

Başvuru Tarihi: 30.04.2020 / Kabul Tarihi: 14.07.2020 / Özgün Makale

CAMILLE SAINT SAENS'IN SAMSON ve DALILA OPERASININ “DANS BAKANAL” BÖLÜMÜNDE MAKAM MÜZİĞİ UNSURLARI

Doğan ÇAKAR¹, Mehmet Korhan ILGAR²

ÖZ

Bu çalışmada Camille Saint-Saens'in Samson ve Dalila operasının “Dans Bakanal” bölümünde rastlanan makam müziği unsurlarına, yani burada ağırlıklı olarak kullanılan Zirgüleli Hicaz makamı unsurlarına dikkat çekilmek istenmiştir. Esere ait ses kayıtlarının ve notaların üzerinde makam müziği unsurlarının varlığına ilişkin yapılan değerlendirmeler sonucunda, besteci tarafından kullanılan unsurların, Geleneksel Türk Müziğinde var olan bazı makamlarla benzerlikler gösterdiği tespit edilmiştir.

Saptanan makam müziği unsurları, okunabilirlik sağlaması amacıyla piyano indirgemesi üzerinden yapılan alıntılar ile örneklendirilmiş; bu örneklerdeki makam müziği unsurları da dizek üzerinde yazılan orijinal Zirgüleli Hicaz makamı ve tempere edilmiş Zirgüleli Hicaz makamı dizisi üzerinden karşılaştırma yoluyla belirtilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Camille Saint-Saens, Opera, Samson ve Dalila, Dans Bakanal, Geleneksel Türk Müziği, Makam Müziği, Hicaz, Zirgüleli Hicaz

MAQAM MUSIC ELEMENTS OF “DANCE BACCHANALE” SECTION OF THE OPERA NAMED SAMSON AND DALILA BY CAMILLE SAINT-SAENS

ABSTRACT

In this study, it is aimed to draw attention to the elements of maqam music, in particular the Zirgüleli Hicaz maqam elements found in the “Danse Bacchanale” ballet section of the opera “Samson et Dalila” by Camille Saint-Saens. As a result of evaluations on the presence of maqam music elements found on the mentioned work; it is determined that the elements used by the composer showed similarities with maqam scales and music elements in Traditional Turkish Music.

The findings for maqam music elements are exemplified by excerpts from the mentioned work, as well as the original Zirgüleli Hicaz maqam and its tempered maqam scales and both are written on piano reduction for readability, and similarities are noted by comparison.

Keywords: Camille Saint-Saens, Opera, Samson and Delilah, Dance Bacchanale, Traditional Turkish Music, Maqam Music, Hicaz, Zirgüleli Hicaz.

¹ Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı
cakardogan@yahoo.com

² Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı
korhanilgar@gmail.com

1. GİRİŞ

Fransız bestecileri arasında önemli bir yere sahip olan Camille Saint-Saens (1835-1921), Romantik/Köprü Dönemi bestecileri arasında yer almasına rağmen, Klasik Dönem özelliklerine ve modellerine bağlı kalmış olan bir bestecidir.

Camille Saint-Saens, eserlerindeki yalınlık, berraklık, akıcılık ve Avrupa dışı etkilerin parlak kullanımı ile müzik çevrelerinin dikkatini üzerinde toplamıştır. Fransız ulusal müziğinin önemli bir temsilcisi olmasının yanı sıra, Fransa'da senfonik müzik türünün de öncüsü olmuştur. Müziğin pek çok türünde eserler üreten Saint-Saens, sanatın diğer kolları ile de ilgilenmiştir.

Özellikle ömrünün son yıllarında Cezayir'de yaşaması ve eserlerinde zengin ritimler ve tonal müzik dışı unsurlar kullanması ile Saint-Saens, sanat çevrelerinin beğenisini kazanmıştır. Camille Saint-Saens'ın, konusu İncil'den alınmış olan Samson ve Dalila adlı operasının Dance Bacchanale (Okunuşu: *Dans Bakanal*) bölümündeki Zirgüleli Hicaz makamı etkileri oldukça belirgindir. Bu nedenle, çalışmada Dans Bakanal ele alınmış ve içerdiği makamsal müzik unsurları müzikal analiz yöntemi kullanılarak irdelenmiştir.

2. YÖNTEM

Çalışmada, bu konuya dikkat çekmek amacıyla ele alınarak analiz edilen *Bakanal Dansı*'na ve bu bölümde kullanılan makamsal müzikle ilgili temel bilgilere de yer verilmiştir.

Makamsal müzikte kullanılan perdeler ile tonal müzikteki perdeler birbirinden farklı olduğundan, makamsal müzikte kullanılan perdelerin karşılığı olan semboller bir tablo ile gösterilmiştir. Arel-Ezgi-Uzdilek nazariyat sistemi tarafından 'Basit Makamlar' kategorisine dâhil edilen Zirgüleli Hicaz makamı, birbirine çok benzeyen Hicaz, Hümayun, Uzzal adlı diğer makamlarla birlikte 'Hicaz Ailesi' kapsamında kısaca incelenmiştir.

Genel müzik eğitiminde, örgün müzik eğitiminde ve profesyonel müzik eğitiminde Barok çağından beri tampere edilmiş olan ve bir oktavin 12 eşit parçaya bölünmesiyle yedirilmiş olan bir dizi kullanılmaktadır. Tampere sisteme göre makamsal müzikte ya da Geleneksel Türk Müziği'nde kullanılan perdeler, yarım perdeye en yakın konumuna kaydırılmak suretiyle; senfonik orkestra çalgıları ve piyanoyla çalınabilir bir hale getirilmiş olan Muammer Sun'un *Türk Müziği Makam Dizileri* adlı çalışması referans alınmış ve bu anlayışa göre de eser içerisindeki Zirgüleli Hicaz dizisinin yapısındaki makamsal kesitler, farklı eksenleri de içeren bir şekilde yeniden yazılarak örnekler halinde sunulmuştur.

Enstrümantasyonu üç flüt (bir pikolo flüt), iki obua ve korangle, iki klarinet ve bas klarinet, iki fagot ve kontrfagot, dört korno, iki trompet, iki kornet, üç trombon, tuba, timpani, çelik üçgen, ziller, kastanyetler, bas davul, arp ve yaylı çalgılardan oluşan ve üç bölmeli form (**A-B-A¹**) kullanılarak yazılmış olan Dans Bakanal için ayrıca bir form şeması oluşturulmuş ve bu şema EK 1'de sunulmuştur.

Geniş bir üçlü orkestra kadrosu ile yazılmış olan partiyon (partitür) çok yer kaplayacağı için, incelenen kesitlerin piyano indirgemesi üzerinden verilmesinin okuma kolaylığı sağlaması açısından çok daha uygun olacağı düşünülmüştür.

Her eksen değişiminde makamsal müziğin etkisinin daha iyi anlaşılabilmesi için; örnekte sunulan kesitlerin öncesinde, söz konusu kısımlarda kullanılmış olan Zirgüleli Hicaz makamı dizisinin kullanıldığı eksene ait ses dizisi verilmiştir. Uluslararası evrensel müzikteki donanım kullanımı ile Geleneksel Türk Müziği'ndeki anlayış farklı olduğu için, makam dizilerine ait donanım işaretleri dizi içerisinde gösterilmiştir. Bununla birlikte, bestecinin Dans Bakanal'de kullandığı bazı ritmik yapılar ile Türk müziğindeki usullere ait ritmik yapılar üzerinde küçük çaplı karşılaştırmalar yapılmış ve tespit edilen benzerliklere dikkat çekilmiştir.

3. CAMILLE SAINT-SAENS

Ünlü Fransız besteci Charles Camille Saint-Saens'ın, Fransa'nın köklü ailelerinden geldiği bilinmektedir.

9 Ekim 1838'de [1835'te] Paris'de doğan ve 16 Aralık 1921'de Cezayir'de ölen Saint-Saens, Paris Konservatuvarı'nda Stamaty, Malden, Benoist, Halevy ve Reber gibi zamanın ünlü müzikçilerine öğrenci olmuş ve Gounod'dan da özel öğrenim görmüştür. Saint-Saens 1855 yılında St. Merry, 1858-1877 yıllarında da Madeleine Kilisesi'nde organist olarak çalışmıştır. Aynı süreler içinde Paris'deki Niedermeyr [Niedermeier] Kilise Müziği Enstitüsü'nde öğretim görevlisi olarak da çalışmış bulunan Saint-Saens, 1877 yılından sonra resmi hiçbir görev yükümlenmeyerek bestecilik yapmış; piyanist, orgist [organist] ve orkestra yöneticisi olarak hayatını kazanmış, bu arada özellikle kendi eserlerini tanıtmaya yolunda çaba harcamıştır (Altar, 1989 s. 487).

Dünyaca ünlü piyano virtüözü ve besteci Franz Liszt'e büyük bir hayranlık besleyen Saint-Saens, müziğin dışında pek çok alanla da ilgilenen bir entelektüel olarak tanınmaktadır. *“Yalnızca müzik eğitimiyle yetinmedi. Edebiyat, felsefe ve astronomiyle ilgilendi. Dönemin en iyi sulu boya ressamlarındanı”* (Say, 1985, s. 1102)

3.1. Camille Saint-Saens'ın Sanat Yaşamı

Camille Saint-Saens, kendi döneminde yaşanan sanat akımlarından fazla etkilenmemiş, eskiye ve klasik dönemin ilkelerine bağlı kalmayı ve kendi özgün müzik dilini oluşturmayı tercih etmiştir.

