

ALMAN GEBRAUCHSMUSİK AKIMI, TÜRK MÜZİĞİ VE SELÂHATTİN İÇLİ

Gözde ÇOLAKOĞLU
gcolakoglu@hotmail.com

ÖZET

20. yüzyılın ilk yarısında Almanya’da yaşanan “kullanışlı müzik akımı” (Gebrauchsmusik) aynı yüzyılın ikinci yarısında ülkemizde de varlığını göstermiştir. Bununla birlikte; bu akımın ülkemizde var olma serüveni 19. yüzyılın ortalarına kadar dayandırılabilir.

Bu çalışmanın ilk iki bölümünde “Alman Gebrauchsmusik Akımı” tanımlanarak, Türk müziğinde de böyle bir akımın var olabileceği görüşü üzerinde çalışılmıştır. Bunun için; Osmanlı ve Cumhuriyet dönemindeki devlet politikası ve halkın beğenisi arasındaki müziksel uçurum dikkatle göz önüne alınmıştır. Diğer bölümlerde ise eserleri statik anlayıştaki ilgililerin ve özellikle devlet kurumlarının olumsuz eleştirilerine maruz kalmasına rağmen, gücünü halkın desteğinden alan Türk Müziği bestecisi Selahattin İçli’nin bestecilik anlayışı “Alman Gebrauchsmusik Akımı” göz önünde tutularak analiz edilmiştir.

Selahattin İçli için “Gebrauchsmusik”in ülkemizdeki geç yansımaları demek mümkün olabilir mi? İçli’yi farklı kılan ve statik anlayışta kabul görmesini zorlaştıran sebepler nelerdir ve bu sebepler halkın beğenisinin de sebebi olabilir mi? Farklı tavrı klasik ekole bir başkaldırı niteliği taşımakta mıdır? Kendine has üslubu ve bestecilik anlayışını oluştururken kriterleri neler olmuştur? Sosyolojik bağlamda halk-devlet ve besteci ilişkisinde yeri nedir?

İşte bu soruların cevapları; yapılan analizler ve elde edilen bilgi ve bulgular doğrultusunda araştırılarak, irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Gebrauchsmusik, Türk müziği, beste, Selahattin İçli.

ABSTRACT

“The Gebrauchsmusik Movement”, which prevailed in Germany in the first half of the 20th century, came to our country at the same period. Furthermore, the adventure of this movement in Turkey could be extended to the middle of the 19th century.

At the first and second parts of this article, “The German Gebrauchsmusik Movement” has been described and has been studied on the existence of this movement in Turkish Music. For this reason, the musical practice between the esthetic sense of the public and the politics of government have been carefully born in mind. On the other hand, Selahattin İçli’s understanding of composition (who gained power thanks to public support, although his compositions were exposed to negative criticism by government institutions) has been analyzed bearing in mind “The Gebrauchsmusik Movement” in Germany.

Is it possible to say that Selahattin İçli was a late reflection of Gebrauchsmusik in Turkish Music? What are the reasons which separated him from other composers and complicate his acceptance by government institutions and may these reasons also cause the taste of the public? Is his style a rebellion to classical ecrole? What are his criterias which form his own style and understanding of composition? What is his standing in relation to public-government and composers in sociological context?

The answers to these questions have been searched and examined in the light of analyses, knowledge and findings.

Key Words: Gebrauchsmusik, Turkish Music, composition, Selahattin İçli.

1. “Gebrauchsmusik” Akımı

“Gebrauchsmusik terimi ilk olarak 1925 yılında Alman müzik kuramcısı ve eleştirmeni Bessler tarafından ortaya atılmıştır. Bessler’e göre; sinema ve radyo için müzik,

amatörler için müzik, politik idealler için yapılmış müzik Gebrauchsmusik'dir.” (Giriffiths, 1992) Bir başka deyişle “Gebrauchsmusik asla süre ve teknik açısından zor olmayan, amatör müzisyenler tarafından hemen öğrenilip, hemen çalınabilen müziktir.”(E-paranoids : Dictionary, Find Meaning and Defination).

İlhan Mimaroglu; “Besseler’in çağdaşı Alman besteci Paul Hindremith’in romantizmden ayrılıp daha nesnel ve işe yarar bir müziğe yönelmesinin Gerbrauchmusik’in doğmasına etken olduğundan bahsetmektedir. Hindremith’e göre müzikte bugün arz ve talep arasında esef edilecek bir uyumsuzluk vardır. Bu durumda besteci ancak ne amaçla, ne için, kimin için kimin isteği üzerine yazdığını bilerek bestelemek zorundadır. Hidremith “yararlı müzik- kullanışlı” alanında birçok yapıt vermiştir.” (Mimaroglu, 1990: 145) İşte bu 19. yüzyıl sonlarında profesyonellerin bile icra etmekte zorlandığı komplike ve ağır romantik müziğe karşı; erken 20. yüzyılın neo klasik hareketinin bir parçasıdır.

