

## SZYMANOWSKI'NİN OP.42 MEFTUN MÜEZZİNİN ŞARKILARI ADLI ESERİNİN SÖZ VE MÜZİK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

### An Examination of Szymanowski's Op.42 Songs of an Infatuated Muezzin In The Context of Lyrics And Music

Bülent YÜKSEL\*

#### ÖZ

Karol Szymanowski'nin Op.42 *Meftun Müezzinin Şarkıları* (*Pieśni Muezzina Szalonego*) adlı eserinin müzikal, metinsel ve düşünsel yönleri bu makalenin konusunu oluşturmaktadır. Meftun Müezzinin Şarkıları'nda "Doğu" ve "İslam" etkilerinin, bu etkilerin "Doğu" ya da "İslam"ın kaynak materyalleriyle ilişkisi ile metni destekleyen müzikal yapı öğelerinin bilinmemesi, bu çalışmanın problemi olarak belirlenmiştir. Bu çalışma ile elde edilecek verilerin, bestecilerin düşünsel dünyalarını besleyeceği ve zenginleştireceği kıymetlendirilmektedir. Bu kapsamda, çalışmanın amacı; Meftun Müezzinin Şarkıları'nın felsefi arka planını, metinde ve müzikte dikkat çeken özellikleri, metin-müzik ilişkisini ve müzikal yapıyı analiz ederek ortaya koymaktır.

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden doküman inceleme tekniğine göre yürütülmüştür. Doküman inceleme tekniğiyle elde edilen veriler ile Op.42 Meftun Müezzinin Şarkıları'nın nota ve ses kaydı analiz edilerek, yapıtın metinsel ve müzikal düzlemlerinde öne çıkan unsurları (kavram, aralık, akor vb.) ortaya konulmuştur.

Yapılan çalışmalar sonucunda; Szymanowski'nin, Meftun Müezzinin Şarkıları'nın yaratım sürecinde "Doğu" ve "İslam"ın kaynak materyalleri yerine kendi sezgi ve izlenimlerine başvurduğu görülmüştür. Şarkılarda *Allahuekber*, *bismillah* ve *müezzin* gibi simgesel ifadeler dışında "Doğu" ve "İslam" kültürü ile doğrudan ilişkilendirilebilecek başkaca bir ifadenin bulunmadığı, anlatımı ve duyguları destekleyen müzikal bir atmosfer oluşturma düşüncesinin gözetildiği, "Doğu" ve "İslam"a dair imgelerin, küçük/artırılmış ikili aralıklarının baskın olduğu ezgisel çizgilerle yansıtıldığı sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Karol Szymanowski, Meftun Müezzinin Şarkıları, Doğu, müezzin, İslam.

#### ABSTRACT

The musical, lyrical and intellectual aspects of Karol Szymanowski's Op.42 Songs of an Infatuated Muezzin (*Pieśni Muezzina Szalonego*) constitute the subject of this article. Unawareness of relationship between "Eastern-Islamic" influences and reference materials of "East-Islam"; musical structure components that support the lyrics of the piece was identified as the problem. Data obtained from this study is considered to enrich the intellectual worlds of composers. In this context, the aim of the study is analyzing and establishing the philosophical background of the piece, the characteristics in lyrics and music, lyrical-musical relationship, and its musical structure.

Document review technique, a qualitative research method, is used in this study. By analyzing data gathered through the document review technique, the notation and sound recordings of the piece, the prominent elements of the piece at the lyrical and musical levels (conceptual, interval, harmonical, etc.) were presented.

Examination demonstrated that Szymanowski applied his own intuitions and impressions instead of the "Eastern-Islamic" resources, only expressions that could be associated with "Eastern-Islamic" culture were *Allahuekber*, *bismillah*, *muezzin*. The idea of creating musical atmosphere that supports expression and emotions/feelings was observed, and the images regarding the "East-Islam" were reflected via melodic lines where minor or augmented seconds dominate.

**Keywords:** Karol Szymanowski, Songs of an Infatuated Muezzin, East, Muezzin, Islam.

**Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date:** 28.03.2023 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 24.04.2023

\* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr., Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı, bulentyukselbs@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0797-3871

### EXTENDED ABSTRACT

In some of Szymanowski's works, the influences of Eastern culture can be seen. *Salome*, *Love Songs of Hafiz*, *Symphony No.3*, *4 Songs from Tagore*, *Songs of the Infatuated Muezzin* and *King Roger* can be given as examples of such works. It is understood that the composer's interest in the Eastern culture started during the First World War years. During this period, he read the poems of the Iranian poet Hâfiz-ı Şîrâzî (1325-1390) from the German translation of Hans Bethge (1876-1946). Szymanowski also went on a short trip for approximately a month in 1914, covering Tunisia and Algeria, and was very impressed by this trip.

Reducing Szymanowski's interest in the poems of such poets as Mevlânâ and Hâfiz-ı Şîrâzî to only a geographical region or Islam is a superficial approach lacking profoundness. An examination of his works that can be associated with the Eastern culture reveals the prominence of a spectrum ranging from Jewish stories to Anatolian mythology, from *Thousand and One Nights (Arabian Nights)* to Indian poetry. Therefore, it is clear that there is a holistic image of the East in Szymanowski's mind, which parallels the understanding of the French impressionists.

The lyrics to *Songs of the Infatuated Muezzin* were written by the Polish poet and amateur composer Jaroslaw Iwaszkiewicz (1894-1980). Iwaszkiewicz initially planned to write these lyrics himself, which is not a "rewritten" text or translation. However, the meeting of Szymanowski and Iwaszkiewicz on a train journey in September 1918 changed this plan. On this train journey from Kiev to Odessa, Iwaszkiewicz has Szymanowski listen to the lyrics of *Songs of the Infatuated Muezzin*, accompanied by a short music he composed. Szymanowski loves the lyrics and music. Then, he decides to compose these words to consist of six songs. Consequently, Szymanowski composed one of his most important works, *Songs of the Infatuated Muezzin*, for soprano solo and piano in 1918. Then, in 1934, he wrote the orchestral version of the work.

The musical, lyrical and intellectual aspects of Karol Szymanowski's Op.42 *Songs of an Infatuated Muezzin (Pieśni Muezzina Szalonego)* constitute the subject of this article. The literature review shows the absence of studies on this subject in the Turkish language. The unawareness regarding "Eastern" and "Islamic" influences, their relationship with the reference materials of the "East" and "Islam", and the musical structural components supporting the lyrics of Op.42 *Songs of an Infatuated Muezzin* of Szymanowski, who was nurtured by Poland's national resources, and was identified as the problem to be addressed. Via this treatise, it is considered that revealing reflections of the relations between cultures on works of art will nurture and enrich the intellectual worlds of composers. In this context, the aim of the study is to analyze and establish the philosophical background of the work titled *Songs of an Infatuated Muezzin*, the prominent features in lyrics and music, the lyrical-musical relationship, and its musical structure.

This study was conducted in accordance with the technique of document review, which is a qualitative research method. By analyzing data gathered through the document review technique, the notation and sound recordings (of original piano version dated to 1918) of Op. 42 *Songs of an Infatuated Muezzin*, the prominent elements of the work at the lyrical and musical levels (conceptual, interval, harmonical, et cetera) were presented.

*Songs of the Infatuated Muezzin* depicts an ecstatic muezzin, who opens his heart and calls out to Allah and passes out during this call.

The dialogues of this song take place between the muezzin, Allah and the beloved. The muezzin, who thanks Allah for the existence of his beloved, becomes enamored with love.

It is seen that the most important concept underlined in the *Songs of the Infatuated Muezzin* is "love". In this work, love is reflected from the perspective of a muezzin. The presentation of love from this perspective can be explained by the fact that the composer was influenced by a muezzin who recited the evening prayer during his trip to Tunisia and Algeria in 1914. Moreover, it can be said that Szymanowski empathized with this muezzin. In the work, the muezzin opens his heart and calls out to Allah, gives thanks to Allah for the existence of his beloved, and passes out with ecstasy during this gratitude. It can be said that the description of the state of ecstasy, which is an important structural element of the work, is exaggerated and unrequited in terms of Islamic practice.

The "lover's body", which is at the forefront in the fourth and sixth songs, can be evaluated within the scope of eroticism.

When *Songs of the Infatuated Muezzin* is viewed from a musical perspective, it is seen that an atmosphere that supports expression and emotions is created. Instead of the musical materials and instruments of the "Eastern" geography, which is the scene of the work, Szymanowski used the instruments of Western music he was trained and knew. It was concluded that there were no other expressions in the songs could be directly associated with the "Eastern" and "Islamic" culture except for symbolic ones as *Allahuekber*, *bismillah* and *muezzin*. In this context; from the Western musical perspective, "East" and "Islam" were reflected via melodic lines where minor or augmented seconds dominate. In addition to these, it is seen that the Hüzam maqam scale notes and octatonic (progressive with half-whole steps) scale notes are used as essential materials in the melody line. It is noteworthy that the Hüzam maqam scale notes overlap with the octatonic scale notes progressing in half-whole steps. Melismatic vocal writing, which is one of the remarkable aspects of the work, is one of the elements that support the imagery of the "East" dominated by verbal culture.

It is seen that chords obtained from different uses of m3 (minor third) and P4 (perfect fourth) intervals in the harmonic plane are predominantly used. In addition to these chords, augmented fifth chords are also used as an expressive tool.

