



DOI: 10.22559/folklor.843

folklor/edebiyat, cilt:25, sayı:98, 2019/2

Cemal Reşit Rey'in "Bebek Efsanesi" Eserinin III. Bölümünün "Bebek Ninni" Türküsü ile Karşılaştırmalı Analizi

Comparative Analysis of the III. Movement of Cemal Reşit Rey's Work "the Legend of Bebek" with Turkish Folk Song "Bebek Ninni"

Önder Özkoç¹

Öz

İlk kuşak modern Türk bestecilerinden olan ve eğitimini Avrupa'nın önemli müzik merkezlerinde aldıktan sonra Türkiye'ye dönerek öğretmenlik hayatına başlayan Cemal Reşit Rey'in halk türküleri ve folklorik öğelere önem atfettiği, bunlara müziklerinde sıklıkla yer verdiği ve bu eğiliminin Türkiye'de yayımlanan ilk türkülerden Darülelhan Külliyyatı Anadolu Halk Şarkıları'nın 3 ve 4. defterlerin başındaki yazılarında görülebildiği söylenebilir. Bu yazılarda Rey, o defterde yayımlanan türkülerin estetik ve teknik incelemelerini yaparak besteciler için türkülerin önemini vurgulayan ifadeler kullanmıştır. 1928 yılında bestelediği "Bebek Efsanesi" senfonik şiirini Türk Halk Kültürü'nde yer alan Bebek anlatısı üzerine kurgulayan Rey, bu yapıtta birçok halk türküsü kullanmakla birlikte, Darülelhan Külliyyatı Anadolu Halk Şarkıları'nın 7. defterinde yayımlanan "Bebek Ninni" türküsüne yapıtın son bölümünde yer vermiştir.

Bu çalışmada öncelikli olarak Rey'in "Bebek Ninni" türküsüne yaklaşımı ve tür-

¹ Öğr. Gör., Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı. onozkoc@gmail.com

küyü kendi yapıtında kullanma biçimi üzerine odaklanılarak bu türkü ile Bebek Efsanesi karşılaştırmalı olarak incelenmeye çalışılmış ve bu bağlamda Rey'in Türk Halk Müziği'yle yakınlığı, Bebek Ninni ve Bebek Efsanesi'nin öykülerine de değinilmiştir.

Anahtar sözcükler: *Cemal Reşit Rey, Bebek efsanesi, Bebek türküsü, Darülelhan, halk türküleri*

Abstract

Cemal Reşit Rey, one of the first-generation composers of Turkey, started his career as a music teacher in Turkey after getting his training in one of Europe's important music centers. As a musician, Rey attached importance to Turkish folk songs/folkloric elements and used these elements in his music widely; this tendency can be seen on his introductory writings consisting of analysis of Turkish folk songs, which were published in 3 and 4. fascicules of Anatolian Folk Songs of Darülelhan Complete Works-one of the first collection of folk songs in Turkey. Rey has analyzed folk songs published on that volume and laid emphasis on these materials for composers. He composed "Bebek Efsanesi (Baby Legend)" symphonic poem in 1928 on baby narrative in Turkish Folk Culture and used many folk songs in this music. He used the folk song called "Bebek Ninni (Lullaby)" (which was published in the 7. fascicule of Anatolian Folk Songs of Darülelhan Complete Works) in the last movement of his work.

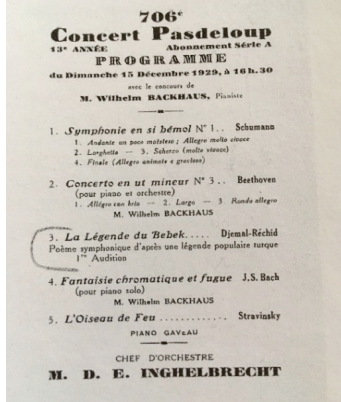
This study primarily focuses on Rey's approach to folk song "Bebek Ninni" through a comparative look at his way of integrating it in his work, "Bebek Legend". Furthermore, Rey's tendency to Turkish Folk Music, stories of "Bebek Ninni" and "Bebek Legend" are briefly mentioned in the study.

Keywords: *Cemal Reşit Rey, Bebek legend, Turkish folk song Bebek, Darülelhan, Turkish folk songs*

Giriş

Cemal Reşit Rey'in (25 Ekim 1904, Kudüs – 7 Ekim 1985, İstanbul) 1928 yılında yazdığı ve ilk seslendirilmesi 15 Aralık 1929 D. E. Inghelbrecht yönetimindeki Padeloup Orkestrası ile Paris'te yapılan (Tura, 2003, s. 24; İlyasoğlu, 1997, s. 120-121)¹, "Bebek Efsanesi" için konserin program notunda "Bir Türk Halk Efsanesi Üzerine/Esinli Senfonik Şiir" (*Poème Symphonique d'après une Légende Populaire Turque*) açıklaması yer almaktadır (bkz. Resim 1; İlyasoğlu, 1997, s. 121). Rey'in bu konserin program notu için kaleme aldığı yazının ise (İlyasoğlu, 1997, s. 120, 121, 122, 123) Bebek Efsanesi'nin Modern Türk Müziği tarihinde ilk programlı senfonik şiir türünde yapıt olduğunu gösterdiğini söyleyebiliriz.

Yalçın Tura, Bebek Efsanesi'ni incelediği yazısında 3 bölümden oluşan müziğin ilk iki bölümünde farklı yörelerden türkü ve halk oyunları kullanılırken III. bölümde yalnızca Bebek veya Bebek Ninni (Gazimihal, 2006, s. 154-155, 213) ismiyle bilinen Orta Anadolu'ya ait bir Avşar türküsünün işlendiğini belirtmiştir (Tura, 2003). Yapıtı ismini veren bu türkü III. bölümde solo viyola ve orkestranın diğer çalgı gruplarında duyulmaktadır.



Resim 1: Bebek Efsanesi'nin ilk seslendiriliş programı

1. Cemal Reşit Rey ve Türk halk müziği

Ahmed Adnan Saygun'un hakkında, "bazı insanlar vardır ki Tanrı onları sanki belli bir görevi yerine getirsinler diye dünyaya göndermiştir. Cemil işte böyle insanlardan" (Saygun, 1985, s. 6) dediği, Mahmut Ragıp Gazimihal'in ise "Anadolu ezgisini asrın musiki fenni ile ilk özleştiren" (Gazimihal, 2006: s. 19) olarak nitelediği Rey, Paris ve Cenevre'deki piyano ve kompozisyon eğitimlerinin ardından 1923 yılında İstanbul'a dönerek Darüelhan'da piyano ve kompozisyon öğretmenliği yapmaya başlar (İlyasoğlu, 2007, s. 25).

Halil Bedii Yönetken 1925 yılında Rey ile yaptığı mülakatta ona, Türkiye'de geçireceği müzik hayatı için ne düşündüğü, halk motiflerini tema olarak kullanmayı ve derleme seyahatini ihtiyaç görüp görmediği sorularını yöneltmiş ve Rey şu cevapları vermiştir:

Memleket musikisine çalışmak, bir orijinalite meydana getirmek tabii ilk hedefimizdir. Ancak bu suretle diğer ekoller arasında bir hususiyetimiz olacaktır. Halk orijinalitesiyle temasta bulunmak ve dediğiniz gibi bir seyahate çok ihtiyaç vardır (Yönetken'den aktaran Tebiş ve Kahraman, 2012, s. 44).

Yönetken 1963 tarihli diğer bir yazısında ise, Rey'in Türk Halk Müziği ile yakınlaşmasının başlangıcı üzerine şu satırları aktarır:

Bir gün Cemal Bey'e halk musikisi bahsini açmış, halk ezgilerinin armonizasyonu konusu üzerinde durmuştum. O, bu konuya büyük bir ilgi göstermiş ve derhal, benden bazı halk ezgilerinin notalarını istemişti. Ertesi hafta, kendisine, vaktiyle Osman Pehlivan'dan notaya aldığım Sarı Zeybek, Karşı be Karşı, Onikidir Efeler gibi üç zeybek notası getirip vermiştim. O bunları çok beğenmişti, daha sonraki hafta, ezgilere koyduğu piyano refakat müziği ile o türküleri bana çalıp söylediği zaman, tasvir edilemez bir zevk ve heyecan duymuştum. Tarihte ilk defadır ki bestecilik iktidarını bütün dünyaya tasdik ettirmiş bir Türk bestecisi otantik Türk halk müziğini çokseslendiriyordu (Yönetken, 1963, s. 15).

