Repp BH, *Diversity and Commonality in Music Performance: An Analysis of timing microstructure in Schumann's Traumerei.* The Journal of the Acoustical Society of America. 92, 2546. (1992)

Rostal M. *Beethoven* : *The Sonatas for Piano and Violin: Thoughts on Their Interpretation*. Toccata Press, 1985.

"ESKİ YUNAN, BİZANS VE TÜRK MÜZİK KURAMLARI ARASINDAKİ İLİŞKİLER"

Prof. Yalçın Tura

Sinopsis

Bu araştırmamda Eski Yunan, Bizans ve Türk Müzik Kuramlarının başlıca özelliklerini gözden geçirerek aralarındaki, ilişki, benzerlik ya da ayrılıkları belirtmeye çalışacağım.

Tarihçe

Yirminci Yüzyıl'ın başlarına değin müzik kuramlarının geçmişiyle ilgili bilgiler genellikle Eski Yunan (Grek) Yazarlarının yazdıklarıyla sınırlı kalıyordu. Yirminci Yüzyıl'da, özellikle de yüzyılın ikinci yarısında Mezopotamya çevresinde yapılan araştırmalar, müzik kuramıyla ilgili bilgilerimizin başlangıcını Eski Yunan'dan yaklaşık iki bin yıl öncesine kadar geriye götürebilmemizi sağladı.

Mezopotamya'da oluşan müzik kuramının bu bölgeyle sınırlı kalmadığını ama, Kuzey-Batıya, Anadolu'ya, Kuzey-Doğu'ya, İran'a ve Batı Asya'yadek uzandığını anlıyoruz. Örneğin, Eski Grek müzik kuramındaki üç ana *mod* dan ikisinin, Frigisti ile Lidisti'nın Anadolu'da yaşayan iki kabilenin adını taşıması, bunların Anadolu ile ilişkisini, Anadolu kökenli olduklarını açıkça ortaya koymaktadır.

Söylenceler, Eski Yunan Müzik Kuramı'nın başlangıcını genellikle Pythagoras' a bağlar. Pytagoras ve öğrencileri, evreni oluşturan temel öğelerin sayılarla belirlenebileceğini öne sürüyorlardı. Bu düşünce doğrultusunda, teller üzerinde yaptıkları ölçümlere dayanarak, farklı sesler arasındaki ilişkileri araştırmış ve bu ilişkileri sayılar, kesirlerle göstererek, müziksel aralıkları belirlemeye ve tanımlamaya çalışmışlardı. Bu yöntem, daha sonra hemen bütün kuramcılar tarafından benimsenip kullanılmışdır ve sesler arasındaki farkların titreşim oranlarıyla belirlenebileceği anlaşıldıkdan sonra bile, elde edilen kesirlerin pay ve paydalarının yerlerini değiştirmekle yetinilerek sürdürürülebileceği görülmüşdür. Pytagoras'cılardan sonra Nichomachus, Aristoxenus, Architas, ve daha pek çok kişi, bu yöntemi kullanarak araştırmalarını ilerletmişler, Hellenistik dönemde ise özellikle Aristidis Quintillianus ve Boetius, Eski Yunan Müzik Kuramını geliştirmeyi sürdürmüşlerdir.

Boethius'dan sonra, uzun süre müzik kuramı konusunda Avrupa'da önemli bir çalışma ortaya konduğu görülememektedir.

İsa'dan on yüzyıl kadar sonra, Arab Rönesansı olarak tanımlanan dönemde, Türk kökenli büyük felsefeci Fârâbî, Eski Yunan yazarlarının yazılarının çevirilerinden yararlanarak müzik kuramını derinlemesine ele alıp işlediği büyük yapıtında ; *"Kitâbu'l-Mùsikî'il Kebîr"*de Eski Yunan Müzik kuramını ayrıntılarıyla ele almakla yetinmeyip, Orta ve Batı Asya'da geçerli olan müzik pratiğini de belirtmeyi ihmal etmemişdir. Kitabı, kısa zamanda Lâtince'ye çevrilmiş ve uzun süre Avrupa üniversitelerinde okutulan en önemli kuram kitabı olarak kullanılmışdır. Fârâbî'den sonra İbni Sînâ, Urmiyeli Safîüd-dîn Abdü'l Mü'min ve Maragalı Abdü'l-kadir, kitaplarında Eski Yunan'dan aktarılan bilgilere geniş yer vermekle birlikde, onlar arasında yer alan pek çok *Cins*'in (dörtlü bölünmesinin) yaşadıkları dönemde ve ülkelerde artık kullanılmadığını belirtmekden de geri durmamışlardır.

Eski Yunan Müzik Kuramında Yer Alan Başlıca Öğeler

Genoi, (Cins'ler) nomoi,(yasalar),tropoi,(yollar) diapason, (sekizli) sistema, nota yazısı

Eski Grek Müzik Kuramının en çarpıcı kavramı, temel öğesi *genos* (*genera*) *Cins* kavramıdır. Bu kavram, tam dörtlü aralığının, daha küçük üç (ba'zan da üçden fazla ya da daha az) küçük aralığa bölünmesini ifade eder. Tam dörtlünün alt ve üst ucundaki sesler, teller sabitdir. Değişikliğe uğratılmazlar. Bu iki uc (*oroi*) arasında kalan iki ses, iki tel ise oynakdır; pestleştirilebilir ya da tizleştirilebilirler. Bu oynak tellerin biribirine yaklaştırılmasına *(pycnon)* sıkıştırma denir. Bu oynamalar türleri ve *nüans*'ları meydana getirir.

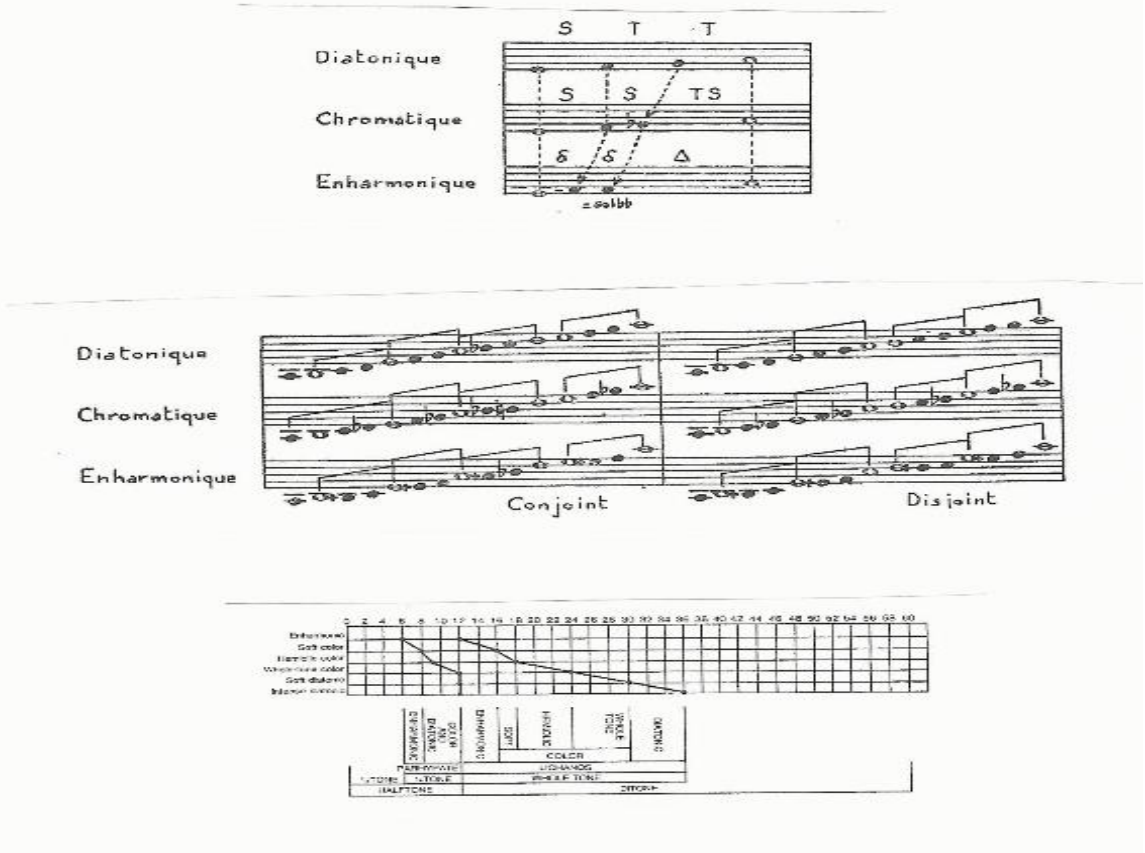
Cins'ler (*genera*) üç türlüdür : diatonik, kromatik ve enharmonik.

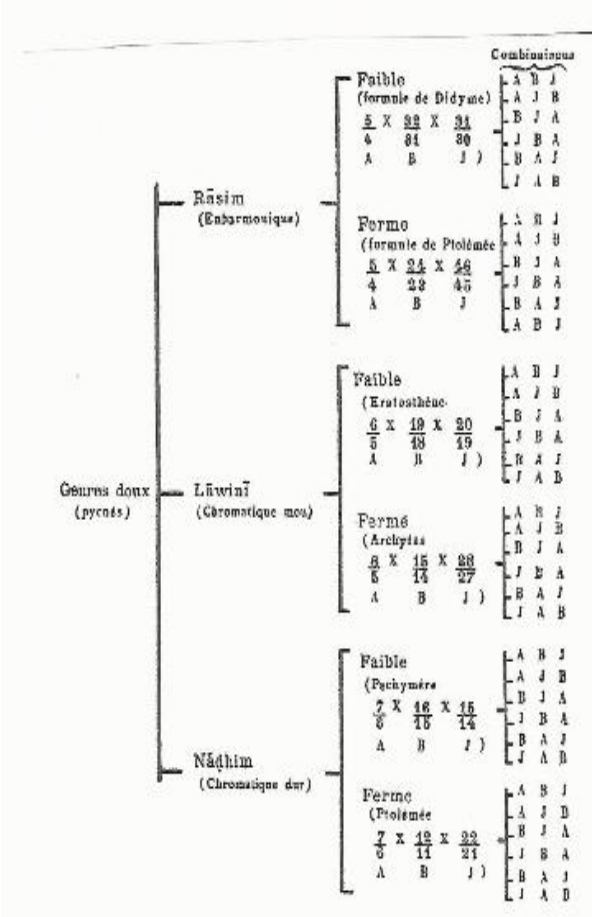
Kuramcılar genellikle diatonik türü gergin ve güçlü sayarlar. Arabca yazanlar bu türe *el cinsu'l-kavî* (güçlü cins) derler. Öteki iki türü yumuşak *(leyn)* sayarlar. Bu türlerin en büyük özelliği, içerdikleri üç aralıkdan birinin, öteki iki aralığın toplamından daha büyük olmasıdır.

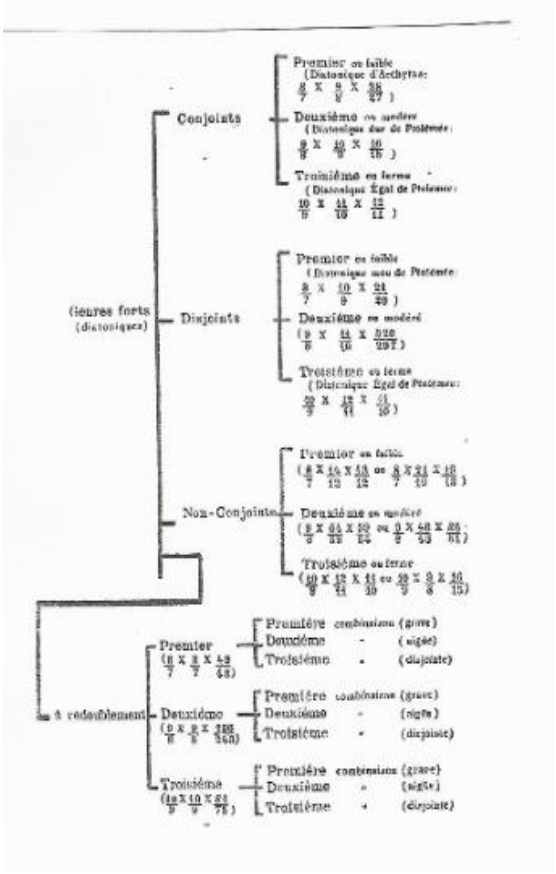
Kromatik, adından da anlaşılacağı gibi, renkli demekdir. Bu tür de yumuşak ve sert olarak ikiye ayrılır. Arabca yazanlar yumuşak türe *levnî*, sert türe *nâzım*, derler. *Râsim*, deye adlandırdıkları Enharmonik tür de zayıf ve güçlü olarak ikiye ayrılır. Ama bütün bu türlerin içinde daha değişik bölünmeleri gösteren çeşitli *nüans*'lar da yer alır.

Şekil 1. a, b, c, d : Eski Yunan Müziğindeki Türler ve Nüanslar

Şekil 1. Eski Yunan Müziğindeki Türler ve Nüanslar







Şekil 1. d. Nuans'lar

I. Diatonik

1. Archytas'a göre Diatonik	9/8	8/7	28/27
2. Diatonic synton	10/9	9/8	6/15
3. Yumuşak Diatonic	8/7	10/9	21/20
4. Eratosthenes'e göre	9/8	9/8	256/243
5. Didymus'a göre	9/8	10/9	16/15
6. Ptolemais'e göre Ö.Omalon	10/9	11/10	12/11

II. Kromatik

1. Archytas' a göre	32/27	243/224	28/27
2. Eratosthenes' e göre	6/5	19/18	20/19
3. Didyme'e göre	6/5	25/24	16/15
4. Synton Kromatik	7/6	12/11	22/21
5. Yumuşak Kromatik	6/5	15/14	28/27

III. Enharmonik

1. Archytas	5/4	36/35	28/27
2. Eratosthenes	19/15	39/38	40/39
3. Didyme	5/4	31/30	32/31
4. Ptolemais	5/4	24/23	46/45

Cins'ler yan yana gelerek *mod*'ları ve sistemleri oluşturur. Bütün bu ayrıntılar gelişmiş bir nota yazısıyla da saptanır. Karşılaştırma ve kullanım kolaylığı sağlamak amacıyla bir tam sekizli aralığı yirmi dört eşit parçaya bölünmüş sayılır. Bu parçalara " *diesis*" adı verilir.

Aristidis Quintilianus, bütün nüansları daha iyi belirlemek için bir tam dörtlü aralığını altmış küçük birime bölerek inceler.

İki Tam sekizli aralığı, insan sesinin gezinebileceği en geniş alan sayılır. Ezgiler, (*Melos*) bu alan içinde yer alır.

Boethius, "*De Istitutione Musica*" adlı kitabında, Nicomachus'a dayanarak, bu sistemin nasıl oluştuğunu şöyle anlatır:

"Nicomachus'un yazdıklarına göre, musiki, başlangıçta çok basitti, çünki sadece dört tel kullanılıyordu. Bu durum, Orpheus'un çağına kadar böyle devam etdi. O dönemde, bu dört tel şöyle düzenleniyordu: Birinci ve dördüncü teller, *diapason* (Tam sekizli) denilen tam uyuma göre düzenlenirdi. Aralarındaki ikinci tel birinciye göre, üçüncü tel

de en uzakdaki tele göre *diatessaron* (tam Dörtlü) aralığına düzenlenirdi. İkinci tel dördüncüye göre, üçüncü tel de birinci tele göre *diapente* (tam beşli) oluşturuyordu. (Bu durumda ikinci ile üçüncünün arası bir tam ses sayılıyordu.) Bunların herbiri uyumlu aralıklardı ve bütün bu teller biribiriyle uyumlu aralıklar oluşturuyorlardı. Aralarında uyumsuz bir şey yokdu. Evreni oluşturan dört temel öğe gibi, evrenin musikisini yansıtırlardı. Bu dört telli çalgıyı Merkür'ün (Hermes'in) icad etdiği söylenirdi. (Boetius, mûsikîyi üçe ayırıyordu : *musica mondana* (evrenin müziği), *musica humana* (insanın müziği) ve *musica instrumentalis* (çalgı müziği).

Daha sonraları, Lidyalıların Kralı Atys'in oğlu Toreobus, Lir denen çalgıya beşinci teli, Frigyalı Hyagnis de altıncı teli ekledi. Onların ardından Lesbos'lu (Midilli'li) Terpander, herhalde yedi gezegeni göz önüne alarak bunlara yedinci teli ekledi. Bu yedi telin en başdaki, en kalın sesi veren tele, ötekilerden daha kalın ve daha ağırlıklı, daha saygıdeğer olduğu için "*hypate*" adı verildi. Daha yavaş titrediği, daha az hareket etdiği ve daha kalın ses verdiği için de Satürn (Zuhal) gezegenini temsil etdiği düşünülüyordu. Onun hemen yanında, ikinci sırada bulunduğu için ikinci tele "*parhypate*" dendi. Üçüncü tel, işaret parmağının adı olan "*lichanos*" sözcüğü yüzünden "*lichanos*" olarak adlandırıldı. Dördüncü tele, ister yukarıdan, ister aşağıdan başlanarak sayılsın, yedi telin ortasına denk geldiği için "orta" ya da "ortadaki" anlamında "*Mese*" dendi. Beşinci tele ise, ortadakinin yanıbaşında olduğu için "*paramese*" adı verildi. Yedinci tel, sırada en arkada, en altda kaldığı için "altdaki" anlamında "*nete*" ya da "*neate*" bu "*nete*" ile "*paramese*" arasında kalan altıncı tele, "*nete*"nin yanıbaşında kaldığı için "*paranete*" denildi. " *paramese*", " *nete*" den geriye doğru sayıldığında üçüncü sırada gelmesi bakımından "*trite*" sözcüğüyle de anılıyordu. Bu yedi teli, kalından inceye doğru saydığımızda sıralama şöyle oluyordu :

Hypate, Parhypate, Lychanos, Mese, Paramese ya da Trite, Paranete, Nete.

Şekil 2 .Lir'deki Yedi Telin Durumu.



"Samos'lu (Sisam'lı) *Lycaon*" bunlara bir tel daha ekledi Bu sekizinci teli "*trite*" de denen "*paramese*" ile "*paranete*" arasına yerleştirince, bu yeni tel, "*nete*" den geriye doğru sayıldığında üçüncü tel oluyordu. Bu yüzden, "*mese*"den sonraki telin adına eklenen "*trite*" sözcüğü kaldırıldı, ona sadece "*paramese*" denildi. "*Trite*" sözcüğü de bu yeni tele verildi. Lycaon" un yapdığı bu eklemeyle çalgının sayısı sekize yükselen tellerinin adları şu sıraya göre söylenir oldu :

Hypate, Parhypate, Lichanos, Mese, Paramese, Trite, Paranete, Nete.

Bu sıralamaların ilkine "*heptakord*" (yedi telli) ikincisine "*oktokord*" (sekiz telli) deniyordu. Yedi telli sıralamadaki teller bitişik durumda sayıldıkları için o düzene "*synemmenon*" (bitişik) ; sekiz telli düzene ise, teller arasına başka bir tel girdiği için "*diezeugmenon*," (ayrık düzen" denildi.

Pieria (Periotis) lı "Prophrastus , kalın seslerin altına bir tel ekledi ve çalgıdaki tel sayısını dokuza çıkardı. "*Hypate"*nin üstünde olduğu için bu tele ilkin "*hyperhypate*."adı verildi. Çalgıya daha başka teller de eklendiğinde ise "*lichanos hypaton*" adını aldı. Şimdiki düzende ve uygulamada ise ona yalnızca "*lichanos*" deniyor.

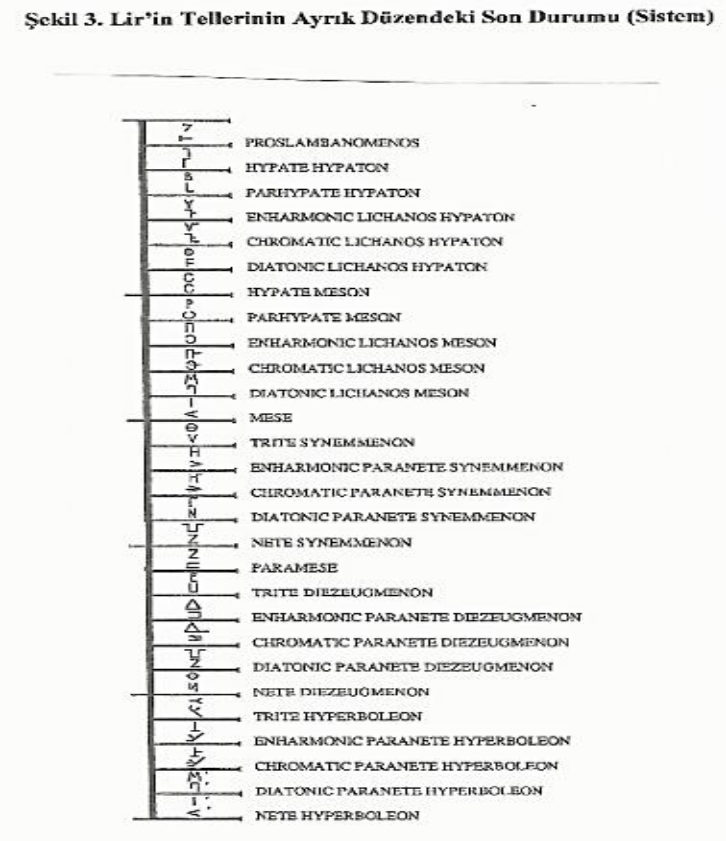
Colophon'lu Histiaeus, pest tarafa onuncu teli, Milesia'lı (Milas'lı) Timotheus[99] da on birinci teli ekledi. Bu teller de "*hypate*" ve "*parhypate*" nin üstüne takıldıkları için onlara "*hyper-hypaton*" denildi. Günümüzde ise birincisine "*hypate hypaton*," ikinciye ise "*parhypate hypaton* " deniyor.

"Mese"den sonra iki tam dörtlü yer alır : bunlar bitişik (*synemmenon*) ya da ayrık (*diezeugmenon*) olabilirler. "*Mese"*nin üstündeki tam dörtlü bitişik (*synemmenon*) ise, teller sırasıyla, "*trite synemmenon"*, ondan sonraki ise "*lichanos synemmenon"d*ur. Diatonik türde bu tele "*diatonik synemmenon"* "chromatik türde "*chromatik lichanos synemmenon*"; enharmonik türde ise "*enharmonic lichanos synemmenon*" denir. Onlardan sonra "*nete synemmenon*" gelir.