The first song is the source of structural material for the other songs.

Karol Szymanowski (1882-1937), Frédéric Chopin'den (1810-1849) sonra Polonya'nın yetiştirdiği önemli bestecilerden biri olarak kabul edilmektedir. Bestecilik dilinin ulusal kaynaklardan beslendiği açık olsa da hayatının bazı dönemlerinde farklı arayışlarının olduğu, başka ülkelerin müziklerinden etkilendiği görülmektedir. Özellikle senfonik yapıtlarında Alman ve Rus müziğinin etkili olduğu söylenebilir. Rona, 1906-1908 yılları arasında Berlin'de yaşayan Szymanowski'nin, bu döneme kadar açık bir şekilde başta Richard Strauss (1864-1949) ve Max Reger (1873-1916) gibi Alman besteciler ve Alman müziğinin etkisinde olduğunu belirtir (Rona, 2013: 39). Oransay, 2. *Senfoni*'nin Szymanowski'nin Alman etki alanından çıkarak Rus etkisi altına girdiğinin kanıtı olduğunu ve bu yapıtın "Skriabin'in uyumsal evrimine koşut" gittiğini ifade etmektedir (Oransay, 1977: 328).

Bunların yanında Szymanowski'nin çoğu yapıtında Doğu kültürünün etkileri görülmektedir. *Salome*, *Hâfiz'in Aşk Şarkıları*, 3. *Senfoni*, *Tagore Şarkıları*, *Meftun Müezzini'nin Şarkıları* ve *Kral Roger* bu yapıtlara örnek olarak gösterilebilir. Bestecinin, Doğu kültürüne olan ilgisinin 1. Dünya Savaşı yıllarında başladığı anlaşılmaktadır. Bu dönemde, İranlı şair Hâfiz-ı Şirâzî'nin (1325-1390) şiirlerini, Hans Bethge'nin (1876-1946) Almanca çevirisinden okumuştur (Rona, 2016: 4). Szymanowski ayrıca, 1914 yılında Tunus ve Cezayir'i kapsayan yaklaşık bir ay süren kısa bir geziye çıkmış (Zeranska-Kominek, 2008: 39) ve bu geziden çok etkilenmiştir.

Szymanowski'nin, Mevlânâ ve Hafız-ı Şirâzî gibi şairlerin şiirlerine olan ilgisinin, yalnızca bir coğrafi bölgeye ya da Müslümanlığa indirgenmesi, yüzeysel ve derinlikten yoksun bir yaklaşımdır. Doğu kültürü ile ilişkilendirilebilecek yapıtları incelendiğinde, "Yahudi kıssalarından Anadolu mitolojisine, Binbir Gece masallarından Hint şiirine dek uzanan bir yelpaze göze çarpmaktadır. Dolayısıyla Szymanowski'de bütünsel bir Doğu imgesinin var olduğu açıktır. Bu durum, Fransız izlenimcilerinin anlayışıyla paralellik sergiler" (Rona, 2013: 40).

Bu makalede Karol Szymanowski'nin Op.42 Meftun Müezzini'nin Şarkıları (*Pieśni Muezina Szalonego*) adlı eserinin müzikal, metinsel ve düşünsel yönleri incelenmektedir. Yapıtın ana temaları "aşk", "vecd hali" ve "sevgilinin bedenidir". Batı müziği malzemeleri ile kurgulanan müzikal yapıda ise küçük ve artırılmış ikililerin hâkim olduğu ezgisel çizgiler ile k3 ve T4'lü aralıkların farklı kullanımlarından elde edilen akorların öne çıktığı görülür.

Karol Szymanowski'nin yapıtları üzerine daha önce yapılmış olan diğer çalışmalardan bazıları şunlardır: Stephen Downes'in *Szymanowski, Eroticism and the Voices of Mythology* adlı kitabı, Bertan Rona'nın *Karol Szymanowski'nin Oryantal-Empresyonist Dönemi Yapıtlarında Gözlenen Doğu Kültürü Etkilerinin Bestecinin "Op.27, Üçüncü Senfoni"si Bağlamında İncelenmesi* adlı yayımlanmamış doktora tezi ve "Szymanowski'nin Üçüncü Senfonisinde Doğu Kültürünün Etkileri" adlı makalesi, Alistair Wightman'ın *Karol Szymanowski His Life And Work* ve *Szymanowski On Music* adlı kitapları ve "Szymanowski and Islam" adlı makalesi, Yukari Yano'nun *Piesni Muezina Szalonego, Op. 42 (Songs of An Infatuated Muezzin) by Karol Szymanowski* adlı yayımlanmamış doktora tezi, Slawomira Zeranska-Kominek'in "The Problem of Orientalism in the Music of Karol Szymanowski" adlı makalesi, Emel Funda Türkmen'in "Kültürlerarası ilişkilerde Müziğin Rolü ve Önemi Karol Szymanowski'de Anadolu İzleri" adlı makalesi, Beyza Yazgan'ın *Karol Szymanowski'nin Op.29 Metopes'i* adlı yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi, Zdzislaw Jachimecki'nin "Karol Szymanowski" adlı makalesi.

Hedefinde insan olan sanat yapıtlarının farklı kültürler arasında bir köprü olma ve o kültürleri etkileşime sokma özelliği de bulunmaktadır. Kültürler arasındaki ilişkilerin sanat eserleri üzerindeki yansımalarının ortaya

çıkartılmasının, sanatçıların düşünsel dünyalarını besleyeceği ve zenginleştireceği kıymetlendirilmektedir. Bu bağlamda Szymanowski'nin “Doğu” ve “İslam”ı konu alan Meftun Müezzinin Şarkıları adlı yapıtının incelenmesiyle elde edilecek sonuçların, bestecilere yaratım sürecinde yeni yaklaşımlar sunacağı ve kültürler arası ilişkileri geliştireceği değerlendirilmektedir. 2014 yılında, 31. Ankara Uluslararası Müzik Festivali'nde, Türkiye-Polonya arasındaki diplomatik ilişkilerin 600. yılı olması sebebiyle Szymanowski'nin bazı yapıtlarının iki ülke müzisyenlerinin ortak katkılarıyla seslendirilmesi, bu konunun kültürler arası ilişkilere etkisini gösteren örneklerden biridir.

### **Yöntem**

Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden yararlanılmıştır. Nitel araştırma, “gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 39). Nitel araştırmalarda sayısal verilere ve istatistiklere daha az yer verilirken sözlü ve nitel analizlere daha çok vurgu yapılır (Karataş, 2015: 64). Araştırma verileri doküman inceleme/analizi tekniğiyle elde edilmiştir. Nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman inceleme/analizi, araştırmada incelenen olgu veya olaylarla ilintili bilgiler içeren yazılı belgelerin ayrıntılı olarak taranması ve bu bilgilerden yeni bir bütünlük oluşturulması olarak adlandırılır (Baltacı, 2019: 376).

Bu çalışmada, Karol Szymanowski ve Op.42 *Meftun Müezzinin Şarkıları*'ni konu alan kitap, makale, tez ve benzeri yayınlar taranmış; bestecinin yaşamı, düşünsel dünyası ve kompozisyon anlayışı hakkında veri toplanmıştır. Meftun Müezzinin Şarkıları'nın nota ve ses kaydı analiz edilerek, analiz sonucu elde edilen veriler araştırmacının armoni, kompozisyon ve müzikoloji bilgileri ışığında yorumlanmıştır.

## **BULGULAR ve YORUM**

### **Op.42, Meftun Müezzinin Şarkıları (Pieśni Muezzina Szalonego)**

*Meftun Müezzinin Şarkıları*'nin sözleri Polonyalı şair ve amatör besteci Jaroslaw Iwaszkiewicz (1894-1980) tarafından yazılmıştır. “Yeniden yazılan”<sup>1</sup> bir metin ya da çeviri olmayan bu sözleri, Iwaszkiewicz önceleri kendisi bestelemeyi planlamıştır. Ancak Szymanowski ve Iwaszkiewicz'in, 1918 yılının Eylül ayındaki bir tren yolculuğunda buluşmaları bu planı değiştirmiştir. Kiev'den Odessa'ya yapılan bu tren yolculuğunda, Iwaszkiewicz Meftun Müezzinin Şarkıları'nın sözlerini kendi yazdığı kısa müzikler eşliğinde Szymanowski'ye dinletir. Szymanowski sözleri ve müzikleri çok beğenir. Bunun üzerine bu sözleri altı şarkıdan oluşacak şekilde bestelemeye karar verir. Szymanowski en önemli yapıtlarından biri olan Meftun Müezzinin Şarkıları'nı soprano solo ve piyano için 1918 yılında besteler. 1934 yılında ise yapıtın orkestra versiyonunu yazar. Meftun Müezzinin Şarkıları'nın altı şarkıdan oluşan bölüm başlıkları şöyledir:

1. *Allah, Allah, Akbar, Allah!* (Allah, Allah, Büyük, Allah)
2. *O, ukochana ma! Allah, Bismillah, Allah!* (Ah sevgilim! Allah, Bismillah, Allah)
3. *Ledwie blask słońca zloci dachy wież* (Yükselen Güneş, kulenin kubbesinde parlıyor)

<sup>1</sup> *Yeniden yazma* genel olarak, hangi türden olursa olsun, önceki bir metnin, onu taklit eden, dönüştüren, açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir başka metinde yinelenmesi olarak tanımlanır (Aktulum, 2000: 236).