Rey, Evin İlyasoğlu'nun kendisiyle yaptığı mülakatta da Türk Halk Müziği'ne eğilmesine dair şunları anlatır:

Dar'ül-elhan'daki kütüphanede güzel bir piyano vardı... Ben de kütüphanede piyano üstünde bir şeyler kompoze ediyordum. Bir yandan yazıyorum, bir yandan çalıyorum. Bir gün kapı çaldı. İçeriye kütüphane memurumuz Fazıl girdi. 'Ey Avrupalı, yeter artık bu Avrupa müziğinden', dedi. Ne kadar manidar! Demek ben o zamana kadar Avrupa müziği yapıyordum. 'Yeter artık. Bizim de oyun havalarımız, türkülerimiz var. Onlar üstünde de bir parça uğraşsana', dedi. Zihnimde şimşekler çaktı. Aman yapmak isterim ama, elimde hiçbir malzeme yok ki, dedim. Beni yakalayıp Udi Sedat Bey (Öztoprak) rahmetlinin odasına götürdü. Sedat Bey bana saatlerce uduyla oyun havaları, türküler çaldı, kendi de söyledi. Onların hepsini not ettim". Rey bir hafta sonra Dar'ül-elhan'a derse gittiğinde piyano için düzenlemiş olduğu Sarı zeybek türküsünü Fazıl'a piyanoda çalar ve söyler. Rey, Fazıl'ın tepkisini şöyle anlatır: "Bunu çalar çalmaz, biter bitmez Fazıl o koca cüsesiyle beni yerden kaldırıp omuzuna oturttu (İlyasoğlu, 1997, s. 108-109).

Kendisi ve müziği hakkında "Eski Türk musikisinin hakiki hüviyetini ihya edebilecek sanatkarlarımız arasına girmek cüretini kendimde bulmak isterdim. Esasen kanaatimce yazdığım parçaların eski musikimizin sadece tabii bir neticesi olduğunu zannetmekteyim" (Rey, 1950, s. 22) sözlerini dile getiren Rey, 1920'li yıllarda halk türkülerini derleme fikrinin doğmasıyla Darülelhan'da oluşturulan, Yusuf Ziya (Demircioğlu) Bey, Dürrü (Turan), Ekrem Besim, Feruh (Arsunar), Mahmut Ragıp (Gazimihal), Muhiddin (Sadak), Rauf Yekta Bey, Abdülkadir (Töre) Bey ve Remzi Bey gibi isimlerin içerisinde bulunduğu heyet tarafından 1926-1929 yılları arasındaki düzenli saha çalışmalarında derlenen türkülerden "Darülelhan Külliyyatı Anadolu Halk Şarkıları" adıyla 12 defter olarak yayımlanan (Paçacı, 1999, s. 17-18; Şenel, 2014, s. 1002) serinin 4.defterinin başında yer alan "Halk Türkülerine Bir Nazar" başlıklı yazısında, bu defterde yayımlanan türkülerin estetik ve teknik incelemesini yaparken (Yönetken, 1963, s. 17), 3.defterinin girişinde bulunan "Takriz" başlıklı yazıda, Türk Halk Müziği'nin besteciler ve Türk Müziği açısından önemini şu sözlerle dile getirerek Bebek Türküsü'nü anar:

Her yaratılan sanat eseri, yurdumuzun toprağından yayılan hararetle canlanarak, bütün Türk ulusuna ait duyguların ebedi ifadesi olmalıdır... Eğer bu düşünce tarzı doğru ise, gelecek müziğimizin dayanağını halk türkülerinden başka nerede bulabiliriz?... Geleceğin bütün bestecilerinin, memleketimizin duygularını terennüm edebilmek için bu kaynaktan bol bol faydalanmaları yeter. Geleceğin bestecileri ses paletlerini folklorumuzun rengi, ritmi ve havasıyla zenginleştirdikleri anda, bu millete, bu halka özgü öyle kuvvetli müzik eserleri yaratabilirler ki, onların hayat dolu nefesi, en uzak ülkelere kadar yayılabilir ve her yerde estetik etkileri duyulabilir... Anadolu türküleri bir hazinedir (Vural, 2017, s. 95-96; Yönetken, 1963, s. 17-18).

...Bütün bu doğal çevre, köylünün yüreğinden gelen bu sade nağmelerde yatmaktadır. Ve o zaman, bize 'Bebek' ünvanlı türkü gibi, yürek parçalayıcı ve bununla birlikte ölünün ardından sessizce ağlamalar terennüm eder (Vural, 2017, s. 96; Tura, 2003, s. 16-17).

2. Bebek türküsü

Rey'in Takriz yazısında sözünü ettiği türkü, 1926 yılındaki Ziya Bey, Ekrem Bey, Rauf Yekta Bey ve Dürrü Bey'den oluşan Darülelhan Heyeti'nin ilk gezisinde derlenmiş (Demir-

ci, 1938, s. 358; Gazimihal, 2006, s. 154) ve 1928 yılında yayımlanan Darüelhan Külliyyatı Anadolu Halk Şarkıları 7. defterin 1. sayfasında “Bebek Ninni” ismiyle yayımlanmıştır (bkz. Nota 1; Darüelhan, 1928, s. 1).

İlk derleme gezisine çıkıldığı yıllarda Darüelhan’ın müdürü olan Yusuf Ziya (Demirci) Bey, bu türkünün öyküsüne dair şunları anlatır:

1926 senesi ilk Anadolu tetkik seyahatımızda Niğde’de Yüzbaşı zade Ali Bey’in bize anlattığı Bebek hikayesi: Bir aşiret beyi ile evlenen bir Yörük kızının yedi yıl çocuğu olmamış. Bu sebeple Aşiret ve aile arasında mahcub ve bedbaht bir hayat geçirmekte olan aşiret beyinin gelini yedinci yılın sonunda bir erkek evlada kavuşarak muradına eriyor. Fakat çocuk bir buçuk iki aylık olmadan, yapılan bir göç esnasında gelin çocuğunu beşiğiyle bir devenin üstüne koyarak yola koyuluyor. Geceleyin bir ormandan geçerlerken çocuğun beşiği bir çam dalına takılarak asılıp kalıyor. Faciadan habersiz, yavrusunu devenin üstünde sanarak yoluna devam eden gelin, sabahleyin yurt yerine varıp çocuğunu devenin üstünde bulamayınca birdenbire donup kalıyor. Aşiret beyinin amca dayı gibi yakın bütün akrabası geldikleri yollara dökülüyorlar. Fakat ormanın aç ve yırtıcı kuşları çoktan çocuğu parça parça etmişler, yüzünü, gözünü oymuşlardır. Bu kara haber gelinin kulağına erişince yedi yılda bir bulduğu yavruyu böyle elim bir şekilde gaip eden genç gelin evlat acısıyla delirip dağlara düşüyor.

Bize hikayeyi anlatan Ali Bey, aşağıda söylediği Bebek Türküsü’nü anasından öğrenmiş. Anası da kocası, vaktiyle, şimdi adı Ulu kışla olan Şecaattin nahiyesinin müdürü iken oraya gelen Kaçar aşiretinden geçmiştir. Ali Bey’in anası şimdi seksen yaşından fazladır. Ali Bey’in ağzından iki taraflı plak üzerine tamamen tespit edilen Bebek Türküsü: Kolombiya Plak No.9197 ve 9192 (Demirci, 1938, s. 358-359).

Nota 1: Bebek ninni türküsü, Darüelhan külliyyatı Anadolu halk şarkıları, 7.defter, 1.sayfa

Demirci'nin, birçok türkü sözleriyle bezediği ve Bebek Türküsü'nün etrafında şekillendirdiğini söyleyebileceğimiz Boş Beşik ve Akkuş (1932) romanında bebeğin annesi Yörük kızı Fadime, isteksizce evlendiği kocası Kıroba Beyi ve bebeğin adı ise Fadime'nin kendi köyünde evlenmek istediği kişinin adı olan Halil olarak geçer. Bebeğini kaybettikten sonra çılına dönen ve başından birçok olay geçen Fadime romanın sonunda Halil'e kavuşur ve çiftin çocukları olur (Demirci, 1932).

