

Başvuru Tarihi: 12.01.2026 / Kabul Tarihi: 30.06.2026 / Araştırma Makalesi

CEVDET ÇAĞLA'NIN “KARANLIK RÛHUMU AYDINLATACAKSIN SANDIM” ADLI BESTESİNİN TÜRK MÜSİKİSİNDE BATILILAŞMA BAĞLAMINDA KÜLTÜREL TAHLİLİ¹

ÖZ

Türk müzikisinde Batı müzikisi unsurlarını kullanan önemli bestecilerden biri Ahmet Cevdet Çağla'dır (1900–1988). Çağla, makam nağmelerinin içerisine Batı kültürüne ait ezgi, tonal yaklaşım ve ritmik unsurları ustalıkla yerleştirmiştir. Ancak alanyazın incelendiğinde, Çağla'nın besteciliğinin, farklı bir perspektiften yeterince ele alınmadığı tespit edilmiştir. Bu nedenle çalışmada; Çağla'nın “Karanlık Rûhumu Aydınlatacaksın Sandım” adlı bestesi kültürel açıdan tahlil edilmiştir. Bu doğrultuda araştırmanın problem cümlesi; “Cevdet Çağla'nın ‘Karanlık Rûhumu Aydınlatacaksın Sandım’ isimli bestesinin kültürel özellikleri nasıldır?” şeklinde belirlenmiştir. Çalışmada, hem Çağla'nın bestecilik anlayışına yorum getirmek hem de Batılılaşma sürecinde ortaya çıkan yapıyı besteleme anlayışı özelinde ortaya koymak amaçlanmıştır. Çalışmanın evreni, Çağla'nın sözlü eserlerinin tümünü kapsamış, amaçlı örneklem ile seçilen örneklem ise Batı müzikisi unsurlarının yansıtıldığı “Karanlık Rûhumu Aydınlatacaksın Sandım” isimli beste olmuştur. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden tarama modeli ve Gülçin Yahya Eser Tahlili Yöntemi kullanılmıştır. Söz konusu beste üzerinde, kültürel tahlil yapılmış, gerçekleştirilen tahlil sonucunda Çağla'nın, söz konusu Nikriz makamındaki bestesinde kromatik ezgilere, farklı aralıklarla atlamalı ezgilere, sıralı seslerle oluşturulan dizi kullanımlarına, hızlı pasajlara, üçlemeli ezgilere, puandorg kullanımlı ezgilere, çift ses kullanımlı ezgilere ve arpej kullanımlı ezgilere yer vererek, geleneksel yapıyı Batılı unsurlarla harmanladığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Türk müzikisi, Cevdet Çağla, Nikriz fantezi, Modernleşme.

¹ Hatice DENK, denkhatice@gmail.com, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Doktorant, ORCID 0009-0006-2709-9903

A Cultural Analysis of Cevdet Çağla's Composition "Karanlık Rûhumu Aydınlatacaksın Sandım" in the Context of Westernization in Turkish Music

ABSTRACT

Ahmet Cevdet Çağla (1900–1988) is one of the important composers in Turkish music who used elements of Western music. Çağla skillfully incorporated melodic, tonal, and rhythmic elements belonging to Western culture into the makam melodies. However, when the literature is examined, it is observed that Çağla's compositional approach has not been sufficiently addressed from a different perspective. Therefore, in this study, Çağla's composition titled "Karanlık Rûhumu Aydınlatacaksın Sandım" has been analyzed culturally. Accordingly, the problem statement of the research is determined as follows: What are the cultural characteristics of Cevdet Çağla's composition titled "Karanlık Rûhumu Aydınlatacaksın Sandım". In this study, it is aimed both to interpret Çağla's compositional understanding and to reveal the structure that emerged during the Westernization process in terms of his compositional approach. The population of the study consists of all vocal works of Çağla, and the sample selected through purposive sampling is the composition titled "Karanlık Rûhumu Aydınlatacaksın Sandım," in which elements of Western music are reflected. In the study, qualitative research methods, namely the survey model and Gülçin Yahya Work Analysis Method, were used. A cultural analysis was conducted on the composition in question, and as a result of the analysis, it was found that in this composition in the Nikriz makam, Çağla included chromatic melodies, melodies with leaps at different intervals, scalar sequence usages, rapid passages, triplet figures, melodies with fermata usage, double-stop textures, and arpeggiated structures, thereby blending the traditional structure with Western elements.

Keywords: Turkish music, Cevdet Çağla, Nikriz fantasy, Modernization.

GİRİŞ

Türk mûsikîsi, yüzyıllar boyunca sözlü bir gelenek olarak kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Ancak 19. yüzyılda ivme kazanan Batılılaşma hareketleri, yalnızca siyasi ve sosyal alanları değil mûsikî estetiğini ve üretim biçimlerini de köklü bir şekilde dönüştürmüştür. Sultan II. Mahmud döneminde Muzıka-i Hümayun'un kurulması ve Giuseppe Donizetti gibi Batılı müzisyenlerin istihdamıyla başlayan süreç, Batı mûsikîsi teorisinin, notasyon sisteminin ve form anlayışının Türk mûsikîsi besteciliği üzerinde belirgin etkiler yaratmasına sebep olmuştur (Alimdar, 2016, s.83-86).

Bu dönemde eserler hafızadan yazıya aktarılmış, notasyon sistemiyle standart hale getirilme yönünde çalışmalar başlamıştır. Türk mûsikîsi geleneğinde “mûsikî ilminin düşmanı” olarak görülen nota (Behar, 1987, s.19), Batılılaşma ile Türk mûsikîsinde kabul görmeye başlamıştır (Behar, 2015, s.172). Form anlayışında da önemli değişimler yaşanmış; uzun soluklu ve ağır yapıli Kâr ve Beste gibi formlar, yerini daha kısa, melodik ve Batı'daki Lied formuna yaklaşan şarkı formuna bırakmıştır (Behar, 2015, s.172, 14, 40). 19. yüzyılın sonlarından itibaren şarkı formu, güftenin daha anlaşılır hale gelmesi ve melodik sadelik nedeniyle bestekârlar arasında hızla yaygınlaşmıştır (Alimdar, 2016, s.482).

Bu dönüşüm, yalnızca form değişimiyle sınırlı kalmamış; besteleme tekniklerinde de yenilikler ortaya çıkmıştır. Tek sesli yapıya sahip Türk mûsikîsinde, Batı mûsikîsine özgü kromatik geçişler, hızlı pasajlar, arpejler, üçlemeler, çift ses kullanımları gibi unsurlar² eklenmiştir. Cumhuriyet öncesinde başlayan bu eğilim, Cumhuriyet döneminde daha da güçlenmiş ve gelenekle yeniliği sentezleyen bestekârlar yetişmiştir. Söz konusu bestekârlara “Şerif Muhiddin Targan, Reşat Aysu, Hüseyin Sadettin Arel, Hayri Yengün, Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca, Mutlu Torun, Mesut Cemil, Vecdi Seyhun” örnek verilebilir (Alimdar, 2016, s.519). Bu anlayışın önemli temsilcilerinden biri de Münir Nurettin Selçuk ve Alâeddin Yavaşca gibi isimlerle aynı çevrede bulunmuş olan Ahmet Cevdet Çağla'dır.

Çağla, Batı mûsikîsi unsurlarından yararlanarak bestelediği Türk mûsikîsi eserleriyle, sahip olduğu gelenekçi ve yenilikçi yapısını gözler önüne sermektedir. Bu eserlerden biri, güftesi Celâl Sahir Erozan'a ait olan ve Nikriz makamında bestelenmiş “Karanlık Rûhumu Aydınlatacaksın Sandım” adlı fantezidir.

² Detaylı bilgi için bkz. (Alimdar, 2016, s.512-519).

Problem Durumu

Türk mûsikîsi sanatçılarının, tarihsel süreç içerisinde, Türk mûsikîsinin geleneksel yapısını muhafaza etme çabası ve Batı mûsikîsi etkilerini benimseme eğilimi arasında kaldığı, bu doğrultuda bestelerde ve icrâlarda önemli dönüşümlerin yaşandığı görülmektedir. Bu dönüşüm sürecinde, çift yönlü sanat anlayışı geliştiren sanatçılar hem gelenekten beslenen hem de modernleşme hareketlerinden etkilenecek eserlerine yeni ifade biçimleri kazandıran kişiler olarak dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, geleneksel Türk mûsikîsi ve Batı mûsikîsi eğitimi ile yetişerek çift yönlü sanat anlayışı geliştiren Ahmet Cevdet Çağla, yazmış olduğu bestelerle 20. yüzyıl bestekârları içerisinde söz konusu dönüşümün önemli temsilcilerinden biri olarak öne çıkmaktadır.