"*Mese*"den sonraki tam dörtlü "*synemmenon"* değil de *"diezeugmenon*" ise, *"Mese*" den sonraki tel "*paramese*", ondan sonraki "*trite diezeugmenon*", ondan sonraki de "*lichanos diezeugmenon*"dur. Diatonik türde buna "*diatonic diezeugmenon*" , kromatik türde "*chromatic diatonic diezeugmenon"* ba'zan da "*chromatic lichanos diezeugmenon*" enharmonic türde ise "*enharmonic lichanos diezeugmenon*" denir. Bu tele *"paranete,"* de denir ama bulunduğu türe göre, adının önüne "*diatonic*" "*chromatic*"ya da "*enharmonic."* sözcükleri eklenir.

Bunlardan sonra *"nete diezeugmenon*", "*trite hyperboleon*", ve de "*paranete hyperboleon*" gelir. Bu tele de, diatonic türde "*diatonic hyperboleon"* kromatik türde, "*chromatic hyperboleon*" enharmonik türde ise "*enharmonic hyperboleon*" denir. En sonuncu tel ise "*nete hyperboleon"*dur.

Bütün bu eklentiler sonunda "*Mese"* artık tam ortada olmadığı için *"hypate hypaton"*un üstüne bir tel daha eklenmiş ve ona *"proslambanomenos*" denmişdir. Bu tel "Mese" ile Tam sekizli aralığı "*diapason*" oluşturur.



Şekil 3.a. Lir'in Tellerinin Ayrık Düzendeki Son Durumu (Sistem)

Bu tellerin adları Albinus tarafından Latin diline, Fârâbî tarafından Arabca'ya çevrilmişdir. Safîüd-dîn, Abdü'l-kadir ve onları izleyenler bu Arabca adları kullanmayı sürdürmüşlerdir. Aşağıda, bu adları, Arabca ve Türkce karşılıklarını görüyoruz.

[99] Bu kişi, eklediği bu tel yüzünden Sparta kenti yöneticileri tarafından cezalandırılmış ve kovulmuşdu.

Şekil 3 b. Eski Yunan Müziği'ndeki Tel Adlarının Arabca ve Türkce Karşılıkları.

Şekil 3 b. Eski Yunan Müziği'ndeki Tel Adlarının Arabca ve Türkce Karşılıkları

Sistema telaion ametabolon
El Cemaatu'l-tâmmetu'l-munfasılâtu'l gayri'l mutegayyire
Değişmez ve ayrık tam cemaat

A : Proslambanomenos :	Sakîletu'l-mefrûzât :	Yegâh
B : Hypate Hypaton :	Sakîletu'r-reisât :	Hüseynî Aşîrân
C : Parhypate Hypaton :	Vâsıtat'ur-reisât :	Irâk
D : Lichanos Hypaton :	Haddetu'r-reisât :	Rast
H : Hypate Meson :	Sakîletu'l-evsat :	Dügâh
V : Parhypate Meson :	Vâsıtatu'l-evsat :	Segâh
Z : Lichanos Meson :	Haddetu'l-evsat :	Çârgâh
H : Mese :	El Vustâ :	Nevâ
T : Paramese :	Fâsılatu'l-Vustâ :	Hüseynî
Y : Trite Diezeugmenon :	Sakîletu'l-munfasılât :	Evc
K : Paranete Diezeugmenon :	Vâsıtatu'l-munfasılât :	Gerdâniye
L : Nete Diezeugmenon :	Haddetu'l-munfasılât :	Muhayyer
M : Trite Hyperboleon :	Sakîletu'l-haddât :	Tîz Segâh
N : Paranete Hyperboleon :	Vâsıtatu'l-haddât :	Tîz Çârgâh
S : Nete Hyperboleon :	Haddetu'l-haddât :	Tîz Nevâ

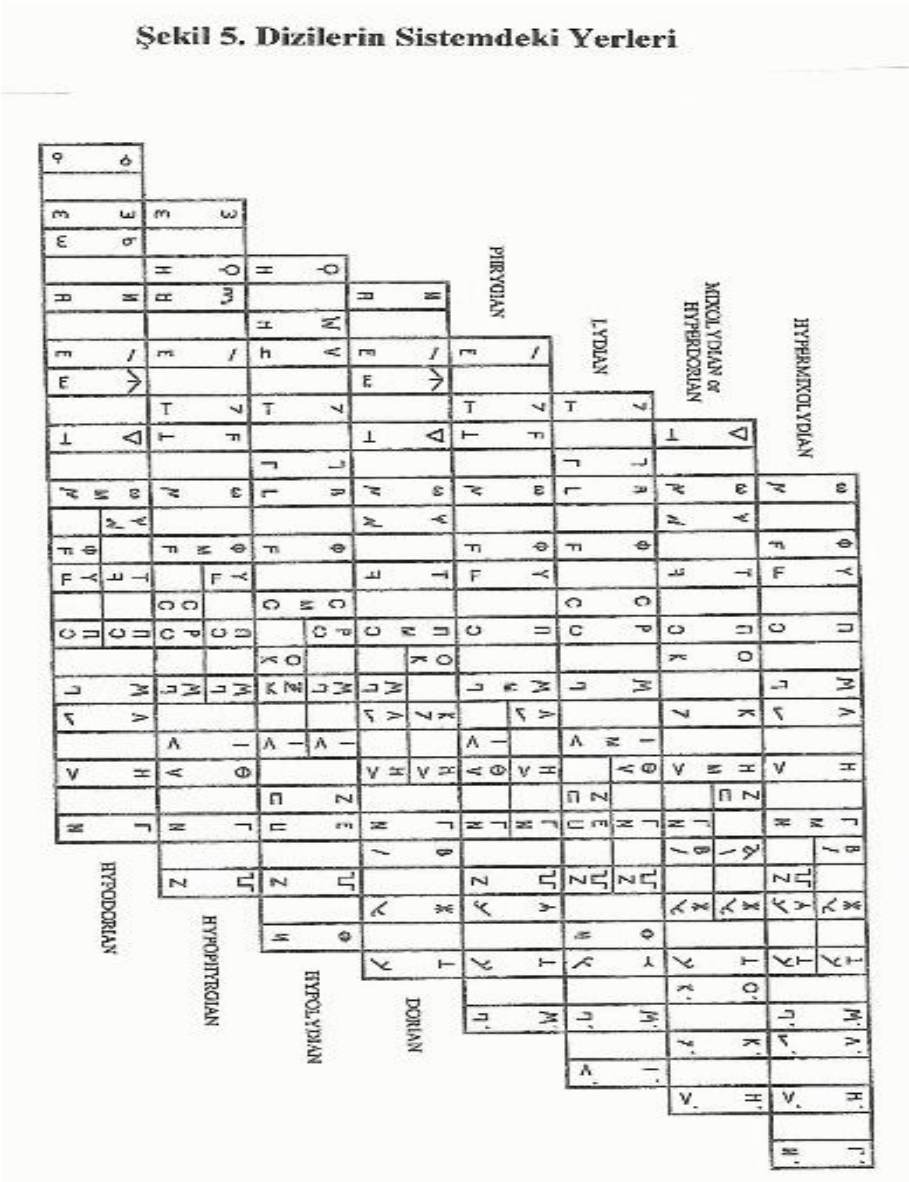
Bu ses alanı içinde "*tropes*" ya da "*tonos*" da denen çeşitli "*mod"*lar yer almışdır. Başlangıçda bunlar yalnızca üç tane idi : Lydian, Phrygian ve Dorian. Daha sonra sayıları yediye çıkdı. Bunların üstüne de bir *mod* daha eklendi *mod*'ların sayısı sekize ulaşdı. Bunlara Hypodorian, Hypophrygian, Hypolydian, Dorian, Phrygian, Lydian, Mixolydian ya da Hyperdorian, Hypermixolydian adları verilmişdi.

Şekil 4. Eski Yunan Müziğindeki Diziler. (harmoniler)

Şekil 4. Eski Yunan Müziğindeki Diziler. (Harmoniler)



Şekil 5. Dizilerin Sistemdeki Yerleri



Orta Çağ boyunca, hristiyan dinsel müziğinde, zaman zaman, bu modların yerleri ve yapıları değişmekle birlikde, bu adlar aynen kullanıldı.

İslam dünyasında, ise, Safiüd-dîn, yazdığı on sekiz diziden on ikisini seçerek, makamların sayısını on ikiye çıkardı ve bir tam sekizlinin on yedi küçük aralığa bölündüğü sistemine uyarak, herbirinin on yedi perdeye göçürülüşünü gösterdi. Ayrıca onlara altı *avâze*, dört *şu'be* ve kırk sekiz *şedd* eklendi. Ladikli Mehmed çelebi ise *âvâze*'lere bir tane daha ekleyerek sayılarını yediye çıkardı. Bu konuya ileride değineceğiz.

Bizans Müziği

Bizans müziği, genelde iki bölümde ele alınır : İç Müzik (ezoteriki musiki), Dış Müzik (exoteriki musiki). İç Müzik, dinsel müzikdir. Tümüyle insan sesiyle yapılır. Homofonik, tek seslidir. Dış Müzik'de ise insan sesiyle birlikde çalgılara da yer verilir. O da homofonikdir.

Bizanslı müzikciler de "*ikhos"* adını verdikleri *mod*'ların, makamların sayısını sekiz olarak saptadılar (*Octoechos)* ama onları iki bölüğe ayırdılar; başlangıç saydıkları dörtlü
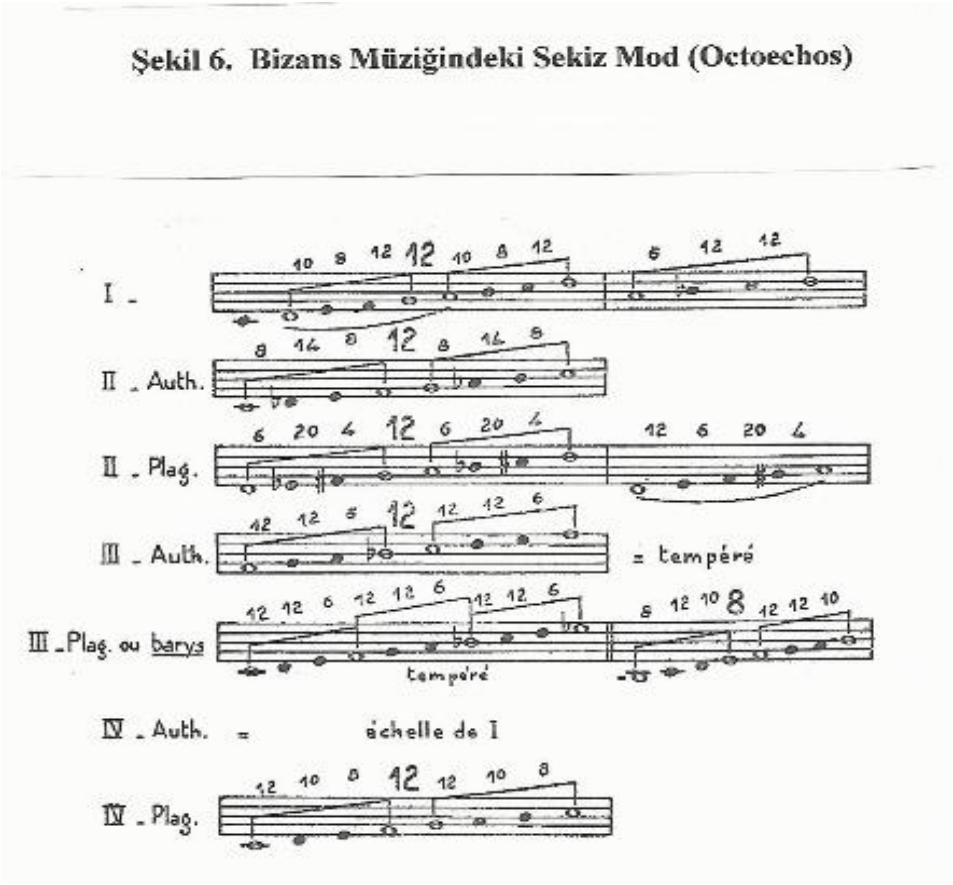
kümeye Asıl, (*kirios*) (*autentis*) onun yanındaki öteki dörtlü kümeye : Yandaki (*plagios*) (*plagal*) dediler. Her iki kümedeki dizileri de birden dörde kadar numaraladılar. birinci (*protos*) ikinci, (*deuteros)* üçüncü, (*tritos*) dördüncü (*tethartos*).

Perdelerin adını da : pa, vou, ga, di, ke, zo, ni olarak değiştirdiler.

Bu perdeler, Batı notasına göre Re, Mi, Fa, sol, La, si, (Si bemol) Do.

Geleneksel Türk Müziğinde ise Dügâh, Segâh, Çârgâh, Nevâ, Hüseynî, Evc (ya da Acem) ve Gerdâniye perdeleri oluyordu.

Şekil 6. Bizans Müziğindeki Sekiz Mod (Octoechos)



Bizans Müziğindeki Dörtlülerde yer alan aralıkların incelenmesi

Bizans müzikcileri, kuram ve nota yazısında yapdıkları pek çok değişiklik ve yeniliklerin yanısıra, müzik aralıklarını tel boylarına göre hesaplayan geleneksel yöntemi de bir yana bırakdılar ve bir tam sekizli aralığını ilkin altmış sekiz, daha sonra yetmiş ve en sonra, da yetmiş iki eşit aralığa bölen yeni bir yöntem kullanmaya başladılar. İleriki yıllarda, aralıkları inceleyebilmek için Ellis tarafından icad edilen *« cent* », ya da Savart tarafından öne sürülen « Savart » yöntemlerini çağrıştıran bu yöntem, onlara, aralıkların değerlerini kolayca belirlemeyi sağladı.

Şekil 7. Bizans Müziğindeki Aralıkların Değerleri

Şekil 7

1883'de Patrikhane'de toplanan Müzik Komitesi'nin Kabûl etdiği *Moria* adı verilen 72 aralıklı bölünmeye göre ba'zı aralıkların yaklaşık değerleri

Moria sayısı	Cent değeri	Yaklaşık Oranı	Türk Müziğindeki karşılığı
1	16,667	112/11	Koma
4	66,668	26/25	İrha ya da Eksik Bakiyye
6	100	256/243	Bakiyye
8	133,336	27/25	Küçük Mücenneb
10	166,7	11/10	Büyük Mücenneb
12	200,4	9/8	Tanînî
14	233,338	8/7	Büyük Tanînî
20	333,24	40/33	Artık İkili
68 *Moria*'lı Bölünme			
1	17,647	112/11	Koma
4	70,588	26/25	İrha ya da Eksik Bakiyye
6	105,882	256/243	Bakiyye
8	141,176	27/25	Küçük Mücenneb
10	176,417	11/10	Büyük Mücenneb
12	211,764	9/8	Tanînî
14	247,058	8/7	Büyük Tanînî
20	352,94	40/33	Artık İkili

On dokuzuncu yüzyılda ba'zı nazariyatcılar, belki de daha önceleri, Osmanlı müziğine yeni bir bakış açısıyla yaklaşmış olan Kantemiroğlu'nun düşüncelerinin etkisiyle, *ikhos*'ların sayısını sekizden on ikiye çıkardılar ve özellikle, din dışı müzikde, *makam, usûl, şu'b*e gibi, Osmanlı müziği terimlerini kullanmaya başladılar. Örneğin, Baş Muganni (*protpsaltis*) Konstantin'in 1843'de Istanbul'da yayımladığı *Erminea tis Eksoterikis Musikis* adlı kitabı, bir sekizli içindeki aralıkların 68'e bölündüğü şemalarla ve notalarla da açıklanan pek çok makam örneği içerir. Bu davranışın başka bir güzel örneğini, on dokuzuncu yüzyılda Bursa ve Istanbul'da « muganni » olarak görev yapmış Panayotis Kiltzanidis'in, 1881'de yazıp yayımladığı *« Metodiki Didaskalia* » ana başlıklı kitabında görüyoruz. Kitabın birinci bölümünde Kiltzanidis şunları yazıyor :

« Bizim müziğimizin karar perdeleri, perdelerin aralıkları ve tetrakordların (dizi dörtlülerinin) birleşimleri farklı olmayıp… Bu iki tür müziğin tek farkı dilden ibaretdir… Bizde « İ*khos* » adını taşıyanlar, Arab, Fars ve Türk'ler tarafından Ana Makamlar olarak adlandırılırlar. Bunlardan da, bizde olduğu gibi daha pek çok başka makamlar, şu'beler oluşturulur. »

Kiltzanis bundan sonra pek çok makam ve perde adı sayıyor.

Yazar, kitabının İkinci Bölüm'ünde ise « Makamlarla Kilise Müziğindeki İkhos 'ların Karşılaştırılması » başlığı altında şu ilginç benzerliklere yer veriyor :

« İlk ton : Yegâh *Plaios protos*, ikinci ton Aşîrân, *Plaios Defteros*, Üçüncü ton, yâni Irak, *Varis*, dördüncü ton, yâni Rast, *plaios tetarthos* gibidir. Beşinci ton, yâni Dügâh : *Birinci İkhos*, gibidir. Bu i*khos* başlangıcdır ve bu her iki müziğin de temelini oluşturur. Altıncı ton : Segâh, *ikinci,* yedinci ton : Çârgâh, *Üçüncü* İ*khos*'a, Sekizinci ton . Nevâ, *Dördüncü İkhos'*a benzer. »

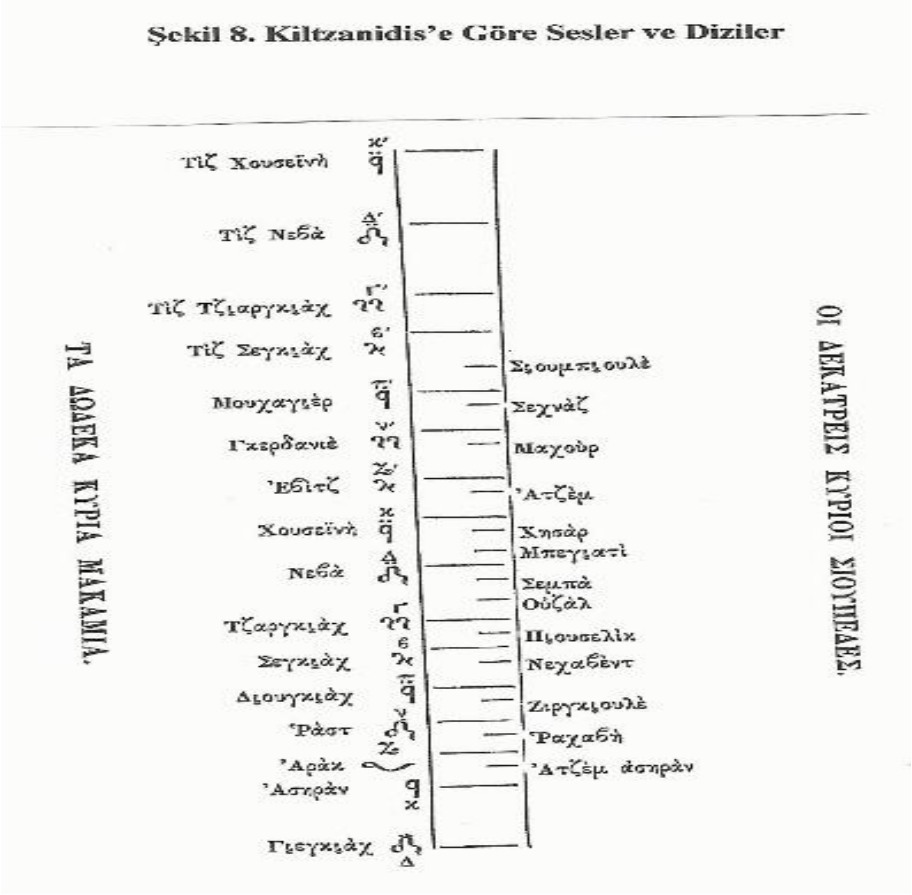
Bizans müziğindeki sekiz *mod*'un, *Octoikhos*'un Türk müziğindeki karşılıklarını verdikden sonra, Kiltzanidis, bu müzikde geriye kalan dört makamla Bizans müziğindeki *İkhos*'ların benzerliklerini şöyle belirtiyor :

« Dokuzuncu ton : Hüseynî, Aşiran'ın *eptafonisi'*dir (tam sekizlisidir), bu bakımdan, *Plaios Defteros İkhos*'a benzer. Onuncu ton . Evc, Irak'ın *eptafonisi*'dir : *Varis İkhos*'a benzer. On birinci ton . Gerdaniye, Rast'ın *eptafonisi*'dir, *Plaios tethartos'*a benzer. On ikinci ton Muhayyer, Dügâh'ın *eptafoni*sidir, *Birinci İkhos*'a benzer. 12 Makam böyle oluşur. »

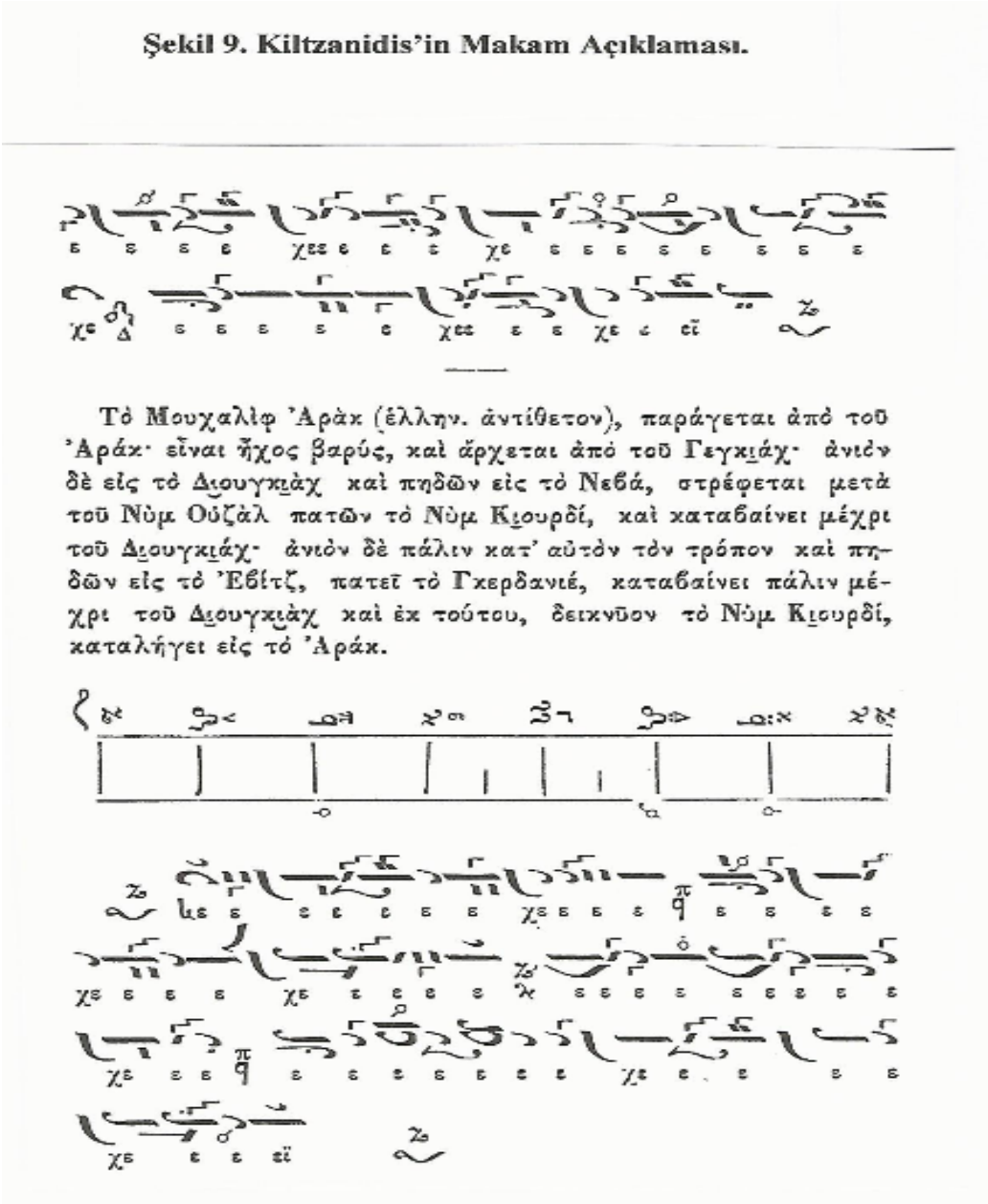
Kitzanidis, Üçüncü Bölüm'de Usûlleri anlatır ve şu usûllerin yapısını açıklar : Düyek, Sofyan, Semâî, Çenber, Devr-i kebîr, Berevşan, Muhammes, Remel, Hafîf, Sakil, Nîm Sakil ve Nîm Devir.