4. *W południe miasto białe od gorąca* (Öğle vakti şehir sıcaktan bembeyaz)
5. *O tej godzinie, w której miasto śpi* (Şehirin uyuduğu bu saatte)
6. *Odeszłaś w pustynię zachodnią* (Batı çölüne gittin)

Sözel anlatım geleneği Doğu kültüründe önemli bir yer tutmaktadır. İran ve Arap edebiyatındaki köklü ve zengin şiir geleneği birçok Batılı şairi ve besteciyi etkilemiştir. Rona, insan sesinin litürjik<sup>2</sup> [ayinsel] kullanımının binlerce yıllık kadim Yahudi kültüründen, Hz. Davud'un ilhâhilerinden geçip, Bilal-i Habeşî'nin okuduğu ilk ezanla günümüze değin ulaştığını belirtir (Rona, 2013: 47-48). Meftun Müezzini'nin Şarkıları da Szymanowski'nin bu konuya ilgisini ortaya koyan yapıtlarından biridir.

### Meftun Müezzini'nin Şarkıları'nın Sözleri

#### 1. Şarkı: *Allah, akbar, Allah* [Allah, büyük, Allah].

*Allah, Allah, Akbar, Allah!*

[Allah, Allah, Büyük, Allah!]

*wiem, ja dobrze wiem, że ciebie stworzył Allah bym jego chwalił,*

[Biliyorum, Evet, Biliyorum Allah, şükretmem için seni yarattı,]

*bo czyż nie mając ciebie byłbym Szalonym Muezzinem?*

[Çünkü sensiz Meftun Müezzini olur muydum?]

*Bo czyżbym wysyłał w niebo głos wychwalający Allaha,*

[Sesimi cennete yöneltip Allah'a hamdeder miydim?]

*nie myśląc że dźwięk jego zbudzi ciebie!*

[Onun sesinin seni bir şekilde uyandıracacağını düşünmeden!]

*Allah, Akbar, Allah!*

[Allah, Büyük, Allah!]

#### 2. Şarkı: *O, ukochana ma!* [ah sevgilim!].

*O, ukochana ma! Allah, Bismillah, Allah!*

[Ah sevgilim! Allah, Bismillah, Allah!]

*Do ciebie modli się mój głos pięćiorako*

[Beş kere sesim sana dua ediyor]

*Allah, Bismillah, Allah!*

[Allah, Bismillah, Allah!]

<sup>2</sup> Litürji: Kutsal kilise ayininin içeriğini oluşturan metinlerin ve geleneğin bütünlüğüne verilen isimdir (Boran ve Şenürkmez, 2010: 15).

*Bo wiem, że w nocy i w czas południa i czasu gwiazdy porannej*

[Çünkü biliyorum ki gece, öğle ve sabah yıldızı vaktinde,

*czekasz na mój stęskniony zew!*

[Özlem çağrımı bekliyorsun!]

*Allah, Bismillah, Allah!*

[Allah, Bismillah, Allah!].

### 3. Şarkı: *Ledwie blask słońca złoci dachy* [yükselen güneş kule tepelerini zar zor yaldızladı].

*Ledwie blask słońca złoci dachy wież, mój głos posyłam tobie.*

[Yükselen güneş kule tepelerini zar zor yaldızladı; sesimi sana gönderiyorum]

*Wiem, że w poranka spokoju ufasz w jego srebrny ton!*

[Sabah huzurunda gümüş tonuna güvendiğini biliyorum!]

*Zbudź się, zbudź i przyślij wraz ze słońkiem*

[Uyan, uyan ve doğan güneşle gönder]

*Twój pierwszy uśmiech, o luba! Allah! Allah!*

[İlk gülüşünü, ah sevgilim! Allah! Allah!]

### 4. Şarkı: *W południe* [öğlen].

*W południe miasto białe od gorąca,*

[Öğle vakti sıcaktan bembeyaz bir şehir]

*Baseny pluszczą wilgotną zielenią.*

[Havuzlar ıslak yeşille dalgalanıyor]

*Wzywam na chwałę Allaha po to jedynie,*

[Allah'a hamd için çağrıda bulunuyorum]

*byś do kąpieli zdziała szaty barwne.*

[Sadece renkli cübbelerinizi banyodan önce çıkarmanız için]

*Wezwanie moje codziennie sprawia cud, cud twojej nagości!*

[Her gün benim çağrım bir mucize yaratıyor, çıplaklığımızın mucizesi!]

### 5. Şarkı: *O tej godzinie* [şu anda].

*O tej godzinie w której miasto śpi, o olali! o olali!*

[Şehrin uyuduğu bu saatte, ey olali! Ey olali!]

*Zbudźcie się chwalić Allaha!*

[Allah'a şükretmek için uyanım!]

*Wstań stary kupcze, by chwalić Allaha A! licząc swe perły.*

[Kalk, yaşlı tüccar, Allah'a şükretmek için! Ah! İncilerinizi saymak.]

*Wstań ty niewiasto, by chwalić Allaha, czekając na junaka.*

[Ayağa kalk kadın, Allah'a hamd etmek için, delikanlıyı bekliyor.]

*Tylko ty o luba utulona snem, o olali! o olali!*

[Sadece sen, ey sevgili, rüyalarda yuvalanmış, ey olali! Ey olali!]

*jak lotus śpij skulona.*

[Lotus çiçeği gibi kıvrılmış uyku].

### 6. Şarkı: *Odeszłaś w pustynię* [çöle gittin].

*O olio, o olio! Odeszłaś w pustynię zachodnią!*

[Ey olio, ey olio! Batı çöllerine gittin!]

*O olio! O tej godzinie już twe białe ciało*

[Ey olio! Bu saatte beyaz vücudun artık]

*nie zna kropelek srebrnych wód.*

[Bilmiyor simli su damlalarını]

*W suchych piaskach swe ciało w zachodniej nurzasz pustyni,*

[Batı çölünün kuru kumlarına daldırıyorsun vücudunu]

*i serce moje piasek rozłąki.*

[Ve kalbimi çöl kumu besliyor]

*Miast wody słodkiej kochania pije! O olio! O olio.*

[Sevginin tatlı suyu yerine! Ey olio, ey olio!]

Meftun Müezzini Şarkıları, Allah'a kalbini açarak ona seslenen ve bu sesleniş esnasında kendinden geçen, vecd içindeki bir müezzini betimler.

Şarkının diyalogları müezzin, Allah ve sevgili arasında geçmektedir. Sevgilinin varlığı nedeniyle Allah'a şükreden müezzin, aşk ile meftun olmuştur.

Yapıtın sözleri incelendiğinde “Doğu” ve “İslam” ile doğrudan ve dolaylı olarak ilişkilendirilebilecek ifadelerin olduğu görülmektedir. Doğrudan ilişkilendirilebilecek ifadeler şunlardır: İlk şarkıda “Allah, akbar, Allah”; ikinci şarkıda “Allah”, “bismillah”, üçüncü şarkıda “Allah”; beşinci şarkıda “Allah’a şükretmek” ve “Allah’a hamdolsun”.

Dolaylı olarak ilişkilendirilebilecek ifadeler ise ikinci ve dördüncü şarkılarda görülür. Bu doğrultuda ikinci şarkıdaki “sabah, öğlen ve akşam özlem çağrımı bekliyorum” ifadesinin namaz ve namaz vakitlerine; dördüncü



şarkıdaki “sadece renkli cübbelerinizi banyodan önce çıkarmanız için” ifadesinin ise İslam pratiklerinden gusül abdestine yönelik bir gönderme olabileceği değerlendirilmektedir.

İkinci şarkının sözlerinde dikkat çeken hususlardan biri de “beş kere sesim sana dua ediyor” ifadesidir. Zira beş kez yinelenen duanın namaz vakitleri ile ilişkili olabileceği değerlendirilmektedir.

Üçüncü şarkının sözlerinde dikkat çeken ilk husus ise “Allah” kelimesine yalnızca sonda yer verilmesidir. Altıncı şarkıda ise bu sözcüğe hiç yer verilmemiştir.

Bunların dışında dördüncü şarkıda “çıplaklığın mucizesi” ve beşinci şarkıda “Lotus çiçeği gibi kıvrılmış uyku” ifadeleri de dikkat çekmektedir. “Çıplaklık” teması toplumların içinde buldukları tarihsel, düşünsel ve sosyolojik süreçlere göre sürekli dönüşerek çeşitli anlamlarda algılanmış ve ifade edilmiştir. Örneğin ilkel toplumlarda üreme ve bereketi simgelerken, Batı’da kilisenin baskısının egemen olduğu Ortaçağ’da Adem ve Havva özelinden yola çıkılarak genellikle günah ve suçluluğun simgesi olmuştur. Çıplaklık, Antik döneme yönelik Rönesans sanatında; estetik, güzellik ve cinselliğin anlatılması bakımından önemli bir ifade aracı olmaya başlar. Doğu kültüründe ise çıplaklığın esaslı bir ifade aracı olmasının kökleri Dionysos ritüellerine kadar uzanır. Dionysos ritüellerinde doğanın yenilenmesi, yeşermesi ile insanın doğumu, “cinsellik” ile simgelenmektedir. Doğu’nun egzotik ve renkli dünyası, onu fethetmek ve zenginliklerini ele geçirmek isteyen Batılıların merakını kaşımış ve bu merak giderek bir fanteziye dönüşmüştür. Eren, Doğu hakkında yazan yazar ve düşünürlerin, çoğunlukla Batı’nın Doğu’ya üstünlüğünü varsaydığını ve Doğu’nun neredeyse, İlk Çağ’dan beri Batı’ya özgü bir buluş olmanın gölgesinde cinsellik, egzotiklik, vahşilik gibi kavramlarla temsiller sistemine dönüştürüldüğünü ifade eder (Eren, 2013: 166). Bu doğrultuda dördüncü şarkıda “çıplaklığın mucizesi” ifadesinin de Batılı bir bilinçaltının Doğu’ya dair yansımalarından biri olduğu söylenebilir.