Çağla'nın, geleneksel ezgi ve nağmelerin içerisine farklı bir kültüre ait ezgileri, tonal yaklaşımları ve ritmik unsurları ustalıkla yerleştirdiği, yani; eserlerinde hem gelenek hem de Batı mûsikîsinin etkilerini mahir bir şekilde gösterdiği görülmektedir. Bu bakımdan Çağla'nın eserleri, alanla ilgilenen kişiler için, dönemin kültürel ve sanatsal modernleşme sürecini yansıtan özgün bir yapı arz etmesi nedeniyle önemli bir kaynak niteliğindedir. Ancak alanyazın incelendiğinde, Çağla'nın bestecilik yönünün, bahsi geçen dönüşüm süreciyle olan ilişkisi bağlamında ele alınmadığı ve eserlerinin özellikleri üzerine yapılan çalışmaların ise yüzeysel olduğu tespit edilmiştir. Özellikle, söz konusu eser gibi farklı kültüre ait unsurları içerisinde barındıran eserler üzerinde kültürel tahlil yapılması, yani eserin; bestecinin yetişmiş olduğu ortam, mûsikî çevresi, sanat anlayışı, dönemdeki hakim olan mûsikî anlayışı ve farklı kültürlere ait unsurlar bağlamında ele alınması, bestecinin ve eserin ifade etmek istediği anlayışın daha iyi okunabilmesini sağlayacaktır. Bu niyetle çalışmada, hem sanatçının bireysel mûsikî anlayışını hem de dönemin estetik eğilimlerini anlamak niyetiyle, bestecinin, Batı mûsikîsi unsurlarının yoğun olarak kullanıldığı “Karanlık Rûhumu Aydınlatacaksın Sandım” adlı eseri çok yönlü analize tabi tutulmuş, eserin tarihi arka planının da ele alınarak Batı mûsikîsi unsurlarının tespit edilebilmesi için kültürel tahlil gerçekleştirilmiştir.

Problem Cümlesi

Bahsi geçen tespitler doğrultusunda araştırmanın problem cümlesi; “Cevdet Çağla'nın ‘Karanlık Rûhumu Aydınlatacaksın Sandım’ isimli bestesinin kültürel özellikleri nasıldır?” şeklinde belirlenmiştir.

Alt Problemler

1. Karanlık Rûhumu Aydınlatacaksın Sandım isimli bestenin kültürel unsurları nasıldır?

1.1. Esere ait tarihi arka plan nasıldır?

1.2. Esere ait ezgisel unsurlar nasıldır?

1.3. Esere ait tonal karakterli ezgiler nasıldır?

1.4. Esere ait çok sesli unsurlar nasıldır?

Çalışmanın Amacı

Bu çalışma, Ahmet Cevdet Çağla'nın söz konusu bestesi üzerinden gerçekleştirilecek kültür tahlili yoluyla, hem bestecinin sanat yönünü çok yönlü bir şekilde ele alarak incelemeyi hem de erken Cumhuriyet döneminde Türk mûsikîsinde yaşanan modernleşme sürecine ışık tutmayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın Önemi

Çalışma hem sanatçının bireysel mûsikî anlayışını hem de erken Cumhuriyet döneminin estetik yönelimlerini anlamak açısından önemlidir. Buna ek olarak Ahmet Cevdet Çağla'nın “Karanlık Rûhumu Aydınlatacaksın Sandım” isimli bestesini kapsamlı olarak tahlil eden ilk çalışma olması ve Batılılaşma bağlamında gerçekleştirilen kültürel tahlil çalışmaları içerisinde bir ilk olması nedeniyle önemlidir. Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye'deki modernleşme sürecinde geleneksel Türk musikîsi ile Batı mûsikîsi etkileşimi ve makamsal ezgi yapılarıyla tonal yapıdaki ezgi etkileşimlerinin incelenerek Türkiye'deki mûsikî modernleşmesine ve değişimin anlaşılmasına katkı sunması açısından bu alanla ilgilenen araştırmacılara ışık tutması ve kaynak teşkil etmesi açısından da ayrıca önem arz etmektedir.

Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini, Türk mûsikîsi bestecilerinden biri olan Ahmet Cevdet Çağla'nın sözlü eserlerinin tümü oluşturmaktadır. Amaçlı örneklem ile belirlenmiş olan çalışmanın örneklemine ise bestecinin, modernleşmenin izlerini yoğun olarak yansıtmış olduğu sözlü eserlerinden biri olan “Karanlık Rûhumu Aydınlatacaksın Sandım” isimli bestesi oluşturmaktadır.

1. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu bölümde, araştırmanın modeli, araştırmada kullanılan veri toplama araçları, verilerin çözümlenmesi ve yorumlanması açıklanmıştır.

1.1. Araştırmanın Modeli

Çalışmada, Ahmet Cevdet Çağla'nın "Karanlık Rûhumu Aydınlatacaksın Sandım" isimli bestesinin kültürel tahlil amaçlandığından nitel araştırma yöntemi ve tarama modeli kullanılmıştır.

"Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda, gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırmadır" (Şimşek & Yıldırım, 2008, s.39).

"Tarama modeli, geçmişte ya da halen var olan bir durumu, var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımıdır. Başka bir ifadeyle, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacıyla evrenin tümü ya da ondan alınacak bir örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir" (Karasar, 2018, s.111).

1.2. Veri Toplama Teknikleri

Çalışmaya dair temel bilgilerin edinilmesi amacıyla doküman inceleme, kaynak tarama ve arşiv tarama teknikleri kullanılmıştır.

"Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. Nitel araştırmada doküman incelemesi tek başına bir veri toplama yöntemi olabileceği gibi diğer veri toplama yöntemleri ile birlikte de kullanılabilir." (Yıldırım, Şimşek, 2008, s.217). "Tarama, var olan kayıt ve belgelerden veri toplama tekniğidir. Tarananlar, geçmişteki olguların anında iz bıraktığı fotoğraf, film, plak, ses video kayıt cihazlar, CD'ler, çeşitli araç-gereçler, olgular hakkında, sonradan yazılmış ve çizilmiş her türlü mektup, rapor, kitap, ansiklopedi; resmî ve özel yazılar ve istatistikler, tutanak, anı, yaşam öyküsü vb. kayıtlardır." (Karasar, 2018, s.229).

Bu doğrultuda Ahmet Cevdet Çağla'nın biyografisi ve sanatçı kimliğine yönelik bilgiler sağlamak için akademik çalışmalardan, dergilerden ve gazete haberlerinden faydalanılmıştır. Çağla'nın söz konusu bestesinin yazılı nüshası olarak, Darüttalim-i Mûsikî Heyetine ait nota nüshasından yararlanılmıştır.

1.3. Verilerin Tahlili ve Yorumlanması

Söz konusu bestenin tahlili ve yorumlanmasında Gülçin Yahya Eser Tahlili yöntemi (Yahya Kaçar, 2020) içerisinde yer alan Kültürel Tahlil yönteminden faydalanılmıştır. Kültürel Tahlil yönteminde, "Esere ait tarihi arka plan" başlığı altında; eserin bestekârı, ailesi, yetişmiş olduğu ortam, eğitim süreci, mesleki çevresi, görev yerleri gibi eserin oluşumunda önemli olarak ifade edilebilecek durumlar hakkında bilgiler, dönemin toplumsal-sosyokültürel özellikleri ve modernleşme bağlamında değerlendirmelere yer verilmiştir. "Esere ait ezgisel unsurlar" alt başlığı içerisinde; Batı mûsikîsi kültüründen etkilenecek

oluşturulan ezgiler, tonal karakterli ezgiler alt başlığı içerisinde; kromatik ezgiler, farklı aralık atlamalı ezgiler, sıralı seslerle oluşturulan dizi kullanımları, hızlı pasajlar, üçlemeli ezgiler, puandorg kullanımlı ezgiler, esere ait çok sesli unsurlar alt başlığı içerisinde ise çift ses kullanımlı ezgiler ve arpej kullanımlı ezgiler tespit edilerek tahlil edilmiştir.

