

MUHİTTİN SADAK VE “MÛSİKÎ NAZARİYÂTI” ADLI KİTABINDA “MÛZİK İCRASININ KURALLARI” HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİ

Kubilay KOLUKIRIK*

Özet

Bu makalede XX. Yüz yılın başında dünyaya gelmiş olan ve Türk müziğinin çok sesli bir yapıda icra edilmesi konusunda gayret sarf etmiş olan ancak müzik çevrelerinde yeterince tanınmayan viyolonsel sanatçısı ve müzik teorisyeni Muhittin Sadak'ın “Müzik İcrasının Kuralları” hakkındaki düşünceleri, *Mûsikî Nazariyâtı* adlı kitabı çerçevesinde tespit edilerek ortaya konulmaya çalışılmıştır. Türk müziği nazariyâtına da vakıf olan Muhittin Sadak, bu konuyu Batı müziği ilkelerine dayalı bir şekilde ortaya koymuştur. Onun bu konuda verdiği bilgiler müzik nazariyâtı konusunda araştırma yapanlara rehberlik edebilecek niteliktedir.

Anahtar Sözcükler: Müzik, müziksel ifade, müzik cümlesi, vurgulama, müzik icrası

Giriş

Muhittin Sadak, *Mûsikî Nazariyâtı* adlı kitabında müzik nazariyatı hakkındaki düşüncelerine beş kısımda yer vermiştir. Bu beş kısımdaki konu başlıkları şunlardır: (Sadak, 83-85)

1-Müzik yazmak için kullanılan işaretler, 2-Gam ve Aralıklar, 3-Tonalite, 4-Ustül,

5-Müzik icrasının belirli kuralları.

Beşinci kısımda Muhittin Sadak, “Müzik icrasının belirli kuralları” başlığı altında şu konuları açıklamıştır:

1-Müzikal ifade, 2- Müzik cümlesi, 3-Müzikal vurgu,

4-Müzik vurgularını göstermeye delalet eden terimler,

5-Nüans, 6- Karakter.

Muhittin Sadak, beşinci kısma müzik icrasının belirli kurallarına ek niteliğinde “Beşinci Kısımın Tamamlayıcısı” adı altında bir bölüm daha ilave etmiştir. Bu bölüme “Tezyinât-ihtisâr” adını vermiştir. Bu kısımda şu konulara yer vermiştir:

1-Tezyinât-Apogiatür, 2- Çift Apogiatürler, 3- Grupetto, 4- Tril, 5- Mordant,

6-Kadans-Fiorutür, 7-Müzik imlasında kullanılan kısaltmalar.

* Yrd. Doç. Dr., Nevşehir Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü Öğretim Üyesi

Mûzik imlası için gerekli olan nota şekilleri, aralıklar, makam kuralları ve bunların bir araya getirilip tanzimi ve tertibi önem arz eder ve mûzik kıraati için yeterlidir. Ancak icra edilen herhangi bir mûzik eserinde gerekli olan "tavır" ve "ifade" nin de bilinmesi gereklidir. Aksi halde o eser cansız ve donuk olur. Bestekârın fikrine tamamiyle nüfuz etme becerisine sahip olmuş bir sanatkâr, aynı eseri çalarken, kendisine has olan mûzik ifadesini ortaya koyması gerekir ki buna "mûzikal ifade" (expression musicale) denir. (Sadak, 83-85) Mûzikal ifade "mûzik cümlelerinin terkiibi" (phrasé), "şuyû-u mûsikîyye" (accentuation), "ânât" (nuance), "tûr" (character) kavramlarından meydana gelir.

Çalışmamızda Doküman Analizi yöntemi uygulanmıştır. Çalışmamızın evrenini Muhittin Sadak ve onunun *Mûsikî Nazariyâtı* adlı kitabı; örneklemini ise bu kitabın beşinci bölümü olan "Mûzik icrasının belirli kuralları" konusu oluşturmaktadır.

2-Muhittin Sadak

1900 yılında İstanbul'da doğdu, 1982'de aynı kentte öldü. 1919'da Galatasaray Lisesi'ni bitirdi. Sadak, Fen Fakültesi'ni tamamlamış olmasına karşın, bütün ömrünce Türkiye'de çok sesli müziğin tanıtılmasına çalıştı. Küçük yaşta özel mûzik öğrenimi gördü. Kısa zamanda viyolonsel çalmayı öğrenerek 1920'de ilk konserini verdi.