Saint-Saens, Fransızlara özgü bir klasiktir. Onun gözünde temel olan sanatın biçimidir. Bu biçim, uyumlu dengesini duygulardan değil, akıl ve mantıktan alır. Genelde müziğin Voltaire'idir. “Bilim ilerledikçe, Tanrı geri çekilir” demiştir. Felsefi görüş olarak pozitivizmi seçmiştir. Ancak, hiç olmayı düşünmekten doğan bir hüznü vardır. Bu yönüyle kötümserdir. Ona göre, kendi dışında sonu yoktur. “Sanat için sanat” görüşünü her fırsatta onaylamıştır (Say, 1985 s. 1102).

Müziğin hemen hemen her türünde eserler vermiş çok üretken bir besteci olan Saint-Saens, çok yönlü ve araştırmacı kişiliği sayesinde eserlerinde ortaya koyduğu bu yönünü yansıtmayı da bilmiştir. *“Tanınmış müzikologlarca, klasik formları üstün bir zevk ve kültürle işleyip geliştirmiş olduğu kabul edilen Saint-Saens'ın modern araçlara da yüz çevirmemiş olduğu ileri sürülmektedir.”* (Altar, 1989 s. 487). Kiliselerde uzun süre orgculuk yapan Saint-Saens, bu dinsel mekânlarda yaptığı doğaçlamalarla da pek çok sanat çevresinin dikkatini üzerine çekmeyi başarmıştır. Bir piyanist olarak, üstün bir icra tekniğine sahip olduğu da vurgulanmaktadır.

Romantik dönem Fransız bestecisi, organist ve yazarı olan Saint-Saens yaşadığı dönemde Fransız müziğinin Mozart'ı olarak anılmıştır. Daha üç aylık iken babası vefat eden Camille, annesi ve teyzesi tarafından yetiştirilmiştir. Üç yaşından itibaren annesi ona piyano dersleri vermeye başlar ve on yaşında ünlü Salle Pleyel konser salonunda Beethoven do minör piyano konçertosu ve Mozart si minör piyano konçertosunu icra ederek profesyonel müzik çevresinde ün salmıştır. Bütün eserleri ezbere çalan Camille (o zamanlarda bu sıra dışı bir gösteriydi) çaldığı Mozart piyano

konçertosu için de kendi kadansını yazarak icra etmiştir... Camille'in olağanüstü yeteneği ona erken yaşta çağdaşları Gounod, Rossini ve Berlioz'un saygısını ve arkadaşlığını kazandırmıştır (Toz, 2008 s.6).

Saint-Saens'ın Fransa dışına çıkararak Cezayir ve Mısır başta olmak üzere pek çok yere gittiği ve kendi tını dünyasını zenginleştirdiği bilinmektedir. Fransa dışına çıkışındaki amacı hem gezi, hem kaybetmiş olduğu sağlığını yeniden kazanmak için hava değişimi, hem de kendi eserleri de dâhil olmak üzere orkestrayı yönetmek üzere orkestra şefi olarak konser turnesidir.

Bestecinin sanat yaşamı, müzik tarihi dönemleri arasında Romantik Dönem ile 20. Yüzyıl Modern Çağ arasındaki bir süreci kapsamaktadır. “*Saint-Saens'in tüm yaşamı ve müzik kariyeri Romantik dönemin modern çağa dönüşümüne şahit olmakla geçmiştir. Saint-Saens bu dönüşüm sürecinde klasik Rönesans mirasını savunmakla beraber aynı zamanda Fransız hafif opera geleneğiyle Wagner operası arasındaki hayati bir köprü görevi görmüştür*” (Burrows 2005: 338'den aktaran; Ünver 2009 s. 35).

Saint-Saens, genç yaşta yazmaya başladığı eserleriyle dikkat çekmeye başlamış, ancak 1877 yılında bitirdiği Samson ve Dalila operası sayesinde Fransa dışında da tanınmaya başlamıştır.

On sekiz yaşındayken bestelediği ilk senfonisi aynı yıl seslendirildi. 1858'de Paris'in Madeleine Kilisesi'ne orgcu olarak atandı. 1861-65 arasında, piyano dersleri vererek, aralarında Fauré ve Messager'in de bulunduğu öğrenciler yetiştirdi. 1872'de Op.31 Le Rouet d'Omphale (Omfal'in Çıkrığı), 1873'te Phaéton, 1874'te Op.40 La Danse Macabre (Ölüm Dansı), 1877'de de Op.50 La Jeunesse d'Hercule (Herkül'ün Gençliği) adlı senfonik şiirleri besteledi. 1877'de yazdığı Samson ile Dalila adlı operası aynı yıl Almanya'da Weimar'da seslendirildi. Bu başarılı yapıtlardan sonra, Fransa dışında da ün kazandı (Ünver 2009 s. 35).

Saint-Saens, yaşamının son yıllarına kadar üretmeye devam etmiş ve seksenli yaşlarda bile konserler yönetmeye devam etmiş bir bestecidir. Ömrünün son yıllarını çok sevdiği Cezayir'de geçirmiştir.

Camille'nin annesinin ölümü, onun [ona] sağlığını bozacak kadar çok üzüntü verdi. Bozulan sağlığını düzeltmek için Cezayir'e [Cezayir'e] gider. 1873 yılından itibaren konser turneleri için gittiği bu ülke, onun en sevdiği mekânlardan biri haline gelmiştir... Cezayir ve Mısır'da da çok vakit geçiren Saint-Saens'ın 1910-1911 kışında Cezayir Théâtre Municipal'de beş operası başarıyla icra edilir ve büyük bir ilgiyle karşılanır. Virtüöz piyanist kariyerini 6 Ağustos 1921 senesinde, profesyonel icracılık kariyerinin yetmiş beşinci yıldönümünde Dieppe'de verdiği konser ile sona erdirir, aynı ay içerisinde opera provalarını yarım bırakarak şeflik kariyerine de noktayı koymuştur. 1921 senesinin aralık ayında Cezayir'e dönen Camille, aynı ay içerisinde gözlerini hayata kapatır (Toz, 2008 s.8).

3.2. Camille Saint-Saens'ın Eserleri

Müziğin hemen hemen her türünde eserler vermiş olan ünlü Fransız besteci Camille Saint-Saens'a ait bir araştırma yayınında şu eserler yer almaktadır:

- Ascanio (opera)
- Henry VIII (opera)
- Le Timbre d'Argent (drame lyrique)
- Samson et Dalila (opera), Op.47
- 6 Bagatelles, Op.3
- Les cloches du soir in Eb, Op.85
- Overture to Bach's cantata 'Wir Danken dir Gott', (trans. for piano)
- Piano Works for 4-hands or 2 pianos
- Caprice arabe, for 2 pianos, Op.96
- Fantasia No.1 in Eb
- 7 Improvisations, Op.150
- 3 Rhapsodies on Breton themes, Op.7
- Trois préludes et fugues, Op.99
- Chamber Works (includes Carnival of the Animals)
- Allegro appassionato in B-, for cello and piano, Op.43
- Bassoon Sonata in G, Op.168
- Caprice on Danish and Russian Airs, for flute, oboe, clarinet and piano, Op.79
- Carnival of the Animals: Zoological Fantasy for 2 Pianos and Chamber Ensemble
- Cavatine, for trombone and piano in Db, Op.144
- Cello Sonata No.1 in C-, Op.32
- Cello Sonata No.2 in F, Op.123
- Clarinet Sonata in Eb, Op.167
- 6 Duos, for piano and harmonium, Op.8
- Fantaisie in A, for violin and harp, Op.124
- Oboe Sonata in D, Op.166
- Piano Trio No.1 in F, Op.18
- Piano Trio No.2 in E-, Op.92
- Septet for Trumpet, String Quintet and Piano, Op.65
- Suite for Cello and Piano, Op.16
- Violin Sonata No.1 in D-, Op.75
- Wedding Cake, caprice-valse for piano and strings in Ab, Op.76
- Caprice andalous, for violin and orchestra in G, Op.122
- Cello Concerto No.1 in A-, Op.33
- Cello Concerto No.2 in D-, Op.119
- Cyprès et lauriers, for organ and orchestra, Op.156
- Havanaise in E, for violin and orchestra, Op.83
- Introduction et Rondo capriccioso, for violin and orchestra, Op.28
- Morceau de concert in F-, for horn and orchestra, Op.94
- Morceau de concert, for violin and orchestra in G, Op.62
- Piano Concerto No.2 in G-, Op.22
- Piano Concerto No.4 in C-, Op.44
- Romance for Violin and Orchestra in C, Op.48
- Suite for Cello and Orchestra, Op.16bis
- Tarantella, for flute, clarinet, and orchestra, Op.6
- Violin Concerto No.3 in B-, Op.61
- Danse macabre, tone poem, Op.40
- Le Rouet d'Omphale, symphonic poem in A, Op.31
- Suite Algérienne, Op.60
- Symphony No.2 in A-, Op.55
- Symphony No.3 in C- ('Organ'), Op.78
- Il Canto del cigno (song)
- Pastorelle, for 2 voices

- Aux conquérants de l'air, Op.164
- 2 Choruses, Op.71
- 3 Choruses, for female chorus, Op.151
- 2 Choruses, for chorus with piano ad lib, Op.68
- 2 Choruses, Op.141
- Les guerriers, for male chorus, Op.84
- Requiem, for soloists, chorus and orchestra, Op.54
- Romance du soir, song for SATB, Op.118 (Ünver 2009 s.35).