Lotus çiçeği; Hindu, Mısır, Çin ve Türk kültüründe bazı anlamlara işaret eden bir çiçektir. Lotus, bu kültürler arasında özellikle Budizm’de çok önemli bir simgedir. Özçalık, Lotus çiçeğinin sembolik olarak manevi aydınlanmaya ulaşmanın anahtarı olarak kabul edildiğini, Buda’nın kendini sürekli temizleme özelliği olan Lotus çiçeğine benzetildiğini ve kendini Budizm’e hizmet için adayın “bodisatvalar”ın tapınaklarda Lotus pozisyonunda oturduklarını ifade eder (Özçalık, 2017: 23). Beşinci şarkıda yer alan “Lotus çiçeği gibi kıvrılmış uyku” ifadesinin de saflık ve manevi aydınlanmaya bir gönderme olduğu düşünülebilir.

Yapıtın başlığında “meftun”lukla nitelenen, vecd içindeki müezzin olgusunun, İslam düşünce ve pratiğinde tam olarak karşılığı olmayan abartılı bir betimlemedir. Zira müezzinler, İslam inancında genellikle ezan okumak, namaz öncesinde kamet getirmek ve namazlarda tespih duasını yaptırmakla görevlendirilir. Bu görevlerin yerine getirilmesinde bir vecd haline rastlanmaz. Vecd haline, genellikle tasavvuf geleneğinin dini pratikleri neticesinde ulaşıldığı bilinmektedir.

Dördüncü ve altıncı şarkılarda sözler, sevgilinin bedenine odaklanmıştır. Bu yönelim, aşk kavramının kapsadığı erotizmle ilgili olabilir.

Yapıtın sözlerinde zaman zaman yer alan “olio” ve “olali” gibi sözcüklerin dilbilimsel olarak bir anlamı bulunmamaktadır.

### Meftun Müezzinin Şarkıları'nın Müzikal Analizi

*Meftun Müezzinin Şarkıları*'nın müzikal yapısıyla ilgili olarak Adam Neuer, Szymanowski'nin, bu yapıtın yaratım sürecinde kaynak materyal kullanmadığını, bunun yerine kendi sanatsal sezgilerine güvendiğini belirtmektedir (Zeranska-Kominek, 2008: 51). Kaynak materyal incelendiğinde Szymanowski'nin "Doğu" kavramı içinde yer alabilecek Kuzey Afrika müziğine dair bilgisi; bestecinin Tunus ve Cezayir gezilerinde tuttuğu kişisel notlar, arkadaşlarına gönderdiği 3 kartpostal, fotoğraflar ve yolculukta kendisine eşlik eden arkadaşı Stefan Spiess'in yazdığı 3 anı izlenimi yazısından tespit edilebilmektedir. Bu anı izlenimlerinin ilki, Tunus'ta günbatımında müezzinlerin ilahileriyle; ikincisi Ramazan sonunda Biskra'da dinledikleri şarkı ve izledikleri danslarla; üçüncüsü ise şehrin atmosferi ile ilgilidir (Zeranska-Kominek, 2008: 41). Wightman, Spiess'in bu anı izlenimlerinden hareketle, Szymanowski'nin Tunus ve Cezayir gezisindeki yaklaşımının, önceki yıl aynı bölgeyi etnomüzikolojik araştırma kapsamında ziyaret eden Bartók kadar bilimsel olmadığını belirtmektedir (Wightman, 1987: 129). Bu bilgiler doğrultusunda Szymanowski'nin, Arap ve Türk müziği konusunda yeterli bilgiye sahip olmadığı anlaşılmaktadır.

Yaklaşık 300 yıl (1518-1830 yılları arasında) Osmanlı Devleti'nin hâkimiyetinde kalan, nüfusunun büyük çoğunluğu Araplar ile Bedevilerden oluşan Tunus ve Cezayir'in müziğinde, Türk ve Arap etkilerinden söz edilebileceği çok açıktır. Ancak Osmanlı Devleti, Garp Ocakları olarak adlandırdığı merkezine uzak olan bu bölgeyi, beylerbeyliği statüsünde, diğer vilayetlerinden farklı ve daha özerk bir şekilde yönetmiştir. Dolayısıyla bu bölgelerde, Türk kültüründen çok Arap kültürünün egemen olduğu açıktır. Meftun Müezzinin Şarkıları'nın müzikal yapısını da tüm bu bilgiler ışığında değerlendirmek doğru olacaktır.

Zeranska-Kominek, Meftun Müezzinin Şarkıları'ndaki müzikal malzemelerin bir kısmının kaynağının Arap müziğinde aranabileceğini, ancak "Arap müziği" kavramının da geniş bir alanı kapsayan Arap coğrafyasında (Yakın Doğu ve Kuzey Afrika) farklılıklar gösterdiğini ifade eder (Zeranska-Kominek, 2008: 51). Arap kültüründe genel olarak müziğin, halk ve klasik olmak üzere iki geleneğe ayrıldığını belirten Zeranska-Kominek, Szymanowski'nin Ramazan ayı sonunda Biskra'da duyduğu geleneksel halk müziğinin de klasik Tunus *nauba*<sup>3</sup>'sından farklı olmadığını söylemektedir (Zeranska-Kominek, 2008: 51).

Zeranska-Kominek, Szymanowski'nin müzikte "Arap" imgesini hangi yollarla elde etmeye çalıştığını şöyle anlatır:

Szymanowski'nin 'oryantal' yapıtlarının melodileri, Doğu müziğinin mikro-aralıklı karakterini taklit ettiği varsayılan, küçük veya artırılmış ikililere dayalı aralıkların hâkimiyeti ile karakterize edilir (genellikle minör ikili - artırılmış ikili dizilimiyle). T4, T5 veya B3'lü aralıkları ile sınırlı *register*lerdeki ezgilerin, inici yönelimi ve kolatur<sup>4</sup> vokal tekniği 'şüphesiz egzotik dünyaya bir gönderme teşkil ediyor'. Kromatik değişimler, hıçkırığa benzer efektler, mordanlar, triller, staccatolar ve melismatik çizgiler de 'Doğu'nun efsanevi, şaşırtıcı zenginliğini' ifade eden unsurlardır (Zeranska-Kominek, 2008: 50).

<sup>3</sup> Klasik Arap müziğinin iki temel versiyonundan biri olan Fas, Cezayir ve Tunus'ta icra edilen Batı (Endülüs) versiyonu (Doğu versiyonu ise Mısır ve Suriye'de icra edilir).

<sup>4</sup> Koloratur: Ses müziğindeki gelişkin düzeyiyle her çeşit süslemeyi ustalıklı yapan, kıvrak sesi, tekniği ve yeteneğiyle hızlı pasajları renkli figürler ve trillerle seslendirmeyi başaran ses sanatçısı (Say, 2002: 106, 300).

1. Şarkı: *Allah, akbar, Allah* [Allah, büyük, Allah]. Birinci şarkının üç bölmeli form yapısı şöyledir:

Tablo 1. Birinci Şarkının Form Yapısı.

ANA BÖLME	ANA BÖLMENİN ÖGELERİ	UZUNLUK	ÖLÇÜ NO	EKSEN SES
A	a (1-5. ölçüler) a' (6-9. ölçüler)	9 ölçü	1-9	Mi
B	B (10-15. ölçüler)	6 ölçü	10-15	Sol-Si
A'	a' (16-23. ölçüler) a (24-29. ölçüler)	14 ölçü	16-29	Mi

Birinci şarkının ilk ölçüsünde mi sesi, dört oktav genişlikte; birlik, dörtlük, sekizlik ve onaltılık süre değerleriyle ve yürük bir örgüyle sunulmaktadır.

Karol Szymanowski, Op. 42. I.

Moderato assai. *pp*

Canto.

Piano.

*ppp delicatamente (con Ped.)*

Al - - -  
Al - - -  
Al - - -

lah. Al - - - lah, Ak - - - bar,  
lah. Al - - - lah, Ak - - - bar,  
lah. Al - - - lah, Ak - - - bar,

Nota 1. Birinci Şarkının İlk 4 Ölçüsü.

2. ölçüde “Allah” sözcüğü melisma<sup>5</sup> şeklinde ve mi sesinden başlamak üzere inici olarak yarım-tam ses aralıklı bir örüntüyle sunulur. Bu örüntünün sesleri Hüzam Makamı dizisi seslerinin<sup>6</sup> ilk dördüyle örtüşmektedir.

Nota 2. Yarım-Tam Aralıklı Ses Örüntüsü (“Allah” Sözcüğünün Seslendirildiği Motif).

Nota 3. Yerinde Hüzam Makamı (Özkan, 2006: 311).

3. ölçüde piyanonun sol el partisinde T4-B3-B3'lü aralıklardan oluşan bir akor işitilir. 4. ölçüde piyanonun sağ el partisinde Nota 2'de gösterilen sesler işlenmektedir.