1917 yılında İstanbul'da kurulmuş olan Darülehân 1921 yılında kapatılmış ve 1923'te Batı müziği bölümüyle yeniden açılmıştır. (Say, 2000, 513) Muhittin Sadak Darülehân'ın 1923'teki kuruluşuna katıldı ve kurucularından biri oldu. Aynı yıl Konservatuar korosunu kurdu. 1944'te bu koro "İstanbul Belediye Korosu" adını aldı. (Say,1992, 1100-1101)

Sadak, kendi kendine nota öğrendi. Viyolonsel çalmayı da sadece kendi çabasıyla gerçekleştirdi. 1946'da İstanbul Şehir Orkestrası'nın Cemal Reşit Rey yönetimindeki konserinde Türkiye'de ilk kez viyolonsel konçertosu çalan kişi oldu. 1925 yılında İstanbul Konservatuarı'nda öğretmenken Atatürk'ün emriyle Ankara'ya çağrıldı. Belediye Operası'nın, sonra da Devlet Operası'nın kurulmasına katkılarda bulundu. Koro şefi olarak, koroyu batıdaki benzerlerinin düzeyine getirdi.

1959 yılında Demirhan Altuğ ile konservatuar şan bölümü öğrencilerinin katılımıyla İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda opera denemelerine girişti. 1959-1960 sezonunda, Şehir Tiyatrosu binasında, Muhsin Ertuğrul'un da katkısıyla, İstanbul'da opera etkinlikleri "Tosça" operası ile başladı. Sadak'ın yönettiği bu ilk operada solist Leyla Gencer idi. Sadak, çok sesli müziği yaymak için "insan sesi" kullanılması gerektiğine inanıyordu. 1975'te Hıfzı Topuz ile televizyonda yaptığı bir konuşmada Türk müziği konusundaki görüşlerini şöyle özetlemiştir: (Say,1992, 1100-1101)

"Türk sanat musikisi deniyor, ben bunu anlamıyorum. Musiki zaten sanattır. Türk sanat musikisi ne demek? Türk musikisi denir buna. (...) Acaba şüphe mi ediyorlar? Yani bu musiki şeydir de, biz buna bir sanat ilave edelim mi diyorlar? (...) Osmanlı musikisinin yetiştirdiği musikînasları dinliyorum, güzel oluyor. (...) Bugün Dede Efendi'nin musikisinden, bugün bir Hafız Post'un musikisinden senfoni yapılmaz. Nasıl bugün Süleymaniye Camii'nin penceresini beğenmedim, bunu dört köşe yapayım denmezse Türk Sanat Musikisi dedikleri bu musiki de değiştirilemez. Deniliyor ki, bizim musikimiz çok geniştir; bizim musikimizdeki olan makâmât, ses itibariyle alafrangadan daha geniştir. Şöyle

◆ Kubilay Kolkıncık

de bir iddia var: Türk musikisi gibi bir musiki yoktur. Benim kanımca nasıl ki Türk musikisi diye bir musiki mevcut değildir; musiki çok seslidir, başka musiki yoktur demek ne kadar züppelikse, Türk musikisinde bulunan makamat, garp musikisinden daha geniştir iddiası da bir cehalettir.”

Yurdumuzda çoksesli müziğin gelişmesi ve benimsenmesi yolunda çalışmalarıyla dönemin önde gelen eğitimcileri arasında yer alan Muhittin Sadak'ın harf devriminden önce Osmanlıca Türkçesi ile basılmış *Mûsikî Nazariyatı* başlıklı bir müzik kitabı vardır.

3-Müzik İcrasının Kuralları:

Yeryüzünde kullanılmakta olan tüm dillerin kendilerine özgü bir alfabeleri olduğu gibi müziğin de “nota” adı verilen ve birtakım sembollerden oluşan kendine has bir alfabetesi vardır. Tarih içerisinde çeşitli devirlerde müziği yazmak için kullanılmış olan işaretlere “müzik yazısı” adı verilir. (Akdoğan, 2010, 120) “Ebcet nota yazısı”, “Ali Fkî müzik yazısı”, “Kantemiroğlu müzik yazısı” ve “Hamparsum müzik yazısı” gibi özgün bazı müzik yazılarını bunlara örnek olarak gösterebiliriz. (Ülkü Özgür vd., 1999, 19) Aşağıdaki şemalarda Türk müziğinde Safiyyüddin Urmevî (1216-1294)'nin duyurduğu “Ebcet nota yazısı” ve günümüz nota yazısındaki karşılığı gösterilmiştir. Ancak, adı geçen müzik yazıları, günümüzde kullanılmamaktadır.