Bundan sonraki bölümlerde, pek çok makamın karakteristik örneklerini Bizans notası'yla yazar . Daha sonra Peşrevler ve Besteler hakkında açıklamalar yapar ve örnekler verir. Bunlar arasında Hamamcıoğlu İsmail Dede Efendi'nin Rast Kâr-ı Nâtık'ı da bulunmaktadır.

Şekil 8. Kiltzanidis'e Göre Sesler ve Diziler



Şekil 9. Kiltzanidis'in Makam Açıklaması.



Türk Müziği Kuramı

On üçüncü Yüzyıl'da Safiüd-dîn 'in ortaya koyduğu ve onu izleyenlerin de katkılarıyla ve pek az değişiklikle On dokuzuncu Yüzyıl'ın ortalarına değin kullanılan Türk Müziği Kuramı, bir tam sekizli içinde on yedi farklı perde kullanan bir ses sistemine dayanarak oluşturulmuş On iki "*makam*", önce altı sonra yedi *"âvâze*", yirmi dört ya da kırk sekiz "*şu'be*" ve yüzlerce bileşimi kapsar. Bütün bu öğelerin sınıflandırılması konusunda on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda yapılan tanımlama ve sınıflandırmalar, dizilerin sayısı ve yapıları bakımından farklar, yenilikler içerse de, On Dokuzuncu Yüzyıl sonunda Rauf Yekta'nın önerdiği ve daha sonra Sadettin Arel ve Subhi Ezgi'nin kabul etdiği sisteme gelininceye değin büyük ölçüde yürürlükde kalmışdır.

Şekil 10. Safi'üd-dîn'de bir Makam ve onun 17 Perdeye Göçürülmesi



Dikkatli bir inceleme, Türk Müziği'nin geleneksel kuramıyla, Eski Yunan ve Bizans Müziklerinin dayandığı kuramlar arasında çok sıkı ilişkiler, büyük ölçüde benzerlikler, ba'zı noktalarda da tıpatıp özdeşlikler bulunduğunu göz önüne sermektedir.

Bizans ve Osmanlı-Türk Müziği arasındaki ilişkiler ve benzerlikler konusunda, yukarıda görüşlerini alıntıladığımız Kiltzanidis' e ek olarak, ünlü Türk Müziği Araştırmacısı ve Kuramcısı Rauf Yektâ'nın, 17 Kasım 1899'da "Ikdam" gazetesinde yayımlanan makalesinde de benzer saptamalar buluyoruz . Rauf Yektâ'nın ağdalı Osmanlıca'sını biraz sâdeleştirmeye çalışarak aşağıda sunmaya çalışacağım :

"Bizans ezgilerini incelediğimde, onların, kesinlikle, Osmanlı Mûsikîsi ile aynı nazari temeller üstüne kurulduğu kanısına vardım. Üslûp ve tavırlarında görülebilen farklılıklar, temelde değil, sadece dış görünüşlerinde idi.

Rum kiliseleri mûsikîsinden söz eden nazariyât kitablarında bildirilenlere bakılırsa bu mûsikîde "başlıca" sekiz makam bulunur ki bunlardan dört makama (ana makamlar – *modes authentiques*) dîger dört makama da (yan makamlar – *modes plagaux*) adları verilmektedir.

Bir zamanlar merâk ederek bu makamları ve bunlardan bestelenen manzûmeleri - Osmanlı mûsikîsi ile karşılaştırarak – incelemiş idik. Bu incelememiz sonucunda Osmânlı mûsikîsi ile Rumların kilise mûsikîsinin kesinlikle bir esâsdan doğan bir nazariyyeye dayandığını ve dış görünüşte görünen başkalığın da tavır ve gider ayrılığından ibâret

bulunduğunu anlamış idik. Zâten Rum vatandaşlarımızdan hem kiliseye hem de dışarıya mensûb üstadların adına mûsikî târîhimizde eskiden beri tesâdüf olunagelmesi ve ünlü üstâd râhib "Zaharya" [ve söylentiye bakılırsa (Sabâ Çenberi) peşrevinin sâhibi olub cennetmekân Kanûnî Sultan Süleymân Hân hazretlerinin tanbûrîlerinden olan râhib "Andriya" gibi üstâdların bu isimler arasında bulunması iddiamızı doğrulayacak kanıtlardandır. Bu üstâdların kilise için besteledikleri eserler ile kilise dışındaki saz takımları için düzenledikleri peşrev, beste ve semâîler arasında "tavır" bakımından önemli bir ayrılık bulunduğu apaçık ve bulunması gereği de doğal olmakla birlikde her iki yön için kullandıkları mûsikînin nazariyâtının ve makamlarının biribirinden ayrı olacağını sağduyu kabûl eder mi?...

Değerli okuyucularıma bir kat daha güven vermiş olmak için bâzılarını burada inceleyeceğiz. Bu makamlardan birinci (asıl makam) ile bestelenip Rum kiliselerinde okunan (*Kiriye ekekraksa pros se isakuson mu*) dua'sının bestesi Osmanlı mûsikîsi deyimlerine göre (Uşşâk) – ya da nağmelerin pek de Nevâ'dan yukarı çıkmamasına bakılarak (Hûzî) makamı olduğu gibi yine birinci (yan makam) ile bestelenen ve evlenme dinsel töreninin sonuna doğru okunan (*İsaiya horeve ey parthenos*) dua'sı da (Uşşâk) dan başka bir şey değildir.

İkinci (ana makam) öyle bir tarza mâlikdir ki önce (Hüzzâm) gibi dolaşarak Segâh perdesinde geçici kararlar yapdıkdan sonra çıkıp Nevâ'da bir asma karar ile kalıyor. İncelememize göre bu makamın asıl karar yeri Segâh perdesi imiş. *(Fos eleyzon ayi es doksis*) dua'sı bu makam ile bestelenmişdir. İkinci (yan makam)a gelince bu makam bizdeki (Hicâz) makamının tıpatıp aynıdır. Hele bu makamdan olan (*Kiriye ekekraksa...*) dua'sına zemînli, meyânlı mükemmel bir "Hicâz Beste" gözüyle bakabiliriz. (*Mesimus okse os gunute*) dua'sı da bu arada sözü edilmeye değer. Öteki dua'ları da inceleyecek olsak Osmânlı mûsikîsi makamlarından biriyle bestelendiği açığa çıkacağından sözü uzatmamak için bu kadarla yetiniyoruz.

Şimdi asıl şurasını ilgililerin dikkatli bakışlarına sunmak isteriz ki Osmanlı mûsikîsi ile bir esâsdan doğmuş olduğuna şübhe kalmayan Konstantin Mûsikîsisi nazariyâtı olmak üzre Rumca yazılmış kitablarda gösterilen hesaplar ve nazarîyât bilimsel ve hükmî bir kurala mı dayanmaktadır? Yoksa, bir parça ilkel ve indî midir? Sözün doğrusunu söylemek gerekirse açıklamaktan çekinmemeliyiz ki şimdiye değin Osmanlı mûsikîsinin bilimsel bir nazarîyesi ortaya çıkamamış ve bunca zamandan beri sürüp gelen bu gaflet durumu bazı kimseleri Avrupa mûsikîsinin nazariyâtını doğu mûsikîsine uygulamaya heveslendirmiş ve bazıları da Hâşim Bey merhûmun mecmua'larını nazarîyât kitabı sanmak derecesinde bilgi gösterisinde(!) bulunmuş iken, Rum vatandaşlarımızın kilise mûsikîsi nazariyâtı konusunda yazdıkları ve yayımladıkları kitablar – bizim mahûd mecmualara, hurâfeler ile dolu olan edvâr kitabcıklarımıza oranla – hem daha yararlı, hem de daha akla uygun sayılabilecek erdemler içermektedir. "

Ortak Özellikler, Benzerlikler ve Ayrılıklar

Bizans ve Osmanlı –Türk müzik kuramları arasında pek çok benzerlikler, uyuşan pek çok nokta görülmektedir. Bu olgunun nedeni, yüzlerce yıldan beri birarada, yanyana yaşayan bu toplulukların, karşılıklı etkileşimlerle, ortak bir kültür birikimi oluşturmuş olmalarıdır

Eski Yunan, Bizans, Arab, Fars ve Osmanlı-Türk müzikleri arasındaki en önemli ortak öğe, bütün bu müziklerin, bir tam dörtlünün genellikle daha küçük üç aralığa bölünmesiyle oluşan ve *Genos* ya da *Cins* olarak tanımlanan modüllere ve çeşitli modüllerin yanyana getirilmesiyle ortaya çıkan *ikhos, mod* ya da *makam* sözcüğüyle adlandırılan ses dizilerine dayanmasıdır. Dörtlülerin alt ya da üst uçlarına bir tam ses, bir tanînî eklenmesiyle oluşan dizi

beşlilerinin dizi dörtlülerine eklenmesiyle, sekiz sesli diziler elde edilmekdedir. Bu ses dizilerinin zaman içindeki gezintilerine eşlik eden ritm ya da usûllerde de büyük ölçüde benzerlikler ve ortaklıklar bulunmaktadır. Başka bir ortak özellik de bütün bu müziklerde, çalgıdan çok insan sesine büyük önem verilmesi, insan sesinin sınırlarının ve olanaklarının gözönünde tutulması ve ses sisteminin, kullanılan belli sayıda küçük aralıkların genellikle iki tam sekizli içinde toplanması ve farklı seslerin ya da ezgilerin aynı anda işittirilmesinden oluşan çokseslilikden kaçınılarak, homofonik karakterin korunmuş olmasıdır.

Bütün bu müziklerde ezgilerin saptanması için çeşitli nota yazıları da oluşturulmuşdur. Ne yazık ki, özellikle Türk müziğinde bu araçdan, birkaç deneme dışında pek yararlanılmamışdır.

Şekil 11. İncelediğimiz Sistemlerdeki Perdelerin Adları ve Konumları

Şekil 11. İncelediğimiz Sistemlerdeki Perdelerin Adları ve Konumları

	A	B	C	D	E
1	**Eski Yunan**	**Arab**	**Bizans İkhos**	**Nota**	**Türk**
2	Proslambanomenos	Sakîletü'l-Mefrûzât	Protos Plagios	0	Yegâh
3	Hypate Hypaton	Sakîletü'r-Reisât	Deuteros Plagios	Ke	Aşîrân
4	Parhypate Hypaton	Vâsıtatü'r- Reisât	Varis	Zo	Irak
5	Lichanos Hypaton	Haddetü'r- Reisat	Tetartos Plagios	Ni	Rast
6	Hypate Meson	Sakîletü'l-Evsât	Protos	Pa	Dügâh
7	Parhupate Meson	Vâsıtatü'l-Evsât	Deuteros	Vu	Segâh
8	Lichanos Meson	Haddetü'l-Evsât	Trite	Ga	Çârgâh
9	Mese	El Vustâ	Tetartos	Di	Nevâ
10	Paramese	Fâsılatü'l-Vustâ		Ke	Hüseynî
11	Trite Diezeugnemon	Sakîletü'l -Munfasılât		Zo	Evc
12	Paranete Diezeugnemon	Fâsılatü'l -Munfasılât		Ni	Gerdâniye
13	Nete Diezeugnemon	Haddetü'l -Munfasılât		Pa	Muhayyer
14	Trite Hyperboleion	Sakîletü'l-Haddât		Vu	Tîz Segâh
15	Paranete Hyperboleion	Vâsıtatü'l-Haddât		Ga	Tîz Çârgâh
16	Nete Hyperboleion	Haddetü'l-Haddât		Di	Tîz Nevâ

Yirminci Yüzyıl'ın başlarına doğru Rauf Yekta'nın ortaya atdığı ve Dr. Subhi Ezgi ile Hüseyin Sadettin Arel'in yapdıkları birkaç değişikliğin ardından, uzun süreden beri Türk Mûsikîsi Kuramı olarak okutulup kullanılan ve Pytagorascı yöntemin Batı müziğine özgü kavramlarla değerlendirilmeye çalışıldığı Kuram ile geleneksel mûsikîmizle yakınlığı açıkça görülen Eski Yunan ve Bizans Müzik Kuramları arasındaki ilişki hemen hemen gözden silinmiş bulunmakdadır.

Bu çalışmamda, sözü daha fazla uzatmamak için, incelemeye çalışdığımız müzikler arasında, yine pek çok benzerlikleri ve ortaklıkları bulunan : usûller, formlar ve müziğin etkileri *"ethos*" gibi konuları dışarıda bırakdım. Bunların herbiri, ayrı ayrı ele alınıp incelenebilir.

KAYNAKLAR

Abdülkadir ibn Gaybî, el hafız el Maragî : *Camiü'l-elhan,* yazma nüsha : Nûr-ı Osmâniye 3644 ve 3645. Basımı yayına yazırlayan : Takî Bîniş. Müessese-i Mütalâat u Tahkîkat-ı Ferhengî. Tahran, 1366 (1987)

Makasidü'l-elhan, yazma. Nûr-ı Osmâniye 3656. Basımı yayına hazırlayan Takî Bîniş. Bangâh-ı Terceme vü Kitâb. Tahran,2536(1977)

Şerh-i Edvar, (ve Zevâidü'l-Fevâîd) yazma nüsha Nûr-ı Osmâniye 3651. Basımı yayına yazırlayan : Takî Bîniş. Merkez-i Neşr-i Dânîşgâhî. Tahran,1991.

Agayeva, Süreyya ve Lâtif Kerimov : *Avtobiografia v stikhakh Abdulkadira Maragi.* AEA Heberleri, Edebiyyat,Dil ve İncesenet ser. No.:4 s.119.Bakı, 1975.

Arel, Hüseyin Sadettin : *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri.* Hazırlayan: Onur Akdoğu. Kültür Bakanlığı Yayınları/1347.Sanat-Müzik Dizisi/33-1.Ankara,1993.

Aristidis Quintilianus : *Peri Musikis (On Music, in three books)* Translation, with Introduction, Commentary, and Annotatons by Thomas J. Mathiesen. Yale University Press. New Haven and London,1983

Ayomak, Mildan Niyazi : *Nota Mecmuası.* Istanbul

Bîniş,Takî : bak. Abdülkadir ibn Gaybî,

Boetius, Anicius Manlius Severinus : *De institutione musica. Fondamentals of Music.* Translated,with Introduction and Notes,by Calvin M.Bower.Yale University Press. New Hawen & London,1989.

Borrel,Eugène : *La Musique Turque.* La Musique, des origines à nos jours. S. 433-438. Librairie Larousse. Paris,1946

Chailley, Jacques : *L'Imbroglio des Modes*. Alphonse Leduc. Paris, 1960.

Delviniotis, Dimitrios Georgios Kouroupetroglou, Sergios Theodoridis : *Acoustic analysis of musical intervals in modern Byzantine Chant scales.* The Journal of the Acoustical Society of America · November 2008

D'Erlanger, Baron : *La Musique Arabe,* tome I-VI, Librairie Orientaliste Paul Geuthner,

Paris,1930-1959

Ezgi, Dr. Subhi Zühtü : *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi.* Cild I-V. Istanbul Konservatuarı Neşriyatından. 1933-1953

Farâbî, Muhammed bin Uzluk bin Tarhan.el : *Kitabu'l-mûsikî-i'l-kebîr :* Fransızca çevirisi için bak. D'Erlanger. Cild I ve II.

Farmer, Hanry George : *Islam.* Musikgeschichte in Bildern. Veb Deutscher Verlag für Musik.Leipzig,1976.

Studies in Oriental Music. I-II.Herausgegeben von Fuat Sezgin und von Eckhard Neubauer.Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften an der Johann Wolfgang Goethe-Universität. Frankfurt am Main,1986

Feldmann, Walter : *Music of the Ottoman Court. Makam,Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire.*Intercultural Music Studies 10.VWB-Verlag für Wissenschaft und Bildung. Berlin,1996.

Fonton.Charles : Essaie sur la Musique Orientale comparée à la Musique Européenne. 18. Yüzyılda Türk Müziği. Çeviren:Cem Behar. Pan Yayıncılık. Istanbul,1987.

Gazimihal, Mahmud Ragıb : Anadolu Türküleri ve Mûsikî İstikbâlimiz. Istanbul,1925,

Türk Halk Musikisinin Tonal Hususiyetleri. Istanbul,1936

Haşim Bey : *Mecmua.* (2.Baskı) Istanbul, 1864.

Hızır Ağa :*Tefhîmü'l-Makamat fî Tevlîdi'n-Negamât.* Süleymaniye.Hafid Ef.Yaz.291.

İbn-i Sînâ : *Kitabü'ş-Şifâ.* Mûsîkî bahsi. Fransızca çevirisi için bak. D'Erlanger. Cild II.

Kantemiroğlu, Dimitri : *Kitâbu İlmi'l-Mûsîkî alâ Vechi'l-Hurûfât. Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı.* Hazırlayan : Yalçın Tura. I.Cild : Edvâr (Tıpkıbasım-Çeviriyazı-Çeviri-Notlar) II.Cild : Notalar (Tıpkıbasım-Çeviri-Notlar)Yapı Kredi Yayınları-1500. Istanbul,2001

Karadeniz, Ekrem : *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları.* İş Bankası Yayınları. Genel Yayın no:238.Sanat Dizisi:37.Ankara,1981.

Kiltzanidou,P. *Methodiki Didaskalia, Theoretiki te kai Praktiki.* Bas. Rigopoulou. Constantinopoli, 1881.

Konsta, Apostolos from Chios, edited by :Karakatcani, Charalampous : *Vizantini Potamiis*. T. a'. Theoretikon. Athenai,1995.

Konstantin Protopsaltou : *Ermineia tis Exoterikis Mousikis*. Patriarchichis Tipografias. Constantinopoli, 1843.

Kutlug, Yakub Fikret : *Türk Musikisinde Makamlar*. Yapı Kredi Yayınları-1386. Istanbul,2000.

Ladikî, Mehmed bin Abdü'l-azîz : *Er-Risâletü'l-Fethîyye*. Tunus al-Zeytûne câmiindeki yazmanın Franzıcaya çevirisi için bak.d'Erlanger, C.IV. *Zeynü'l-Elhân fî İlmi't-Te'lîf ve'l-Evzân.* Yazma : Nur-ı Osmâniye : 3655.

Nasır, Abdü'l-baki : *Tedkîk ü Tahkîk.* Yazma: Süleymâniye.Nâfiz Paşa yaz.1242. *İnceleme ve Gerçeği Araştırma* .Günümüzün Türkçesine Çeviren : Y.Tura. Tura Yayınları. Küğbilim Dizisi.1. Istanbul,1997.

Oransay, Gültekin : *Das Tonsystem der türkei-türkischen Kunstmusik* Die Musikforschung. Jahrgang X. Heft 2. Bärenreiter. Verlag Kassel und Basel

Die Melodische Linie und der Begriff Makam der traditionellen türkischen Kunstmusik vom 15. bis zum 19. Jahrhundert. Küğ-Veröffentlichung Nr.7. Ankara,1962

Die traditionelle türkische Kunstmusik. Küğ-Veröffentlichung. Amkara,1964.

Özkan, İsmail Hakkı : *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri. Kudüm Velveleleri.* Ötüken Neşriyat. Yayın no:180.Kültür Serisi:41.Istanbul,1987

Öztuna, Yılmaz : *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi.* Cild I ve II.Kültür Bakanlığı/1163.Kültür Eserleri Dizisi/149. Ankara,1990.