Demirci'nin aktarımına göre türkünün sözleri şöyledir:

1 2

*Devem var deveden yüce Havada kuşlar dönüşür
Yük yükledim ben de gece Kuzgunlar üleş bölüşür
Yurd yerine varmayınca Çadırda düşmanlar gülüşür
Bilemedim bebek seni Bebek beni deli eyledi
Bir kötüye kul eyledi*

3 4

*Gelin başım bağlamadım Elmalıdan çıkdım yayan
Top zülfüm yağlamadım Dayan hey dizlerim dayan
Kayın anamdan kayın atamdan hicap ettim Emmim atlı dayım yayan
Bebek deye ağlamadım
Bebek beni deli eyledi*

5 6

*Ala kilime sardığım Tabancamın ipek bağı
Yüksek mayaya koyduğum Baban bir aşiret beyi
Yedi yılda bir bulduğum Kanlı mı oldun çiçek dağı
(Demirci, 1938, s. 359-360)*

Tura ise türkünün sözlerini şöyle vermektedir:

*Elmalıdan çıkdım yayan, Bebek oy, aman, aman, aman, aman oy!
Dayan hey dizlerim dayan, Nenni, nenni, nenni bebek oy!
Emmim atlı, dayım yayan, Bebek oy, aman, aman, aman, aman oy!
Nakarat
Bebek beni del(i) eyledi, Nenni, nenni, nenni bebek oy!
Bir kötüye kul eyledi, Nenni, nenni, nenni bebek oy!
Yakdı, yakdı, kül eyledi, Nenni, nenni, nenni bebek oy!*

*Havada kuzgunlar dolaşır, Bebek oy, aman, aman, aman, aman oy!
Kargalar üleş bölüşür, Nenni, nenni, nenni bebek oy!
Kara haberler dolaşır, Bebek oy, aman, aman, aman, aman oy!
Nakarat
(Tura, 2003, s. 19)*

Darülelhan Külliyyatı Anadolu Halk Şarkıları 7. defterde türkünün derlenme yeri belirtilmemekle birlikte, Tura ile Gazimihal türkünün Binboğa Yörükleri arasında Avşar Ağıtı ya da Bebek Ağıtı olarak bilinmekte olduğunu (Tura, 2003, s. 20; Gazimihal, 2006, s. 154), Demirci ise türkünün Niğde'nin Ulukışla ilçesine göç eden Kaçar aşireti aracılığıyla duyulduğunu dile getirir (Demirci, 1938, s. 359).

Türkiye'de bebek konulu birçok türkünün bulunduğu, bu türkülerin bir dizi çeşitlenmesinin (varyant) var olduğu ve Bebek Türküsü gibi ağıt ya da ninni olarak da söylenebildiğinden söz edilebilir. Nitekim Adnan Ataman, Binali Salman'dan derlenmiş Bayburt yöresine ait "Bebeğin beşiği çamdan/Yuvarlandı düştü damdan" isimli ağıtın Erzurum, Elazığ, Tunceli ve Eğin'de çeşitlenmelerinin bulunduğunu belirtir (Ataman, 2009, s. 247); ve bu türkü, "Adalardan çıktım yayan" adıyla Erzurum/Pasinler (Güven, 2013, s. 150), Boş Beşik/Bebek Ağıtı adıyla Elazığ (Tanses, 2005, s. 110), "Bebeğin Beşiği Çamdan" adıyla da Erzincan/Kemaliye yöresinde söylenmektedir (Yalçın, 2003, s. 42). Türkünün halk arasında "boş beşik" olarak da bilindiği, tüm çeşitlenmelerinde olay örgüsünün Toroslarda bir aşirette geçtiği ve ortak motifin bebeğin bir kartal tarafından öldürülmesi/kaçırılması olduğu bilgilerini aktaran Akman, diğer çeşitlenmeleriyle karşılaştırıldığı takdirde Kastamonu'da söylenen "Taş Bebek" çeşitlenmesinin oldukça zengin olduğunu belirtir (Akman, 2007, s. 81).

Gazimihal, kendi ifadesiyle türkünün öyküsünü tahlile çalıştığı yazısında (Gazimihal, 2006, s. 154) Demirci'nin yukarıdaki anlatımıyla büyük oranda benzeşen ifadeler kullanırken aynı zamanda, türkünün Colombia Plak Firması tarafından 12711 numaralı plağa kaydedildiği bilgisini verir (2006, s. 188). Colombia Firması'nın 12007 plak numarasıyla başlayan 1941'de yayımlanan katalogunda (Columbia, 1941) yer almayan türkü, Gazimihal'in belirttiği 12711 plak numarasıyla, firmanın 1930-31(?) yıllarında yayımlanan ve 12001 plak numarasıyla başlayan katalogunda "Darülelhan Halk Şarkıları" içerisinde "30 santimlik menekşe etiketli plaklar" başlığı altında "Bebek birinci kısım ve Bebek ikinci kısım" açıklamasıyla yer almaktadır (Columbia, 1930-31, s. 11).

Bu bilgiler ışığında yaptığımız araştırmada türkünün, Darülelhan Külliyyatı'nda yer aldığı biçimiyle iki farklı kaydına ulaşabildik. Bunlardan ilki, Milli Kütüphane Taş Plak Koleksiyonu'nda 000484250 numarasıyla kayıtlı, Sahibinin Sesi Firması'na ait, "Bebek" ve "Turnalar" türkülerini içeren Münir Nurettin Selçuk'a ait taş plak kayıdır (Selçuk, 1900?). Bu plağın Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Ses Kayıtları Arşivi'nde yer alan nüshasının üzerinde ise "Sahibinin Sesi", "84-46" ve "Numunedir Satılmaz" ibareleri bulunmaktadır (Gazioğlu, 2013, s. 143). Bu plakta Turnalar Türküsü'nü Cemal Reşit Rey'in eşlik ettiği piyano ile okuyan Selçuk, Bebek Türküsü'nü Karl Mally'nin piyano eşliğiyle gazel üslubuyla seslendirmiştir. Ulaşabildiğimiz ikinci kayıt ise internet ortamında ses/video paylaşımı yapılan bir sitede bulunmakta ve burada türkü bayan bir solist tarafından tanbur eşliğiyle okunmaktadır³. Kaydı paylaşan kişi, onunla gerçekleştirdiğimiz mülakatta, bu kaydın taş plaktan siteye aktarıldığı, okunan Bebek Türküsü'nün Sivas yöresinden derlendiği, plaktaki icracıların Suphiye Hanım ile Tanburi Dürrü Turan olduğu ve bu plağı Dürrü Turan'ın torunu Şelale Turan'ın kendisiyle paylaştığını ifade etmiştir⁴. Bu iki bulgu Demirci'nin belirttiği ve türkünün kaynak kişisi Ali Bey tarafından okunan biçimini içeren Colombia Plak Firması'na ait 9197 ve 9192 numaralı plak olmamakla birlikte,

Gazimihal'in sözünü ettiği plak ile Suphiye Hanım'ın okuduğu kayıttın aynı olma ihtimalinin bulunduğunu söyleyebiliriz. Çünkü Darülelhan'ın yapmış olduğu her türlü ses kaydının Columbia tarafından yayınlandığını belirten Ünlü, "ticarı" olarak nitelenen, sayıları altmış kadar olan ve iki taraflı kaydedilen bu plaklardaki eserlerin, köylüler tarafından değil stüdyoda konservatuvar mensuplarınca icra edildiğini (2004, s. 221-222) ve firmanın bu plakları şu sözlerle sunduğunu aktarır:

Darülelhan Halk Şarkıları yine Darülelhan Heyeti tarafından çalınan halk şarkıları temiz ve muntazam bir surette ilk defa ortaya çıkıyor. (2004, s. 270).

Darülelhan Külliyyatı Anadolu Halk Şarkıları 7.defterde 4/4 ölçü birimiyle notaya alınmış ve la üzerinde Hüseyini makamında olduğunu söyleyebileceğimiz bu türküyü⁵, Suphiye Hanım kayıttı ölçüye bağlı kalmadan, ağıt/uzun hava üslubuyla re üzerinden ve sözlerini Tura'nın aktardığı biçimde 2 bent ve 2 nakarat şeklinde (Nota 1'de son dizekteki ezgi olmadan) okumuştur. Rey de Bebek Efsanesi'nde nakaratın son dize ezgisini kullanmamıştır.

Her dizesi 3 ölçülük ezgilerle okunan türkünün form yapısının, bent: a-a₁-b/nakarat: a₂-c-a₃ şeklinde olabileceğini; "a" harfine karşılık gelen dizelerdeki ezgilerin, bir çatı ezginin (a) motif bazında küçük farklılıklar içeren çeşitlemeleri (a₁-a₂-a₃) olduğunu söyleyebiliriz. Başka bir açıdan, her mısranın sonunda "Bebek oy, aman, aman, aman, aman oy" veya "Nenni, nenni, nenni bebek oy" sözleriyle ve hemen hemen aynı ezgi yapısıyla gelen kesit, ezgi nakaratı olarak düşünüldüğü takdirde, türkünün form yapısının şu şekli alacağı söylenebilir; bent: a+nakarat(n)-a₁+n-b+n/söz nakaratı: a₂+n-c+n-a₃+n.

3. Bebek efsanesi

Rey'in, Darülelhan Külliyyatı Anadolu Halk Şarkıları 3.defter için kaleme aldığı Takriz yazısından yaklaşık bir yıl sonra 1928'de bestelediği (Tura, 2003, s. 17), 29 Kasım 1929'da 352471 numarasıyla SACEM'e (Söz Yazarları, Besteciler ve Müzik Yayımcıları Birliği) kaydedilen Bebek Efsanesi'nin (2003, s. 17) bestelendikten hemen sonra 1929 yılında Paris'te ilk seslendirmesi yapılmış ve yapıt Türkiye'de birçok kez seslendirilmiştir (2003, s. 24).