“Gebrauchsmusik hareketinde yer alan sanatçılar “hissederek var olma” ilkesindedir. Bu müzik için akla ilk gelenler “faydalı, yaralı, işlevsel, ikinci el, kullanım, kullanılmış araç, taşıyıcı, günlük kullanım müziği tanımlarıdır.”(Antep, 1999)

2. “Gebrauchsmusik”in 19 ve 20. Yüzyıl Türk Müziğine Yansıması

“Türk Müziği Osmanlı’da bir imparatorluk müziği niteliğindedir. Değişik yörelerden müziklerin katışması ve İstanbul da bunun merkezi. Türk Müziği Dede Efendi’ye kadar klasik çizgide gelmiş, Dede ise klasik formu da kullanarak duyguyu daha çok ifade eden romantik bir yapıya girmiştir. Hacı Arif (1831-1885) ve Şevki Bey (1861-1916), içinde hiç terennüm olmayan şarkı türünü getiren bestekârlardır. Onların dönemi ile birlikte şarkıdaki söz etkisi ön plana çıkmış, küçük usuller kullanılmaya başlanmıştır. XX. yüzyıla baktığımızda melismatique çizgisinde değişimler yapılarak, heceye düşen nota sayısının azaltıldığını ve ifadeciliğin ön plana çıktığını görüyoruz.”(Torun, 2003: özel görüşme). Bu görüşe tamamen katılıyoruz ki; Hacı Arif Bey ile birlikte dinleyicinin beğenisinin önem kazandığı “popülerlik” dönemi başlamıştır.

1826’da Muzika-yı Hümayun’un kurulması ile başlayan müzikte batılılaşma hareketleri cumhuriyet dönemi ile birlikte “sentez politikası” adı altında topluma sunulmuş, batı teknikleriyle yeniden formüle edilmiş halk müziği, gelenekte olmayan bir icra tarzı olarak kabul ettirilmeye çalışılmıştır. Bu dönem içerisinde 18 aylık Türk müziği yasağı ise halkı Arab radyolarını dinlemeye teşvik etmiştir.

“Mustafa Kemal Atatürk, 1 Kasım 1934 tarihinde T.B.M.M.’nin açılış konuşmasında “ Bugün dinletilemeye yeltenilen musiki yüz ağartıcı olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz.” (Kocabaşoğlu, 1980) şeklindeki sözleriyle konuya en yüksek kürsüde değinmiştir. Bunun üzerine İç İşleri Bakanlığı’na bağlı basın müdürünün önerisini dönemin bakanının da uygun görmesiyle, hemen o gün Türkiye’de her iki radyonun yayımlarından Klasik Türk Müziği (Türk Sanat Müziği) kaldırıldı ve radyoda Türk Müziği dinletilmesi yasaklandı. Bu dönemde Türk Müziği’ne karşı aşağılayıcı bir tavır gösterilirken, batı müziği baş tacı edilmiştir. Resmî kurumların çatısı altında Türk Müziği ile uğraşmak imkansız bir halde gelmiş ve bu durum devlet desteğinden mahrum kalan Klasik Türk Müziğini zor duruma düşürmüştürTura’nın da vurguladığı gibi “Klasik Türk Musikisi devlet desteğinden ve imkanlarından mahrum kaldıkça, güneş görmesi engellenen, suyu kesilen bir bitki gibi takatten düşerek, verimsizleşerek, hatta niteliksizleşerek yaşayacaktı”(Işık, Erol, 2002: 59-62).

İşte bu dönemden kısa bir süre sonra plak sanayi devreye girmiş, halkın beğenisi sanat kaygısının önüne geçmiştir. “Yesari Asım Arsoy ve Selahattin Pınar gibi bir çok besteci; bir yandan sanat camiası ve kendi gönülleri için eser yaparken, bir yandan da daha kolay anlaşılır ve söylenir şarkılar yapmaya başlamışlardır.

Bu sırada Kaptanzâde Ali Rıza Bey, Musa Süreyya Bey, Muhlis Sabahattin Bey, Neveser Kökdeş gibi bazı bestekârlar; biraz da Batı Müziği etkisinde kalarak; Türk Musikisi’nde o güne kadar rastlanmayan bir üslûpla ve şarkı formunda biraz değişiklikler yaparak ‘Fantaziler’ bestelediler. Bu şarkılara örnek olarak Kaptanzâde Ali Rıza Bey’in ‘Yıldızların Altında’ adlı eseri gösterilebilir.