Pappas, Miltiadis : *Kiltzanidis'in Nazariyat Kitabı*. Yüksek Lisans Tezi. İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul, 1997

Apostolos Konstas'ın Nazariyat Kitabı. İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul, 2007Paraschou Phokaeos, Theodorou *: I Pandora*, Konstantinoupolei. A' 1843-B2 1846.

Popescu-Judetz, Eugenia : *Dimitrie Cantemir.Cartea Ştintei Musicii*.Editura Musicale a Uniunii Compozitorilor.Bucuresti,1973.

Türk Musiki Kültürünün Anlamları.Çev.Bülent Aksoy. Pan Yayıncılık:42.Istanbul,1966.

XVIII.Yüzyıl Musiki Yazmalarından Kevserî Mecmuası Üstüne Karşılaştırmalı Bir İnceleme. Çeviren:Bülent Aksoy.Pan Yayıncılık:53.Istanbul,1998.

Tanburî Küçük Artin. A Musical Treatise of the Eighteenth Century. Pan Yayıncılık:89. Istanbul,2002.

Reinach, Théodore : *La Musique Grecque.* Payot. Paris,1926

Reinhart, Kurt et Ursula : *Les Traditions Musicales. Turquie.*

Buchet/Castel, Paris,1969.

Safîüddîn Abdü'l-mü'min ibn Fahir el Urmevî : *Kitabü'l-edvâr.* Yazma: Nûr-ı Osmanîye : 3653.

Er-risaletüş-şerefîyye. Yazma:Topkapı Sarayı Müzesi K. III.Ahmed. 3460. Fransızca çevirileri için bak. D'Erlanger. C.III.

Saygun, Ahmed Adnan : *La Musique Turque.* Histoire de la Musique. Encyclopédie de la Pléiade.NRF. I.s.573-617.Editions Gallimard. Paris,1960.

Seferova, Zemfira : *Sefieddîn Urmevî.* Ergun Neşriyâtı. Bakı, 1995

" " *Ebdülgadir Maragaî.* Tebrîz Neşriyâtı. Bakı,1997.

Signell, Karl L. : *Makam. Modal Practice in Turkish Art Music.* Asian Music Publications. Seattle,Washington,1977.

Tsiamoulis, Christos, Pavlos Erevnidis : *Romnoi Synthetis Tis Polis* (17th-20th c.) Echdoseis Domos. Athina. 1998.

Tura, Yalçın : *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri,* Pan Yayıncılık : 7. Istanbul,1988

Kitâbu İlmi'l-Mûsîkî alâ Vechi'l-Hurûfât. Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı. Bak. Kantemiroğlu, Dimitri

İnceleme ve Gerçeği Araştırma. Bak. Nâsır,Abdü'l-bâkî Dede.

Türk Halk Mûsikisindeki Makam Husûsiyetleri ve Bunların Dayandığı Ses Sistemi. III.Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bidirileri. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları:85. Seminer,Kongre Bildirileri Dizisi:22. Başbakanlık Basımevi.

Ankara,1987.

Türk Halk Müziğinde Karşılaşılan Ezgi Çizgilerinin İncelenmesi ve Sınıflandırılması.

V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi. Kültür Bakanlığı Yayınları:1872. Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları:248. Seminer,Kongre Bildiriler Dizisi:55. Ankara,1997.

Relations between Ancient Greek, Byzantine and Turkish Music Theories

Velimirovic, Milos : *Studies in Eastern Chant.* Volume I. Oxford University Press. London, New York, Toronto, 1966.

Voilquin,Jean,(traduction,préface et notes par) *Les Penseurs Grecques avant Socrate, de Thalès de Milet à Prodicos.* Garnier-Flammarion. Paris,1964.

Wellesz, Egon : *A History of Byzantine Music and Hymnography.* Second Edition, revied and enlarged. Oxford. At the Clarendon Press. 1961.

Wright, Owen : *The Modal System of Arab and Persian Music A.D. 1250-1300.* Oxford University Press. Oxford,1978

Yektâ, Rauf : *"La Musique Turque".* Encyclopédie de La Musique V. Paris,1922. Türkçeye çevirisi : *Türk Musikisi. Rauf Yekta Bey.* Orhan Nasuhioğlu.Pan Yayıncılık. Istanbul,1986.

"Osmanlı Mûsikîsinde Tabîî Sadâlar" İkdam. Istanbul,19 Şaban 1317 (22 Aralık 1899)

"Osmanlı Mûsikîsinde Çâryek, Sülüs ve Nısf Sadâlar" İkdam. Istanbul, 26 Şaban 1317 (29 Aralık 1899)

"Tanburda Negamâtın Mevâkı-i Fenniyesi" İkdam., sayı 4667. Istanbul,1325 (m.1907)

"Türk Mûsikîsi Nazariyâtı." Mahmud Bey Matbaası. Istanbul,1924

"Şark Mûsikîsi Târîhi." Mahmud Bey Matbaası. Istanbul,1925

"Rum Kiliselerinde Mûsikî." Ikdam, 17 Kasım 1899

Şekil 1. d. Nuans'lar

	I. Diatonik		
1. Archytas'a göre Diatonik	9/8	8/7	28/27
2. Diatonic synton	10/9	9/8	6/15
3. Yumuşak Diatonic	8/7	10/9	21/20
4. Eratosthenes'e göre	9/8	9/8	256/243
5. Didymus'a göre	9/8	10/9	16/15
6. Ptolemais'e göre Ö.Omalon	10/9	11/10	12/11
	II. Kromatik		
1. Archytas' a göre	32/27	243/224	28/27
2. Eratosthenes' e göre	6/5	19/18	20/19
3. Didyme'e göre	6/5	25/24	16/15
4. Synton Kromatik	7/6	12/11	22/21
5. Yumuşak Kromatik	6/5	15/14	28/27
	III. Enharmonik		
1. Archytas	5/4	36/35	28/27
2. Eratosthenes	19/15	39/38	40/39
3. Didyme	5/4	31/30	32/31
4. Ptolemais	5/4	24/23	46/45

Şekil 3 b. Eski Yunan Müziği'ndeki Tel Adlarının Arabca ve Türkce Karşılıkları

Sistema telaion ametabolon
El Cemaatu'l-tâmmetu'l-munfasılâtu'l gayri'l mutegayyire
Değişmez ve ayrık tam cemaat

A : Proslambanomenos :	Sakîletu'l-mefrûzât :	Yegâh
B : Hypate Hypaton :	Sakîletu'r-reisât :	Hüseynî Aşîrân
C : Parhypate Hypaton :	Vâsıtat'ur-reisât :	Irâk
D : Lichanos Hypaton :	Haddetu'r-reisât :	Rast
H : Hypate Meson :	Sakîletu'l-evsat :	Dügâh
V : Parhypate Meson :	Vâsıtatu'l-evsat :	Segâh
Z : Lichanos Meson :	Haddetu'l-evsat :	Çârgâh
H : Mese :	El Vustâ :	Nevâ
T : Paramese :	Fâsılatu'l-Vustâ :	Hüseynî
Y : Trite Diezeugmenon :	Sakîletu'l-munfasılât :	Evc
K : Paranete Diezeugmenon :	Vâsıtatu'l-munfasılât :	Gerdâniye
L : Nete Diezeugmenon :	Haddetu'l-munfasılât :	Muhayyer
M : Trite Hyperboleon :	Sakîletu'l-haddât :	Tîz Segâh
N : Paranete Hyperboleon :	Vâsıtatu'l-haddât :	Tîz Çârgâh
S : Nete Hyperboleon :	Haddetu'l-haddât :	Tîz Nevâ

Şekil 7

1883'de Patrikhane'de toplanan Müzik Komitesi'nin Kabûl etdiği *Moria* adı verilen 72 aralıklı bölünmeye göre ba'zı aralıkların yaklaşık değerleri

Moria sayısı	Cent değeri	Yaklaşık Oranı	Türk Müziğindeki karşılığı
1	16,667	112/11	Koma
4	66,668	26/25	İrha ya da Eksik Bakiyye
6	100	256/243	Bakiyye
8	133,336	27/25	Küçük Mücenneb
10	166,7	11/10	Büyük Mücenneb
12	200,4	9/8	Tanînî
14	233,338	8/7	Büyük Tanînî
20	333,24	40/33	Artık İkili
68 *Moria*'lı Bölünme			
1	17,647	112/11	Koma
4	70,588	26/25	İrha ya da Eksik Bakiyye
6	105,882	256/243	Bakiyye
8	141,176	27/25	Küçük Mücenneb
10	176,417	11/10	Büyük Mücenneb
12	211,764	9/8	Tanînî
14	247,058	8/7	Büyük Tanînî
20	352,94	40/33	Artık İkili

Şekiller

Şekil 1. A, b, c ve d Eski Yunan Müziğindeki Türler ve Nüanslar
Şekil 2 .Lir'deki Yedi Telin Durumu.
Şekil 3. a ve b. Lir'in Tellerinin Ayrık Düzendeki Son Durumu (Sistem)
Şekil 4. Eski Yunan Müziğindeki Diziler. (Harmoniler)
Şekil 5. Dizilerin Sistemdeki Yerleri
Şekil 6. Bizans Müziğindeki Sekiz Mod (Octoechos)
Şekil 7. Bizans Müziğindeki Aralıkların Değerleri
Şekil 8. Kiltzanidis'e Göre Sesler ve Diziler
Şekil 9. Kiltzanidis'in Makam Açıklaması.
Şekil 10. Safî'üd-dîn'de bir Makam ve onun 17 Perdeye Göçürülmesi
Şekil 11. İncelediğimiz 3 Sistemdeki Perdelerin Adları ve Konumları

"ŞENKERYAN ANALİZ: F.CHOPİN, MAZURKA (SOL MİNOR) OP. 67/2"

Mehmet YÜKSEL
Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Teorileri Anabilim Dalı
myuksel41@gmail.com

ÖZET

Bilindiği üzere Heinrich Schenker, Yahudi asıllı bir Avusturyalı olmakla birlikte, çalışmalarında politik olarak Alman müziğini yüceltmiştir. Chopin'in öğrencisi Karl Mikuli'den piyano dersleri almış olan Schenker, "Alman dâhi" olarak yücelttiği büyük besteciler arasına, Alman olmadıkları halde F. Chopin ve D. Scarlatti'yi de katmıştır [1,2].

Bu çalışmada, piyanistik özellikleri nedeniyle Chopin'in sık çalınan eserlerinden biri olup müzik teorisi eğitiminde form analizi derslerinde yaygınlıkla kullanılan Op. 67/2, Sol minör Mazurka [3] üzerinde form analizi ve bir Şenkeryan analiz gerçekleştirilecektir.
David Carson Berry'nin hazırladığı "A topical guide to Schenkerian literature: an annotated bibliography with indices" adlı bibliyografya çalışmasında Chopin Mazurkaları ile ilgili çalışmalar incelenmiş, saptanan geniş kapsamlı üç doktora tezinde ve çok sayıdaki makale çalışmalarında Op. 67/2, Sol minör Mazurka'nın bütününü içeren kapsamlı bir Şenkeryan analize rastlanmamıştır.

Şenkeryan analiz literatürüne katkıda bulunacak olan bu özgün çalışmanın, piyanistlerin yorumlarına, söz konusu eserin tonal yapısını kavrayışlarını artırmak yoluyla katkıda bulunması beklenmektedir.

Üç Kısımlı Şarkı Formuna sahip olan eserin A, B, Köprü ve A kısımlarından oluştuğu ve söz konusu kısımlarının üzerine kurulu olduğu *derece basamakları*nın tonik akoru (Sol minör) arpejini (I, III, V ve I) oluşturduğu görülmektedir.

Gerçekleştirilen Şenkeryan analizi sonucunda aşağıdaki temel bulgulara erişilmiştir.

- Eser *5'li temel yapı* özelliği göstermektedir.
- *Temel yapı*ya ilişkin seslerle form öğeleri arasındaki ilişki aşağıda belirtilmiştir:
- *Temel çizgi* ve form öğeleri: $\hat{5}$ (A, B) - $\hat{4}$ (Köprü) - $\hat{3}$, $\hat{2}$, $\hat{1}$ (A)
- Bas hareketi ve form öğeleri: I (A) - III(B) - V(Köprü) - I,V, I (A)
- Eser tonal yapı açısından *Tek Kısımlı Form* özelliği sergilemektedir [4].
- *Ön ve orta plan*larda ortaya çıkan *3'lü inişler, yapısal motifler* olarak karşımıza çıkmaktadır.
- Eserin *temel yapısı*nın aynı A kısımlarının *ön-orta plan*ında, benzeri ise yine A kısımlarının *arka-orta plan*ında görülmektedir.

Form analizi ve Şenkeryan analizden elde edilen bulgular karşılaştırıldığında, eserin yüzeysel (üç kısımlı) formal yapısı ile tonal yapıya ilişkin (*tek kısımlı*) iç formal yapısının birbiriyle uyuşmadığı, bununla birlikte Üç Kısımlı Şarkı Formu özellikleri gösteren yüzeysel formal yapının, *Tek Kısımlı Form* özelliği gösteren tonal yapı içinde dikkat çekici bir düzen içinde yerleştiği saptanmıştır. Gerçekleştirilen Şenkeryan analiz, eserin tonal yapısının özellikle *temel yapı*nın (*ön* ve *arka*) *orta plan*larda ortaya çıkması yoluyla sıkı bir *organik bütünlük* sergilediğini göstermektedir. Eser bu özellikleri ile sanki bize Schenker'in Chopin'i, "Alman dâhi" statüsündeki bestecileri grubuna neden kabul ettiğini göstermektedir.

Anahtar Sözcükler: Şenkeryan Analiz, F. Chopin, Mazurka (Sol minör) Op 67/2

SCHENKERIAN ANALYSIS: F.CHOPIN, MAZURKA (SOL MINOR) OP. 67/2

ABSTRACT

Heinrich Schenker, despite being an Austrian with Jewish origins, used to politically praise German music in his works. His piano teacher was Carl Mikuli, who was a student of Chopin. Schenker considered F. Chopin and D. Scarlatti among the great composers whom he praised as "German genius" even though they were not German [1,2].

In this study, form analysis and Schenkerian analysis will be applied on F. Chopin's Op. 67/2, Mazurka in Sol minor [3], which is a very pianistic work appreciated by many pianists and frequently analysed in the form analysis lectures.

"A topical guide to Schenkerian literature: an annotated bibliography with indices" by David Carson Berry is examined for studies about mazurkas of Chopin. None of the three comprehensive Ph.D. dissertations and many papers cited on Chopin mazurkas contained comprehensive Schenkerian analysis of Op. 67/2 as a whole.

This original study is expected to contribute Schenkerian analysis literature and help pianists achieve better interpretations of the work as the consequence of profound understanding of the tonal structure.

The work, being in Ternary Lied Form, is divided into sections A, B, Transition and A and the scale steps on which these sections are set constitute the arpeggiation of tonic (Sol minör) chord (I-III-V-I).

Some basic findings of the performed Schenkerian analysis are listed below:

- The work has a *fundamental structure* of case $\hat{5}$
- The relationship with the voices of the *fundamental structure* and the form elements are stated below:
- *Fundamental line* and form elements: $\hat{5}$ (A, B) - $\hat{4}$ (Transition) - $\hat{3}$, $\hat{2}$, $\hat{1}$ (A)
- Bass movement and form elements : I (A) - III(B) -V (Transition) - I, V, I (A)
- Tonal structure of the work reveals *One Part Form* [4].
- *3rd descents* on the *foreground* and *middleground*s are confronted as structural motives.
- Exactly the same fundamental structure at the *background* of the work appear on the *front-middleground* of A sections and somewhat altered form of it appear on the *deep-middleground* level of A sections.

When Schenkerian and form analyses are compared, it is obviously seen that inner (*one part*) form of the tonal structure and outer (ternary) form does not match. On the other hand (by comparing the relationships of the fundamental structure with the form elements) it can be easily observed that the outer Ternary Lied Form fits into the inner the tonal structure of *One Part Form* in a remarkably organised manner. Schenkerian analysis reveals the strong organic coherence especially due to appearence of *fundamental structure* in (*deep* and *front*) *middlegrounds*. These aspects of the work seems to explain why Schenker considered Chopin among the great composers he named "German genious".

Keywords: Schenkerian Analysis, F. Chopin, Mazurka (Sol minor) Op 67/2

GİRİŞ

Kendi adıyla anılan "Şenkeryan Teori" yi Bach - Brahms arasındaki döneme ait büyük Alman bestecilerinin eserleri üzerinde geliştiren Heinrich Schenker'in, Yahudi asıllı bir Avusturya vatandaşı olmakla birlikte, çalışmalarında politik olarak o dönemin Alman müziğini ve bestecilerini yücelttiği bilinmektedir. Chopin'in öğrencisi Karl Mikuli'den piyano dersleri almış olan Schenker, "Alman dâhi" olarak yücelttiği söz konusu büyük besteciler arasına,

Alman olmadıkları halde sadece F. Chopin ve D. Scarlatti'yi katmıştır [1,2].

Bu çalışmada, piyanistik özellikleri nedeniyle Chopin'in sık çalınan eserlerinden biri olup müzik teorisi eğitiminde form analizi derslerinde yaygınlıkla kullanılan Op. 67/2, Sol minör Mazurka [3] üzerinde öncelikle bir form analizi ve ardından bir Şenkeryan analiz gerçekleştirilecektir[1].

Şenkeryan literatüre ilişkin en kapsamlı bibliyografya çalışması olarak bilinen, David Carson Berry'nin hazırladığı "A topical guide to Schenkerian literature: an annotated bibliography with indices" adlı eserdeki Chopin Mazurkaları ile ilgili çalışmalar incelenmiş, saptanan geniş kapsamlı üç doktora tezinde ve çok sayıdaki makale çalışmasında Op. 67/2, Sol minör Mazurka'nın bütününü içeren kapsamlı bir Şenkeryan analize rastlanmamıştır.

Şenkeryan analiz literatürüne katkıda bulunacak olan bu özgün çalışmanın, piyanistlerin, söz konusu eserin tonal yapısını kavramalarını sağlamak yoluyla eseri daha sağlıklı yorumlamalarına da katkıda bulunması beklenmektedir. Bu çalışmadan diğer bir beklentimiz de, elde edilecek analiz sonuçları aracılığıyla okurların, Polonya'lı besteci F. Chopin'in, Heinrich Schenker tarafından neden "Alman dahi" statüsündeki besteciler arasına dahil edildiği hakkında bir miktar fikir sahibi olabilmesidir.

FORM ANALİZİ

0 A				17 B				33 Köprü		40 A			
0 a_1	4 b_1	8 a_2	12 b_2	17 c_1	20 d_1	25 c_2	28 d_2	33 e	37 f	40 a_1	44 b_1	48 a_2	52 b_2
sol:i				III(Si♭)				V		i			

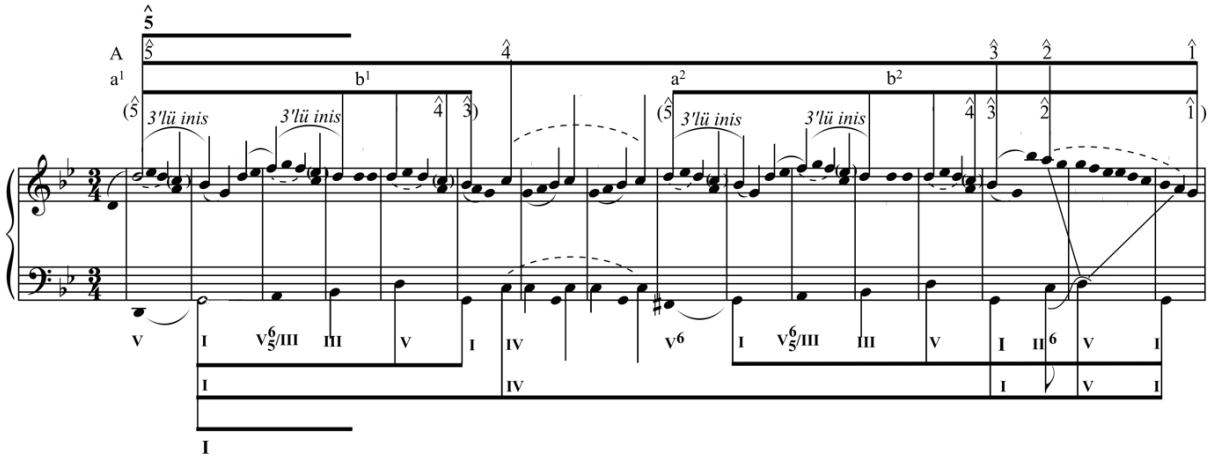
Yukarıda sunulan form analiz şemasında, eserin Üç Kısımlı Şarkı formuna sahip olduğu, sol minör tonundaki "A" kısmından sonra "B" kısmının geçici olarak Si♭ Majör tonuna oturduğu, daha sonra ana tonun (sol minör) dominant armonisi üzerindeki Köprü kısmı vasıtasıyla (sol minör tonu üzerindeki) "A" kısmına tekrar dönüldüğü görülmektedir. Şenkeryan analiz terminolojisi ile ifade edilirse, eserin "A", "B", Köprü ve "A" kısımlarının üzerine kurulu olduğu (büyük Romen rakamları ile ifade edilen) *derece basamakları*nın (I, III, V ve I) tonik akoru arpejini oluşturduğu dikkati çekmektedir. Bu durum, çalışmanın ileri aşamalarında (Şenkeryan analiz bölümünde) ortaya çıkacak olan eserin tonal yapısına ilişkin sarsılmaz düzenin, henüz form analizi aşamasında iken bile kendini göstermeye başladığı şeklinde yorumlanabilir.

ŞENKERYAN ANALİZ – *ÖN PLAN*

Çalışmanın bu bölümünde öncelikle *ön plan* analizlerine ilişkin ayrıntılar kısımlar halinde sunulup yorumlanacak, daha sonra *orta plan* üzerinde eserin hiyerarşik ilişkilerine organik bütünlüğüne ve temel yapısına ilişkin genel değerlendirmeler üzerinde durulacaktır.

[1] Şenkeryan analize ilişkin terimler çalışma içinde *italik* harflerle yazılmıştır. Konuya yabancı okurlar, yazara ait olan ve http://dergipark.ulakbim.gov.tr/akdenizsanat/article/view/1103000531/1103000433 adresinden kolaylıkla indirebilecekleri **SchenkerAnalizi: Robert Schumann, "Askerin Marşı", Opus 68/2, Sol Majör** başlıklı eski bir makaleden Şenkeryan analize ve söz konusu terimlere ait ön bilgileri edinebilirler.