Avrupa'da yaklaşık 19.yy'da belirmeye başlayan, bestecilerin fikirlerini daha serbest biçimde aktarma arayışlarının meyvelerinden olduğunu söyleyebileceğimiz, çoğunlukla bir hikaye, şiir veya tablonun betimlendiği senfonik şiir formunda Türkiye'deki ilk yapıt olan Bebek Efsanesi'nin (Tura, 2003, s. 26) ilk seslendirilişi için kaleme aldığı program notunda Rey, yapıttın III. bölümüne dair şunları dile getirir:

Bebeğin kayboluşunu ilk önce zavallı ana fark eder. Kimseye bir şey söylemez. Kuşkusuz kocasından korkmaktadır. Geriye döner, hayvanların izini takip ederek ormana dalar. Birden, akbaların çığlıklarıyla başını kaldırdığında parçalanmış bebeğini görür. Acıdan çılgına dönen ana kanlı bebeğini bağrına basar, ormanın kuytuluğunda yok olur ve kimsenin onu bulamayacağı derinliklerde gözden yiter, gider. Gece olmuş, ana aklını yitirmiş, acıklı bir yakarış mırıldanmakta, ağulu bir ağıt yakmaktadır. Bir daha uyanmayacak bebeğine ninni söylemektedir (Tura, 2003, s. 19).

Üç bölümden oluşan yapıtta birçok halk türküsünü kullanmakla beraber III. bölümde yalnızca Bebek Türküsü'nü kullanan Rey, müziği büyük orkestra için düşünmüş ve seslendirme

süresi yaklaşık 30'olan yapıtın ortalama 6'30" süren III. bölümünde diğer bölümlere nazaran daha az çalgı kadrosu kullanılmıştır: 2 Flüt, 1 Obua, 1 İngiliz Kornosu, 1 Si bemol Klarinet, 1 Si bemol Bas Klarinet, 2 Fagot, 1 Kontrafagot, 4 Fa Korno, 1 Arp ve Yaylılar (bkz. Nota 2; Rey, 1928, s. 83).

Complainte

Nota 2: Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 83. sayfa

4. Bebek Efsanesi'nin III. bölümünün Bebek türküsü ile karşılaştırmalı analizi

Rey, eserin diğer iki bölümüne başlık vermezken III. bölüm için, türkünün konusu, sözleri ve ezgi karakterini yansıttığını söyleyebileceğimiz “yakınma, feryat ve ağrı” anlamlarına gelen “Complainte” kelimesini başlık olarak yazmıştır. Bu bölümü, Bebek Türküsü'nün Darüelhan Külliyyatı'nda notaya alındığı 4/4 ölçü biriminde düşünülen Rey, bölümün başına “ağır ve acılı, ölçüde büyük bir esneklikle” anlamlarına gelen “Lent et douloureux, avec une grande souplesse dans la mesure” ifadesini yazmıştır. Rey'in hemen hemen aynı anlamlara gelen, bölüm başlığı olarak “Complainte”, genel karakter için “Lent et douloureux, avec une grande souplesse dans la mesure” ve Bebek Türküsü'nün geldiği solo viyola partisi için ifadeli/duygulu anlamlarına gelen “espressif” ifadelerini tercih etmesinin, yapıtın üzerine bestelendiği son derece duygu yüklü türkü ve öykü partisyona, orkestra şefine ve icracılara olabildiğince açık biçimde yansıtmayı istemiş olmasından kaynaklandığı düşünülebilir (bkz. Nota 2).

Rey, 68 ölçü uzunluğunda olan bölümü, ilk 25 ölçü A, ardından gelen 17 ölçü B ve son 26 ölçü ise A₁ bölmesini⁶ oluşturacak biçimde A-B-A₁ formunda; bölümün büyük kısmını kaplayan A bölmelerinde Bebek Türküsü'nü kullanarak ve B bölmesinde ise Geleneksel Türk Müziği'ndeki “Meyan” kesitini çağrıştırdığını söyleyebileceğimiz, tiz perdelerde seyreden özgün bir müzikle bestelemiştir. Darüelhan Külliyyatı'nda la Hüseyini olarak notaya alınmış

(bkz. Nota 1) ve Suphiye Hanım'ın kayıttı re Hüseyini olarak okuduğu Bebek Türküsü'nü Rey, sol eksenli düşünmüş, komalı olan (Hüseyini makamında segah gibi) sesleri en yakının-daki (sol ekseninde la gibi) seslere göçürüp çoğunlukla orijinaline sadık kalarak kullanırken (bkz. Nota 3), türkünün son dizesine karşılık gelen kesitini kullanmamıştır.

A bölümünde Bebek Türküsü, Darülelhan Külliyyatı'ndaki biçiminden küçük farklarla solo viyolada uzun hava/ağıt diyebileceğimiz üslupla gelirken, 1.kemanlar, 2.kemanlar, viyolalar ve viyolonseller armonik çatısını sol-re-la seslerinin oluşturduğu beşli aralıklardan kurulu akor yapısıyla solo viyolaya eşlik eder. Bu akor yapısı yapıtın genelinde sıkça görülmektedir. Bölme boyunca viyolonseller (divisi/ikiye bölünmüş olarak) sol-re seslerini, 2.kemanlar da kimi yerde küçük süslemelerle gelen re sesini tutarken, 1.keman ve viyolalarda sürekli tekrar eden 3 ölçümlük bir yapı gelir (bkz. Nota 3). Bu yapının ilk iki notasındaki ritmik karakterin, Bebek Türküsü'nün ilk iki notasından çıkarılmış olabileceğini (bkz. Nota 1), uzayan sol-re sesleriyle beraber bu yapının, türkünün dizelerinin 3 ölçümlük ezgilerle söylenmesini çağrıştırdığını (bkz. Nota 3) ve bağlamanın dem tutma ögesini temsil etmiş olabileceğini söyleyebiliriz.



Nota 3: Rey, Bebek efsanesi, III. bölüm, 1-7. ölçüler

2.kemanların bölümün başından itibaren tuttuğu re sesi, solo viyolada türkünün “b” dizesi-ne karşılık gelen ezginin geldiği 11. ölçüden bir ölçü öncesinde onaltılık do sesiyle (bkz. Nota 4) ve türkünün “a” dizesine karşılık gelen ezginin başladığı 16. ölçüde ise otuz ikilik do-mi sesleriyle çeşitlendirilmiş olarak gelir (bkz. Nota 5). Bu durum, adeta nabızsız biçimde ilerlediğini söyleyebileceğimiz belirgin bir ritmik ögenin bulunmadığı eşlik yapısının, ufak do-kunuşlarla hareketlendirilerek tekrar farkına varmamızı sağlayan bir etmen olarak görülebilir.



Nota 4: Rey, Bebek efsanesi, III. bölüm, 8-14. ölçüler



Nota 5: Rey, Bebek efsanesi, III. bölüm, 15-21.ölçüler

İlk 25 ölçü boyunca 1.keman ve viyolalarda çoğunlukla aksatımlı (senkoplu) olarak, viyolonsellerde ise sol-re seslerinin kesintisiz biçimde uzamasıyla gelen eşlik yapısının zaman kavramını silen dingin bir atmosfer yarattığını, öyküde bebeğini kaybeden annenin gecenin karanlığında bir başına ağıt yakmasını ve çılına dönmezden evvelki derin hüznünü resmettiğini söyleyebiliriz. Rey, ilk seslendirme için kaleme aldığı program notunda bölümün bu kesitini “*Gece olmuş, ana aklını yitirmiş, acıklı bir yakarış mırıldanmakta, ağulu bir ağıt yakmaktadır. Bir daha uyanmayacak bebeğine ninni söylemektedir. Acıklı bir viyola solosu, kollarında yavrusunun cesedini sallayan ananın yakarışını dile getirir*” (Tura, 2003, s. 19) sözleriyle ifade eder.

26.ölçüden itibaren ritmik bir motif ile başlayan B bölmesinin kendi içerisinde, 26-33. ölçüler 1.dönem, 34-39.ölçüler 2.dönem ve 40-42.ölçüler 3.dönem olmak üzere 3 döneme ayrıldığını söyleyebiliriz. 26-33.ölçüler arasındaki 8 ölçülük ilk dönemin 4 ölçüden oluşan ilk cümlesinde 1.fagot ve arpın mi bekarın bulunduğu re merkezli ve 1.klarinette si bekarın bulunduğu la merkezli çizgilerin doğaçlama ögesini çağrıştıran üslupla eş zamanlı geldiği söylenebilir. Bu yapıdaki fagot ve arpın eşlik fonksiyonu üstlendiği düşünülürse klarinetle birlikte iki katmanın birbirini tamamlayan re eksensli doğaçlama çizgisi oluşturduğunu, katmanları yaylılarda süregelen sol-re-la akoru ile düşündüğümüz takdirde ise sol eksensinin 3 ve 6. derecelerinin yarım ses tizleştirilmiş olarak sürdüğünü söyleyebiliriz (bkz. Nota 6).

