

BALKAN MÜZİK VE SANAT DERGİSİ

Cilt: VI

Sayı: I

Nisan 2024

BALKAN MUSIC AND ART JOURNAL

Volume: VI

Issue: I

April 2024

ISSN 2667-5439

e-ISSN: 2687-2064

BALKAN MÜZİK VE SANAT DERGİSİ

Cilt: VI

Sayı: 1

Nisan 2024

BALKAN MUSIC AND ART JOURNAL

Volume: VI

Issue: 1

April 2024

BALKAN MÜZİK VE SANAT DERGİSİ

BALKAN MUSIC AND ART JOURNAL

Cilt: VI Sayı:1 Nisan 2024

Volume: VI Issue:1 April 2024

Sahibi / Owner

*Trakya Üniversitesi Rektörlüğü Devlet
Konservatuarı Adına
Prof. Ahmet Hamdi ZAFER*

Editör / Editor-in Chief

Doç. Sela Can DÖKMECİ

Yardımcı Editörler/ Assistant Editors

Öğr. Gör. Bilge Su KARACA

Dergi Yayın Kurulu / Editorial Board

Başkan / Chairman

Prof. Ahmet Hamdi ZAFER

Üyeler / Members

Prof. Cihat AŞKIN

Prof. Ahmet Hamdi ZAFER

Doç. Musa Eren İŞKODRALI

Doç. Çisem ÖNVER ZAFER

Doç. Zerrin TAN

Dr. Öğr. Üyesi Deniz YAVUZ

Dr. Öğr. Üyesi Şükrü Öner DİNÇ

Dizgi Mizanpaj/ Page Layout

Doç. Sela Can DÖKMECİ

Kapak Dizayn / Cover Design

Yusuf GÜNDOĞDU

İletişim Adresi/Address

T.C. Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuarı

Balkan Yerleşkesi - Edirne / TÜRKİYE

Tel.-Faks: 0284 235 80 39-40

e-mail: balkanmusicj@trakya.edu.tr

scandokmeci@trakya.edu.tr

Baskı / Publishing

*Trakya Üniversitesi Matbaası-Edirne Teknik Bilimler MYO-
Sarayıçî Yerleşkesi/EDİRNE*

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi Dergisi Uluslararası Hakemli Bir Dergidir.

Balkan Music and Art Journal is International Peer-Reviewed Journal.

Uluslararası Danışma Kurulu/International Advisory Board
(Unvan ve soyisim alfabetik sırasına göre verilmiştir.)

Prof. Dr. İlker ALP
Trakya Üniversitesi

Prof. Cihat AŞKIN
İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Gökhan AYBULUS
Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Gülnara AZİZ
Ankara Üniversitesi

Prof. Anna BAGET
Conservatorio de Música Adolfo Salazar

Prof. Michael BALLARINI
*Conservatorio di Musica
Arrigo Boito*

Prof. José Enrique BOUCHÉ
*Conservatorio Profesional de
Música Adolfo Salazar*

Prof. Dr. Nurten ÇETİN
Trakya Üniversitesi

Prof. Spyros GIKONTIS
Ionian University

Prof. Selim GİRAY
Pittsburg State University

Prof. Ümit İŞGÖRÜR
Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Beste TIKNAZ MODİRİ
İstanbul Üniversitesi

Prof. Alper MÜFETTİŞOĞLU
Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dimitris PATRAS
University of Macedonia

Prof. Eser Bilgeman ŞAKİR
İstanbul Üniversitesi

Prof. Elif TARAKÇI
*Mimarsinan Güzel Sanatlar
Üniversitesi*

Prof. Dr. Murat Salim TOKAÇ
Haliç Üniversitesi

Prof. Jiannis TULIS
Ionian University

Prof. Melihat TÜZÜN
Trakya Üniversitesi

Prof. Dr. Ahmet YARAŞ
Trakya Üniversitesi

Prof. Reyhan YÜCELEN
Hacettepe Üniversitesi

Prof. Sevil ULUCAN
WEINSTEIN
İstanbul Üniversitesi

Bu sayının hakemleri/ Reviewers of The Issue
(Unvan ve isim alfabetik sırasına göre verilmiştir.)

Prof. Burak KARAAĞAÇ
Hacettepe Üniversitesi

Doç. Zerrin TAN
Trakya Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Bahar HOŞCAN
Trakya Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Deniz YAVUZ
Trakya Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Şükrü Öner DİNÇ
Trakya Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ümit ÇAVUŞ
Trakya Üniversitesi

Öğr. Gör. Laçın MODİRİ
İstanbul Teknik Üniversitesi

İçindekiler/Contents

Makaleler/ Articles

- Gülaram Baltayeva* (1-21)
İTALYA, ALMANYA, RUSYA VE TÜRKİYE'DE OPERA ŞAN EKOLLERİNİN TARİHİ VE GELİŞİMİ
THE EMERGENCE AND DEVELOPMENT OF OPERA SINGING SCHOOLS IN ITALY, GERMANY, RUSSIA AND TURKEY
- Çağlar Uysal, Bekir TANYERİ* (23-40)
ARSLANBEYLİ MAHALLESİ'NDE ÖNEMİ BÜYÜK OLAN ŞEYH ŞÜCÂ'EDDİN'İN HAYATI VE VELÂYET-NÂMESİ'NİN DÖNEMİN KÜLTÜREL YAPISI BAKIMINDAN İNCELENMESİ
INVESTIGATION OF THE LIFE AND VILEYET-NAME OF SHEIKH ŞÜCÂ'EDDİN, WHO IS OF GREAT IMPORTANCE IN ARSLANBEYLİ NEIGHBORHOOD, IN TERMS OF THE CULTURAL STRUCTURE OF THE PERIOD
- Hande TOKGÖZ* (41-55)
OKTOBAS: BİR ENSTRÜMANIN İNCELENMESİ
OCTOBASS: REVIEW OF AN INSTRUMENT
- Merve AKTAŞ, Çisem ÖNVER ZAFER* (57-76)
PİYOTR İLYİÇ ÇAYKOVSKİ'NİN FA MİNÖR (OP. 36) 4. SENFONİSİ'NDEKİ FAGOT PARTİSİNİN İNCELENMESİ
ANALYSIS OF BASSOON PART IN PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY'S F MINOR (OP. 36) 4TH SYMPHONY

İTALYA, ALMANYA, RUSYA VE TÜRKİYE'DE OPERA ŞAN EKOLLERİNİN TARİHİ VE GELİŞİMİ

THE EMERGENCE AND DEVELOPMENT OF OPERA SINGING SCHOOLS IN ITALY, GERMANY, RUSSIA AND TURKEY

Gülaram Baltayeva*

Geliş Tarihi: 26.07.2023

Kabul Tarihi: 26.12.2023

(Received)

(Accepted)

Öz: Birbirine benzemeyen ve değişik zamanlarda ortaya çıkan İtalyan, Alman ve Rus şan ekolleri, farklı şekillerde gelişerek dünya opera sanatına belli bir oranda katkıda bulunmuşlardır. Makalede adı geçen ekollerin, tarihin farklı dönemlerinde dünya çapında yayılma eğilimi ve etkisi incelenmektedir. Bununla birlikte bu yayılma eğilimini sağlayan koşullar ve etkisine sebep olan faktörler de araştırılmaktadır. Çalışmada anılan ekollerden seçilen sanatçıların ve eğitimcilerin isimleri, onların çalışmalarının kısa tanıtımı da yapılmıştır. Makalenin sonuç kısmında İtalyan, Alman, Rus şan ekollerinin farkları ve etkileşimleri ve onların Türkiye opera sanatına olan tesirinin analizi yapılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Şan Ekolleri, Ses Eğitimi, Ses Tekniği, Opera, Opera Tarihi.

Abstract: The Italian, German and Russian singing schools, which were dissimilar and emerged at different times, contributed to the world opera art to a certain extent by developing in various ways. The tendency of spreading around the world in distinct periods of history and the influence of the mentioned schools are examined in this article. In addition, the conditions that provide this tendency to spread and the factors that cause its effect are also investigated. The names of the artists and trainers selected from the schools mentioned in the article and brief introduction of their work are also presented. In the conclusion part of the article, the differences and interactions of Italian, German and Russian singing schools and also their influence on Turkish opera art are analyzed.

Keywords: Singing Schools, Singing Education, Vocal Techniques, Opera, Opera History.

* Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Haliç Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Musikisi Ana sanat Dalı, gbaltayeva@itu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3123-3048.

1. GİRİŞ

“Opera (şan) ekolü” kavramı 16. yüzyılda İtalya’da operanın doğuşuyla ortaya çıkmıştır. Zamanla operanın diğer ülkelere yayılıp o ülkelerin müzik geleneklerinin şartlarına uyarak gelişmesi, farklı şan ekollerin türemesine sebep olmuştur. Batı Avrupa’daki şan ekollerine bakıldığında, onların oluşumunun bestecilik ekollerinin baş göstermesiyle ilişkili olduğu görülmektedir. Sanatçılardan belirli performans kuralları çerçevesinde şarkı söylenmesi istenerek o ülkeye has olan ekolün oluşumu, akabinde gelişimi besteciler tarafından sağlanmıştır. Opera ve şan ekollerinin gelişimini etkileyen faktörler arasında sadece müzikal ortam değil, ekonomik durum, dini siyaseti, hatta politikacılar bile büyük önem taşımakta idi.

Bu makale, Almanya, İtalya ve Rusya’da operanın meydana gelmesine, şan ekollerinin gelişimine, bu süreçlerde opera sanatının iniş ve çıkışlarına, yani en önemli tarihi anlarına genel bir bakış sağlamaktadır. Çalışmada yeni bir müzikal sahne türü olarak opera ve ardından “bel canto” tarzının İtalya’da ortaya çıkmasının, sanat evriminde yeni bir adım sayılması ve öncesinde uzun zamanlı bir oluşum süreci gözlenmesinden dolayı, İtalya örneği daha ayrıntılı bir şekilde incelenmektedir.

2. İNCELEME

2.1. Operanın Doğuşu ve Tanımı

Konuşmanın yerini şarkı söylemenin aldığı müzikal ve dramatik tiyatro eserine “opera” denir. Opera kelimesinin kökeni Latince “opus” olup “iş, eser, çalışma” anlamına gelmektedir.¹ Opera, şarkıcılık, oyunculuk, dans, resim, kostüm hatta mimari gibi sanat dallarının hepsini bir araya getirip seyirciye sunan bir gösteridir.

Orta Çağ vokal müziği, tamamen Katolik Kilisesi’nin etkisi altında kalmıştır. Kiliselerde söylenen düşük volümlü, ağır tempolu ünison ilahiler “Gregoryen ilahiler” adı ile tanımlanmaktadır. 9. yüzyıldan itibaren bu ilahi icrasına bazı kiliselerde tiyatro performansı eşlik etmeye başlamıştır ve gittikçe popülerlik kazanarak sadece tapınaklarda değil, müzik ve sahne mekanlarında da gösteriler sergilenmiştir. Seyirci üzerinde daha büyük etki bırakmak adına bu dini gösteriler muhteşem bir şekilde dekore edilmiştir. Dekorların eşliğindeki sahne oyunları, hareket eden göksel küreler, şimşekler, öbür dünyanın dehşetlerini betimleyen özel efektler eşliğinde yapılmıştır. Ama o göz alıcı gösterilerde ses icrasına pek önem verilmemiş, vokal kısımları basit ve dar ses aralıklı olmaya devam etmiştir.²

¹ Luigi Bonelli, *İtalyanca-Türkçe Sözlük*, 1. Baskı, ABC Tanıtım Basınevi, İstanbul 1989, s. 197.

² Tatyana Hlopkova, *İstoriya Vokalnogo İskusstva*, Arzamas 2016, s. 17.

1580’de Floransa’da meşhur sanatseverler Giovanni Bardi (1534-1612) ve Jacobo Corsi’nin (1561-1602) inisiyatifi ile bestecileri, şarkıcıları ve şairleri bir araya getiren “Florentine Camerata” (Floransa Kamerata) adlı topluluk meydana gelmiştir. G. Bardi İtalya’da edebiyat, şiir, müzik ve felsefe uzmanı olarak tanınıyordu. Topluluğun diğer bir meşhur ismi, Vincenzo Galileo (1520-1591) da kendi araştırmaları ve çalışmaları ile müziğe önemli katkıda bulunmuştur. Galileo bir solist için melodi besteleyen ilk kişi olarak tarihe geçmiştir.³

Florentine Camerata topluluğunun temel amacı, antik trajedileri sahnede canlandırmak ve o gösterilerin vokal kısmını geliştirmek idi. Camerata üyeleri ellerine geçen kaynakları inceleyip Eshilos, Sofokles ve Euripides’in trajedileri sunumu sırasında aktörlerin konuşarak değil şarkı söylüyormuş gibi, kelimeleri uzatarak söylediklerini, sahnede hem şarkı söyleyen hem de dans eden koronun yer aldığını öğrenmişlerdi. Bu çalışmalar esnasında kısaca “yarı melodik bir konuşma biçimi” olarak tanımlanabilecek ve enstrüman eşliğinde icra edilen “resitatif” ortaya çıkmıştır. İlk defa Camerata döneminde kullanılmaya başlanan resitatif, o dönemden itibaren, operaların çoğunda yer almaktadır.⁴ Şair Ottavio Rinuccini (1562-1621) ve besteci Jakopo Peri’nin (1561-1633) iş birliğinin sonucunda Camerata’nın ilk eseri *Dafne* operası ortaya çıkmıştır.

Jacopo Peri’nin *Euridice* adlı diğer operası ilk defa Marie de Medici’nin Fransa Kralı IV. Henry ile evlenme töreninde sahnelenmiştir. Törene o zamanın ünlü bestecisi Claudio Monteverdi de (1567-1643) İtalya’dan davet edilmişti. Olağanüstü enstrümantal ve vokal bestelerin yazarı, başarılı şan öğretmeni Monteverdi, Bardi ve Florentine Camerata üyeleri gibi, uzun zamandır müzikte insanların güçlü duygularını somutlaştırabilecek yeni ifade biçimlerinin arayışında idi. Monteverdi ölçülü konuşmayı iptal edip, yerine opera karakterinin ani ruhsal değişimlerini yansıtan dramatik ve yeni bir anlatım tarzı yaratmıştır. Operaya duygusallık katan yeni bir olgu olarak “arya”, yani şarkı gibi müzikal monologlar eklemiştir. Bu tür monologların, mükemmel ses ve özellikle nefes hakimiyeti tam olan şarkıcılar tarafından icra edilmesi gerekiyordu. Bu nedenle, monologlara kelimenin tam anlamıyla “arya” adı verilmiştir. “Arya” kelimesinin İtalyancadan tercümesi “nefes” ve “hava” anlamına gelir.⁵ 1613’te Monteverdi, Venedik’e taşınıp ömrünün kalan kısmını orada çok çalışarak geçirmiştir. Bu çalışmalar esnasında operanın yeni bir tipi olarak tarihe geçen “dramma per musica” (müzik draması) türünü yaratmıştır.

³ Lyudmila Yaroslavtseva, *Opera. Pevtsi, Vokalnye shkoli İtalii, Frantsii, Germanii XVII-XX vekov*, Sankt-Petersburg 2004, s. 12.

⁴ Yelena Chornaya, *Besedi ob opere*, Moskva 1981, s. 10.

⁵ Yelena Chornaya, *a.g.e.*, s. 12.

Monteverdi'nin sayesinde opera, müzik ağırlıklı, bol aryalı, temposu ve ritmi hızlı değişen dramatik resitatifli, koro ve orkestranın daha aktif olduğu bir gösteri haline gelmiş oldu. Monteverdi'nin ilk ve son operaları kıyaslanınca vokal partiyonlarının çok geliştiği görülmektedir. İlk operası "Orpheus", bir oktavı çok az aşan, dar ses aralıklı, az süslemeli ve sade vokal eserlerden ibaretti. *L'Incoronazione di Poppea* adlı son operasında ise vokal eserlerin ses aralıkları iki oktava kadar genişletilmiş ve bol süslü motiflerle bestelenmiştir. Monteverdi, son operasında çeşitli vokal formlar kullanmıştır. Bundan dolayı operada oynayan sanatçıların resitatif, coloratura⁶, melodeklamasyon⁷, cantilena⁸ ve diğer ses tekniklerine yüksek derecede sahip olmaları gerekiyordu. Bunun haricinde besteci, opera temsili esnasında psikolojik gerçekliğe, müziğin tonlama zenginliğine ulaşmayı da hedeflemiştir. Bunların hepsini ancak Monteverdi gibi başarılı bir öğretmen elde edebilirdi.

Bu dönemde Venedik tiyatroları giderek ticari işletme ağırlıklı kültür merkezi olmaya başlamıştı. Asıl amacı antik trajediyi yeniden canlandırmak değil, halkı eğlendirerek para toplamaktı. Opera karakterlerinin artık sıradan bir insan olması, gösterinin ise sade ve büyüleyici olması gerekiyordu. Hatta opera hikâyesinin daha iyi anlaşılması için ilk kez Venedik'te özel küçük kitapçıklarda operaların özeti basılmaya başlanmıştı. Bu tür kitapçıklara "libretto" deniyordu. Zamanla libretto sadece İtalya'da değil, dünyadaki tüm operalarda kullanılmaya başlanmış ve günümüzde de kullanılmaktadır. Aradan süre geçtikçe opera sanatı zengin insanların desteğiyle yaygınlaşarak daha geniş bir kitleye ulaşmıştır. Zenginlerin operayı desteklemelerinin farklı nedenleri olmuştur. Örneğin Roma'da Papa VIII. Urban'ın (1623-1644) emriyle Kardinal Barberini (1597-1679) opera için özellikle bir bina inşa ettirmiştir. Maksadı opera sanatını bir dini propaganda aracı haline getirerek, opera üzerinden insanları etkilemek ve boyun eğdirmektir. Bu desteğin karşılığı olarak gösteriler de birtakım değişime uğradı. Roma'nın dindar geleneğine ayak uydurmak için, eski antik konuların yerini azizlerin ve günahkarların yaşamları ile ilgili ahlaki hikâyeler almıştı. Etkileyici bir görüntü elde etmek için tiyatro sahipleri hiçbir masraftan kaçınmamışlardı. Sahnedeki renkli süslemeler, meleklerin ve şeytanların uçuşları gibi her türlü tiyatro sahnesi, o dönemin gelişmiş teknolojilerini kullanmak yoluyla seyirciyi büyüdü bir yanılsama içine sürükleyerek çok etkileyici idi. Müzisyenler, şarkıcılar, koro ve orkestra, hepsi virtüöz yetenekleriyle izleyenleri etki altında bırakmışlardı.⁹

⁶ Çevik, hızlı ve teknik süsleme.

⁷ Müzik eşliğinde şiir okuma.

⁸ Akıcı ve bağlı şarkı söyleme.

⁹ Yelena Chornaya, *a.g.e.*, s. 13.

Opera kahramanlarının artık sıradan bir insan olması, onların yaşam tarzının operaya bu şekilde nüfuz etmesiyle, geleceğin gerçekçi tiyatrosunun temeli atılmıştır. Bu gelişim süreci, Roma operasının en karakteristik özelliği olarak, diğer operalara göre kendi farklılığını ortaya çıkarmıştır. Roma operası: solistlerin virtüöz olması, sahne ve kostümlerin ihtişamı, o dönemin şartlarına göre şartırtıcı derecede gelişen *teatral makine teknolojisinin* mükemmelliği, koronun ve kompozisyonun güçlü olması ile karakterize edilebilir. Vokal tekniğinde ustalaşan şarkıcılar çoğunlukla bestecilerin kendileri olmuşur. Stefano Landi (1587-1639), Domenico Mazzocchi (1592-1665), Loretto Vittori (1604-1670) gibi usta şarkıcıların çalışmalarının, vokal sanatının gelişimine büyük katkısı olmuşur.

O dönem kadınların sahneye çıkması yasak olduğundan, tüm kadın rolleri “castrato”¹⁰ (kastrato: hadım) şarkıcılar tarafından canlandırılmıştı. Hatta onlara özel eğitim veren şan okulu bile açılmıştı. Okulda eğitim alan kastratolar operalarda kadın rollerinde sahneye çıkıyorlardı. Okulun en iyi öğrencileri arasında eşsiz bir erkek sopranoya sahip olan Baldassar Ferry (1610-1680), dünyada yaşamış en seçkin şarkıcılardan biri olarak tarihe geçmiştir. Carlo Farinelli, (1705-1782), Gaetano Caffarelli (1710-1783), Gaspare Pacchierotti (1740-1821) gibi kastrato şarkıcıların isimleri kendi dönemlerinde kazandıkları şöhret sayesinde zamanımıza kadar gelmiştir.

17. yüzyılın sonunda, Napoli’de müzisyenler İtalyan operasının asırlık gelişiminden ve birikiminden faydalanarak kendi opera ekolünü yaratmışlardır. Napoli’nin 1660’ta inşa edilen ilk opera binasında önce Floransalı, Romalı ve Venedikli bestecilerin operaları gösterilmekteydi. Sonrasında ise “kendi sanatçılarını yetiştirip, sahnede çalıştırma” projesi Napoli Operası’nda başarıyla hayata geçirilmiştir. O dönemde büyük kiliselerde yetimhaneler bulunmaktaydı. Adına “konservatuvar” denen bu yetimhanelerde çocuklara temel eğitimin yanı sıra, kişisel gelişimlerini desteklemek amacıyla genellikle sadece el sanatları öğretilmekteydi. Ancak Napoli’ye operanın gelmesi ve opera sanatının giderek ticarileşmeye başlamasının ardından, bu durum kiliselerin de dikkatini çekmiş, kendileri açısından daha kârlı olacağı gerekçesiyle, öğrencilerin örneğin şarkıcı veya müzisyen olarak

¹⁰ Kastrasyon, kişinin cinsel faaliyette bulunma ve üreme yeteneğini geri dönüşümlü veya geri dönüşümsüz olarak sonlandırmak amacıyla yapılan tıbbi müdahalelerdir. 16. yüzyılın sonunda kiliselerde kadın seslerinin yasaklanmasından dolayı koroların soprano partiyonları tiz sesli erkek çocuklar tarafından seslendirilmekteydi. Ergenlik dönemi ve sonrasında güzel ses ahenklerinin kaybolmaması için 8 yaşından itibaren kastrasyon yaptırılıyordu. Bu ameliyatı geçiren şarkıcılara “kastrato şarkıcılar” deniyordu.

kullanılması için konservatuvarlardaki eğitim biçimini buna göre değiştirmişlerdi. Böylece kiliseler, eğitim pratiklerinde el sanatlarıyla birlikte müzik eğitimine de başlamışlardı. (Burada, genel olarak tüm sahne sanatlarının eğitimini veren günümüz konservatuvarlarının dünyadaki ilk örneklerinin aslında bu yetimhaneler olduğuna dikkat çekmek yerinde olacaktır). Konservatuvar öğretmenleri tarafından öğrencilere şarkı söyleme, müzik teorisi, çeşitli enstrümanlar çalma ve en yeteneklilere ise kompozisyon dersleri verilmiştir. Mezun olan en iyi öğrenciler, kendilerinin ardından gelen genç arkadaşlarına öğretmenlik yapmışlar: diğer mezunlar ise kilise korolarında ve operada çalışmışlardır.¹¹

Zamanla eğitilmiş ve yetenekli müzisyenlerin birkaç kuşağını bir araya getirip yönlendiren Alessandro Scarlatti (1660-1725) öğrencileri ile birlikte Napolitan opera ve şan ekolünü yaratmıştır. Mükemmel teknik sahibi olmak zorunluluğu, alınan nefesi doğru harcamakta ustalık aranması gibi, şarkıcıdan yüksek becerilerin beklenmesi, bu ekolün en önemli özelliğiydi. Bu donanımla konservatuvardan başarıyla mezun olan şarkıcılar, Napoli Operası'nın tarihe geçen "bel canto", yani "güzel şarkı söyleme" tarzının standartlarını belirlemiştir. Bu konuda A. Scarlatti ve ondan sonraki besteciler – Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), Nicola Porpora (1686-1768), Leonardo Leo (1694-1744) - vokal sanatının gelişimine büyük katkı sağlamışlardır. 1730'lardan itibaren Napolitan okulunda ses icrasında çok sayıda karmaşık pasaj içeren ve gittikçe enstrümantal partisyona benzemeye başlayan bir koloratür tekniği de kullanılmıştır. Daha önce duyulduğundan farklı, üç parçadan ibaret olan "arya da capo" adlı yeni tür aryanın üçüncü bölümünde ise genellikle şarkıcının kendisi tarafından doğaçlama yapıldı. Bu doğaçlama sanatı, 18. yüzyılın vokal kültürünün bir özelliğidir. Koloratür süslemeler ne kadar karmaşıkça, şarkıcının sanat yönünün o kadar başarılı olduğu kabul edilmiştir. O dönemin (18. yy) ünlü şarkıcıları arasında: yüksek nitelikli koloratür soprano ve doğaçlamalarından dolayı "Nuova Sirena (Yeni Siren)"¹² olarak adlandırılan Faustina Bordoni (1697-1781); Madrid'de Farinelli ile büyük başarılar elde eden Regina Mingotti (1722-1808) ve Francesca Cuzzoni (1700-1778) gibi şarkıcılar sayılabilir.¹³

¹¹ Zalina Mityukova, "Neapolitanskiye 'konservatorii'-prityti XVIII vek kak pedagogicheskiy fenomen",

<https://www.elibrary.ru/item.asp?id=32330749>, (10.12.2021).

¹² Sirenler: Yunan mitolojisinde güzel sesleriyle şarkı söyleyerek, denizcileri baştan çıkarıp felakete sürükleyen, bir kuşun vücudu ve bir kadının başından oluşan, melez yaratıklardı.

¹³ Lyudmila Yaroslavtseva, *a.g.e.*, s. 20-22.

1820’lerde dinleyicilerin operada virtüöz şarkıcılığa odaklandıkları için oyunun dramaturjisine ve müziğin üslup birliğine pek önem vermemesi, operanın yeni bir çeşidinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. “Passticio opera” denilen bu yeni tür operanın her perdesinin farklı besteci tarafından yazılması, o dönem sık rastlanan ve normal sayılan bir durum idi.¹⁴

18. yüzyılın başlarında Napoli’de opera serianın aksine “opera buffa”, yani “komik opera” ortaya çıkmıştır. Halkın eğlenmesi için opera seria’ya dâhil edilmiş parçalar artık kendi başına opera olarak sahnelendirilmiştir. Bu olay ilk olarak Pergolesi’nin “La Serva Padrona” (Hanım Olan Hizmetçi) operası ile başlamıştır. Opera buffa’nın entrikası gündelik ve karmaşık olmayan komedi hikâyeleri esas alınarak, genellikle basit ama eğlenceli kent yaşamından esinlenilerek oluşturulmuştur. Diğer özelliği ise aryaalarının son derece sade ve bol resitatifli olmasıdır. Opera buffa ile birlikte muhteşem ses tekniğine sahip olan birtakım komedi yıldız sanatçıları ortaya çıkmış, tenor Gioachino Garibaldi (1743-1792), soprano Maddalena Allegranti (1754-1829), bariton Luigi Bassi (1766-1825) ve mezzo soprano Celesta Cattellini (1760-1828) gibi şarkıcıların şöhreti İtalya’nın sınırlarını aşmıştır.

2.2. İtalya Opera Ekollerinin Özellikleri

İtalyan operasının doğuşu ve ardından şehirlere göre farklı gelişimi neticesinde zengin özelliklere sahip olan bu opera şan ekolü, diğer ülkelerin ekollerinin temelini sağlamıştır. İlk adımlarını Floransa’da atan opera sanatı bugünkü halinden çok uzaktaydı. O dönemin operalarında ansambl ve aryaaların eksikliği ama resitatiflerin fazlalığı, operanın statik bir şekilde icra edilmesi ve az hareketliliği dikkat çekmektedir. Bunun esas nedeninin müzikten çok daha fazla, şiire önem verilmesi olduğu düşünülmektedir.

Floransa’nın tecrübesinden faydalanarak operanın gelişiminde katkıda bulunan Napolitan operası, sanatı daha da ileri seviyeye taşımıştır. Bel canto tekniği gibi çok gelişmiş yeni şarkı söyleme tarzının ortaya çıkması ve opera seria, opera buffa ve opera passticio adlı farklı ve yeni opera türlerinin doğuşu, Napolitan operasının en büyük ve en önemli özelliklerini oluşturmuştur.