Kısım A:



"a[1]" cümlesi boyunca, soprano partisindeki *ön-orta plan*a ait olan *Re* sesi, ön plana ait (*Re-Do-Si♭*) ve (*Fa-Mi♭-Re*) *3'lü iniş*leri vasıtası ile uzatılırken, bas partisinde I. dereceden III. dereceye bir geçit ses aracılığıyla ulaşılmaktadır.

"b[1]" cümlesi başlarında, soprano partisinde *ön-orta plan*a ait *Re* sesi tutulurken bas partisinde III. dereceden V. dereceye geçilmiş, daha sonraki ölçülerde soprano partisinde *ön-orta plan*a ait (*Re-Do-Si♭*) *3'lü inişi* sergilenirken bas partisindeki V. dereceden I. dereceye düşüş ile *ön-orta plan*dak*i temel bas arpeji* (I-(III)-V-I) tamamlamış olmaktadır.

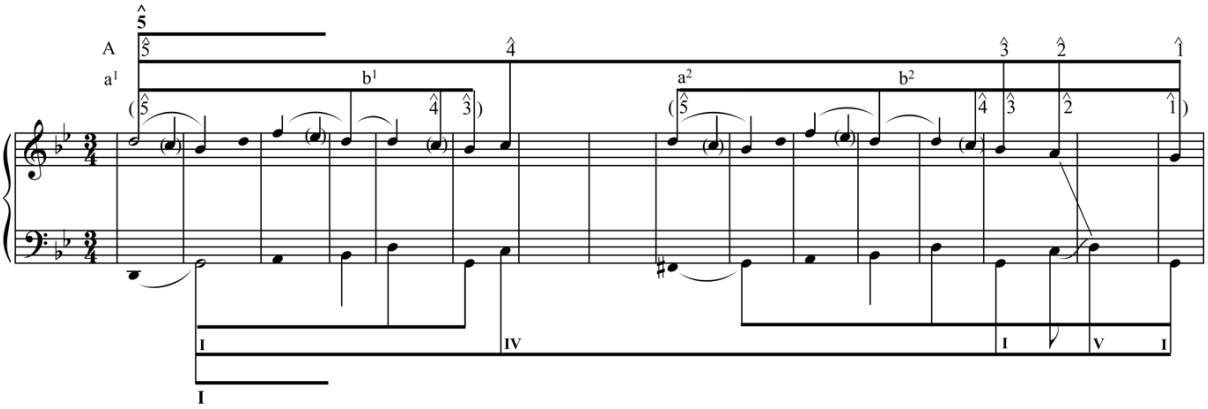
Eserin buraya kadar olan kısmında, soprano partisinde *ön ve orta plan*lar arasında gelişen *3'lü iniş*lerin *baş ses*lerinin (*Re, Fa, Re*) *üst komşu* hareketi vasıtasıyla işlendiği (*Re-Mi♭-Re, Fa-Sol-Fa, Re-Mi♭-Re*) ve ikinci seslerinin bir alt üçlü ile *ikame* edildiği görülmektedir. Ayrıca söz konusu *baş ses*leri işleyen *komşu ses*lerin, eserin gerçek notasında mevcut olan üst çarpma sesleri ile süslendiği de unutulmamalıdır. Bu üst çarpma sesleri de dikkate alındığında, *3'lü iniş*lerin *baş ses*lerinin bir inici üçlü hareket ile *genişletildiği-uzatıldığı* fark edilecektir (*Re-fa-Mi♭-Re, Fa-la-Sol-Fa, Re-fa-Mi♭-Re*). Yukarıdaki açıklamalar eserin bu noktaya kadar, çeşitli *yapısal seviye*lerde ortaya çıkan *3'lü iniş*ler şeklindeki *yapısal motifler* ile bezendiğini göstermektedir.

"b[1]" cümlesinin son ölçülerinde IV. derece armonisinin hakim olduğu görülmektedir. Soprano partisindeki *Do* sesi alt komşu sesi *Si♭* ile işlenmekte, söz konusu *Si♭* sesini destekleyen kök halindeki tonik (sol minör) akorunun söz konusu IV. derece armonisi içinde (minör) dominant akoru görevini üstlendiği dikkati çekmektedir.

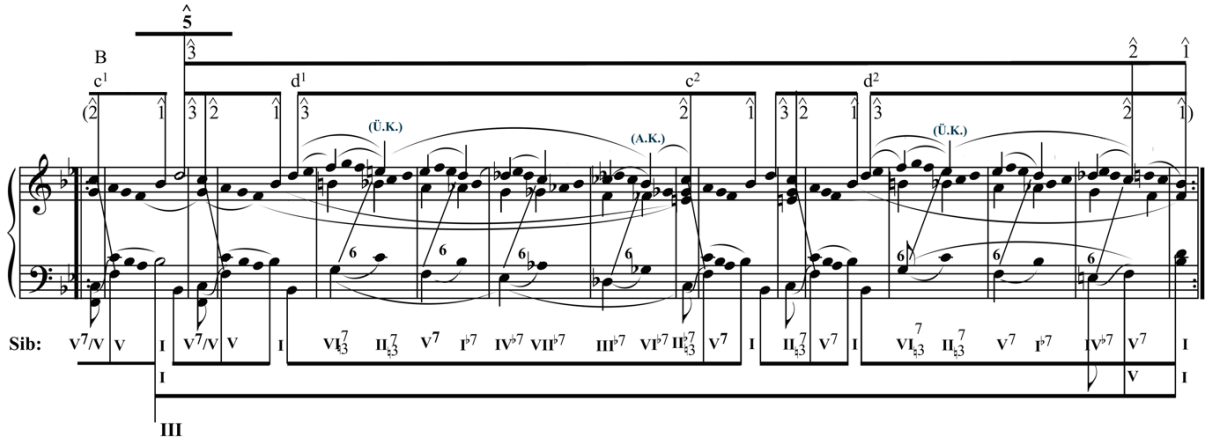
Söz konusu IV. derece armonisine ve eserin daha sonraki kısımlarına ilişkin hiyerarşik değerlendirmelerden, çalışmanın ilerleyen safhalarında, *orta plan* grafiği üzerinde bahsedilmesinin analizin genel mantığının daha kolay anlaşılmasını sağlayacağı düşünülmektedir.

"a[1]" cümlesi ve "b[1]" cümlesinin ilk ölçülerine ilişkin değerlendirmeler "a[2]" cümlesi ve "b[2]" cümlesinin ilk ölçüleri için de geçerlidir. Ancak "b[2]" cümlesinin son kısmında, b[1] cümlesinde *Si♭* sesi üzerinde yarım kalan *5'li iniş*in (*Re-Do-Si♭-La-Sol*) tamamlandığı görülmektedir. Bas partisinde II. derece akorunun ilk çevrimi V. derece (dominant) akorunun yardımcı armonisi olarak ortaya çıkarak soprano partisindeki (bir oktavlık inici bir dizi halinde ortaya çıkan) *La* sesini desteklemiştir. "b[2]" cümlesinin bas partisi, soprano partisindeki *La* ve *Sol* seslerini destekleyen V. ve I. dereceler ile sonlanmıştır. Bu suretle, "A" kısmında eserin *5'li temel* yapısının tamamının *ön plan*da ortaya çıkması eserin *organik bütünlüğüne* katkıda bulunan, dikkati çekici ve önemli bir noktadır.

Yukarıdaki açıklamaların sade bir görsel ifadesi olarak aşağıda bir *ön-orta plan* grafiği sunulmuştur.



Kısım B:



"c^1" cümlesi, ana tonun (sol minör) III. derecesinde (Sib Majör), *3'lü temel yapı*nın başlangıç seslerinin (bas partisinde toniğin ve soprano partisinde *baş sesin)* bulunmadığı eksik bir yapıyla başlar. Daha sonraki ölçülerde söz konusu *3'lü temel yapı*nın ana tonun III. derecesi üzerinde eksiksiz olarak ortaya çıkmasıyla cümle sonlanır.

Söz konusu tamamlanmış *3'lü iniş*, aynı zamanda *yapısal motif* özelliğini de taşımaktadır. *Temel yapı* tekrarlarında ortaya çıktığı gibi ön hemen her ölçüde bir *3'lü iniş* motifine rastlandığı görülmektedir.

"d^1" cümlesini başlatan tonik akorunun ardından, VI. derece akoru ile başlayan majör dominant yedili akorlarının ardışık 5'li aralıklarla inmesi yoluyla "c^2" cümlesine ulaşılır. "c^1" cümlesinin başlangıcındaki değerlendirmeler "c^2" cümlesinin başlangıcı için de geçerlidir. Ancak bu defa "d^1" cümlesi ile "c^2" cümlesinin başlangıcının birleşmesinin bir başka *3'lü temel yapı*yı ortaya çıkardığı görülür. Bir anlamda "d^1" cümlesi "c^2" (ya da "c^1") cümlesinin başlangıcındaki söz konusu yapısal eksikliği tamamlama görevini üstlenmiştir.

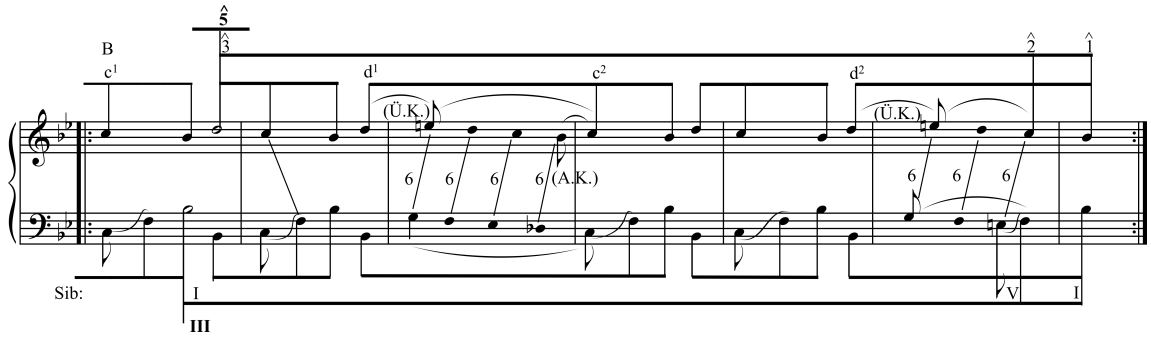
"d^1" cümlesindeki inici 5'lilerden oluşan akor yürüyüşünün bas partisinde VI. ve II. dereceler arasında (*Sol-Do*) doğrusal bir inişe yol açtığı görülür. Soprano partisinde ise *baş ses Re'*nin üst komşu (Ü.K.) sesinden (*Mi*) 2. ses *Do'*nun alt komşu (A.K.) sesine (*Si♭*) kadar inici bir doğrusal yürüyüş ortaya çıkar. Söz konusu *doğrusal yürüyüş*lerin başındaki ve sonundaki sesler (*Do-Mi-Sol-Si♭*) bir araya geldiğinde, *temel yapı*nın yardımcı armonisini oluşturduğu görülür. Başka bir deyişle, "d^1" cümlesinin büyük bir kısmını oluşturan inici 5'li akor yürüyüşü, *temel yapı*nın *yardımcı armoni*sini oluşturan *3'lü*sü yükseltilmiş II. derece akorunun *genişletilmesine-uzatılmasına* hizmet etmektedir. Soprano ve bas partisindeki doğrusal yürüyüşlere ait sesler (ritmik kaymaya neden olmakla birlikte) dikey olarak birleştirildiğinde

ortaya çıkan 6'lı aralıklardan oluşan doğrusal-kontrapuantal yürüyüş grafikte ardışık "6" rakamları vasıtasıyla gösterilmiştir.

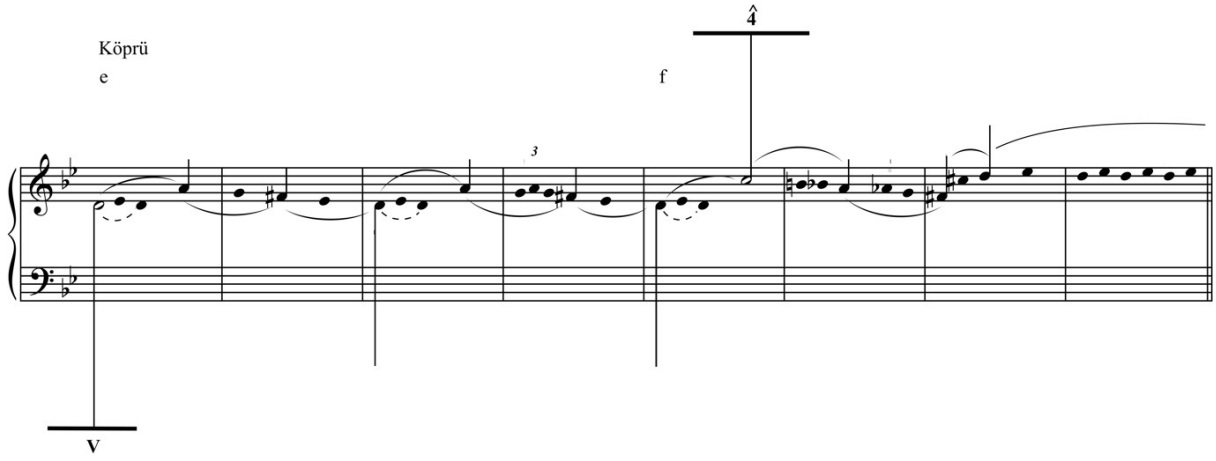
"c^2" cümlesinin ikinci yarısına ilişkin değerlendirmeler "c^1" cümlesinin aynıdır.

"d^2" cümlesi de "d^1" cümlesine benzer yapıdadır. Ancak "d^2" cümlesinden sonra yeni bir "c" cümlesi gelmediği için *3'lü temel yapı* cümle içinde tamamlanmak zorunda kalmıştır. Bu nedenle yine VI. derecede başlayan inici armonik yürüyüş kısaltılarak bas yürüyüşü (V. derecenin yardımcı armonisi olarak değerlendirilen, yükseltilmiş) IV. derecede sonlanmıştır. Söz konusu yürüyüşün başlangıcındaki VI. derece, V. derecenin üst komşu sesi olarak değerlendirilmiştir. Soprano partisinde ise *baş ses*in üst komşu (Ü.K.) sesinden (*Mi*) başlayan inici yürüyüş V. derece üzerindeki 2. ses *Do*'da sonlanmaktadır. *3'lü temel yapı* "d^2" cümlesinin son ölçülerinde (V-I) kadansı ile sonlanmaktadır.

Yukarıdaki açıklamaların sade bir görsel ifadesi olarak aşağıda bir *ön-orta plan* grafiği sunulmuştur.



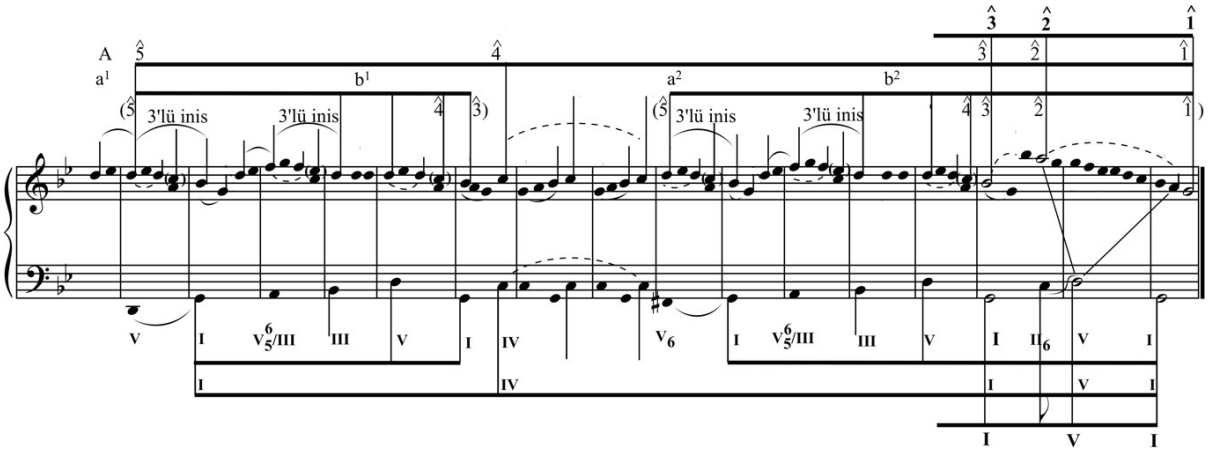
Köprü:



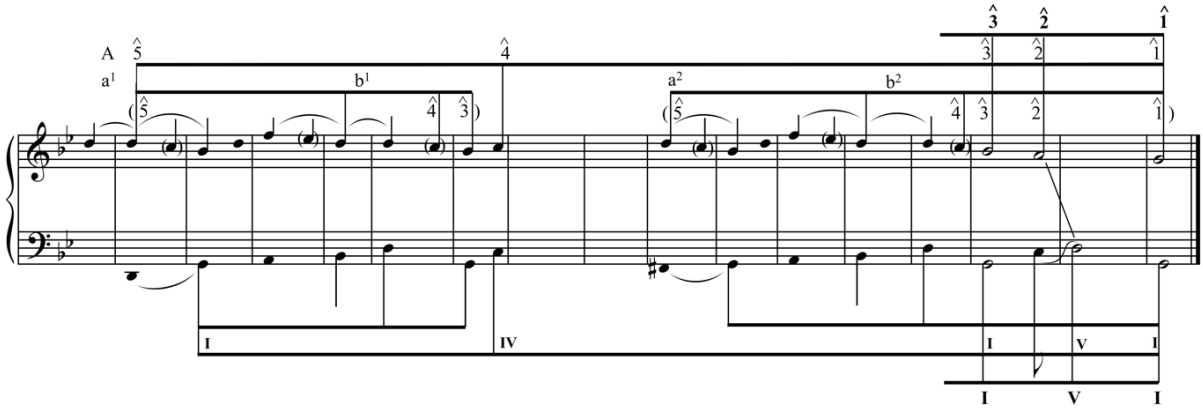
"e" cümlesinin temeli, V. derece (dominant) armonisi üzerinde kök halindeki inici majör akor arpejine dayanmaktadır (*La-Fa#-Re*).

"f" cümlesinin başlarında ise dominant 7'li (*Do*) sesine çıkılıp arpejle ana tonun yeden sesine *(Fa#)* inildiği, cümle sonundan hemen önce de yukarıdaki kök sese (*Re*) atlandığı görülmektedir. Yeniden ortaya çıkan "A" kısmının *baş sesi*ni söz konusu *Re* önceden hazırlamaktadır.

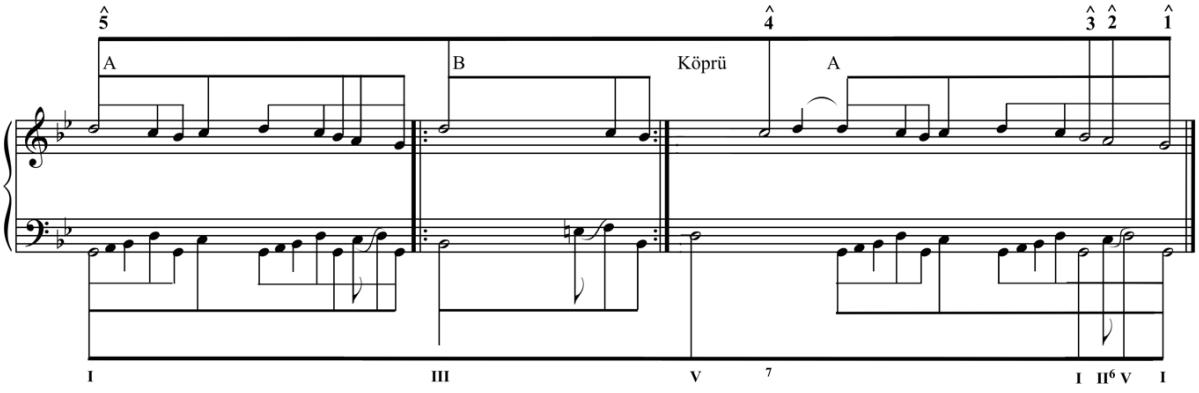
Kısım A (tekrar):



Tekrar eden "A" kısmıyla ilgili *ön plan* değerlendirmeleri bir öncekinin aynıdır.



ŞENKERYAN ANALİZ - *Orta Plan*



Sunulan *orta plan* grafiği eserin *organik bütünlüğüne* ilişkin değerlendirmelere yardımcı olacak bilgileri eksiksiz ve sade bir biçimde gözler önüne sermektedir. Asıl bilgi kaynağının söz konusu grafik olduğu gerçeği unutulmadan aşağıda bazı önemli noktalara dikkat çekmek amacıyla yapılan değerlendirmeleri okumak faydalı olabilir.

Eser *5'li temel yapı* özelliği göstermektedir. Eser kesintiye uğramamış ve hiç bir sesi herhangi bir komşu ses aracılığıyla uzatılmamış tek bir *ana hattın* (*temel çizginin*) hakimiyeti altında olması nedeniyle tonal yapı açısından *Tek Kısımlı Form* özelliği sergilemektedir [4].

Form analizi ve Şenkeryan analizden elde edilen bulgular karşılaştırıldığında, eserin yüzeysel (üç kısımlı) formal yapısı ile tonal yapıya ilişkin (tek kısımlı) iç formal yapısının birbiriyle uyuşmadığı, bununla birlikte Üç Kısımlı Şarkı Formu özellikleri gösteren yüzeysel formal yapının, *Tek Kısımlı Form* özelliği gösteren tonal yapı içinde dikkat çekici bir tonal-armonik düzen içinde yerleştiği görülmektedir. *Temel yapı*ya ilişkin seslerle form öğeleri arasındaki ilişki aşağıda belirtilmiştir:
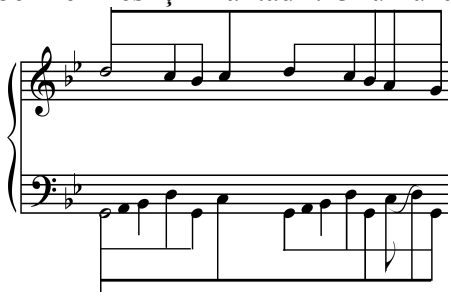
- *Ana hat (temel çizgi)* ve form öğeleri: $\hat{5}$(A, B) - $\hat{4}$ (Köprü)- $\hat{3}$, $\hat{2}$, $\hat{1}$ (A)
- Bas hareketi ve form öğeleri: I (A) - III(B) - V(Köprü) - I, V, I (A)

Şenkeryan analizin gerçekleştirilmesi sürecinde en kritik nokta, *orta-arka* ve *arka planlar*da, soprano partisindeki $\hat{4}$ (*Do*) seslerinin hiyerarşilerinin saptanmasıdır. Söz konusu saptamalar aşağıdaki açıklamalardaki düşünce sistemi izlenerek gerçekleştirilmiştir.