<sup>5</sup> Melisma (Yunanca): Âyin şarkılarında tek hece üzerine söylenen nota kümesi (Say, 2002: 340)

<sup>6</sup> Bu makalede “makam dizisi sesleri” ifadesiyle, makam seslerinin tampere sistemdeki en yakın karşılıklarından elde edilen dizi sesleri kastedilmektedir.

5. ölçüde soprano partisinde “Allah” sözcüğü, melismatik bir şekilde yine yarım-tam ses örüntüsüyle genişletilerek mi-re#-do#-si#-la# sesleri ile duyurulur.

6 ve 7. ölçülerde soprano partisindeki inici kromatik yönelime karşı, piyano partisindeki çıkıcı nitelikli örgü dikkat çekmektedir. “Allah” sözcüğünden hemen sonra 6. ölçüde piyanonun sol el partisinde, mi sesinin bir oktav alttan katlanması, şarkıya derinlik kazandırmaktadır. İlginçtir ki 6. ölçüde, mi sesinin katlanması tam da müezzinin itirafına denk gelmektedir (Yano, 2007: 30).

Daha önce de melismatik şekilde ifade edilen “Allah” sözcüğünün şarkıda en uzun süre duyulduğu ve ilk çıkıcı hareket sergilediği yer 8. ölçüdür.

10. ölçüde şarkının ekseni, mi’den sol sesine (10-12. ölçüler) kayar. İlerleyen ölçülerdeki eksen değişimleri ise şöyledir: Si sesi (13-15. ölçüler), mi sesi (16-29. ölçüler).

14. ölçüde “meftun müezzin” sözcüğü, üçleme içinde sekizlik ve dörtlük süre değerlerinden oluşan re#-fa#-la# sesleriyle sunulur. Tiz fa# sesindeki tepe noktasında ise zaman, adeta *puandorg* ile durdurulur.

Ossia. Mu - ez - zi - nem sza - lo -

Più tranquillo. *p*

byl se - rais - bym Sza - lo - nym Mu - ez - zi -  
se - rais - je, le fou qui chan -  
wie wär' ich der arg ver - lieb - te Mu - ez -

*pp dolciss.* *pp grazioso* *allarg.*

Nota 4. 13 ve 14. Ölçüler.

Şarkının genelinde, kromatik olarak inici yönelimdeki iki, üç ya da dört notadan oluşan gruplar göze çarpar.

wine - bo glos - wy - ehwa - la - ja - cy Al -  
è - res qui - s'en - vo - lent vers Al -  
Drän - gen, das em - por sich schwinget zu

*avvivando e cresc.*

Nota 5. 18-19. Ölçülerdeki İnici Kromatik Gruplar.

20. ölçüde “Allah” sözcüğü, mi sesinden inici olarak başlayan yarım-tam dizi seslerinin, si bemol sesine kadar genişletilmesiyle (do sesi kullanılmıyor) duyurulmaktadır.

22. ölçüde ezgi çizgisinde tepe noktasına piyanissimo<sup>7</sup> (*pp*) nüansında ulaşılmıştır.

Şarkının başında (2. ölçü) “Allah” sözcüğü ile birlikte seslendirilen motif (Nota 2), 24. ölçüde tekrar karşımıza çıkar.

28. ölçüde ilk vuruş hariç mi sesi üzerindeki her vuruşta dörtlük süre değeriyle üst yapı akoru olarak işitilen mi bemol majör-fa diyez minör-la minör akorları, “do, reb, mi♭, mi, fa#, sol, la, sib” oktatonik dizi seslerinden elde edilmiştir. Söz konusu akorlar sekiz sesli (*octatonic*) dizileri oluşturan k3'lü aralığıyla ilerlemektedir.

Nota 6. Şarkının Son 4 Ölçüsü (26-29).

Şarkı, orta ve tiz ses bölgesinde, piyano piyanissimo (*ppp*) nüansı ile, majör ya da minör niteliğini belirleyen üçlüsüz bir akorla, “mi-si” sesleriyle biter.

**2. Şarkı: O, ukochana ma! [ah sevgilim!].** İki temanın birbiri ardına tekrar edildiği (C teması, A ve B temasının bileşiminden elde edilmiştir.) İkinci Şarkının form yapısı şöyledir:

Tablo 2. İkinci Şarkının Form Yapısı.

ANA BÖLME	UZUNLUK	ÖLÇÜ NO	EKSEN SES
A	11 ölçü	1-11	Fa
B	7 ölçü	12-18	La
A <sup>1</sup>	11 ölçü	19-29	La
B <sup>1</sup>	7 ölçü	30-36	Do#
C (A+B)	10 ölçü	37-46	Do#
B <sup>1</sup>	7 ölçü	47-53	La
A <sup>1</sup>	9 ölçü	54-62	La

Evrendeki çoğu biçim ve hareketin “dairesel” olarak ilerlemesi ile benzer şekilde, dairesel olarak nitelendirilebileceğimiz 3/8'lik ölçü biriminde ilerleyen bu ikinci şarkı; sürekli tekrar eden iki temadan oluşur. İlk tema (A teması), ilahi bir dans karakterindedir ve yapıtın sonuna kadar üç kez tekrar edilir. A teması, bas partisinde tekrar eden sekizlik fa notasının üzerinde gelişir. A temasının en üstünde yer alan ezgi çizgisinde fa Lidyan Modu'nun sesleri kullanılır. Bu çizgide, onaltılık üçlemeler dikkat çeker. Soprano, 6. ölçüde eşliğe katılır. A teması, kuvvetli zamanda bir sus ile yani sessizlik ile aniden sona erer.

<sup>7</sup> Piyanissimo: Çok hafif (Hacıev, 1999: 69).

Allegretto; poco agitato.  
(leggiero ma legato)

Karol Szymanowski, Op. 42. II

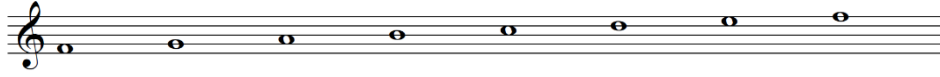
pp

simile

rallent. (perdend.)

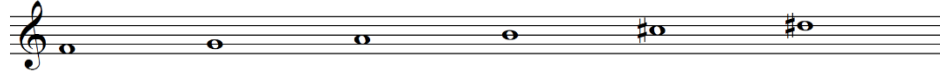
O, u - ko - cha - na - ma!  
Ô bien ai - mé - e!  
O Viel - ge - lieb - to!

Nota 7. İkinci Şarkının 1-11. Ölçüleri.



Nota 8. Lidyen Modu (Hacıev, 1999: 147).

İlk 11 ölçü boyunca piyanonun sol el partisindeki sesler, fa kararlı Tam Ton Dizisinin sesleriyle (si hariç) örtüşmektedir.



Nota 9. Tam Ton Dizisi.

Soprano partisinde 7 ve 8. ölçülerde yer alan inici nitelikteki “mi-do#-si#” seslerinin aralık örüntüsü (k3-k2), ikinci şarkının muhtelif yerlerinde karşımıza çıkar (soprano partisinin 14-16 ve 49-51. ölçülerinde).

13. ölçüden itibaren dua ya da yakarış kısmı başlar. Piyanodaki sol el bas partisinde “la-mi” beşlisi, senkoplu bir şekilde yinelenerek nabız hissini ortadan kaldırır. Tekrarlı bu bas partisinden oluşan kalıbın, 3 zamanlı ölçüde yinelenmesi sonucu vurgu yerlerinin değiştirildiği görülür. Sarı renk ile işaretlenen sekizlik sesler, Nota 2’de gösterilen motifin türevidir. Kırmızı renk ile işaretli akor ise yapıtın genelinde sıklıkla karşımıza çıkacak olan k3’lü ve T4’lü aralıklarının farklı dizilimleriyle elde edilen 4 sesli akorlardan biridir. Soprano partisinin 13 ve 14. ölçülerinde “Allah” sözcüğü inici B3’lü aralığı ile seslendirilir. Burada dikkat çeken husus “Allah” sözcüğüne şarkının en tiz sesinin denk getirilmesidir (13-15, 17-19, 31-33, 35-37, 48-49, 52-53. ölçüler).

12 *poco più tranquillo*  
*mf*  
 Al - lah - Bis - mil-lah! Al -  
 Al - lah - Bis - mil-lah! Al -  
 Al - lah - Bis - mil-lah! Al -  
 A tempo.  
*dolcis. con Ped. mp*  
 Do - cie - bie mod-li  
 - lah! je - tai - me! et ma  
 - lah - dich Lieb ich und dich  
 Tempo I.  
*allarg. dimin. mp*

Nota 10. B Temasının Yer Aldığı 12-22. Ölçüler.

Küçük 3'lü ve T4'lü aralıklarının farklı dizilimlerinden oluşan 4 sesli akorlar, Ahmed Adnan Saygun'un *Gilgameş* gibi 1950 yılından sonra bestelediği yapıtlarda da önemli bir yer tutmaktadır (Yüksel, 2021: 124).

(a) (b) (c)

Nota 11. Fa Sesi Üzerinde k3'lü ve T4'lü Aralıklarının Farklı Dizilimlerinden Oluşan 4 Sesli Akorlar.