Venedik operası ile Floransa operası kıyaslandığında, Venedik operasının daha çok özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Operalar dramatik resitatif dolu, bol aryalı olmasına rağmen müzik ağırlıklı, temposu ve ritmi hızlı değişen hareketli bir gösteri halinde olmuştur. Koro ve orkestranın oyuna daha aktif katılması ile birlikte arya büyük önem kazanarak operada ayrı bir yere sahip olmuştur. Böylece

¹⁴ Solovtsova Lyubov, Oksana Leontyeva, “İstoriya İtalyanskoy Operi”, https://www.classic-music.ru/opera_history_italy.html, (17.01 2022).

opera daha aksiyonlu, sürükleyici bir olay örgüsüyle daha da göz alıcı hale gelmiştir. Bunun yanı sıra libretto kitapçıklarının kullanılmaya başlanması, Venedik operasının gelişim yolunun farklı olduğunu gösteren belirleyici özelliklerinden biri olmuştur.

Venedik operasından farklı olarak, Roma operasının göze çarpıcı özelliklerinden biri ise gösteride kastrato şarkıcılarının önemli rol oynamasıdır. Kastratoların ve diğer solistlerin virtüöz icrası, koronun ve kompozisyonun güçlü olması, sahne ve kostümlerin ihtişamı, teatral makine teknolojisinin gelişimi gibi olumlu faktörlerin etkisiyle yüksek kalitede oyunlar sergileyerek opera hayranlarının sayısını arttırması da Roma operasının o dönem öne çıkan en önemli özellikleri olmuştur. Tüm bu gelişmeler sonucunda, söz konusu dönemde Roma'da "gerçekçi tiyatronun" temeli de atılmıştır.

2.3. Almanya'da Opera ve Ses Eğitimi: Doğuşu ve Gelişimi

Alman operası, yolculuğuna büyük zorluklarla başlamıştır. 17. yüzyılın ilk yarısında ekonomik ve siyasal koşullardan dolayı yerli sanata değer verilmemiştir. Başta İtalyanlar olmak üzere yalnızca yabancıların sanatına daha çok ilgi gösteren ülke yönetimi, kendi sanatçılarını desteklememiştir. Bu nedenlerden, Almanya'nın sahnelerini çoğunlukla İtalyan yabancı şarkıcılar, besteciler ve şefler işgal etmişlerdi. Yine de tüm bu olumsuz gidişata rağmen ilk Alman operası *Daphne* 1627'de önemli Alman bestecilerden biri olan Heinrich Schütz (1585-1672) tarafından yazılabılmıştır. Fakat bu operanın seyirciler tarafından nasıl karşılandığına dair herhangi tarihi ya da güncel bir bilgiye ne yazık ki bugüne kadar ulaşılabilmiş değildir. *Daphne*'den sonra milli operalarını yaratmak amacıyla farklı Alman bestecileri girişimlerde bulunmuşlar, ancak Otuz Yıl Savaşları sürecinde bu girişimlere ara verilmiştir. 1660'ta Alman opera sanatının oluşumunda yeni bir aşamaya geçilmiş, Dresden, Hamburg ve Leipzig şehirlerinde opera evleri açılmış, ancak o sahnelerde de yine tamamen İtalyan opera toplulukları kendi operalarını göstermişlerdir. Tek istisna, opera alanındaki İtalyan etkisine bir süre direnebilen Hamburg şehri olmuştur. Sadece orada opera gösterileri kendi ana dillerinde sahnelenmiştir.

Alman müzik sanatının üç seçkin temsilcisi Johann Mattheson (1681-1764), Reinhard Keizer (1674-1739) ve Georg Friedrich Handel'in (1685-1759) Hamburg'da yollarının kesiştiği 1695-1706 yılları, Hamburg Operası'nın zirve dönemine denk gelmektedir. Üçü de yaş ve karakter farklılıklarına rağmen, ilerici yapıya sahip, yerel sanatlarının savunucusu olan, milliyetçi sanatçılardı. Her biri güçlü birer uzman olan bu üç insanın arasındaki etkileşim, Hamburg sahnelerini ve

Araştırma Makalesi

ulusal opera estetiğinin özelliklerini son derece profesyonel eserlerle zenginleştirmiştir.¹⁵

R. Keizer, miras olarak 120 opera bırakmıştır. Fakat bunlardan ancak 18'i Berlin Devlet Kütüphanesi'nde günümüze dek muhafaza edilebilmiştir. Besteci, çalıştığı opera şarkıcılarından, konuşmaya yakın, doğal bir anlatım ve abartısız ifadeli performanslar istemiştir.¹⁶ R. Keizer'in en büyük rakibi, Hamburg Operası'nda üç yılda Alman dilinde dört opera yazan G. F. Haendel'di. Fakat bu dilde yazılmış operaların ek kısımları İtalyanca idi. Handel'in operalarının vokal kısımları ses için çok uygundur. Bunun en muhtemel sebebi, bestecinin kendisinin de zor eserlerde iyi performans gösteren mükemmel bir şarkıcı olmasıydı denebilir.

Hamburg'dan sonra Almanya'nın farklı şehirlerinde opera evleri açılmıştır. 1774'ten beri Bavyera'nın başkenti Münih'te, dramatik ve müzikal performanslarının repertuarı sistematik olarak güncellenmekte olup, yetenekli ve çalışkan tiyatro toplulukları çalışmaya başlamıştır.

1777'de Mannheim'da Alman ulusal müzik kültürünün kalesi haline gelen bir tiyatro açılmıştı. Gösterilerde sadece Alman aktörler yer almış, konuşma dilinin temizliği, sahne davranışının zarafeti ve oyuncular arasındaki takım ruhu duygusunu geliştirmek için büyük bir mücadele vermişlerdi. Bu konuda büyük başarı gösteren, olağanüstü dramatik yeteneği ile öne çıkan Aloisia Weber (1760-1839), Elizabeth (1746-1786) ve Dorothea Wendling (1736-1811) kardeşler, o dönemin meşhur şarkıcıları olarak tarihe geçmişlerdir.¹⁷

Alman operasının öncüsü sayılan "Singspiel", müzikli dramının yeni bir türü olarak ilk defa Berlin'de ortaya çıkmıştır. 1743'te, mizah anlayışıyla tanınan önemli orkestra müzisyeni Johann Georg Standfuss (1720-1759) tarafından yazılan "Der Teufel ist Los" (Şeytan Özgürdür) opera ilk önce Viyana'da, daha sonra ise Hamburg'ta sahnelenmiştir. Bu gösteri, o dönemin insanları arasında hızla popülerlik kazanmıştır. Bunun sebebi, icracının yüksek vokal tekniğine veya geniş bir ses aralığına sahip olmasının gerekmemesi olarak düşünülebilir. Bu sayede gösterilerde söylenen şarkılar artık sokaklarda, tavernalarda, şehirlerde ve köylerde duyulmuştur. Tüm bu nedenlerden yola çıkarak, Singspiel'in, toplumun genel müzikal gelişimi üzerinde daha önce görülmemiş bir etki yarattığı söylenebilir.¹⁸

Alman operası için 19. yüzyılın ilk yarısı bir arayış dönemi idi. Bu dönem birkaç aşamaya ayrılabilir:

¹⁵ Yelena Chornaya, *a.g.e.*, s. 27.

¹⁶ Hermann Krechmar, *İstoriya operi*, İzdatelstvo Urait, Moskva 2023, s. 172.

¹⁷ Lyudmila Yaroslavtseva, *a.g.e.*, s. 158-159.

¹⁸ Hermann Krechmar, *a.g.e.*, s. 240.

1800-1815 Singspiel'in egemen olduğu yıllar ve 1815-1840 Singspiel'de yeni bir anlayış olarak, Alman romantik operasının doğuşu... Bu yıllarda Ernst Theodor Amadeus Hoffman (1776-1822), Gustav Albert Lortzing (1801-1851), Heinrich Marschner (1795-1861) gibi bir dizi opera bestecisi öne çıkmakla birlikte, Carl Maria Friedrich Ernst von Weber (1786-1826) yeni tiyatrunun yaratıcısı olarak Weber'in *Der Freishütz* (Özgür Nişancı), *Euryant* ve *Oberon* operaları Alman opera tarihinde yeni bir sayfa açmıştır. 18 Haziran 1821'de Berlin'de yeni Alman tiyatrosu Schauspielhaus'da gerçekleşen *Der Freishütz* operasının prömiyeri Alman operasının gelişimi açısından tarihi bir olaydı. Almanya'da önceki gösterilerin hiçbiri bu kadar geniş ölçüde halktan olumlu tepki almamıştı. Weber'in zaferi, popüler bir gösteri niteliğindedi. Büyük Alman tiyatrolarının tümünde sergilenen bu opera, K. M. Weber'i Almanya'nın en popüler bestecisi yapmıştır. Alman halkının hayatı, yaşam tarzı ve türleri daha önce hiçbir opera sahnesinde Singspiel'deki kadar gerçekçi ve romantik şekilde yansıtılmamıştı.¹⁹

Aynı yıllarda Almanya'da diğer bir ünlü bestecisi Richard Wagner'in (1813-1883) üslubu da belirginleşmeye başlamıştı ve Alman operası denildiğinde artık Wagner akla geliyordu. Statik bir yapıya sahip olan dramının akışında az hareketli ve psikolojik sahnelere özel bir vurgu yapılması, felsefi ideolojik kavramların derinliği, Alman romantik operasının özellikleridir. Bu özellikler R. Wagner'in erken dönem eserlerinde çok belirgindir. Besteci, çalışmalarının erken döneminde Weber başta olmak üzere, diğer Alman romantik bestecilerin izinden gitmiştir. Ancak Wagner'in kendine has anlayışı, 26 yıl boyunca üzerinde çalıştığı "görmekli bir opera destanı" olan *Ring der Nibelungen* (Nibelung'un Yüzüğü) operasında, en tutarlı şekilde somutlaşmıştır. Performansı toplam 18 saat süren opera İskandinav- Alman efsane ve mitolojisine dayanmaktadır. Bu büyük eser, *Das Rheingold* (Ren'in Altını) (1854), *Die Walküre* (Valküreler) (1856), *Siegfried* (1871) ve *Götterdämmerung* (Tanruların Ölümü) (1874) adlı dört ayrı operadan oluşmaktadır. Wagner bu operalarda gelişmiş bir *leitmotif*²⁰ sistemini de yaratarak, opera müziğine yeni bir boyut kazandırmıştır.²¹

2.4. Alman Opera Müziğinde R. Wagner Devrimi ve Ekolü

Richard Wagner'in öne çıkan yenilikçi operaları, 19. yüzyılda şarkı söyleme sanatında devrim yaratmıştır. Besteci, "Aktörler ve Şarkıcılar Hakkında" adlı makalesinde, İtalyan ekolünün zarafeti ve zenginliğine rağmen, onu kararlılıkla

¹⁹ Lyudmila Yaroslavtseva, *a.g.e.*, s. 166.

²⁰ Leitmotif (laytmotif) operada belirli bir karakteri veya bir varlığı simgeleyen ve karakterize eden müzikal cümleler.

²¹ Aleksey Losev, "Problemi Vagnera v Proshlom i Nastoyashem", *Voprosi Estetiki, Cilt 8, 1968, s. 67-196.*

Araştırma Makalesi

reddetmek gerektiğini yazıyor. Wagner'in operalarında üç tür ses dikkat çeker: “dramatik soprano”, “kahramansı” (geniş aralıklı, güçlü ve kalıcı) tenor (heldentenor) ve “dramatik bariton”. Bu sesler için yazılan partiyonların özellikleri ise şöyle tanımlanabilir; vokal ve fiziksel dayanıklılık gerektirmesi, genellikle geniş aralıklardan ve ses için uygun olmayan geçiş notalarından oluşan melodik çizginin karmaşıklığı, tenor ve soprano için pes, bariton ve bas için aksine, tiz bölgelerin sık kullanılmasıdır.

Besteci, operaları için güçlü ve uzaklardan duyulan, adeta “uçarak süzülen” bir ses karakteri olan şarkıcılar aramış, sesi orkestra ile iç içe geçmiş bir tür enstrüman olarak düşünmüştür. Buna ek olarak Alman dilinin fonetik özelliklerinin, opera şarkıcılığını zorlaştıran bir yapıya sahip olması da göz önünde bulundurulduğunda, Wagner operalarının diğerlerine göre daha sert, mekanik ve daha fazla efor isteyen karakterde olduğu söylenebilir.

Wagner tarzı, Alman vokal pedagojisinde “Primar (ilk) ton”²² adını alan, özel bir ekol yaratmıştır. Bu ekolün kurucusu Friedrich Schmitt (1812-1884) idi. Schmitt'in verdiği eğitiminde İtalyan ekolü tamamen reddedilmese de Alman dilinin fonetik özelliklerine uymak şartıyla müfredatın son aşamasında kullanılması tercih edilmiştir. Schmitt'in çalışmalarının ana fikri, seste doğru tonu bulmaktır. Primar tonu bulmak ve o tonun oluşma mekanizmasını tüm ses aralığında kullanmak bu metodun özünü oluşturmuştur. Ancak bu dönemde Alman opera müziğinin kendine özgü özelliklerini ve dilin fonetiğini esas alan bir Alman şan okulu olmaması nedeniyle, Wagner kendi ekolüne uygun ve kendi müziğini ifade edebilecek sanatçılar bulmakta güçlük çekmiştir. Wagner, özel bir Alman Şan okulu açılması için Kral II. Ludwig'e başvurmuş ve bundan olumlu sonuç almayı başarmıştır. Schmitt de Wagner'in böyle bir okul kurma çabasına büyük destek vermiştir fakat R. Wagner'in operalarının vokal zorluklarıyla başa çıkabilecek şarkıcılar yetiştirememiştir. İlk başta Wagner, Schmitt'in fikirlerine kapılmış, ancak pratik bir sonuç göremeyince Schmitt'in öğrencisi Julius Gay (1832-1909) ile çalışmaya başlamıştır. Julius Gay çevresinde eğitilmiş, yetenekli bir müzisyen ve besteci olarak biliniyordu. Profesyonel bir sese sahip olamasa da vokal pedagojisine olan tutkusu ve Alman dilinin fonetiği hakkındaki mükemmel bilgileri, ayrıca Wagner ile karşılıklı anlayışı ve işbirliği, Gay'ın parlak opera sanatçıları yetiştirmesini sağlamıştır.

2.5. Rusya'da Opera: Doğuşu ve Gelişimi

Rusya'da, 29 Ocak 1736'da St. Petersburg Saray sahnesinde Francesco Domenico Araja'nın (1709-1771) *Sila lyubvi i nenavisti* (Sevginin ve nefretin gücü)

operasının temsilinde seyirciler, farklı bir şarkı söyleme tarzının, müziğin ve dramın aynı zamanda bir araya gelmesi neticesinde yeni bir sanatın oluşmasına tanıklık etmişlerdir. İtalyanca olan bu operanın Rusça tercümesini Vasiliy Kirilloviç Trediakovsky (1703-1768) yapmıştır. 1755'te besteci Araja, şair Aleksandr Petroviç Sumarokov'ın (1717-1777) *Tsefal ve Prokris* şiirine yazdığı müzikle, Rusya müzik tarihindeki ilk Rusça operayı seyircilere sunmuştur. Temsili sarayda yapılan operanın profesyonel ve amatör solistlerinin arasında geleceğin ünlü bestecisi Dmitriy Stepanoviç Bortnyansky (1751-1825) de yer almıştır.²³

2.6. M. I. Glinka Öncesinde Rusya'da opera

Aydınlanma Çağının en önemli Rus bestecisi Dmitry Bortnyansky'nin Fransız librettolarına yazdığı *Sokol* (Şahin) (1786) ve *Sin-sopernik, ili Novaya Stratonika* (Rakip Oğul veya Yeni Stratonika) (1787) adlı iki lirik operanın formlarının gelişimi, bestecinin becerisi konusunda o dönemin Batı Avrupa opera örnekleri ile boy ölçüşebilir hale gelmiştir. O dönem Rus bestecilerin, köy ve şehir şarkılarının melodilerini operada sıklıkla kullanması, Rus operasına özgün bir karakter kazandırmıştı. Bazen besteciler tarafından bu melodiler işlenerek müzik dokusunun temeli oluşturulmuş, bazen de besteciler, en basit yolu izleyerek halk melodilerinden birtakım örnekleri düzenlemekle yetinmişlerdi.

Bestecilikte romantik tarza sahip olan Alexei Nikolayeviç Verstovsky (1799-1862) 19. yüzyılın ilk yarısında en önemli Rus bestecilerinden birisi olmuştur. Opera, bestecinin çalışmalarında en önemli yer tutan türlerden biriydi: *Pan Tvardovsky* (1828), *Vadim, ili Probujeniye dvenadtsati spyashih dev* (Vadim veya Uyuyan On İki Bakirenin Uyanışı) (1832), *Askoldova mogila* (Askold'un Mezarı) (1835), *Toska po Rodine* (Anavatan Özlemi) (1839), *Son nayavu, ili Çurova dolina* (Gerçekte bir Rüya veya Çurova vadisi) (1844), *Gromoboy* (1854) gibi operaların arasında *Askold'un Mezarı* operası bestecinin en meşhur ve en başarılı eseridir. "Rus halk melodilerinden faydalanan diğer besteci Mikhail İvanoviç Glinka'nın (1804-1857) Rus klasik operasının ve genel olarak Rus klasik müziğinin kurucusu olarak sayılmasına karşı çıkan Verstovsky, operada kullanılan bu yöntemlerin fikir babası olarak kendini görüyordu. Ancak zaman ve kader onun aleyhine karar verdi ve *Askold'un Mezarı* galasından bir yıl sonra 1836'da sahneye konulan, Glinka'nın *Zhin za tsarya* (Çar İçin Bir Hayat) adlı operasının prömiyeri ve büyük başarısı Verstovsky'nin tüm ihtişamını gölgede bırakmıştı."²⁴

²³ Yelena Chornaya, *a.g.e.*, s. 72-73.

²⁴ Liu Jing, "Stanovleniye Russkoy Operi", <https://science-education.ru/ru/article/view?id=1288>, (17.12.2022).

2.7. Rus Şan Ekolü'nün Kurucusu Mikhail Ivanovich Glinka

Rus müziğinin görkemini ve gururunu oluşturan büyük besteciler arasında M. I. Glinka Rus klasik müziğinin kurucusu olarak tarihe geçmiştir. Glinka'nın romansları ve şarkıları, operaları Rus müziğine değerli bir katkıdır. Rus operasının bağımsız bir tür olarak tanımlanması, Glinka'nın çalışmalarının bir sonucudur. Neredeyse tüm müziği metinden önce yazması ve söz yazarının metni hazır melodilere uydurmak zorunda kalması, Glinka'nın kendine has özelliklerinden biri olmuştur. Onun bu dayatması, tanınmış şairlerin opera çalışmalarından uzaklaşmasına neden olmuştur. Glinka'nın ilk operasının librettosunu oluşturmak için o zamanın popüler yazarları Nestor Kukolnik (1809-1868), Vladimir Sollogub (1813-1882), Vasily Zhukovsky (1783-1852), Prens Vladimir Odoevsky (1803-1869) ve Baron von Rosen (1799-1884) bir araya gelip çalışmaya başlamışlar, fakat librettonun ana yazarı Baron von Rosen olmuştur. Yazarın hazır müziğe söz uyarlama yeteneğine Glinka çok değer vermiştir. Glinka'nın çalışmalarının neticesinde 1836'da ortaya çıkan *Zhin Za Tsarya* adlı operası Rus müzik kültürüne yol gösterici bir kılavuz olmuştur.

Rus klasik müzik bestecileri ekolünün oluşumunda başı çeken Glinka, yarattığı şan ekolü disipliniyle birçok seçkin opera şarkıcısını da kendisi yetiştirmiştir: "Rus operasının büyükbabası" olarak tanınan bas Osip Petrov (1806-1878), kontralto Anna Petrova-Vorobyova (1817-1901) ve bariton Semion Gulak-Artemovsky (1813-1873) bunlara örnek gösterilebilir. M. Glinka, özellikle Petrov'un sesini geliştirmek amacıyla "Ses Geliştirme İçin Egzersizler" başlıklı bir metot yazmıştır.

2.8. Rus Şan Ekolü'nün Önemli İsmi Aleksandr Yegorovich Varlamov

Rus şan ekolünün diğer bir önemli ismi olan A. Y. Varlamov (1801-1848), Glinka'nın yarattığı vokal okulunun takipçisi sayılmaktadır. Kendi metodolojisinde Glinka'nın vokal ilkelerine bağlı kalmıştır. 1740 yılında, seslerin, rezonatörlerin, şarkı söyleme nefesinin sınıflandırılmasına dikkat edildiği ve açıklandığı, "Polnaya shkola peniya" başlığını Türkçeye "Şarkı Söyleme Okulu" şeklinde çevrilebilecek kitabını yayınladı. Eserde besteci özellikle koloratur tekniğine büyük önem vermiştir. A. E. Varlamov, bu kitabıyla Glinka'nın vokal okulu ile örtüşen birçok noktaların olduğu ama aynı zamanda önemli farklılıkların da olduğu bir okul sunmaktadır. Rusya'daki Rus vokal pedagojisi 2 türlü ekol ile başlamıştır: M. I. Glinka ekolü ve A. E. Varlamov ekolü. Zamanla bu ekoller zenginleşerek gelişse de temel ilkeleri değişmemektedir.

2.9. Osmanlı'dan Günümüz Türkiye'sine Operanın Doğuşu ve Gelişimi

Günümüz Türkiye'sinde opera sanatı kendine has bir yolla gelişmektedir ve bu yolculuğu zaman ve olaylar açısından iki döneme ayırmamız gerekmektedir: Osmanlı İmparatorluğu dönemi ve Cumhuriyet dönemi. Bu durumda, opera sanatının Türkiye'deki gelişiminden önce, Osmanlı döneminde Türklerin bu sanat dalıyla tanışma sürecine göz atmak yerinde olacaktır.

2.10. Osmanlı Döneminde Opera

1797'de Topkapı Sarayı'nda ilk kez Sultan III. Selim tarafından Batı'dan getirilen opera gösterisi saray çevresinde büyük ilgi uyandırmıştır. Sanata büyük ilgi gösteren III. Selim'in siyasal ve kültürel değişim yönünde yapılan liberal reformları ülkenin batılılaşmasının başlangıcını sağlamıştır.²⁵ 1839'da İstanbul'da, sarayda ve saray dışında müzikal oyunları ve operetleri temsil ederek faaliyetine başlayan Fransız Tiyatrosu açılmıştır.

1840-1844 yılları arasında daha çok illüzyonistler ve cambazların gösteri yaptığı "Bosco Tiyatrosu" adıyla faaliyetini sürdüren ve İtalyan illüzyonist Bartolomeo Bosco tarafından kurulan tiyatro, kimi kaynaklarda Suriye Hristiyanlarından, kimi kaynaklarda da Lübnan Hristiyanlarından olduğu belirtilen Osmanlı'nın zengin tebaasından olan Mihail Naum Duhanı tarafından 1844 yılında devralınarak, sonrasında yaklaşık 30 sene boyunca çok başarılı opera temsilleri yapacak olan, meşhur Naum Tiyatrosu'na dönüşürmüştür.

Yaklaşık on seneye yakın Naum Tiyatrosu'nun rakibi olarak faaliyet gösteren Gedikpaşa Tiyatrosu'nun açılışı 1860 tarihine denk gelmiştir. Fakat ilk başta tiyatrodaki Soullier sirkinin gösterileri düzenlenmiştir. 1864'te Osmanlı Ermenilerinden Güllü Agop'un inisiyatifi ile Asya Kumpanyası topluluğu kurularak Gedikpaşa tiyatrosunda çeşitli temsiller verilmeye başlamıştır.²⁶

Osmanlı döneminde, opera sanatına yönelik atılan ilk adımlarından bahsedebilmemiz için, Dikran Çuhacıyan'ın adını anmamız gerekir. Librettocu Takvor Nalyan'la birlikte 1874 yılında Operahane-i Osmanî'yi kurarak, tiyatro sahnesinde dinleyicilere kendi bestelerini sunmuşlardır. *Arif'in Hilesi*, *Köse Kâhya* ve *Leblebici Horhor Ağa* adlı art arda sahnelenen bu üç operetin hepsi de Türk dilinde gösterilmiştir.²⁷ 1859'da Louis Soullier'nin sirkî için kurulan Gedikpaşa Tiyatrosu'nda haftada 2 kez sözlü ve sözsüz pantomim oyunları oynayacağına dair

²⁵ Cevad Altar, *Opera tarihi*, 1. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul 2001, s. 187.

²⁶ Seda Kula, Zülal Gürbüz, "Geç Osmanlı Başkentinde Suriçi Sahneleri ve Gedikpaşa Tiyatrosu", *Sanat Tarihi Dergisi*, 32/1, 2023, s. 1-29.

²⁷ Nuray Acar, "Türkiye'de Ses Eğitiminin (Şan) Gelişimi ve Uzman Görüşleri ile değerlendirilmesi", (Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, 2014), s. 23.

Araştırma Makalesi

duyurular yapılmıştır. 1877’de tiyatro kapanmış ve binası yıkılmış, yerine yeniden inşa edilen tiyatro binasında Gioacchino Rossini’nin *Sevil Berberi* operası ile sezonunu açmıştır. 1868 yılında tiyatro yönetimine getirilen Güllü Agop, İstanbul halkı ile hükümdarın ilgisini çekmek ve sevgisini kazanmak için gerek tiyatronun iç ve dış onarımı açısından gerek sahne oyunları açısından yenilikler getirmiştir. Türk asıllı Müslüman oyuncuların çıktığı ilk sahne, Gedikpaşa Tiyatrosu olmuştur. Yabancı oyunlar ilk defa bu sahnede Türk diline tercüme edilmiş, o dönemin ünlü edebiyatçılarının eserleri sahnelenmiştir. Ama Osmanlı döneminde opera sanatının bu kadar ilerlemesine rağmen 1884 tarihinde Gedikpaşa Tiyatrosu faaliyetine son vermiştir.²⁸

2.11. Türkiye’de Opera

Cumhuriyet’in getirdiği sosyal ve kültürel değerlerin halka ulaştırılması amacıyla 19 Şubat 1932’de ilki Ankara’da olmak üzere 14 il merkezinde “Halkevleri” açılmıştır. O dönem “halkevlerinin gençleri” diye anılan Ahmet Adnan Saygun (1907-1991) ile Münir Hayri Egeli (1903-1970) aynı zamanda *Özsoy* adlı ilk Türk operasının yaratıcıları olarak da anılmaktaydı.

Cumhuriyet döneminde yazılarak dünya prömiyeri 19 Haziran 1934’te yapılan ve ilk Türk operası olma özelliğini taşıyan *Özsoy* operasının metnini Münir Hayri Egeli (1903-1970) yazmış, bu süreçte Atatürk yazarı yönlendirmiş ve denetlemiştir. Operanın bestecisi Ahmet Adnan Saygun 3 perdeli 12 tablodan oluşan operayı iki ay gibi bir sürede bestelemiş, hem de orkestrayı yönetmiştir. Libretto ve müzik hazır olunca oyunu sahnede gerçekleştirmek için zaman darlığına rağmen solistler de bando da koro da çabuk bulunmuştur.²⁹ Dans ve koreografiye ise bu alanda deneyimi olan, kızları Selma ve Azade ile Selim Sırrı Tarcan (1874–1957) üstlenmişlerdir.

Özsoy operasının başrollerinden *Ulu Anne*’yi, müzik eğitimini Münih’te gören Nimet Vahit (1902-2003), diğer başrol *Feridun*’u ise Nurullah Şevket Taşkıran (1901–1952) canlandırmıştır. Operanın prömiyeri Türkiye ve İran devlet başkanlarının önünde Ankara Halkevi’nde çok başarılı geçmiştir. *Özsoy* operasının ardından Adnan Saygun kısa zamanda “Taş Bebek” ve “Bay Önder” operalarını seyircilerin huzuruna sunmuştur. Nimet Vahit ise opera çalışmaları dışında İstanbul Konservatuvarı’nda şan öğretmenliği yapmıştır. Yetiştirdiği önemli sanatçılar arasında Belkıs Aran (1914-1998), Neriman San, Mualla Renda ve Semiha Berksoy

²⁸ Hilal Karavar, “Batılılaşma Etkisindeki Halk Tiyatrosu “Tuluat””, *Milli Folklor*, Cilt 17, Sayı 134, 2022, s. 119-130.

²⁹ Cumhurbaşkanlığı Bando ile İstanbul Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Orkestrası bir araya getirilerek tiyatro orkestrası oluşturulmuş ve Halil Bedii Yönetken’in (1899-1968) yönlendirmesiyle okul korolarından seçilen yetenekli öğrencilerden opera korusu kurulmuştur.