Bütün bu üslûp arayışlarının sonrasında zengin, coşkun aranağmeler, usta geçkiler, birbiri ardına bağlanan değişik melodiler ve kadanslarla, yepyeni ve alışılmadık bir üslûp ortaya koyan Saadettin Kaynak; kendine has bir ekol yaratmıştır.”(Körükçü, 1998: 212). “Saadettin Kaynak ülkemizde 1940’lı yıllarda çok tutan Mısır filmlerine ve daha sonra Türk Filmlerine besteler yaparak halka intikal etmiş ve sevilmiştir.” (İçli, 2003, özel görüşme)

“Sadettin Kaynak bir besteci olarak ilk popüler müzik yıldızımızdır. Onunla birlikte Osmanlı müziğinden gelen müzisyenler daha ticari ve popüler besteler yapmaya, yeni bir kulak zevkini oluşturmaya başlamışlardır. 30’lu yılların sonlarından itibaren yerleşen bu kulak zevki musiki inkılabına en büyük engel olmuştur.

Sadettin Kaynak tarafından temelleri atılan serbest icra tarzı, 50’li yıllardan başlayarak Türk sanat müziğinde popüler bir şarkı icra ve beste yapma standardına dönüşmüş, kendi

yıldızlarını yaratmıştır.(Zeki Müren, Müzeyyen Senar) Gazino kültürü serbest icrayı iyice yaygınlaştırmış, hem beste yapma tekniklerinde, hem de icrada yeni bir “özgürlük” alanı yaratmıştır.”(Tekelioğlu, 1999).

3. Gündelik Müzik- Kullanışlı Müzik ve Selâhattin İçli

Selâhattin İçli; XX. yüzyılın ilk yarısında, klasik ekolde müzik yapılan, meşk edilen ve bestelenen bir ortamın içinde yetişmesine rağmen, bu üslûpta eser vermekten kaçınmıştır. Türk Müziği’ndeki klasik değer ve kurallara bağlılığını korumak sureti ile onları yeni bir bakış açısı ve anlayışla kendi üslûbuna uyarlayan İçli’nin, tavır ve üslûbunda ısrarlı ve kararlı olması alt yapısının kuvvetli olmasından gelmektedir. Dönemin ünlü müzikoloğu Ekrem Karadeniz’den Türk Müziği Nazariyatını, amcası Şerif İçli ve Selahâttin Pınar’dan klasik şarkı formunun inceliklerini öğrenen besteci, sağlam bir repertuar, müzik bilgisi ve iyi bir eğitimin verdiği cesaretle yenilikçi üslûbunda ısrarlı olmayı bilmiştir.

İçli’nin farklı ve yenilikçi tavrı bir dönem tepkiyle karşılanmış, eserleri statik anlayıştaki ilgililerin ve özellikle devlet kurumlarının olumsuz eleştirilerine maruz kalmıştır. Ancak üslûbundaki ısrarı ve halk arasında popülarite kazanması; zaman içinde bestelerinin kabul görüp, yaygınlaşmasını sağlayabilmiştir. Orhan Tekelioğlu’nun sentez politikası ve popüler müziğe ilişkin tespiti gerçekten bu durumu açıklamaktadır. “Musiki inkılabının sentez projesinin ciddi müzik kısmı tamamdır ama popüler müziğe ilişkin bir programı yoktur, yani kolayca dinlenip, kulak alışkanlığı kazanılabilecek çoksesli bir popüler form hiç düşünülmemiştir.” (Tekelioğlu, 1999).

Özetlemek gerekirse; o gücünü tavandan değil, tabandan almıştır. Müziğinin halka yakın olması tam tabiriyle “halka uygun ve kullanışlı” olması fikrimizce Selahattin İçli’nin döneminin “Gebrauchsmusik” bestecileri arasında yerini almasını sağlamaktadır.

4. MÜZİKAL ANALİZLER

4.1. Bestecilik Anlayışı

Prof. Dr. Selâhattin İçli 17 yaşında bestecilik alanına adımını atmış, çeşitli form ve türlerde pek çok eser vermiştir. Bununla birlikte çalışmalarını şarkı formu üzerinde yoğunlaştırarak, bu forma yeni bir yorum getirme çabası içine girmiş, 113 şarkı bestelemiştir (2003).

Bestecinin şarkıları incelendiğinde de; şarkı formunun klasik kurallarına uymamanın yanı sıra, forma yeni bir boyut getiren özelliklerle karşılaşılmakta, bilinen doğruları ve

kuralları kendi üslûbuna uyarlayarak bestelerini oluşturduğu açıkça görülmektedir. Bu konuda dikkati çeken hususlar şu şekilde ortaya çıkmaktadır:

- Bir kıtadan fazla sayıda kıtalı şiirler kullanmıştır.