3. BULGULAR VE YORUMLAR

3.1. Karanlık Rûhumu Aydınlatacaksın Sandım İsimli Bestenin Kültürel Unsurları

3.1.1. Esere Ait Tarihi Arka Plan

Esere ait tarihi arka plan alt başlığı içerisinde “Karanlık Rûhumu Aydınlatacaksın Sandım” isimli eserin bestekârının yetişmiş olduğu ortam, mesleki eğitim durumları, mûsikî görevleri, mûsikî düşünceleri gibi konular detaylandırılarak modernleşme bağlamında değerlendirilmiştir.

Bestekârın Eserlerinde Etkili Olan Mûsikî Eğitimi ve Mûsikî Çevresi

Çağla’nın, güzel sanatlara ilgili olan ve resim yaptığı da belirtilen babası keman, annesi ise piyano çalmaktadır (Çağla, 1980). Bir kız kardeşi piyano, diğer kız kardeşi piyano ve ud çalan Çağla, mûsikîyle yakından ilgili bir ailenin içerisinde yetişmiş ve böylece çocuk denilebilecek yaşta mûsikîyle tanışma fırsatı yakalamıştır. Evlerinde düzenlenen mûsikî toplantılarına tanıklık eden Çağla, bu toplantılar sayesinde dönemin önemli mûsikî insanlarıyla tanışmıştır (Öztuna, 1990, s.191). Bu mûsikî insanlarından biri de Musullu Hafız Osman’dır. Cevdet Çağla’nın ifadelerine göre; Çağla küçük yaşta evleri Hafız Osman’la bitişiktir ve Hafız Osman her gece Çağla ailesine gitmektedir (Çağla, 1980).

Bahsi geçen ifadeler göz önünde bulundurulduğunda eğitilmiş bir aileden gelen Çağla’nın sanat hayatını şekillendiren en önemli unsurlardan birinin, mûsikîyle iç içe geçmiş bir aile ortamında yetişmesi olduğu ifade edilebilir. Buna ek olarak evlerinde düzenlenen mûsikî toplantıları ve aile üyelerinin çeşitli enstrümanlar çalmasının, onun, erken yaşta mûsikîsine olan ilgisini pekiştirmesini ve hem Türk hem de Batı mûsikîsine aşina olmasını sağladığı belirtilebilir. Yetişmiş olduğu bu ortam, Çağla’nın bestelerindeki geleneksel yapıyla Batı mûsikîsi arasında kurduğu bağı açıklar niteliktedir.

Cevdet Çağla’nın ifadesine göre, evlerinde bestekâr ve hanende olan Musul’lu Hafız Osman ile mûsikî toplantıları gerçekleştirilmiştir. Hafız Osman burada Ayin-i Şerif’ler bestelemiş ve bu besteler Çağla’nın babası ve kardeşleri tarafından notaya aktarılmıştır. Böylece Çağla, küçük yaşta bir eserin nasıl bestelendiğini ve nasıl okunduğunu birebir inceleme fırsatı bulmuştur. Hafız Osman, bu toplantılarda Çağla’ya küçük usûlleri vurdurmuş ve nihâyetinde Çağla, bu

şekilde ilk Türk mûsikîsi derslerini de almıştır. Çağla'nın, Hafız Osman'dan edindiği bu birikim, ileriki yaşlarında ona büyük fayda sağlamıştır (Çağla, 1980).

Bahsi geçen ifadelerden hareketle Çağla'nın, Hafız Osman sayesinde geleneksel mûsikî meşk yöntemiyle öğrenme fırsatı yakaladığı belirtilebilir. Daha çocuk yaşta bir eserin bestelenme aşamalarını izleyebilmiş olmasının, ona ileriki yıllarda ortaya koyduğu bestecilik anlayışının temellerini oluşturma konusunda yardımcı olduğu ifade edilebilir.

Amatör olarak keman çalan babası Eşref Bey, oğlunun Batı mûsikîsi eğitimi almasını istemiştir. Bunun üstüne Çağla 6-7 yaşlarında, alafranga keman üstatlardan biri olan Antonyadis'ten ilk keman derslerini almaya başlamış ve bu yolla keman tekniğini ilerletmiştir (Rit, 1963, s.22). Daha sonra, dönemin önde gelen kemanilerinden biri olan kemani Salih Bülbülü'den Türk mûsikîsi keman dersleri almıştır (Erdem, 2019, s.4).

Nihâyetinde Çağla'nın, almış olduğu iki kutuplu mûsikî eğitimiyle, çok kültürlü unsurlar içerisinde yetişme imkanı yakaladığı söylenebilir. Eşref Bey'in, Çağla'yı hem Batı mûsikîsine hem de Türk mûsikîsine yönlendirmesi durumu, yaşamış olduğu dönemdeki modern anlayışı içselleştirip bu anlayışı gelenekle bağdaştıran bir yapıyı benimsediğini düşündürmektedir. Bu doğrultuda Çağla'nın mûsikî anlayışının oluşmasında babasının etkisinin oldukça büyük olduğu ve bir bakıma babasının sanat anlayışı doğrultusunda mûsikî düşüncesinin şekillendiği ifade edilebilir.

Çağla'nın ilk okul eğitimine dair farklı bilgiler mevcuttur. Hilmi Rit ile gerçekleştirilen röportajdaki ifadeye göre Beykoz İlkokulu'nda (Rit, 1963, s.22), Şadi Kurtuluş'un ifadesine göre ise Bebek Fransız Okulu'nda öğrenim görmüştür. Buna ek olarak Kurtuluş, Çağla'nın, Fransız Okulunda eğitim görürken aynı zamanda okul orkestrasında keman çaldığını da ifade etmektedir (Kurtuluş, t.y.). Orta okulu ise Kadıköy Sultanisi'nde tamamlayan Çağla, bu okulda Münir Nureddin Selçuk ile bulunduğunu belirtmektedir (Rit, 1963, s.22).

Hakkında farklı kaynaklar bulunsa da Çağla'nın Fransız okulu gibi Batı temelli bir eğitim sisteminin içerisinde bulunması ve bu okulun orkestrasında etkinlik göstermesi durumlarının, onun Batı mûsikîsi sistemine yatkınlık göstermesinin alt yapısını oluşturmuş olabileceğini akıllara getirmektedir. Aynı zamanda Türk mûsikîsinin önemli temsilcilerinden biri olan Münir Nureddin Selçuk gibi bir icrâcıyla aynı ortamda bulunması ise Çağla'nın geleneksel mûsikîyle de doğrudan temas içerisinde yetişmesine olanak sağlamıştır. Bu durumların, Çağla'nın mûsikî anlayışının şekillenmesinde yadsınmaz yeri olduğu ifade edilebilir.

Çağla, ortaöğreniminin ardından 1916 yılında (I. Dünya Savaşı esnasında) dönemin maarif nezareti aracılığıyla Almanya'ya öğrenim için gönderilmiş ve liseyi orada tamamlamıştır (Çağla, 1980). Almanya'da bulunduğu süreç içerisinde Batı mûsikîsini de öğrenen Çağla, aynı zamanda aralıksız keman çalarak keman tekniğini de ilerletmiştir (Rit, 1963, s.22)

Osmanlı'nın son döneminde, özellikle II. Meşrutiyet'in sonrasında farklı alanlarda eğitim almak üzere Batı'ya öğrenci gönderilmesi, modernleşme ve Batılılaşma çabalarının bir yansıması olarak yaygın bir durumdu. Bu eğitimler içerisinde mûsikî eğitimi de önemli bir yer kaplamaktaydı. Batı mûsikîsini eğitimi için Avrupa'ya öğrenci gönderilmesindeki temel amaç, Batı tekniğiyle donanmış müzisyenler yetiştirmek suretiyle saray mûsikîsini ve modern mûsikî kurumlarını geliştirmenin yolunu açmaktır. Dönemin kültürel politikası olarak ifade edilebilecek bu uygulamadan, mûsikî yeteneği keşfedilen Çağla da istifade etme fırsatı bulmuştur. Nihâyetinde Çağla'nın, yurtdışında mûsikî eğitimi alarak iki ülke arasında kültürel temas sağlayıcısı olduğu belirtilebilir.

Savaş sona erdikten sonra ülkesine dönerek dönemin yükseköğrenim kurumu niteliğinde olan İstanbul Yüksek İktisat ve Ticaret okuluna giren Çağla (Rit, 1968, s.6), devrin önemli mûsikî topluluğu olan Darüttalim-i Mûsikî Heyeti'nden kemani Reşat Erer'in 1922'de ayrılması üzerine bu heyete katılmıştır (Erdem, 2019, s.7).