PERDE ADI	I. SEKİZLİ	II. SEKİZLİ	PERDE	III. SEKİZLİ
RAST	A (ا)	YHa (یح)	GERDANIYE	Lhe (له)
ŞURİ	B (ب)	Yta (یط)	NİMŞEHNAZ	Lv (لو)
ZENGÜLE	C (ج)	K (ک)	ŞEHNAZ	kz (کز)
DUGAH	D (د)	Ka (کا)	MUHAYYER	LHa (لھ)
KURDİ	he (ه)	Kb (کب)	SUNBULE	bta (بط)
SEGÂH	V (و)	Kc (کج)	TİZ SEGÂH	m (م)
BUSELİK	Z (ز)	Kd (کد)	TİZ BUSELİK	ma (ما)
ÇARGAĞ	Ha (ح)	Khe (که)	TİZ ÇARGAĞ	mb (مب)
SABA	Ta (ط)	Kv (کو)	TİZ SABA	mc (مح)
UZZAL	Y (ی)	Kz (کز)	TİZ UZZAL	md (مد)
NEVA	Ya (با)	KHa (کھ)	TİZ NEVA	mihe (مه)
BEYATİ	Yb (بب)	Kta (کط)	TİZ BEYATİ	mv (مو)
HİSAR	Yc (یح)	L (ل)	TİZ HİSAR	mz (مز)
HUSEYİNİ	Yd (بد)	La (لا)	TİZ HUSEYİNİ	Mha (مح)
ACEM	Yhe (به)	Lb (لب)	TİZ ACEM	Mta (مط)
EVC	Yi (بو)	Lc (لج)	TİZ EVC	n (ن)
MAHUR	Yz (بز)	Ld (لد)	TİZ MAHUR	na (نا)
GERDANIYE	YHa (یح)	Lhe (له)	TİZ GERDANIYE	Nb (نب)



Günümüzde evrensel düzeyde kullanılan Avrupa müzik nota yazısı Türk müzik yaşamına II. Mahmut (1808-1839) dönemi ile girmiştir. Muhittin Sadak da *Mûsikî Nazariyâtı* adlı kitabında Avrupa müzik nota yazısını kullanmıştır. Muhittin Sadak'a göre müzik tenkidini tam bir surette müşahade ederek icra etmeye "müzik cümlelerinin terkihi" (phrase) denir. Bir müzik eseri lisanda olduğu gibi cümlelerden terkip edilir. Müzik cümlesi de melodik desenlerden (dessin melodique) müteşekkildir. Melodik desenlerden terkip edilen bir müzik cümlesine "periyod" (periode) denir. Müteaddid periyodların terkiibinden tam bir müzik fikri meydana gelir. Lisan'da olduğu gibi müzikte cümleleri birbirinden ayıran "nokta", "virgül", "noktalı virgül" ...gibi araçlar mevcut olmadığından, o müzik cümlesi ancak dikkatli bir şekilde tahlil edildiği zaman anlaşılabilir.

Bir müzik eserini tahlil etmek, o eseri oluşturan aynı zamanda işitilen ve bir-biriyle uyumlu (hem ahenk) olan çeşitli seslerin ötekine olan ilişkilerini anlamak demektir. Çeşitli seslerden oluşan akorları tahlil edebilmek için yalnız bestekârların bilmesi şart olmayan ve müzikle uğraşan her şahsın bilgi sahibi olması gereken "ahenk ilmi" kurallarına âşinâ olması gereklidir.

Sadak "Ahenk ilmi" ifadesi ile "armoni" kavramını kastetmiştir. Armoni, iki veya daha çok sesin aynı anda kulağa hoş gelecek biçimdeki uyumu demektir. Günümüzde "geleneksel armoni" olarak vasıflandırılan ve özellikle klasik çağ (1750-1820) ile romantik çağda (18010-1900) hâkim olan çok seslendirme yönteminin ilk örnekleri 1600 yıllarına dayanmaktadır.

Rönesans (1450-1600) ve barok (1600-1750) çağlarının en önemli çok seslendirme yöntemi olan ve "Birden çok sesi aynı zaman birimi içerisinde birleştirme kuralları" şeklinde tanımlayabileceğimiz "kontrapunt"taki "yatay çokseslilik" anlayışına karşıt olarak, aynı zamanda tınlayan seslerin "dikey" ilişkisine dayanan armonik çok seslendirme, bütün barok çağ boyunca kontrapunt ile iç içe kullanılmış olmasına rağmen, uygulanan yöntemin teknik yanı ile ilgili yazılı açıklamalar ilk olarak 1722 yılında Fransız bestecisi ve müzik kuramcısı Rameau tarafından yapılmıştır. "Armoni bilgisi" terimi ise G. A. Sorge'nin "Armoni Bilgisi" (Compendium harmonicum oder...) isimli kitabında kullanılmıştır. Böylelikle uygulamadaki armonik seslendirme, müzik yaşamına girişinden yaklaşık yüz sene sonra belirli bir kurama bağlanmaya başlamış ve Rameau'nun 1722 yılında başlayan kuramsal açıklamalarını diğer kuramcılarının açıklamaları takip etmiştir. (Cangal, 1999, 13)