Saint-Saens, bu eserler arasında operalara ve sahne eserlerine ağırlık vermiştir. Eserlerini büyük bir titizlikle yazmış olan bestecinin sahne sanatları ile ilgili yazmış olduğu eserler ise şunlardır:

La Princesse Jaune (Sarı Prenses, Op. 30, 1872), Le Trimbre d'agent (Gümüş Pul, 1877), Samson et Dalila (Op. 47, ilk oyunu Weimar, 1877) Etienne Marchel (Lyon, 1879), Henri VII (1883), Proserpin (1877), Ascanio (1890), Phryne (1893), Fredegonde (Guiraund'nun yarım kalmış bir eseridir ve Saint-Saens tarafından tamamlanmıştır. 1895), Dejanire (Bezires, 1898-1911), Les barbares (Barbarlar, 1901), Parysatis (1902), Helene (1904), L'ancetre (Ata, 1906), Die Ahne (1911), Antigone (1893), Andromaque (Racine, 1903), L'assassinat du duc de Guise (Giz Dükünün Öldürülmesi, 1908), Lola (Op. 116), La fille du tourneur d'ivoire (Fil Dişi İzleyicisinin Kızı, 1909), La Foi (İnanç, 1910) (Altar, 1989 s. 488)

Verilen bu yayınlarda, bestecinin eserleri arasında; *Op.2 Mi bemol majör Birinci Senfoni*, *Op.60 Cezayir Süiti*, *Op.17 Birinci Piyano Konçertosu*, *Op.29 İkinci Piyano Konçertosu*, *Op.103 Beşinci Piyano Konçertosu*, *Op.20 Birinci Keman Konçertosu* ile *Op.58 İkinci Keman Konçertosu* unutulmuş gözükmetedir.

4. SAMSON VE DALILA OPERASI

Öncelikle opera sanatı, opera sanatının doğuşu ve öncüleri ile ilgili bilgilere değinmekte yarar vardır. Opera sanatı, solist sanatçıları, koro ve orkestrası, mekân ve sahne tasarımı, dekor, kostüm ve ışık tasarımlarıyla oldukça zengin bir sanat alanıdır. Opera sanatının sergilenebilmesi için tüm bu unsurların yansıtılabilmesine olanak sağlayabileceği mekânlara gereksinimi vardır.

Geçmişin ve çağdaş uygarlığın olağanüstü konularından biri olan opera, güzel sanatların hemen her dalının işbirliğiyle meydana gelen büyük bir birleşim olmanın önemini taşımaktadır ve sırf bu niteliğinden dolayı Richard Wagner, başta müzik ve şiir olmak üzere güzel sanatların tümünün operalardaki güçlü birleşimine – haklı olarak – “Sanatlar-Bileşimi” (Gesamtkunstwerk) adını vermiştir (Altar, 1989 s. 3).

Opera sanatı, hem müzikli hem de şiirsel unsurlarla tiyatro sanatı ile iç içe gibi görünmesine rağmen, tiyatro sanatından önemli ölçüde ayrılmaktadır.

Opera sanatı, sahne sanatları alanında, müzikli tiyatro anlamına gelmesine rağmen, tiyatro sanatından büsbütün ayrı bir tür olmanın önemini taşır. Sahne sanatlarının bu her iki kolunu (Tiyatro, Opera), temelde sadece; konu ve rol faktörleri az çok birleştirir; fakat böylesine bir yakınlık bile, tiyatro ve opera türlerini birbirinden ayırt eden; teknik ve estetik özelliği ortadan kaldırmaz. Opera sanatının ancak 18. yüzyıldan bu yana, müzikli biçim ve kapsam açısından özgür bir sanat olma yolunda gelişmesi, konunun zamanla diyaloglardan arınıp, baştan aşağı müzikle anlatımın estetiğine bağlanması, bu yoldaki çabaları, teatral amaçtan tamamen ayrı bir amaca yöneltmiş, böylece ulaşılan son ve değişmez amaç, sadece müzik ve müzikli anlatım olmuştur (Altar, 1989 s.17).

Opera sanatının İtalya’da doğup geliştiği ve giderek diğer Avrupa ülkelerine ve önemli merkezlere yayıldığı bilinmektedir. “17. Yüzyılın ortalarına kadar Fransa’da opera denen bir sanatın ancak en ilkel izleriyle karşılaşırken, müzik sanatının bu türünü İtalyanlar oraya getirip tanıtmışlar ve kısa bir süre içinde gereği gibi benimsetmişlerdir” (Altar, 1989 s. 439). Rönesans dönemi³ sonunda İtalya’da faaliyette olan Venedik Müzik Okulu’nda sahne sanatları ile ilgili ilk çalışmalar yapılmaya başlamıştır. Besteci Claudio Monteverdi, bu okulun kurucuları arasında yer alarak sahne sanatları ile ilgili ilk çalışmaların öncüsü olmuştur. “Opera tarihinde müzik sanatının ilk opera örneği olarak karşılaşılan eser, C. Monteverdi’nin Orfeo (Orpheus) adlı operasıdır” (Altar, 1993 s. 11).

Fransız Ulusal Müziği’nin de savunuculuğunu yapan Saint-Saens, Fransa dışı etkilerden de yararlanmayı bilmiş ve bu etkileri eserlerine yansıtmıştır. Bunun en güzel örneği, bestecinin 1877 yılında tamamladığı Op. 47 Samson et Dalila adlı operasıdır. “Saint-Saens’in 3 perdeden ibaret olan Samson et Dalila Operası’nın librettosu Ferdinand Lemaire (1832-1879) tarafından hazırlanmış ve eser ilk olarak Almanya’da Weimar’da 20 Aralık 1877 yılında oynanmıştır” (Altar, 1989 s. 490).

Saint-Saens Fransa’da ilk eserlerinin seslendirilmesi sırasında güçlüklerle karşılaşmıştır. Bu nedenle bazı eserleri Fransa dışında sergilenebilmiştir. “Müzikli dramatisasyon alanında meydana getirdiği eserlerin en önemlisi sayılan Samson et Dalila adlı operasının (op.47) ilk oyunu 1877 yılında Almanya’da Weimar’da yapılmış ve eserin geniş çevrelerde yarattığı

³ Orta Çağ ile Barok Dönemi arasında yer alan, 15-17. yüzyılları kapsayan dönem.

olağanüstü ilgiden ötürü Alman Kültür Bakanlığı tarafından Fransız Saint-Saens'a Prusya Liyakat Nişanı'nın en üstün derecesi verilmiştir.” (Altar, 1989 s. 487)

4.1. Bakanal Dansı

Bir dans türü olan Bakanal, şu şekilde tanımlanmaktadır: BAKANAL: (İt: *Baccanale*; Alm: *Bacchanal*; Fr: *Bachanal*; İng: *Bacchanale*) Romalılarda şarap tanrısı Baküs (Yunan.Dionysos) şerefine düzenlenen içkili, danslı çılgın eğlence (Aktüze, Kasım 2003 s.39). Daha kapsamlı bir tanımlamada ise “*Bacchanal (e) (Alm.)*. Antik Yunan uygarlığında Şarap Tanrısı “*Bacchus*” (Baküs) adına yapılan müzikli, danslı şenliklerin adından kaynaklanan terime dayanarak bu efsanevi konuyu dile getirmeyi amaçlayan müzik, “Baküs” teması, özellikle Barok dönemden başlayarak edebiyat, plastik sanatlar ve müzikte işlenmiştir” (Say, 2012, s. 51).

Saint-Saens, söz konusu operasının bu bölümünde Fransız müziğine yabancı unsurlardan yararlanmış ve müziğini olağanüstü bir etki ile zenginleştirmiştir. Fransız müziğinin yerel renklerden yoksun olduğu ve yabancı müzik renkleri ile zenginleştirilmesi hakkında şu bilgilere yer verilmektedir:

İtalyan ve Alman sanatı, daha çok halk müziğinden etkilenecek operayı yarattı. Yerel renkten biraz yoksun olan Fransız sanatı ise, bu yüzden müziğe daha ziyade yabancı imajları yansıtabilecek gerekli renkleri katmayı benimsedi. İtalya bugün bile yabancı kökten gelen renklere müziğinde yer vermemiş, Almanya bu tür gelenekleri o kadar sevmemiştir. Fransa ise sanatında egzotizmi kültürleştirmiştir (Altar, 1989 s. 494).