- Uzun ve serbest şiirler kullanmıştır. Böylece her mısraı bir bölümü oluşturan, (zemin-nakarat-meyan-nakarat) bir kıtalık güftenin çerçevesinden çıkarak, bestelerini birkaç kıtanın getirdiği bölümler imkanından hareket ederek oluşturmuştur.

- Zemin-nakarat-meyan-nakarat özelliklerini belirli bir kural içinde değil, şiirin yapısı ve anlamından gelen etkilere göre uygulamıştır. Bu nedenle; eserlerinde melodik yapı ile şiirsel yapı arasında daima anlam bakımından bir bütünlük vardır.

- Müzikal bölümleri oluştururken uyguladığı en önemli kural; güftede bir bölümün bitişyle bestede de bir bölümün tamamlanmasıdır. Onun eserlerinde melodi ve ritim güftenin anlam bakımından vuruculuğunu ortaya koyan unsurları oluştururlar.

İçli, formun ana yapısına bağlılığını korurken, biçim ve üslûptaki yenilikçiliği ile farklı bestecilik anlayışını ortaya koymaktadır. Onun bu uygulamadaki amacı ise; aynı şekil ve oluşumda eser vermektan kaçmak ve klasik değerleri kaybetmeden forma yeni bir boyut ve yorum getirmektir.

4.2. Form Yapısında Hür Düşünce Prensibini Benimsemesi

Selâhattin İçli'nin eserlerinde, biçim ve üslûbu oluşturan müzikal cümle ve bölümlerin güfte doğrultusunda şekillenmesi, birbirinden bağımsız yapı ve biçim özelliklerinin oluşmasına yol açmaktadır. Başka bir deyişle; güftedeki anlam bütünlüğüne göre çeşitli şarkı yapılarının oluşması, kullandığı biçim ve formatların da değişik şekillerde oluşmasını sağlamıştır.

'Ayrılık Var Çıkan Falda' (Şekil.1)

I. KITA: A	II. KITA: B	III. KITA: C
1. mısra:a	1. mısra:f	1. mısra:ı
2. mısra:b	2. mısra:g	2. mısra:g1
3. mısra:c	3. mısra:h	3. mısra:i
4. mısra:d	4. mısra:d1	4. mısra:k
5. mısra:e (nakarat bölümü)	5. mısra:e (nakarat bölümü)	5. mısra:e
A (a+b+a+b+c+d+c+d+e+e)	+ B (f+g+f+g+h+d1+h+d1+e+e)	
C (ı+g1+ı+g1+i+k+i+k+e+e)	+ (w+w)	

4.3. Melodi Kullanımı

Prof. Dr. Selâhattin İçli için melodik yapı, güftenin uyandırdığı hissi canlandırmayı sağlayan önemli bir unsurdur.

Eserleri makam açısından incelendiğinde ağırlıklı olarak Kürdilihicazkâr, Mahûr, Muhayyer-Kürdi ve Nihavend Makamları'nın yanı sıra bugün pek rağbet edilmeyen, Hisar-Buselik, Neva-Buselik, Saba-zemzeme gibi makamları da kullandığı görülmektedir. Bu da bestecinin ufkunun genişliğini göstermektedir.

Besteci eserlerinde kullandığı makamları geleneksel seyir karakteri ve beylik özellikleri ile işlemiştir. Buna karşılık Kürdilihicazkâr Makamı'ndaki eserleri incelendiğinde; geleneksel makam seyrini tercih etmediği ve inici kürdi dizisini kullandığı görülmektedir. Kürdilihicazkâr Makamı'ndaki Hicazkâr Makamı özelliğini yani neva üzerindeki hicaz humayun dizisini kullanmamış, onun yerine zaman zaman gerdaniye ve neva perdelerindeki uşşak çeşnilerini, bu perdelerdeki kürdi çeşnileriyle iç içe kullanmıştır. 'Bitmez Tükenmez Bu Dert Ömür Diyorlar Buna' adlı şarkısı bu melodik yapı ile bestelenmiştir.

İçli'nin eserlerinde belirli perdeler üzerinde ısrarlı duruşlar görülmektedir. Aynı ses üzerine birden fazla heceyi yapıyı monotonlaştırmadan yerleştirmesi, bestelerinde konuşur gibi bir üslûbun oluşmasına yardım etmekte ve hecenin bir ses ile bestelendiği syllabique tekniğini kullanması açısından da önem kazanmaktadır.