Müzik cümlelerini tahlil ve tenkit ederek okuyup icra etmek, o müzik eserini hakkı ile ifade edebilmek demektir; zira ancak bu şekilde icra edilmiş olan müzik eserine gerekli olan ifade ortaya konulmuş olur.

◆ Kubilay Kolukıncık

Müzik cümlelerinin bazı notalarını Türkçe bir cümlenin kelimelere ayrılarak ifade edildiği gibi, birbirinden farklı olarak kuvvetli ve zayıf tarzda telaffuz etmek gereklidir. Müzik cümlelerine göz alıcılık veren, dinleyicilerin nazarı dikkatini celbeden ve bu “müzikal vurgulama”yı göstermeye delalet eden birtakım işaretlerle ifade edilen bazı tabirler vardır. Bu tabirlerden birisi, çeşitli seslerden oluşmuş bir ezginin üzerine konulup o sesleri birbirlerine bağlı olarak icra etmeye yardım eden “liyezon” işaretidir. Sadak’ın liyezon hakkında verdiği bilgiler günümüzde de geçerliliğini korumaktadır. Uzatma bağı aynı isim ve yükseklikteki notaların bağlı olarak okunacağını ifade ederken “deyim bağı”, birbirinden farklı yükseklikteki notaların bağlı (legato) olarak icra edileceğini gösterir. (Yavuzoğlu, 2010, 197) Bağlar, aynı sesi çıkaran ve çoğunlukla aynı adı taşıyan iki notanın sürelerini birbirine ekler. Bu durumda notaların uzunluklarının birbirine süre bakımından eşit olup olmaması önem taşımaz. Sonuçta ikinci notanın süresi birinci notaya eklenmiş olur. (Danhauser, 2006, 21) Aşağıda liyezon’a bir örnek görülmektedir:



Bağlı olan notalar telli sazlarla icra edilecek olursa bir yayda; sesle icra edildiği zaman bir nefeste icra edilir. Başka isimden olan iki notanın üzerine konulan liyezon, aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi* birinci notada kuvvetli olan sesin, ikinci notaya doğru kuvvetinin sona ereceğini ifade eder.



“Müzikal vurgulama”yı gösteren işaretlerden bir diğeri “bir notanın altına veya üstüne konulan nokta”dır. Nokta seslerin teker teker bütünden ayrılmış, kesik kesik olarak icra edileceğini ifade eder. (Sadak, 70) Günümüz müzik literatüründe bu terim “staccato” kavramıyla ifade edilmektedir. Notaların, arasında “sus”lar varmış gibi kesik kesik seslendirilmesidir, (Kurt, 2004, 1; Yener, 2010, 33)



Biraz uzun olarak nota üstüne veya altına konulan noktalar da o seslerin bütünden ayrılmış fakat daha sert olarak çalınmasını ifade eder.

* Staccato ile ilgili yukarıdaki şekil de Cengiz Kurt’un **Bağlama Düzeni Metodu** adı kitaptan olduğu gibi alınmıştır



Nokta ve liyezon ikisi bir arada olarak notaların üstüne veya altına konulduğu zaman bu seslerin bütünden ayrılmış fakat bağlı olarak çalınmasını ifade eder. Telli ve yaylı çalgılarda icra edildiği zaman bu işaretlere "staccato-lie" adı verilir. Bu durumda belirtilen notaların bir yayla çalınması gerekir.



Esasen kuvvetli çalınması gereken çeşitli notaların bazıları diğerlerinden farklı olarak daha kuvvetli çalınması gerektiğini göstermek icap ederse, o notanın üstüne ve altına "Λ" şeklinde bir işaret konulur.



">" şeklindeki işaret bir notanın üstünde ve altında olduğu zaman o notanın sesinin kuvvetli ve ani olarak tenzil etmesi anlamına gelir.



Arpej işareti olarak tabir edilen "f" işareti çeşitli seslerden meydana gelmiş akorların önüne konulur ki seslerin teker teker kalından başlayarak inceye doğru gitmesini ifade eder.