Almanya'nın Weimar şehrinde ünlü piyano virtüözü ve besteci Franz Liszt'in yardımı ile sahnelenen Saint-Saens'ın Samson ve Dalila adlı operasının ve bu yapıtın Bakanal Dansı bölümünün konusu şu şekilde özetlenmiştir:

M.Ö. 1136 yılında Filistin'in Gazze bölgesinde geçer. İsrail'in ünlü kahramanı uzun saçlı, güçlü Samson halkının özgürlüğü için valiyi öldürüp zafer kazanmıştır. Ancak güzel Filistinli kız, Dagon Tapınağı'nın Rahibesi Dalila, Samson'u kendisine âşık ederek onun gücünü nereden aldığını öğrenir. Uzun saçları kesilince gücünü yitiren Samson'un gözleri de oyularak hapse atılır. Son perdenin ikinci sahnesinde Dagon Tapınağı'ndaki halk sevinç içinde şarkı söylemekte, adını şarap tanrısı Baküs'tan alan ve giderek bir orjiye dönüşen Bakanal (Bachanal) dansıyla zaferlerini çılgınca kutlamaktadır. Samson'un Tanrı'ya yakarışının kabul edilmesi ve Dagon Tapınağı'nın yıkılmasıyla biten opera sonunda Fransa'da da beğenilmiştir. Saint-Saens, büyük bir ustalikle düzenlediği orkestrasyonla, özellikle vurma ve üfleme çalgılara ilginç görevler vererek doğunun bu gizemli ve büyülü havasını renkli ve

ritmik bir anlayışla yansıtmış, Bakanal'ın büyük orkestraların repertuvarına girmesini sağlamıştır (Aktüze, Eylül 2003, s.1969).

Bakanal Dansı, ilgili operanın üçüncü perdesinin ikinci sahnesinde yer almaktadır. Opera literatüründeki en ünlü operaların yer aldığı Faruk Yener'in "100 Opera" adlı kitabında, bu operanın üçüncü perdesinin ikinci sahnesinde yer alan bu bölümle ilgili olarak şu bilgiler verilmektedir:

Dagon tapınağını büyük bir kalabalık doldurmuştur. Halk birinci perdedeki zafer şarkısını söylemekte, ünlü Bakanal'la (Bachanal) dans etmektedir. Samson bir çocuğun eşliğinde getirilir, halkın alaylı gösterileri arasında ilerler, başrahip tarafından istihza⁴ ile selamlanır. Delikanlı cevap vermeden yürürken bu defa Dalila'nın sesini duyar. Kadın dramatik bir arya ile zaferini anlatmaktadır. (Laissez moi prendre ta main). Sonra Samson'u elinden tutarak tapınağın sütunları arasına götürür. Samson Tanrıya bir defa daha gün ışığına kavuşturması, eski gücünü vermesi için dua etmektedir. Baş Rahip ve Dalila kurtuluşlarını sağlayan Tanrı Dagon şerefine ayin yapılmasını emrederler. Samson bitkin bir halde ortada durmaktadır. Birinci perdedeki kahramanlık motifi yükselirken gücünü iade etmesi için Tanrıya son bir defa daha yalvarır. (Tu permets o Dieu d'Israel). Kahramanın arasında bulunduğu iki sütunu iki kolunu açarak ittiği görülür. Tanrı Samson'un duasını kabul etmiştir. Sütunları devrilen tapınak halkın korkunç çığlıkları arasında içinde bulunanların üzerine yıkılırken perde iner (Yener, 1964, s. 279).

Fransız ulusal müziğini zenginleştiren Saint-Saens da yukarıda sözü edilen bu anlayıştan yola çıkarak tam da bu amacı gerçekleştirmiştir. Bu iddianın en iyi örneği de bestecinin Samson ve Dalila adlı operasının Bakanal Dansı bölümünde kullanmış olduğu makamsal unsurlardır.

4.2. Makam Müziğinin Yapısı ve Bakanal Dansı Bölümündeki Zirgüleli Hicaz Makamı

Geleneksel Türk Sanat Müziği ses sistemleri, tonal müzikteki yapılardan oldukça farklılıklar göstermektedir. En büyük farklılık, müzikte kullanılan en küçük aralık biriminden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle kısa da olsa makamsal müziğin yapısı ile ilgili temel bazı bilgilerin ele alınması gerekmektedir.

⁴ Alay etmek, birisi ile eğlenmek.

4.2.1. Makam Müziğinin Yapısı:

Makamsal müzikte kullanılan perdeler, tampere / tamperaman⁵ müzikte kullanılan perdelerden farklıdır. Tampere sistemde bir tam ses ile ikili aralık oluşturulmakta ve ikiye bölünmektedir. Tampere sistemdeki en küçük aralık yarım perde iken, makamsal müzikte bir tam ses dokuza bölünmekte, her bir değere koma denilmekte ve makamsal müzikte en çok kullanılan perdeler aşağıda yer alan tablo 1'deki gibi sembolize edilmektedir.

Perde Adı	Koma değeri	Bemol Değeri	Diyez Değeri	Sembolü
Koma	1	d	‡	F
Bakiye	4	♭	#	B
Küçük Mücennep	5	b	‡	S
Büyük Mücennep	8	♭	#	K
Tanini	9	bb	x	T

Tablo 1: Makamsal Müzikteki İkili Aralıkların Adlandırılması ve Alterasyon İşaretleri

Makamsal müzik, Klasik Türk Müziği olarak geniş bir alanda kullanılmaktadır. Ancak Ayangil, Türk müziğinin klasik bir vasfının olmadığı yolunda görüş bildirmektedir.

Türk Mûsikîsinin aslî olarak bir klasiklik vasfı yoktur, ama Türk Musikisinin (her dönem itibarı ile) “klâsikleri” mevcuttur. Türk Mûsikîsini tavsif etmek, tanımlamak için de tek ölçüt, “Klâsik Türk Mûsikîsi” veya “Türk Sanat Mûsikîsi” gibi bilimsel temeli olmayan isimlendirmeler yerine, onun temel karakteristiğini oluşturan “makam” özelliğine vurgu ve gönderme yapılarak, “Türk Makam Mûsikîsi” biçiminde isimlendirilmesi gerekir. Adlandırma meselesi dışında, sınıflandırılmak istendiğinde, mûsikimiz bakımından en doğru sınıflandırmanın, XV. YY, XVII. YY,

⁵ Eşit ve iyi düzenlenmiş ses/klavye sistemi.

XIX. YY Türk müzikisi gibi, yüzyıllar ölçütü kullanılarak yapılacak sınıflandırmalar olduğu anlaşılır (Ayangil, 2017, s. 19-27).

Makamsal müzik; Divan Müziği, Geleneksel Türk Müziği, Klasik Türk Müziği, Türk Sanat Müziği ve Geleneksel Türk Sanat Müziği gibi başlıklarla anılmaktadır. “*Geleneksel Türk Sanat Müziği, Türk Sanat Müziği, Klasik Türk Müziği ya da Divan Müziği olarak da ifade edilen geleneksel müziğimiz, Osmanlı kültürüyle, Anadolu yerel kültürlerin ve din birliği dolayısıyla komşu Arap ülkeleri ile İran kültürlerinin etkileriyle oluşarak gelişen bir sentez ürünüdür*” (Öztuna’ dan aktaran Aydın, 2003, s.15).

Makamsal müziğin ana unsuru, belirli ilkeler dâhilinde kurgulanmış olan makamlardır. “*Makam, bir dizide durak ve güçlü arasındaki ilişkiyi belirtecek şekilde nağmeler meydana getirerek gezinmektir*” (Özkan, 1994, s. 93). Başka bir ifadeyle makam: “*Bir durak ile güçlü sesi çevresinde oluşan seslerin seyri, akışı. Makamlarda kullanılan sesler ve ses dizileri, eşit olmayan aralıklardan oluşur ve bu en küçük aralığa koma adı verilir*” (Say, 2012, s. 331). Ekrem Karadeniz’in *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları* adlı kitabında makam tanımı şu şekilde yapılmaktadır: “*Türk musikisinde belirli aralıklarla birbirine uyan mülayim (uyumlu, Y.N) seslerden kurulan bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan musiki cümlelerini meydana getirdiği çeşniye makam denir.*” (Karadeniz, 1983, s. 64). Makam, en güncel tanımıyla “*Kendine has perde ve aralıklardan meydana gelen müzik dizilerinin özel bir ezgi dolaşımı (seyir) içinde meydana getirdiği yapıdır.*” (Kaçar, 2002, s. 71).

Makamsal müziğin temeli, X. yüzyıldan itibaren Farabî, İbni Sina, Safiyüddin Urmevî ve Abdülkadir Meragi tarafından atılmıştır. Osmanlı döneminde Dimitri Kantemiroğlu, Nayi Osman Dede, Abdülbaki Nasır Dede, Tamburi Cemil Bey; yakın tarihlerde de Rauf Yekta Madran, Hüseyin Saadettin Arel, Suphi Ezgi, Abdulkadir Töre, Ekrem Karadeniz, İsmail Hakkı Özkan, Kemal İlerici ve Muammer Sun gibi daha birçok müzikçi tarafından günümüze kadar çeşitli evrelerden geçerek bir sistem haline getirilmiştir.

Makamsal müzikte basit, bileşik ve göçürülmüş makamlar olmak üzere üç makam türü kullanılmaktadır.