Fahri Kopuz tarafından kurulan ve “Türk mûsikîsini geliştirme, ses ve saz sanatkârları yetiştirme” amacını taşıyan (Özcan, 1994, s.9-10) Darüttalim-i Mûsikî Heyeti, “Türk mûsikîsini yurtdışına ilk tanıtan heyet” olmuştur (Anonim, 1958, s.8). Bu heyet, Türk mûsikîsinin eğitiminin ve icrâsının yapılmasına olanak sağlamasının yanı sıra nota yayıncılığında da bulunan Darüttalim-i Mûsikî Cemiyeti çatısı altında kurulan bir icrâ topluluğu olarak ifade edilebilir. Çağla, bu heyette Ferit Alnar, İhsan Aziz, Mustafa Zeki Çağlarman gibi isimlerle birlikte çalışmıştır (Erdem, 2019, s.6). Aralıksız 15 yıl bu heyete hizmet eden Çağla, yurtiçinde ve yurtdışında bireysel olarak veya toplulukla pek çok konsere katılmış³ (Rit, 1963, s.22), heyetin Berlin'de 1926 ve 1927 yılında “Odeon” ve “Polidor” şirketleri aracılığıyla gerçekleştirdiği bütün plak kayıtlarında kemaniyle yer almıştır (Adıyaman, 2003, s.7, 61).

Darüttalim-i Mûsikî Heyetinde görev alması, yurt içinde ve yurt dışında konserlere iştirak ederek Türk mûsikîsinin duyurulması ve tanıtılmasını sağlaması ve plaklar doldurarak Türk mûsikîsinin uluslararası düzeyde temsil edilmesine katkı sağlaması, yani; Türk mûsikîsini

³ Darüttalim-i Mûsikî Heyeti'ne Ek-2'de yer verilmiştir.

geleneğini yaşatıp, yaygınlaştırıp, çağdaş araçlarla yayılmasına vesile olması, Çağla'nın geleneğe olan derin bağlılığını göstermektedir.

Bestekârın Çalıştığı Kurumlar

Cumhuriyetin ilk yıllarındaki Batılılaşma ve modernleşme düşünceleri ekseninde gelişen radyo kurumunun temelleri 1925 yılında atılmış, 1927 yılında İstanbul Radyosu, 1928'de ise Ankara Radyosu resmî olarak yayınlarına başlamıştır (Özalp, 2000, s.23). 1927 yılında İstanbul Radyosu'nda göreve başlayarak mezkûr radyonun ilk saz icrâcılarında olan Çağla, 1934'te radyolarda Türk mûsikîsi icrâsına getirilen yasak sonucu üç yıl piyasada icrâcılık yapmış (Öztuna, 1990, s.191), İstanbul'da mûsikî piyasasının aranan icrâcılarında olmuştur (Özer, ty.). Yasakların ardından yayınlara başlayan Ankara Radyosu'nda "repetitör artistliği" yapan Çağla, 1950 yılına dek bu görevini sürdürmüş, ardından İstanbul Radyosu'nda "mûsikî yayınları şefi" olarak görevlendirilmiştir (Çağla, 1980). Buna ek olarak "Türk Mûsikîsi Şube Müdürlüğü" (Öztuna, 1990, s.191), "Mûsikî Yayınları Şef Muavinliği, Mûsikî Yayınları Şefliği ve Şef Prodüktörlüğü" görevlerinde bulunmuş, imtihan heyetlerinde, dinleme ve denetleme kurullarında yer almıştır (Anonim, 1966, s.6).

Türk mûsikîsinin, radyolarda icrâ edilmeye başlanmasıyla, geleneksel icrâ ortamlarından çıkarak toplumun neredeyse her kesimine ulaştığı, kamusal alanda kurumsal kimlik kazandığı ve modern iletişim araçları aracılığıyla yaygınlaştırıldığı ifade edilebilir. Bu süreçte kurumda icrâcı olarak yer alan ve farklı görevler içerisinde de bulunmuş olan Çağla'nın Türk mûsikîsi adına gerçekleştirmiş olduğu bu faaliyetlerle, geleneğin kamusal alanda varlığını sürdürmesine katkıda bulunduğu belirtilebilir.

Çağla, icrâcılık ve çeşitli görevlerine ek olarak Bağdat Konservatuvarı ve İ.T.Ü. Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarında hocalık da yapmıştır. (Rit, 1963, s.22). 1955 yılında Mesud Cemil⁴ ve Mûkerrem Berk ile hoca olarak Bağdat Güzel Sanatlar Enstitüsüne giden Çağla (Kıyak, 2018, s.51) burada üç buçuk yıl kalmış, bu süreçte Bağdat radyo ve televizyonunda arkadaşlarıyla konserler de vermiştir (Rit, 1963, s.22). Bu konserlerde Çağla, "Fahire Fersan, Refik Fersan, Vecihe Daryal, Vecdi Seyhun, Halil Aksoy, Mefaret Yıldırım, Akile Artun, Şükran Özer, Gülseren Güvenli" gibi isimlerle birlikte yer almıştır (Kıyak, 2018, s.48, 51).

Çağla'nın icrâcılık faaliyetlerinin yanı sıra yurtiçinde ve yurtdışındaki hocalık görevleri, onun, Türk mûsikîsine eğitimsel düzeyde katkı sağladığını göstermektedir. Çağla'nın bu görevleri,

⁴ Cevdet Çağla, Ankara ve İstanbul radyosunda Mesud Cemil ile birlikte bulunmuştur (Kıyak, 2018, s.744-745).

Türk mûsikîsi aktarımının yalnızca icrâ yoluyla değil, akademik bir disiplin olarak kurumsallaşmasını göstermesi bakımından önemlidir. Bağdat'taki eğitimciliği ve icrâcılığı ise Türk mûsikîsinin uluslararası düzeyde tanıtılmasını ve öğretilmesini sağlaması açısından dikkate değerdir.

Yukarıda bahsi geçen kurumlar ve başka mekanlarda Çağla, Mesud Cemil, Fahire Fersan, Yorgo Baconos, İzzettin Ökte, Selman Şükür, Ruşen Ferit Kam, Vecihe Daryal, Cevdet Kozanoğlu ve Fulya Akaydın gibi önemli icrâcılarla aynı icrâ ortamlarında bulunduğu, dijital platformlarda var olan icrâ kayıtlarından anlaşılmaktadır.

Bestekârın Besteciliği ve Mûsikî Düşüncesi

Çağla, bestekârlığa 13-14 yaşlarında heves ettiğini belirtmiştir (Rit, 1963, s.22). Genellikle şarkı formunda eserler verdiği görülen bestekârın, bu eserleri çeşitli makamlarda kaleme aldığı, yani makam skalasının geniş olduğu görülmüştür. Bestekârlığının yanı sıra aynı zamanda döneminin önemli saz icrâcılarında olan Çağla'nın, bestelemiş olduğu saz eserlerinin oldukça az olması dikkat çekmektedir. Çağla, gerçekleştirilen bir röportajda bu durumla ilgili pişmanlığını ve arzusunu şu şekilde ifade etmiştir;

“Yapamadığımdan dolayı pişmanlık duyduğum, enstrümantal eserlerimiz çok azdır. Şarkı mûsikîmizden ziyade enstrümantal eser yapmak arzu ederdim fakat buna zamanım yetmedi, muvaffak olamadım. Birkaç saz eseri yaptım, o da Mesud Cemil merhumun beni bir odaya kilitleyerek birkaç saz semaisi ve peşrev yaptırmak zorunda bıraktığı idir. Onu zevkle söylerim. Birkaç saz eserim varsa da bu şekilde yapabildim. Fakat daha esaslı enstrümantal eserler yapmak arzu ederdim” (Çağla, 1980).

Çağla, eserlerini besteleme süreci hakkında ise şu ifadelerde bulunmuştur;

“Başkalarına ait güfteleri alır, günlerce okur ve ondan sonra bestelemeye başlarım. Her kelimeye bir hususiyet arar, sualli güftelere bayılırım. Mesela Neden? ve Acaba!? gibi... Bir eseri bir günde hazırladığım olmuştur. Fakat bazan da bir ayda bir satırını bile bitiremediğim eserler olur. Besteleri tamamen ezbere alır, sonra notaya dökerim ve bu pek az bir düzeltme ile tamamlanır. Her besteyi hazırlarken sanatkarları daima göz önünde bulundururum” (Özer, ty.).