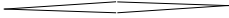


Muhittin Sadak müzikal vurguyu belirten işaretlerin tablosunu vererek, müzik eserlerinin ifadesine önemli bir tesiri olan bu terimlere son derece riayet edilerek icrada bulunulması gerektiğini belirtir. (Sadak, 71-72)

Muhittin Sadak bir müzik eserinin notalarını oluşturan müzik cümlelerinin notalarının ses itibarıyla birbirinden zayıf veya kuvvetli olarak icra ediliş tarzına "nüans" denildiğini belirtir. Bir müzik eserinde seslerin kuvvetini arttırmak ya da azaltmak için kullanılan çeşitli gürlük derecelerine "nüans" adı verilir. Konuşma dilinde sevinçli ya da üzüntülü hislerimizi ifade ederken anlatım şeklimiz normal konuşmadaki anlatım şekline farklılaşır. Aynen bunun gibi müziksel ifadede de seslerle anlatılan duyguların değişik anlatım biçimleri mevcuttur. (Yener, 2010, 31)

Bir müzik cümlesinin altına veya üstüne konulan "———" şekli o seslerin tedricen arttığını gösterir. Bunun aksini ifade eden "———" şekli konulduğu zaman seslerin tedrici olarak kuvvetlerinin azaldığını gösterir.

◆ Kubilay Kolukıncık

Bir müzik cümlesinin altına veya üstüne konulan “  ” işareti de seslerin giderek kuvvetlenmesini ve tedricen kuvvetlerinin azalmasını ifade eder.

Bir ses kuvvetli veya zayıf olur. Müzikte zayıf olan sese “piyano” kuvvetli olan sese ise “forte” denir. Bir ses çeşitli tarzda kuvvetli ya da zayıf olabilir. Seslerin çok zayıf veya çok kuvvetli olduğu zaman kullanılan kavramlar aşağıdaki gibidir.

- Pianissimo.....pp.....çok zayıf
Pianop.....zayıf
Mezzopiano.....mp.....orta derecede zayıf
Un poco piano....poco p.....biraz zayıf
Sotto voce.....sot: v. çok az bir seste
Mezza voce.....mez: v. çok az bir seste
Un poco forte.....poco fbiraz kuvvetli
Mezza forte.....mf.....orta kuvvetli
Forte.....f.....kuvvetli
Fortissimo.....ff.....çok kuvvetli

Bir veya birçok sesin kuvvetini tedricen azaltmak veya çoğaltmak gerekirse aşağıdaki tabirler kullanılır:

- Crescendo.....cres.....sesleri kuvvetlendirerek
Decrescendo.....decre.....sesleri zayıflatarak
Diminuendo.....dim.....iştirilecek şekilde
Calando.....cal.....iştirilecek şekilde
Morendo.....mor.....duyulmaz oluncaya dek
Perdendosi.....perd.....sesleri kaybettirerek
Smorzando.....smorz.....sesleri söndürerek

“Aydınlık” ve “karanlık” Resimde ne ifade ederse Müzikte de seslerin zıtlık derecelerini “nüans” ifade eder. Müzik eserlerinde bulunan nüans işaretini ve ilgili tabirleri mümkün olduğu kadar dikkat ve ehemmiyetle uygulamak gerekmele beraber, o eserin bazı cümlelerinde sehven mevcut olmayan “nüans” tabirlerini, yakıştığı yere koyarak icra etmek, bir sanatkârın yetenek derecesine bağlıdır.

Muhittin Sadak, bir müzik eserinin umumi ifadesine verilen renge “carecter” denildiğini belirterek müzik eserlerinin ifade edeceği sükûnet, ihtiras, hüznün veya mutluluğa göre, bestekâr tarafından yazılan ve o eserin rengini ve tavrını gösteren tabirleri aşağıdaki gibi göstermiştir: (Sadak, 73)

- | | |
|--------------------------------|-------------------------------|
| Amabil.....söylemli | Brillante.....parlak |
| Amoroso.....âşıkâne | Crapriccioso.....hoşca |
| Appassionato.....orta hiddetli | Con allegrezza.....keyifli |
| Ardito.....aktif | Con bravura.....cesaretli |
| Giocoso.....şen | Con delicatezza.....incelikle |
| Imperioso.....haşmetli | Con dolore.....hüzünlü |