4.4. Usul Uygulamaları

Selâhattin İçli için ritmik yapı, melodik yapı gibi güftedeki mananın vuruculuğunu ifade edebilmeyi sağlayan önemli bir unsurdur. Eserleri ritmik açıdan incelendiğinde; en çok kullandığı usullerin Curcuna, Aksak, Düyek, Yürük Semai, Sofyan, Semai ve Nim Sofyan olduğu görülmektedir. Şarkı formuna yöneldiği için de; büyük usullere fazla rağbet etmemiştir.

Prozodi ve usul kavramının iç içe olduğunu kabul eden İçli, kelimelerin telaffuz ve vurgularına, fonetik yapılarına uygun olarak bestelenmesini amaç edinmiştir. Bu nedenle de; senkop, triole, kelime öncesinde veya kelime aralarında esler kullanmak gibi ritmik hareketlere başvurmuştur. 'Merhaba Ümit' adlı Muhayyer Kürdi şarkısındaki (Sofyan) bütün 'merhaba' kelimelerinin önünde 1/16'lık değerde bir es vardır. Besteci insanın 'merhaba demeden evvel, başı ile bir hareket yapıp, es işaretini hissettirdiğini' düşünmüş, 1/16'lık es ve ritmik yapıdan yararlanarak bu düşüncesini bestesinde ifade etmiştir.

‘Bir Seni Bir Gülü Öptüm Gizlice’ adlı Hicaz eserinde Evfer Usulü’nün son Tek (1) Tek (2) vurguları şarkının başından sonuna kadar bu vuruşa uygun olarak kullanılmıştır. Güfthenin ölçü sonlarına denk gelen kelimeleri şunlardır: (Şekil.2)

Zemin: gülü / gizlice / kokladı / inledi / anladı

1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

Nakarat: göle / gizlice / hasreti / dinledi / anladı

1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

Meyan: denize / gece / kaya / titredi / anladı

1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

Nakarat: veren / ermedin / mahveden / bilmedin / ermedin / bilmedin

1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

Yukarıdaki şemada son Tek (1) ve Tek (2) vurgularına tekabül eden hecelerin altları çizilmiştir. Tek (1) vurgusuna karşılık gelen hecelerin hepsi açık hecedir ve 1/8’lik değer ile eşleştirilmiştir. Tek (2) vurgusuna ise sadece ölçülerin son heceleri yerleştirilmiş, hepsi 1/4’lük değer ile eşleştirilmiştir. Eserde usul vurgularının ve vurgulara yerleştirilen birim zamanının kelimelerin telaffuzlarıyla tam anlamıyla uyum içinde olduğu görülmekte, İçli’nin güftedeki kelime ve hecelerin yapısını tahlil ederek bu usulü seçtiği anlaşılmaktadır. Eser hakkında Sn. Prof. Mutlu Torun şunları söylemiştir. “Evfer usulünün kendinden senkoplu ve dinamik yapısına, böyle romantik bir şiiri yerleştirirken, güfteyi de bu derece hissettirebilmek ustalık isteyen bir iş, kanaatindeyim”(Torun, 2003, özel görüşme).

4.5. Güfte Anlayışı

4.5.1. Beste ve Şiir Uyumu

Selâhattin İçli’ye göre melodik yapı ile şiirsel yapı arasındaki bütünlük çok önemlidir. Güfthenin mana ve vuruculuğunu melodi ve ritim yardımı ile açığa çıkarabilmeyi amaçlayan besteci, melodik ve ritmik özelliklerin güfteyi ikinci plana atmasına olanak vermemiştir.

İçli şiirin yada bestenin ayrı ayrı güzel olmalarının bir eseri güzel yapmayacağını, şiiri ifade edemeyen bir bestenin özelliğini kaybedeceğini savunarak; makam geçkilerini, usul değişimlerini, hecelerin üstlendiği birim değerlerini güfteye göre oluşturmuştur. (Şekil.3)

Dün ellerle oynamışsın gülmüşsün

Yanağında güller açmış, bana mı?

Gözlerini kimler için süzmüşsün

Bu yaptığın düşmana mı bana mı?

Kimselere hatırlamaz değilsin

Acı diller dostluğa mı cana mı?

Bir gün olsun ağlatmadan etmezsin

Senin kastın aşkıma mı bana mı?

İlk kıtanın 2. ve 4. mısraları ‘bana mı’ soruları ile, ikinci kıtanın 2. mısrası ‘cana mı’, 4. mısrası ‘bana mı’ soruları ile bitmektedir. Besteci 3 heceden oluşan bu kelimelerin her hecesini 1/8’lik değer ile eşleştirerek, ardışık inici 3 ses üzerine yerleştirmiştir. Bu şekilde bestede de soru kalıbını oluşturmuştur.