(1910-2004) yer almaktadır. Semiha Berksoy, Özsoy operasında *Ayşim* rolünü oynamış, böylece öğretmen ve öğrencisi aynı gösterimde sahneye çıkmışlardır. O tarihlerde genç yaşına rağmen Semiha Berksoy oyunculuk tecrübesi olan bir sanatçıydı. 1931’de Türkiye’nin ilk sesli filmi olan Muhsin Ertuğrul’un (1892-1979) *İstanbul Sokaklarında* filminde başrolü üstlenen Berksoy, 1932 yılında “Türk operetlerin primadonnası” olarak sahnede tecrübe kazanmaya devam etmiştir. 1934’te *Özsoy* operasına katılması Berksoy’un çalışma hayatını değiştiren dönüm noktası olmuştur. Gösteriden sonra, Çankaya Köşkü’nde Atatürk’ün huzurunda küçük bir konser verme fırsatı yakalamasının ardından, eğitim için Berlin’e gitmiş ve o süreçte Türk, ABD ve İtalyan büyükelçiliklerinde ve Berlin radyosunda konserler vermiştir. Eğitimi bitince 1936-1939 yıllarında Berlin Akademi Operası’nın sahnesine çıkmıştır. Eğitimi bitiren Berksoy, Türkiye’ye dönmüş fakat devamlı kalmamış, farklı nedenlerden dolayı bazen yurt içinde, bazen de yurt dışında çalışmıştır. 1950’de Ankara Devlet Operası’na atandıktan sonra emekliliğine kadar tiyatrodaki çalışan Berksoy, deneyimlerini paylaşarak Türkiye opera sanatına büyük katkıda bulunmuştur.

Semiha Berksoy gibi, müzik eğitimi için yurtdışına gönderilen yetenekli gençler, kazandığı bilgi ve donanımla zenginleşerek Türkiye’ye dönünce müzik alanında büyük değişimlere ve gelişmelere yol açmışlardır. Atatürk’ün direktifiyle Ankara’da devlet konservatuvarının kurulması için Millî Eğitim Bakanlığı çalışmalarına başlamış, 1935-1936 yılından itibaren, Batı’dan birçok yabancı uzman da getirilmiştir.

Şan ve Opera bölümlerine büyük emeği geçmiş Türk ve yabancı hocalar arasında, özellikle Prof. Carl Ebert (1887-1980), Dr. Ernst Praetorius (1880-1946), Georg Markovitz, Friedi Bohm, Elvira Hidalgo (1891-1980), Hans Ervin Hey (1877-1943), Apollo Granforte (1886-1975), Nurullah Şevket Taşkıran, Saadet İkesus (1916-2007) gibi önemli uzmanlar yer almıştır. Bu dönemden sonra Türk sanatçıların isimleri dünya opera sahnelerinde daha sık duyulmaya başlamıştır. Sadece duyulmakla kalmayıp, artık başrolleri oynamak için başka ülkelerden de özellikle davet almışlardır. Yurtdışında ilk başarı Ayhan Aydan Alnar’a (1924-2009) aittir. Ayhan Aydan Alnar, hocası Carl Ebert Edinburg (1887-1980) ile çalışıp “9 Festivali”nde W. A. Mozart’ın “Le Nozze di Figaro” (Figaro’nun Düğünü) operasında *Suzanna* rolünde sahneye çıkmıştır.

1957 yılında Milano *La Scala* tiyatrosuna Fransız besteci Poulenc (1899-1963) tarafından yazılan *Dialogues des Carmelites* (Karmelit’lerin Diyalogları) adlı operada başrolü oynamak için Türk opera şarkıcısı Leyla Gencer seçilmiştir. İstanbul doğumlu Gencer ilk profesyonel eğitimine İstanbul Konservatuvarı’nda başlamıştır. O dönem Reine Gelenbevi, Cemal Reşit Rey (1904-1985) ve Muhittin Sadak (1900-

Araştırma Makalesi

1982) gibi üstatların öğrencisi olmuştur. Ankara Devlet Konservatuvarı'nda ders veren İtalya'nın ünlü opera sanatçısı Gianina Arangi-Lombardi'den (1891-1951) ders almak için İstanbul'daki eğitimini yarıda bırakarak Ankara'ya gitmiş ve eğitimine orada devam etmiştir. Ankara Devlet Operası sahnesinde Pietro Mascagni'nin (1863-1945) *Cavalleria Rusticana* operasında *Santuzza* rolünü canlandırmış ve böylece Leyla Gencer, opera kariyerine başlamıştır. Başarılı çalışmalarının devamı olarak Gencer, hayatı boyunca dünyanın en büyük sahnelerinde yer alarak, kendisine çok yakışan "La Diva Turca" unvanı ile anılmıştır.

Devlet Operasının kuruluş döneminde başta ağırlıklı olarak İtalyan operalarından oluşan bir repertuvar oluşturulmuştur. Bu süreçte Devlet Operası solistleri Saadet İksus Altan (1916-2007) ve Muazzez Gökmen gibi sanatçılar ise sahnede olduğu kadar, öğretmenlik alanında da başarılı olarak, Türk opera sanatına hizmet etmişlerdir.

Operanın başlangıç döneminden modern döneme kadar eğitim alan ve Türk opera sanatını dünyaya tanıtan unutulmaz isimlerin arasında Türkiye'de operanın kurucusu olarak kabul edilen Türk opera sanatçısı ve rejisör Aydın Gün (1917-2007), Türkiye'nin ilk kadın opera sanatçılarından biri, aynı zamanda ilk kadın opera yönetmeni ve şan pedagogu Saadet İksus Altan, koloratur soprano Suna Korat (1935-2003), soprano Zehra Yıldız (1956-1997), Ayhan Baran (1929-2014) gibi büyük Türk sanatçıların isimleri altın harflerle tarihe yazılmıştır.

3. SONUÇ

Bu araştırmada, İtalya, Almanya, Rusya ve Türkiye'de opera şan ekollerinin tarihi ve gelişimine ilişkin incelediğimiz bilgiler, aşağıdaki sonuçlara ulaşmamıza olanak sağlamıştır:

Opera, yeni bir sanat formu olarak ilk kez 16. yüzyılda İtalya'da doğmuş ve gelişerek farklı türlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. "Ciddi opera" (*seria*), "komik opera" (*buffa*) ve pek yaygın olmayan ama "her perdesi farklı bir besteci tarafından yazılan" *pasticcio* opera gibi tarihte yer alan türler bestecilerin ve icracıların kendilerini daha iyi şekilde göstereceği, farklı imkanlar sunan bir çeşitlilik sağlamıştır. Bu gelişmeler, opera kahramanlarının *arya* ve *resitatif* vesilesi ile artık kendi duygularını daha güçlü ifade edebilmesine vesile olmuştur. Gösteri esnasında eşlikli (*accompagnato*) ve eşiksiz (*secco*) resitatifler operanın etkisini daha da yüksek seviyeye çıkarmıştır. Operada zamanla önemi artan aryalarda, opera kahramanlarının duyguları ile birlikte icracı, artık sesinin güzelliğini ve özel yeteneklerini gösterebilmiştir. Teknik açıdan çok zor olan aryaların icrası yeni tür şarkıcı-kastratolar için pek zahmetli olmamıştır. Çünkü ameliyattan sonra kastratoların sesinin esnekliği, nefesini uzun süre ve tasarruflu kullanma yeteneği

daha da gelişmiş, böylece kastrato şarkıcıları ses açısından diğer solistlerden daha avantajlı durumda olmuşlardır. Tüm bu gelişmeler neticesinde ise İtalya’da *bel canto* ekolü ve *koloratür* gibi “yeni şarkı söyleme teknikleri” doğmuştur.

17. yüzyılın İtalya için operanın doğuş ve gelişim dönemi olarak geçtiği sıralarda, Almanya ise ciddi bir ekonomik ve siyasi kriz ile yüz yüze gelmiş, bu durum, o dönem Almanya’sında sanat dahil hayatın tüm alanlarını olumsuz etkilemiştir. Bu olumsuz faktörlere rağmen, zenginlerin desteğiyle Almanya’ya gelen İtalyan opera toplulukları halkı opera ile tanıştırdıktan sonra, İtalyan operasının etkisiyle Alman besteciler de milli operalarını üretmeye başlamışlardır. Kendi müzik kültürlerine dayanarak K. Standfuss: *singspiel*, K. M. Weber ise *romantik opera* gibi yeni türlerle, opera sanatına zenginlik kazandırmışlardır. İtalyan operasının ilkelerini neredeyse tamamen reddeden R. Wagner, “büyük reformcu” kimliğiyle müzik tarihinde iz bırakmıştır. Kendi operalarında Wagner yeni bir unsur olarak *leitmotif* kullanarak operayı renklendirmiş ve bunun opera sanatına büyük katkıları olmuştur.

Rus klasik operasının tarihi ise Almanya’nın opera tarihiyle benzer biçimde Rusya’daki sosyal yaşamın gelişmesiyle ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır. Rusya’da opera, ülkenin aydınlanma dönemi olan 1870’lerde “ulusal bir fenomen olarak” ortaya çıkmıştır. İlk Rus operaları, arasında müzikal bölümleri olan, konuşmaya çok önem verilen aksiyonlu oyunlardı. İlk operaların müzikleri, oluşum açısından Rus halk şarkılarıyla yakından bağlantılıydı: Besteciler, halk şarkılarının melodilerini kullanarak işledikten sonra, oluşturdukları bu tarz bir müziği, opera müziğinin temeli haline getirmişlerdi. Rus bestecileri, Batı Avrupa operalarından kazandıkları tecrübe ve becerilerini kendi operalarına yansıtarken, aynı zamanda ulusal (halk) müziklerini de yarattıkları müziğin içerisinde güçlü bir şekilde kullanmışlardır. Ayrıca, halk müziğinin güçlü etkisinin olduğu ve M. İ. Glinka’nın öncülüğünde, daha sonra Rusçada *Vatanseverce-kahramanca-trajik opera* diye nitelenen, milli kahramanlık öykülerini işleyen bir opera türünün ortaya çıkması, dünya çapında birçok bestecinin de bu türe ilgi göstermesini ve meşhur eserler yazmasını sağlamıştır. M. İ. Glinka ve çağdaşı A. Varlamov, operada Rus şan ekolünün öncüleri olup, Rusya’nın sınırları dışında bile ismi tanınan ünlü solistler yetiştirmişlerdir.

Avrupa ve Rusya’da yaşanan bu süreçlerde Türk operasının ortaya çıkmasının temelleri ise 18. yüzyıl sonlarına doğru (1797) III. Selim’in davetiyle İstanbul’a gelen bir İtalyan topluluğunun yaptığı opera temsiline dayanır. Daha sonra, 19. yüzyılın ortalarında operaya olan ilginin artışı nedeniyle, müzik reformları esnasında Osmanlı sarayı tarafından İtalya’dan ünlü besteciler, şarkıcılar ve öğretmenler davet edilmiştir. Temsiller daha sık yapıp başarılı bir şekilde kültür

Araştırma Makalesi

hayatı canlandırmıştır. 1840'ta ise İstanbul Beyoğlu'nda özellikle opera gösterileri için ilk tiyatro binası inşa edilmiştir. Devamında, İstanbul'da birkaç tiyatronun daha yapılması, yabancı operaların orijinal dilde, bazılarının ise Türk diline çevrilerek sahnelenmesi, ülkede operanın giderek popülerlik kazandığının göstergesi olmuştur. Ama 1885'ten itibaren Cumhuriyet dönemine kadar, 38 yıl boyunca, özellikle Osmanlı Devleti'nin çöküş yıllarında opera sanatı da bir durgunluk dönemi yaşamıştır.

Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren batılılaşma politikalarına önem veren kurucu lider M. K. Atatürk, kendi ürettiği devrim ve ilkeleri doğrultusunda, kültürel hayatı yeniden canlandırmak ve yeni bir müzik politikası oluşturmak için, batı müziğinin kültürel birikiminden faydalanılarak, Türk müziğinde senfoni, opera sanatı gibi büyük formlarda eserler üretilmesi ve yeni bir Türk müziği kimliği yaratılması için yetenekli gençlere bizzat destek olmuştur. Bu politikanın sürdürülmesi neticesinde Türk sanatseverlere ilk Türk operası olarak 1934 yılında A. Saygun'un Özsoy eseri sunulmuştur. Bu operada rol alan ve çeşitli alanlarda uluslararası tanınırlığıyla birlikte, dönemin ilk opera şarkıcısı olarak, Semiha Berksoy dikkat çekmektedir. Özsoy operasının ardından farklı konularda yazılmış olan Türk operaları gittikçe gelişerek ülkeye bu alanda çok sayıda dünyaca ünlü opera şarkıcısı kazandırmıştır. Bunların en başında da başarılı yurt dışı temsilcilerinden dolayı, yine batılılar tarafından kendisine "Türk Divası" ünvanı verilen Leyla Gencer gelmektedir. Yakın geçmiş ve günümüzün en önemli temsilcileri arasında ise soprano Burcu Uyar (1978), mezzo soprano Ezgi Karakaya (1989), bas bariton Burak Bilgili (1974), kontrtenor Cenk Karaferya (1982), tenor Murat Karahan (1977) gibi opera sanatçıları Türk opera sanatını tüm dünyada başarıyla temsil etmektedir.

Makalede adı geçen şan ekollerinin teknik özellikleri ve farklılıkları konusunda ise aşağıdaki sonuçlara varılmıştır:

İtalya şan ekolünün önde gelen sanatçı ve öğretmenlerinden A. Scarlatti ve F. Mancini'nin metotlarına göre: şarkıcı eser söylerken ağzını çok açmadan, hafifçe gülümseyerek söylemelidir. Eğitim sürecinde "a" vokali tercih edilmelidir ve ilk derslerden itibaren sesin tam aralığı çalıştırılmalıdır. Bu yöntemlere göre gelişimini sürdüren İtalyan şan ekolü, "güçlü ama yumuşak tınlayan, çok esnek ses" olarak karakterize edilebilir.

Almanya şan ekolünün ilk öğretmenleri F. Shmitt ve J. Gay öğrencilerinden ağızlarının çok açılmasını istemişler, eğitimin başında sesin en iyi tınladığı ve rahat alınan notayı odak noktası olarak değerlendirerek, o notayı "primer ton" diye adlandırmışlardır. Primer tonun ardından "normal ton" ve sonunda "ideal tonun" bulunmasına da büyük önem vermişlerdir. Bu dönemin Alman şan

eğitiminde genellikle “o” ve “u” vokalleri tercih edilmiştir. Dolayısıyla bu ses tekniği doğrultusunda gelişen Alman opera sanatında, özellikle R. Wagner’in döneminden itibaren Alman ekolünü güçlü, sert, “metalik” tınısı olan şarkıcılar temsil etmiştir. Ancak günümüze yaklaşıırken, farklı ekollere yönelen Alman şarkıcılara rastlamak da mümkündür.

Rusya şan ekolünün öncüleri M. Glinka, ile A. Varlamov da kendi eğitim metotlarında “a”, “o” ve “e” vokallerini aktif kullanmışlardır. Alman eğitimcileri gibi, eğitim başında odak noktasını aramışlar, o noktaya “konsantrik ton” adını vermişlerdir. Primar ton mantığı gibi çalışan konsantrik ton, şarkıcının ses aralığının genişleme sürecinde, bütün notaların aynı renkte ve aynı kolaylıkla çıkmasını sağlamaktadır. Ağız pozisyonunun çok açık olmadan doğal bir şekilde kullanılmasına önem vermişlerdir.

Türkiye’de ise opera sanatının İtalya, Almanya ve Rusya’ya göre daha geç tanınmaya başlamasından dolayı, opera, daha çok öncekilerin zengin deneyiminden yararlanılarak gelişmiştir. Eğitim için M. K. Atatürk’ün direktifi ile yurtdışına gönderilen gençlerin, eğitim sonrası teknik ve bilgi açısından zengin bir birikimle eve dönmesi ve konservatuvarlarda çalışmak için yabancı uzmanların davet edilmesi gibi faktörlerin hepsi Türkiye’de operanın gelişimini hızlandırmıştır. Bu açıdan Türkiye’de şan eğitimi ve opera şarkıcılığının farklı ekollerin etkisiyle ortaya çıkıp gelişmekte olduğu ve karakterize edilmesinde zorluk çekilen ama ağırlıkla İtalyan ve Alman şan ekollerinin yansımalarının görüldüğü bir çizgide ilerleyerek dünya çapında tanınmaya devam ettiğini söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

ACAR, Nuran, “Türkiye’de Ses Eğitiminin (şan) Gelişimi ve Uzman Görüşleri ile Değerlendirilmesi”, (Yüksek Lisans Tezi, Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü, 2014).

ALTAR, Cevad Memduh, *Opera Tarihi*, 1. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul 2001.

ARACI, Emre, *Naum Tiyatrosu 19. Yüzyıl İstanbulu’nun İtalyan Operası*, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010.

BONELLI, Luigi, *İtalyanca-Türkçe Sözlük*, 1. Baskı, ABC Tanıtım Basımevi, İstanbul 1989.

BARBIER, Patrik. *İstoriya kastratov, İzdatelstvo İvana Limbaha, Sankt-Petersburg* 2006.

CHORNAYA, Yelena, *Besedi ob opere, Znaniye, Moskva* 1981.

Araştırma Makalesi

HALİDİ, Gülay, “Farinelli Örneğinde Kastrasyon”, *Mersin Üniversitesi Tıp fakültesi Lokman Hekim Tıp Tarihi ve Folklorik Tıp Dergisi*, 7:3, 2017, s. 215-231.

HLOPKOVA, Tatyana, *İstoriya vokalnogo iskusstva*, Ministerstvo kulturi Nijegorodskoy oblasti, Arzamas 2016.

KARAYAR, Hilal, “Batılılaşma Etkisindeki Halk Tiyatrosu “Tuluat””, *Milli Folklor*, Cilt 17, Sayı 134, 2022, s. 119-130.

KRETSCHMAR, Hermann, *İstoriya Operi*, İzdatelstvo Yurayt, Moskva 2023.

KULA Seda, GÜRBÜZ, Zülal “Geç Osmanlı Başkentinde Suriçi Sahneleri ve Gedikpaşa Tiyatrosu”, *Sanat Tarihi Dergisi*, 32/1, 2023, s. 1-29.

SLADKOPEVETS, Roman. *Stanovleniye vokalnih shkol v Zapadnoy Yevrope i v Rossii*. Moskovskiy Pedagogicheskiy Gosudarstvenniy Universitet, Moskva 2015.

YAROSLAVTSEVA, Lyudmila, *Opera Pevtsi Vokalniye shkoli İtalii, Frantsii, Germanii XVII-XX vekov*, İzdatelskiy dom “Zolotoe runo”, Sankt-Petersburg 2004.

İnternet Tabanlı Kaynaklar

JING, Liu, Stanovleniye Russkoy Operi, “Modern Problems of Science and Education Surgery”,

<https://science-education.ru/ru/article/view?id=1288>, (17.12.2022).

MITYUKOVA, Zalina, “Neapolitanskiye “konservatorii”-priyuti XVIII vek, kak pedagogicheskiy fenomen”,

<https://www.elibrary.ru/item.asp?id=32330749>, (10.12.2021).

SOLOVTSOVA, Lyubov, LEONTYEVA, Oksana, “İstoriya İtalyanskoy operi”,

https://www.classic-music.ru/opera_history_italy.html, (17.01.2022).

**ARSLANBEYLİ MAHALLESİ'NDE ÖNEMİ BÜYÜK OLAN ŞEYH
ŞÜCÂ'EDDİN'İN HAYATI VE VELÂYET-NÂMESİ'NİN DÖNEMİN
KÜLTÜREL YAPISI BAKIMINDAN İNCELENMESİ**

*INVESTIGATION OF THE LIFE AND VILEYET-NAME OF SHEIKH
ŞÜCÂ'EDDİN, WHO IS OF GREAT IMPORTANCE IN ARSLANBEYLİ
NEIGHBORHOOD, IN TERMS OF THE CULTURAL STRUCTURE OF THE
PERIOD*

Çağlar Uysal* Bekir TANYERİ**

Geliş Tarihi: 29.09.2023

Kabul Tarihi: 23.11.2023

(Received)

(Accepted)

Öz: Arslanbeyli, Eskişehir ilinin Seyitgazi ilçesine bağlı bir mahalle ve nüfusunun büyük çoğunluğu Alevi-Bektaşî inançlı insanlardan oluşmaktadır. Bu mahalle, Şücâ'eddin Velî Ocağı adındaki önemli Alevi-Bektaşî inanç-dede ocağının merkezidir. Bu çalışma, Eskişehir iline bağlı Arslanbeyli Mahallesi'nin kültürü ve Arslanbeyli Mahallesi halkı olarak bilinen yerel halk üzerinde etkisi büyük olan Seyyit Sultan Şücâ'eddin Velî ile ilgili bir derlemedir. Eskişehir'in Arslanbeyli Mahallesi'nin kültürüne ilişkin ve Seyyit Sultan Şücâ'eddin Velî ile ilgili çok az araştırma yapıldığı görülmektedir. Bölgenin kültürünü kapsamlı bir şekilde ele alan bu çalışmanın yerel kültürü anlamak açısından değerli olduğunu düşünülmektedir. Bu çalışmanın sonraki araştırmalar için bir temel oluşturacağı ve değerli bir kaynak haline geleceği umulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Arslanbeyli Mahallesi, Seyyit Sultan Şücâ'eddin Velî, Derleme.

Abstract: Arslanbeyli is a neighborhood located in the Seyitgazi district, and the majority of its population consists of people who follow the Alevi-Bektashi faith. This neighborhood serves as the center of the important Alevi-Bektashi religious order known as the Şücâ'eddin Velî Order. This research focuses on the culture of Arslanbeyli Village, which is a part of the province of Eskişehir, and conducts a compilation study regarding Seyyit Sultan Şücâ'eddin Velî, who has a significant influence on the local people known as the residents of Arslanbeyli Village. It has been noticed that very little research has been conducted on the culture of Arslanbeyli neighborhood in Eskişehir and its relation to Seyyit Sultan Şücâ'eddin Velî. It is believed that this comprehensive research on the region's culture is valuable for understanding the local culture. It is hoped that this study will lay the groundwork for future research and become a valuable resource.

Keywords: Arslanbeyli neighborhood, Seyyit Sultan Şücâ'eddin Velî, Compilation.

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, caglaruysal@live.com, ORCID: 000-0002-4993-6446.

** Dr. Öğr. Üyesi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, bekirtanyeri@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3303-0260.

1. GİRİŞ

Bu çalışma, Eskişehir ilinin Arslanbeyli Mahallesi'nde yaygın olan kültürüne odaklanmaktadır. Arslanbeyli Mahallesi halkı üzerinde önemli bir etkiye sahip olan Seyyit Sultan Şücâ'eddin Velî'nin hayatı ve eserleri üzerine kapsamlı bir derleme çalışmasıdır.

Bir topluluğun hem maddi hem de manevi varlıklarının bütünü "kültür" olarak adlandırılmaktadır. Bir topluluğun kültürü, gelenekleri, uygulamaları ve inançlarından oluşan varoluş biçimlerini belirlemektedir. Toplumdaki bireylerin davranışlarını, diğerleriyle ve topluluklarla olan ilişkilerini yöneten ve aynı zamanda bunlar arasında dengeyi sağlayan ortak değerler olarak ifade edilebilmektedir.¹

Mahallenin önemli bir turizm bölgesi olması ve bölgede Seyyid Sultan Şücâ'eddin Velî Külliyesi ile 7 km uzaklıktaki Seyyid Battal Gazi Külliyesi'nin bulunması, bu mahalle üzerine araştırma yapılmasının nedenlerinden bazılarıdır.

Arslanbeyli Mahallesi'nin göçebe yaşam tarzı nedeniyle tarihine ilişkin yazılı belge bulmak zordur. Ancak resmi arşivler incelendiğinde mahallede yer alan Şeyh Seyyit Sultan Şücâ'eddin Velî Külliyesi'nin evkaf kayıtları dikkat çekmektedir. Bu çalışmanın amacı, Arslanbeyli Mahallesi üzerinde önemli bir etkiye sahip olan Seyyit Sultan Şücâ'eddin Velî hakkında araştırma yapmaktır.²

Eskişehir'deki Arslanbeyli Mahallesi ve Seyyit Sultan Şücâ'eddin Velî'nin kültürü üzerine araştırmalar yapılmıştır. Yapılan bazı araştırmalar şu şekildedir.

Ersal³ çalışmasında Batı Anadolu ve Balkan Aleviliğinin gelişiminde önemli bir kurum olan Şücâ'eddin Velî Dergâhı'nın tarihsel ve güncel yapısı incelemiştir. Hem Türkiye'de hem de Balkanlar'da dergâhın hiyerarşik yapısına ve dini arka planına ışık tutarken, talip ve dede topluluklarının dağılımı hakkında da fikir vermiştir.⁴

Köksal⁵ çalışmasında Yağmur Say tarafından 2010 yılında kaleme alınan kitabın Şeyh Şücâ'eddin Velâyetnâmesi'ne odaklanan bölümüne ilişkin tespit ve değerlendirmeler sunulmuştur. Bu bölümde söz konusu velâyetnâmenin metnine yer

¹ Işıl Altun, *Kandıra Türkmenlerinde Doğum, Evlenme ve Ölüm*, Yayıncı Yayınları, Kocaeli 2004, s. 21.

² Hacı Yılmaz, "Sultan Şücaeddin Veli Zaviyesi ve Vakfına Ait Yeni Belgelere Bir Bakış", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, sayı 37, 2006, s. 7-48.

³ Mehmet Ersal, "Şücaeddin Veli Ocağı: Balkan Aleviliğindeki Yeri, Rolü ve Önemi", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, sayı 63, 2013, s. 207-230.

⁴ Mehmet Ersal, *a.g.e.*, 2013, s. 207.

⁵ Mehmet Fatih, Köksal, "Şeyh Şücâeddin Velâyet-Nâmesi'nin Son Neşri Üzerine", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, sayı 84, 2017, s. 9-45.

Derleme

verilmiştir. Ana başlık altında, eserde kullanılan "metin neşri yöntemi"nde tespit edilen eksiklik ve hatalar vurgulanarak tespit ve değerlendirmeler sunulmuştur. Ayrıca, yayınlanan metinde tespit edilen yanlış yorumlar da tartışılmıştır.

Üçer⁶ çalışması Alevi nitelikli gelenekler ve bunlarla ilişkili çeşitli gruplar üzerine yapılan akademik araştırmalara tekke sisteminin dahil edilmesinin önemini ve vazgeçilmezliğini ele almıştır. Günümüzde Alevi olarak adlandırılan Alevi geleneği, tarihsel olarak ocak sistemi etrafında dönmüştür. Ağuçan, Baba Mansur, Hacı Bektaş, Dede Garkın, Hasan Dede, Keçeci Baba, Hubyar ve Şücaeddin Veli gibi Anadolu'nun dört bir yanında yaşamaya devam eden çok sayıda örnek bu anlayışın açık birer örneğidir.

Erdem⁷ çalışmasının amacı, Aleviliği ve Bektaşiliği tanıtmak için Alevi ve Bektaşî menâkıbnâmeleri araştırılmıştır. Bu menâkıbnâmeleri inceleyerek Alevi-Bektaşî geleneğinin inançla, özellikle de tevhid, nübüvvet ve evlialıkla ilgili inançlarını tespit edilmiştir. Velilerin kerametleri ve yaşam biçimlerine dair anlatıların yanı sıra, menâkıbnâmelerde Alevilikle bağlantılı unsurlar da keşfedilmiştir.

Ekimci⁸ çalışmasında Seyitgazi Külliyesi'nde 2006-2009 yılları arasında gerçekleştirilen yenileme çalışmalarının yanı sıra 2014 yılında Seyitgazi Kaymakamlığı ve Bursa Eskişehir Bilecik Kalkınma Ajansı iş birliğiyle "Turizm Potansiyelinin Geliştirilmesi Projesi" kapsamında yürütülen çalışmaları da kapsamaktadır. Bu değerlendirmeler, somut ve somut olmayan kültürel miras arasındaki temel farklılıklara ışık tutarken, bunların birbiriyle bağlantılı olduğunu da göz önünde bulundurularak değerlendirilmiştir.

Önceki yapılan çalışmalar göz önünde bulundurulduğunda, Alevi ve Bektaşî kültürü, Seyyit Sultan Şüca'eddin Veli'nin incelendiği görülmüştür. Fakat Arslanbeyli Mahallesi'nin kültürünü ele alan çalışma olmadığı görülmüştür. Bu çalışmanı getirdiği yenilik Arslanbeyli Mahallesi'nin kültürü ve Şüca'eddin Veli ile olan ilişkisidir. Bu yönüyle literatüre yenilik katmaktadır. Bu bölgenin kültürü üzerine kapsamlı bir araştırma yapılmasının, yerel kültürün daha iyi anlaşılması açısından değerli olacağı düşünülmektedir. Mevcut araştırmanın sonraki araştırmalar

⁶ Cenksu Üçer, Alevî Nitelemeli Gelenek ya da Ocak ve Gruplar Hakkında Yapılacak Çalışmalarda Ocak Sisteminin Dikkate Alınmasının Önemi, *e-Makalat Mezhep Araştırmaları Dergisi*, cilt 12, sayı 2, 2019, s. 353-402.