Downes, bu akorların, Szymanowski'nin aynı dönem içindeki diğer eserlerinde de sıklıkla kullanıldığını ayrıca Ravel'in *Shéhérazade* adlı eserinde de benzer akorların bulunduğunu belirtir (Downes, 2017: 44-45).

15-16. ölçülerde duyulan "bismillah" sözcüğü kromatik olarak inici bir ezgi ile sunulur.

27-29. ölçüler arasında işitilen "Allah" sözcüğünün melismatik yapısı dikkat çekicidir.

31. ölçüde B teması tekrar duyulur (Nota 10). Ancak piyanodaki sol el bas partisinde senkoplu olarak tekrar edilen "la-mi" beşlisinin yerini, küçük ritimsel değişiklikle "do#-sol#" beşlisi alır. Tekrar eden bu bas partisinde 1 onaltılık, 1 sekizlik ve 1 onaltılık notadan oluşan örüntü, 3/8'lik ölçü zeminine farklı kuvvetli ve hafif zamanlara gelecek şekilde döşenmiştir. Bu esnada piyanonun sağ el partisinde yer alan akor sesleri [re#, fa, fa#, (sol# ezgide ve basta duyulur), la] oktatonik dizi (1. Tür) sesleri ile örtüşmektedir.

k 3'lü  
 k 3'lü

Nota 12. Oktatonik Dizi (1. Tür).

"Allah" sözcüğü, soprano partisinin 31-33. ölçülerinde daha öncekinden farklı olarak inici B3'lü yerine k3'lü aralığıyla seslendirilir. Ezgide k2'li ve k3'lü aralıkların egemen olduğu gözlenir.

47. ölçüde A teması daha önceki gibi (12-19. ölçüler) senkoplu olarak ilerleyen, *ostinato*<sup>8</sup> “la-mi” beşlisi üzerinde tekrar duyurulur. Piyanonun sağ el partisinde 2 sekizlikten oluşan motif (Nota 10 sarı renkle işaretlenmiş notalar) yine 3/8’lik ölçü birimi üzerinde tekrarlı bir şekilde döşenir. Bu motifteki sesler (mi-re#-do#-si#), yarım-tam ses dizisi (Nota 2) ve Hüzam makamı dizi sesleriyle (Nota 3) örtüşmektedir.

Sopranonun 54. ölçüde seslendirmeye başladığı son hece, melismatik bir yapıyla 60. ölçünün ilk sekizliğine dek sürer.

İkinci şarkı da birinci şarkıya benzer şekilde, *ppp* nüansında ve üçlülük “do# sol#” Tam Beşlisi ile sona ermektedir.

İkinci şarkıdaki eksen seslerinin, B3’lü aralığıyla ilerlemesi de dikkat çekicidir: Fa (1-11. ölçüler)-la (12-29. ölçüler)-do# (30-46. ölçüler)-la (47-61. ölçüler)-do# (61-62. ölçüler).

**3. Şarkı: *Ledwie blask słonca złoci dachy* [yükselen güneş kule tepelerini zar zor yaldızladı].** Üçüncü şarkının üç bölmeli form yapısı şöyledir:

**Tablo 3.** Üçüncü Şarkının Form Yapısı.

ANA BÖLME	ANA BÖLMENİN ÖGELERİ	UZUNLUK	ÖLÇÜ NO	EKSEN SES
A	a (1-10. ölçüler)	10 ölçü	1-10	Mi
B	b (11-15. ölçüler) c (16-20. ölçüler) d (21-26. ölçüler)	16 ölçü	11-26	La-Mib-Re
A <sup>1</sup>	a <sup>1</sup> (27-35. ölçüler)	9 ölçü	27-35	Mi

Birinci ölçüde Nota 12’de gösterilen dizinin ilk iki sesine benzer şekilde, yarım ses aralıklı mi ve fa sesleri, bir pinpon topunun düşüşünü andırırçasına gittikçe sıklaşarak duyulmaktadır. Mi ve fa sesleri aynı zamanda ilk iki şarkının da eksen sesleridir (Yano, 2007: 35).

2. ölçüden itibaren piyanonun sol el partisinde Tam Ton Dizisinin sesleri (re hariç) işlenir.

4. ölçüde, piyanonun sağ el partisinde, Nota 11’de gösterilen k3-k3-T4’lü aralıklardan oluşan örüntü, bu kez yatay olarak kullanılır. *Register* adım adım tiz bölgeye doğru genişler. 8. ölçüde tepe noktasına ulaşılır. Seslerin basamak basamak zirveler yaratması, kule tepelerinin güneş ışığıyla parlamasının metaforu gibidir.

<sup>8</sup> *Ostinato* (İt.): “İnatçı”. Bir müzik cümlesinin bütün bölüm boyunca, ya da bölüm içi kesitlerin bazılarında sürekli tekrarlanması (Say, 2002: 407).



Nota 13. 1-9. Ölçüler.

Soprano, 11. ölçüde müziğe katılır. Aynı ölçüde piyano eşliğindeki kromatik, inici, *staccato* sekizliklere karşın; soprano partisindeki çıkıcı çizgi dikkat çekmektedir.

14. ölçüde ise do-reb-mib-mi-fa#-sol-la-sib oktatonik dizi sesleri kullanılır.

Nota 14. Oktatonik Dizi (2. Tür).

21. ölçünün son vuruşunda itibaren 24. ölçüye kadar piyanonun sağ el partisinde 9'lu ve altere 13'lü (anarmonik) dominant akorlar görülür (re kararlı).

Nota 15. 21-23. Ölçülerde, Piyano Eşliğindeki Akorlar.

25. ölçü, 14. ölçünün küçük değişikliklerle tekrarıdır. 26. ölçüde A teması tekrar görülür. Ancak bu kez piyanonun seslendirdiği mi bemol dominant 7'li akoru üzerinde duyulur. 28 ve 30. ölçülerde yer alan "Allah" sözcüğünün heceleri k3'lü aralığı ile sunulur.

Üçüncü şarkı, T4'lü “mi-la” dörtlüsü ile *estinto*<sup>9</sup> (*pppp*) nüansında sona erer.

#### 4. Şarkı: *W południe* [öğlen].

Tablo 4. Dördüncü Şarkının Form Yapısı.

ANA BÖLME	ANA BÖLMENİN ÖGELERİ	UZUNLUK	ÖLÇÜ NO	EKSEN SES
A	a (1-12. ölçüler) a' (13-16. ölçüler)	16 ölçü	1-16	Re
B	b (14-46. ölçüler) b' (47-72. ölçüler)	59 ölçü	14-72	Re
A <sup>1</sup>	a <sup>1</sup> (73-80) b (81-85)	13 ölçü	73-85	Re

Dördüncü şarkı, 3/4'lük ölçü birimi üzerinde, *pp* nüansında piyanonun sol el partisinde dörtlük re, do# ve fa#-sol# ikilisi ile başlar. İlk ölçüden başlayarak sol el partisinin 2. vuruşlarında yarım seslerle ilerleyen do#-do-si-do sesleri işitilmektedir. Sıcaktan erircesine yavaş yavaş kromatik olarak inen bu ikilik notalara, 3. vuruşlarda ısrarla duyurulan, durağan fa#-sol# ikilisi adeta direnç göstermektedir.

**IV.**

Andante (*non troppo*) languido. Karol Szymanowski, Op. 42. iv.

W po -  
Mi -  
In

(Dolcissimo.)

lu - dnie mia - sto bia - ła od - go - - ra - ca,  
di! la ville est é - cla - tante et chau - de,  
Mit - tags-glut er - - glän - zen hei - Be May - ern,

Nota 16. Dördüncü Şarkının 1-9. Ölçüleri.

2. ölçüde piyanonun sağ el partisinde oktatonic dizi sesleri işlenir. Piyanoda işitilen *trill*ler, sıcaklığın ufuk çizgisinde yarattığı görsel dalgalanmaları yansıtır gibidir.

Soprano 4. ölçü sonunda müziğe katılır. Bas partisinde re sesinin ara ara hatırlatıldığı görülür.

13. ölçüde piyanonun sağ el partisindeki inici onaltılıklar ile sol elde sekizlik notalara adeta “demir atan” sekizlik üçlemeler, sözlerdeki havuzların ıslak yeşille dalgalanmasını akla getirmektedir. 13-16. ölçülerde, kuvvetli zamanlarda oluşan birinci çevrim major akorlar, dikkat çekicidir.

17. ölçüde ölçü birimi 3/8'lik olur, örgüsü değişir. Piyanonun sol el partisinde, si bemol sesi farklı *register*lerde ara ara kendisini hatırlatırcasına karşımıza çıkmaktadır. 17 ölçüde piyanonun sağ el partisinde 1 sekizlik, 4

<sup>9</sup> Estinto: Olabildiğince hafif (Hacıev, 1999: 69).

onaltılık süre değerleriyle tekrar eden re sesi; 33. ölçüye kadar devam eder. Dikey planda ise sib-re-fa ile sol#-mi-re akorları nöbetleşerek birbiri ardına sekizlik süre değerleri ile duyurulmaktadır.

17 *Vivace (non troppo) Censioso ed agitato.*

(staccatissimo) *pppp* (dolciss.) *pp* (poco sosten.) *tenuto e cantabile*

*perdendosi* *simile* *pp sempre*

24 *pp dolce*

E Wzy - wam na chwal - be Al - la -  
 cou - te Al - lah ó Al - lah  
 Hö - re. o hö - re es Al -

Nota 17. 17-30. Ölçüler.