B bölmesinin, klarinetin la eksenindeki çizgisine devam ederken fagot ve arpın önce do, ardından fagotta si bekar ve si bemolün değişimli olarak gelmesiyle la eksenine gittiği ilk döneminin 30-33.ölçüler arasındaki 4 ölçüden oluşan ikinci cümlesinde fagot ve arpın do üzerinde uzun süre kalmasının, re eksensli dizide çizilen taksim atmosferi içerisinde 7.derecenin vurgulandığı meyan kesiti rengi verdiği söylenebilir (bkz. Nota 7).

Fl.
Cl.
Cl.
B.
T.
H.
VI
VII
A. V.
Cb.
B.

FADANS g.b.

22 23 24 25 26 27 28

Nota 6: Rey, Bebek efsanesi, III. bölüm, 22-28.ölçüler

Cl.
Cl.
B.
T.
H.
VI
VII
A. V.
Cb.
B.

FADANS g.b.

29 30 31 32 33

Nota 7: Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 29-33.ölçüler

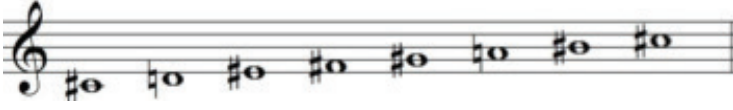
34.ölçüyle başlayan B bölümünün 6 ölçü uzunluğundaki ikinci döneminde doğaçlamayı anımsatan çizginin klarinette daha canlı ritmik öğelerle gelmesi, yaylı sazlardaki geçki ve yazı/örgü değişimiyle beraber müziğin tansiyonunun iyice yükseldiği söylenebilir (bkz. Nota 8).

Nota 8: Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 34-38.ölçüler

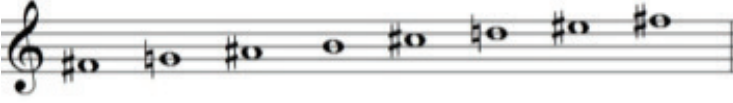
Burada klarinet do diyez, do bekar ve la sesleriyle re ekseninde ısrarlı kalıplar yaparken, yaylılarda si bekar-fa diyez-do diyez akoru gelir. Bu akorda 1.kemanlardaki do diyez ile klarinetteki re sesinin ve viyolalardaki do diyez ile 1.kornodaki re sesinin çarpışmasından doğan gerilim, bebeğini kaybeden annenin yakarması ve çığlıklarını resmetmekte gibidir (bkz. Nota 8). Nitekim Tura bu kesit ve öncesi için şunları dile getirir: “*Bu ezginin ardından (Bebek Türküsü) fagotla arpın birlikte seslendirdikleri bir motif üzerinde klarinetin taksim karakterindeki solosu ve onu izleyen orkestradaki gerilim, acıdan akılı başından giden ananın çaresizliğini yansıtmaktadır*” (Tura, 2003, s. 24).

Buradaki gerilimi artıran diğer etmenin, yaylılarda gelen makamsal yapıdaki dizinin⁷ farklı eksenlerde (si, fa diyez ve do diyez) eş zamanlı tınlaması olduğunu söyleyebiliriz. Bu dizi do diyez eksensiz biçimiyle, 1.keman ve viyolalarda 2.derecesi (re) olmadan 7 sesli, 38.öl-

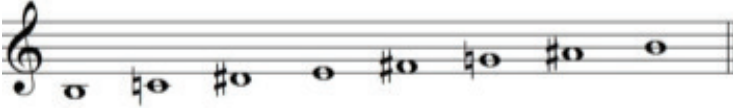
çüdeki (veya klarinet partisindeki yahut 1.kornodaki) re sesiyle birlikte düşünülduğünde ise 8 sesli olarak gelmekte, bu yapı paralel biçimde si ve fa diyez eksenlerinde de görülmektedir. Böylelikle bu kesitte, bir dizinin aynı anda üç farklı ses merkezi üzerinden geldiğini (bkz. Nota 9,10,11) ve “çok eksenli modal⁹” bir yapının oluştuğunu düşünebiliriz (bkz. Nota 8).



Nota 9: Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 34-38.ölçülerde 1.keman ve viyolalarda kullanılan dizi



Nota 10: Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 34-38.ölçülerde 2.keman ve viyolonsellerde (1.divisi/1.rahlelerde) kullanılan dizi



Nota 11: Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 34-38.ölçülerde viyolonsellerde (2.divisi/2.rahlelerde) kullanılan dizi

38.ölçünün sonunda giren obua ve İngiliz kornosu, klarinetle beraber ezgi çizgisini sol'e taşıırken, B bölmesinin ikinci döneminin son ölçüsü diyebileceğimiz 39.ölçüde yaylılarda mi bekar-si bekar-fa diyez akoru gelir (bkz. Nota 12).

3 ölçüden oluşan 40-42.ölçülerdeki B bölmesinin 3.döneminde 1.korno re sesini pedal olarak tutarken yaylılarda si bekar-fa diyez-do diyez akorunun ritmik bir karakterde duyulması, ardından gelen motifin yaylılarda si bemol-fa-do akor yapısı ve tahta nefeslilerde ise re bemol-sol ekseninde eş zamanlı tınlamasıyla birlikte müziğin tansiyonu iyice yükselir ve çığlık/yakınma karakteri zirve noktasına çıkar (bkz. Nota 12). 41.ölçünün 2 ve 3.zamanlarındaki motifin tahta nefesliler ve yaylılarda farklı eksenlerde gelmesiyle yine “çok eksenli modal” yapı oluştuğunu; bu motifin flütler ve obuada re bemol, 1.kemanlar ve 2.kemanların ikinci rahlelerinde do ekseninde eş zamanlı gelmesiyle oluşan küçük ikili paralel hareketin ise, Nota 13'teki indirgemede görülebileceği gibi, yırtıcı bir atmosfer doğurduğunu söyleyebiliriz (bkz. Nota 12-13).

Nota 12: Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 39-44.ölçüler

Nota 13: Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 41.ölçünün indirgenmiş biçimi

42.ölçünün 3.zamanında başlayan iki dönemden oluştuğunu söyleyebileceğimiz A_1 bölümünün, tüm çalgıların katıldığı ve bölümün zirvesi diyebileceğimiz 43-56.ölçüler arasındaki ilk dönemde Bebek Türküsü, Rey'in “büyük büyük tuttu” (Tura, 2003, s. 19) olarak nitelendiği yüksek perdelerden yeniden duyulur. Bu kesitte türkünün yalnızca ilk bendi (a-a₁-b) yaylılarda farklı eksen ve diziler üzerinde eş zamanlı biçimde kullanılırken orkestranın diğer

gruplarında türküye eşlik eden akor yapısı duyulur. 43-47.ölçüler arasında 1.keman ve viyolalarda sol eksenli olan türkü 2.kemanlarda mi bemol ekseninde gelirken, 47.ölçüde 2.kemanlarda fa-mi bemol sesleri ile gelmesi gereken motif mi bemol-re olarak farklılaşır (bkz. Nota 14).

Nota 14: Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 42-47.ölçüler / yaylı çalgılar kesiti

48-51.ölçüler arasındaki kesitte türkü, 1.kemanlarda sol ekseninde seyredirken, bölünmüş olan 2.kemanların 1.rahlelerinde re, 2.rahlelerinde si bemol ekseninde ve viyolalarda ise mi bemol eksenli lidyan (lydian) dizisi üzerinde gelmektedir. Böylelikle burada, ezginin sol, si bemol, mi bemol gibi 3 farklı eksen (çok eksenli/polytonal) ve mi bemol , sol gibi iki farklı dizi üzerinden (çok dizili/polymodal) aynı anda duyulmasıyla “çok eksenli ve çok dizili”⁹ bir yapı oluştuğunu söyleyebiliriz. Bu kesitin son ölçüsünde viyolalarda fa-mi bemol sesleriyle gelmesi gereken motif yine farklılaşarak mi bemol-re sesleriyle gelir (bkz. Nota 15).