‘Bana mı’ ve ‘cana mı’ kelimelerinden evvel (yukarıdaki güfteye altları çizilmiştir) –miş ve –mı heceleri bulunmaktadır. İçli güfteye isyan ve karşılaştırma hissini ifade edebilmek amacıyla; bu heceleri puandorg işareti ile uzatmıştır.

“Bir şiir bestelenirken öyle işlenmelidir ki, beste dinleyene ulaştığı anda, hem şiirin hem de müziğin, yani her iki san'atın izdivacı açıkça hissedilmeli ve anlaşılmalıdır. Sözlü eserde, şiire saygı ve uyumdan başlayan hareket, güzel bir konuşmanın genişlemesi şeklinde ele alınmalıdır, kanaatindeyim.” (Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, 1997: 11)

4.5.2. Aruz- Hece ve Serbest Vezinli Şiir Kullanımı

Prof. Dr. Selâhattin İçli hem aruz ve hece veznini, hem de serbest vezinli şiirleri bestelemiştir.

Aruz vezninin kesin kalıplarının eserlerin prozodi uyumunu etkileyip, sınırlamaya çalıştığı bilinmektedir. Aruz kalıplarına uygun yapılan bir eserde, kalıbın öngördüğü yerlerde kelimeleri bölmek gerekecektir. İçli, aruz vezninin ritmik yapısından faydalanmakla birlikte, bu vezne ait güfteleri prozodi hatası yapmadan bestelemiştir. Bu şekilde aruz vezninin kendisini sınırlayıp, gütmesine izin vermeden, aruz kalıplarını prozodiyi bozmayacak şekilde bestelerine uyarlamıştır. (Şekil.4)

Güzel Kız

(Güfte: Orhan Yüksel)

Yıl lar ne ça buk geç ti gü zel kız bu nu bil sen
- - - - -
Mef û lü / me fâ î lü / me fâ î lü / fe û lün
Hâ lâ se no dil ber o ve fâ sız o gü zel sin
- - - - -
Mef û lü / me fâ î lü / me fâ î lü / fe û lün

Yukarıdaki eserlerde aruz kalıplarının her bitiğinde bir müzikal cümle de tamamlanmaktadır. Açık ve kapalı heceler belli birim değerleri ile bestelenmiş, kelimeler bölünmemiş ve bu şekilde prozodi açısından uyum sağlanmıştır.

İçli, besteciliğe adım attığı ilk dönemlerde, aruz veznini Türk Müziği’nde kullanıla gelmiş şekliyle de bestelemiştir. Bu tür eserlerde aruz kalıbının bittiği yerler ile müzikal cümlelerinin bittiği yerler farklılık gösterir. Bu nedenle müzikal cümlelerin bitiş yerlerinde

kelimler henüz bitmemiş olabilir. Aşağıda eserin güftesinin aruz şeması verilmiş, müzikal cümlelerin başlangıç ve bitiş yerleri ‘&’ işareti ile ayrılmıştır. Görüldüğü gibi cümleler arasında kelimeler bölünmektedir. Prozodi uyumu da yoktur. (Şekil.5)

----- a müzikal cümlesi -----				-- b müzikal cümlesi --			
Gön	lüm	de	ki	aşk	has	re	ti
				der	&	yâ	la
				ra		sığ	maz
Mef	û	lü	/	me	fâ	î	lü
				/	me	fâ	î
				lü	/	fe	û
				lün			
-----c müzikal cümlesi----				----- d müzikal cümlesi ----			
Bir	böy	le	de	rin	aş	kı	ki
				tap	&	lar	bi
				le		yaz	maz
Mef	û	lü	/	me	fâ	î	lü
				/	me	fâ	î
				lü	/	fe	û
				lün			
-----e müzikal cümlesi----				----- d2 müzikal cümlesi ----			
Zul	mün	ye	ti	şir	â	şı	kı
				öl	&	dür	me
				de		bir	sin
Mef	û	lü	/	me	fâ	î	lü
				/	me	fâ	î
				lü	/	fe	û
				lün			

Bestecinin aruz vezninden çok hece ve serbest vezinleri tercih ettiği bilinmektedir. Hece vezniyle yazılmış pek çok şiir besteleyen İçli, vezinlerin durak ve bitiş yerlerini göz önünde bulundurarak; müzikal cümlecikleri (motif) ve cümleleri oluşturmuştur.