29. ölçüde “Allah” sözcüğünün işitildiği soprano partisindeki B6’lı atlama, gerilimi arttırmakta, piyanonun sol el partisindeki si bemol sesinin sekizlik süre değeriyle seyrek olarak bir oktav alttan seslendirilmesi ise şarkıya derinlik kazandırmaktadır.

37. ölçüden, 42. ölçüye kadar eksen sesi do notasıdır. 43. ölçüde eksen, la sesine kayar. 47. ölçüde re sesinin eksen olmasıyla birlikte piyanonun sol el partisindeki vurmali çalgı etkisi veren tek sekizlik notaların yerini, çıkıcı ve inici onaltılık arpejlerden oluşan bir örgü alır.

Soprano partisindeki en tiz sesin, 61. ölçüde “Cud” (mucize) sözcüğü ile duyurulması ilginçtir. Vokal partisindeki bu en tiz sol# sesi, kromatik olarak (mi bemol hariç) 72. ölçüdeki do# sesine kadar ilerler ve bu seste son bulur. Bu çizgi, şarkının ilk sekiz ölçüsünde piyanonun sol el partisinin ikinci zamanlarında görülen ikilik notalarla benzeşmektedir.

Şarkı 73-85. ölçülerde yalnızca piyanonun sunduğu ezgiyle biter. 73-80. ölçülerde piyanonun sunduğu bu kesit, daha önce 13-16. ölçülerde görülen temanın türevidir. Kuvvetli vuruşlarda oluşan birinci çevrim majör akorlar, burada da dikkat çekmektedir. Son üç ölçüde, şarkıdaki hiyerarşik konumu en yüksek si bemol ve re sesleri gittikçe sönümlenerek işitilir ve şarkı sona erer.

Paroksizim kavramını, erotizmin sinirsel ajitasyona ve ateşli bir acıya dönüşmesi olarak açıklayan Downes, müzikal pratikte ve şiirsel içerikte bedeninin merkezde olduğu bu şarkıda, uzunca bir süre seri olarak tekrarlanan notalarda, paroksizmin açık olduğunu ifade eder (Downes, 2017: 47).

5. Şarkı: *O tej godzinie* [şu anda].

Tablo 5. Beşinci Şarkının Form Yapısı.

ANA BÖLME	ANA BÖLMENİN ÖGELERİ	UZUNLUK	ÖLÇÜ NO	EKSEN SES
A	a (1-13.ölçüler)	13 ölçü	1-13	Sol#
B	b (14-39.ölçüler) b' (40-59.ölçüler)	36 ölçü	14-59	Fa-Re#-Fa#
A	a' (60-71.ölçüler)	12 ölçü	60-71	Sol#

Beşinci Şarkı, sözlerin zamansal zemini niteliğindeki “gece yarısı”na gönderme yaparcasına dingin bir şekilde, hafif nüansla ve 9/8’lik ölçü birimi üzerine kurulmuş sade bir örgü ile başlar. Piyanonun sol el partisinde onaltılık arpej seslerinin üzerinde ikilik re# ve dörtlük mi sesi; sağ el partisinde ise dörtlük ve sekizlik notalar, birinci ve üçüncü zamanlarda iştilir. İlk ölçüdeki sesler, dikey planda Sol# majör 7/9 akoruna karşılık gelmektedir.

## V.

Karol Szymanowski, Op. 42. v.

*Lento. Tranquillo assai.*

*pp*

*ppp*

Nota 18. Beşinci Şarkının İlk İki Ölçüsü.

4. ölçüde, aynı akorun üçlüsü olan si# sesi, si naturele dönüşür ve akor minör niteliğe bürünür. Onaltılık sol# ve re# arpej sesleri, gökyüzünde gece boyunca görülen “yıldızlı bir gece” fonu gibi, değişen akorlara rağmen, 14. ölçüye kadar müzikal yapının değişmez parçasıdır.

6. ve 7. ölçülerde, “olali” sözcüğü, yapıtın genelinde sıkça görülen inici kromatik üç nota ile seslendirilmiştir.

*pp dolcissimo*

*sost.*

*poco sf mp*

*sf poco mf*

Nota 19. Beşinci Şarkının 6 ve 7. Ölçüleri.

16. ölçüde piyanonun sağ el partisinde onaltılık süre değeriyle do-re bemol ve mi bemol sesleri iştilir. Bu sesler, Nota 2’de gösterilen yarım-tam aralıklarının çıkıcı olarak düzenlenmesiyle elde edilmiştir.

Beşinci şarkının tepe noktası 33. ölçüdeki la# sesidir.

36. ölçüden itibaren piyanonun sağ el partisinde, onaltılık süre değerli Artırılmış Beşli akorlarına yer verilmiştir. Bu akorları, sanki yankılarımıştçasına sol el partisindeki ikinci çevrim (4/6) majör akorlar takip eder.

Nota 20. Beşinci Şarkının 34-38. Ölçüleri.

44. ölçüde, “kalk” anlamına gelen “wstan” sözcüğü, şarkının tiz bölgesinde fa# sesi ile işitilir.

49-53. ölçüler arasında “Allah” sözcüğü, vokal tarafından daha öncekiler gibi yine melismatik bir şekilde seslendirilir.

60. ölçüde tekrar başa dönüş yapılı ve ilk ölçülerde görülen tema, küçük değişikliklerle yeniden duyurulur.

Beşinci Şarkı, tıpkı bir ve ikinci şarkıda olduğu gibi “üçlüsüz” bir beşli akoru olarak değerlendirilebilecek “sol#-re#” beşlisi ile *pppp* nüansında sona ermektedir.

## 6. Şarkı: *Odeszłaś w pustynię* [çöle gittin].

Tablo 6. Altıncı Şarkının Form Yapısı.

ANA BÖLME	ANA BÖLMENİN ÖĞELERİ	UZUNLUK	ÖLÇÜ NO	EKSEN SES
A	a (1-9. ölçüler) a' (10-19. ölçüler)	19 ölçü	1-19	Re
B	b (20-33. ölçüler) c (34-45. ölçüler) b' (46-53. ölçüler)	34 ölçü	20-53	Fa#-Re-Fa#
A <sup>1</sup>	a' (54-66. ölçüler)	13 ölçü	54-66	Re

6 şarkı arasında, yalnızca son şarkı kuvvetli nüans ile başlamaktadır. Eksik ölçüyle başlayan bu son şarkı, piyanonun sol el partisinde, hafif zamana denk gelen onaltılık sol ve hemen ardından kuvvetli zamanda, *puandorgla* uzayan noktalı dörtlük re sesinin bir sinyal gibi duyurulmasıyla başlar. Sol elin durağan noktalarında ise sağ el partisinde işitilen mi bemol min7'li akor sesleri, rüzgarın çöl kumlarını süpürmesi gibi otuz ikilik notalarla müziğe hareket katmaktadır.

## VI.

Karol Szymanowski, Op. 42. VI.

Non troppo vivace. *Appassionato.*

Nota 21. Altıncı Şarkının İlk İki Ölçüsü.

3. ölçüde aynı motif genişletilerek duyurulur. 4. ölçüde ise o ana kadar işitilen seslere do, fa#, re#, sol# ve si sesleri eklenir. Bu sesler, Nota 11'in a ve b'sinde gösterildiği gibi k3 ve T4'lü aralıklarından oluşan iki farklı ses takımının bileşiminden elde edilmiştir:

Nota 22. k3 ve T4'lü Aralıklarından Elde Edilen Akorlar.

5. ölçüde piyanonun sağ el partisinde bu akor yapıları daha net olarak karşımıza çıkar (do, re#, sol#, si). Aynı ölçüde sol el partisindeki mi sesi ise bahse konu akorun en tiz sesinin yine T4'lü üzerindedir.

Soprano, 5. ölçüde piyano sol el partisini bir oktav alttan katlayacak şekilde müziğe katılarak aynı anlayışla 6. ölçünün yarısındaki kırık akora kadar devam eder (Nota 22). Soprano partisinde işitilen seslerin kaynağı, birinci şarkının ilk motifidir (Nota 1'in ikinci ölçüsünde görülebilir).

6. ölçünün yarısından itibaren piyanonun sol el partisi, vokalden ayrılarak tek sesli *tremolo* bir eşliğe başlar. Nota 2b'de gösterilen akor yapısı, piyanonun sağ el partisinde 6-9. ölçüler arasında yeniden duyulur.

Nota 23. Altıncı Şarkının 4-8. Ölçüleri.

11. ölçüde piyano eşliğindeki örgü değişir. Sol el partisinde birinci ve üçüncü zamanlarda onaltılık üçleme ve otuz ikilik notalar, sağ elde ise ikinci zamanlarda Nota 2a'da belirtilen k3lü ve T4'lü aralığından elde edilen akorlar

yer alır. Sağ eldeki bu akorlar, sol eldeki eşzamanlı ses ile birlikte değerlendirildiğinde dominant+9 niteliği kazanmaktadır.

21. ölçüde eksen ses fa# olur. Eşlikteki örgü ve soprano partisindeki ezgi çizgisi değişir.

26. ölçüden itibaren soprano partisinde inici kromatik bir yönelim gözlenir.

35. ölçüde *fortissimo*<sup>10</sup>(*ff*) nüansında sforzato<sup>11</sup>(*sf*) akorlar işitilir. Bu bağlamda Meftun Müezzinin Şarkıları içinde en tansiyonlu ve nüans olarak en güçlü şarkı altıncısıdır.