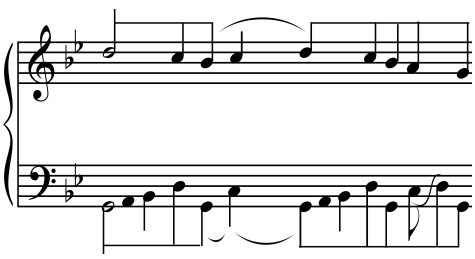
Eserin "A" kısmının ikinci yarısının ("a^2" ve "b^2" cümleleri) tamamlanmış bir *5'li temel yapı* özelliği gösterdiği *ön plan* değerlendirmeleri sırasında belirtilmişti. *Temel yapı*nın göreceli olarak daha *ön planlarda ortaya çıkması*na sık rastlanır ve bu durum bir eserin *organik bütünlüğünü* sağlayan en önemli unsurlardan biridir. Dolayısıyla bu eserde de *arka plan*da belirlenecek *5'li temel yapı*nın, eserin *orta plan*ında ("A" kısmının ikinci yarısında) ortaya çıkan söz konusu *temel yapı*nın benzeri olması beklenen bir durumdur.

*Orta plan*daki *5'li temel yapı*yı incelediğimizde soprano partisindeki *baş ses* (*Re*) tutulurken bas partisinde I-III hareketinin gerçekleşmiş olduğu görülür. Soprano partisindeki $\hat{4}$ (*Do*) bas partisindeki V. derece üzerinde ortaya çıkmaktadır. *Orta plan*daki bu durumun paraleli *arka plan*daki *temel yapı*ya ait *baş ses*in "A" ve "B" kısımları (*arka plan*da bas partisinde I-III hareketi) boyunca uzatılarak $\hat{4}$'ün Köprü kısmında (*arka plan*da V. derece üzerinde) yer alması durumudur. *Arka plan*da $\hat{4}$'ün konumu belirlendikten sonra *temel yapı*nın geriye kalan seslerinin konumunu saptamak (grafikte görüldüğü üzere) çok daha kolaydır. Bu noktada belirleyici unsur, $\hat{5}$-$\hat{4}$ hareketi ile inişe geçen *ana hattın (temel çizginin)* tekrar *baş ses*e ($\hat{5}$, *Re*) çıkamayacağı, $\hat{4}$'ün dominant 7'li oluşu nedeniyle tonik (I) üzerinde $\hat{3}$'e çözülmeye mecbur oluşudur.

*Arka plan*daki *temel yapı* sesleri belirlendikten sonra ikinci önemli sorun olarak karşımıza "A" kısımlarında ("b^1" cümlelerinin ikinci yarılarında, IV. derece üzerinde) ortaya çıkan *Do*'nun hiyerarşisinin belirlenmesi çıkmaktadır. Önümüzde iki seçenek vardır:



1. Seçenek



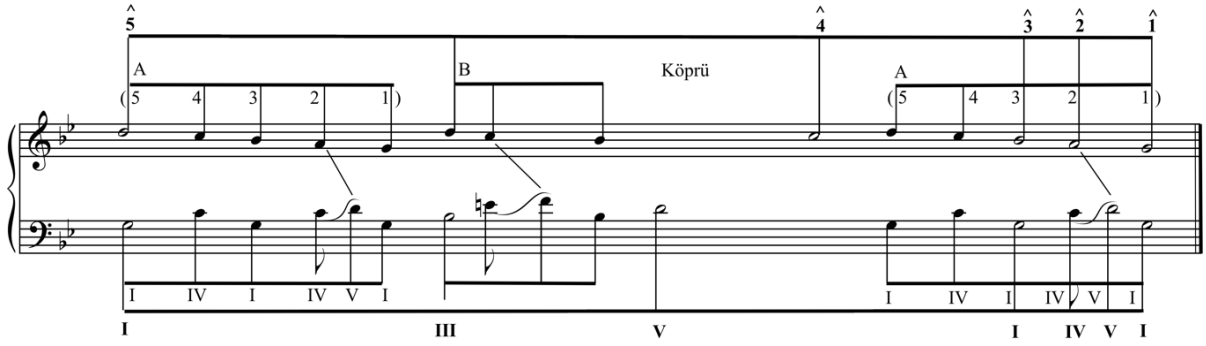
2. Seçenek

*Arka plan*da *baş ses*in ($\hat{5}$, *Re*), "A" ve "B" kısımları boyunca uzatıldığı, ardından Köprü kısmı (V. derece) üzerinde $\hat{4}$'ün (*Do*) geldiği belirtilmişti. *Arka-orta plan* dikkate alındığında, "B" kısmındaki *3'lü temel yapı*nın soprano partisindeki *Re-Do-Si♭ 3'lü inişi*, *arka plan* hiyerarşisine sahip $\hat{4}$ (***Do***) tarafından bir anlamda durdurulmakta, sonrasında (yukarıdaki seçeneklerden hangisi seçilirse seçilsin, yine *arka-orta plan*da) *Re-Do-Si♭-La-Sol* seslerinden oluşan *5'li iniş* gerçekleşmektedir. Başka bir deyişle, soprano partisindeki sesler (*arka-orta plan*da) *Re-Do-Si♭-**Do**-Re-Do-Si♭-La-Sol* şeklinde dizilmektedir. "A" kısımlarını *orta plan* seviyesinde ele aldığımızda, "b[1]" cümlesinin ikinci yarısındaki söz konusu *Do*'nun hiyerarşik seviyesinin (bir üst seviye olan) *arka-orta plan* seviyesine ($\hat{4}$ olarak) yükseltilmesi (1. Seçenek), yukarıdaki ses diziliminin, (her bir "A" kısmının sınırları içinde) *orta plan*da da ortaya çıkmasını sağlayacaktır. Böylece eserin *organik bütünlüğüne* katkıda bulunulduğu gibi, her bir "A" kısmı *arka-orta plan* seviyesinde bir kesintisiz bir *5'li temel yapı* altında toplanmış olacaktır. Ancak *arka-orta plan*daki söz konusu yeni *5'li temel yapı, orta plan ve arka plan*da ortaya çıkmış olan *temel yapı*lardan, $\hat{4}$'ü destekleyen bas sesin IV. derece olması yönünden farklılık göstermektedir.

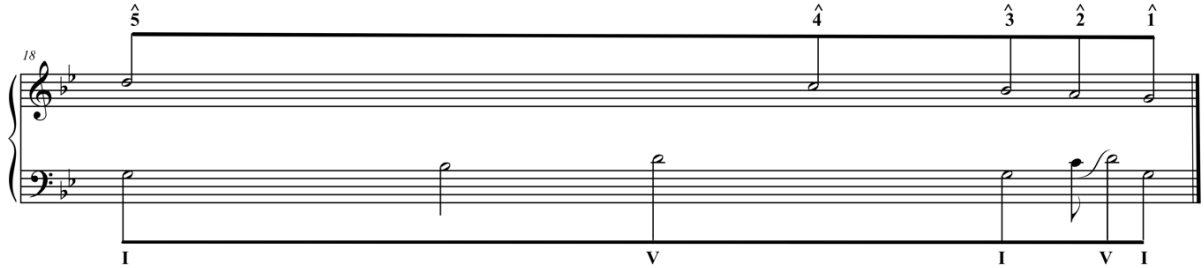
Böylece *orta* ve *arka-orta planl*arda (birbirinden farklı) *5'li temel yapıların* ve soprano partilerindeki (*Re-Do-Si♭-**Do**-Re-Do-Si♭-La-Sol*) ses dizilimlerinin ortaya çıkması vasıtasıyla eserin kendi içinde sıkı bir *organik bütünlüğe* sahip olduğu şimdiden ortaya çıkmaktadır. "A" ve "B" kısmının *ön plan* değerlendirmeleri sırasında çeşitli *yapısal seviye*lerde ortaya çıkan *3'lü iniş* şeklindeki *yapısal motif*lerden bahsedilmişti. Eser genelinde ise, *orta plan* grafiğinde görüldüğü üzere, "A" kısımlarının başındaki ve "B" kısmındaki *3'lü iniş*lerin, *yapısal motif*ler olarak kısımları birbirleri ile bütünleştirdiği görülmektedir.

Eserin *arka–orta plan* ve *arka plan*ına ilişkin grafikler, gerçekleştirilen Şenkeryan analizin bütünlüğü ve yukarıdaki açıklamaları anlama kolaylığı sağlayabileceği düşünülerek aşağıda sunulmuştur.

ŞENKERYAN ANALİZ - *Arka-Orta Plan*



ŞENKERYAN ANALİZ - *Arka Plan*

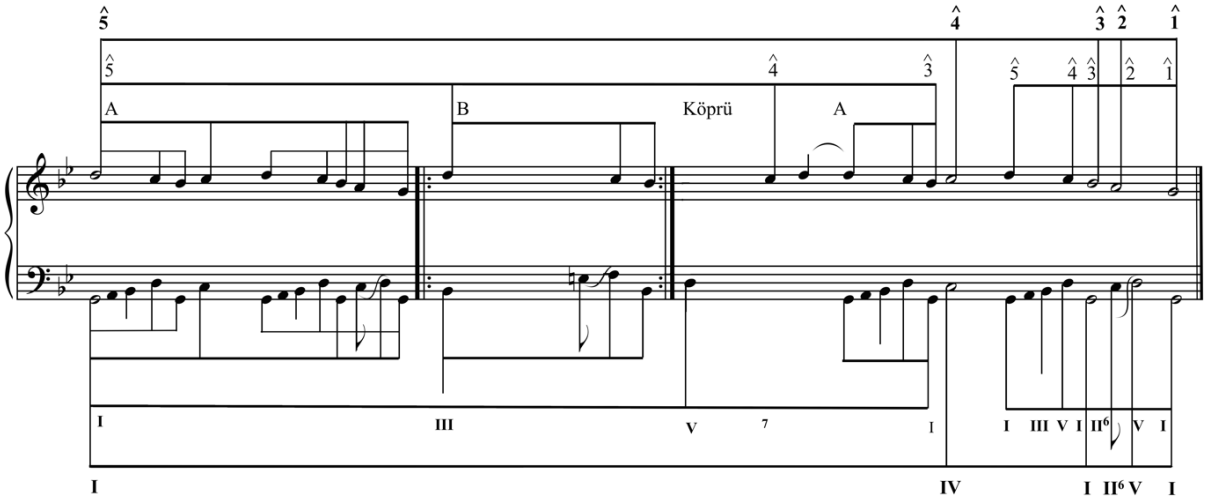


Eserin Şenkeryan analizi üzerinde söylenecekler sona ermiş gibi görünmekle birlikte diğer bir çözümden de kısaca bahsetmek gerekir.

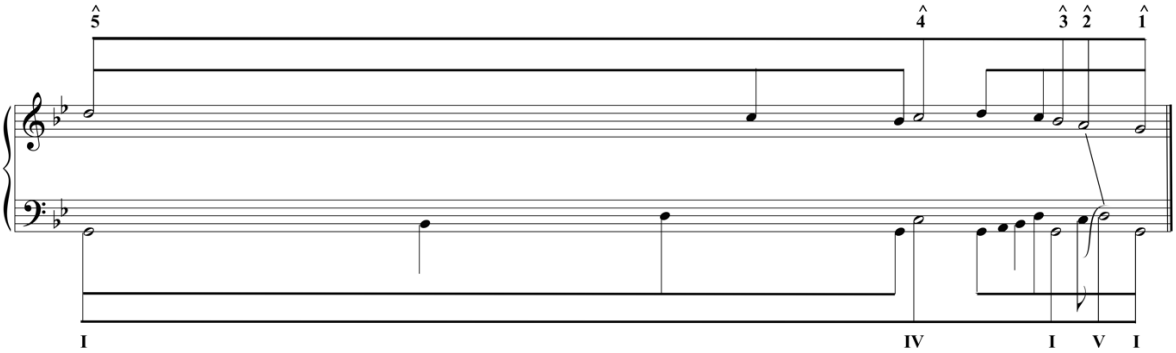
ŞENKERYAN ANALİZ - *ALTERNATİF YORUM*

Bilindiği üzere, eserin Şenkeryan analizinde *temel çizgi*deki $\hat{4}$ derecenin konumu belirleyici oluyordu. $\hat{4}$ derece olarak, tekrarlanan "A" kısmının "b[1]" cümlesinin ikinci yarısında IV. derece armonisi üzerindeki *Do* sesi seçildiğinde ilginç bir çözümle karşılaşmaktayız. Aşağıda sunulan *orta plan*, *arka-orta plan* ve *arka plan (temel yapı)* grafikleri incelendiğinde, *arka-orta plan*da görülen yapının tamamının *orta planda* ilk "A" kısmı olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Aynı zamanda *temel yapı*nın *orta plan*da ilk "A" kısmının tamamında ortaya çıktığı da söylenebilir. *Ana hattın (temel çizginin)* $\hat{4}$ derecesi ilk çözüme göre eserin sonuna daha yakın bir yere taşınmıştır. Ancak tekrarlanan "A" kısmının hiyerarşik bütünlüğü bozulmuş, eser simetrik özelliğini bir ölçüde yitirmiştir. İlk yoruma kıyasla gerilimin eserin sona yakın ölçülerine dek taşındığı daha dinamik icralara temel teşkil edebilecek bu ilginç yoruma, yukarıda açıklanan yapısal seviyeler arasındaki çarpıcı ilişkilerden kaynaklanan avantajına rağmen (tekrarlanan "A" kısmının bütünlüğünün, hiyerarşik yapısı bölünmek suretiyle bozulmuş ve eserin simetrik yapısının büyük ölçüde kaybolmuş olması nedeniyle) ihtiyatla yaklaşılmalıdır.

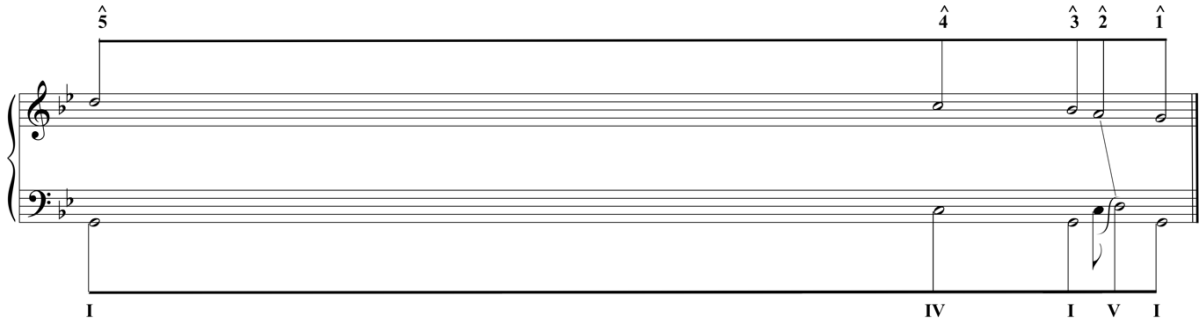
Orta plan:



Arka-orta plan:



Arka plan (Temel yapı):



SONUÇ

Eserin Üç Kısımlı Şarkı özelliği gösteren dış formunun, *Tek Kısımlı* [4] bir "iç form" yapısına olanak tanıyan ve *5'li temel yapı*ya sahip olan tonal yapı içine düzenli bir şekilde yerleştiği görülmektedir. Gerçekleştirilen Şenkeryan analiz, *temel yapı*nın *ön plan*larda ortaya çıkması, *3'lü iniş* şeklindeki *yapısal motif*lerin çeşitli *yapısal seviye*lerde görünmesi gibi bilinen *organik bütünlük* unsurlarının yanında, *yapısal seviye*ler boyunca birbirinin içine geçmiş olarak sergilenen simetrik yapılar ve ses dizilimleri gibi esere özgü *organik bütünlük* sağlayıcı unsurları da göz önüne sermektedir. Tüm bu unsurlar yardımıyla sağlanan eserin sarsılmaz ve ayrıcalıklı *organik bütünlüğü* Heinrich Schenker'in bir besteciden beklentilerini fazlasıyla karşılamaktadır. Eser bu özellikleri ile sanki bize Schenker'in Chopin'i, "Alman dâhi" statüsündeki bestecileri grubuna neden kabul ettiğini göstermektedir.

KAYNAKLAR

1. Bent I. Heinrich Schenker, Chopin and Domenico Scarlatti. *Music Analysis*, Wiley, Vol. 5, No. 2/3 (Jul. - Oct., 1986), pp. 131-149.
2. Viljoen N, The Drone Bass and its Implications for the Tonal Voiceleading-Structure in Two Selected Mazurkas by Chopin. *Indiana Theory Review*, Indiana University Press, Vol. 6, No. 1/2 (FALL, 1982 WINTER, 1983), pp. 17-35. (s.17-18)
3. Mikuli C. *Complete Works for the Piano, Vol.2: Mazurkas.* New York: G. Schirmer, 1894. Plate 11445-11448.
4. Cadwallader A, Gagne D. *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. New York: Oxford University Press, Inc., 1998. (s. 201-221)

"ŞENKERYAN ANALİZ: C. STAMİTZ, VİYOLA KONÇERTOSU NR. 1, RE MAJÖR, 1. MUVMAN, GELİŞME BÖLÜMÜ"

Mehmet YÜKSEL
Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Teorileri Anabilim Dalı
myuksel41@gmail.com

ÖZET

C. Stamitz'in 1 numaralı Viyola Konçertosu, özellikle 1. muvmanı ile, her viyola öğrencisinin ve sanatçısının repertuvarında yer almakta, katıldıkları mesleki giriş sınavlarında hemen her zaman zorunlu eser olarak karşılarına çıkmaktadır. Bununla birlikte Şenkeryan analiz literatüründe bu esere (muvmana) ilişkin bir analize henüz rastlanmamaktadır. Ancak, söz konusu muvmanın tümüne ilişkin bir Şenkeryan analizinin bir bildiri veya makale sınırları içinde sunulmasının hacim ve yoğunluk açısından güçlükler çıkaracağı da ortadadır.

Bilindiği üzere, Sonat-Allegro formundaki muvmanların sergi ve yeniden sergi bölümleri Şenkeryan analize ilişkin belirli kalıplara oturmaktadır [1,2]. Gelişme bölümleri ise *ön plan*da ortaya çıkan tonalitelerin çeşitliliği nedeniyle bestecilerin tonal yapı açısından yaratıcılıklarını sergiledikleri ilgi çekici kesitler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu özellikleri ile gelişme bölümlerinin, icracılar için, yorum açısından daha fazla zorluklar ve incelikler barındıran kesitler olduğu düşünülebilir.

Yukarıda belirtilen gerçekler ışığında, bu çalışmada, söz konusu konçertonun 1. muvmanının gelişme bölümü üzerinde yoğunlaşan bir analiz gerçekleştirilecektir. Çalışmanın, muvmanın gelişme bölümünün tonal yapısının kavranmasına ve dolayısıyla muvmanın yorumlanmasına katkı sağlaması beklenmektedir.

Gerçekleştirilen Şenkeryan analiz sonucunda aşağıdaki temel noktalar saptanmıştır:

- Gelişme bölümü boyunca *ön plan*da La Majör, fa# minör ve re minör tonlarına uğranılmıştır. Fa# minör ve re minör tonlarının arası inici beşli zinciri ile doldurulmuştur [3].
- Gelişme bölümünün başlarında soprano partisinde gelen ve aynı *Mi* sesi ile başlayan iç içe geçmiş iki adet *3'lü iniş* [3] (*Mi-Re-Do#),* hem gelişme bölümünü muvmanın diğer bölümleriyle bütünleştiren *yapısal motif*ler olarak görev yapmakta, hem de bas partisinde kendilerini destekleyen (*La-Si-Do#) 3'lü çıkış*ları ile birlikte *orta plan*da La Major akorunu oluşturmaktadır.
- Yukarıda anılan *3'lü iniş*lerin ortak başlangıcı olan *Mi* sesinin, muvmanın *kesinti*ye uğramış *temel çizgi*sinin (*La-Sol-Fa#-Mi*) son sesi olduğu, muvmanın *arka plan* grafiğinde açıkça görülmektedir [1].
- Söz konusu *Mi* sesi, gelişme bölümü boyunca daha *ön plan*da gerçekleşen *4'lü çıkış* ile (*Mi-Fa#-Sol-La*) yeniden sergi bölümündeki baş sese (*La*) ulaşmaktadır. *4'lü çıkış*a ait sesleri, bas partisindeki tonik (*La*) sesinin gelişme bölümü boyunca işlenerek uzatılması şeklinde yorumlanan (*La-Si-Sol-La*) sesleri desteklemektedir.

Kısaca, gelişme bölümünde, *ön plan*da uğranılan değişik tonlara ve beşli yürüyüşlerine rağmen, *orta plan* düzeyinde, La Major (dominant) armonisi (akoru) çerçevesinde şekillenen sade bir tonal yapı sergilendiği görülmektedir. Sonat-Allegro formundaki başka muvmanların gelişme bölümlerinde de, *ön plan*daki tonalitelerin karmaşıklığının tersine *orta plan*da dominant armonisi üzerinde ortaya çıkan benzeri ilginç ve sade tonal yapılara rastlamak mümkündür [2].

Anahtar Sözcükler: Şenkeryan analiz, C. Stamitz 1. Viyola Konçertosu, 1. muvman, gelişme.