⁷ Muharrem Erdem, "Alevi-Bektaşî Menâkıbnâmelerine Göre Alevilik", (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, 2018).

⁸ Betül Ekimci, "Seyit Battal Gazi Tekkesi'nin Tarihsel Sürekliliği ve Koruma Sorunları", *Uluslararası Katılımlı 6. Tarihi Yapıların Korunması ve Güçlendirilmesi Sempozyumu*, 2017, Trabzon.

için bir temel oluşturması ve değerli bir kaynak olarak hizmet etmesi beklenmektedir.

2. SEYİTGAZİ YÖRESİ VE SEYYİT SULTAN ŞÜCÂ'EDDİN VELÎ

2.1. Seyitgazi Yöresi Halk Bilimi

Seyitgazi-Kırka bölgesi, Balkanlar, Kafkasya, Kırım ve Anadolu'nun farklı bölgeleri gibi çeşitli bölgelerden göç alması nedeniyle etkileyici bir kaynak yelpazesine sahiptir. Seyitgazi'de 'Kırka Zeybeği', 'Kadın oyunu', 'Mor Koyun', 'Halkalı Şeker', 'Kesik Çayır' ve 'Çiftetelli' gibi çeşitli danslar sergilenmektedir. 'Kırka Zeybeği', ülkemizin temsil edildiği çeşitli yarışmaların yanı sıra Eskişehir'de de kendisini ispat etmiş ve büyük bir başarıyla icra edilmiştir.⁹

2.2. Eskişehir Halkevi Kurumu

Diğer birçok halkevi gibi Eskişehir Halkevi de 8 Ağustos 1951 tarihinde 5830 sayılı kanunla kapatılarak taşınır ve taşınmaz malları hazineye devredilmiştir ve bu süre zarfında 19 yıl boyunca faaliyetlerini sürdürmüştür. Halkevi, inkılaplar ve devlet ideolojilerinin kitlelere yayılmasında önemli bir rol oynamış, sosyal ve kültürel etkinlikleriyle alışlagelmiş çağdaş bir toplum oluşturma çabalarının ötesine geçmiştir. Halkevi tarafından sağlanan kurslar ve yardımlar, toplum içinde sosyal birlik, dayanışma ve iş birliğinin teşvik edilmesinde çok önemli bir rol oynamıştır. Yürütülen faaliyetler halkevlerinin genel ilkeleriyle uyumludur ve bu nedenle diğer halkevleri ile benzerlik göstermektedir.¹⁰

Bu girişimler, toplumsal büyüme ve gelişmenin desteklenmesi açısından büyük önem taşımıştır. Ayrıca, ideolojik propaganda başlangıçta tiyatro gösterileri ve konuşmalar yoluyla yayılırken, halkevi sosyal faaliyetler yoluyla halk ile devlet arasında bir aracı görevi görmüştür.¹¹

Ayrıca, halkevi tarafından çıkarılan "Halkevi" adlı yayın, yaklaşık on beş yıl boyunca sadece halkevinin sesini duyurmakla kalmamış, aynı zamanda kentin tarihi kayıtlarının korunmasına da katkıda bulunmuştur.¹²

⁹ Seyit Yöre, "Alevi-Bektaşî Kültürünün Müziksel Kodları", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, Sayı 60, 2011, s. 219-244.

¹⁰ Mesut Erşan, "Eskişehir Halk Evi Dergisi'nde Yerel Yazarların Gözüyle Cumhuriyetin 10.Yılı Değerlendirmeleri", *Türk Dünyası Uygulama ve Araştırma Merkezi Yakın Tarih Dergisi*, Cilt 1, Sayı 1, 2017, s. 1-13.

¹¹ Mehmet Demirtaş, *Değiş, Semah ve Türkülerle Şüceattin Köyü*, Saygı Yayınları, İstanbul 1996.

¹² Mesut Erşan, *a.g.e.*, 2017, s. 1-13.

2.3. Şeyh Şücâ'eddin-i Velî Künyesi

Hayatı hakkında mevcut bilgilerin önemli bir kısmı, on beşinci yüzyılın ortalarında yazıldığı düşünülen Vilâyetnâme-i Şeyh Şücâ'eddîn adlı eserden elde edilmiştir. Kendisinden Sultan Varlığı ve Şüca'eddin Baba olarak da bahsedilmektedir. Sözlü geleneğe göre İmam Ali er-Rıza'nın soyundan geldiğine inanılmaktadır ve Babaîler İsyanı'nın (637/1240) lideri Baba İlyas ile aynı kişi olduğu düşünülmektedir. Ancak Vilâyetnâme'sinde ve Vilâyetnâme-i Otman Baba'da verilen bilgiler, onun on dördüncü yüzyılın sonları ile on beşinci yüzyılın başları arasında yaşadığını göstermektedir. Şücâ'eddin Velî'nin Orhan Gazi ile aynı dönemde yaşadığı iddiasına kronolojik kanıtlar göz önünde bulundurulduğunda ihtiyatla yaklaşılması gerekmektedir.¹³ Hayatını belgeleyen kaynaklar ondan ilk kez Yıldırım Bayezid döneminin son bölümlerinde bahsetmektedir. Vilâyetnâme-i Otman Baba'ya göre, Timur'un Anadolu'ya gelişinin ardından vezirleriyle birlikte Şüca'eddin Velî'yi ziyaret ettiği anlatılmaktadır.¹⁴ Timur'un şeyhe büyük miktarda servet sunmaya niyetlendiği, ancak bu teklifinin reddedildiği söylenmektedir. Bunun üzerine Timur, Şücâ'eddin Velî'nin derhal Anadolu'yu terk etmesini istemiştir. Rivayete göre Şücâ'eddin Velî, Ankara Savaşı'ndan önce Anadolu'ya gelmiş ve Timur'un dikkatini çekecek kadar şöhret kazanmıştır. Bektaşî menâkıbnâmeleri arasında en güvenilir bilgi kaynaklarından biri olarak kabul edilen Vilâyetnâme-i Otman Baba, Timur'un Anadolu'dan çekilmesinde Şücâ'eddin Velî'nin davranışlarının etkisini doğrulamaktadır. Bunların ışığında, Timur'la önceden karşılaşmış olması veya Anadolu'da bir üne sahip olduğu ihtimalleri artırmaktadır. Kendi vilâyetnâmesinde bulunmayan söz konusu menkıbenin, Vilâyetnâme-i Otman Baba'nın yazarı Küçük Abdal'ın hayal gücünün bir ürünü olması da ihtimaller arasındadır. Vilâyetnâme'de Şücâ'eddin Velî'nin Çelebi Sultan Mehmed ve İkinci Murad dönemlerindeki faaliyetlerine, dönemin devlet erkânı ve meşâyihî ile olan münasebetlerine atıflar bulunmaktadır. Eserdeki bazı motifler Koyun Baba Menâkıbı ile önemli benzerlikler ve hatta aynılıklar gösterse de, eserde atıfta bulunulan resmî makamlar ve topografyaya ilişkin ayrıntılar Şücâ'eddin Velî'nin varlığına dair daha açık tasvir sunmaktadır.¹⁵

Menâkıbnâmelere göre Şücâ'eddin Velî, Eskişehir Seyitgazi'de ikamet etmekte ve dervişleriyle birlikte Bursa, Kütahya, Manisa ve Ankara'yı

¹³ Ahmet Yaşar Ocak, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Marjinal Süflük: Kalenderîler (XIV-XVII. Yüzyıllar)*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1992, s. 97-98.

¹⁴ Ahmet Taşğın, "Mürşit ve Pir Ocağı İlişkisi: Şücaeddin Veli Ocağının Yeni Mürşit Ocağı Olarak Ortaya Çıkışı", *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, Cilt 16, Sayı 31, 2018, s. 81-116.

¹⁵ Mehmet Demirtaş, *Seyyid Şücaeddin Veli Ocağı*, Kalender Yayınevi, İstanbul, 2018.

dolaşmaktaydı. Vilâyetnâme'nin şeyhin çobanlığı ile ilgili bir hikâyeye başlaması, onun Türkmen soyuna dikkat çektiğı şeklinde yorumlanabilmektedir. Vilâyetnâme belgesinde Şücâ'eddin Velî'nin ikamet ettiği Melikgazi, Bayındırözü, Nigarinçalı, Atlıçalı, Çamağaç, Karacaköy, Bölükçam, Balpınarı, Karkın ve Kırkkavak gibi çeşitli köylerden bahsedilmektedir. Şeyhin Seyitgazi'yi ikamet merkezi olarak tercih etmesinin ardında yatan neden hakkında yeterli bilgi mevcut değildir. Bununla birlikte, Seyyid Battal Gazi'ye büyük saygı duyduğu ve zaman zaman türbesine hürmet gösterdiği bilinmektedir. Şücâ'eddin Velî, önemli bir gezici derviş örneğidir. Yaz mevsimi boyunca öğrencileriyle birlikte, ileride kendi adıyla anılacak olan asasıyla dolaşmaktaydı. Birlikte seyahat ettiği gezici dervişler Muhyiddin Çelebi ve Vâhidî'nin ilgisini çekmişti.¹⁶

Vilâyetnâme'ye göre Şücâ'eddin Velî'nin Abdal Mehmed, Kaygusuz Abdal, Ümmî Kemal, Seyyid Nesîmî ve Hacı Bayrâm-ı Velî gibi döneminin diğer sûfileriyle yakın ilişkiler kurduğu belirtilmektedir. Baba Mecnûn, Baba Hâkî ve Abdal Yâkub gibi haklarında bilgi bulunmayan derviş ve mutasavvıflar da bu kişiler arasına dâhil edilebilmektedir. Her ne kadar Orhan Gazi dönemi dervişlerinden Abdal Mûsâ'ya yakınlığından bahsedilse de kronolojik olarak bu mümkün değildir. Vilâyetnâme yazarı, Abdal Murad'ın soyundan gelen Abdal Mehmed'in Şeyh Şücâ'eddin'e birkaç yıl hizmet ettikten sonra şeyh tarafından Bursa'ya gönderildiğini ileri sürmektedir. Şücâ'eddin Velî ile Hacı Bayrâm Velî arasındaki ilişki büyük önem taşımaktadır. Hacı Bayrâm-ı Velî Vilâyetnâme'de Şücâ'eddin Velî'nin yakın yoldaşlarından biri olarak zikredilmektedir. Hacı Bayrâm-ı Velî, müritlerinin “kaşı kirpiğı yoluk” diyerek eleştirdikleri şeyhi görmek için Ankara'dan Eskişehir'e gelmiştir. Ziyareti sırasında Hacı Bayrâm-ı Velî şeyhle sohbet etmiştir.¹⁷ Vilâyetnâme, Şücâ'eddin Velî'nin, bizzat adı geçen dervişler tarafından da tasdik edildiğı üzere, döneminin diğer sûfileri arasındaki istisnai konumunu vurgulamaktadır. Bu iddia, Seyyid Nesîmî ve Ümmî Kemal'in bulunduğu bir mecliste Kaygusuz Abdal tarafından açıkça dile getirilmiştir.¹⁸ Molla Fenârî ile görüşen Şücâ'eddin Velî, fıkıhla ilgili bazı meselelerin çözümünde yardımcı olmuştur.¹⁹

¹⁶ Yağmur Say, *Kalenderi, Alevi ve Bektaşî Kültünde Önemli Bir Alp-Eren Gazi Şücâ'eddin Velî (Sultan Varlığı) ve Velâyetnamesi*, T.C. Eskişehir Valiliğı Yayınları, Ankara 2010.

¹⁷ *Vilâyetnâme-i (Menâkıb-ı) Şeyh Şücâeddin*, Kastamonu İl Halk Ktp., HK 1591/8, tür.yer. s. 119.

¹⁸ *Vilâyetnâme-i (Menâkıb-ı) Şeyh Şücâeddin, a.g.e.*, s. 115-119.

¹⁹ Medine Sivri, *Alevilik-Bektaşîlik İnancı ve Seyyid Sultan Sücaadin Veli Ocağı Üzerine Genel Değerlendirmeler ve Ocak Dedesi Mehmet Demirtaş ile Ocak ve Alevilik-Bektaşîlik*

Derleme

Şücâ'eddin Velî, Osmanlı hanedan üyeleri ve bazı devlet adamlarıyla samimi ilişkiler kurmuştur. Yakın ilişki kurduğu kişiler arasında II. Murad'ın annesi Şehzade Hatun'un yanı sıra oğlu Alâeddin Çelebi, yaşamı ile ilgili çok bilgi olmayan Laçinoğlu Paşa ve Timurtaşoğlu Ali Bey de bulunmaktadır. Ahmet Yaşar Ocak, Şücâ'eddin Velî'nin sadece Kalenderî aşiretleri arasında değil, Osmanlı gazileri arasında da önemli bir yere sahip olduğunu belirtmektedir. Timurtaş Paşa ve oğlu Ali Bey gibi Rumeli'nin fethinde önemli rol oynayan gaziler onun müritleri arasında sayılmaktadır. Ayrıca Şücâ'eddin Velî de zaman zaman onlarla birlikte Rumeli seferlerine katılmıştır.²⁰ Abdalân-ı Rûm zümresinin bir üyesi olan Şücâ'eddin Velî, "kaşı kirpiği yoluk" denerek ifade edilen görünümüyle tanınmaktadır. Abdalân-ı Rûm zümresi içinde önde gelen bir figür olarak kabul edilmekteydi ve Kalenderî yaşam tarzına bağlılığıyla bilinmektedir. Bununla birlikte, yaşam tarzı bazı kişiler ve döneminin diğer şeyhleri tarafından onaylanmamıştır. Efsaneye göre, bir okla vurulduğu bir suikast girişimine uğramıştı.²¹

Şeyh Şücâ'eddin'in Kalenderî ve abdalân-ı Rûm zümrelerinin üzerindeki etkisi sadece Anadolu ile sınırlı kalmamış, Balkanlar'da da güçlü bir şekilde hissedilmiştir. Bu durum, hem Anadolu'nun hem de Balkanlar'ın çeşitli yerlerinde onun adını taşıyan çok sayıda tekke ve köyün bulunmasından anlaşılmaktadır. Hindistan ve İran'dan gelen Kalenderî zümrelerinin Şücâ'eddin Velî'yi ziyaret etmeleri, onun bu bölgelerde de iyi tanındığını göstermektedir. Anadolu ve Balkanlar'daki etkisinin vefatından sonra da devam ettiği görülmektedir. Küçük Abdal'a göre Otman Baba ve dervişleri her yıl Şeyh Şücâ'eddin'in türbesini ziyaret etmekteydiler. Vâhidî, XVI. yüzyılda abdalân-ı Rûm zümresine mensup dervişlerin, şeyhin şerefine "Şeyh Şücâ çomağı" dedikleri bir asa ile seyahat ettiklerini ve kendilerini Uryan Şücâîler olarak tanımladıklarını tespit etmiştir. Günümüzdeki Alevi toplulukları tarafından büyük saygı görmektedir ve bu geleneğe dayanan bir Alevi topluluğu bulunmaktadır.²²

Şücâ'eddin Velî'nin 921'de (1515) vefatından sonra Bâlî Bey'in oğlu Kasım Bey köyde onun türbesini yaptırmıştır. Daha sonra köy, cami ve diğer yapıların da eklenmesiyle yavaş yavaş bir külliye olarak tanınmaya başlamıştır. Külliye, Şeyh'in mezarının yanı sıra Timurtaşoğlu Ali Paşa'nın türbesine de ev

İnanç Pratikleri Üzerine Söyleşi, *Anadolu ve Balkanlarda Sücaaddin Veli'nin Yeri ve Önemi*, Gülen Ofset Matbaacılık, Eskişehir 2013, s. 33-64.

²⁰ Ahmet Yaşar Ocak, *a.g.e.*, 1982, s. 98-99.

²¹ Mesut Erşan, *a.g.e.*, 2017, s. 1-13.

²² Yağmur Say, "Anadolu'nun Türkleşmesi ve İslamlaşmasında Önemli Bir Kültür Kimlik: Sücaaddin Veli (Sultan Varlığı)", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, Sayı 37, Ankara 2006, s. 49-50.

sahipliği yapmaktadır. Birkaç yıl boyunca Şeyh Şücâ'eddin'in adıyla anılan köy, onun tekke ve türbesinin bulunduğu yerdir. Eskişehir'in Seyitgazi ilçesine 6 km uzaklıkta bulunan köyün adı 1968 yılında Arslanbeyli olarak değiştirilmiştir. Seyitgazi'de bulunan türbenin yanı sıra, Şeyh'in Edirne ve Antalya'da bulunan iki türbesi daha bulunmaktadır.

2.4. Şücâ'eddin Velî Külliyesi

Şeyh Şücâ'eddin'in hayatının gizemler ile dolu olduğuna inanılmaktadır. Müritlerinden biri tarafından Velayet-Name isminde bir eser yazmıştır ve bu kitapta Şeyh'e 'Sultan Varlığı' olarak hitap etmiştir. Bununla birlikte, Şeyh hakkındaki mevcut bilgiler Velayetname'de belgelenen ayrıntılarla sınırlıdır. Eldeki veriler incelendiğinde, Şeyh Şuca'nın 14. yüzyılın sonları ile 15. yüzyılın başlarını kapsayan dönemde yaşadığı anlaşılmaktadır. Abdalan-ı Rûm grubunun önemli bir üyesi olarak kabul edilen Şeyh Şuca'nın ebedi istirahatgâhı Eskişehir'in Seyitgazi ilçesine bağlı Arslanbeyli mahallesindedir.²³

Şeyh Şücâ'eddin Külliyesi, Seyitgazi ilçesinin Arslanbeyli mahallesinde yer almaktadır. Bu külliye, iki türbe, bir cami, bir minare ve sosyal mekânlardan oluşmaktadır. Külliyedeki iki türbenin gövdeleri, aynı ilçedeki Seyitgazi Külliyesi ve Üryan Baba İmaretinde bulunan türbelere benzer şekilde sekizgen prizma şeklinde tasarlanmıştır. Bu mezarların mimari tasarımları hemen hemen aynıdır.

Türkiye'deki türbelerin cephelerinin tasarımındaki tekdüzelik, bu yapıların tarikatlar ile bağlantılı olduğunu göstermektedir. Bu durum, Şeyh Şücâ'eddin ve Üryan Baba Türbeleri gibi dört tarafını düz ve kalın şeritlerin çevrelediği Battal Gazi ve Mihaloğlu Türbeleri'nde açıkça görülmektedir. Ayrıca, Battal Gazi Türbesi'nde bulunan uzun sandukanın diğer türbelerde bulunan sanduka şekilleriyle benzerlik gösterdiği görülmektedir. Bu durum, Seyitgazi Külliyesi'nin çevre bölgelerin inançları ve mimari tarzları üzerinde önemli bir etkiye sahip olduğunu göstermektedir.

2.5. Arslanbeyli Mahallesi Tarihçesi

Şücâ'eddin olarak da bilinen Arslanbeyli, Türkiye'nin Seyitgazi ilçesinde yer alan ve ağırlıklı olarak Alevi-Bektaşî toplumunun yaşadığı bir mahalledir. Bu mahalle, Alevi-Bektaşî inanç-dede ocağı olan Şücâ'eddin Velî Ocağı için önemli bir merkez olarak hizmet vermektedir. Şücâ'eddin Velî'nin türbesi ve zaviyesi bu bölgede yer almaktadır.²⁴

Arslanbeyli köyü Şücâ'eddin Velî, Seyyid Battal Gazi, Koçu Baba ve Pir Ahmet Efendi gibi birçok ocaklı dede ailesine ev sahipliği yapmaktadır. Ayrıca

²³ Yağmur Say, *a.g.e.*, 2006, s. 122.

²⁴ Ahmet Yaşar Ocak, *a.g.e.*, 1982, s. 51.

Derleme

köyde Şücâ'eddin Velî, Seyyid Battal Gazi ve Seyyid Cemal Sultan (Kemal Sultan) talip toplulukları da bulunmaktadır. Arslanbeyli mahallesi, yerel halk tarafından saygı duyulan birkaç kutsal mekâna sahiptir. Bunlar arasında Mürvet Ali Paşa (Timurtaş Paşa olarak da bilinir), Genç Abdal, Ekmekçi Baba, Abdal Musa, Menezgah Baba, Tokmakçı Baba, Delikli Taş ve Çilehane türbeleri bulunmaktadır. Ayrıca Ahmet-i Uryan (Ahmet-i Taryan olarak da bilinir) köyde kutsal bir yer olarak kabul edilmektedir.²⁵

Aslanbeyli, Eskişehir ilinin Seyitgazi ilçesine bağlı bir yerleşim yeridir. Yörenin eski adı Şücâ'eddin olup, bu ad ünlü Alevi-Bektaşî merkezi olan Şeyh Şücâ'eddin Külliyesi'nden gelmektedir. Yöre iki tarihi türbeye ev sahipliği yapmaktadır. Bunlardan biri Şücâ'eddin Velî'ye aittir ve bu türbenin üzerinde iki yazı bulunmaktadır. Kapı kemeri üzerindeki yazıda, "Evliyanın öncüsü Hazreti Sultan Şüca-“Allah kabrini nurlandırın”ı” seven Bali Beyoğlu Kasım Bey, bu binayı H.921/M.1515 tarihinde ve Sultan Bayezid'in oğlu Sultan Selim'in saltanatı zamanında imar eyledi" denilmektedir. Ayrıca, Sultan Şüca'nın müridlerinin genellikle "Üryan Şucâîler" olarak anılmakta ve ağırlıklı olarak Kalenderîlerden oluşmaktaydı. O dönemde Kalenderîlerin başlıca tekkesi olarak hizmet veren Seyitgazi'nin (Eskişehir) yakın çevresinde yer almaktadır.²⁶

2.6. Arslanbeyli'nin Coğrafi Konumu

Seyitgazi bölgesi, ovalar ve yükselen tepelerle karakterize edilmektedir. Seydisuyu bölgedeki en önemli ırmaktır. Bölgenin iklimi karasaldır ve Türkmen Dağları bölgeyi batıdan çevrelemektedir. Ayrıca, bölgenin jeolojik oluşumu önemli maden rezervlerine sahiptir. Ancak, mevcut arazinin sadece bir kısmı tarıma elverişlidir ve arazinin çoğunluğu orman ve tepelerden oluşmaktadır. Özellikle dağlık alanlar geniş çam ormanlarına sahiptir. Seyitgazi, Eskişehir ve Afyon'u birbirine bağlayan ana yollar üzerinde stratejik bir konuma sahiptir ve şehirlerarası ulaşım için önemli bir transit merkezidir.

2.7. Arslanbeyli İnsanı Yaşam Biçimi

Aslanbeyli halkı dürüstlükleri, misafirperverlikleri ve diğer erdemleriyle Eskişehir'de her zaman önemli bir merkez olmuştur. Dr. Nejat Çelik'in "Bugünün Penceresinden Geçmişe Bakarken" başlıklı makalesinde, köydeki işlerin çokluğu, beden gücüne olan yüksek talep ve zayıf ekonomik koşulların, Aslanbeyli'deki genç neslin yükseköğrenim görmesinin önünde engel teşkil ettiğini ifade etmiştir. Bu düşünce, Aslanbeyli sakinlerinin iki üniversite olan kentte daha alt kademelerde yer almalarında görülebilmektedir. Bununla birlikte, köylüler sanata karşı yüksek bir

²⁵ Ahmet Yaşar Ocak, *a.g.e.*, 1982, s. 53.

²⁶ Ahmet Yaşar Ocak, *a.g.e.*, 1982, s. 55.

takdir göstermektedir, bu da komşu bölgelere kıyasla yerelde daha fazla sayıda sanatçı ve icracı yetiştirilmesine ve teşvik edilmesine yol açmaktadır. Buna ek olarak, halk yazılı kültürden ziyade sözlü kültüre önem vermeye başlamıştır.²⁷

Mahallenin geçmişine ilişkin yeterli tarihi belge ve kayıt bulunmamaktadır. Büyüklerin vefatı nedeniyle sorulara cevap aramak imkânsız hale gelmiştir. Ayrıca, Sultan Şücâ'eddin Velî Velayetnamesi ve diğer çeşitli kaynaklarda yapılan kapsamlı araştırmalara rağmen, elde edilen veriler oldukça kısıtlıdır. Türk tarihinde, Türkler arasında aile kaydı veya nüfus kayıt sistemi bulunmamaktadır. Bilgilerimiz büyük ölçüde büyük dedelerden aktarılan sözlü bilgilere dayanmaktadır. Bâlî Beyoğlu Kasım Bey, 921 (1515) yılında Şücâ'eddin Velî'nin tekkesinin bulunduğu köyde bir türbe yaptırmıştır. Bu türbenin tamamlanmasının ardından cami ve diğer binalar inşa edilerek bir külliye oluşturulmuştur. Şücâ'eddin Velî Türbesi'nin hemen yakınında Osmanlı komutanlarından Timurtaş Paşa'nın oğlu Mürvet Ali Paşa'nın türbesi bulunmaktadır. Şücâ'eddin Velî'nin tekkesinin ve türbesinin bulunduğu köy uzun yıllar onun adıyla anılmıştır.²⁸ Velayetname'ye göre Şücâ'eddin Velî, Osmanlı hanedan üyeleri ve bazı siyasetçilerle güçlü bağlar kurmuştur.²⁹ Timurtaşoğlu Ali Çelebi, Şücâ'eddin Velî'nin mürididir. Çelebi Mehmed ve İkinci Murad dönemlerinde beylerbeyi olarak görev yapmıştır. Velayetname'ye göre, bir savaş sırasında Ali Çelebi kâfirlere esir düşmüş ve "Meded Sultan Süca" diyerek Sultan tarafından kurtarılmıştır. Ali Çelebi'nin Şücâ'eddin Velî'ye olan hayranlığı ve sevgisi artmıştır ve Sultan'a onun yanında derviş olarak kalma arzusunu dile getirmiştir. Ancak Sultan, onun bu isteğini reddederek askerî ve idarî görevlerle ilgili yükümlülüklerini yerine getirmesi talimatını vermiştir. Ali Çelebi, şehir ve köylerin tahsisi için Sultan'dan talepte bulunmuştur ancak talebi Sultan tarafından reddedilmiştir. Velayetname'de yer alan bilgilere göre Çelebi Sultan Mehmed, Karaman oğlu Mehmed Bey'e karşı sefer gerçekleştirmiştir. Savaş sırasında Beylerbeyi Timurtaşoğlu Ali Çelebi, Karaman oğlu Mehmed Bey'i savaş meydanında yakalamış ve Çelebi Sultan Mehmed'in huzuruna çıkararak saygı göstergesi olarak elini öpmüştür. Sultan, Karamanoğlu Mehmed Bey'in affedilmesini sağlamıştır. 1415 yılında Osmanlılar Akşehir ve Seydişehir'in kontrolünü ele geçirmişlerdir.

²⁷ Yağmur Say, *a.g.e.*, 2010, s. 68.

²⁸ Mehmet Demirtaş, *Anadolu ve Balkanlarda Sücaaddin Velî'nin Yeri ve Önemi*, Türk Dünyası Vakfı, Eskişehir 2013.

²⁹ Nejat Birdoğan, *Anadolu ve Balkanlar'da Alevi Yerleşmesi Ocaklar-Dedeler-Soyağaçlar*, Mozaik Yayınları, İstanbul 1995.