Nota 15: Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 45-51.ölçüler/yaylı çalgılar kesiti

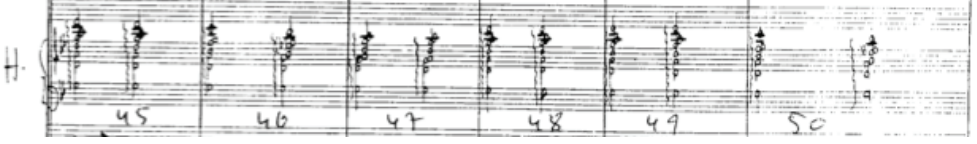
Zirvenin sonunu oluşturan 52-56.ölçüler arasında türkünün ilk bendindeki “b” ezgi-si farklı eksen ve diziler üzerinden “çok eksenli ve çok dizili” yapıda; 52 ile 53.ölçülerde 1.kemanlarda sol, bölünmüş şekilde 2.kemanların 1.rahlelerinde la, 2.rahlelerinde fa diyez eksenleri üzerinden gelirken viyolalarda mi bemol eksenli iyonyın (ionian), 55 ve 56.ölçülerde ise 1.kemanlarda sol ve 2.kemanların 1.rahlelerinde la eksenli olarak, 2.rahlelerinde re firigyn (phrygian), viyolaların 1.rahlelerinde mi bemol lidyan (lydian) ve 2.rahlelerinde ise re firigyn (phrygian) dizisi üzerinden duyulur (bkz. Nota 16).

Nota 16: Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 51-56.ölçüler/yaylı çalgılar kesiti

A₁ bölümünde türkü yaylı sazlarda duyulurken orkestradaki diğer çalgılar uzayan seslerden oluşan akor yapısıyla türküye eşlik eder ve arp kırık akorlarla bu yapıya katılır. Buradaki eşlik yapısının üç katmandan oluştuğunu; birinci katmanı 2 flüt, obua, İngiliz kornosu, klarinet ve 4 kornonun, ikinci katmanı bas klarinet, 2 fagot, kontrafagot, viyolonsel ve kontrabassların, üçüncü katmanı ise arpanın oluşturduğunu düşünebiliriz. Türkünün yaylılarda tutti olarak başladığı 42.ölçünün zayıf zamanında giren, müziğin en kalın bölgesinde sol ve re seslerini dem olarak tutan 2.katman çalgılarının, zayıf zamana vurgu yapan örgülerini A₁ bölümü boyunca sürdürmelerinin türkü eşliğine farklı bir ritmik doku ve kontrpuan ögesi katmakta olduğu söylenebilir (bkz. Nota 17).

Nota 17: Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 39-44.ölçüler

Bu dönemde 3.katman çalgısı olarak nitelediğimiz arp, kuvvetli zamanlarda kırık yapı ile gelen 7 ve 8 sesli akorlarla eşlik etmektedir. Bu akor yapısının kalın bölgesi bölme boyunca değişmeden sol, re ve la seslerini içerirken, daha ince bölgesinin türkünün gezindiği seslerden kurgulanmış olabileceğini söyleyebiliriz (bkz. Nota 18).



Nota 18: Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 45-50.ölçüler/arp kesiti

Birinci katman çalgılarının ise kendi içerisinde iki hatta ayrıldığı, birinci hattı A₁ bölgesi boyunca uzayan sol-re-la akorunun geldiği 4 kormonun, ikinci hattı da arpta gelen akorların en tiz 5 sesini katlayan/yineleyen 2 flüt, obua, İngiliz kornosu, klarinetin oluşturduğu söylenebilir (bkz. Nota 19).

Nota 19: Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 45-50.ölçüler/tahta ve bakır nefesliler kesiti

Bölümün zirvesi diyebileceğimiz A₁ bölgesinde, türkü ile farklı ritmik yapılara sahip 3 katmanlı eşlik yapısının bütünleşik tınladığı ve annenin çalgına dönmesinden sonra haykırmasının sembolize edildiği söylenebilir.

Türkü orkestrada tutti olarak gelmesinin ardından B bölgesinde arp ve fagotta gelen ritmik motifle aralanır ve bu motifin işlendiği 3 ölçümlük köprüden sonra (bkz. Nota 20) solo viyolada bölüm başındaki karakterde duyulur. A₁ bölgesinin 2.dönemi diyebileceğimiz 59.ölçüden eserin sonuna değin devam eden eşlik yapısı, A bölgesindeki biçimiyle benzeşmekle birlikte ilk olarak 1.kornoda ardından 1.keman ve viyolalarda gelen dokunaklı bir motifle süslenir. Rey'in "yakarışı birkaç hıçkırıkla kesen" (Tura, 2003, s. 19), Tura'nın da "hıçkırık ve iç çekiş" (2003, s. 24) şeklinde nitelediği bu altılama motifinde gelen si bemol-si

bekar değişiminin, Hüseyini makamı seyrinde çeşni olarak beliren çıkarken evç, inerken ise acem perdesi kullanımını¹⁰ (Aydemir, 2014, s. 128) ve Geleneksel Türk Müziği'nde kardeş perdelerin değişimli kullanımı ögesini anımsattığı; aynı zamanda A bölmesindeki eşlik yapısının yeniden duyulduğu bu kesiti taze kıldığı ve bölümün/eserin üzerine inşa edildiği Bebek Türküsü'nün duygusal atmosferindeki yitiş olgusunu yansıttığı belirtilebilir.

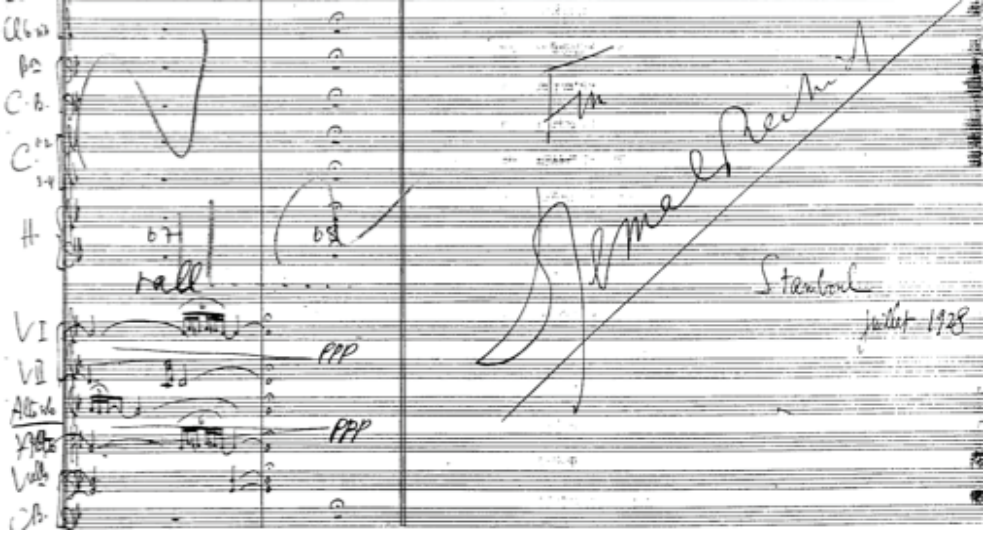
Türkünün solo viyolada son kez geldiği kesitte ise nakaratın ilk iki dizesi (a₂-c) duyulur ve Rey'in ifadesiyle "yakarış suskun ve dilsiz bir umursamazlıkla" (Tura, 2003, s. 19) yaylılarda gelen sol-re-la akoru ile "yavaş yavaş söner, uzaklaşır ve biter" (2003, s. 24), (bkz. Nota 21-22).

Handwritten musical score for Nota 20, showing staves for various instruments including strings, woodwinds, and percussion, with measures 56-60 marked. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Trumpet (T.), Trombone (Tb.), Horn (H.), Violin (VI), Viola (VI), Alto (Alto), Violoncello (Vcllo), and Contrabass (Cb.). The notation is in a traditional style with many accidentals and dynamic markings.

Nota 20: Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 56-60.ölçüler

Handwritten musical score for Nota 21, showing staves for various instruments including strings, woodwinds, and percussion, with measures 61-66 marked. The score includes parts for Violin (VI), Viola (VI), Alto (Alto), Violoncello (Vcllo), and Contrabass (Cb.). The notation is in a traditional style with many accidentals and dynamic markings.

Nota 21: Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 61-66.ölçüler



Nota 22: Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 67-68.ölçüler

Sonuç

Cemal Reşit Rey'in müzik eğitimi aldığı Paris'ten İstanbul'a döndükten sonra Türk ve Batı Müziği eğitimlerinin bir çatı altında verildiği, böylelikle Geleneksel Türk Müziği icracı, eğitmen, ustalarıyla ve Türkiye'deki ilk derleme faaliyetlerinden olan Darülelhan Heyeti'nin gezilerinde derlenen türkülerin kayıt ve notalarıyla temasta bulunabilme olanağının bulunduğu Darülelhan'da kompozisyon ve piyano öğretmenini olarak çalışmaya başlamasının, müzikal gelişimi üzerinde önemli açılım ve ivme sağladığı söylenebilir.