SCHENKERIAN ANALYSIS: C. STAMITZ, VIOLA CONCERTO NO. 1 IN RE MAJOR, 1 ST MOVEMENT, DEVELOPMENT SECTION

ABSTRACT

Almost every viola student or artist plays C. Stamitz Viola Concerto no.1, especially the first movement and they are confronted with the work (movement) almost in any proffessional exam as a compulsory piece. Despite the movement is frequently played by the violists, analysis of this movement could not be found in the Schenkerian analysis literature yet. On the other hand, presenting a complete Schenkerian analysis of the movement as a whole in a single paper or preceeding obviously would cause problems regarding length and intensity.

Exposition and recapitulation sections of Sonata-Allegro movements usually fit into some standard patterns related to Schenkerian analysis [1, 2]. However, development sections are the ones where composers exhibit their creativity regarding the tonal structure by means of frequent modulations on the *foreground*. Therefore developments can be regarded as much more difficult and subtle sections for the performers to interprete.

Relying on the facts stated above, in this study, a Schenkerian analysis concentrated on the development section of the 1st movement of the concerto will be performed. This study hopefully will contribute to Schenkerian analysis literature, and to healthy interpretation of the development by the performers via profound understanding of the tonal structure of the section.

Some basic findings of the performed Schenkerian analysis are listed below:

- Along the development section La Major, fa# minor and re minor keys are visited on the *foreground*. From fa# minor to re minor it is proceeded by decending fifths [3].
- Two nested *3rd descents* (*Mi-Re-Do#*) [2] on the soprano voice sharing the same *Mi* in the beginning of the development section function as structural motives providing the *organic coherence* of development section with the rest of the movement. Combined with the *3rd ascents* (*La-Si-Do#*) supporting them on the bass voice, they also build up the La Major chord (dominant harmony) on the *middleground*.
- On the *background* graph of the movement, it is obviously seen that the *Mi* mentioned above (common starting tone of the *3rd descents*) is the last tone of the interrupted fundamental line (*La-Sol-Fa#-Mi*) of the movement [1].
- The *Mi* mentioned above connects to the *primary tone* (*La*) at the beginning of the recaputilation via the *4th ascent* (*Mi-Fa#-Sol-La*) on the *middleground*. This *4th ascent* is supported on the bass voice by prolongation of the tonic (*La*) (all along the development) on the *middleground* with *upper* and *lower neighbour notes* (*La-Si-Sol-La*).

Shortly, despite the descending fifths and various keys visited on the *foreground*, a plain tonal structure on the La Major (tonicised dominant key) harmony is revealed on the *middleground*. It is also possible to find similarly interesting and plain *middleground* structures (on the dominant harmony) in the development sections of other Sonat-Allegro movements, contrary to the complexity of the keys appearing on the *foreground* [2].

Keywords: Schenkerian analysis, C. Stamitz Viola Concerto no.1, 1st movement, development.

GİRİŞ

C. Stamitz'in 1. Viyola Konçertosu, özellikle 1. muvmanı ile, her viyola öğrencisinin ve sanatçısının repertuvarında yer almakta, katıldıkları mesleki giriş sınavlarında hemen her zaman zorunlu eser olarak karşılarına çıkmaktadır. Bununla birlikte Şenkeryan analiz literatüründe bu esere (muvmana) ilişkin bir analizin henüz gerçekleştirilmediği görülmektedir.

Ancak, söz konusu muvmanın tümüne ilişkin bir Şenkeryan analizin bir bildiri veya makale sınırları içinde sunulmasının hacim ve yoğunluk açısından güçlükler çıkaracağı da ortadadır.
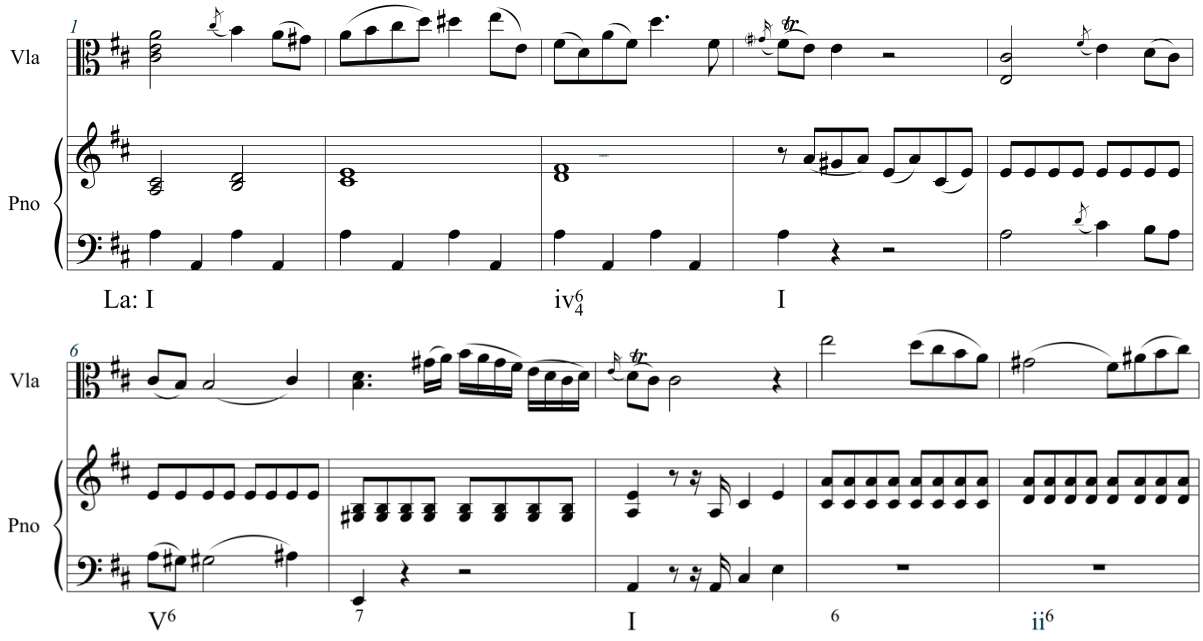
Bilindiği üzere, Sonat-Allegro formundaki muvmanların sergi ve yeniden sergi bölümleri Şenkeryan analize ilişkin belirli kalıplara oturmaktadır [1, 2]. Gelişme bölümleri ise *ön plan*da ortaya çıkan tonalitelerin çeşitliliği nedeniyle bestecilerin tonal yapı açısından yaratıcılıklarını sergiledikleri ilgi çekici kesitler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu özellikleri ile gelişme bölümlerinin, icracılar için, yorum açısından daha fazla zorluklar ve incelikler barındıran kesitler olduğu düşünülebilir.

Yukarıda belirtilen gerçekler ışığında, bu çalışmada, söz konusu konçertonun 1. muvmanının gelişme bölümü üzerinde yoğunlaşan bir analiz gerçekleştirilecektir. Analizin ilk basamağını gelişme bölümünün armonik analizi oluşturacak, ardından gelişme bölümüne ilişkin (muvmanın bütünü ile ilişkisini de göz önünde bulunduran) bir Şenkeryan analiz gerçekleştirilecektir[1].
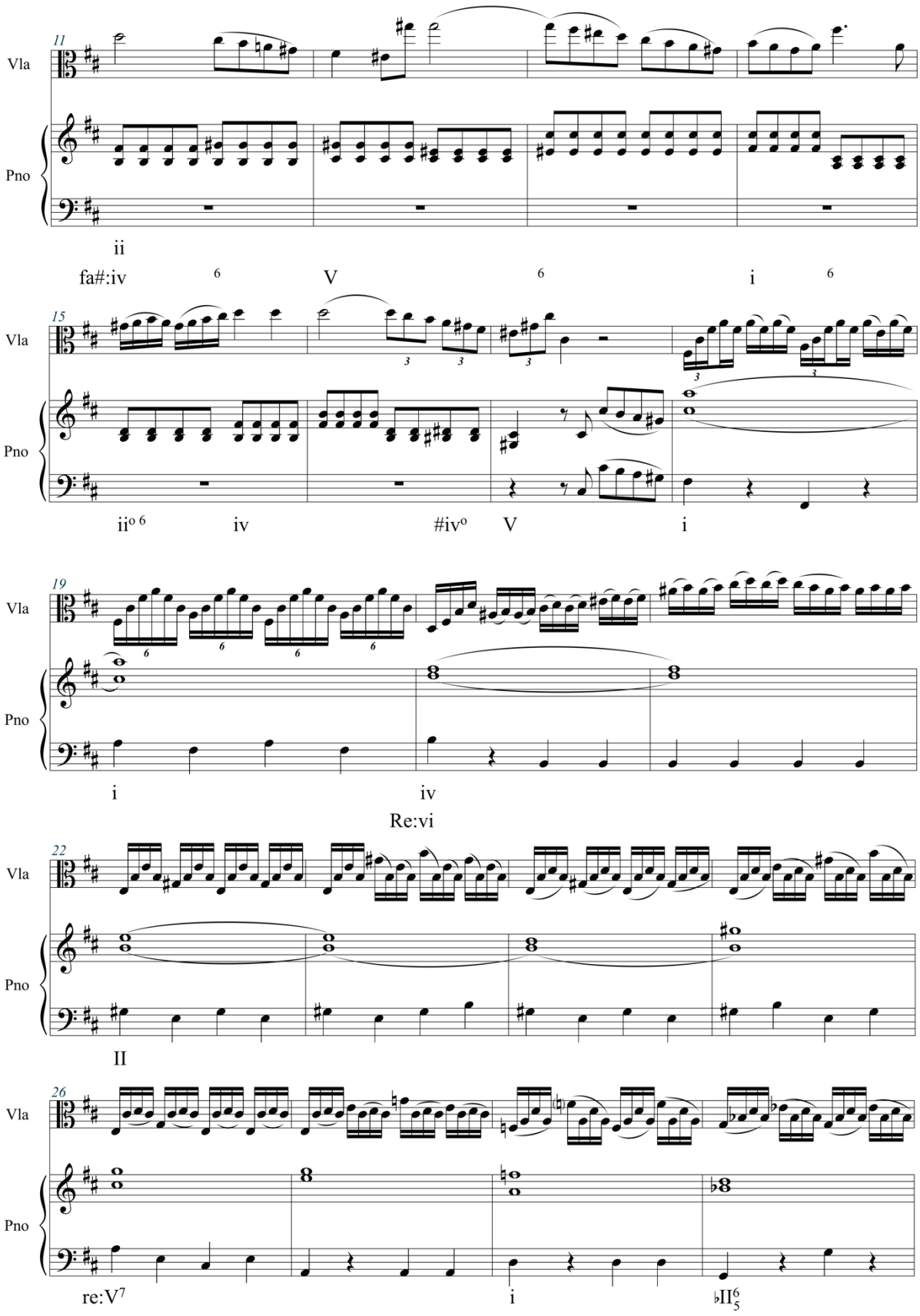
Öncelikle kısıtlı olan Türkçe Şenkeryan analiz literatürüne katkıda bulunacak olan bu çalışmadan, viyola öğrencilerinin ve sanatçılarının da (söz konusu muvmanın gelişme bölümünün tonal yapısını kavramak suretiyle) eser üzerinde gerçekleştirecekleri yorumlara ilişkin olarak faydalanması beklenmektedir.
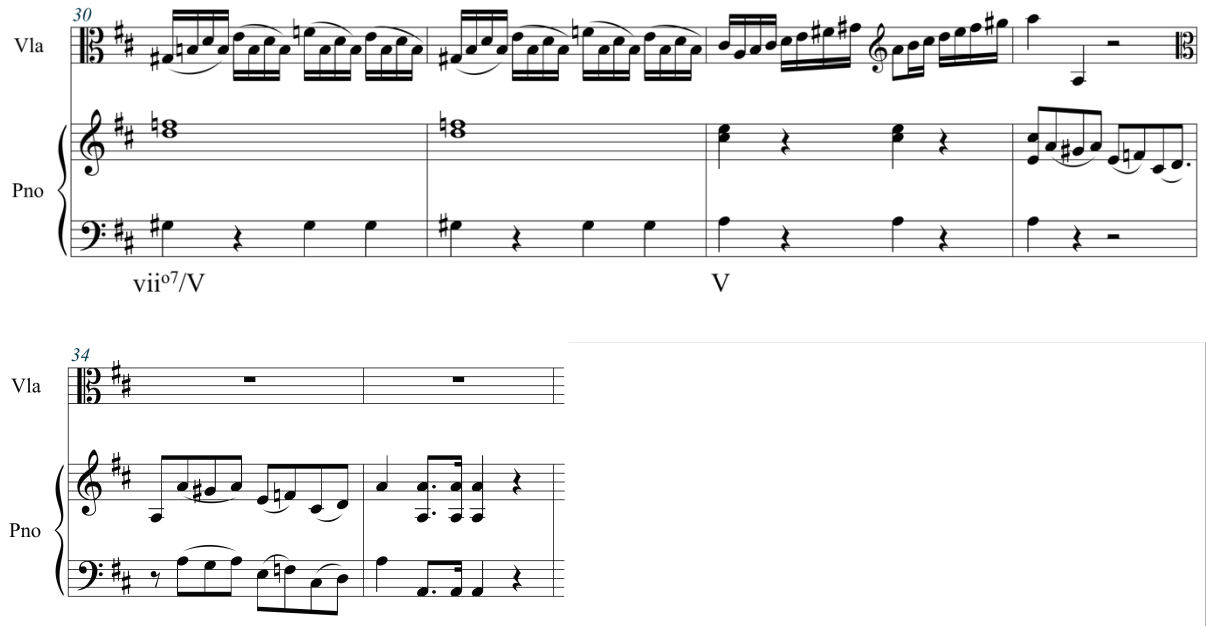
ARMONİK ANALİZ

Eserin gelişme bölümüne ilişkin armonik analiz aşağıda (nota üzerinde) gerçekleştirilmiştir [3]. Analizin daha kolay anlaşılabilmesi için gelişmenin başlangıç ölçüsünün 1. ölçü olduğu var sayılmıştır.



[1] Şenkeryan analize ilişkin terimler çalışma içinde *italik* harflerle yazılmıştır. Konuya yabancı okurlar, yazara ait olan ve http://dergipark.ulakbim.gov.tr/akdenizsanat/article/view/1103000531/1103000433 adresinden kolaylıkla indirebilecekleri **SchenkerAnalizi: Robert Schumann, "Askerin Marşı", Opus 68/2, Sol Majör** başlıklı eski bir makaleden Şenkeryan analize ve söz konusu terimlere ait ön bilgileri edinebilirler.


11
Vla
Pno
ii
fa#:iv 6
V 6
i 6
15
Vla
Pno
ii° 6
iv
#iv°
V
i
19
Vla
Pno
i
iv
Re:vi
22
Vla
Pno
II
26
Vla
Pno
re:V7
i
♭II6 5



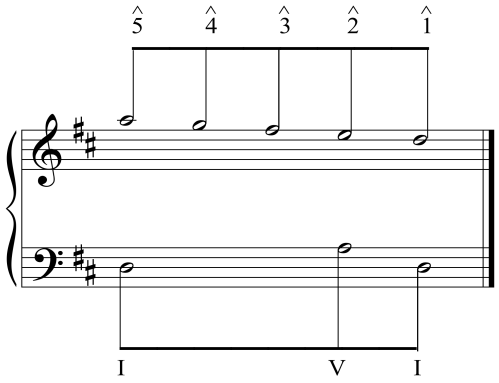
1.-8. ölçüler arası La Majör'de seyreden tonalite, 11. ölçüde *ii.* derece akoru (si minör) ile La Majör tonundan ilgili minörü fa# minör tonuna dönmeye başlamaktadır. 14. ölçüde fa# minör tonuna oturan tonalite 19. ölçüye kadar aynı tonda devam etmekte ve 20. ölçüde fa# minör tonunun *iv.* derecesine (*Si*) ulaşılmaktadır. Bu nokta aynı zamanda (28. ölçüde, re minör akoru üzerinde sonlanan) 5'li aralıkla inen bir akor yürüyüşünün başlangıcı olmaktadır. Söz konusu akor yürüyüşü (28. ölçüdeki re minör akoruna gelene kadar) Re Majör tonu üzerindeki (*vi –II-V^7-I*) şablonuna neredeyse tamamen uymaktadır. Tek fark, 28. ölçüde Re Majör (*I*) akorunun gelmesi beklenirken onun yerine re minör akorunun (*vi-II-V^7-i*) ortaya çıkmasıdır. Dolayısıyla söz konusu armonik yürüyüşün Re Majör tonu üzerinde seyredip tonik akoru üzerinde aniden re minör tonuna geçildiğine hükmedebiliriz. Ardından, re minör tonu üzerinde 29. ölçüde ortaya çıkan Napoliten 6'lı akoru ve onu takip eden (dominant akorunun) köksüz dominant 7'lisi, ana tonun *V.* derecesini hazırlamaktadır. Söz konusu *V.* derece üzerinde 32.-35. ölçüler arasında kalındıktan sonra eserin yeniden sergi bölümü başlamaktadır.

Gelişme bölümünde uğranılan tonlar birbiri ardına sıralandığında (*La-fa#-re*) inici bir Re Majör arpeji oluşturmaktadır. Dolayısıyla armonik analiz sonucunda bölümün büyük ölçekteki armonisinin bir anlamda Re Majör tonunu ima ettiği izlenimini edinmek mümkündür.

Bununla birlikte, bölümün tonal yapısı ile ilgili kesin değerlendirmelerde bulunmak Şenkeryan analiz gerçekleştirildikten sonra mümkündür. Ancak söz konusu Şenkeryan analizin muvman bağlamında gerçekleştirilmesi gerektiğinden, analize geçmeden önce Sonat Allegro formuna ilişkin bazı Şenkeryan normların hatırlatılmasının faydalı olacağı düşünülmektedir.

ŞENKERYAN ANALİZ - *TEMEL YAPI, KESİNTİ*

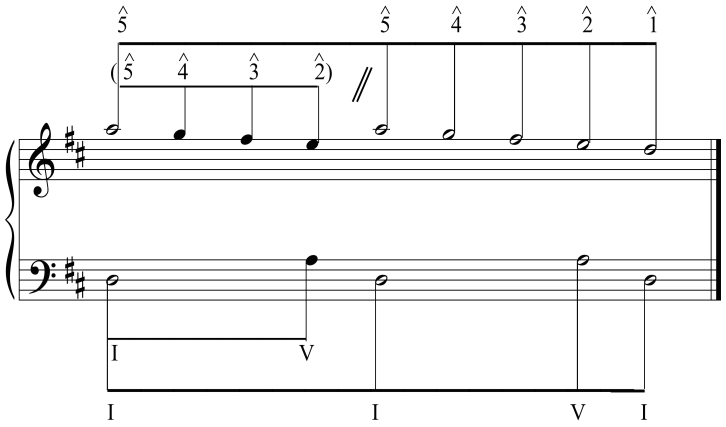
Gelişme bölümünün *ön-orta plan* Şenkeryan analizini sunacağımız muvman *5'li temel yapı*ya sahiptir.



Temel yapı: C. Stamitz, Viyola Konçertosu Nr. 1, Re Majör, 1. Muvman,

Şenkeryan teoride, Sonat Allegro muvmanlarının tonal-formal yapısı (*iç formu*) kesintiye uğramış bir *temel yapı* sonucunda ortaya çıkan *İki Kısımlı Form*a indirgenmektedir.

Aşağıda, gelişme bölümünü incelediğimiz söz konusu muvmanın *iç form*unu da ifade eden kesintiye uğramış bir *5'li temel yapı* grafiği sunulmuştur.

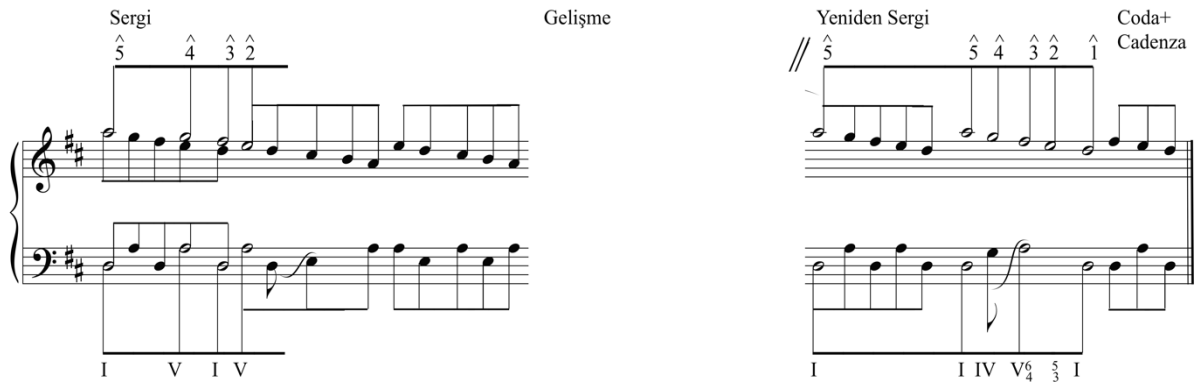


Kesinti: *5'li temel yapı*

İçi dolu nota başları ile ifade edilen ve tonik akoru ile çözüme ulaşmamış (*kesinti*ye uğramış) ve daha düşük hiyerarşiye sahip olan yapının sonundaki (*V-2̂*)armonisi hem dominant üzerinde gelen 2. tema grubunu, hem de gelişme bölümünü kapsamaktadır. Bu aşamada bile, gelişmenin temel armonik yapısının muvmanın ana tonunda (Re Majör) kurgulanamayacağını görmek mümkündür.

ŞENKERYAN ANALİZ - *GELİŞME BÖLÜMÜNÜN BAĞLAMI*
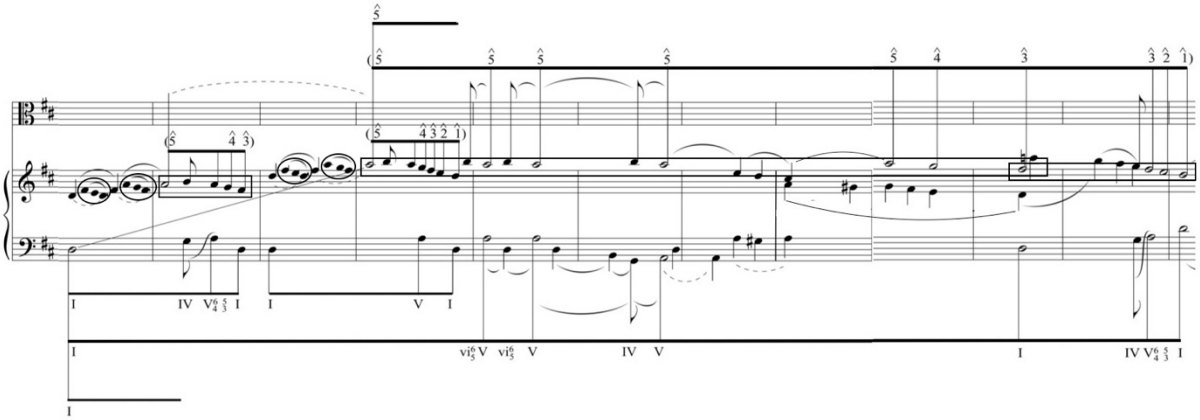
Daha ön plana gelerek eser özeline yaklaştığımızda, 1. muvmanın *arka-orta plan* grafiğinin aşağıdaki gibi şekillendiğini görürüz. Aşağıdaki grafikte gelişmeye ait olan kısım kapatılarak sadece söz konusu bölümünün muvman içinde bağlamının gösterilmesi amaçlanmıştır.