Bir röportaj esnasında Çağla'ya, eserlerinin söz ve melodi açısından uyumlu olduğunu ifade eden spiker, besteleme esnasında bu uyumu düşünerek hareket edip etmediğini sormuştur. Çağla ise eserlerinin öyle bir düşünceyle hazırlanmadığını belirtmiştir (Çağla, t.y.). Buna ek olarak bazı eserlerinin hikayeleri olduğunu ifade etmiştir. Örneğin arkadaşının, hanımının vefatı üzerine bir tütün paketinin üzerine yazmış olduğu güfteyi hemen bestelemiştir⁵ (Çağla, 1980). Ayrıca konser seyahatleri için gitmiş olduğu şehirlerin havasına uyarak birkaç bestesinde bu şehirleri tasvir etmiştir. (Rit, 1963, s.22-23). Örneğin Hatay, Mersin ve Bursa için bestelemiş olduğu eserler görülmüştür.

⁵ “Bir Dert Gibi Akşam Sularının Koyuna İndi” isimli Nihavend Şarkı.

İncila Bertuğ, Cevdet Çağla ile ilgili gerçekleştirilen bir programda Çağla'nın bestekârlığı hakkında şu ifadelerle yer vermiştir;

“Konservatuara girdiğimden itibaren hep farklı gelir... Cevdet Çağla, Cumhuriyet tarihinin en değerli bestecisidir benim için. Belki o melodik yapısı nedeniyle... Cevdet Bey'in bir şarkısı vardır; Şimdi Hatırda Mıdır Aşık Nalan Acaba? Kürdilihicazkar. İlk defa icrâ ediliyor radyoda. O zaman da radyodan başka bir şey yok. Herkes radyoyu dinliyor. Selahaddin Pınar da... radyoyu dinliyor. Birden bir bakıyor yeni bir eser.... Dikkat kesiliyor. Kürdilihicazkar'ı, Pınar da çok seviyor ve çok da beste yapmış o makamdan. Hatırlarsanız her bir mısranın sonunda bir acaba vardır. Ama her bir acaba başkadır... Pınar, dinler dinlemez yerinden bir fırlıyor başını duvara vuruyor. O kadar. Hemen Sadun Aksüt'ü arıyor. Bana Cevdet Çağla'nın telefonunu bul. Ne oldu hocam diyor. Ya ben bu kadar Kürdilihicazkar yaptım, böyle acaba diyemedim. Yani kendisi için ben birinci sınıf bestekârim diyen Selahaddin Pınar, Cevdet Bey'e böyle bakıyor” (Bertuğ, 2024).

Alâeddin Yavaşca, Çağla hakkında şu şekilde bahsetmiştir;

“Sayın Çağla ile kırk yıla yakın dostluğumuz var, yakınlığımız var. Bu kırk yıllık intibamı, örnek bir insan, örnek bir sanatkar ve örnek bir bestekâr şeklinde vasfıyla özetleyebilirim. Olgunluğuyla, birazcık da dalgınlığıyla musiki camiasında bilinen, nevi şahsına münhasır fevkalade üstün vasıflara sahip bir insan. Zannedirim ki klasik Türk musikisini ifadede rakipsizdir. O derece ki rahmetle andığım Mesud Cemil'in yönettiği korolarda, çok az icrâ edilen hatta unutulmaya yüz tutmuş makamlar programda yer aldığı zaman can kurtaran simididir Cevdet Çağla. Temennimiz, musikiye intisap etmiş insanlar olarak her birimizde birazcık Cevdet Çağla'dan böyle bize bir ışık olsun. Hakikaten o zaman musiki meseleleri hallolmuş olur” (Yavaşca, t.y.).

Mûsikî düşüncesinin, devrin sentezci düşünce yapısıyla şekillendiği ifade edilebilecek olan Çağla, Türk mûsikîsinin çok seslendirilmesi konusunda şu ifadelerde bulunmuştur;

“Bir mûsikînin değeri, duyguların her şeklini iyi ifade edecek güce sahip olması ile ölçülür. Türk mûsikisinde bu güç vardır. Çünkü Batı mûsikisindeki minör majör tonalitelerini karşılığı olan Çargah ve Buselik makamları Türk mûsikisinde mevcut olduğu gibi bunlardan fazla olarak da birçok basit ve mürekkep denilen makamlar mevcuttur ki bunların yardımıyla değişik duygular, arzu edilen şekilde ve dozlarda ifade edilebilir. Usûl zenginliği de böyle. Batı mûsikisinde olan usûllerin Türk mûsikisinde de aynen mevcut olduğu gibi daha birçok küçük ve büyük usûller vardır. Bunlar da duyguları dile getirmekte besteciye büyük yardımlar sağlar. Türk mûsikisinin çok sesli olmaya ihtiyacı vardır. Buna imkan ve kabiliyeti de vardır. Çok sesli eserlerin yanında tek sesli eserler de bulunacaktır tabii. Güzel olanlar her zaman dinlenecektir ama çok seslilik bir güçtür, bir zenginliktir” (Çağla, 1980).

Çağla, sonraki kuşak bestecilere şu öğütlerde bulunmuştur;

“Bizden sonraki bestekârlar, şimdi dünya bir hareket halinde ve hareketli bir mûsikî zamanı gelmiştir. Nitekim ki bugün sevilen mûsikî meydanda halk mûsikîsi, gayet açık güfteleriyle, sözleriyle. Ağdalı güfteler artık pek revaçta değil. Çünkü güftesi anlaşılmayan, sözleri anlaşılmayan bir eserin ne okunuşunda bir kül halinde dökülür eserin saz bölümüyle ses bölümü değil mi. Ses bölümünü anlamayan bir sanatçı ne kadar muvaffak olur bilemem. Onun için açık sözlerle bestelenmiş eserler tavsiye ederim. Ve hareketli bir devirdeyiz. Gençlik hareketli bir mûsikî istiyor. Onun için halk mûsikîsi olsun ve hafif Batı mûsikîsi daima revaçta, hareketli olmasıyla güç kazanmıştır. Onun için bundan sonraki bestecilerin de buna riayet etmelerini gönülden arzu ederim” (Çağla, 1980).

Bir programda Çağla'nın söz konusu eserini seslendirecek olan Safiye Ayla, seslendirmeye geçmeden önce Çağla ve söz konusu eser hakkında şu ifadelerde bulunmuştur;

“Cevdet Bey keman ve kompozisyon yapmak üzere Almanya'da akademide bulunmuştur. Onun için onun da garp musikisine karşı hem bilgisi hem de meyli vardır. Zannediyorum o tesirle bu musikiyi (çalışmada incelenecek olan eser) yapmıştır. Şimdi dinleyicilerim de bu havayı bu eserde bulacaklar” (Ayla, t.y.).

Yukarıdaki ifadelerinden hareketle Çağla'nın mûsikî anlayışının temelini, günceli ön plana alan ve yenilikten kaçınmayan bir bakış açısının oluşturduğu söylenebilir. “Mûsikîmizin asil üslubunu daima muhafaza etmek mecburiyetindeyiz” (Çağla, 1980) şeklindeki ifadesi ise bu yeniliği, geleneği daima muhafaza ederek gerçekleştirme, gelenekle yenilik arasında dengeli bir köprü kurma düşüncesinde olduğunu akıllara getirmektedir.

Mûsikînin tek sesli oluşunun hiçbir engel teşkil etmediğini belirten Çağla, Türk mûsikîsinin zengin bir melodiye ve geniş ses aralıklarına müsait olduğunu ve bunun kıymetinin bilinmesi gerektiğinin altını çizmektedir (Çağla, 1980).

3.1.2. Esere Ait Ezgisel Unsurlar

Bu alt başlık içerisinde, söz konusu eserde Batı mûsikîsi kültüründen etkilenecek oluşturulan ezgiler incelenmiştir.⁶

Çağla'nın, eserin girişinde ve sonunda aranağmeye yer verdiği görülmüştür. Eserde Batı mûsikîsi kültüründen etkilenecek oluşturulan kullanımlar olarak; kromatik ezgiler, farklı aralıklarla atlamalı ezgiler, sıralı seslerle oluşturulan dizi kullanımları, hızlı pasajlar, üçlemeli ezgiler, puandorg kullanımlı ezgiler, çift ses kullanımlı ezgiler ve arpej kullanımlı ezgiler tespit edilmiştir. Tespit edilen bu kullanımların eser içerisinde nasıl yer aldığı, aşağıda yer verilen alt başlıklar içerisinde belirtilmiştir.