2.8. Etnik Kimlik

İslami dönemin başlangıcında Kalenderilik, Seyitgazi ve çevresinde yaygın bir inanç olarak ortaya çıkmıştır. Bu inanç sisteminin yaratıcısı bilinmemekle beraber, 12. yüzyılda onu yayan ve böylece yaygınlaşmasını sağlayan kişinin Şeyh Cemaleddin Savi olduğuna inanılmaktadır. Hamdun-i Kassar, Ebu Said Ebu Hayr ve Ebu Hafs el-Haddas kalenderiliğin İran, Hindistan, Irak, Suriye ve Orta Asya dahil olmak üzere farklı ülkelerde yayılmasına önemli ölçüde katkıda bulunan Melamiligi teşvik etmelerinden dolayı itibar görmüşlerdir.³⁰

Alevi-Bektaşî ocak yapısı ilişkisi açısından önemli olan Şücâ'eddin Velî-Otman Baba bağlantısının yanı sıra Şücâ'eddin Velî Ocağı, ocak Piramit örgütlenmesi açısından da önemli bir özelliğe sahiptir. Şöyle ki, Kırıkkale ve Hasandede merkezli Karpuzu Büyük Hasan Dede Ocağı, Şücâ'eddin Velî Ocağı'na bağlıdır. Karpuzu Büyük Hasan Dede Ocağı, Anadolu Alevi-Bektaşî ocakları arasında önemli bir yere sahiptir ve Orta Anadolu'daki en önemli inanç-dede ocaklarından biri olarak kabul edilmektedir. Karpuzu Büyük Hasan Dede Ocağı Ankara, Çubuk, Çankırı ve Şabanözü bölgelerindeki inanç-dede ocaklarına bağlıdır. Merkezi Ankara, Çubuk, Kargın ve Sele köylerinde bulunan Şah Kalender Velî Ocağı, Hasan Dede Ocağı'na bağlıdır. Çankırı, Şabanözü ve Mart köyü merkezli Seyyid Hacı Ali Turabî Dede Ocağı ile Çubuk ve Susuz (Yeniköy) köyü merkezli Cibâlî Sultân Ocağı, Şah Kalender Velî Ocağı'na bağlıdır. Çankırı'nın Eldivan ve Seydî köylerinde türbeleri bulunan Seyyid Hacı Muradî Dede Ocağı ile Çankırı'nın Orta ve Doğanlar köylerinde türbeleri bulunan Seyyid Hacı Abdal Dede Ocakları da Seyyid Hacı Ali Turabî Dede Ocağı'na bağlıdır.³¹

2.9. Arslanbeyli Mahallesi'nin Kültürel Yapısı

Anadolu tarihçilerine göre Anadolu'ya Türk göçü 11. yüzyılda başlamıştır. Horasan erenleri 13. yüzyılda Anadolu'ya gelmişlerdir. Tarihsel olarak Sultanönü olarak anılan Eskişehir ve çevresi (eski adıyla Dorylaion) Anadolu'da geleneksel ve tarihsel Aleviliğin önemli merkezleri olmuştur. Türkmen göçlerinin göstergelerinden biri de üç ildeki Türkmen dağlarının varlığıdır. Aşağı Ilıca köylüleri, Türkmen Dağları'na (Türkmen Baba Tepesi: 1829m) adını veren evliyadan "Türkmen Baba" olarak söz etmektedir. Alevilik Anadolu'ya özgü bir inançtır.³²

³⁰ Mehmet Ersal, *a.g.e.*, 2013, s. 208.

³¹ Mehmet Demirtaş, *Seyit Sultan Şecaaddin Veli Kimliği, Efsanesi, Rukiye Bacı Olayı, Yöre Aşıkları-Genç Abdal-İlhamî Dede, Adet ve Töreleri, Mimari Yapısı*, Elite Yayınevi, İstanbul 2003.

³² Coşkun Kökel, "Eskişehir Yöresi Alevi-Bektaşî Kültürünün Temel Dinamikleri", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, Cilt 4, Sayı 37, 2006, s. 135-172.

Anadolu, antik çağlardan bu yana bir medeniyetler silsilesi olmuştur. İnsanlığın ilk uygarlıklarının kurulduğu bu topraklar, son derece zengin bir kültürel, tarihsel ve sanatsal mirasa sahiptir. Anadolu'nun tarihi, Anadolu halkının tarihini oluşturmaktadır ve Anadolu halkı ile Anadolu tarihi birbirinden ayrılamaz.

Eskişehir, Bizans ve Anadolu Selçuklu devletleri arasında yer alması nedeniyle siyasi ve askeri açıdan stratejik bir konuma sahiptir.³³ Eskişehir-Kütahya ve Afyonkarahisar bölgesi, 13. yüzyıldan itibaren Moğol ordularının etkisiyle Oğuz Türkleri, Bozok-Yıldızhan kolu ve Beğdili boyu/24 boy gibi çeşitli Türkmen boyları tarafından iskân edilmiştir.³⁴ Bu durum Eskişehir'in önemli bir tarihi ve kültürel öneme sahip bir Sınır Sahası/Uç Beyliği olması sonucunu doğurmuştur. Batı Anadolu'da karizmatik ve tarihi şahsiyetler olan Türkmen dede ve babalar, tüm Anadolu'da olduğu gibi Türk iskân sürecinde de önemli bir rol oynamıştır.³⁵

Halaçoğlu'nun³⁶ ifadesiyle Türkmenler aslında Oğuz Türkleridir. Anadolu'nun bir mozaik olarak düşünülmemeyeceğini, daha ziyade bir Türkmen yatağı olarak görülebileceğini belirtmiştir. Birdoğan³⁷ ise Eskişehir'in köylerinde yaşayan Alevi Türklerin Beğdili oymağının torunları olduğunu belirtmiştir. Bu bölgedeki Aleviler kendi topluluklarını ifade etmek için "Bizim Aşiret" terimini kullanmaktadırlar. Sümer'in³⁸ ifadelerine göre, Türk, Türkmen, Manav, Yörük, Çepni, Tahtacı (Ağaçeri), Alevi ve Kızılbaş olarak bilinen grupların boy (köken) ayrımı bulunmamaktadır. Bu grupların hepsi Oğuz kökünden gelmektedir ve Oğuz halkının torunlarıdır.

Karakeçililer (keçi rengi: kara), Horosan Türkmen grubunun üyesidir ve Beydili Türkmenleri içinde Karakeçili'nin bir alt grubu bulunmaktadır. Atçeken, Ulu, Bayad (Bozok), Döğër (Bozok), Yüreğir (Üçok), İğdir (Üçok), Yıva (Üçok) ve Büğdüz (Üçok) gibi çeşitli göçebe aşiretler Eskişehir'e (Sultan Önü) yerleşmişlerdir.³⁹

³³ Coşkun Kökel, *a.g.e.*, 2006, s. 142.

³⁴ Yağmur Say, *a.g.e.*, 2010, s. 42.

³⁵ Mehmet Fuat Köprülü, *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 1976, s. 171-184.

³⁶ Yusuf Halaçoğlu, *Türkiye'nin Derin Kökleri, Osmanlı Kimliği ve Aşiretler*, Babıali Kültür Yayıncılığı, İstanbul 2010.

³⁷ Nejat Birdoğan, *a.g.e.*, 1995, s. 35.

³⁸ Faruk Sümer, *Safevi Devleti'nin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türklerinin Rolü*, Ankara 1999.

³⁹ Yusuf Ziya Yörükkan, *Tahtacılar, DİFM*, 1931, s. 78.

Derleme

Eskişehir yöresi, hem tarihsel olarak hem de günümüzde Alevi Dede ocaklarının yoğun olarak bulunduğu bir coğrafyadır.⁴⁰ Bu, Türk inanç kültürü için değerli bir varlıktır.⁴¹

Seyyid Battal Gazi, 7. ve 8. yüzyıllarda yaşamış ünlü bir Müslüman Arap mücahididir (halk kahramanıdır). Seyyid Gazi Zaviyesi, mevcut Kalenderi zaviyeleri arasında en önde bir yere sahiptir. Hacı Bektaş Veli'nin 13. yüzyılda Seyyid Battal Gazi'yi ziyaret etmesi ve Türkmen kökenli Alevi-Bektaşî grupları üzerindeki manevi etkisi önem arz etmektedir. Eskişehir ili sınırları içinde kalan Alevi-Bektaşî köyleri genellikle Seyyid Battal Gazi Külliyesi'nin yakın çevresinde kurulmuştur.⁴² Seyyid Battal Gazi'nin türbesi 1464 yılında yeniden inşa edilmiş ve 1511 yılında onarım geçirmiştir.⁴³

Kalenderi Şeyhi ya da Türkmen dervişi olarak da söz edilen Şücâ'eddin Veli Ocağı, Batı Anadolu Aleviliğinde, özellikle Eskişehir, Kütahya, Bilecik ve Afyon yörelerinde bir inanç-kültür merkezi olarak önemli bir etkiye sahiptir.⁴⁴ Eskişehir, Sivrihisar ve Seyitgazi bölgeleri Kalenderiliğin (Işık) önemli merkezleri olarak kabul edilmektedir.⁴⁵ Ocak⁴⁶ tarafından yapılan araştırmaya göre, Üryan Şücailerin Kalenderi dervişleridir.

Şücâ'eddin-i Velî'nin Balkan Aleviliği üzerindeki etkisi, Güney Bulgaristan'daki Haskova'nın (Hasköy/Tekkeköy) Kalenderi şeyhi Otman Baba (1378-1478/mücerret) (Pazartesili Babai) ile olan ailevi bağlarına bağlanmaktadır. Otman Baba'nın türbesi yedi köşeye sahiptir.

Sultan Şücâ'eddin'in hayatına dair ayrıntılar, vefatından sonra kaleme alınan velayetnamesinde mevcuttur. Velayetnameye göre Şücâ'eddin Veli, "kaşî, kirpiği yoluk" kişi olarak nitelendirilmiştir. Yılmaz⁴⁷, Otman Baba Velayetnamesi'nin Şücâ'eddin-i Velî hakkında önemli bir bilgi kaynağı olduğunu belirtmektedir. Kökel'e⁴⁸ göre, Şücâ'eddin Veli 15. yüzyılda, özellikle Çelebi

⁴⁰ Coşkun Kökel, *a.g.e.*, 2006, s. 147.

⁴¹ Mehmet Ersal, *a.g.e.*, 2013, s. 208.

⁴² Coşkun Kökel, *a.g.e.*, 2006, s. 139.

⁴³ Mehmet Demirtaş, *a.g.e.*, 2003, s. 56.

⁴⁴ Hacı Yılmaz, "Sultan Şücaaddin Veli Zaviyesi ve Vakfına Ait Yeni Belgelere Bir Bakış", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli-Araştırma Dergisi*, Sayı 37, 2006, s. 7-48.

⁴⁵ Mehmet Ersal, *a.g.e.*, 2013, s. 210.

⁴⁶ Ahmet Yaşar Ocak, "Fuad Köprülü, Sosyal Tarih Perspektifi ve Günümüz Türkiye'sinde Din ve Tasavvuf Tarihi Araştırmalarında "Tarihin Saptırılması" Problemi", *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Cilt 3, 1997, s. 221-230.

⁴⁷ Hacı Yılmaz, *a.g.e.*, 2006, s. 11.

⁴⁸ Coşkun Kökel, *a.g.e.*, 2006, s. 142.

Mehmet ve İkinci Murat dönemlerinde yaşamış önemli bir tarihi şahsiyettir. Başta Otman Baba olmak üzere dönemin pek çok Türkmen büyüğü ile diyalog kurmuştur.

Köy yaklaşık 700 yıllık bir geçmişe sahiptir. Kuruluş tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte, efsaneye göre Kenan Elinden (Mısır) bir aile köye kök salmış ve M.S. 1272 yılında Seyyid Sultan Şücâ'eaddin Veli ve üç yüz abdalının gelişiyile köy bir inanç kültür merkezi olarak gelişmeye başlamıştır. Şücâüddin Veli, döneminde kalıcı bir etki bırakan oldukça etkili bir Türkmen dedesidir.⁴⁹

Yavuz Sultan Selim döneminde (II. Mahmut dönemi 1826-1834) 1515 yılında Mürvet Ali Paşa tarafından yaptırıldığı tahmin edilen türbe ve külliye, bir asır boyunca lise seviyesinde hizmet verdikten sonra 1928 yılında harf devrimiyle beraber kapatılmıştır. Aynı yıl köyde yeni bir okul binası inşa edilmiştir. Köydeki okul başlangıçta üçüncü sınıfa kadar öğrencilere eğitim verirken daha sonra müfredatını beşinci sınıfa kadar genişletmiştir. Çevre bölgelerden öğrenciler ders görmek için köye gidip gelmekteydiler. Ancak 1990'larda taşınmalı sistemle beraber köy okulu kapatılmıştır.

Caminin inşası 1828 yılında tamamlanmış, iki şerefeli minare ise 1901 yılında yaptırılmıştır. Cami külliye olduça sonra inşa edilmiştir.⁵⁰

Seyitgazi bölgesi ve çevresi, 22 Ocak 1919'dan 20 Mart 1920'ye kadar 423 gün süren Yunan işgali sırasında hasar görmüştür. Seyitgazi Bölgesi'nin işgali 17-20 Temmuz 1921 tarihinde gerçekleşmiş, ancak daha sonra 1 Eylül 1922'de düşman işgalinden kurtarılmıştır. Külliye, Kurtuluş Savaşı sırasında ağır hasar görmüştür. Ancak 1969 yılında Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından 250.000 TL harcanarak restore edilmiştir. Daha sonra 1972-1974 yılları arasında bakımdan geçirilmiştir. Türbenin yanı sıra, aşevi ve cemevi için ayrılmış alanlar da külliye de bulunmaktadır. Haziran ayında her yıl şenlikler düzenlenmektedir.⁵¹

2.10. Arslanbeyli Mahallesinde Alp-Eren Şeyh Seyyit Sultan Şücâ'eddin Velî

'Velayetname-i Sultan Şücâ'eddin' metnine göre, Şücâ'eddin-i Velî'nin 14. yüzyılın ikinci yarısında ve 15. yüzyılın ilk evresinde, Çelebi Mehmet ve II. Murad'ın egemenliği altında ikamet ettiği sonucuna varılmaktadır. Eserde Şeyh Şücâ'eddin-i Velî'den 'Piri fani' lakabıyla da bahsedilmektedir. Yukarıda bahsi geçen metinde Şeyh Şücâ'eddin-i Velî'den 'Piri fani' olarak bahsedilmektedir.

Amasya tarihinde, Şücâ'eddin-i Velî'nin dört oğlu olduğu bir ferman geçmektedir. Şücâ'eddin-i Velî, İran'ın Horasan eyaletinden yola çıkarak Amasya,

⁴⁹ Hacı Yılmaz, *a.g.e.*, 2006, s. 33.

⁵⁰ Mehmet Demirtaş, *a.g.e.*, 2013, s. 57.

⁵¹ Yağmur Say, *a.g.e.*, 2006, s.104

Derleme

Çorum, Kayseri, Nevşehir, Konya, Isparta ve Afyon gibi çeşitli şehirleri dolaşmıştır. Son olarak Şücâ'eddin (Aslanbeyli) mahallesine yerleşmiştir. Bazı kaynaklara göre adı Sultan Süca, Sultan Varlığı ve Şefküllü Bey olarak da geçmektedir. Şücâ'eddin-i Velî bir 'mürşid-i kamil' (İslam'da kâmil bir rehber, şeyh) idi. Bu sebeple birçok bilim insanı Şücâ'eddin-i Velî'yi Anadolu'nun en önde gelen üç velisi olarak kabul edilen Hacı Bayram Veli, Hacı Bektaşî Veli ve Hacı Şabani Veli'nin arasına dahil etmiş ve bu kişiler topluca 'Anadolu'nun 4 Velisi' olarak anılmaktadır.⁵²

Sultan II. Murad'ın bir tören sırasında ayağı kayar ancak düşmeden önce birisi onu yakalamıştır. Bunun üzerine Sultan, bu kişinin kim olduğunun araştırılmasını ve onuruna bir cami inşa edilmesini emretmiştir. Caminin inşası sırasında Şeyh, döşenen her kerpiç için üç dua etmiştir. Sultan II. Murad bir tören sırasında küçük bir olay yaşamış, ancak bilinmeyen bir kişi tarafından derhal yardım edilmiştir. Manevi eğitim verilmesi ve Allah'a yakınlaşmanın yöntemlerinin gösterilmesi gayesiyle mescide bitişik bir zaviye inşa edilmiştir. Şücâ'eddin-i Velî, yaşamı boyunca ziyaretçilere manevi eğitim vermiş ve onlara Allah'a ulaşmanın yollarını öğretmiştir. Vefatının ardından Şücâ'eddin-i Velî, mescit ve zaviyenin bitişğine defnedilmiştir. Osmanlı komutanlarından Timurtaş Paşa'nın oğlu Mürüvvet Ali Paşa tarafından ebedi istirahatgahının üzerine bir türbe yaptırılmıştır.⁵³

3. SONUÇ YERİNE

Bu çalışma, Eskişehir ilindeki Arslanbeyli Mahallesi'nin eski gelenek, görenek ve uygulamalarının yanı sıra Şücâ'eddin-i Velî hakkında bir araştırmayı içermektedir. Arslanbeyli Mahallesi'nin göçebe yaşam tarzı nedeniyle geçmişe ait yazılı kayıtlara ulaşmak oldukça zordur.

Bu çalışma, Eskişehir'in Arslanbeyli mahallesi'nin kültürü, gelenek ve görenekleri ve Şücâ'eddin-i Velî'nin mahalleye etkisi üzerine yapılan ilk araştırmalardan biridir. Halk kültürü üzerine yapılan her araştırmada olduğu gibi bu araştırmadaki sınırlılıklar yetersiz yazılı kaynak olması, sözlü olarak bilgi verecek kişilerin yetersizliği ve önceki nesillerden aktarılmayan bilgilerin olduğunun söylenmesidir.

Çalışmadan elde edilen bulgular ışığında aşağıdaki sonuçlar çıkarılmaktadır.

Eskişehir bölgesi tarihsel olarak ve günümüzde Türk inanç kültürü için önemli olan Alevi Dede ocaklarına ev sahipliği yapmaktadır. Seyitgazi ve

⁵² Yağmur Say, *a.g.e.*, 2006, s. 105.

⁵³ Hacı Yılmaz, *a.g.e.*, 2006, s. 45.

Arslanbeyli, Seyyid Sultan Şücâ'eddin-i Velî'nin gelişiminde önemli bir rol oynadığı 700 yıllık bir geçmişe sahiptir.

Türkiye'deki türbelerin tek tip tasarımı tarikatlarla bağlantıya işaret etmektedir. Bu durum, Şeyh Şücâ'eddin ve Üryan Baba Türbeleri gibi dört tarafını düz ve kalın şeritlerin çevrelediği Battal Gazi ve Mihaloğlu Türbeleri'nde açıkça görülmektedir. Ayrıca, Battal Gazi Türbesi'nin sınırları içinde uzun bir sandukanın keşfedilmesi, diğer çeşitli türbelerde gözlemlenen sanduka yapılarıyla çarpıcı bir benzerlik taşımaktadır. Bu gözlem, Seyitgazi Külliyesi'nin komşu bölgelerde yaygın olan inançlar ve mimari tasarımlar üzerindeki derin etkisinin kanıtı niteliğindedir.

Kalenderilik, Seyitgazi'de İslami dönemde ortaya çıkmıştır. Kalenderilik inanç sistemi Seyitgazi çevresinde önemli bir kabul görmektedir. Cemaleddin Savi olarak da bilinen XII. yüzyılın sonlarına doğru bir kült statüsü verilmesine rağmen, yaratıcısı bilinmemektedir. Alevi-Bektaşî ocak yapısı ile Şücâ'eddin Velî-Otman Baba arasındaki ilişki büyük önem taşımaktadır. Şücâ'eddin Velî'nin ocağı, ocağın piramidal yapısı dikkate alındığında başka önemli bir rol oynamaktadır.

KAYNAKÇA

ALTUN, Işıl, *Kandıra Türkmenlerinde Doğum, Evlenme ve Ölüm*, Yayıncı Yayınları, Kocaeli 2004, s.21.

BİRDOĞAN, Nejat, *Anadolu ve Balkanlar'da Alevi Yerleşmesi Ocaklar-Dedeler-Soyağaçlar*. Mozaik Yayınları, İstanbul 1995.

DEMİRTAŞ, Mehmet, *Anadolu ve Balkanlarda Sücaaddin Veli'nin Yeri ve Önemi*. Türk Dünyası Vakfı, Eskişehir 2013.

DEMİRTAŞ, Mehmet, *Deyiş, Semah ve Türkülerle Şüceattin Köyü*. Saygı Yayınları, İstanbul 1996.

DEMİRTAŞ, Mehmet, *Seyit Sultan Şecaaddin Veli Kimliği, Efsanesi, Rukiye Bacı Olayı, Yöre Aşıkları-Genç Abdal-İlhami Dede, Adet ve Töreleri, Mimari Yapısı*. Elite Yayınevi, İstanbul 2003.

DEMİRTAŞ, Mehmet, *Seyyid Şücaaddin Veli Ocağı*. Kalender Yayınevi, İstanbul 2018.

Ekimci, Betül, Seyit Battal Gazi Tekkesi'nin Tarihsel Sürekliliği ve Koruma Sorunları Historical Continuity Of Seyyid Battal Gazi Tekke And Its Conservation Problems, *Uluslararası Katılımlı 6. Tarihi Yapıların Korunması ve Güçlendirilmesi Sempozyumu*, 2017 Trabzon.

ERDEM, Muharrem, *Alevi-Bektaşî Menâkıbnamelerine Göre Alevilik*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara 2018.

Derleme

ERSAL, Mehmet, Şücaeddin Veli Ocağı: Balkan Aleviliğindeki Yeri, Rolü ve Önemi, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, sayı 63, 2013, s. 207-230.

ERŞAN, Mesut, Eskişehir Halk Evi Dergisi'nde Yerel Yazarların Gözüyle Cumhuriyetin 10.Yılı Değerlendirmeleri, *Türk Dünyası Uygulama ve Araştırma Merkezi Yakın Tarih Dergisi*, cilt 1, sayı 1, 2017, s. 1-13.

HALAÇOĞLU, Yusuf, *Türkiye'nin Derin Kökleri, Osmanlı Kimliği ve Aşiretler*. Babiali Kültür Yayıncılığı, İstanbul 2010.

KÖKEL, Coşkun, "Eskişehir Yöresi Alevi-Bektaşî Kültürünün Temel Dinamikleri", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, cilt 4, sayı 37, 2006, s. 135-172.

KÖKSAL, Mehmet Fatih, Şeyh Şücaeddîn Velâyet-Nâmesi'nin Son Neşri Üzerine. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, sayı 84, 2017, s. 9-45.

KÖPRÜLÜ, Mehmet Fuat, *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 1976, s. 171-184.

OCAK, Ahmet Yaşar, "Fuad Köprülü, Sosyal Tarih Perspektifi ve Günümüz Türkiye'sinde Din ve Tasavvuf Tarihi Araştırmalarında "Tarihin Saptırılması" Problemi", *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, sayı 3, 1997, s. 221-230.

_____ *Osmanlı İmparatorluğu'nda Marjinal Süfilik: Kalenderîler (XIV-XVII. Yüzyıllar)*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1992, s. 97-98.

SAY, Yağmur, "Anadolu'nun Türkleşmesi ve İslamlaşmasında Önemli Bir Kült Kimlik: Şücaeddin Veli (Sultan Varlığı)", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, Sayı. 37, Ankara 2006, s. 49-50.

SAY, Yağmur, *Kalenderi, Alevi ve Bektaşî Kültünde Önemli Bir Alp-Eren Gazi Şucâ'eddîn Velî (Sultan Varlığı) ve Velâyetnamesi*. T.C. Eskişehir Valiliği Yayınları, Ankara 2010.

SİVRİ, Medine, *Alevilik-Bektaşîlik İnancı ve Seyyid Sultan Sücaadin Veli Ocağı Üzerine Genel Değerlendirmeler ve Ocak Dedesi Mehmet Demirtaş ile Ocak ve Alevilik-Bektaşîlik İnanç Pratikleri Üzerine Söyleşi. Anadolu ve Balkanlarda Sücaaddin Veli'nin Yeri ve Önemi*. Gülen Ofset Matbaacılık, Eskişehir 2013, s. 33-64.

SÜMER, Faruk, *Safevi Devleti'nin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türklerinin Rolü*, Ankara 1999.

TAŞĞIN, Ahmet, "Mürşit ve Pir Ocağı İlişkisi: Şücaeddin Veli Ocağının Yeni Mürşit Ocağı Olarak Ortaya Çıkışı", *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, cilt 16, sayı 31, 2018, s. 81-116.

ÜÇER, Cenksu, “Alevî Nitelemeli Gelenek ya da Ocak ve Gruplar Hakkında Yapılacak Çalışmalarda Ocak Sisteminin Dikkate Alınmasının Önemi”, *e-Makalat Mezhep Araştırmaları Dergisi*, cilt 12, sayı 2, 2019, s. 353-402.

Vilâyetnâme-i (Menâkıb-ı) Şeyh Şücâeddin, Kastamonu İl Halk Ktp., HK 1591/8, tür.yer. s. 119.

YILDIZ, Ayşe, “Şücaaddin Baba Velâyetnamesi”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, sayı 37, 2006, s. 49-98.

YILMAZ, Hacı, “Sultan Şücaaddin Veli Zaviyesi ve Vakfına Ait Yeni Belgelere Bir Bakış”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli-Araştırma Dergisi*, sayı 37, 2006, s. 7-48.

YÖRE, Seyit, “Alevi-Bektaşî Kültürünün Müziksel Kodları”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 60, 2011, s. 219-244.

YÖRÜKAN, Yusuf Ziya, *Tahtacılar*, DİFM, 1931, s. 78.

OKTOBAS: BİR ENSTRÜMANIN İNCELENMESİ

OCTOBASS: REVIEW OF AN INSTRUMENT

Hande TOKGÖZ*

Geliş Tarihi: 04.01.2024

Kabul Tarihi: 03.06.2024

(Received)

(Accepted)

Öz: Bu makalenin amacı, ender bulunan oktobas enstrümanının ülkemizdeki müzik literatürüne katılması ve ileride orkestralarda kullanımının sağlanabilmesidir. Bu makalede sadece oktobas enstrümanı derinlemesine incelendiği için amaçlı örnekleme tekniği kullanılmış olup, veriler literatür tarama yöntemiyle elde edilmiştir. Müzik tarihinde sıra dışı enstrümanlar her daim merak uyandırmış ve sesin sınırlarını genişletmiştir. Bu bağlamda oktobas müziğin geleneksel sınırlarını zorlayan, derin tonlu ve görsel olarak dikkat çekici bir enstrüman olarak öne çıkmaktadır. Bu makalede oktobas enstrümanının fiziksel özellikleri, ses aralığı, akort sistemi, mekanizması, çalımındaki sınırlılıklar, tarihsel gelişim süreci ve bunların müzik dinamiklerine etkisi incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Oktobas, Düşük Frekans, Vuillaume, Dev Kontrabas, Bas.

Abstract: The aim of this article is to include the rare octobass instrument in the music literature in our country and to ensure its use in orchestras in the future. Since only the octobass instrument was examined in depth in this article, the "purposeful sampling" technique was used and the data was obtained by literature review method. In the history of music, extraordinary instruments have always aroused curiosity and expanded the boundaries of sound. In this context, octobass stands out as a deep-toned and visually striking instrument that pushes the traditional boundaries of music. In this article, the physical properties of the octobass instrument, its sound range, tuning system, mechanism, limitations in playing, its use over the years and their effects on musical dynamics are examined.

Keywords: Octobass, Low Frequency, Vuillaume, Giant Doublebass, Bass.

* Öğr. Gör., Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı,
hande.tokgoz@kocaeli.edu.tr, ORCID: 0009-0003-8339-178X.

1. GİRİŞ

Müziğin zengin dokusunun dinamiklerini değiştirecek derinliğe ve dokuya sahip olan oktobas, müzisyenler ve kendisine ilgi duyanlar için esrarengiz bir figür olarak görülmektedir. Düşük frekanslı keşiflerin simgesi olarak kabul edilen oktobas, müzikal rezonansın özünü yeniden tanımlayarak geleneksel yaylı çalgıların sınırlarını aşmaktadır. Nadir ve hayranlık uyandıran bir enstrüman olarak bilinen oktobas XIX. yüzyılda ortaya çıkmış olup, kontrabas ailesinin bir üyesidir. Perde ve ton aralığı açısından bir zamanlar mümkün görülenin sınırlarını zorlamaktadır.¹

2. OKTOBAS NEDİR?

Oktobas, sesi düşük frekansta olan dünyadaki en büyük boyuttaki telli çalgıdır. Kökleri XVII. yüzyıla kadar gitmektedir. Oktobasın ortalama uzunluğu 375 cm, gövde uzunluğu 206 cm, gövde genişliği 111 cm, tellerin uzunluğu 304 cm, tellerden ses çıkarılan kısmın uzunluğu 218 cm, tel çapı 8.2 mm, 6 mm ve 5.5 mm, platform yüksekliği 30 cm, köprüsü 27 cm, arşe uzunluğu 81 cm, arşe ağırlığı ise 385 gramdır.²



Şekil 1: J. B. Vuillaume tarafından yapılmış, Musical Instrument Museum Phoenix, Arizona'da sergilenmekte olan oktobas³

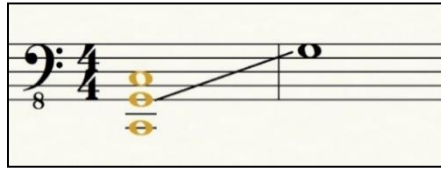
¹ Olivier Kourchid, "Les sens de l' «Octobasse» Le gigantesque", *Communications*, 42, 1985, s. 121-146.