Innocente.....masumane	Con grazio.....zerafetle
Lagrimoso.....gözüyaşlı	Con gusto.....güzel tabiatla
Malinconico.....düşünceli	Con tenerezza.....merhametli
Mesto.....kederli	Delicatamente.....merhametli
Nobile.....kibarca	Delicato.....merhametli
Patetico.....tesirli	Disperato.....merhametli
Pomposo.....şefkatli	Dolce.....tatlı
Religioso.....dindarâne	Dolcissimo.....çok tatlı
Rustico.....sade	Doloroso.....ızdıraplı
Semplice.....sade	Drammatico.....ızdıraplı
Teneramente.....şefkatlice	Energiko.....gayrı tatlı
Tranquillo.....rahat	Espressivo.....manidar
Tristamente.....mukadderane	Furioso.....hiddetli

Bir müzik eserini anlayarak icra etmek, onu tahlil edebilmek, gerekli olan vurgulamayı, tavrı ve ifadeyi verebilmek, birtakım kurallara münhasır olmakla beraber, bunları layığı ile ifâ edebilmek için uzun müddet müziğe çalışmaya bağlıdır. Bu gayret neticesinde elde edilecek tecrübe semeresiyle her müzik eserine layık olan ifadeyi meram ve tarz verilmiş olur.

Muhiddin Sadak beşinci kısmın tamamlayıcısı olarak müzik icrasının kuralları ile ilgili ek bir bölüm ayırmıştır. Bu kısımda müzik eserine dâhil edilen bazı süsleme uygulamaları hakkında bilgi vermiştir. O'na göre müzik bestesine ilave edilen süslemeler o esere çeşitlilik ve zarafet katar. Notalara ilave edilen süslemeler, ritme zarar vermeyip ilave edildikleri notaların kıymetinden istifade edilerek icra edilir. Müzik imlasında kullanılan başlıca süslemeler şunlardır:

1. L'appogiatüre,
2. Le grupetto,
3. Le tirille,
4. Le mordant,
5. La fioritür ou cadenza.

Appogiatürler esas notanın bir tam veya yarım ses yukarısında ya da aşağısında bulunur. Gösterdiği süre değeri kadar bağlandığı notadan alır.

Noktalı notaların önüne konulan appogiatürler o notanın süresinin 2/3'üne eşittir. Çift notadan ibaret olan appogiatürlerin birinci notası asıl notadan ses itibarıyla bir derece yukarı, ikinci notası da bir derece de aşağı olarak yazılır. Notalarının kuyruğu bir hat tarafından kesilmiş appogiatürler diğerlerinin aynı olup kıymetlerini ilgili olduğu notadan alırlar. Ancak gayet seri olarak çalınması gerekir. Sadak appogiatür hakkında bilgi verdikten sonra grupetto konusuna geçer.

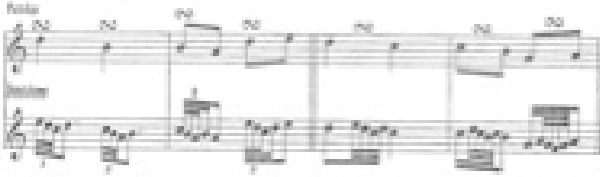
Bir notanın önüne veya arkasına konulan üç veya dört küçük notadan meydana gelen bir zümreye "grupetto" denir. Küçük notalarla yazıldığı gibi çoğunlukla: veya şeklinde gösterilir. Bu şekillerden birincisi konulduğu zaman grupettonun inici

◆ Kubilay Kolukıncık

olan notasından başlanılarak icra edilir. Şekil ikinci tarzda... görüldüğü zaman gruppetto en kalın notadan başlanarak çalınır.

Şekillerine gruppettoyu icra etme usulleri şunlardır:

- Gruppetto işaretleri notanın üzerinde ise gruppetto üç notadan meydana gelmiş olup asıl notadan evvel icra edilir ve zamanını da asıl notadan alır.
- Gruppetto işaretleri iki notanın arasında ise dört notadan oluşmuş olup, birinci notadan sonra, ikinci notadan önce olarak icra edilir.
- Bir noktalı notadan sonra gelen veya aynı sesi içeren iki nota arasında bulunan gruppetto da şu tarzda icra edilir.



Gruppetto şekillerinin üzerinde bulunan arızalar gruppetto'nun en ince notasına, altına konulan arızalar ise en kalın notasına aittir. Aynı zamanda üstüne veya altına gelen arızalar da en ince ve en kalın notalarında değişim meydana getirir. Hareketi seri olan müzik eserlerindeki gruppettoların canlı ve seri çalınması şarttır. Ancak yavaş çalınması gereken eserlerde de gruppettoların geniş olarak icra edilmesi gerekir.