3.1.3. Esere Ait Tonal Karakterli Ezgiler

Bu başlık altında, Çağla'nın, “Karanlık Rûhumu Aydınlatacaksın Sandım” isimli bestesinde kullandığı tonal karakterli ezgiler incelenmiş ve belirlenen örnekler bağlamında değerlendirilmiştir. İnceleme sonucunda Çağla'nın, bestesinde, kromatik ezgilere, farklı aralık atlamalı ezgilere, gamlara, hızlı pasajlara, üçlemeli ezgilere ve puandorg kullanımına yer verdiği görülmüştür.

Kromatik Ezgiler

Batı mûsikîsinin tonal yaklaşımına özgü bir anlayış olarak görülebilecek kromatik ezgi; makamın temel dizisinin dışına çıkan, yarım aralık hareketlerle ilerleyen melodik çizgi olarak ifade edilebilir. Batılılaşma öncesinde Türk mûsikîsi geleneğinde kullanımda olmadığı görülen kromatik geçişlerin, Osmanlı döneminin sonlarına doğru Batı ile ilişkilerin gelişmesiyle beraber Türk mûsikîsi eserlerinde görülmeye başlandığı ifade edilmektedir (Yahya Kaçar, 2022, s.260).

⁶ Eserin tam nüshasına Ek'1 de yer verilmiştir.

Bu başlık altında, bestekârın söz konusu eser içerisinde yer verdiği kromatik ezgi hareketleri incelenip değerlendirilmiştir.

Aşağıda yer verilen Örnek 1’de; eserin aranağmesinde yer alan, Örnek 2’de ise eserin ortalarında yer alan kromatik ezgiler görülmektedir. Söz konusu eserde sınırlı ancak dikkat çekici biçimde kromatik ezgiye yer veren bestekârın, Türk mûsikîsinin geleneksel yapısına, kromatik geçişlerle Batı mûsikîsi etkisinde gelişen tonal bir etki kazandırdığı ve böylece eserdeki Batı mûsikîsi etkisini güçlendirdiği belirtilebilir.



Örnek 1. Kromatik ezgi kullanımı.



Örnek 2. Kromatik ezgi kullanımı.

Farklı Aralıklarla Atlamalı Ezgiler

Bu başlık altında bestekârın, söz konusu eser içerisinde kullanmış olduğu farklı aralık atlamaları tespit edilerek değerlendirilmiştir.

Türk mûsikîsi geleneğinde ezgi yapısının genellikle ikili aralıklarla, yani; komşu perdelerle oluşturulduğu görülmektedir. Eserde geniş aralık atlamalarına sıkça yer veren bestekârın, ezgi oluşumunu gerçekleştirirken Batı mûsikîsinin melodik anlayışından faydalandığı ifade edilebilir. Söz konusu eser üzerinde gerçekleştirilen inceleme sonucunda bestekârın, eser içerisinde 3’lü, 4’lü, 5’li, 6’lı, 8’li (oktav) ve 11’li aralık atlamalarından faydalandığı görülmüştür. Aşağıda yer alan Örnek 3’ten Örnek 9’a kadarki nota kesitinde, bahsi geçen aralık atlamalarının örnekleri yer almaktadır. İncelenen eserde daha çok 3’lü aralık atlamasına yer veren bestekâr⁷, en az ise 6’lı ve 11’li aralık atlamasına yer vermiştir. Gerçekleştirilen bu kullanımların içerisinde; doğrudan perdeden perdeye atlama veya motifin ya da nağmenin farklı bir perdeden seslendirilmesi yoluyla gerçekleştirilen aralık atlaması gibi çeşitler tespit edilmiştir. Bahsi geçen atlamaları daha çok makamın agaz perdesinden güçlü perdesine (rast-

⁷ 3’lü aralık kullanımı, Türk mûsikîsinde sıkça tercih edilen aralık atlaması olarak görülmektedir. Ancak eserdeki bu aralık kullanımlarının, Batı mûsikîsi etkisini yansıttığı ifade edilebilir.

neva), agaz perdesinden agaz perdesinin oktav perdesine (rast-gerdaniye), güçlü perdesinden agaz perdesinin oktavına (neva-gerdaniye), kısaca makamın önemli perdelerinde gerçekleştirdiği görülmektedir. Eserin çeşitli yerlerinde mezkur aralık atlamalarına yer veren bestekârın, bu kullanımlarla makamın ses sahasını genişlettiği, eserin dinamizmini azaltıp artırıcı etki sağladığı belirtilebilir. Böylece bestekârın, eserdeki Batı şarkı formu etkisini belirginleştirdiği söylenebilir.

27

dam la yan yaş lar la kal dım si yah göz le rim den dam

31

la yan yaş lar la kal dım ne ya zık sen de be ni an la ma dın

Örnek 3. Üçlü aralık kullanımları.

Örnek 3. Üçlü aralık kullanımları.

31

la yan yaş lar la kal dım ne ya zık sen de be ni an la ma dın

The image shows a musical score for the song 'Ne Ya Zık Sen De Beni An La Ma Dın'. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the staff. The phrase 'ne ya zık' is highlighted with a black box. The phrase 'sen de be ni' is marked with a '3' below it, indicating a triplet. The phrase 'an la ma dın' is also marked with a '3' below it, indicating a triplet.

Örnek 4. Dörtlü aralık kullanımı.

19

mi sa ra cak sın san dım e bedi aş kı mı sen an la ya çak sın san dım

Örnek 5. Beşli aralık kullanımı.

23 

Örnek 6. Altılı aralık kullanımı

Aranağme

Örnek 7. Oktav aralığı kullanımı.



Karanlık rûhumu aydınlatacak sınırsındım

Örnek 8. Oktav aralıklı motif tekrarı kullanımı.



Örnek 9. On birli aralık kullanımı.

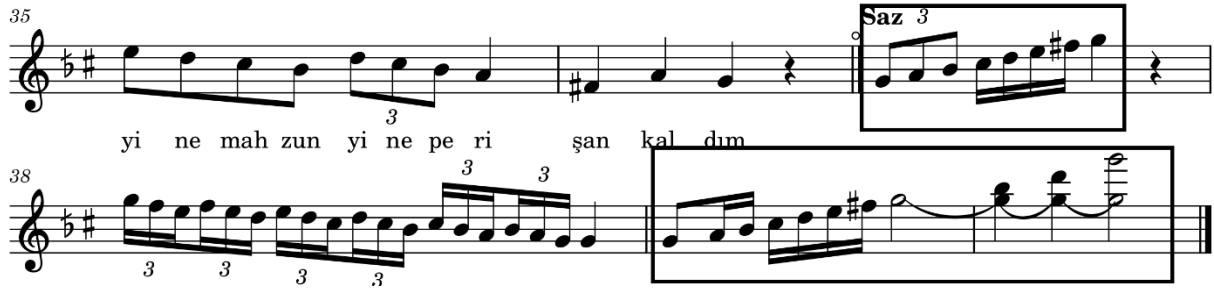
Sıralı Seslerle Oluşturulan Dizi Kullanımları

Bu başlık altında, bestekârın söz konusu eser içerisinde makamın seslerini kullanarak Batı mûsikîsinin dizi anlayışıyla oluşturduğu ezgiler incelenip değerlendirilmiştir.

Aşağıda yer verilen Örnek 10'daki ve Örnek 11'deki nota kesitlerinde, bestekârın, söz konusu eserin aranağmesinde ve saz bölümünde makam sesleriyle oluşturduğu dizi ezgilerine yer verilmiştir. Eserin yalnızca üç noktasında bahsi geçen türden bir kullanıma yer veren bestekârın, oluşturmuş olduğu bu ezgiyle, Türk mûsikîsinin makamsal yapısı ile Batı mûsikîsinin tonal anlayışını birleştirdiği ifade edilebilir. Bestekârın, Örnek 10'da gerçekleştirdiği diziyle, ezgiyi doruk noktasına çıkartıp gerdaniye perdesinde kalış yaptığı, Örnek 11'in ilk kutucuğunda gerçekleştirdiği dizi kullanımıyla ezgiyi doruk noktasına çıkardığı ve bu noktada kaldığı, son kutucuktaki örnekte ise nağmeyi doruk noktasına çıkarıp bu noktada yüksek dinamizmle eseri sonlandırdığı ifade edilebilir. Bu kullanım, melodinin belirli bir hedefe doğru ilerlemesi anlamına gelen Batı mûsikîsinin yönlü melodik gelişim anlayışına benzetilebilir. Bestekârın, bu anlayışı Türk mûsikîsine uyarladığı söylenebilir.