Türk Müziğinde makamlar, Basit, Aktarılmış (Şed) ve Bileşik (Mürekkap) olmak üzere üç bölümde toplanmıştır. Bunlardan basit makamlar, bir tam dörtlü ile bir tam beşlinin veya bir tam beşli ile bir tam dörtlünün birleşmesinden meydana gelmiş

olup güçlüleri ek yerinde olan ve kararları da kulakta tam bir istirahat duygusu bırakan makamlar diye nitelendirilmiştir. Basit Makamlar, Çargâh, Puselik, Kürdi, Rast, Uşşak, Hüseyini, Neva, Hicaz, Hümayun, Uzzal, Zirgüle, Karcıgar ve Suzinak olmak üzere on üç tanedir (Arel ve Ezgi'den Aktaran Darbaz, 1973, s.95).

4.2.2. Hicaz Makamı ve Hicaz Ailesi:

Basit makamları oluşturan tam dörtlüler, çargâh, buselik, kürdi, rast, uşşak ve hicaz dörtlüleridir. Tam beşliler ise çargâh, buselik, kürdi, rast, hüseyini ve hicaz beşlileridir. Zirgüleli Hicaz makamı, basit makamlar arasında yer almaktadır. Birbirine çok benzeyen Hicaz, Hümayun, Uzzal ve Zirgüle makamları, 'Hicaz ailesi' olarak tanımlanmaktadır.

Hicaz deyince, dört ayrı isimde, dört makam anlaşılır. Fakat dört değişik isimde, dört makam birbiriyle çok yakından alakalı olduklarından birlikte incelenirler. Hicaz, Hümayun, Uzzal ve Zirgüle makamlarının birlikte incelenmesine sebep, dizilerin hepsinin alt tarafında hicaz dörtlüsü ve beşlilerinin bulunmasıdır. Karar perdesi aynı olup Dügâh perdesidir (Yılmaz, 1984, s. 78).

Hicaz makam gurubunda ortak kullanılan ortalama bir Hicaz dizisinde orta durak, asma karar ve yarım karar gibi özellikleri içermeyen, çıkıcı olarak oluşturulan dizide Fa diyez (Evç), inici olarak ise Fa natürel (Acem) perdeleri kullanılmaktadır.

Hicaz, hem bir makam ismi, hem de buna bağlı dört makamlık bir aileye verilen isimdir. Bu dört makamın bir aile olarak bir araya toplanmasının sebebi dördünün de pek büyük benzerlikler taşımasıdır. (...) Bunlardan ikisinin dizisinin pest tarafında hicaz dörtlüsü, diğer ikisinin ise pest tarafında hicaz beşlisi vardır. Değişen, dizilerin güçlüleri ve güçlü üstündeki çeşnileridir. Hepsinin seyri inici-çıkıcıdır. Hepsisi de dügâh perdesinde hicaz çeşnisi ile karar ederler. Bu ailedeki dört makam sık sık birbirlerine geçki yaparlar (Özkan, 1994, s.132).

Hicaz makamı ailesi olarak bilinen dört makamı temsil edebilecek ortalama bir Hicaz makamı dizisi şu şekildedir:



Görsel 1. Ortalama Hicâz Makamı Dizisi

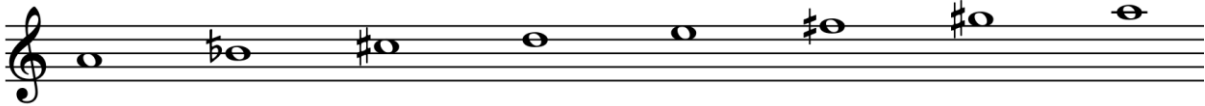
Hicaz ailesi içerisinde yer alan Uzzal makamı ile Hicaz makamı, birbirine en yakın özelliklere sahip olan makamlardır. Sadece güçlü perdeleri ayırır. Hicaz makamı, hicaz

dörtlüsü ile kurgulanmakta ve güçlüsü *neva* (Re) perdesinden oluşmaktadır. Uzzal makamı ise hicaz beşlisi ile kurgulanmakta ve güçlüsü *hüseyni* (Mi) perdesinden oluşmaktadır. Her iki makam da seyirde ayrılmakla beraber, dizi aynı seslerden oluşmaktadır. Zirgüleli Hicaz makamı da benzer yapıda olup, bir alt başlıkta daha detaylı olarak ele alınacaktır. Hicaz ailesinin geriye kalan diğer türü ise Hümayun makamıdır. Hümayun makamı da tıpkı Hicaz makamı gibi hicaz dörtlüsü ile kurgulanmakta ve güçlüsü de *neva* (Re) perdesinden oluşmaktadır. Ancak hicaz dörtlüsü üzerine gelen buselik beşlisi ile ayrı bir özellik sergilemektedir.

4.2.3. Bakanal Dansı Bölümünde Kullanılan Zirgüleli Hicaz Makamı:

Zirgüleli Hicaz makamı, bu makaleye konu olması nedeniyle daha detaylı olarak incelenmiştir. Zirgüleli Hicaz makamı, hicaz beşlisi ile hicaz dörtlüsünün üst üste kurgulanması ile oluşmaktadır. Hicaz ailesinin diğer üyeleri gibi Zirgüleli Hicaz makamı da hem inici hem de çıkıcı niteliktedir. Karar sesi de diğerleri gibi *dügâh* (La) perdesidir. Zirgüleli Hicaz makamı, hicaz beşlisi ile başladığından güçlüsünü *hüseyni* (Mi) perdesi temsil etmektedir. Yeden sesini ise *nim zirgüle* (Sol diyez) perdesi temsil etmektedir. Dügâh (La) sesiyle başlayan bu makamda alterasyon işareti olarak; dört komalık Si bemol, dört komalık Do diyez, bir komalık Fa diyez ve dört komalık Sol diyez kullanılmaktadır (bkz. Görsel 2). Makamın karakteristik yapısını etkileyen en önemli faktör, o makamın seyridir. Zirgüleli Hicaz makamının seyri ile ilgili olarak şu bilgiler verilmektedir: “*Seyre hüseyini perdesi civarından başlanır. Karışık seslerle dizide dolaşılarak, hüseyini perdesinde asma karar yapılır. Dizinin diğer seslerinde dolaşıldıktan sonra nim Zirgüle (Sol diyez) perdesi belirtilerek yedenli olarak dügâh perdesinde karar yapılır.*” (Yılmaz, 1984, s. 87).

Zirgüleli Hicaz Makamı Dizisi



Görsel 2. Koma Değerleriyle Oluşturulmuş Zirgüleli Hicaz Makamı Dizisi

4.2.4. Zirgüleli Hicaz Makamının Tampere Sisteme Yaklaştırılması (Yedirme: Zirgüleli Hicaz Makamı Dizisi)

Türk makam müziğinde kullanılan koma gibi küçük perde yapısına sahip enstrümanlar ve icracılar tarafından ustalık gerektiren süslemelerin sıkça kullanılması, her yorumda aynı standartların tutturulamaması, bu alandaki bazı gelişmeleri engellemektedir. Evrensel müzikte Barok Çağından beri tampere edilmiş ve bir oktavın 12 eşit parçaya bölünmesiyle yedirilmiş dizi kullanılmaktadır. Genel müzik eğitiminde, örgün müzik eğitiminde ve profesyonel müzik eğitiminde bu sesler ve bu tür dizilerle öğretim yapılmaktadır. Geleneksel Türk Müziğinden beslenen Çağdaş Türk Müziğimizin ulusal ve evrensel bir nitelik kazanabilmesi için söz konusu bu uluslararası standartlar kullanılarak sınırları aşılabilir ve böylelikle senfonik orkestra çalgıları ile de icra edilmesi mümkün hale gelir.

Muammer Sun'un da belirttiği gibi;

Geleneksel Türk müziğinde makam kavramı ile dizi kavramı eş anlamlı değildir. Dizi, bir makamın içerdiği sesleri-perdeleri gösteren bir kavramdır. Makam kavramı ise, dizi seslerinin geleneksel kullanılış biçimini anlatır. Üstelik makamların birçoğunda perde sayısı, yani dizi, sekiz perde ile sınırlı değildir. Kimi makamların ses alanı (ambitus = aşı) daha geniştir (Sun, 1998, s. 2).

Tampere sisteme göre Geleneksel Türk müziğinde kullanılan perdeler, yarım perdeye en yakın konumuna kaydırılmak suretiyle, senfonik orkestra enstrümanları ve piyanoyla çalınabilir hale getirilmektedir. Bu uygulama ile bir komalık perde, en yakın sese kaydırılmakta, dört ve beş komalık diyez ve bemoller tampere sistemdeki yarım ses olarak değerlendirilmekte, sekiz ve dokuz komalık değerler ise tampere sistemdeki tam ses olarak değerlendirilmektedir.

Muammer Sun, Geleneksel Türk Müziği, Çağdaş Türk Müziği ve Makam Dizileri üzerine düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir:

Türk Müziği Makam Dizileri'nin öteden beri süregelen bir tartışmayı yeniden gündeme getireceğini sanıyorum. Bir taraf diyecektir ki: Geleneksel Türk müziği ses sistemi esastır; bu ses sistemine dayanmayan diziler ve eserler Türk müziği sayılmaz. Öteki taraf diyecektir ki: Türk müziği ses sistemindeki komalı sesleri yedirilmiş seslerle yazıp makam dizilerini müzik dünyasının ve bestecilerimizin hizmetine sunalım. Bu dizilerden, isteyenler, makamların geleneksel kullanılışlarını da göz önünde tutarak yararlansınlar, isteyenler bu dizileri kendilerine özgü bir anlayışla kullanarak müzik bestelesinler. Bu dizilerle yaratılan yapıtların Türk müziği sayılıp sayılmayacağına zaman karar versin (Sun, 1998, s. 3).