36. ölçüden itibaren eşlikte tekrar eden otuz ikilik notalar göze çarpar. Sağ elde tekrar eden bu otuz ikilik notalara eklenen sol eldeki üçleme, beşleme ve dördlük notalar, yazıya ritmik bir zenginlik katmaktadır.

37 *pp*  
W su-ehych plas-ko- h swe- cia - lo w za - chod - - nej  
Mais le - sub - le brü - tant - du ad - sert - ten - glou -  
Und nun deekt dich der - brvn - neu - de Wu - sten -

40 *cresc.*  
ni - - rzasz pu - sty - - ni, i  
tit - - pour tou - jours, - et mon  
sand - - un - barm - her - zigt, mojn

Nota 24. Altıncı Şarkının 37-41. Ölçüleri.

44-45 ve 49-51. ölçüler arasında sağ ve sol partilerinin rolleri değiştirilmiş ve böylelikle otuz ikilik notaların her iki el partisine dağılması sağlanmıştır. 44. ölçüden itibaren soprano ve piyano partisinde, yapıtın geneline hâkim olan k2'li ve k3'lü aralıklarının yatay olarak yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir.

55. ölçüden itibaren başa dönüş yapılır ve A teması tekrar karşımıza çıkar. Yine bu temada sona kadar; inici ve kromatik olarak ilerleyen nota grupları, artık beşli akorlar, Nota 11'de gösterilen akor yapıları, yarım-tam ses dizisi (Nota 2) ve tekrarlanan otuz ikilik notalar göze çarpmaktadır. 57. ölçüde vokal partisi, karar sesi olmayan fa# notası ile son bulurken, piyano kapanışı tek başına yapar. Altıncı şarkı, *pp* nüansında 65-67. ölçülerde piyano partisinde uzayan sol diyez majör +9 akorunun altında, sekizlik re sesinin üç kez kesik kesik duyurulmasıyla ve dördüncü şarkıya benzer bir örgüyle sonlanır.

*rallent.*  
*ten. riten.* *sub. pp* *ten. pp* *ppp*

Nota 25. Altıncı Şarkının Son 4 Ölçüsü (64-67. ölçüler).

<sup>10</sup> Fortissimo: Çok gür (Hacıev, 1999: 69).

<sup>11</sup> Sforzato: Birden yüklenerek (hacıev, 1999: 71).

## SONUÇ ve ÖNERİLER

Tarih boyunca üzerine düşünölen, yazılan ve keşfedilmeye çalışılan ‐aşk‐ kavramı, birçok sanat eserinin merkezinde yer almıştır. Aşk, sınırları olmayan, geniş kapsamlı ve düşünce dünyamız ve eylemlerimiz üzerinde çok büyük etkileri olan bir kavramdır. Öyle ki bazı durumlarda aşk insanı kendinden geçirir, ‐ben‐den, ‐beden‐den uzaklaştırır, ‐bir‐e ve ‐biz‐e ulaştırır. *Meftun Müezzini Şarkıları*’nda da, altı çizilen en önemli kavramın ‐aşk‐ olduğu görölmektedir. Bu yapıtta aşk, bir müezzinin perspektifinden yansıtılmaktadır. Aşkın bu perspektiften sunulması, bestecinin 1914 yılında çıktığı Tunus ve Cezayir gezisinde akşam ezanı okuyan bir müezzinin etkilenmesiyle açıklanabilir. Dahası, Szymanowski’nin bu müezzin ile bir empati kurduğu da söylenebilir. Szymanowski, Meftun Müezzini Şarkıları’nın yaratım sürecinde ‐doğu‐ ve ‐İslam‐ın kaynak materyalleri yerine kendi sezgi ve izlenimlerine başvurmuştur. Yapıtta müezzin, Allah’a kalbini açarak ona seslenmekte, sevgilinin varlığı nedeniyle Allah’a şükretmekte ve bu şükür esnasında vecd ile kendinden geçmektedir. Yapıtın önemli bir yapısal unsuru olan ‐vecd‐ hali betimlemesinin, abartılı ve İslam pratiği açısından da karşılıksız olduğu söylenebilir.

Şarkılarda *Allahuekber*, *bismillah* ve *müezzin* gibi simgesel ifadeler dışında, ‐Doğu‐ ve ‐İslam‐ kültürü ile doğrudan ilişkilendirilebilecek başkaca bir ifade yer almamaktadır. Bağlamlarıyla birlikte değerlendirildiğinde söz konusu ifadelerin de düşünsel derinlikten yoksun olduğu ifade edilebilir.

Dördüncü ve altıncı şarkılarda ön planda olan ‐sevgilinin bedeni‐, erotizmin kapsamı içinde değerlendirilebilir.

Meftun Müezzini Şarkıları’na müzikal perspektiften bakıldığında anlatımı ve duyguları destekleyen bir atmosferin yaratıldığı görölr. Szymanowski, yapıtın mekânı olan ‐Doğu‐ coğrafyasının müzikal malzeme ve enstrümanları yerine, eğitimini aldığı ve bildiği Batı müziği araçlarını kullanmıştır. Bu bağlamda; Batı müziği penceresindeki ‐Doğu‐ ve ‐İslam‐ manzarası, küçük ve artırılmış ikili aralıklarının baskın olduğu ezgisel çizgilerle yansıtılmıştır. Bunların yanında ezgi çizgisinde Hüzzam makamı dizi sesleri ile oktatonik (yarım-tam ses aralığı ile ilerleyen) dizi seslerinin esaslı bir malzeme olarak kullanıldığı görölr. Hüzzam makamı dizi seslerinin de, yarım-tam ses aralığıyla ilerleyen oktatonik dizi sesleriyle örtüşmesi dikkat çekicidir. Yapıtta dikkat çeken hususlardan biri olan melismatik vokal yazısı da, sözel kültürün hâkim olduğu ‐Doğu‐nun imgelemesini destekleyen öğelerden biridir.

Armonik düzlemde k3 ve T4’lü aralıkların farklı kullanımlarından elde edilen akorların, ağırlıklı olarak kullanıldığı görölr. Bu akorların yanında Artırılmış beşli akorları da, etkileyici bir ifade aracı olarak kullanılmıştır.

İlk şarkı, diğer şarkıların da yapısal malzeme kaynağıdır.

Meselesini farklı ifade araçları ile ortaya koyabilen sanat eserlerinin, insana hitap etmesi bakımından evrensel bir yönü de bulunmaktadır. Meftun Müezzini Şarkıları’nda bir müezzin, batılı bir bestecinin ilham kaynağı olmuştur. Bu doğrultuda Szymanowski ve diğer batılı bestecilerin, ‐Doğu‐ ya da ‐İslam‐ı konu alan yapıtlarının incelenerek, inceleme neticesinde elde edilen sonuçların evrensel kültürün hizmetine sunulmasının, bestecilerin düşünsel dünyalarını zenginleştireceği ve kültürlerarası ilişkileri geliştireceği değerlendirilmektedir.



**KAYNAKÇA/REFERENCES**

- Aktulum, Kubilay. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. (İkinci Basım). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Baltacı, A. (2019). Nitel araştırma süreci: Nitel bir araştırma nasıl yapılır?. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 368-388.
- Boran İ. ve Şenürkmez K.Y. (2010). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği* (2. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Downes, Stephen. (2017). *Szymanowski, Eroticism and the Voices of Mythology*. Routledge: New York.
- Eren, Gül. (2013). *Edward Said: Oryantalist Söylem Analizinin Metodolojik Temelleri* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı. Erzurum.
- Hacıev, Paraşkev. (1999). *Temel Müzik Teorisi*. (Çev. A. Dönmez). (Birinci Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Karataş, Zeki. (2015). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. *Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 62-80.
- Oransay, Gültekin. (1977). *Bağdarlar Geçidi*. İzmir: Küğ Yayını.
- Özçalık, Mahire. (2017). Lotus Çiçeğinin Farklı Kültürlerdeki Önemi Ve Peyzaj Tasarımında Kullanımının İrdelenmesi. *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, 10, 22-28.
- Özkan, İ. Hakkı. (2006). *Türk Müsiki'si Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*. (18. Basım). İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Rona, Bertan. (2013). Szymanowski'nin Üçüncü Senfonisinde Doğu Kültürünün Etkileri. *Müzik-Bilim Dergisi*, 2, 38-50.
- Rona, Bertan. (2016). *Karol Szymanowski'nin Oryantal-Empresyonist Dönemi Yapıtlarında Gözlenen Doğu Kültürü Etkilerinin Bestecinin "Op.27, Üçüncü Senfoni"si Bağlamında İncelenmesi* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Szymanowski, Karol. (1922). *Piesni Muezzina Szalonego*. New York: Universal-Edition A.G.
- Wightman, Alistair. (1987). Szymanowski and Islam. *The Musical Times*, 129-132.
- Yano, Yukari. (2007). *Piesni Muezzina Szalonego, Op. 42 (Songs of An Infatuated Muezzin) By Karol Szymanowski* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Florida State University, USA.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2008). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (6. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yüksel, Bülent. (2021). *Saygun ve Gilgames: Destan'dan Opera'ya Yolculuk*. Ankara: Akademisyen Kitabevi.
- Say, Ahmet. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Zeranska-Kominek, Slawomira. (2008). The Problem of Orientalism in the Music of Karol Szymanowski. *Musicology Today*, 39-56.