Örnek 10. Dizi kullanımı.



Örnek 11. Dizi kullanımları.

Hızlı pasajlar

Selçuk Alimdar, hızlı pasajları, Türk mûsikîsinde 20. yüzyılın başlarında görülen bir değişim olarak ifade etmiş ve aynı zamanda icrâcı da olan bestekârların, çalgılarında elde ettikleri çeviklik sayesinde eserlerine hızlı pasajlar eklediklerini belirtmiştir (Alimdar, 2016, s.515). Bu başlık altında, bestekârın söz konusu eser içerisinde kısa değerlikli perdelerle oluşturduğu hızlı pasaj incelenip değerlendirilmiştir.

Aşağıda yer verilen Örnek 12'deki nota kesitinde, bestekârın söz konusu eserindeki hızlı pasaj örneği görülmektedir. Söz konusu örnekte bestekârın, genelini onaltılık değerdeki üçlemeli tartımla oluşturduğu inici yapıdaki sekvens şeklinde ilerleyen nağmeyle, yani; hızlı bir pasajla eseri sonlandığı görülmektedir. Batı mûsikîsinde genellikle geçiş pasajı olarak ifade edilebilecek söz konusu yapıyı eserin sonundaki saz bölümünde kullanan bestekârın, bu kullanımıyla dönemindeki ortaya çıkan değişimi benimsediğini gösterdiği ifade edilebilir.



Örnek 12. Hızlı pasaj kullanımı.

Üçlemeli Ezgiler

Bu alt başlık içerisinde bestekârın söz konusu eserindeki, çoğunlukla Batı mûsikîsinde kullanılan bir ritmik unsur olan üçleme kullanımı incelenip değerlendirilmiştir.⁸ İncelemeler sonucu bestekârın, sofyan usûlünde bestelenen Nikriz makamı ve fantezi formundaki söz konusu eserin genelinde, üçlemeli ezgilere yer verdiği görülmüştür.

⁸ Ritmik bir özellik olan üçleme kullanımı, eser içerisinde başka herhangi bir Batı mûsikîsi ritmik unsuruna yer verilmemesi sebebiyle, "Esere Ait Tonal Karakterli Ezgiler" alt başlığı içerisinde ele alınmıştır.

Aşağıda yer verilen Örnek 13'teki ve Örnek 14'teki nota kesitlerinde, bestekârın söz konusu eserindeki üçleme kullanımları görülmektedir. Eserin genelinde üçleme kullanımına yer veren Çağla'nın, bu kullanımla, Türk mûsikîsinin makamsal yapısına Batı tarzı ritmik hareketlilik kattığı ifade edilebilir.



Puandorg Kullanımlı Ezgiler

Türk mûsikîsi geleneğinde ifade unsurlarının, eser üzerinde belirtilmediği ve icrâ esnasında icrâcının duygu, düşünce ve mûsikî bilgi birikimi doğrultusunda doğaçlama olarak şekillendiği görülmektedir. Ancak Batılılaşma düşünceleriyle beraber 20. yüzyıl itibarıyla bu Batılı kullanımların Türk mûsikîsi eserlerinde de yaygınlaştığı ifade edilebilir. Bu başlık altında, bestekârın söz konusu eserindeki Batı tarzı bir ifade unsuru olan Puandorg kullanımı incelenip değerlendirilmiştir.⁹

Aşağıda yer verilen Örnek 15'teki ve 16'daki nota kesitlerinde, bestekârın söz konusu eserindeki Batı tarzı ifade unsuru olan puandorg kullanımı görülmektedir. Nikriz makamındaki eserin girişinde bulunan aranağmede ve eserin zemin kısmının başlangıcında puandorg kullanımına yer veren icrâcının, bu kullanımları genellikle kalıplardan önce uyguladığı görülmektedir. Nikriz makamında bestelenen bir Türk mûsikîsi eserinde Batı tarzı bir ifade unsuruna yer verilmesi, Türk mûsikîsi geleneğinde normal bir durum olarak görülmemektedir. Ancak bestekârın, eserinde puandorg kullanımına yer vererek, fantezi formunun bir özelliği olan serbestliği yazılı anlamda desteklemeyi amaçladığı ifade edilebilir.

⁹ İfade unsuru olarak nitelendirilen puandorg kullanımı, eser içerisinde başka herhangi bir ifade unsuruna yer verilmemesi sebebiyle, "Esere Ait Tonal Karakterli Ezgiler" alt başlığı içerisinde ele alınmıştır.



Örnek 15. Puandorg kullanımı.



Örnek 16. Puandorg kullanımı.

3.1.4. Esere Ait Çok Sesli Unsurlar

Bu başlık altında, Çağla'nın, "Karanlık Rûhumu Aydınlatacaksın Sandım" isimli bestesinde kullandığı çok sesli unsurlar incelenmiş ve belirlenen örnekler bağlamında değerlendirilmiştir. İnceleme sonucunda Çağla'nın, bestesinde, çift ses kullanımlı ezgiye ve arpej kullanımlı ezgilere yer verdiği görülmüştür.

Çift Ses Kullanımlı Ezgiler

Türk mûsikîsinin geleneksel yapısının, tek sesli (monofonik) olduğu ifade edilebilir. Ancak Batılılaşma hareketleriyle birlikte bestekârların, eserlerinde çift ses kullanımı gibi tonal yapıya sahip olan kullanımlara yer vermeye başladığı görülmektedir. Bu başlık içerisinde, bestekârın söz konusu eserindeki çift ses kullanımlı ezgi kullanımı incelenip değerlendirilmiştir.

Aşağıda yer verilen Örnek 17'deki nota kesitinde, bestekârın söz konusu eserindeki çift ses kullanımlı ezgi örneği görülmektedir. Bahsi geçen örnekte bestekârın, rast perdesinden gerdaniye perdesine doğru dizi sesleriyle geldiği ve ardından çift ses kullanımlarına yer vererek makamın karar perdesinin bir oktav yukarısında¹⁰ eseri sonlandırdığı görülmektedir. Bestekârın bu kullanımıyla, eseri Batı mûsikîsi etkisiyle sonlandırdığı ifade edilebilir.



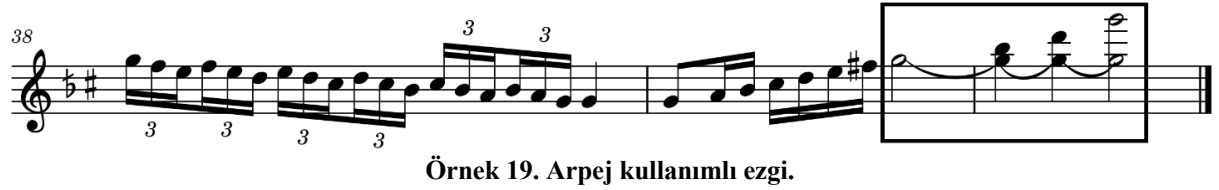
Örnek 17. Çift ses kullanımı.

¹⁰ Bir eserin, karar perdesinin bir oktav yukarısında sonlandırılması anlayışının, Batı mûsikîsi etkisiyle Türk mûsikîsinde kullanıma girdiği ifade edilebilir.

Arpej Kullanımlı Ezgiler

Arpej; akor seslerinin aynı anda değil, birbiri ardına sıralanarak duyurulması olarak ifade edilebilir. Bu başlık içerisinde, bestekârın söz konusu eserindeki arpej kullanımlarıyla oluşturduğu ezgiler incelenip değerlendirilmiştir. İncelemeler sonucu bestekârın, söz konusu eserde inici ve çıkıcı arpej kullanımlarına yer verdiği görülmüştür.

Aşağıda yer verilen Örnek 18'deki nota kesitinde inici arpej kullanımı, Örnek 19'da ise çıkıcı arpej kullanımı görülmektedir. Bestekârın, ilgili örneklerdeki arpej kullanımlarıyla eserde tonal bir çağrışım yarattığı, özellikle Örnek 19'daki çift ses kullanımlarını arpej kullanımıyla sürdürerek eserdeki Batı mûsikîsi etkisini daha da güçlendirerek eseri sonlandığı belirtilebilir.