Rey'in, Darülelhan Külliyyatı Anadolu Halk Şarkıları 3 ve 4.defterleri için kaleme aldığı yazılarda karşılaşılan Türk Halk Kültürü ve türkülerin önemi üzerine kullandığı içten ve açık yürekli ifadeler, yaşadığı toprakların kültürel değerleriyle samimi biçimde bağ kurduğunun dışı vurumu olarak görülebilir. Bu yazılarda o defterlerde yayımlanan türkülerin detaylı analizlerine de yer veren Rey, 3.defterin girişindeki yazıda, Darülelhan Heyeti'nin 1926'da çıktığı ilk gezide derlenen Bebek Türküsü (Demirci, 1938, s. 358; Gazimihal, 2006, s. 154) ve dokunaklı hikayesinden bahseder. Rey, daha sonra Külliyyat'ın 7.defterinin 1.sayfasında yayımlanan bu türküyü, 1928 yılında orkestra için bestelediği Bebek Efsanesi/Senfoni Şiir müziğine konu olarak seçmiş ve müziğinin III.bölümünde kullanmıştır.

Müziklerinde folklorik öğelere sıkça yer veren Rey, kimi zaman yaşadığı topraklardan bir görünüm veya hikayeyi kullanırken (Sultan Cem ve Köyde Bir Facia operaları, Enstantaneler/Orkestra için İzlenimler, Fatih/Senfoni Şiir) kimi zaman makamsal diyebileceğimiz yapıdaki öğeleri kendi deyişleriyle kullanmış (Senfoni No.1 ve 2, Piyano Sonatı), bazen türkülerin ses veya çalgılar için uyarlamalarını yapmış (Anadolu Halk Türküleri/Dört sesli koro için), bazen de Bebek Efsanesi ve Katibim/Piyano ve Orkestra için Çeşitlemeler yapıtlarında olduğu gibi türkülerini kendi diliyle yoğurarak müziğine dahil etmiş ve onları müziğinin çıkış noktası ve itici gücü kılmıştır.

Rey'in Darülelhan Külliyyatı Anadolu Halk Şarkıları 3 ve 4.defterlerin girişlerindeki yazılarına ve tüm yapıtlarına dayanarak, halk türkülerine bir ozan penceresinden bakmaya çalışıp onları yazdığı müziğin itici gücü, konusu, etrafında şekillendirildiği öz ve üzerinde ince çalışılarak istifade edilebilecek cevherler olarak gördüğü söylenebilir. Bebek Efsanesi'ni Bebek anlatısı üzerine senfonik şiir olarak kurgulayan Rey, yapıtın üç bölümünde de birçok türküyü kendi diline yedirerek özgün müzikal gereçlerle kullanmıştır. Bebek Türküsü, eserin III.bölümünde öyküsü ve ezgisinin dokunaklı yapısını yansıtmak üzere, yitirilen bebeğin ardından annenin yaktığı ağıtı seslendiren figür olarak solo viyolada gelirken zirve kesitinde, çığına dönen annenin haykırışlarını resmedercesine tüm orkestrada kuvvetli bir şekilde duyulur.

Rey'in, Tura'ya göre Türkiye'de bestelenmiş büyük ölçekli ilk senfonik eser ve ilk senfonik şiir olan (2003, s. 26) Bebek Efsanesi'nin III.bölümünde Bebek Türküsü'nü kullanmış olmasıyla beraber, özgün müziğini de yansıtarak kişisel fikirleriyle türküyü bağdaştırdığını ve Türkiye'de bu bağlamda yazılmış senfonik müziklere öncülük ettiğini söyleyebiliriz.

Notlar

- 1 İlyasoğlu, "Cemal Reşit Rey / Müzikten İbaret Bir Dünyada Gezintiler" isimli kitabının 121.sayfasında bu eserin ilk seslendirilmesinin 29 Aralık 1929 günü yapıldığını belirttikten sonra bu konser üzerine Paris'te yazılan eleştiri yazılarından kimi örnekler verir. Bu eleştiri yazılarının yayımlanma tarihlerinin çoğunun (16, 19, 20 Aralık gibi) ilk seslendirmeden önce olduğu görülmektedir. İlyasoğlu'nun aynı sayfada yer verdiği bu ilk seslendirilme konserinin program notunda ise 15 Aralık 1929 tarihi yazmaktadır (bkz. Şekil 1). Basım hatasından kaynaklanabileceğini düşündüğümüz farklı tarihlerden, bu yazıda konser afişinde yer alan ve Yağın Tura'nın "Cemal Reşit Rey ve Bebek Efsanesi"(2003) yazısında da belirttiği tarih referans olarak tercih edilmiştir.
- 2 Takriz: Bir kitabın başına konulan tanınmış bir kimseden istenen takdim ve takdir yazısı (Devellioğlu, 1970, s. 1229).
- 3 <https://www.youtube.com/watch?v=AqsbfeDjS6s&feature=share>. Paylaşan: Aygün Hasan Öztürk
- 4 Aygün Hasan Öztürk ile mülakat 09.10.2018 günü saat 09.00'da yapılmıştır.
- 5 Darülelhan Heyeti notaya aldığı eserlerde seghah perdesini dizinin esas sesi kabul ederek bu perde için notada özel bir işaret belirtmemiştir.
- 6 Analiz yapılırken yaklaşım üslubu olarak İ. Usmanbaş'ın "Müzikte Biçimler" kitabındaki şu açıklamalar temel alınmıştır: "En kısa müziksel parça tek SES'tir... Bir ya da birkaç sesin art arda gelişinden ezgi ÇİZGİ'si ortaya çıkar. Ezgi çizgileri cümle parçacıklarını, ÖRGEN'leri yazı diline benzetirsek sözcükleri doğurmuş olurlar. Parçacıkların, örgenlerin bağlanmasından CÜMLE'ler, cümlelerin bağlanmasından DÖNEM'ler meydana gelir" (1974, s. 5). "Cümlelerin birincisi Öncül, dönemin ikinci cümlesi Soncul adını alır" (1974, s. 17). " Bölme, iki, üç, dört tutarlı cümlelerin art arda gelmesinden oluşur" (1974, s. 30). Bu çalışmada Usmanbaş'ın açıkladığı kavramlardan cümle, dönem ve bölme kullanılırken örgen yerine "motif" kelimesi tercih edilmiştir. Müziğin doğaçlama/uzun hava karakteri üzerine kurulu olmasının, form yapısı çözümlenmeye çalışılırken kesin çizgiler belirlemede farklı görüşler doğurabileceği ihtimali barındırdığını düşünmekteyiz. Nitekim Usmanbaş'ın da belirttiği gibi "Bir cümle ezgisinin bölünüşlerini kesin olarak saptayan bir kural yoktur. Bu, tıpkı bir dil cümlesinin noktalanması gibi inceliğe bağlıdır"(1974, s.5).
- 7 Seyir, çeşni ve geçki gibi makam unsurlarının bu kesitte gelenekte yer aldığı biçimiyle ve belirgin hatlarla söz konusu olmadığını, bu sebeple burada kullanılan makamsal yapıdaki dizinin Zirgüleli Hicaz, Zirgüleli Suzinak, Hicazkar, Şedaraban, Şehnaz, Suzidil veya Evcara (Karadeniz, 1979; Aydemir, 2014) Makam Dizisi olabileceğini veya bu dizilerle benzeştiğini söyleyebiliriz.
- 8 Bu kavram, Persichetti'nin, bir modun/dizinin aynı anda iki veya daha fazla ses merkezi üzerinde tınladığı durumu ifade ederken kullandığı "polytonal and modal" (Persichetti, 1961, s. 39) terimi temel alınarak kullanılmıştır. Eş zamanlı gelen, belirgin çizgilerle ayrılmış iki veya daha fazla tonal kesitin akor veya dizi biçiminde çok eksenli (polymodal) biçimde algılanması için kesitler arasında ses bölgesi, tını ve çalgılama açısından fark edilebilir/yeterli mesafe bulunmasının (Benjamin, Horvit, Nelson, 2008, s. 210; Dallin, 1974, s. 133), kesitlerin diyatonik (diatonic) ve karmaşık olmayan bir yapı içermesinin (Kostka, Payne, 1995, s. 495) gerekliliği göz önünde bulundurulduğu takdirde Rey'in bu kesitte amaçladığının yatay ve bağımsız