‘Sıra Dağlar Mordu, Sular Kırmızı’ adlı Hüseyini şarkının (Curcuna- Nim Sofyan) güftesi 6/5=11’lik hece veznidir ve Rıza Tefvik Bölükbaşı’na (1869-1949) aittir. (Şekil.6)

I. KITA

1-2. ölçüler (6) 3.-4. Ölçüler (5)

Sıra dağlar mordu / sular kırmızı	a
Suları beklerdi / bir peri kıızı	b
Öperken alnından / akşam yıldızı	a
Yeşil gözlerine / meftundur sandım	b1

II. KITA

1-2. ölçüler (6) 3.-4. Ölçüler (5)

Su kenarlarında / lâleler vardı	c
Göllerde âteşin / hâleler vardı	d
Uzaktan akseden / nâleler vardı	e
Bir âhu kalbinden / meftundur sandım	b1

Yukarıda da görüldüğü gibi; ilk 6 hecenin bittiği yerler 11’lik hece vezninin durak yerleridir. Besteci her mısraı bir müzikal cümle üzerine yerleştirmiştir. Cümlelerin 1. ve 2. ölçüleri üzerine mısraların 6 hecelik bölümlerini, 3. ve 4. ölçüleri üzerine mısraların 5 hecelik bölümlerini oturtmuştur. Başka bir deyişle; mısraların durak yerlerinde bir müzikal cümlecik, mısra sonlarında ise bir müzikal cümle tamamlanmaktadır.

Besteci, ayrıca vezin ve kafiye açısından bir kalıba sokulmamış serbest şiirleri de besteleyerek, şarkı formunda pek denenmemiş yeni bir yapıyı oluşturmuştur. Kıtalara bölünen yada bölünmeyen bu tarz şiirleri müzikal cümle ve bölümlerin üzerine yerleştirirken göz önünde bulundurduğu en önemli kural; güftede bir anlam bütünlüğü ortaya koyan bölümlerin

birer müzikal cümle ve bölüm olarak değerlendirilmesi olmuştur. ‘Bir Sabah Bakacaksın ki Bir Tanem’ adlı Kürdilihicazkâr şarkısının (Serbest-Curcuna) Hüzün’ adlı şarkısı bu türdendir.

“Kâinat; biri biriyle kaynaşmış simetrik ve asimetric güzelliklerle doludur. Simetri, hemen herkesin üstünde mutabakata vardığı, denge ve oranların, güzelliğin bulunduğu görünümdür ve genellikle hayat tarzımızı simetriklerle donatmışızdır. Halbuki, asimetric olarak yakalanabilen denge ve oranlar, çok defa simetriyi sollar. Yüzyıllar evvel yakalanmış “Altın kesimi” düşününüz. Küçük parçanın, büyük parçaya oranı; büyük parçanın, her iki parçanın toplamına olan oranına eşittir.

Bestelerde de serbest şiir kullanılarak yaratılacak denge ve oranların ahengi, çok cazip eserlerin ortaya çıkmasını sağlar, kanaatindeyim. Ben, bu düşünce ve inançla serbest şiirle birçok beste vermeye yöneldim.” (Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, 1997: 12)

4.5.3. Prozodi Uygulamaları

“Prozodi; sözle melodinin, usulün ve ölçülerdeki hece dağılımının uyumu, sözle bestenin ifadelerinin uyumu şeklinde tarif edilir.” (Yavaşca, 2003: özel görüşme).

Prof. Dr. Selâhattin İçli’nin eserlerinde göze çarpan en önemli özelliklerden birisi de çalışmalarındaki prozodi uyumu ve prozodiye verdiği önemdir. Kelimeleri bölmeden, vurgu-telaffuz ve fonetik yapılarını göz önünde bulundurarak bestelemeyi amaç edinmesi; eserlerinde konuşur gibi bir üslûbun oluşmasını sağlamıştır. Hecenin müziğe uygulanmasında syllabique işleyişi benimsemesi, ‘konuşur gibi’ nitelenen üslûbuna katkıda bulunan en önemli unsur olmuştur.

“Bilindiği gibi hecenin müziğe uygulanmasında 2 yol vardır. ‘Syllabique-Melismatique.’

Syllabique: İnsan sesi için meydana getirilmiş müzik çeşitlerinde, metnin her hecesinin yalnız bir ses ile okunmak üzere bestelenmiş şekli için kullanılmış teknik terimdir. Böylece sözlerin her hecesi, sadece bir ton ile seslendirilmektedir.

Melismatique: Syllabique’nin tam tersi bir teknikle meydana getirilen vokal eserler melismatique işleyiş terimiyle nitelenmektedir. Melismatique işleyişle elde edilen vokal müziklerde, melodinin tümü veya bir vokal eserin bazı bölümleri, yalnız bir hece üstünde okunmaktadır.