² Paul Brun, *A new history of the double bass*, P. Brun Productions, Birleşik Krallık 2000, s. 172-278.

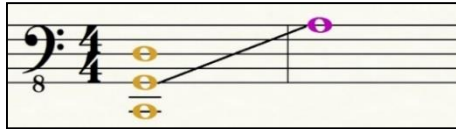
³ <https://www.atlasobscura.com/places/octobass>, (18.12.2023).

2.1. Oktobasın Ses Aralığı ve Akort Edilmesi

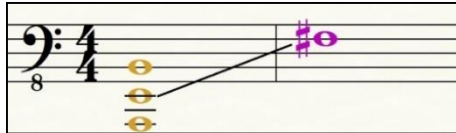
Oktobas standart kontrabastan bir, çellodan ise iki oktav aşağıda tınlamaktadır.⁴ İtalyan kontrabasçı Nicola Moneta, Vuillaume'un enstrümanının 16.35 Hz'e karşılık gelen bir kalın do, 24.6 Hz'e karşılık gelen bir sol ve 32.7 Hz'e karşılık gelen bir 2. oktav do ürettiğini tespit etmiştir. Bu titreşim bir insanın algılayabileceği sınırlar içindedir.⁵ Oktobasın düşük frekansları orkestranın en büyük versiyonlarında bile duyulabilecek kadar zengin ve dolgun bir müzik yapısı duyulmasını desteklemektedir. Oktobas do-sol-do şeklinde beşli aralıklarla akort edilmektedir.⁶ Berlioz, orkestrasyon incelemelerinde do-sol-re şeklinde de akort yapılabileceğini belirtmiş ancak daha sonra bunu hatalı bulmuştur.⁷ Montreal Senfoni Orkestrası oktobas için bağır sak teller kullanmaktadır. Bu teller la-mi-si seslerine akort edilmektedir ve fa diyeze kadar ses aralığına sahiptir.⁸



Şekil 2: Oktobasın do-sol-do şeklinde akort edilmesi⁹



Şekil 3: Oktobasın do-sol-re şeklinde akort edilmesi¹⁰



Şekil 4: Oktobasın la-mi-si şeklinde akort edilmesi¹¹

⁴ François-Joseph Fétis, *Antoine Stradivari Luthier Celebre Connu Sous Le Nom de Stradivarius*, Vuillaume Yayınevi, Paris 1856, s. 1321- 1372.

⁵ Paul Brun, *a.g.e.*, s. 274.

⁶ Olivier Kourchid, *a.g.m.*, s. 121-146.

⁷ Paul Brun, *a.g.e.*, s. 274.

⁸ Hugh McDonald, *Berlioz's Orchestration Treatise: A Translation and Commentary*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, s. 316.

⁹ Paul Brun, *a.g.e.*, s. 274.

¹⁰ Hugh McDonald, *a.g.e.*, s. 316.

¹¹ *Gös. yer.*

2.2. Oktobas Mekanizması ve Çalınındaki Sınırlılıklar

İtalya'da *contrabassi dopi* veya *contra double basses* olarak bilinen devasa enstrümanlar, insan ölçüğünün sınırlarını aşmış olması sebebiyle nadiren tek bir icracı tarafından çalınabilmektedir. Kolun erişimi tellerin uzunluğunu ve bir enstrümanın ne kadar büyük olabileceğini belirlediğinden, her enstrüman için iki icracı kullanmak veya enstrümanın elle çalınabilmesini sağlayan özel bir mekanizma kullanmak gerekmektedir. Bu mekanizmanın ya çalgıcının sol el hareketlerine ya da yayın hareketine yardımcı olması gerekmektedir. Bu durumda ses genellikle bir krank veya bir pedal ile harekete geçirilen döner reçineli bir mekanizma tarafından üretilmektedir.¹²

Enstrümanın büyüklüğü sebebiyle tuşede parmak kullanmak mümkün değildir. Çalgının bir vida ile bulunduğu tabana monte edilmiş olması çalım kolaylığı sağlamaktadır. Bu sebeple Vuillaume tarafından el ve ayak kaldıraçlarından oluşan biraz karmaşık bir mekanizma icat edilmiştir. Bu mekanizmada kalın teller, parmaklar yerine enstrümanda sol el için bulunan bir kaldıraç sistemi ile bastırılmaktadır. Enstrümanın yanında dururken yayı çeken icracı aynı zamanda pedallar ve kaldıraç sistemini kullanarak ses elde etmektedir. Boyuna takılan kaldıraçlar, müzik hattındaki kesintileri en aza indirmek için yedi pedalın yardımıyla dönüşümlü olarak çalıştırılmaktadır. Daha fazla rahatlık sağlamak amacıyla kuyruk parçasına ayar mandalları yerleştirilmiştir. Çalgıyı çalan kişiler için özel stantlar kullanılmaktadır. Alt basta yedi adet yerleşik kol bulunmaktadır.¹³ Bu kollarla telleri her perdede aynı anda sıkıştırmak mümkündür.¹⁴

Enstrümanın orkestrada kendi işlevi vardır ancak kontrabas veya çello partilerini çalması mümkün değildir. Enstrümanın çalma sınırlılıkları oldukça fazladır.¹⁵ Yayın konumu ve yapısı çok kalın ve uzun olduğu için hantaldır. Hızlı pasajların icra edilmesinin zorluğu da göz önüne alındığında Berlioz, oktobas için orkestrasyonda kontrabastan farklı bir parti yazılması gerektiğini belirtmektedir.¹⁶

2.3. Oktobasın Tarihsel Gelişim Süreci

1872 yılında Die Gartenlaube no.29 dergisinde 1615'te Dresten'de verilen bir konserin kaydına göre, sekiz katır tarafından çekilen bir arabayla muazzam bir kontrabas konser alanına giriş yapmıştır. Dört metreyi aşan enstrümanın boyutları Dresden vatandaşları tarafından ölçülmüştür. Provalar sırasında seyirciler, bu devasa

¹² Paul Brun, *a.g.e.*, s. 172.

¹³ François-Joseph Fétis, *a.g.e.*, s. 241.

¹⁴ Paul Brun, *a.g.e.*, s. 274.

¹⁵ Julius Rühlmann, *Die Geschichte der Bogeninstrumente*, 2. cilt, F. Vieweg und Sohn, Almanya 1882, s. 302.

¹⁶ Paul Brun, *a.g.e.*, s. 275.

Derleme

enstrümandaki zor pasajların icra edilmesi sırasında başçı Rapodsky'nin yaptığı hamlelere hayran kalmışlardır. Enstrümanın boynunun yanına bir merdiven konulmuştur. İcracının basamaklardaki aşağı yukarı hareketi güçlü bas seslerin duyulmasını sağlamış ve seyircileri etkilemiştir.¹⁷

Bu kayıtlarla benzer yıllarda Dragonetti'nin ünlü enstrüman koleksiyonu, dev olarak bilinen bir kontrabas içermektedir.¹⁸ Bu dev kontrabas halen Londra'daki Victoria Albert müzesinde XVII. yüzyıl İtalyan kontrabas olarak korunmaktadır. Enstrümanın yüksekliği 288 cm, gövde yüksekliği 200,5 cm, gövde genişliği 106 cm olmakla birlikte F delikleri dikey ve 34 cm uzunluğunda olup, çentiksizdir. Düz sırt ve kaburgalar çınar ağacından yapılmış olup 30,5 cm derinliğindedir. Dragonetti'nin özel bir öğrencisi olan IV. Leinster Dükü Charles William, İtalyan virtüözünün ölümü üzerine bu enstrümanı miras almış ve XIX. yüzyılda çok sık verilen Mamut Konserleri'nin organizatörlerine ödünç vermiştir.¹⁹

Bu kayıttan 100 yıl sonra yapılmış biraz daha az önemli boyutlarda bir kontrabas şu anda İtalya'daki Floransa Konservatuarı'nın enstrüman koleksiyonunda yer almaktadır. Keman formundaki bu enstrüman Floransa'da 1715 yılında Bartolomeo Cristofori (çekiç-aksiyon klavyesinin mucidi) tarafından yapılmış olup, 126 cm gövde uzunluğundadır ancak Dragonetti'nin dev basının aksine, üst kısmında içe doğru eğimli bir oyma sırtı vardır. Başlangıçta dört telli yapılmış ancak 1904 yılında İtalyan keman yapımcısı Valentino De-Zorzi tarafından beş telli bir enstrümana dönüştürülmüştür.²⁰

1780'lerin sonlarında, Opera ve King's Konseri'nde kontrabasçı olan William Boyce, yazar William Gardiner'i dev bir kontrabas yapan Martin'in ziyaretine getirmiştir.²¹ Martin, Black Amoor Lady adında bir halk evi tutmuş ve enstrümanı burada tasarlamıştır. Enstrüman o kadar büyüktür ki kafasının geçmesine izin vermek için tavanda delik açılması gerekmiştir. Böylece merdivenden çıkarak yapım sürecini tamamlamışlardır. Bu enstrüman 1789 yılında tamamlanmıştır.²²

Jean Baptiste Vuillaume XIX. yüzyılın en önemli Fransız keman yapımcılarından birisidir. Vuillaume 7 Ekim 1798'de Mirecourt'da doğmuştur.²³

¹⁷ Paul Brun, *a.g.e.*, s. 174.

¹⁸ Anthony Baines ve Howard Schott, *Catalogue of Musical Instruments in the Victoria and Albert Museum*, 1. baskı, V&A Publications, Londra 1998, s. 6-9.

¹⁹ Paul Brun, *a.g.e.*, s. 175.

²⁰ *Gös. yer.*

²¹ William Gardiner, *Music and Friends: Or, pleasant recollections of a Dilettante*, Vol. 1, William Clowes and Sons, Londra 1838, s. 70.

²² Paul Brun, *a.g.e.*, s. 176.

²³ Stefan Peter Greiner, "Vuillaume, Jean Baptiste", *MGG2: Die Musik in Geschichte und Gegenwart Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel 2007, s. 247-249.

Vuillaume ailesi uzun bir keman yapım geleneğine sahiptir. Jean-Baptiste Vuillaume sanatını babası Claude François'dan öğrenmiştir.²⁴ Bugün hala popüler olan enstrümanlarıyla uzun yıllar boyunca Avrupa keman yapımında ön sıralarda yer almıştır. Jean-Baptiste Vuillaume vizyoner bir enstrüman yapımcısı olarak ilk kez 1849 yılında Paris'te her beş yılda bir düzenlenen Exposition des Produits de l'Industrie atölyesinde gösterinin bir parçası olarak hizmet etmesi amaçlanan oktobas adını verdiği başyapıtını tanıtmıştır. Çağdaş kayıtlara göre oktobas, kiliselerde, tiyatrolarda veya büyük festivallerde büyük ölçekli eserler sergileyen orkestralar için tasarlanmıştır. Enstrümanın ilk kez halk karşısına çıkışı, şef L. Jullien (1812-1860)'in sansasyonel İngiltere turnesi sırasında olmuştur. Jullien'in Berlioz'a benzeyen bir ölçek ve tiyatro anlayışı vardır. Jullien, 1849 yılında Exeter salonundaki bir konser için yaklaşık 400 kişilik bir orkestra kullanmıştır. Yönettiği notaları tekrar yazarak ekstra büyük bas davul, kontrabas saksafon ve 4,5 metre uzunluğunda bir oktobası da müziğe dahil etmiştir. Bunu yaparken geniş bir izleyici kitlesine hitap eden müzik repertuarına büyük katkıda bulunmuştur.²⁵ 1842'de besteci ve piyanist Ignaz Moscheles'in eşi Charlotte Moscheles şunu bildirmiştir:

*“Noel ağaçlarından daha ilginç bir yeniliğimiz var; Jullien'in yeni Promenade Concert'lerini kastediyorum. Drury Lane Tiyatrosu, müzikten bağımsız olarak halkın serbestçe dolaştığı büyük bir odaya dönüştürülüyor. Jullien iyi bir orkestrayı yönetiyor. Bazen bir asa ile yönetiyor, bazen de ritimleri tiz tonda duyuran bir piccolo flüt çalıyor. Her parçadan sonra sanki bitkin düşmüş gibi kendini kırmızı kadife koltuğa atıyor. Davul, fagot ve trompetle yoğun bir şekilde tatlandırılan dans melodileri herkese ama özellikle Jullien'in konserlerine gitmeseydi Noel'i hayal edemeyecek olan okul çocukları için çekici geliyor.”*²⁶

Sanayi yüzyılıının büyük sergileri, on binlerce ziyaretçinin bir arada toplanmasına olanak tanıyan, amaca yönelik olarak inşa edilmiş devasa metal salonlarda gerçekleşmekteydi. Bu etkinliklerde gerçekleşen farklı müzik performansları, sahne aldıkları mekanlar kadar büyük orkestraları bir araya getirmiştir. 1844 Endüstriyel Sergisi'nin sonuna doğru Hector Berlioz devasa alanda sergilenen imalatçıların onuruna büyük bir konser düzenlemiştir. 1 Ağustos'ta Makine Salonu olarak adlandırılan büyük merkez meydanında gerçekleştirilen bu etkinlik için besteci, 36'sı kontrabas çalan 1.022 sanatçı temin etmiştir. Hector

²⁴ Walter Kolneder, *Das Buch der Violine*, Atlantis Verlag, Zurich 1972, s. 212.

²⁵ Paul Brun, *a.g.e.*, s. 273.

²⁶ Charlotte Moscheles, *Life of Moscheles with Selections from His Diaries and Correspondence*, vol. 2, Hurst and Blackett, Londra 1873, s. 105.

Derleme

Berlioz Paris'teki tüm enstrümantal güçleri aynı anda bir araya getiren bir orkestra hayal etmiştir.²⁷ Olağanüstü ve sayısız olanaklarla donatılmış bu hayal orkestrası, iki, üç veya dört parçaya bölünmüş 120 keman, 40 viyola, 45 çello, beşli aralıklarla akort edilmiş 18 adet üç telli kontrabas, dörtlü aralıklarla akort edilmiş 15 adet daha dört telli kontrabas ve maksimum etki için 4 adet oktobastan oluşmuştur. Sergiyi düzenleyenler, çok sayıda ziyaretçi çekebilmek için etkinliklerinin halkın merakını uyandırması gerektiğinin farkına varmışlardır.²⁸ Bunun üzerine her türden dev enstrüman devasa salonları doldurmak için ilgi çekmek üzere tasarlanmıştır. Bu enstrümanlar arasında Distin'in dev gongu, Guivier'in canavar *Ophicleide*'i, G.A. Besson'un 3 metre yüksekliğinde ve 1 metre genişliğindeki büyük tubası olan *Treombotonar*'i, Vuillaume'un oktobası ve A. Sax'ın 17 metre uzunluğundaki bas saksafonu bulunmaktadır.²⁹

Hyde Park'taki 1851 Büyük Sergisi'nde şeflik yapan ve sergilenen müzik enstrümanlarını değerlendirmek üzere jüride yer alan Berlioz, bu vesileyle oktobası dinleme fırsatı bulmuştur. O kadar çok etkilenmiştir ki, daha sonra bu enstrüman için özel bir parti yazılması koşuluyla oktobasın büyük orkestralarda kullanılmasını tavsiye etmiştir. Oktobasa adanmış bir makalede, "oktobas hiçbir sertlik olmadan, olağanüstü derecede güzel, zengin ve dolgun sesler üretir. Her büyüklükteki orkestrada bunlardan en az ikisinin kullanılması istenebilir" diye yazmıştır. Birkaç yıl sonra bu enstrümanın sesinin son derece güzel, dolgun ve güçlü olduğunu ifade ederek "büyük bir orkestrada takdire şayan bir etki yaratacaktır ve 150'den fazla icracının olduğu tüm festival orkestralarında en az üç tane oktobas bulunmalıdır." demiştir ancak Berlioz'un Alman komşuları onun coşkusuyla paylaşmamışlardır. 1855'te Heinrich Welcker, oktobası "büyük bir keman balinası" olarak kınamıştır.³⁰

Bu dev enstrüman, Londra Hyde Park'taki 1851 Büyük Sergisi öncesinde ondan yararlanan Louis Jullien'in dikkatini çoktan çekmiştir.³¹ 1849 yılında Paris'teki Sanayi fuarında sergilenen ilk oktobasın 1850 yılında Jullien tarafından satın alınarak Londra'ya getirildiği bildirilmektedir.³² Güney Fransa'daki Sisteron'un yerlisi olan Louis Jullien, züppe kılığına giren, düellolarda savaşı ve sonunda Fransız alacaklılarını uçuran, 1838'de Londra'ya yerleşen ve burada popüler bir figür haline gelen bir eksantriğin prototipidir. Sopyayla orkestra şefliği sanatında öncü

²⁷ Hans Scholz, *Hector Berlioz Lebenserinnerungen*, C. H. Beck, Münih 1914, s. 379.

²⁸ Paul Brun, *a.g.e.*, s. 275.

²⁹ Adam Carse, *The Orchestra from Beethoven to Berlioz*, W. HefferSons LTD, Cambridge 1948, s. 238-397.

³⁰ Paul Brun, *a.g.e.*, s. 275.

³¹ Michael Musgrave, *Die Weltausstellung von 1851 und ihre Folgen*, Saur, Münih 2002, s. 45-65.

³² Adam Carse, *a.g.e.*, s. 238-397.

olarak orkestra şefi kültürünü başlatmış, *Promenade* (gezinti) konserlerini icat etmiş ve abartılı imajına uygun olarak Beethoven'ı mücevherli bir copla ve kendisine verilen bir çift temiz çocuk eldiveniyle yönetmiştir. Hector Berlioz'a göre, beş kıtanın medeni şehirlerinde büyük bir evrensel müzik turu planlayan ve canavar orkestralar konusunda uzmanlaşmış bu vizyoner, bir delinin yadsınamaz karakterine sahiptir. Jullien gerçekten de hayatına bir tımarhanede son verecektir.³³

Oktobas, 1851 yılında Londra Evrensel Sergisi'nde sergilendikten sonra, onu Drury Lane Tiyatrosu'ndaki Büyük İngiliz Operası'na veren isimsiz bir İngiliz amatörüne satılmıştır. Jullien, bu tiyatrodaki Beethoven'ın Pastoral Senfoni'sini çingırak için ek notalarla çalmış ve fırtına sahnesini gerçekleştirmek için teneke bir kâsede kurutulmuş bezelyeler kullanmıştır. En abartılı olanı, kraterin patlaması, tapınakların yıkılması ve şehrin yok edilmesiyle sonuçlanan Pompei'nin Yıkımı temalı gösterişli bir sahneye çıkmıştır. 1867 yılının aralık ayında tiyatro yandığında alevler içinde kalana kadar 16 yıl boyunca oktobas muhteşem yapımlarda çok iyi kullanılmıştır.³⁴

Vuillaume, 1854 yılında bir sonraki yıl Paris Evrensel Sergisi'nde sergilenmek üzere ikinci bir oktobas yapmıştır. 3 Ekim'de yapımcı, Achille Gouffe'un yeni tamamlanan mekanizmayı test etmesi için davet edildiği atölyesinde bir parti düzenlemiştir. Gouffe bu vesileyle sadece oktobas çalmakla kalmamış, enstrümanı daha fazla deneyimlemek için Say caddesindeki evine taşımayı da kabul etmiştir. Haftalık oda müziği konserlerinin organizatörü olan Gouffé, enstrümanı suarelerine akın eden Paris'teki modacılarca tanıtılmıştır.³⁵ Aynı yıl, oktobas ünlü Salle Pleyel'de düzenlenen halka açık performanslarda yer almıştır.³⁶

30 Nisan 1855 tarihinde düzenlenen Evrensel Sergi'nin açılış konserinde Berlioz'un oktobası *Te Deum* adlı eserinde kullanması ile enstrüman zirveye ulaşmıştır. Aynı zamanda muhtemelen bu sergi sırasında bir araya getirilen ve muhtemelen yine Berlioz'un düzenlediği serginin kapanış törenlerinde kullanılan çok parçalı dans orkestrasını güçlendirmiştir.³⁷ 15 Kasım'da çift koro ve çift orkestrayla harika bir program hazırladığı ve 16 Kasım'da "*Te Deum*" eserinin bir kez daha seslendirildiği bildirilmiştir.³⁸

³³ Paul Brun, *a.g.e.*, s. 276.

³⁴ *Gös. yer.*

³⁵ Paul Brun, *a.g.e.*, s. 277.

³⁶ Paul Brun, *a.g.e.*, s. 276.

³⁷ Christian Berger, "Berlioz (Louis-)Hector.", *MGG2: Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1999, s. 1327.

³⁸ Sascha Siddiq, "Der Oktobass von J.-B. Vuillaume Akustische und Historische Studien", (Diploma Tezi, Universität Wien, 2010), s. 44.

Derleme

Exposition Universelle’de aldığı destek ve ödüllere rağmen oktobas bu etkinlikten sonra hiçbir etkinlikte kendini göstermemiştir. Uzun yıllar boyunca bu enstrümanın hiçbir kaydı bulunmamaktadır ancak Paris Konservatuvarı’nın 27 Haziran 1870 tarihli bir Monako konserinin programına göre (oktobasın gövdesine ve boynunun topuğuna mürekkeple yazılmış bir yazıya inanılırsa) bu enstrümanın 1870 yılının sonbaharında Paris Konservatuvarı müzesine miras bırakılmadan önce, 1869’dan 1872’ye kadar kullanıldığı anlaşılmaktadır.³⁹

6 Kasım 1872’de, Paris Konservatuvarı Enstrüman Müzesi’nin küratörü Gustave Chouquet, Vuillaume’u, o zamandan beri sergilenmeye devam eden bu olağanüstü serginin müzeye emanet edilmesi konusunda nazikçe ikna etmiştir. Vuillaume tarafından belirsiz bir tarihte yapılan üçüncü bir oktobas, Rusya Çarı tarafından St. Petersburg Orkestrası için satın alınmıştır. O zamandan beri Viyana’nın Bösendorferstraße’sindeki Musikverein binasında güvenli bir şekilde muhafaza edilmektedir. Tatmin edici müzikal sonuçlara rağmen oktobas pek pratik değildir. Örneğin tiyatrolarda çukurda bu devasa enstrümanın sığabilmesi için özel bir kazı yapılması gerekmektedir. Yalnızca iki vidayla sıkıştırılan ve tutulan boynu katlansa da oktobasın taşınması hassas ve pahalı bir iş olarak kalmıştır.⁴⁰

Vuillaume’nin oktobasının yanı sıra John Geyer’in enstrümanı da dev kontrabasın en bilinen temsilcilerindedir. John Geyer 1889 yılında Cincinnati’deki bir müzik festivali için oktobas yapmıştır. Toplam yüksekliği 4 metrenin, genişliği de 2 metrenin üzerindedir.⁴¹ Bu oktobas dört telli kontrabastan bir oktav aşağıya akort edilmiştir.⁴²

1995 yılında Nicola Moneta için Pierre Bohr tarafından yapılan oktobasın kopyasında aksesuarların sorunları ve enstrümanın yeniden yapılandırılması için gerekli ayarlamalar yapılmıştır. Birincisi, orijinal abanoz klavyenin yerini çok daha hafif olan ladin klavye almıştır. Enstrümanın kopyasında Bohr, Vuillaume’un boynuna sapladığı demir çubuklar yerine bisiklet frenlerine benzer bir çelik halat sistemi kullanmıştır.⁴³ Orijinal kollar tuşlarla değiştirilmiş ve pedallar bastırılmıştır. Orijinal oktobas, pedallar aracılığıyla paralel bir nota dizisi elde edilebilecek şekilde do, sol, do şeklinde ayarlanmıştır. Pedalların bastırılması bu ilişkiyi anlamsız hale getirdiğinden, Bohr do, sol, re akordunu tercih ederek etkili bir şekilde fazladan iki nota eklemiştir. Tüm pratik amaçlar için Nicola Moneta’nın oktobası, enstrümanın

³⁹ Paul Brun, *a.g.e.*, s. 276.

⁴⁰ Paul Brun, *a.g.e.*, s. 277.

⁴¹ Paul de Wit, “Riesen-Contrabässe”, *Zeitschrift für Instrumentenbau Band IX*, 89b, Leipzig 1888, s. 326.

⁴² Paul Brun, *a.g.e.*, s. 178.

⁴³ Paul Brun, *a.g.e.*, s. 278.

kuyruk parçasına takılan çelik vidaları bulunan sıradan pirinç makineler aracılığıyla ayarlanmaktadır. Moneta'nın kişisel isteği üzerine Vicenza'dan bir yay uzmanı olan Peruffo, bakırla sarılmış özel yapım bağırsak telleri geliştirmiştir. Moneta, enstrümanı taşımak ve çalmak için gereken fiziksel güce şaşmıştır. 18 Mayıs 1996'da Duomo konser salonunda Verdi'nin Requiem'ini seslendirerek oktobası Milano'lu izleyicilere tanıtmıştır.⁴⁴

Daha sonra oktobas Mozart e Milano orkestrasıyla Mendelssohn'un Hebrides Uvertürü ve Rachmaninov'un İkinci Piyano Konçertosu'nu içeren bir programda yer almıştır. Moneta, Villa Schleiber'in bahçelerindeki 12 metre yüksekliğindeki heykelin açılışını kutlamak için oktobas ve bas davul için kısa bir *Duo* yazmıştır. Yeni oktobas, dinleyiciler arasında oldukça popüler olmuş ve birçok müzisyenin dikkatini çekmiştir. Reggio Emilia orkestrasının şefi Giorgio Mezzanote, oktobasın orkestrada melodik çizgileri aşmadan, uyumlu, verimli ve eksiksiz bir şekilde harmanlanmasını övmüştür. Oktobasın müzik dünyasının kolektif hayal gücünde her zaman dimdik ayakta kalacağına inanmıştır.⁴⁵

Yeniden doğan oktobasın *promethean* (yaratıcı ve yenilikçi) prototipi kadar harika bir kariyere sahip olması gerektiğine kararlı olan Nicola Moneta, enstrümanın geniş potansiyelini gerçekleştirmek isteyen her orkestraya enstrümanın kullanımını teklif etmiştir.⁴⁶

Bugün dünyada sadece 7 tane oktobas olduğu bilinmektedir. Bunlardan 3 tanesi Vuillaume tarafından yapılmıştır. 1995 yılında lutiye Pierre Bohr tarafından yapılmış olan enstrüman İtalyan müzisyen Nicola Moneta'ya aittir.⁴⁷ Bir diğeri 25 yıl boyunca eski basların restorasyonu ve onarımı konusunda çalışan Alman lutiye Wolfgang Staab'a sipariş eden deneysel müzisyen Guro Moe'ya aittir. Bir tanesi de Montreal Senfoni Orkestrası'nda kullanılmaktadır. Geri kalanları müzelerde saklanmaktadır.

2016 yılında Quebec şirketi, Canimex'in Montreal Senfoni Orkestrası'na bağışladığı oktobas ile dünyada oktobas kullanan ilk orkestra olmuştur. Montreal Orkestrası'ndaki oktobas 2010 yılında Jean-Jacques Pages atölyelerinde yapılmıştır. Jean-Baptiste Villaume'nin 1851'de mükemmelleştirilen orijinal modelinin mükemmel bir kopyasıdır.⁴⁸ 3,6 metre uzunluğunda, 131,5 kg ağırlığında ve

⁴⁴ Sascha Siddiq, *a.g.t.*, s. 34.

⁴⁵ Paul Brun, *a.g.e.*, s. 278.

⁴⁶ *Gös. yer.*

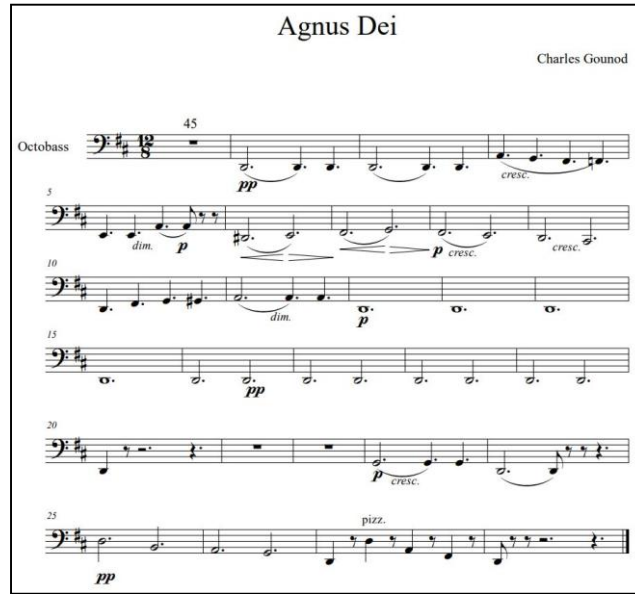
⁴⁷ *Gös. yer.*

⁴⁸ Roger Millant, *a.g.e.*, s. 179.