Görsel 3. Yedirilmiş Zirgüleli Hicaz Makamı Dizisi

4.3. Camille Saint-Saens'ın Bakanal Dansı Bölümünde Kullandığı Makamsal Kesitler

Eser üç bölmeli form (A-B-A¹) kullanılarak yazılmıştır ve bir oktavlık La akseni Zirgüleli Hicaz makamı dizisinde gezinti yapan bir obua solosu ile açılır:



Görsel 4. Açılış Teması⁶

Saint-Saens'ın, bu açılış teması için Kuzey Afrika'nın (ve özellikle de Cezayir'in) yerel müziğindeki danslarda çok sık kullanılan ve *gayta* (veya *rayta*) adı verilen çift kamışlı bir çalgıyla olan yapısal benzerliği sebebiyle bir obua solosunu tercih etmiş olduğu söylenebilir. Ses alanı bir oktav olan bu ad libitum⁷ *recitativo*'nun⁸, Türk makam müziğindeki saz ve söz eserlerinden önce sıklıkla icra edilen doğaçtan bir *taksim*'e benzer şekilde, dinleyiciyi hem esere hem de eserin tonalitesine/makamına hazırlama amaçlı kullanıldığı görülebilir. Taksimle benzeştiği en önemli nokta ise obua solosunun bir dem (pedal) ses üzerinde işlenmesidir:

⁶ Tema: Bir müzik eserini oluşturan ana fikir, konu, belirli bir bütünlüğe sahip olan müzikal düşünce.

⁷ İcracının/yorumcunun arzusuna ve isteğine göre, serbest.

⁸ Çalgı veya orkestra eşlikli, ritmini sözcüklerden alan konuşma tarzındaki solo vokal müzik türü.

DANSE
BALLET

Allegro moderato $J = 120$

Recitativo (ad lib.)

ff

dim.

p

1.

p

1.

p

Allegro moderato $J = 120$

pizz.

arco

p

arco

p

arco

p

arco

p

pizz.

f

p

Görsel 5. Açılış Teması (partisyon)

Obua solosunun ardından; sadece La sesinin kullanıldığı ritmik bir yapıyı barındıran, Fa kornlarda duyurulan ve 3. ölçüden itibaren yaylılarla desteklenen dört ölçümlük bir girişten sonra, eserin ilk bölümünün (A) üzerine kurulu olduğu ilk tema duyurulur. Bu tema, girişin ve eserdeki II. tematik malzemenin aksine makam dizisi kullanmaz ve hem melodik hem de armonik bakımdan Re minör tonundadır:

3 **Allegro moderato** (+ Korangle)

p Kor. + Yay.

Fl. + Kl.

9

14 (+ Fag.)

18

Görsel 6. I. Tema, 3-23. ölçüler

38. ölçüden itibaren, kastanyetin duyurduğu ve bir sonraki periyotta⁹ ise temel kalıp haline gelecek olan yeni bir ritmik unsurun eşliğinde, kendi içerisinde başlıca iki kısma ayrılan bir köprü periyodu başlamaktadır:

38

ff p

Yay.

(kastanyet)

(+Timp.)

43

Görsel 6. Köprü periyodu başlangıcı, 38-47. ölçüler

İlk bölümün iki teması arasında bağlantı ve müziği yükseltme işlevi gören bu periyot, 56. ölçüden itibaren serbest bir gelişim çizgisine girmektedir. İlk temaya ait motiflerin farklı bir varyantı, partiler arası imitasyonlarla bosta tekrar edilmiş ve müzik 91. ölçüye dek zirveye taşınmıştır.

56

f

Tahta+Bakır Nef.

Yay.

61

Görsel 7. Köprü periyodu gelişme kısmı, 56-64. ölçüler

⁹ Dönem, müzikte soru / öncül, cevap / soncul cümlelerden oluşan ve tam otantik kadansla biten müzik cümlelerinin oluşturduğu bütünlük, müzik fikri.

91. ölçüden itibaren hem makam dizisinin hem de tonal minörün eşzamanlı olarak ustalıkla kullanıldığı görülebilir. Bas çizgisi 91-103. ölçüler arasında bir sonraki temanın temel ritmik yapısını Re minör ve La minör tonları arasındaki geçişlerle duyururken; üst partilerde onaltılık üçlemelerle La eksenli Zirgüleli Hicaz makam dizisi kullanımı mevcuttur. İki hat, 103. ölçüden itibaren aynı makam dizisini kullanarak ortak bir noktada buluşturulmuştur.

91

ff

II.tema temel ritmik kalıp

96

101

dim.

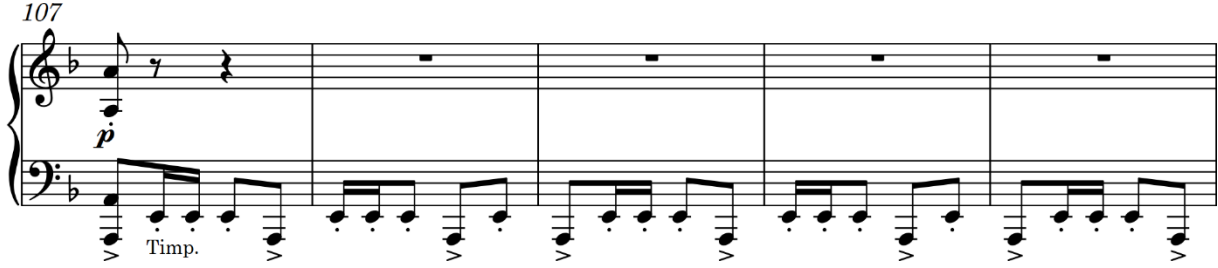
104

p

Görsel 8. Makam ve Minör ton dizisinin eşzamanlı kullanımı, 91-107. ölçüler

107. ölçüden itibaren II. tematik periyot başlamaktadır. Eserin girişinde yer alan obua solosunun hemen ardından gelen 3-6. ölçülerdeki ilk temanın girişine çok benzeyen bir

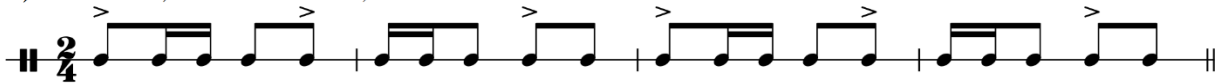
yapıda, timpanide verilen beş ölçümlük Mi ve La sesleri üzerine kurulu ritmik yapı, II. temanın girişi olarak sunulmuştur.



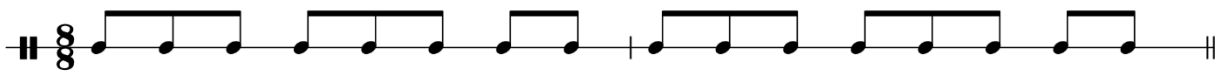
Görsel 9. II. Tematik periyot girişi, 107-111. ölçüler

Bu beş ölçümlük girişteki ritmik yapının; 2/4'lük tartım içerisindeki iki ölçümlük bir kalıptan ziyade, timpanideki bas sesin (La) kullanımıyla güçlü vuruşun zayıf zamana denk gelerek değişkenlik gösterdiği tek bir ölçüden oluşan 8/8'lik (3+3+2) aksak tartımlı bir kalıba daha yakın olduğu söylenebilir. Bu şekliyle Türk müziğindeki 8/8'lik *Müsemmen (Katakofti)* usulü ile kısmen (düzum farklılığı nedeniyle) benzerlik taşımaktadır ve bu usulün bir varyantı olarak da düşünülmesi mümkündür. Bununla birlikte, Saint-Saens'ın tartım yapısına göre asimetrik vurgularla kullandığı bu ritmik kalıp, Muzaffer Sarısözen'in *Türk Halk Müziği Usulleri* (1962) adlı çalışmasında belirttiği üzere; kırık havalar sınıfı altındaki birleşik usullerde sekiz zamanlı A tipi (3+3+2) olarak da geçmektedir.

a) Saint-Saens; Danse Bacchanale, öl.107-110



b) Kırık Havalar - 8 zamanlı A Tipi - 3+3+2 (Sarısözen, 1962)



c) Müsemmen (Katakofti) Usulü - Ana (3+2+3)



d) Müsemmen (Katakofti) Usulü - Velvele (3+2+3)



Görsel 10. Ritmik yapı ve Türk Müziği'ndeki 8 zamanlı usullerin karşılaştırılması

112. ölçüde başlayan II. tema, doğrudan La eksenli Zırgüleli Hicaz makamı dizisini kullanır ve birbirini aynı şekilde tekrar eden iki cümle halinde de duyurulur.

La eksenli Zirgüleli Hicaz dizisi

112

p Ob.+Krng.+Arp

Timp.