Komşu iki notanın değiştirilerek süratle ve peş peşe tekrarlanmasına "trill" denir. "tr" harfleri ile gösterilir. Bu harflere çoğunlukla ufak bir münkesir hat ilave edilerek trill olacak notanın üzerine yazılır. Trill'in en ince notası arızalı ise "tr" harflerinin altındaki notanın üzerinde diyez veya bemol bulunur.

Muhittin Sadak trill'in üç kısma ayrıldığını belirtir: (Sadak,73)

- 1-Hazırlama (préparatione),
- 2-Darbâni trill, (Battement),
- 3-İntiha (terminaisoune).

Üç türlü hazırlama mevcuttur; bunlar trill'den önce konulan küçük notalarla icra edilir:

- 1-Trill hangi notadan yazılmış ise o sestten başlanır.
- 2-Trill yazılmış notanın bir derece kalın sesinden başlanarak icra edilir.
- 3-Yazılmış notanın bir derece tiz sesinden başlanarak icra edilir.

Trill darbani trill'in birbirine eşit olarak icra edilmesi gerekir; aksi halde çalınan eser bütün parlaklığını kaybeder. Hareketi ağır olan müzik eserlerinde trill'in bitirilmesi yavaş olarak yapılır.



Art arda gelen iki notanın seri olarak birbirine çarpılmasına "mordant" denir. İki notadan ibaret olan mordant'ın birinci notası sadık edileceği asıl notanın aynı olup, ikinci notası mordant'ın birincisinden bir derece ince olan notadır. Mordantlar küçük notalarla yazıldığı gibi "w" şeklinde notanın üzerine konularak gösterilir. Mordantlar zamanlarını asıl notadan alırlar.



Ritmin point d'orgue ile alakası esnasında bestekâr tarafından küçük notalar ile yazılan, bir tek çalgının icra etmesi gereken, usulsüz ve bir müzik cümlesine "kadans" (cadenza) denir. Usûlsüz olarak yazılmış olan kadans, icra edecek sanatkârın zevkine göre vereceği hareket tarzı ve vurgusu ile gerçekleştirilir.

Müzik imlası bazen kısaltılarak yazılır. Çifte usul çizgileri bir eserin sonunu göstermek için veya makamlar değişikliği söz konusu olduğunda kullanılır. Bu çizgilerin yanlarına iki nokta daha ilave edildiği zaman noktaların bulunduğu tarafın mükerrer olarak çalınması gerekir. Bu iki noktalı tekrar çizgiye "tekrar çizgisi" (barres de reprise) denir. Türk müziğinde buna "dolap" adı verilir. (Akdoğan, 2010, 125)

Tekrar edilen eserin son ölçüsü çalınmayıp, doğrudan doğruya ikinci kısma geçmek arzu edildiği zaman çizgiler şu tarzda yazılır.



Bazı müzik eserlerinin, marşlarda, valslerde, dans ve operâllerde olduğu gibi birçok defa tekrarı gerekirse eserin sonuna "de capo" (D.C.), ♮ işareti kullanılır. Eserin bittiği yere de son anlamına gelen "fin" kelimesi yazılır.



Muhittin Sadak, müzik icrasının kuralları konusundaki görüşlerini, müzik yazılımlarında zaman zaman kullanılan notalardaki kısaltma işaretlerini gösteren bir tablo ile tamamlamıştır. Notaların kısaltılması ile ilgili bu tablo için bkz. (Sadak,82)

Sonuç

“Müzik İcrasının Kuralları” konusu, müzik nazariyatının temel konularındandır. Her dilin kendine has kuralları vardır. Dilimizle ifade edemediğimiz duygu ve düşüncelerimizin nağmelerle anlatıldığı sanat olan müzik de evrensel bir dildir. Müzik icrasının da belli kuralları vardır. Müzik icrasının kuralları müziğin hem nazarî yönü ile hem de icra yönü ile ilgilidir.

Türk müzik kültürü çerçevesinde nazarî müziğe ilişkin çalışmaları olan birçok müzikolog bu konuda açıklamalarda bulunmuştur. Müzikologların çalışmaları, Türk müziğinin gelişmesine şüphesiz önemli katkılar sağlamıştır. Osmanlı Devleti'nin son yüzyıllarında yenilik hareketlerinin olduğu bilinmektedir. Bu yenilik hareketlerinin müzik alanında da olduğu bir gerçektir. XIX. ve XX. yüzyıllarda Batı müziği nazariyatı hakkında çalışmalar yapan birçok Türk müzik bilgini olmuştur. Bu müzik üstatlarından bazıları Türk müziği ile Batı müziğini, müzik nazariyatı açısından sentezlemeye çalışmışlardır. Bu çalışmaların Türk müziğinin teorik açıdan geliştirilmesine katkı sağladığı şüphesizdir. Muhittin Sadak da bu kapsamda değerlendirebileceğimiz bir müzik üstadıdır.