Derleme

enstrümanın karmaşık mekanizmasını oluşturan 237 parça da dahil olmak üzere birkaç yüz parçadan oluşmaktadır.⁴⁹

Oktobas enstrümanının kullanıldığı XIX. yüzyıldan kalmış bilinen eserlere örnek olarak Charles Gounod'un Messe solennelle de Sainte-Cécile'si gösterilebilir. Bu çalışmada, oktobas yalnızca Benedictus ve Agnus Dei'de görünmektedir ve Bb0, Eb1 ve Bb1 olarak akort edileceği belirtilmiştir.⁵⁰

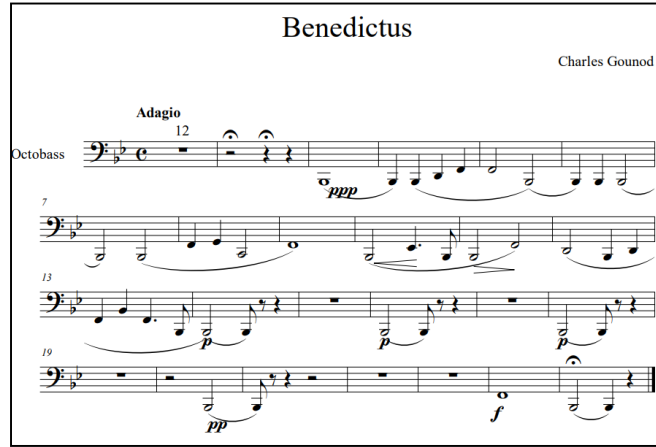


Şekil 5: Charles Gounod; Messe solennelle de Sainte-Cécile, Agnus Dei, oktobas partisi⁵¹

⁴⁹ Data Sheet The Octobass, <https://www.osm.ca/en/octobass/>, (20.12.2023).

⁵⁰ Roger Millant, *J.B. Vuillaume. Sa vie et son oeuvre*, Hills and Sons, Londra 1972, s. 187.

⁵¹ Charles Gounod, *Messe solennelle de Sainte-Cécile* eseri, 1855, s. 112-126.



Şekil 6: Charles Gounod; Messe solennelle de Sainte-Cécile, Benedictus, oktobas partisi⁵²

Dikkate değer bir örnek, *Symphonie Fantastique* adlı bestesinde oktobasa yer veren Fransız besteci Hector Berlioz'dur. XIX. yüzyılda yazılan bu parça, diğer alışılmadık enstrümanların yanı sıra son bölümde oktobasa da yer vererek müziğin fantastik ve uhrevi atmosferine katkıda bulunmuştur. Modern orkestral müziğin önemli örneklerinden birisi olan Edgar Varése, 1921 yılında bestelediği ve deneysel yaklaşımını yansıttığı *Amériques* adlı eserinde oktobas kullanmıştır. György Ligeti'nin modern müziğin sınırlarını zorladığı *Requiem* adlı eseri 1963-1965 yılları arasında bestelenmiş olup, oktobas gibi nadir enstrümanları içermektedir.

3. SONUÇ

Bu çalışmada kontrabas ailesinden olan, nadir bulunan ve düşük frekanslı dev bir enstrüman olan oktobas incelenmiştir. Çalışmanın kapsamında enstrümanın formu, ses aralığı ve akort edilmesi, mekanizması, çalımındaki sınırlılıkları ve tarihsel gelişim süreci yer almaktadır.

Oktobas standart kontrabastan bir, çellodan ise iki oktav aşağıdan tınlamaktadır. Ürettiği düşük rezonanslı ses, bir insanın algılayabileceği sınırlar içindedir. Jean Baptiste Vuillaume, oktobası icat eden önemli bir lutiyedir. Vuillaume'den sonra oktobas üreten lutiyelerin sayısı oldukça sınırlıdır. Vuillaume'nin orijinal oktobası bugün hala var olan birkaç örnekle sınırlıdır. XIX. yüzyılda oktobas, insan ölçeğinin sınırlarını aşmış olması sebebiyle tek bir icracı tarafından çalınamamaktaydı. Bu sebeple bu enstrüman için Jean Baptiste Vuillaume

⁵² Charles Gounod, *a.g.e.*, s. 108-111.

Derleme

tarafından bir mekanizma oluşturulmuş ve bu sayede enstrüman tek bir icracı tarafından çalınabilmeye başlamıştır.

Oktobas çalmak, özellikle muazzam büyüklüğü, benzersiz akordu ve icracıya yüklediği fiziksel talepler nedeniyle müzisyenler için çeşitli teknik zorluklar sunmaktadır. Akort mandallarına, klavyeye ve enstrümanın diğer kısımlarına ulaşmak önemli bir fiziksel çaba gerektirmektedir. Enstrümanın büyük telleri ve uzunluğu nedeniyle bir oktobas üzerindeki yayı kontrol etmek zordur. Müzisyenler, özellikle son derece düşük perdelerde net ve kontrollü sesler üretmek için hassas yay teknikleri geliştirmelidir. Oktobası doğru bir şekilde ayarlamak tecrübe gerektirmektedir. Enstrümanın muazzam telleri ve düşük perdesinden dolayı uygun tonlamayı elde etmek ve sürdürmek dikkat gerektirmektedir. Akort işlemi daha küçük yaylı çalgılara göre daha uzun sürebilmektedir. Oktobas çalmak önemli ölçüde fiziksel güç ve dayanıklılık gerektirmektedir. Enstrümanın ağırlığı, tellerin gerginliği ve ses üretmek için gereken çaba, özellikle uzun çalma seanslarında icracı için yorucu olmaktadır. Oktobasın boyutu ve ağırlığı taşınmasını zorlaştırmaktadır. Müzisyenlerin, özellikle enstrümanın farklı performans mekanlarına taşınmasının gerektiği durumlarda, enstrümanın taşınmasıyla ilgili lojistik konuları dikkate almaları gerekmektedir.

Nadir ve büyük bir enstrüman olan oktobas, düşük rezonanslı bir temel gerektiren kompozisyonlarda etkili şekilde kullanılabilir. Aynı anda yumuşak ve güçlü tonlara sahip olan oktobas kullanımı orkestra eserlerinde yeni bir ses efekti yaratmaktadır. Bir orkestraya oktobas eklenmesinin genel ses ve dinamikler üzerinde derin bir etkisi vardır. Bunun en belirgin etkisi orkestranın düşük frekans aralığının genişletilmesidir. Enstrüman son derece derin ve yankılanan tonlar üreterek topluluğun ses paletine yeni bir zenginlik katmanı eklemektedir. Oktobas, kontrabas ve kontrafagotların sesini tamamlayarak orkestranın bas bölümünü güçlendirmektedir. Bu, tüm grup için sağlam bir temel sağlayarak çok yönlü bir bas duyuluşuna katkıda bulunmaktadır. Oktobasın derin ve gürleyen tonları, ses derinliği ve güç hissi yaratacaktır. Bu, özellikle bazı klasik veya film müziği kompozisyonlarında ve dramatik veya ağır bir karakterin istendiği parçalarda etkili olacaktır.

Oktobasın benzersiz tınısı orkestraya farklı bir dokusal unsur katmaktadır. Besteciler ve orkestra şefleri, enstrümanı topluluk içinde kontrast ve çeşitlilik yaratmak için kullanarak daha etkileyici ve incelikli müzikal yorumlara olanak tanımış olmaktadır. Oktobas, son derece düşük frekanslı ses tonuyla orkestranın genel dinamik aralığına katkıda bulunmaktadır. Topluluğun ifade yeteneklerine esneklik katarak hem yumuşak hem de yüksek sesli pasajları geliştirmek için kullanılabilir. Besteciler, kompozisyonlarında belirli efektler veya

renklendirmeler için oktobas kullanmayı tercih etmektedir. Enstrümanın benzersiz sesi, müzikte sürpriz, gerilim veya vurgu anları yaratmak için kullanılmaktadır. Oktobasın çağdaş bestelerde kullanımı enstrümanın nadir olması nedeniyle nispeten sınırlıdır. Bununla birlikte, müzisyenlerin ve bestecilerin oktobasları deneysel veya avangart amaçlarla çalışmalarına dahil ettikleri örnekler olmuştur.

Günümüzde insanlar, XIX. yüzyılda müziğin nasıl duyulduğunu merak etmektedir. Bu anlamda Montreal Orkestrası bünyesindeki oktobas ile büyük ilgi toplamıştır. Orkestra, bünyesine aldığı oktobas ile tüm mecralarda konuşulmuş ve daha tanınır hale gelmiştir. Ülkemizde böyle bir enstrümanın bulunması izleyiciye XIX. yüzyıl müziğinin nasıl duyulduğunu tecrübe etme fırsatını yaratacağı için kuşkusuz konserlere olan ilginin artmasını sağlayacaktır. Bu kadar büyük bir enstrümanın kullanımının sağlanması, ülkemizin orkestralarının tanınırlığını arttırabilecektir. Kontrabas çalan icracıların oktobas üzerinde uzmanlaşması çok zor değildir. Orkestraya görsel olarak ve müziğe işitsel olarak katacağı derinlikler göz önüne alındığında oktobasın ülkemizdeki yerleşik konser salonuna sahip olan orkestralara katılımının değerlendirilmesinin düşünülmesi gerekmektedir.

KAYNAKÇA

BAINES, Anthony, ve SCHOTT, Howard, *Catalogue of musical Instruments in the Victoria and Albert Museum*, 1. baskı, V&A Publications, Londra 1998.

BERGER, Christian, “Berlioz (Louis-)Hector.”, *MGG2: Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1999, s. 1327.

BRUN, Paul, *A new history of the double bass*, P. Brun Productions, Birleşik Krallık 2000.

CARSE, Adam, *The Orchestra from Beethoven to Berlioz*, W. HefferSons LTD, Cambridge 1948.

DE WIT, Paul, “Riesen-Contrabässe”, *Zeitschrift für Instrumentenbau Band IX*, 89b, Leipzig 1888, s. 326.

FETIS, François-Joseph, *Antoine Stradivari Luthier Celebre Connu Sous Le Nom de Stradivarius*, Vuillaume yayınevi, Paris 1856.

GARDINER, William, *Music and Friends: Or, pleasant recollections of a Dilettante*, Vol. 1, William Clowes and Sons, Londra 1838.

GOUNOD, Charles, *Messe solennelle de Sainte-Cécile eseri*, 1855.

GREINER, Stefan Peter, “Vuillaume, Jean Baptiste”, *MGG2: Die Musik in Geschichte und Gegenwart Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel 2007, s. 247-249.

KOLNEDER, Walter, *Das Buch der Violine*, Atlantis Verlag, Zurich 1972.

Derleme

KOURCHID, “Olivier, Les sens de l' «Octobasse» Le gigantesque”, *Communications*, 42, 1985, s. 121-146.

MCDONALD, Hugh, *Berlioz's Orchestration Treatise: A Translation and Commentary*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.

MILLANT, Roger, *J.B. Vuillaume. Sa vie et son oeuvre*, Hills and Sons, Londra 1972.

MOSCHELES, Charlotte, *Life of Moscheles with Selections from His Diaries and Correspondence*, vol 2, Hurst and Blackett, Londra 1873.

MUSGRAVE, Michael, *Die Weltausstellung von 1851 und ihre Folgen*, Saur, Münih2002.

RÜHLMANN, Julius, *Die Geschichte der Bogeninstrumente*, 2. cilt, F. Vieweg und Sohn, Almanya 1882.

SCHOLZ, Hans, *Hector Berlioz Lebenserinnerungen*, C.H. Beck, Münih 1914.

SIDDIQ, Sascha, “Der Oktobass von J.-B. Vuillaume Akustische und historische Studien”, (Diploma tezi, Universität Wien, 2010).

İnternet Tabanlı Kaynaklar

<https://www.atlasobscura.com/places/octobass>, (18/12/2023).

Data Sheet The Octobass, <https://www.osm.ca/en/octobass/>, (20/12/2023).

**PİYOTR İLYİÇ ÇAYKOVSKI'NİN FA MİNÖR (OP. 36) 4.
SENFONİSİ'NDEKİ FAGOT PARTİSİNİN İNCELENMESİ**

*ANALYSIS OF BASSOON PART IN PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY'S F MINOR
(OP. 36) 4TH SYMPHONY*

Merve AKTAŞ*

Çisem ÖNVER ZAFER**

Geliş Tarihi: 31.01.2024

Kabul Tarihi: 22.05.2024

(Received)

(Accepted)

Öz: 19. ve 20. yy. klasik batı müziği dendiğinde akla ilk romantizm gelir. Rus bestecilerden S. Prokofief, I. Stravinski, S. Rahmaninof, P. İ. Çaykovski, M. Musorgski gibi klasik batı müziğinin en önemli isimleri bu müziğe çok büyük ölçüde katkıda bulunmuş, her biri romantizm akımıyla birlikte büyük yenilikler getirmişlerdir. Bunun yanında Romantik Dönemin farklı bir boyuta evrilmesini sağlamışlar, müziklerinde fantezi öğelerini, destansı hikâyeleri ve mitleri kullanmış, derin müzikleriyle birleştirmeyi başarmışlardır. Günümüzde tüm dünyada sahnelenen eserleriyle, Çaykovski de başlıca Rus bestecilerinden biridir. Aynı zamanda senfonik müzik dendiğinde de Rus bestecilerden ilk akla gelen isimdir. Eserlerinin zengin ezgisel dokusu, heyecanlı lirizmi, etkileyici armonileri, renkli orkestrasyonu ve dinleyicinin en derinde saklı kalan duygularını alevlendiren anlatımıyla Romantizmin önde gelen temsilcilerinden biri olmuştur. Günümüzde Rus Romantizminin başlıca eserlerini literatüre kazandırmış, eserleriyle konser salonlarını yüzyıllar boyu dolduran sayılı bestecilerden biridir.

Anahtar Kelimeler: Piyotr İlyiç Çaykovski, Senfoni, Fagot, Orkestra.

Abstract: Romanticism comes to mind first when it comes to classical western music of the 19th and 20th centuries. Russian composers such as P. I. Tchaikovsky, M. Mussorgsky S. Prokofief, I. Stravinsky and S. Rachmaninoff the most important names of classical western music contributed greatly to this music, and each of them brought great innovations with the romanticism movement. In addition, they enabled the Romantic Period to evolve into a different dimension, used fantasy elements, epic stories and myths in their music and managed to combine them with their deep music. Tchaikovsky is one of the main Russian composers, with works performed all over the world today. He is also the first name that comes to mind from Russian composers when it comes to symphonic music. He has become one of the leading representatives of Romanticism with the rich melodic texture of his works, his exciting lyricism, impressive harmonies and colorful orchestration, and his expression that arouses the deepest hidden feelings of the listener. Today, he is one of the

*Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi, fagott92@gmail.com, ORCID: 0009-0000-5556-0927.

** Doç., Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Üflemler ve Vurmalı Çalgılar Ana Sanat Dalı, cisemonverzafer@trakya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3847-4290.

few composers who brought the main works of Russian Romanticism to the literature and filled the concert halls with his works for centuries.

Keywords: Pyotr Ilyich Tchaikovsky, Symphony, Bassoon, Orchestra.

1. GİRİŞ

A Batı müziği tarihinde fagot gerek solo çalgı, gerek orkestradaki yeri bakımından en önemli çalgılardan birisi olmuştur. Bazı besteciler orkestra eserlerinde fagotun yumuşak, şiirsel tınısını kullanarak fagota büyük sololar yazmışlardır. Romantik dönem eserlerinde de lirik temaların çoğunda fagot tercih edilmiştir. Her ne kadar Mozart, Beethoven, Haydn gibi önemli senfoni bestecileri fagotu orkestrada limitleri çerçevesinde kullanmışlarsa da; Romantik dönemle birlikte fagotun 3. Oktavında sololar, uzun süren triller, yaylı enstrüman gibi tremololar yapabildiği; daha geniş nüans ve ses aralığında çalabildiği görülmektedir. Bu yenilikler fagotun enstrümantal olarak da yeni bir karakter kazandığını bizlere gösterir.

Bu çalışmada Piyotr İlyiç Çaykovski ‘nin Fa minör (Op. 36) 4. Senfonisi’ndeki fagot soloları incelenmiştir. İki ana bölümden oluşturulan çalışmanın ilk bölümünde senfoninin oluşum süreci ile ilgili bilgi verilmiştir, ikinci bölüm ise fa minör dördüncü senfonisinin müzikal karakterinin yanında, Çaykovski’nin orkestrasyonda fagotu nasıl kullandığını göstermeyi hedeflemektedir. Bu amaç doğrultusunda, fagot partileri icra edilmiş, ses kayıtları dinlenmiştir. Yapılan değerlendirmeyi desteklemek üzere partitür görselleri kullanılmıştır.

2. İNCELEME

2.1. Piyotr İlyiç Çaykovski ‘nin Fa Minör 4. Senfonisi’nin Oluşum Süreci

1877’nin başlarında, henüz 37 yaşındaki Çaykovski kendi kuşağındaki Rus bestecilerin ön saflarında yer almıştır. Moskova Konservatuarı’nda ders verirken aynı zamanda repertuarın en çok sahnelenen, en güzel bale eserlerinden biri olan Kuğu Gölü balesini ve en bilinen piyano konçertolarından biri olan 1. Piyano konçertosunu yazdığı son derece üretken bir dönemidir. Dördüncü senfonisini de yaşamının en dikkate değer, aynı zamanda da en çalkantılı olan bu döneminde bestelemiştir.¹ Eserin yazımı 1877’nin başlarından Ocak 1878’e kadar sürmüş, kabataslak 1877 Mayıs’ının sonunda tamamlansa da orkestrasyonuna Ağustos 1877’de başlanmıştır. Eserin prömiyeri 22 Şubat 1878’de, Nicholas Rubenstein

¹ İrkin Aktüze, Müziği Okumak, Cilt 2, Pan Yayıncılık, İstanbul 2005, s. 620.

İnceleme Makalesi

şefliğinde, Moskova'daki Rus Müzik Derneği'nin bir konserinde gerçekleşmiştir. Moskova prömiyerine gelen tepkiler pek iç açıcı olmazken, St. Petersburg'daki ilk performans büyük başarı kazanmıştır.²

Hayatındaki iki önemli olay da bu yılda gerçekleşmiş; evliliği ve mektup arkadaşlığı başlamıştır. Çaykovski, 1877 yılında zengin bir dul olan Madam Nadejda von Meck ile tanışmış, onun maddi desteği başlayınca Moskova Konservatuarı'ndaki işinden ayrılmıştır. Hem von Meck ile olan mektup ilişkisine, hem de 4. Senfonisinin bestesine neredeyse aynı anda başladığı için iki olayın zihninde nerdeyse iç içe geçtiği rahatlıkla görülmektedir. Asla yüz yüze gelmeyen ikilinin birbirine yazdığı, çoğu günümüze ulaşan yaklaşık 500 mektuptan bestecinin eserleri ve iç dünyasıyla ilgili çoğu bilgiye ulaşılabilir. Nitekim Von Meck'e yazdığı mektuplarda 4. senfonisinden sık sık "bizim senfonimiz", hatta bazen "senin senfonin" diye söz etmiştir.³

Aynı yılın temmuz ayında Çaykovski, Antonina Milyukova ile yalnızca birkaç ay süren trajedi dolu bir evliliğe girmiştir. Söylentileri ülke sınırlarını aşan eşcinselliğini çaresizce gizlemek için gerçekleştirdiği bu evliliğin sonucunda yalnızca duygusal sağlığı değil, kompozisyon becerileri de olumsuz etkilenmiştir. 'Gardiyan Melek' adını taktığı; 13 yıl boyunca Çaykovski'nin maddi manevi destekçisi ve mektup arkadaşı olan von Meck' e yazdığı mektuplardan, Çaykovski'nin evliliği konusunda nasıl büyük bir hata yaptığını hemen fark ettiği anlaşılmaktadır.⁴

İlk üç bölümün taslağını 1877 yılının mayıs ayına kadar bitirmiş, evliliğinden hemen sonra ise kız kardeşinin kırsaldaki evine kaçmış, orada uzun bir süre yazamamış, hatta bir intihar girişiminde bulunmuştur. Tüm olanlardan sonra ancak 1878 yılının ocak ayında senfoninin çalışmalarına tekrar başlayabilmiştir.⁵ 1878'in başlarında Fa Minör 4. Senfoninin yanında en ünlü bestelerinden Re Majör Keman Konçertosu ve Eugene Onegin operasını bestelemiştir.⁶

Bu dönemde böylesine benzersiz eserleri literatüre kazandırmış olmasını, bestecinin yaşadığı travmatik sürece bağlayan görüşler yoğunlukta olsa da kimi

² Wikipedia, "Tchaikovsky symphony 4",

[https://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._4_\(Tchaikovsky\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._4_(Tchaikovsky)), (08.05.2023).

³Tchaikovsky-research, "Correspondence with Nadezhda von Meck" https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Correspondence_with_Nadezhda_von_Meck#1877, (17.05.2023).

⁴ WARRACK, John, Tchaikovsky, Charles Scribner's Sons, New York 1973, s. 118.

⁵ CROSS, Milton, Ewen, David, Encyclopedia Of The Great Composers And Their Music, New York: Doubleday Company, 1962, s. 794.

⁶ Britannica, "Pyotr Ilyich Tchaikovsky", <https://www.britannica.com/biography/Pyotr-Ilyich-Tchaikovsky/Years-of-fame>, (19.05. 2023).

müzik tarihçileri Çaykovski'nin intihar girişiminin bir düzmece den ibaret olduğunu öne sürmektedir.

Besteci Sergey Taneyev, Çaykovski'nin 4. Senfonisini dinledikten sonra eserin aslında bir bale müziği ya da programlı bir müzik olabileceğini düşünmüştür.⁷

Bu fikrini Çaykovski'ye yazdığı bir mektubunda belirtmiş fakat Çaykovski bu fikre katılmadığını şu kelimelerle ifade etmiştir: “Senfonimin programatik olduğu yönündeki sözünüze gelince, o zaman tamamen aynı fikirdeyim. Bunu neden bir kusur olarak gördüğünüzü anlamıyorum. Korktuğum şey bunun tam tersidir – yani kalemimden hiçbir şey ifade etmeyen ve akorlar, ritimler ve modülasyonlarla boş seslerden oluşan senfonik eserlerin akmasını istememeliyim. Senfonim elbette programatik ama program öyle ki, kelimelerle formüle etmek imkânsız. Böyle bir şey alay ve kahkahalara neden olur. Ama bir senfoninin, yani tüm müzik biçimlerinin en lirik olanının olması gereken de bu değil midir? Sözleri olmayan, ancak ruhtan fıskıran ve ifade edilmek için haykıran her şeyi ifade etmesi gerekmez mi? Bununla birlikte, size itiraf etmeliyim: Saflığımla, senfoni fikrinin çok açık olduğunu, genel olarak anlamının bir program olmadan bile anlaşılabilirliğini hayal ettim. Duygu derinliğim ve sözlü ifadeye sığmayan düşüncelerimin ihtişamıyla karşınızdaki kendimi böbürlendirmeye çalıştığımı sanmayın lütfen. Yeni bir fikir ifade etmeye çalışmıyordum bile. Özünde benim senfonim, Beethoven'ın Beşinci'sinin bir taklididir, yani onun müzikal düşüncelerini değil, temel fikrini taklit ediyordum.[...]”⁸

Diğer eserleriyle ilgili genel anlamda yaşadığı memnuniyetsizliğe, yaptığı ağır özeleştirilere rağmen Çaykovski hayatı boyunca bu senfoniye olan sevgisini sürdürmüştür. 1878'in sonunda von Meck'e eserleriyle ilgili şöyle yazmıştır: “Şimdiye kadar hiçbir orkestra eserime bu kadar emek harcamadım, ama hiçbir şeyime karşı bu kadar sevgi duymadım... Belki yanılıyorum ama bana öyle geliyor ki bu senfoni şimdiye kadar yaptığım her şeyden daha iyi. Bu çocuğuma çok bayılıyorum; hayal kırıklığına uğramadığım birkaç eserden biri.” On yıl sonra, senfoniye atıfta bulunurken, “bestelerimin çoğuna soğuduğum gibi, sadece ona karşı soğumadığım doğru; aksine, sıcak ve sempatik duygularla dolu olduğum bir gerçek. Geleceğin ne getireceğini bilmiyorum ama şu anda bana öyle geliyor ki bu benim en iyi senfonik

⁷ Westrup, Jack Allan, Tchaikovsky and the Symphony, Vol. 81, No. 1168, Musical Times Publications Ltd, 1940, s. 250.

⁸ Tchaikovsky-research, “Letter 799”,
https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_799, (17.05.2023).

İnceleme Makalesi

eserim."⁹ Yine kardeşi Modest'e yazdığı bir mektupta da eseri için "Senfonim kesinlikle şimdiye kadar yazdığım en iyi eser." demiştir.¹⁰

Çaykovski'nin yaşamındaki acı gerçeklerden kaçmak için eserlerinde mutlu bir dünya tasvir ettiğini görmek mümkündür. Senfonilerinde yer alan her çalgının limitlerini öyle ustalıkla kullanmıştır ki eserlerindeki temanın, onu seslendiren çalgıyla mükemmel bir uyum içinde olduğu kolaylıkla görülebilir.¹¹

Her ne kadar aynı dönemde yaşamış Rus besteci Musorgski besteciyi batıyı taklit etmekle suçlasa da Çaykovski'nin Dördüncü Senfonisi, Beethoven'dan ilham alan "Germen" tarzı ile zamanında egemen olan Rus milliyetçi akımının bir karışımıdır. İlkinin özgünlüğü, diğerinin güzelliğiyle birleşmiş ve yepyeni bir stil doğmuştur.

2.2. Piyotr İlyiç Çaykovski 'nin Fa minör (Op. 36) 4. Senfonisinin Fagot Partilerinin İncelenmesi

Dört bölümlü senfoninin bölüm başlıkları şu şekildedir:

Birinci bölüm; "Andante sostenuto-Moderato con anima",

İkinci bölüm; "Andantino in modo di Canzona",

Üçüncü bölüm; "Scherzo. Pizzicato ostinato. Allegro"

Dördüncü bölüm; "Finale. Allegro con fuoco"

Eserin estrüman kadrosu; Pikolo, İki Flüt, İki Obua, İki Klarnet (Sib), İki Fagot, Dört Korno (Fa), İki Trompet (Fa), Üç Trombon, Tuba, Timpani, Üçgen Zil, Piatti, Gran Cassa ve Yaylı Çalgılardan oluşmaktadır.

2.2.1 Birinci Bölüm (Andante sostenuto-Moderato con anima)

Eser dört korno ve iki fagotun duyurduğu Fa minör tondaki temayla; çift forte nüans ve andante tempoda, senkoplarla başlar. Tıpkı L.v. Beethoven'ın 5. Senfonisinin kader teması gibi kendini tekrar eden La bemol notasıyla, üç vuruşluk motiflerden oluşan tema; "Fatum" veya "Kader" takma adıyla anılır ve senfoniye yayılmış halde, farklı enstrümanlarda karşımıza çıkar. Birçok kaynakta temanın kornolar tarafından duyurulduğu belirtilse de bu temada aşağıda görebileceğiniz gibi, fagotlar da yer almaktadır. Bestecinin fagotların kornalar çift forte nüansta çalarken asla duyulmayacağını bildiği halde girişe fagotları da eklemesi "kader" temasının karanlık yönünü vurgulamak ve kornoların çaldığı temaya derinlik

⁹ Tchaikovsky-research, "Letter 985",

https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_985, (17.05.2023).

¹⁰ Tchaikovsky-research, "Letter 680",

https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_680, (29.05.2023).