duyulabilen çizgiler elde etmekten ziyade, dikey/bütünleşik/armonik bir yapı olduğu öngörülebilir; aynı zamanda çok eksenli kesitlerin ton ya da tını odaklı olmak üzere iki farklı şekilde teorik çözümlemesinin yapılabileceği (Benjamin, Horvit, Nelson, 2008, s. 211) ve Rey'in bu kesitte tını odaklı bir yaklaşım sergilediği söylenebilir. Fakat müzikte yer alan birçok öge gibi çok eksenlilik de duyuş ile ilişkili olduğundan 20.yy'ın ilk çeyreğindeki dinleyici farklı eksenlere sahip birden çok tonun aynı anda duyulduğu bir kesiti çok eksenli olarak adlandırabilirken, günümüz dinleyicisi için ise bu kesit, basta yer alan ton veya akor ile daha tiz bölgelerde onun renklendirilmiş/çeşitlendirilmiş/süslenmiş biçimlerini de içeren bir tınısal ortam olarak görülebilir (Leeuw, 2005, s. 87). Bu türden kesitleri teorik olarak kavramlaştırarak çözümlemenin farklı bakış açılarını, tanımları ve yönelimleri de beraberinde getiren göreceli bir duruma gebe olduğunu söyleyebiliriz: Nitekim Gazimihal, Manav ve Nemutlu "*polytonality*" için "çoktonluluk" karşılığını önerirken (Gazimihal, 1961, s. 208; Manav ve Nemutlu, 2012, s. 244), Roig-Francoli bu tür yapılar için "çokmerkezlilik (*polycentricity*)" (Roig-Francoli, 2007, s. 28), Dallin ise "*çift modluluk (dual modality)*" ifadelerinin kullanılabilirliğini (Dallin, 1974, s. 133), Leeuw de bu tür kesitlerin "*genişletilmiş tonalite (extended tonality)*", "*karma akorlar (composite chords)*", "*çokdeğerlilik (polyvalency)*" gibi kavramlarla farklı şekillerde açıklanabileceğini dile getirir (Leeuw, 2005, s. 88). Bartok ise kendi müziğini açıklarken, aynı eksen ile güçlüyü paylaşan farklı modların eş zamanlı duyulduğu yapılar için "*çokdizili renkserlik (polymodal chromatism)*" kavramını kullanmış; çok dizili (*polymodal*) yerleştirmede/yayılmıda tüm bemol ve diyezlerin değiştirilmiş (*altered*) veya renkser (*chromatic*) sesler olmayıp kendi hatları içerisinde diyatonic gereçler olduğunu belirtmiştir (Bartok'tan akt. Martins, 2015, s. 275). Dallin de çok eksenli yapıların 20.yy. müziğinin yaygın öğelerinden olan uyumsuz (*dissonant*) armoni ve hat kullanımının doğal bir sonucu olabileceğini şu sözlerle ifade eder: "*Uyumsuz (dissonant) armoni ve kontrpuan sıklıkla "çok eksenlilik" içerir ve şunu belirtmek gerekir ki bu türden yapılar genellikle kulak değil göz için daha belirgindir*" (Dallin, 1974, s. 133)".

- 9 Bu kavram, Persichetti'nin farklı modların/dizilerin aynı anda iki veya daha fazla ses merkezi üzerinde tınlanmasını ifade ederken kullandığı "*polymodal and polytonal*" (Persichetti, 1961, s. 39) terimi temel alınarak kullanılmıştır. Daha önce değinildiği gibi Rey'in bu türden "*çoklu (poly)*" yapılar kullanması yatay/çizgisel planda bağımsız parti hareketleri tercihinden ziyade dikey örgüde yeni tını arayışları biçiminde görülebilir.
- 10 Daha önce de belirtildiği gibi, burada seyir ve çeşni gibi makam unsurlarının yer almasından ziyade, si bekar-si bemol renkser (*chromatic*) kullanımının Hüseyini makamı seyirindeki evç-acem perdelerinin değişimiyle, her ne kadar burada dizinin 6 değil 3.derecesi üzerinde olsa da, etki olarak benzeştiği kastedilmektedir.

Kaynaklar

- Akman, E. (2007). *Kastamonu ninnileri ve taş bebek efsanesi*. Ankara: Gazi.
- Ataman, S. (2009). *Bu toprağın sesi / Halk musikimiz*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı.
- Aydemir, M. (2014). *Türk Müziği makam rehberi*. İstanbul: Pan.
- Benjamin, T. & Horvit, M. & Nelson, R. (2008). *Techniques and materials of music*. Belmont: Thomson Schirmer.
- Columbia umumi katalog. (1930-31). İstanbul: Ahmet İhsan.
- Columbia Türkçe plakları katalogu. (1941). İstanbul: Numune.
- Dallin, L. (1974). *Techniques of twentieth century composition / a guide to the materials of modern music*. Iowa: Wm. C. Brown Company.
- Darüelhan külliyyatı Anadolu halk şarkıları (1928). *Fasikül 7*. İstanbul: İstanbul Evkaf-ı İslamiye.
- Demirci, Y. Z. (1932). *Boş beşik ve akkuş*. İstanbul: Milliyet.
- Demirci, Y. Z. (1938). *Köy halk türküleri*. İstanbul: Burhaneddin.
- Devellioğlu, F. (1970). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lügat*. Ankara: Doğu Ltd. Şti.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim.
- Gazimihal, M. R. (2006). *Anadolu türküleri ve musiki istikbalimiz*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Gazioğlu, M. (2013). *Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü ses kayıtları arşivi'ndeki taşplaklar, mum plaklar, 33'lük plaklar ve grafson marka 45'liklere ilişkin durum saptaması*. (Yayımlanmamış Lisans Tezi) Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, Ankara.

- Güven, M. (2013). Türkülerin varyantlaşması. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. 50. 145-156. Erzurum.
- İlyasoğlu, E. (1997). *Cemal Reşit Rey / müzikten ibaret bir dünyada gezintiler*. İstanbul: Yapı Kredi.
- İlyasoğlu, E. (2007). *71 Türk bestecisi*. İstanbul: Pan.
- Karadeniz, E. (1979). *Türk Musikisinin nazariye ve esasları*. Ankara: Türkiye İş Bankası.
- Kostka, S. & Payne, D. (1995). *Tonal harmony / with an introduction to twentieth-century music*. McGraw-Hill, Inc.
- Leeuw, T. de (2005). *Music of the twentieth century / a study of its elements and structure*. Amsterdam: Amsterdam University.
- Manav, Ö. ve Nemutlu, M. (2012). *Müzikte alımlama*. İstanbul: Pan.
- Martins, J. O. (2015). Bartok's polymodality the dasian and other affinity spaces. *Journal of music theory*. 10. 273-320.
- Paçacı, G. (1999). Cumhuriyet'in sesli serüveni. *Cumhuriyet'in sesleri*. 10-29. İstanbul: Tarih Vakfı.
- Persichetti, V. (1961). *Twentieth century harmony*. New York: W. W. Norton.
- Rey, C. R. (1928). *La Légende du Bebek, poème symphonique pour orchestre*. El Yazısı Partisyon.
- Rey, C. R. (1950). Cemal Reşit Rey'le yapılmış bir görüşme. *Musiki mecmuası*. 28. 22-23. İstanbul.
- Roig-Francoli, M. A. (2007). *Understanding post-tonal music*. McGraw-Hill, Inc.
- Saygun, A. A. (1985). Kardeşim Cemil. *Orkestra dergisi*. 146. 6-7. İstanbul: Yenilik.
- Şenel, S. (1987). Darü'l-Elhan Heyeti tarafından "fonograf"la derlenen ilk türkü. *Türk folkloru belleten*. 1-2. 121-140.
- Şenel, S. (2014). Cumhuriyet dönemi Türk Halk Müziği çalışmalarının ana hatları (1922-1960/1960-1980). *Yeni Türkiye*. 10 (57). 1001-1022.
- Tanses, H. (2005). Öyküleriyle halk türküleri. İstanbul: Say.
- Tebiş, C. ve Kahraman, B. (2012). *Halil Bedi (Yönetken)'den seçme müzik makaleleri*. Ankara: Müzik Eğitimi.
- Tura, Y. (2003). Cemal Reşit Rey ve Bebek Efsanesi. *Orkestra dergisi*. 347. 11-27. İstanbul: Yenilik.
- Ünlü, C. (2004). *Git zaman gel zaman / fonograf-gramofon-taş plak*. İstanbul: Pan.
- Vural, K. (2017). Darülelhan Mecmuası Anadolu halk şarkıları 3 ve 4 nolu defterlerin incelenmesi. *Çevrimiçi müzik bilimleri dergisi*. 2(1) 87-116.
- Yalçın, S. (2003). *Unutulmaz türküler*. İstanbul: Geçit.
- Yönetken, H. B. (1963). Cemal Reşit Rey ve Türk Halk Müziği. *Orkestra dergisi*. 8. 12-20. İstanbul: Çeltüt.
- Usmanbaş, İ. (1974). *Müzikte biçimler*. İstanbul: Milli Eğitim.

Elektronik Kaynaklar

- Selçuk, M. N. (1900?). Turnalar, Bebek (ses kaydı). 78 devir. Sahibinin Sesi, İstanbul. *Ankara: Milli Kütüphane Taş Plak Koleksiyonu, 000484250*.
- Suphiye Hanım (2016). Bebek Ninni taş plak kaydı videosu. İzmir: *Aygün Hasan Öztürk / Mest-i musiki arşivi youtube kanalı*. <https://www.youtube.com/watch?v=AqsbfeDjS6s&feature=share>