XX. yüzyılda yaşamış olan viyolonsel sanatçısı ve müzik nazariyatçısı olan Muhittin Sadak'ın hayatı ve müzikle ilgili düşünceleri yeterince bilinmemektedir. Muhittin Sadak ve onun “Müzik icrasının kuralları” konusundaki düşünceleri bu çalışma ile ortaya konulmuştur. Muhittin Sadak'ın *Mûsikî Nanariyatı* adlı kitabı harf İnkılâbından önce “Osmanlı Türkçesi” ile yazılmış bir eserdir. Bu çalışmayla onun “Müzik icrasının kuralları” konusundaki düşünceleri günümüz Türkçesi ile ortaya konularak, müzik hakkında araştırma yapan akademisyenlerin dikkatine sunulmuş oldu. Muhittin Sadak'ın müzik hakkındaki nazarî konuları Batı müziği kurallarına göre ele alarak incelemiş olduğu anlaşılmaktadır. Bu çalışma ile ortaya koymaya çalıştığımız Muhittin Sadak'ın düşünceleri günümüzde müzik eğitimi gerçekleştiren kurumlardaki akademisyenlere ve öğrencilere katkı sağlayacak ve rehberlik edebilecek niteliktedir.

Kaynakça

- A. Danhauser, Temel Müzik Kuralları**, (2006). Türkçe'ye uygulayan: İlhan Baran, Evrensel Müzikevi, Ankara.
- Akdoğan, Bayram, Türk Din Müzikleri Dersleri**, (2010). Bilge Ajans, Ankara.
- Cangal, Nurhan, Armoni**, (1999). Arkadaş Yayınevi, Ankara.
- Müzik Formları**, (2004). Arkadaş Yayınevi, Ankar.
- Emnalar, Atınc, Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyâtı**, (1998). Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- Feridun, Muhammedali, İlk Müsikî Kitabı**, (1927). Şirketi Mürettekiye Matbaası, İstanbul
- Haciev, Paraşkev, Temel Müzik Teorisi**, (2007). Çeviri: Ahter Destan, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Kolukırcık, Kubilay, Abdülkâdir Merâğî ve Şerhu'l-Edvâr adlı eserinin XIV. Yüzyıl Türk Müzik Nazariyâtındaki Yeri**, (2009). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Ankara.
- Kurt, Cengiz, Bağlama Düzeni Metodu**, (2004). CKMİ Müzik Merkezi Yayınları, İkinci Kitap, Ankara.
- Özdemir, Memduh, Armoni**, (2001). Kanyılmaz Matbaacılık, İzmir.
- Özgür, Ülkü- Aydoğan, Salih, Müziksel İşitme Okuma**, (1999). Sözkese Matbaası, Ankara.
- Sadak, Muhittin, Mûsikî Nazariyâtı**, (tarihsiz) Akşam Matbaası, Sühûlet Kütüphanesi, İstanbul
- Sağır, Turan, Temel Müzik Teorisi**, (2004). Bemol Müzik Yayınları.
- Say, Ahmet, Müzik Ansiklopedisi**, (1992). Odak Ofset, Ankara, c. IV.
- Müzik Tarihi**, (2000). Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Yavuzoğlu, Nail, Uygulamalı Müzik Teorisi I**, (2010). İnkılâp Kitabevi.
- Yener, Serhat, Meslekî Müzik Eğitiminde Müzik Teorisi Eğitimi**, (2010). Pegem Akademi, Ankara..

MUHİTTİN SADAK AND HIS OPINIONS ABOUT “FULFILLMENT OF MUSIC RULES” IN HIS BOOK TITLED “THE DRIES OF MUSIC”

Kubilay KOLUKIRIK*

Abstract

This article deals with the views that Muhittin Sadak a violinist and music theoretician who lived in the XXth century, holds on “The Principles of Composing Music” within the framework of his book titled “Theories of Music”. He was unappreciated until after his death in music community despite his struggle to compose Turkish music in polyphonic fashion. Muhittin Sadak, who also had knowledge of the theoretic of Turkish music made a significant contribution to this topic in light of the Classical Music in that pieces of Turkish music were performed by adhering to the principles of the universal music. The information which is given by him will be a kind of guide for whom; will be research about music theory.

Key Words: Music, musical expression, musical phrase, accentuation, performance of music

* Assistant Prof. Dr., Nevşehir University, Department of Music and Performing Arts