¹¹ Abraham, Gerald, The Music of Tchaikovsky, New York: The Norton Library, 1974, s. 29.

kazandırmak istemesi olarak açıklanabilmektedir. Çaykovski'ye göre bu tema tüm eserdeki kötü kaderi temsil eder ve eserin özüdür.¹²

Korno ve fagotların ardından ana tema, tüm üflemelilerin katıldığı bir fanfar halini alır, solo ise artık trompetlerdedir. Çaykovski gerilimi artırmak için aslında ritim, doku ve orkestra rengine odaklanır. Buna en güzel örnek girişteki agresif "Kader" motifinin polonez ritmi ile ilk temanın dönüşümlü olarak nefesliler ve yaylı çalgılara taşınan daha nazik valsi arasındaki ritmik karşıtlıktır.¹³



Örnek 1. Piyotr İlyiç Çaykovski'nin Fa minör (Op. 36) 4. senfonisi, 1. bölümünden iki fagotun dört korno ile birleşimi (1-5. ölçüler arası partiyon kesiti)¹⁴

Besteci, Nadezhda von Meck' e yazdığı bir mektubunda 'fate' motifıyla ilgili şunları söyler: “Şüphesiz ana tema olan giriş, tüm senfoninin tohumudur. Bu Kaderdir, yani mutluluğa yönelik dürtünün amacına tam olarak ulaşmasını engelleyen kader gücüdür, sonsuza dek kıskançlıkla tetikte durur, barışa ve esenliğe tam ve bulutsuz bir biçimde ulaşılmasını diye, Demokles'in Kılıcı gibi üzerimizde sallanır. Sürekli, aralıksız olarak ruhu zehirlemek... Gücü görünmezdir ve asla üstesinden gelinemez. Tek seçeneğimiz ona teslim olmak ve sonuçsuzca çürümek...”¹⁵

¹² Wikipedia, “Tchaikovsky Symphony 4”,

[https://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._4_\(Tchaikovsky\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._4_(Tchaikovsky)) (08.05.2023)

¹³ Maes Francis, *A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar*, University of California Press, 2006, s. 161-162.

¹⁴ P. I. Tchaikovsky, *F Minor (Op. 36) 4. Symphony (1878)*, Edited by Heugel, Paris, 1961, s. 1.

¹⁵ Tchaikovsky-research, “Letter 763”,

https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_763, (17.05.2023)



Örnek 2. Piyotr İlyiç Çaykovski'nin Fa minör (Op. 36) 4. senfonisi, 1. bölümünden 1.fagotun 1.klarinet ile birleşimi (21-26. ölçüler arası partiyon kesiti)¹⁶

Müzik büyük, yavaş ve senkoplu akorlara dönüştüğünde, Tchaikovsky şimşeklerin müzikal eşdeğeri denebilecek, her birini uzun bir sessizlik ölçüsüyle takip eden 13. ve 15. ölçülerde iki kısa fortissimo akoruyla brasslar yerini tahta üflemelilere bırakır. Kornolar decresendo ile birlikte kader motifini daha yumuşak çalar. Sonrasında bu motifin uzantısı artık fagot ve klarinetin piyano nünastaki geçişinde görülür. Oradan yaylılara doğru köprü vazifesi gören 6 ölçülük solosundan sonra 1. Kemanlar ve çellolar, korno eşliğinde bu kez umut besleyen “rüya teması”nı duyurur.

Besteci, von Meck'e yazdığı mektupta 9/8 'lik bu bölümün vals temposunda çalınmasını istediğini belirtmiş, Moderato con anima temposunun yanına “In Movimento di Valse” notunu düşmüştür.¹⁷ Bu da gösteriyor ki; bestecinin esas kaygısı j. Strauss gibi kalıplaşmış bir vals formu kullanmaktan ziyade icracılar tarafından vals hissiyatıyla çalınmasıdır.



¹⁶ P. I. Tchaikovsky, *a.g.e.*, s. 4.

¹⁷Tchaikovsky-research, “Letter 763”,

https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_763, (17.05.2023)

Örnek 3: Piyotr İlyiç Çaykovski ‘nin Fa minör (Op. 36) 4. senfonisi, 1. bölüm, yaylıların duyurduğu “rüya motifi” (27-30. ölçüler arası partisyon kesiti)¹⁸
Umut zamanla öyle güçlenir ki tahta üflemeliler bu motifi devralır ve sanki eserin karamsar havası dağılmıştır. Tüm orkestraya artık mutluluk veren, yumuşak, tatlı bir hava hâkimdir. Tahta üflemeliler coşkuyla yaylılardan devraldıkları motifi çalar.

Örnek 4: Piyotr İlyiç Çaykovski ‘nin Fa minör (Op. 36) 4. senfonisi, 1. bölümünden 2 fagotun 2 flüt ve 2 klarinet ile birleşimi (35-46. ölçüler arası partisyon kesiti)¹⁹

Tüm orkestraya yayılan motif; dinamik, ritim ve orkestrasyon kullanılarak bölüm boyunca geliştirilmiştir. Eserin bu bölümünde göze çarpan bir diğer özellik de bestecinin orkestrasyonda tahta üflemelileri bütün bir grup, brassları kendi içinde

¹⁸ P. I. Tchaikovsky, a.g.e., s. 4.

¹⁹ P. I. Tchaikovsky, a.g.e., s. 5.

bütün bir grup, yaylı çalgıları ise onlardan ayrı bir grup olarak kullanmasıdır. İncelendiğinde son derece kolay, basit bulunabilecek bu tablo dinlerken hiç de öyle

duyulmamakta ve hatta iç içe geçmiş melodiler, sarmal halinde geçişlerle Çaykovski'nin ustalığı bu noktada da görülmektedir.

Örnek 5: Piyotr İlyiç Çaykovski'nin Fa minör (Op. 36) 4. senfonisi, 1. bölümünden 1. Fagot ile 1. Klarinetin düeti (105.-114. ölçüler arası partiyon kesiti)²⁰

İkinci tema klarinet ve fagotun 105. Ölçüde başlayan ve köprü görevi gören düetinin ardından 1. klarinetten duyulur. Klarinet melodiyi çalarken her duraksadığında flütler, 2. Klarinet ve fagottan küçük bir ünlem gelir; bu durum klarinetin duyurduğu rüya temasının tekrarı çellolardan duyulana dek sürer. Ardından tahta nefesliler devralır ve bir anlamda klarinetin çaldığı temayı genişletir.

²⁰ P. I. Tchaikovsky, *a.g.e.*, s. 20.

Re minör tonda klarinet solosuyla tatlı, sakin bir tempoda başlayan, ardından tüm tahta üflemelilerde sırayla tekrar eden motif tam da Çaykovski'nin mektubunda yazdığı gibidir: “Gerçeklerden kaçmak ve kendini hayallere kaptırmak daha iyi değil mi? Ah neşe! Birdenbire tatlı ve nazık bir gündüz düşü belirir. Neşeli, ışıltılı bir insan görüntüsü aceleyle yanımızdan geçip bizi çağırıyor. Ne kadar güzel! Allegro'nun takıntılı ilk teması şimdi ne kadar da uzak geliyor! Yavaş yavaş ruh, hayaller tarafından kuşatılır. Kasvetli ve neşesiz olan her şey unutulur. İşte burada, işte burada - mutluluk!”²¹

Örnek 6: Piyotr İlyiç Çaykovski'nin Fa minör (Op. 36) 4. senfonisi,
1. bölümünden fagot solosu (295-299 ölçüler arası partitür kesiti)²²

Her ne kadar bitmeyecekmiş gibi gelse de tüm umut dolu anlar biter, ve az önce mutluluk veren, umut aşıl原因an motif piyano nuansta, legato, hafif çalışmalarla kendini duyururken birkaç ölçü sonra tamamen zıt; agresif ve gergin bir karakterde; çift forte dinamiğin, aksanlı pasajların tüm orkestraya hakim olmasıyla bambaşka bir

²¹ Tchaikovsky-research, “Letter 763”,
https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_763, (20.05.2023).

²² P. I. Tchaikovsky, *a.g.e.*, s. 59.

çılgınlığın yaklaştığını hatırlatır. “Fate” kendini bu kez trompetlerde duyurur. Kötü kader yine her şeyin önüne geçmiştir. Motif, sonat-allegro formunun her bölümü arasında bir ayırım görevi görür.

295. ölçüye gelindiğinde ise Çaykovski’nin tutarsız karakterinin yansıması görülür ve bitmesi beklenen eser aksine az önce klarinette duyulan ikinci motife giriş yapılır fakat bu kez fagotta kendini gösterir. Klarinetin uzantısını çalan çelloların yerini ise bu kez kornolar alır. Kısa süren tatlı hatırlatmanın ardından hızlı bir şekilde kötü kader galip gelir ve 20 dakikalık bölüm başlangıçtaki gibi karamsar bir havada sona erer. Bu bölüm Çaykovski’nin yazdığı en uzun senfonik bölümlerden biridir.

2.2.2 İkinci Bölüm (Andantino in modo di Canzona)

İkinci bölümün temposuyla ilgili şöyle bir detay vardır: kanzona stilinde bir andantino... Bu Rönesans’ da kullanılan müzikal bir formdur. O dönem kullanılmış iki temel form vardır: madrigal ve kanzona. Kanzonalar ne çok yavaş, ne çok hızlı olmayan şarkı yapılarıdır. Tipik olarak açılış motifi, aynı perdeye sahip bir uzun ve iki kısa notadan oluşmuştur. İtalya kanzona’nın doğduğu yer olsa da diğer ülkelere, özellikle Almanya’ya hızla yayılmıştır.²³

Yukarıdaki bilgiler ışığında bölümün başındaki obua solosuna bakıldığında ne kadar melankolik olursa olsun, çok yavaş tempoda icra etmek, bölümün başında belirtilen tempo niteliklerine ters düşecektir. Sekizlik notalardan oluşan ve asla boşluk bırakmadan süren soloya tek eşlik eden ise yaylıların pizzicatosudur. Biter bitmez aynı melodiyi üflemelilerin uzun sesleri eşliğinde çello grubu tekrarlar.



Örnek 7: Piyotr İlyiç Çaykovski’nin Fa minör (Op. 36) 4. senfonisi, 2. bölümünden obua solosunun armonik yürüyüşü (1-20. ölçüler arası obua partisi kesi-ti)²⁴

²³ Britannica, “canzona”, <https://www.britannica.com/art/canzona>, (21.05.2023).

²⁴ Orchestraexcerpts, “Oboe: Tchaikovsky: Symphony No. 4, Mvts. II & III Excerpts”, <https://orchestraexcerpts.com/oboe-tchaikovsky-symphony-no-4-mvts-ii-iii-excerpts/> (21.05.2023).

Flütler çelloların tekrarladığı melodiye karşı yine sakin bir melodiyle solo çalar. Çaykovski' nin sık sık yaptığı gibi devamında aynı melodiye farklı tonlarda, farklı çalgı grupları seslendirir.

Bu bölüm adeta ilk bölümün tüm karmaşasına sakin ve melankolik bir mola niteliğindedir. Örnek 8’de de görüldüğü üzere Çaykovski aynı malzemenin küçük bir parçasını alıp farklı çalgı gruplarında, farklı tonalitelere tekrarlatır. Bu yönüne onun hemen hemen tüm eserlerinde rastlanmaktadır. Söz konusu örnekte sekvens halinde devam eden hareket istenirse sonsuza dek sürdürülebilir.

Örnek 8: Piyotr İlyiç Çaykovski'nin Fa minör (Op. 36) 4. senfonisi, 2. bölümü armonik yürüyüş (53-65. ölçüler arası partitür kesiti)²⁵

²⁵ P. I. Tchaikovsky, *a.g.e.*, s. 86.

Besteci örnek 8’de gösterilen hareketi, obuanın çaldığı ünlü soloyu bu kez fagotun dokunaklı sesinden duyurmak için köprü olarak kullanmıştır. Obuanın solosundan farklı olarak fagota yaylılar piyano nüanstaki onaltılıklarıyla eşlik eder. Hemen ardından aynı soloyu kemanlar ve viyolalar çalarken, bu kez flüt ve klarinetler eşlik konumundadır ve onaltılıkları devralmıştır.

A-B-A formundaki bölümün 110. ve 125. ölçüleri arasındaki 15 ölçümlük geçişte Çaykovski yine örnek 8’deki hareketi kullanmıştır. Klarinet ve fagottan duyulan Fa Majör tondaki üçüncü temayla Piu mosso başlar. Kimilerinin marş karakterinde olduğunu savunduğu bu tema oldukça yumuşak çalınan, bağlı sekizliklerden oluşan, hatta dokunaklı denebilecek bir pasajdır. Besteci bu temayı da öncekiler gibi tüm gruplara tekrarlatır ve varyasyonlarıyla birlikte A temasına tam bir kontrast oluşturur. Akıl almaz modülasyonlarla doruğa ulaşan temayı tahta üflemelilerdeki uzun sesler eşliğinde yaylılar piyano nüansta çalarken müzik giderek söner, 1. kemanlar bölümünün başındaki A temasını tahta üflemelilerin neredeyse ifadesiz denebilecek otuz ikilikleri eşliğinde geri getirir.

Çeşitli üflemeli çalgılarda görülen tema parçalarına sahip bir codettadan sonra müzik tempo ve dinamik yardımıyla söner ve geriye kalan tek şey bölümü huzurlu bir şekilde sonlandıran pizzicato tabanıdır.



Örnek 9: Piyotr İlyiç Çaykovski’nin Fa minör (Op. 36) 4. senfonisi,
2. bölümünden fagot solosu (274-303. ölçüler arası fagot partisi kesiti)²⁶

Tüm geçişler, varyasyonlar ve modülasyonların ardından bölümün başındaki melankolik A temasını fagot duyurur ve “morendo”, yani kaybolarak bölümü bitirir.

Bu solonun bazı icraları dinlendiğinde çok yavaş çalma hatasına düşüldüğü farkedilmektedir. Ortalama 65 metronomun ideal olduğu solo daha yavaş çalındığında hem icracının nefes problemi yaşamasına hem de müziğin ister istemez

²⁶ Orchestralbassoon, “tchaikovsky-4-pedagogy”,
<https://www.orchestralbassoon.com/tchaikovsky-4-pedagogy>, (11.05.2023).

bağ sonlarında çok sık duraksamasına, bu durum dinleyicinin sıkılmasına yol açacaktır.

Diğer sorun oluşturabilecek konu da solonun si bemol minör tonunda yazılmış olmasıdır. Fagotta beş bemollü gamı çalmak ne kadar parmak ve pozisyon geçişiyle mümkün olabiliyorsa, bu soloda da pozisyon geçişlerinin yer alması ve aynı anda çok fazla parmağın değişmesi gerektiğinden bağların, haliyle müziğin kesilme riski artmaktadır.

Oluşabilecek bu hataların önün geçebilmek adına yapılabilecek bazı çalışmalar vardır: ilk olarak vibrato yapmadan, geniş aralıklı ses geçişlerinde diyafram kasının baskısıyla destekleyerek hava akışını kesmeden ve parmakları tuşlardan, deliklerden uzaklaştırmadan çalışılmalıdır. Entonasyon sorunlarının da önüne geçebilecek olan bu çalışmada bir tunerden faydalanılması çalışmadan daha kolay sonuç alınmasını sağlayacaktır.²⁷

Bir başka konu da yinelenen notalarda soloyu çalanın çok rubato yaparak müziği dramatize etmesi ve tempoyu düşürmesidir. Tabanda pizzicato çalan yaylılara zorluk oluşturabilecek bu durumun göz önünde bulundurulması, tekrar eden notalarda çok oyalanılmaması gerekmektedir.

Ayrıca Çaykovski'nin basit ve kısa motifleri farklı varyasyonlarda, tonalitelere sunmayı sevdiğine değinilmişti, bu solo da yapısı gereği aynı şartları içerdiğinden her tekrarda ağırlı vibrato, yinelenen her seste tekrar tekrar rubato veya her bağda aynı nüans değişimleri yapmak yerine tıpkı besteci gibi beklenmedik değişimlerle sıkıcılığın önüne geçmek gerekmektedir. Aksi halde müziğin deviniminin sekteye uğramasına sebep olacak, izleyiciyi sıkacaktır.

2.2.3 Üçüncü bölüm (Scherzo.Pizzicato ostinato. Allegro)

Üçüncü bölüm scherzo ile başlar. Bu formun genelde bir menuetin uzantısı olması ve 3/4 veya 6/8 vuruşlarla bir tür dans ritmini ifade etmesine rağmen Çaykovski bu scherzoyu daha önce de belirttiği gibi klasik form anlayışının dışına çıkıp 2/4'lük ölçülemeyle yazmış, aynı zamanda başlığına “pizzicato ostinato” eklemiştir. İtalyanca “ostinare” kelimesinden gelen ostinato²⁸ devamlı, sürekli anlamında kullanılmıştır. Nitekim yaylı çalgı çalanlar bölümün başında arşelerini sehpaye bırakıp partilerini parmaklarıyla telde çalarlar. 133. ölçüde obuadaki uzun la sesinin ardından sokak müzisyenlerini temsil ettiği düşünülen melodi duyulur ve tahta üflemelilerin oda müziği başlar.

²⁷ McGill David, *Sound in Motion: A Performer's Guide to Greater Musical Expression*, Indiana University Press, 2009, s. 175.

²⁸ Ostinato aynı ses üzerinde sürekli tekrar eden motif, ifade anlamına gelir. En bilinen örneği Ravel'in “Bolero” isimli eseridir.



Örnek 10: Piyotr İlyiç Çaykovski' nin Fa minör (Op. 36) 4. senfonisi, 3. bölümünden 2 fagotun diğer üflemelilerle birleşimi (133-140. ölçüler arası partitür kesiti) ²⁹

Brassların *piyanissimo* nüanstaki “uzaktan gelen ordu marşı” ile devam eden müziğe klarinetin ve özellikle *piccolonun* teknik anlamda oldukça hâkimiyet isteyen, oyuncu, şakacı karakterdeki minik soloları katılır. Eserin icrasında teknik donanımın yanında müzikal yeterliliğin de şart olduğu bu bölümde rahatlıkla görülebilmektedir.

Çaykovski Madam von Meck' e yazdığı mektubunda bu bölüm için şöyle der: “Üçüncü bölüm belirli bir duyguyu ifade etmez. Bu tuhaf arabeskler, biraz şarap içtikten ve sarhoşluğun ilk aşamalarını hissettikten sonra hayal gücünün ötesine geçebilen belirsiz görüntüler. Ruh ne neşeli ne de üzgün. Özel bir şey düşünmeden, hayal gücünü serbest bırakarak, bir şekilde garip resimler çizmeye başlar. Bu anıların arasında aniden sarhoş köylülerin bir resmi ve bir sokak şarkısı gelir. Sonra, uzaklarda bir yerde, bir ordu geçit töreni. Bunlar, insan uykuya dalarken kafadan geçen tamamen tutarsız görüntülerdir. Gerçekle hiçbir ortak yanı yoktur; garip, vahşi ve tutarsızlar...” ³⁰ Yine mektupta belirtildiği gibi birbiriyle ilgisi olmayan, tutarsız partiler üst üste yazılmıştır. Bu tezat durum birdenbire yaylılar, tahta üflemeliler ve brasslar arasında sohbeti andıran geçişlere dönüşür.

Bölümün başındaki *pizzicato* tema tekrar gelir fakat üflemeliler çaldıkları melodileri bırakmaz, devam eder ve tüm orkestrada aniden gelen 5 ölçülük piyano nüansla bölüm son bulur.

Eserin tümüne bakıldığında *scherzo en bale* karakterinde yazılmış bölümdür. Bilindiği gibi Çaykovski yalnızca senfoni veya solo eserleriyle değil, yüzyıllardır sahnelenen ve büyük beğeniyle karşılanan baleleriyle de müzik camiasında bir öncüdür.

²⁹ P. I. Tchaikovsky, *a.g.e.*, s. 111.

³⁰Tchaikovsky-research, “Letter 763, https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_763, (23.05.2023).

Örnek 11: Piyotr İlyiç Çaykovski ‘nin Fa minör (Op. 36) 4. senfonisi, 3. bölüm, (203-215. ölçüler arası partitür kesiti)³¹

2.2.4 Dördüncü Bölüm (Finale. Allegro con fuoco)

Çaykovski'nin von Meck'e yazdığı mektupta son bölüm için şunları yazdığı görülür: “Kendi içinizde neşe için hiçbir neden bulamıyorsanız, o zaman başkalarına bakın. İnsanların arasına çıkın. Kendilerini tüm yürekleriyle neşeli duygulara teslim ederek nasıl eğlenebileceklerini görün. Sıradan insanların şenlikli neşesini hayal edin. Kendinizi unutmayı ve başkalarının sevinçlerinin gösterisine kapılmayı başardığınız anda, önlenemez kader yeniden belirir ve size kendinizi

³¹ P. I. Tchaikovsky, *a.g.e.*, s. 116.

İnceleme Makalesi

hatırlatır. Ama diğerleri seni umursamıyor ve senin yalnız ve üzgün olduğunu fark etmediler. Ah, nasıl da eğleniyorlar! Tüm duygularının basit ve anlaşılır olmasından ne kadar mutlular. Kendinizi kınayın ve bu dünyadaki her şeyin üzücü olduğunu söyleme. Sevinç basit ama güçlü bir güçtür. Başkalarının sevinmesine sevinin. Yaşamak hala mümkün.”³²

Fa majör tonda gürültülü başlayan patlayıcı bir girişten sonra, ff nuansta, hızlı ve neşeli, piatti sesleriyle dolu bir karnaval melodisi duyulur. Kimi orkestra şefleri bestecinin eserin son bölümünde piatti ve üçgen zili yoğun şekilde kullanmasının sebebinin dinleyiciyi aradığı çılgınlığa götürebilmek olduğunu düşünmektedir. Bu, scherzo başlıklı bölümdeki temanın ritmik olarak değiştirilmiş halidir.

Konser Kayıtları dinlendiğinde özellikle Rus orkestra şeflerinin, eserin son bölümünü neredeyse presto tempoda yönettiği farkedilmiştir. Bu durum özellikle piccolo ve diğer üflemeli çalgıların icrasında tehlike arz etmekte, aynı zamanda müziğin telaşlı bir gürültüye dönüşmesine sebep olmaktadır. Fakat Çaykovski bu bölümün başlığına yalnızca Allegro con fuoco başlığı eklemiştir.

Rondo formundaki finalde Çaykovski' nin "Tarlada bir huş ağacı" isimli Rus türküsünü kullandığı ve her cümlelin sonuna iki vuruş sus eklediği, aynı türküyü Balakirev'in 1858'de bestelediği Üç Rus Teması Üzerine Uvertür eserinde de kullandığı fark edilmektedir.³³



Örnek 12: Mily Alexeyevich Balakirev'in Üç Rus Teması Üzerine Uvertür, (81-88. ölçüler arası partitür kesiti)³⁴

³² Tchaikovsky-research, "Letter 763",
https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_763, (21.05.2023).

³³ Tasmanian Symphony Orchestra, "Balakirev",
<https://www.tso.com.au/tune-in-balakirev-overture-on-russian-themes>, (29.05.2023).

³⁴ M. A. Balakirev, *Üç Rus Teması Üzerine Uvertür No:1 (1858)*, Edited by Nikolai Zhilyayev, Moscow: Muzgiz, 1932, s. 9.



Örnek 13: Piyotr İlyiç Çaykovski'nin Fa minör (Op. 36) 4. senfonisi, 4. bölümünden 1. fagotun 1. obua ile birleşimi (62-67. ölçüler arası partitür kesiti)³⁵

Çaykovski'nin son bölümünü Rondo formda yazması dönemin önde gelen isimleri tarafından çokça eleştirilmiştir. Çünkü o dönem için bu çok eskide kalmış, tam bir yüzyıl önce Mozart ve Haydn tarafından kullanılmıştır.

Si bemol minörde yeni bir motif gelir ve birkaç kez çeşitlendirilir. Bakır çalgılar bu motifi giderek daha dramatik hale getirir. Aniden kader teması araya girer ve hayallerinde kaybolanlara gerçekleri hatırlatır. Sönerek müziği timpaninin ölçüler boyu sürececek olan cresendosuna bırakır, tüm orkestrada bölümün başındaki A teması ff nuansta duyulur ve aynı karakterde müzik sona erer.

3. SONUÇ

Çaykovski'nin eserlerinin tanınabilir özelliklerinden biri ani, güçlü bir duygu geçişi yaratmak için armoni veya ritmi kullanmasıdır. Dönemin diğer Romantik bestecileri gibi, Çaykovski de eserlerini artık altılı akorlar, büyük altılılar, küçük üçlüler ve artık üçlüler kullanarak zengin armonilerle renklendirmiştir. Bu renkli armoniler aşırı duygu anlarıyla birleşip zirveden önce gerginlik yaratmaktadır. Yine de Çaykovski, besteciliği boyunca gelişiminin eksikliği nedeniyle sık sık eleştirilmiştir.³⁶

Çaykovski 6 senfoni yazmış fakat en kabul görenleri olgunluk dönemindeki son 3 senfonisi olmuştur ve bu eserler incelendiğinde bestecinin senfonilerini klasik yapıda besteleme fikrinden vazgeçtiği görülebilmektedir. Söz konusu senfonileri 3 bölüm yerine 4 bölümlü yazması, bölümlerin karakter ve formal yapılarında beklenmedik yenilikler tercih etmesi vb. bu düşüncüyü destekleyen en önemli detaylardır. Müzikal temaların altını çizen güçlü ezgilerle, biçimsel olarak muhteşem, aynı zamanda yenilikçi eserler bestelemiştir. Özellikle müziklerinin sıra dışı güzelliği ve zengin orkestrasyonu icracıların halen ilgisini çekmektedir.

³⁵ P. I. Tchaikovsky, a.g.e., s. 144.

³⁶ Henry Zajaczkowski, Tchaikovsky's Musical Style (Russian Music Studies, 19), Umi Research Productions, 1987, s. 25.

KAYNAKÇA

- ABRAHAM, Gerald, *The Music Of Tchaikovsky*, New York: The Norton Library, 1974.
- AKTÜZE, İrkin, *Müziği Okumak*, Cilt 2, Pan Yayıncılık, İstanbul 2005.
- ALİ, Filiz, *Dünyadan ve Türkiye'den Müzisyen Protreleri*, Cem Yayınları, İstanbul 1994.
- BALAKİREV, Miliy Alexeyevich, *Üç Rus Teması Üzerine Uvertür No:1* (1858), P. Jurgenson, Edited by Nikolai Zhilyayev in Moscow: Muzgiz 1932.
- BROWN David, *Tchaikovsky: The Crisis Years 1874-1878*, C. II, W.W. Norton & Company, New York 1983.
- CROSS, Milton, Ewen, David, *Encyclopedia Of The Great Composers And Their Music*, New York: Doubleday Company, 1962.
- HAYBAT, Mustafa Nuri, Modest Mussorgsky "Bir Sergiden Tablolar" (Yüksek Lisans Eser Çalışması, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Piyano Programı), İstanbul 2008.
- MAES, Francis, *A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar*, University of California Press, 2006.
- MCGILL, David, *Sound in Motion: A Performer's Guide to Greater Musical Expression*, Indiana University Press, 2009.
- SAY, Ahmet, *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2003.
- TCHAIKOVSKY, Piyotr Ilyich, *F Minor (Op. 36) 4. Symphony (1878)*, Edited by Heugel, Paris 1961.
- WARRACK, John, *Tchaikovsky*, Charles Scribner's Sons, New York 1973.
- WESTRUP, Jack Allan, *Tchaikovsky and the Symphony*, Vol. 81, No. 1168, Musical Times Publications Ltd, 1940.
- ZAJACZKOWSKI, Henry, *Tchaikovsky's Musical Style (Russian Music Studies)*, Umi Research Productions, 1987.
- İnternet Kaynakları**
- Britannica, "canzona",
<https://www.britannica.com/art/canzona>, (21.05.2023)
- Britannica, "Pyotr Ilyich Tchaikovsky",
<https://www.britannica.com/biography/Pyotr-Ilyich-Tchaikovsky/Years-of-fame>, (19.05.2023)
- Tasmanian Symphony Orchestra, "Balakirev",
<https://www.tso.com.au/tune-in-balakirev-overture-on-russian-themes>, (29.05.2023)
- Tchaikovsky-research, "Letter 680",
https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_680, (29.05.2023)

-
- Tchaikovsky-research, “Letter 763”,
https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_763, (23.05.2023)
- Tchaikovsky-research, “Letter 799”,
https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_799, (17.05.2023)
- Tchaikovsky-research, “Letter 985”,
https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_985, (17.05.2023)
- Orchestraexcerpts, “Oboe: Tchaikovsky: Symphony No. 4, Mvts. II & III Excerpts”,
<https://orchestraexcerpts.com/oboe-tchaikovsky-symphony-no-4-mvts-ii-iii-excerpts/>, (21.05.2023)
- Orcherstralbassoon, “tchaikovsky-4-pedagogy”,
<https://www.orchestralbassoon.com/tchaikovsky-4-pedagogy>, (11.05.2023)
- Wikipedia, “Tchaikovsky symphony 4”,
[https://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._4_\(Tchaikovsky\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._4_(Tchaikovsky)), (08.05.2023)