Grafikte gelişme bölümünün tonal yapısını La Majör tonu (tonikleştirilmiş dominant armonisi) üzerine kurmanın gerekliliği açıkça görülmektedir. Böylece temel sorumuz şekillenmeye başlamıştır. "Gerçekleştirilen armonik analiz sonucu *ön plan*da Re Majör akoru üzerinde yapılandığı görülen gelişme bölümünün tonal yapısını *orta* ve *arka-orta plan*larda La Majör tonu (veya akoru) üzerine kurulmuş olarak yorumlayacak bir Şenkeryan analiz gerçekleştirmek mümkün müdür?"

ŞENKERYAN ANALİZ - *YAPISAL MOTİF (3'lü iniş, ölçü: 1-45)*

Şenkeryan analize geçmeden önce, gelişme bölümünün bağlamına ilişkin başka bir noktayı daha aydınlatmamız gerekmektedir. Bilindiği üzere, Şenkeryan teoride eserin *organik bütünlüğünün* oluşmasına katkıda bulunan unsurlardan biri de eserlerin (*arka plan*, *orta plan, ön plan* gibi) çeşitli *yapısal seviyelerinde,* çeşitli kısımlarında ve ölçülerinde tekrarlı olarak ortaya çıkan *yapısal motif*lerdir.

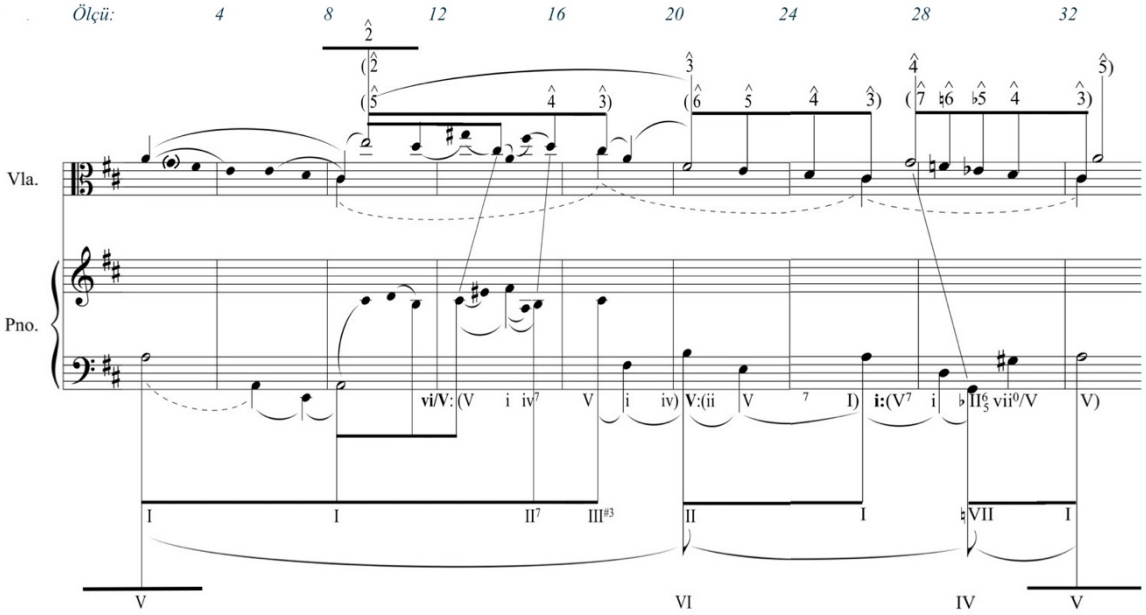


Yukarıda sunulan grafik bir *ön-orta plan* grafiği olup, her bir ölçüsü eserin dört ölçüsüne karşılık gelmektedir. Grafiğin ilk ölçüsünde ve 3. ölçüsünde elipslerle çevrelenmiş *3'lü iniş*ler (*Fa#-Mi-Re* ve *La-Sol-Fa#*) nispeten daha *ön plan*da ortaya çıkmış olan *yapısal motif*lerdir. Grafiğin 2. ölçüsünde ortaya çıkan ve *baş sesi* üst komşu ses ile işlenen (*La-Si-La*) dikdörtgen ile çevrelenmiş *La-Sol-Fa# yapısal motif*i ise yukarıdaki diğer motiflerden daha *arka plan*da ortaya çıkmıştır. Daha da *arka plan*a ait olan ve grafiğin 4.-12. ölçüleri boyunca süren *5'li iniş* ise birbiri ardına gelen ve *baş ses*leri üst komşu seslerle işlenmiş (ve/veya arpej vasıtasıyla uzatılmış) ardışık iki *3'lü in*iş (*yapısal motif*) olarak düşünülebilir. İlk *3'lü iniş*in *baş ses*i *La*, grafiğin 4.- 6. ölçüleri arasında üst komşu sesi *Si* ile işlenmiş (*La-Si-La-Si-La-Si-La*), daha sonra 7.-9. ölçüler boyunca (*La-Mi-Do-La*) arpeji ile uzatılmış, ancak 9. ve 10. ölçülerde *Sol* ve *Fa#* seslerine ulaşılarak *3'lü iniş* tamamlanmıştır. (Ölçüler süren üst komşu seslerle işleme ve arpej vasıtasıyla uzatmanın daha *ön plan*da gerçekleşen olaylar olduğunu ve *yapısal motif*in, *3'lü iniş*in yalın bir şekilde ifade edildiği daha *arka plan*lara ait olduğunu belirtmek gerekir.) *3'lü iniş*in son sesi Fa#, (*5'li iniş*i tamamlayan) ikinci *3'lü iniş*in (*yapısal*

*motif*in) *baş ses*i olarak düşünülebilir. Söz konusu Fa# (grafiğin) 11. ölçüsünde (*üst komşu*) *Sol* sesi ile işlendikten sonra *3'lü iniş* tamamlanır. Çeşitli *yapısal seviye*lerde ortaya çıkarak analizi sunulan kesiti bezemiş olan bu motiflerin gelişme bölümünde de görülmeleri kuvvetle olasıdır.

ŞENKERYAN ANALİZ - *GELİŞME*

Yukarıdaki ön değerlendirmelerden hareketle, gelişme bölümünün muvmanın genel tonal yapısıyla olan ilişkilerini ve *yapısal motif*leri göz önünde bulunduran, (armonik analizde elde edilen olağan formüllerin dışına çıkabilmek için) gelişme bölümünün kendine has iç gruplaşma ve düzenlerine öncelik veren bir *ön-orta plan* yorumu aşağıda sunulmuştur.



Bölümün başlangıcında *arka plan*daki *V.* derece (armonik analizde olduğu gibi) daha *ön plan*da *I.* derece olarak yorumlanmaktadır. *La* sesi ile başlayan soprano partisi önce *4'lü iniş* ile *Mi*'ye ardından da *3'lü inişle* 8. ölçüdeki *Do*'ya ulaşmakta, böylelikle *La-Do* aralığı çevrilmiş (inici 6'lı) olarak kat edilmektedir. Hemen ardından 10'lu aralıkla gelişmenin *baş ses*ine (*Mi*) ulaşılmıştır. Böylelikle (aralıkları sıra dışı bir şekilde uygulansa bile) *baş ses*e *La-Do-Mi* arpeji ile tırmanıldığı görülmektedir.

Bas partisinde 8.-12. ölçülerde (La majör tonundan fa# minör tonuna modülasyon sürecinde) oluşan *3'lü çıkış* (*La-Si-Do#*) ile bu bas yürüyüşü tarafından desteklenen ve (soprano partisinde) 9.-13. ölçüler arasında ortaya çıkan *3'lü iniş* (*Mi-Re-Do#*) birlikte değerlendirildiğinde, armonik yapının (yüzeysel armoninin fa# minöre modülasyon sürecinde olmasına rağmen) hala La majör tonunda kaldığı görülmektedir.

Bas partisinde 12.-15. ölçüler arası gerçekleşen *Do#-Fa#-Si* yürüyüşü ile soprano partisinde 13.-15. ölçüler arası gerçeklesen *Do#-La-Fa#-Re* yürüyüşü bizi bas ve soprano partisinde *Si-Re* seslerine götürmekte, 17. ölçüde ise bas ve soprano partisi *Do#-Do#* seslerine ulaşmaktadır. Söz konusu *Si-Re* ve *Do#-Do#* sesleri bir önceki paragrafta anılan bas partisindeki *3'lü çıkış* ve soprano partisindeki *3'lü inişin* başlangıç sesleri *La-Mi* ile birleştirildiğinde (*La-Mi, Si-Re, Do#-Do#*) daha *arka plan*da yeniden oluşan soprano partisindeki *3'lü iniş* (*Mi-Re-Do#*) ile bas partisindeki *3'lü çıkış* (*La-Si-Do#*), (yüzeysel armoni fa# minör tonuna oturduğu halde) *arka-orta plan*da hala La Majör armonisinde kalındığını göstermektedir.

Böylece soprano ve bas partilerinde *yapısal seviye*ler boyunca iç içe geçmiş [2] *3'lü iniş* ve *çıkış*lar (*arka plan*larda) tonal yapının La Majör tonunda kalmasını sağlarken *3'lü iniş*ler (*yapısal motif* olarak) gelişmenin, muvmanın diğer bölümlerle olan *organik bütünlüğünü* sağlama görevi üstlenmektedir.

17.-20. ölçüler arasında bas ve soprano partilerinde (sırasıyla) *Do-Fa#-Si* ve *Do#-La-Fa#* yürüyüşleri ile *Si-Fa#* seslerine ulaşılmaktadır. Bu sırada, *ön plan* armonisi fa# minör tonundan çıkmak üzeredir. *Arka-orta plan*da bas partisindeki *Si* sesinin rolü La Majör armonisinin *I.* derecesi olan *La*'nın üst komşu sesi olarak belirlenmiştir. Soprano partisindeki *Fa#* sesi ise gelişmenin *arka plan*ında *Mi* sesinden *La* sesine kadar olan *4'lü çıkış*ın (*Mi-Fa#-Sol-La*) 2. sesi olarak görev yapmaktadır.

Sunulan Şenkeryan grafiği yorumlamaya devam etmeden önce, gelişmenin bu noktaya kadar olan bölümünde bas partisindeki belli başlı sesler arasında *Do#-Fa#-Si* yürüyüşlerine iki kez rastladığımıza dikkat çekmek gerekecektir. *Ön plan*daki armoni fa# minör olmakla birlikte söz konusu yürüyüşlerin (gerçekleştirilen Şenkeryan analizin gerekleri doğrultusunda) si minör tonalitesini çağrıştıracak şekilde *Si* sesi ile sonlanması ilginçtir. Bir başka dikkat çekici nokta ise bas partisinin ilerideki ölçülerde ortaya çıkan diğer belli başlı seslerinin arasında da (*Si-Mi-La, La-Re-Sol* gibi) benzeri inici beşli aralıklar içeren 3 sesli gruplar bulunmaktadır. Bir anlamda bas partisinin tonal organizasyonunun bu gibi inici 5'li aralıklarla oluşan 3 sesli gruplaşmalara dayandığı söylenebilir.

Grafiğin 20.-26. ölçüleri arasında, Şenkeryan analizin gerekleri doğrultusunda (yukarıda eserin notası üzerinde sunduğumuz armonik analizden) farklı bir armonik analiz sunulmak yoluna gidilmiştir. Eser notası üzerinde *Re: vi-II-(re:)V^7-i* olarak değerlendirilen inici 5'li armonik yürüyüş (Şenkeryan analizde) iki parçaya bölünüp önce *La: ii-V-I* olarak değerlendirilmiş daha sonra *re: V^7-i* yürüyüşü ile re minöre geçilmiştir. Böylece yukarıdaki paragrafta bahsi geçen (bas partisinde) inici 5'lilerden oluşan 3 sesli gruplaşma eğilimine sadık kalınmıştır.

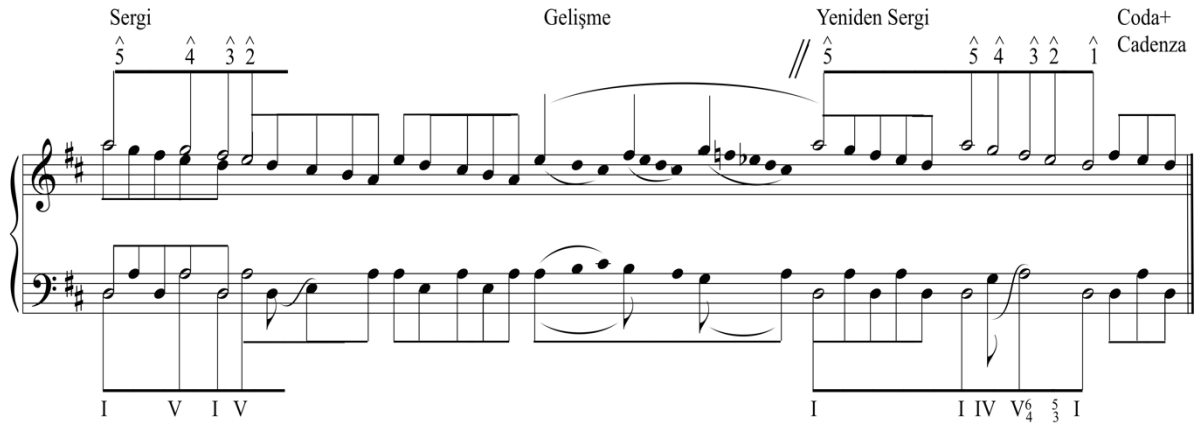
Grafiğin 20.-26. ölçüleri arasında fa# minör tonundan çıkılıp (eser notasındaki armonik analizden farklı olarak) La Majör tonunda seyir başlamıştır. Soprano partisindeki *Fa#-Mi-Re-Do#* (6̂-5̂-4̂-3̂) *4'lü iniş*ini, bas partisinde tonun *I.* derecesine (*La*) giden *Si-Mi-La* (*ii-V-I*) yürüyüşü desteklemektedir. Bas partisinde (26. ölçüde) ulaşılan söz konusu *La* sesinin *arka-orta plan*da *I.* derece (tonik) işlevi yoktur. Söz konusu *La*, 29. ölçüde ortaya çıkan (ve *arka-orta plan*da gelişmenin sonundaki *I.* derecenin alt komşu sesi olarak görev yapan) *Sol*'e ulaşmakta geçit ses görevini üstlenmiştir. Soprano partisindeki söz konusu *4'lü iniş*, 9.-17. ölçüler arasındaki *Mi-Re-Do#* (5̂-4̂-3̂) *3'lü iniş*i ile karşılaştırıldığında, her iki inişin de *Do#* (3̂) sesinde sonlandığı dikkati çekmektedir.

27. ölçüden itibaren *ön plan*da re minör armonisine geçilmiştir. Soprano partisinde aynı ölçüden başlayarak 32. ölçüye kadar *Sol-Fa-Mi♭-Re-Do#* (♮7̂-♮6̂-♭5̂-4̂-3̂) eksik *5'li iniş*i hakimdir. Söz konusu inişin *baş ses*i olan *Sol*, *arka-orta plan*da gelişme boyunca süren *Mi-Fa#-Sol-La* (2̂-3̂-4̂-5̂) *4'lü çıkış*ının 3. sesini oluşturmaktadır. *Eksik 5'li iniş*in seslerinin ilk üçünü (*Sol, Fa, Mi♭*) destekleyen akorları incelersek re minör armonisi içinde *Sol* sesini V^7 (bas ses: *La*), *Fa* sesini *i* (bas ses: *Re*) *Mi♭* sesini ise Napoliten 6'lı (bas ses: *Sol*) akorları desteklemektedir. Bununla birlikte *arka-orta plan*da bas partisinde (La Majör armonisine göre) toniğe (*I.* derece) *alt kom*şu işlevi gören ses, (soprano partisindeki inişte yer alan *Mi♭* sesini destekleyen) *Sol* sesidir. Bas partisinde (17. ölçüdeki *Do#* sesinden 32. ölçüdeki *La* sesine kadar) *arka plan*da işlevi olan sesler (*Do#-Si-La-Sol-La*), söz konusu *Sol* sesi hariç, soprano partisinde ortaya çıkan *doğrusal iniş*lerin ya ilk ya da son sesini desteklemişlerdir. *Ön-orta planda*, soprano partisindeki *doğrusal iniş*in 3. sesi olan *Mi♭* sesini destekleyen bas partisindeki *Sol* sesine ilişkin bu düzensizlik, ritmik kayma ilkesinin sağladığı kolaylıklarından faydalanmak suretiyle, grafik üzerinde söz konusu *Sol* sesinin soprano partisindeki doğrusal

inişin *baş ses*i olan *Sol* sesiyle bir doğru çizgi parçası vasıtasıyla birleştirilerek düzeltilmiş ve söz konusu düzensizlik aşağıda sunulan *arka-orta plan* grafiğinde ortadan kaldırılmıştır.

Son olarak, 32. ölçüde soprano partisinde *La* sesi ortaya çıkarak (*Mi-Fa#-Sol-La*) *4'lü çıkış*ı tamamlanmıştır.

ŞENKERYAN ANALİZ - *1. MUVMAN (Arka-Orta Plan)*



Yukarıda (gelişme dahil) muvmanın tümünün grafiği sunulmuştur. Gelişme bölümünde, Soprano partisinde kesintiyi belirleyen *Mi* sesinden yeniden serginin *baş ses*i *La*'ya kadar bir *4'lü çıkış* görülmektedir. Söz konusu çıkış, bas partisinde tonik sesinin (*La*) *üst* ve *alt komşu* sesleri olan *Si* ve *Sol* tarafından işlenmesiyle desteklenmektedir. Bas partisinde *üst komşu* sesten *alt komşu* sese geçit sesi (*La*) ile inilmektedir. Soprano *partisindeki 4'lü çıkış*ın ilk üç sesinin her birinden *Do#* sesine kadar inen *doğrusal iniş*ler gelişmiştir.

*Mi'*den (*baş ses) Do#'*e kadar olan *3'lü iniş*in *yapısal motif* olduğu düşünülürse, ardından gelen diğer (4'lü ve eksik 5'li) iki iniş, *3'lü inişin* (*yapısal motifin*) tiz seslere doğru birer ses genişletilmiş-geliştirilmiş biçimleri olarak da değerlendirilebilir. Böylece *yapısal motif*in, gelişme bölümünde iç içe iki kez tekrar edildikten sonra (bkz. *ön-orta plan* grafiği) iki kere de tiz bölgede birer ses arttırılarak geliştirildiği düşünülebilir. Hatta (*ön-orta plan*da görülebilen) iç içe geçmiş *3'lü iniş*lerin bas partisindeki karşılıkları olan *3'lü çıkış*lar da *yapısal motif*in birer çeşitlenmiş-geliştirilmiş hali sayılabilirler.

Muvman incelendiğine, bestecinin gelişmeyi yeni bir bölüm olarak bestelediği, sergi bölümündeki tematik malzemenin geliştirilip çeşitlendirilmesi yöntemini kullanmadığı kolayca anlaşılmaktadır. Bununla birlikte *ön-orta* ve *arka-orta plan*larda tonal yapının, *yapısal motif*in tekrarı ve geliştirilmesi üzerine kurulu olduğu dikkat çekici ve ilginç bir noktadır.

SONUÇ

Gerçekleştirilen armonik ve Şenkeryan analizler sonucunda, C. Stamitz'in 1. Viyola Konçertosu'nun 1. muvmanının gelişme bölümünde, *ön plan*da uğranılan değişik tonlara ve beşli yürüyüşlerine rağmen, *arka-orta plan* düzeyinde, La Majör (dominant) armonisi (akoru) çerçevesinde şekillenen sade bir tonal yapı sergilendiğini göstermektedir. Gelişme bölümünün muvmanın genel tonal yapısıyla ilişkilerini ve *yapısal motif*leri göz önünde bulunduran ve armonik analizde elde edilen olağan formüllerin dışına çıkabilmek için söz konusu bölümün kendine has iç gruplaşma ve düzenlerine öncelik veren söz konusu Şenkeryan analiz, (Şenkeryan analiz literatürü içinde) ilginç bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte Sonat-Allegro formundaki başka muvmanların gelişme bölümlerinde de, *ön plan*daki tonalitelerin karmaşıklığının tersine *orta plan*da dominant armonisi üzerinde ortaya çıkan benzeri ilginç ve sade tonal yapılara rastlamak mümkündür [2]. Ayrıca, sergiden tematik

malzeme alıntılanmadan yeniden bestelenen gelişmenin *ön-orta* ve *arka-orta plan*larında, (*ön plan*daki durumun tersine) muvmanın *3'lü iniş*ten ibaret olan yapısal motifinin (tekrar, yön değiştirme ve genişletilme yoluyla) işlendiğinin görülmesi, (söz konusu eser özelinde) bir başka kayda değer noktadır.

KAYNAKLAR

1. Schenker H. Free Composition (Der Freie Satz) Volume III of New Musical Theories and Fantasies. (Çev. ve Ed. Oster E.) New York: Longman Inc., 1979. (s.133-138, 132)
2. Cadwallader A, Gagne D. Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach. New York: Oxford University Press, Inc., 1998. (s. 367-376, 212, 372)
3. Stamitz C. Violakonzert Nr.1 D-dur, Klavierauszug. [Urtext] (Ed. Norbert Gertsch N., Weibezahn A.) München: G. Henle Verlag, 2003. (s. 8-9)