119

124

Görsel 11. II. Tema, 112-129. ölçüler

I. tema, 149. ölçüden itibaren kısmen tekrar duyurularak serbest bir gelişme periyodu başlatılır. I. tema, yaylılar ve nefesliler arasındaki stretto¹⁰larla işlenerek geliştirilirken, 157. ölçünün ikinci yarısından itibaren ise eserin giriş kısmındaki solo obua teması nefeslilerle tekrar duyurulur. Zirgüleli Hicaz dizisinin, bu noktada Do ekseni üzerindeyken temanın 162. ölçüdeki tekrar gelişinde Re ekseniine geçiş yaptığı görülebilir.

Do ekseni üzerinden Zirgüleli Hicaz makamı dizisi

Re ekseni üzerinden Zirgüleli Hicaz makamı dizisi

¹⁰ Bir partideki tema veya motiflerin, tema veya motif sonlanmadan başka bir parti veya partiler tarafından tekrarlanması.

Do eksenli Zirgüleli Hicaz dizisi

157

Re eksenli Zirgüleli Hicaz dizisi

161

Görsel 12. Do ve Re eksenli Zirgüleli Hicaz makamı dizileri, 157-165. ölçüler

165. ölçüden itibaren ilk temanın stretto'larla tekrar işlendiği görülmektedir. Solo giriş teması ise yine benzer şekilde işlenmeye devam etmektedir. Zirgüleli Hicaz makamı dizisi de 174. ölçünün yarısından itibaren Sol ekseninde, 178. ölçüde ise La ekseninde kullanılmıştır:

Sol eksenli Zirgüleli Hicaz makamı dizisi

173

Sol eksenli Zirgüleli Hicaz dizisi

177

La eksenli Zirgüleli Hicaz dizisi

Görsel 13. Sol ve La eksenli Zirgüleli Hicaz makamı dizileri, 173-180. ölçüler

181. ölçüde, solo obuadaki başlangıç temasının noktalı sekizlik ve onaltılık ritimlerle işlenmiş kuyruk kısmı, geliştirmenin ana malzemesi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu noktadan itibaren Zirgüleli Hicaz makamı dizisi 181-185. ölçüler arasında Re ekseninde; 186-191. ölçüler arasında ise Sol ekseninde kullanılmış ve Sol ekseni 225. ölçüde başlayan ikinci bölüme dek sürdürülmüştür:

Re eksenli Zirgüleli Hicaz dizisi

Sol eksenli Zirgüleli Hicaz dizisi

Görsel 14. Sol ve Re eksenli Zirgüleli Hicaz makamı dizileri, 181-193. ölçüler

194. ölçüde solo giriş teması ve II. tema, on yedi ölçülük tek bir ezgi cümlesi olarak birleşmiştir. Zirgüleli Hicaz makamı dizisinin Sol ekseninde olduğu bu cümlelerin ilk yarısı II. temanın ilk cümlesinden oluşurken, ikinci yarısında solo giriş temasının kuyruk kısmı geniş ritimlerle kullanılmıştır. Ritmik kalıp timpani yerine bu kez yaylılarda duyurulmuştur:

Sol eksenli Zirgüleli Hicaz dizisi (devam)

194 *ff* *dim.*

201 *p*

206

Görsel 15. Sol eksenli Zirgüleli Hicaz makamı dizisi, 194-210. ölçüler

Bu ritmik kalıbının tekrar tekrar duyurulduğu on dört ölçülük kısa bir köprüden sonra eserin ikinci bölümüne (B) geçilir. Temponun değiştiği ve müziğin lirik bir karaktere büründüğü ikinci bölüm (*doppio piu Lento*¹¹), Do majör tonunda ve süsleme kullanımının yoğun olduğu bir ezgiyle işlenmiştir. Bu ezgi hattına karşı koşulan eşlikte, II. temanın ritmik yapısı, 107. ölçüde duyurulduğu şekliyle, nefeslilerde orijinal şekline göre iki kat kısa süreli notalarla sunulmuştur:

¹¹ *İt.* Önceki tempodan iki kez daha ağır.

doppio più Lento
(II. tema ritmik kalıbı)

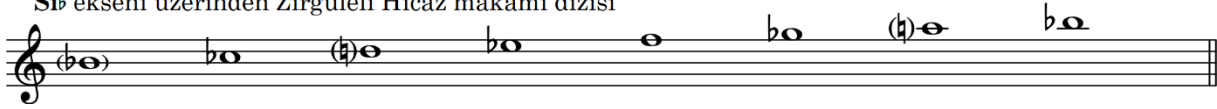
225

227

Görsel 16. İkinci Bölüm (B) ana ezgisi, 225-228. ölçüler

Yirmi ölçülük bu bölüm, 245. ölçüde solo flütün başlangıç temasını Do eksenli Zırgüleli Hicaz makamı dizisi üzerinden duyurmasıyla sona erer. Eserin bu üçüncü bölümü (A¹), solo giriş temasının baş kısmının peş peşe tekrar edilmesiyle başlar. Bu bölümün baştan sona serbest bir gelişim periyodu niteliği taşıdığı görülebilir. Zırgüleli Hicaz makamı dizisi; 245-252. ölçüler arasında Do ekseni, 253-260. ölçüler arasında ise Si bemol ekseni üzerinde sunulmuştur:

Si♭ eksenli Zırgüleli Hicaz makamı dizisi



Do eksenli Zırgüleli Hicaz dizisi

245

Si♭ eksenli Zırgüleli Hicaz dizisi

251

256

Görsel 17. Do ve Si bemol eksenli Zırgüleli Hicaz makamı dizileri, 245-260. ölçüler

261. ölçüde, eserin 38. ölçüsünden itibaren başlayan köprü periyodunun bir tekrarı duyulur ve yapısal özelliklerini olduğu gibi korumuştur. Dönüş köprüsü niteliği taşıyan bu tekrar, La pedal sesi üzerinde yükselerek ve 294. ölçüden itibaren başlayarak I. temanın Re minör tonundaki tekrarı duyuran periyoda bağlanmıştır. Bu noktadan itibaren, I. tema ilk bölümdeki sunuluşuna benzer bir biçimde duyurulmuş ve 328. ölçüde zirveye ulaştırılmıştır.

328. ölçüden itibaren, 107. ölçüde sunulan II. tematik periyot, bu kez eserin zirvesi ile finalinin başlangıcı niteliğiyle güçlü bir biçimde sunulmuştur. Buradaki final niteliği;

Zirgüleli Hicaz makamı dizisi kullanan II. temanın, eserin ana eksenini olan Re üzerinde duyurulmasıyla pekiştirilmiştir:

328 *sempre ff*

Re eksenli Zirgüleli Hicaz dizisi

335

342

Görsel 18. II. Tematik periyodun Re eksenli Zirgüleli Hicaz makamı dizisi kullanılarak yapılan zirve nitelikli tekrarı, 328-348. ölçüler

350. ölçüden itibaren temanın farklı oktavlarda katlanarak tekrar edildiği ve bu sayede müziğin koda'ya¹² hazırlık amacıyla yükseltilerek güçlendirildiği görülür. 364. ölçüden itibaren, eserin başlangıcındaki solo giriş temasının baş kısmı, Re ekseninde Zirgüleli Hicaz makamı dizisiyle duyurulur ve bu tekrar, sıradan bir yineleme olmaktan sıyrılarak eseri zirvede noktalayacak olan bir koda niteliği kazanır. Tema, üst partilerde son ölçüye dek tekrarlarla ve süslemelerle işlenirken, alt partilerde Re eksenli Zirgüleli Hicaz makamı dizisi üzerinde gezintiler yapıldığı görülür. Eser güçlü bir zirveyle sona ermektedir.

¹² Bir müzik eserinin veya müzik eserine ait bir bölümün sonuna eklenen kapanış kısmı/pasajı.

364

ff

370

375

379

Görsel 19. II. Tematik periyodun zirvede yapılan tekrarı, 328-348. ölçüler

5. SONUÇ

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlayan bir anlayışla Felician David, Ernest Reyer, Camille Saint-Saens ve Henri Rabaud gibi Fransız besteciler, Avrupa dışı egzotizm ve oryantalizm etkisi yaratacak unsurlar kullanarak müzikler üretmişler ve eserlerine yansıtılmışlardır. Camille Saint-Saens, söz konusu bu etkileri eserlerine sıklıkla yansıtan en önemli bestecilerden biri olmuştur. Saint-Saens'ın sanat yaşamı, müzik tarihi dönemleri arasında Romantik Dönem ile 20. Yüzyıl Modern Çağ arasında bir ara dönemde yer almaktadır.

Camille Saint-Saens müzikteki modern araçlardan yararlanmayı bilmiş, klasik formları seçkin bir zevk, yüksek bir kültür birikimi ve üstün bir teknik beceriyle işleyerek geliştirmiştir. Fransız ulusal müziğinin önemli bir temsilcisi ve senfonik müzik türünün öncüsü olmasının yanı sıra, eserlerinde Avrupa dışı müzik unsurlarına da yer vererek ses ve yaratıcılık dünyasını zenginleştirmiştir. Bir besteci olarak bu müstesna özelliklerini 1877 yılında tamamladığı üç perdelik Op. 47 *Samson ve Dalila* adlı operası ile adeta en üst düzeyde kanıtlamış olduğu söylenebilir. Operanın üçüncü perdesinin ikinci sahnesinde yer alan *Bakanal Dansı* bölümünde, makamsal unsurlara büyük bir estetik incelik ve teknik ustalıklı yer vermiştir.