SONUÇ

Bu çalışmada incelenen Ahmet Cevdet Çağla'ya ait "Karanlık Ruhumu Aydınlatacaksın Sandım" adlı nikriz fantezi, Türk mûsikîsinin Batılılaşma sürecinde geçirdiği estetik ve teknik dönüşümleri açık biçimde yansıtan önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir. Eserde, Türk mûsikîsinin geleneksel yapısı içerisinde Batı mûsikîsine özgü kullanımları (kromatik ezgiler, farklı aralıklarla atlamalı ezgiler, sıralı seslerle oluşturulan dizi kullanımları, hızlı pasajlar, üçlemeli ezgiler, puandorg kullanımlı ezgiler, çift ses kullanımlı ezgiler ve arpej kullanımlı ezgiler) harmanladığı görülen bestekârın, bu uygulamasıyla, geleneksel üslubu muhafaza ederken modernleşme eğilimlerini bilinçli bir biçimde bestecilik diline dahil ettiği belirtilebilir.

Söz konusu unsurlar, hem teknik çeşitlilik sağlayan öğeler olarak hem de Batılılaşma süreciyle birlikte Türk mûsikîsinde ortaya çıkan yeni anlayışın somut göstergeleri olarak değerlendirilebilir. Nitekim 19. yüzyıl sonlarından itibaren hız kazanan Batılılaşma hareketlerinin, Türk mûsikîsinde nota kullanımı, form anlayışı ve besteleme teknikleri üzerinde

belirleyici etkiler yarattığı bilinmektedir. Bu bağlamda eserde tespit edilen kromatik geçişler, geniş aralık atlamaları ve dizi yapıları, Batı mûsikîsinin melodik anlayışının Türk mûsikîsi içerisindeki yansımaları olarak düşünülebilir. Benzer şekilde çift ses ve arpej kullanımları, geleneksel olarak monofonik yapıya sahip olan Türk mûsikîsinde, çok sesliliğe yönelik arayışların bir sonucu olduğu söylenebilir. Bu durumun, erken Cumhuriyet döneminde mûsikî politikaları çerçevesinde teşvik edilen modernleşme anlayışıyla ilişkili olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla söz konusu unsurlar, yalnızca bireysel bir bestecilik tercihi değil, aynı zamanda dönemin kültürel ve sanatsal dönüşümünün müzik üzerindeki yansıması olarak görülebilir.

Çağla'nın röportajlarında Batı mûsikîsi unsurlarının Türk mûsikîsi içerisinde kullanılmasına yönelik olumlu yaklaşımını ifade etmesi, bu estetik yönelimin bilinçli bir tercih olduğunu göstermektedir. Bestekârın hem Türk mûsikîsi hem de Batı mûsikîsi alanındaki eğitimi ile içinde bulunduğu kültürel ortamın, eserlerinde sentezci yaklaşım geliştirmesinde belirleyici olduğu aşıkardır.

Sonuç olarak, Ahmet Cevdet Çağla'nın söz konusu eseri, yalnızca bireysel bir bestecilik yaklaşımının ürünü olarak değil, aynı zamanda erken Cumhuriyet döneminde Türk mûsikîsinde yaşanan dönüşümün kültürel bir belgesi olarak değerlendirilebilir. Çalışma, hem bestecinin sanatsal yönünü ve dönemin estetik eğilimlerini anlamaya katkı sağlamakta hem de Türk mûsikîsinin Batılılaşma sürecini konu alan gelecekteki araştırmalar için önemli bir referans niteliği taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Adıyaman, E. S. (2003). *Darü't-Talim-i Musiki Cemiyeti*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Alimdar, S. (2016). *Osmanlı'da Batı Müziği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Behar, C. (1987). *Klasik Türk Musikisi Üzerine Derlemeler*. Ankara: Bağlam Yayınları.
- Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Erdem, H. G. (2019). *Cevdet Çağla (Hayatı, Keman İcracılığı, Besteciliği)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Karasar, N. (2018). *Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar, İlkeler, Teknikler*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Kıyak, H. (2018). *Mızrabı, Yayı ve Kalemiiyle: Mesud Cemil*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Özalp, N. (2000). *Türk Musikisi Tarihi*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özcan, N. (1994). Dârüttalim-i Mûsikî. *TDV İslâm Ansiklopedisi içinde* (C. 9, ss.9-10). Türkiye Diyanet Vakfı. <https://islamansiklopedisi.org.tr/daruttalim-i-musiki>.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*. (1. Cilt). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Rit, H. (1963). Cevdet Çağla. Türk Müziği Köşesi, *Ses Dergisi*, İstanbul: Tifdruk Matbaası.
- Rit, H. (1968). Eserlerini ve Sazlarını Dinlediklerimiz: Cevdet Çağla. Türk Müziği Köşesi, *Ses Dergisi*, İstanbul: Tifdruk Matbaası.
- Şimşek, H., Yıldırım, A. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yahya Kaçar, G. (2020). *Türk Musikisinde Eser ve İcrâ Tahlili Yöntemleri (Kavramlar, Semboller ve Örnekleriyle)*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Yahya Kaçar, G. (2022). Türk Musikisinde Farklı Kültürlere Ait Mûsikîlerin İzleri. 5th International New York Academic Research Congress Full Text Proceedings Book (ss. 258-265).
- Anonim. (1958). Eski Albümden Bir Yaprak: Darüttalim. *Hayat Dergisi*, s.8.
- Anonim. (1966). Hem Usta Bir Kemancı Hem Kuvvetli Bir Besteci: Cevdet Çağla. *Milliyet Gazetesi*, s. 6.

İNTERNET KAYNAKLARI

- Çağla, C. (1980). *Cevdet Çağla ile Radyo Röportajı (10.04.1980)*. Erişim: 10.09.2025, <https://www.youtube.com/watch?v=xJFCG1Jcv4&t=4s>.
- Çağla, C. (t.y.). *Cevdet Çağla Belgeseli*. Erişim: 10.09.2025, [Cevdet Çağla Belgeseli](#).
- Bertuğ, İ. (2024). *Cevdet Çağla - Mûsikîşinas Portreleri 6*. Erişim: 10.09.2025, [Cevdet Çağla - Mûsikîşinas Portreleri 6 - YouTube](#).
- Darüttalim-i Mûsikî Heyeti İcrâcıları, Erişim: 10.09.2025, <https://pin.it/7k83xR7jU>.
- Kurtuluş, Ş. (t.y.) *Türk Sanat Musikisinde Abideleşmiş Bir İstanbul Efendisi Ahmet Cevdet Çağla*. Erişim: 10.09.2025, <https://cevdetcagla.com/#Galeri>.
- Özer, C. (t.y.). *Türk Musikisi'nin Hakikî Kıymetleri: Bestekâr-Kemanî Cevdet Çağla*. Erişim: 10.09.2025, <https://cevdetcagla.com/#Galeri>.
- Ayla, S. (t.y.). *Safiye Ayla - Karanlık Ruhumu Aydınlatacaksın Sandım*, Erişim: 06.10.2025, https://www.youtube.com/watch?v=PUOQsj_BJtI&t=324s.
- Yavaşca, A. (t.y.). *Cevdet Çağla Belgeseli*. Erişim: 10.09.2025, [Cevdet Çağla Belgeseli](#).

EK'LER

Ek-1 Eserin Tam Nüshası.

Karanlık Rûhumu Aydınlatacaksın Sandım

Nikriz Fantezi

Beste:Ahmet Cevdet ÇAĞLA

Güfte: Celâl Sahir EROZAN

Notaya Alan: Hatice DENK

Aranagme

7

12

15

19

23

27

31

35

38

Ka ran lık rû hu mu ay dın la ta caksın san dım

İn le yen kırık kal bi mi sa ra caksın san dım in le yen kırık kal bi

mi sa ra caksın san dım e bedi aş kı mı sen an la ya çak sını san dım

e bedi aş kı mı sen an la ya caksın san dım si yah göz le rim den

dam la yan yaş lar la kal dım si yah göz le rim den dam

la yan yaş lar la kal dım ne ya zık sen de be ni an la ma dın

yi ne mah zun yi ne pe ri şan kal dım

Saz 3

Ek-2 Darüttalim-i Mûsikî Heyeti İcrâcıları (Darüttalim-i Mûsikî Heyeti İcrâcıları, Erişim: 10.09.2025).