Camille Saint-Saens, söz konusu operasının bu bölümünde, Fransız müziğine yabancı olan Avrupa dışı makamsal müzik unsurlardan da yararlanarak farklı ve alışılmadık dışında bir etki ile birlikte müziğini zenginleştirmiştir. *Samson ve Dalila* operasının *Bakanal Dansı* bölümündeki Zirgüleli Hicaz makamı etkileri oldukça belirgindir

Eserlerinde Avrupa dışı etkiler ve renkler arayan besteciler, Makamsal Müzik / Geleneksel Türk Müziği unsurlarını da kullanarak egzotik ve oryantal tınılarla müziklerini zenginleştirmişlerdir ve ayrıca günümüzde de zenginleştirmeye devam etmektedirler. Bu çalışma kapsamında ele alınan konu, evrensel müzikte geniş çaplı bir yelpazeye sahip olmakla birlikte, araştırılmaya da oldukça açık ve elverişli bir alandır. Dolayısıyla da bu makalenin söz konusu alanda yeni çalışmalar yapmak isteyen araştırmacılara referans olabileceği öngörülmektedir.

KAYNAKÇA

- Aktüze, İ. (Eylül 2003). *Müziği Okumak*. (Cilt: 4), Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Aktüze, İ. (Kasım 2003) *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Bacchanale Maddesi, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Altar, C.M. (1993). *Opera Tarihi (Cilt: I)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Altar, C.M. (1989). *Opera Tarihi (Cilt: II)*, İkinci Baskı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Ayangil, R. (2017). *Klâsik Kavramının Türk Makam Müziği Konuları ve Çalgılarına Uyarlanması Sorunu*. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, (3. Sayı S.19-27), Malatya.
- Aydın, Y. (2003). *Türk Beşleri*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Darbaz, F. (1973). *Türk ve Batı Müziği*. Musiki Kültür Derneği Yayınları No.1, İstanbul.
- Kaçar, G. Y. (2002). *Ud Metodu*. Yurt Renkleri Yayınları, Ankara
- Karadeniz, E. (1983). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Sanat Dizisi No. 37, İstanbul.
- Özkan, İ.H. (1994). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri* (4. Baskı). Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Sarısözen, M. (1962). *Türk Halk Musikisi Usulleri*. Resimli Posta Matbaası, Ankara.
- Say, A. (1985). *Saint-Saens Camille*. Müzik Ansiklopedisi, (Cilt: 4, s.1102), Ankara
- Say, A. (2012). *Makam. Müzik Sözlüğü*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları (Cilt: 4, s.331), Ankara.
- Sun, M. (1998). *Türk Müziği Makam Dizileri*. Evrensel Müzikevi, Önder Matbaası, Ankara
- Toz, E. (2008). *C. Saint-Saens No.1 ve R. Schumann No.1 A Moll Viyolonsel Konçertolarının Form, Armoni, Yapı, Açısından İncelenmesi ve Karşılaştırılması*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Ünver, B. (2009). *Antonio Vivaldi Cello Sonata RV 40 (Fagot), C. M. V. Weber Andante E Rondo Ungarese Op.35, Camille Saint-Saens Sonate Op.168, Alexandre Tansman Suite Pour Bassoon Üzerine İnceleme*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yener, F. (1964). *100 Opera*. Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul.
- Yılmaz, Z. (1984). *Türk Musikisi Dersleri*. Ege Matbaası, Vefa, İstanbul.

EK 1

Dans Bakanal Form Şeması

Bölüm	A					B	A ¹				
	Giriş	I.Tematik	Köprü	II.Tematik	Serbest Gelişim (Epilog)		Epizot	Serbest Gelişim (tekrar)	Köprü (tekrar)	I.Tematik (tekrar)	II.Tematik (tekrar)
Ölçüler	1-2	3-37	38-106	107-148	149-224	225-244	245-260	261-293	294-327	328-363	364-384
Zirgüleli Hicaz Dizisi Ekseni	La	-	La ⁹¹⁻¹⁰⁶	La	Do ¹⁵⁸⁻¹⁶⁰ Re ¹⁶²⁻¹⁶⁴ Sol ¹⁷³⁻¹⁷⁵ La ¹⁷⁷⁻¹⁸⁰ Re ¹⁸¹⁻¹⁸⁶ Sol ¹⁸⁷⁻²²⁴	-	Do ²⁴⁵⁻²⁵² Sib ²⁵³⁻²⁶⁰	-	-	Re	Re

EK 2

Dans Bakanal Piyano İndirgemesi

Bacchanale
Ballet from the opera
Samson et Dalila

Recitativo (*ad lib.*)

Camille Saint-Saëns
(1835-1921)

ff *dim.*

p *stacc. sim.*

p *stacc. sim.*

p *stacc. sim.*

Musical score system 1, measures 21-26. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble staff features eighth-note patterns with accents and slurs. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth notes.

Musical score system 2, measures 27-32. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble staff continues with eighth-note patterns and accents. The bass staff maintains the accompaniment.

Musical score system 3, measures 33-37. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble staff includes a triplet of eighth notes. The bass staff continues the accompaniment. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the treble staff.

Musical score system 4, measures 38-43. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble staff starts with a rest and then features a series of chords. The bass staff continues the accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the treble staff.

Musical score system 5, measures 44-49. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble staff features a series of chords. The bass staff continues the accompaniment. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is present in the treble staff.

50

55

ff

62

68

74

Musical score system 1, measures 80-85. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The treble staff features a melodic line with a fermata over measures 80-81, followed by a series of eighth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. A dynamic marking of *8va* is present above the treble staff in measure 81.

Musical score system 2, measures 86-91. The system consists of two staves. The treble staff has a melodic line with a fermata over measures 86-87, followed by a series of eighth notes. The bass staff has a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. A dynamic marking of *8va* is present above the treble staff in measure 86, and a *ff* marking is present below the bass staff in measure 91.

Musical score system 3, measures 92-97. The system consists of two staves. The treble staff has a melodic line with a fermata over measures 92-93, followed by a series of eighth notes. The bass staff has a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. A dynamic marking of *8va* is present above the treble staff in measure 92.

Musical score system 4, measures 98-102. The system consists of two staves. The treble staff has a melodic line with a fermata over measures 98-99, followed by a series of eighth notes. The bass staff has a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. A dynamic marking of *8va* is present above the treble staff in measure 98.

Musical score system 5, measures 103-108. The system consists of two staves. The treble staff has a melodic line with a fermata over measures 103-104, followed by a series of eighth notes. The bass staff has a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. A dynamic marking of *dim.* is present below the bass staff in measure 103, and a *p* marking is present below the bass staff in measure 105.

110 *con malinconia*

117

123

129 *sempre p*

135

141

Musical score for measures 141-146. The piece is in B-flat major (one flat) and 4/4 time. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A fermata is placed over the final measure of this system.

147

Musical score for measures 147-152. The right hand continues the melodic line with more complex rhythmic patterns, including triplets. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 149.

153

Musical score for measures 153-157. The right hand features a series of sixteenth-note runs. The left hand continues with eighth-note accompaniment, including some chords.

158

Musical score for measures 158-162. The right hand has a melodic line with eighth notes and rests. The left hand continues with eighth-note accompaniment, featuring some chordal textures.

163

Musical score for measures 163-167. The right hand has a melodic line with eighth notes and rests. The left hand continues with eighth-note accompaniment, featuring some chordal textures.

168



173



178



184



191



198



205

p



212



219

cantabile



doppio più Lento

225

p



227

sf

229

sf

231

sf

233

mf *p*

Musical score for measures 235-236. The piece is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The right hand plays a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes. Dynamics include *mf* and *p*.

Musical score for measures 237-238. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand features more complex chordal textures. Dynamics include *sf*.

Musical score for measures 239-240. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a more active bass line. Dynamics include *sf* and *ff*.

Musical score for measures 241-242. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a more active bass line. Dynamics include *dim.* and *p*.

Musical score for measures 243-244. The piece is in 2/4 time. Measure 243 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a bass line. Measure 244 includes a *dim.* (diminuendo) marking and a triplet of eighth notes in the treble clef.

Musical score for measures 245-249. The tempo is marked **Tempo I**. Measure 245 starts with a *pp* (pianissimo) marking. The score shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, with various articulations and dynamics.

Musical score for measures 250-254. The score continues with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, featuring various rhythmic patterns and dynamics.

Musical score for measures 255-259. The score continues with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, featuring various rhythmic patterns and dynamics.

Musical score for measures 260-264. The score continues with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, featuring various rhythmic patterns and dynamics. A *pp* (pianissimo) marking is present in measure 260.

265

p *cresc.*

271

277

ff

283

289

ff

295



301



306



311



317



323 *8^{va}* *poco a poco più animato*
sempre ff

330

337

344

350

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of music. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff, both with a key signature of one flat (B-flat). The score is numbered 356, 362, 367, 373, and 378 at the beginning of each system. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line is characterized by a steady eighth-note accompaniment. The treble line contains more complex melodic lines with slurs and accents. The score concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the fifth system.