Türk Musikisinin genel karakteri melismatique işleyişi teşkil eder. Son zamanlarda her yönden değişim içinde; yavaş yavaş güftenin hecelerinin, daha az sayıda notaya dağıtıldığını görüyoruz. Yani günümüzde syllabique uygulama daha çok tercih edilir olmuştur.”(Torun, 2002: 35)

Selâhattin İçli'nin eserlerinin, hecenin bir ton ile seslendirildiği syllabique yapıya daha yakın olduğu bilinmektedir. Bununla birlikte eserlerinde yer yer bu iki yöntemin kaynaştığı, syllabique tekniğinin konuşur gibi ve dinamik havasının, melismatique tekniğinin kendiliğinden bağlanan notalarının yumuşak karakteriyle uyum içinde olduğu görülmektedir. Başka bir deyişle; besteci bu iki tekniği birleştiren üçüncü bir işleyiş olan 'hybrd'ı eserlerinde de kullanmıştır.

'Zeytin Gözlüm' adlı Hüseyini şarkısında (Sofyan) tüm heceler bir ton ile seslendirilmiştir. Şarkının birinci ve ikinci bölümlerinin ilk ölçülerinde ise birden fazla ton üzerine oturtulmuş üç hece bulunmaktadır. Birinci bölümdeki 'dikenlerin' kelimesinin –rin hecesi 4 ses üzerine, ikinci bölümdeki 'akşamlar' kelimesinin –lar hecesi 2 ses üzerine, 'senden' kelimesinin –sen hecesi 3 ses üzerine yerleştirilmiştir. Bu eserde üç yerde melismatique tekniğinden faydalanılmış olursa da; bütünlük olarak syllabique işleyiş ile seyredilmektedir. (Şekil.7'de sadece şarkının ilk bölümüne yer verilmiştir.)

Selâhattin İçli'nin genel olarak syllabique işleyişi kullanmakla birlikte, syllabique ve melismatique tekniklerini birleştiren hybrd tekniğine de geniş anlamda yer verdiği incelemelerden çıkan sonuçtur.

4.6. Selâhattin İçli'nin Çocuk Şarkıları, Hafif Müzik Besteciliği ve Kullanışlı Müzik

Besteci, klasik musiki mensuplarınca neredeyse hiç üzerine düşülmemiş olan çocuk şarkıları türüne çok önem vermiştir. Çocukların kendi dil ve müziklerini doğru bir şekilde öğrenebilecekleri, kendilerine ait şarkıları olması gerektiğini çeşitli yazı-makale ve konuşmalarında da belirterek, 18 çocuk şarkısı bestelemiştir. Onun düşüncesine göre; Türk çocuğu, batı çocuk şarkılarını Türkçe'ye çevirmek yada klasik batı müziği eserleri üzerine Türkçe söz yazmak suretiyle elde edilen şarkıları okumak yerine, Türk Müziği makam ve motifleriyle bestelenmiş, çocuklara ait eserleri okumalıdır.

Hafif müzik türünde de çalışmalar yapmış, batı taklidi olmayan, Türk Müziği'nin doku ve motifleriyle de hafif müzik eserleri bestelenebileceğini ispat ederek, bu alanda 11 şarkı bestelemiştir. 1982 yılından itibaren 7 yıl süreyle Eurovision Şarkı Yarışması Türkiye elemelerine katılmış, 1983'de ise 'Hoş geldin' adlı şarkısı ile üçüncülük derecesi almıştır.

SONUÇ

Yukarıda “Alman Gebrauchsmusik Akımı” tanımlanarak, Türk müziğinde ortaya çıkışı üzerinde çalışılmış, Selâhattin İçli’nin halk tarafından sevilip, ilgi görmesinin ve “popülerite kazanmasının” en önemli unsuru olan besteci kişiliği analiz edilmiştir.

Görüldüğü gibi onun kullandığı formlar neo-klasik müziğin günümüze ulaşmış şeklerinden çok farklıdır. Şarkı formu anlayışı da klasiklere bağlı değildir, hatta bir şarkının formunu oluştururken bağlandığı yalnızca iki unsur vardır ki; bunlar ne form, ne de klasiklerdir. Onu bağlayan unsurlar güfte ve güftenin ritmidir.

Burada akıllara fantezi adı verilen 20. yüzyıl Türk Musikisine ait tür gelebilir. “Fantezi türü 1920’lerden zamanımıza kadar gittikçe artan hızla gelmiş ve 1980’lerden itibaren şarkı musikisinin giderek yozlaşmasına sebep olacak dereceye ulaşmıştır. Bu türde şarkılar halka çabuk anlatılabilen, piyasada tutulup kazanç temin etmesi bakımından genelde san’at değeri düşük, kolay öğrenilir şablon şarkılardır.” (Yavaşca, 2003: özel görüşme) Başka bir tarifile de; “Batı Musikisi’nde, klasik kaideler dışında, form zaruretine uymayarak, serbest yazılmış saz (ve bazen söz) eseridir ki; Kapriçyo ile hemen hemen aynı manadadır. Türk Musikisi’nde, son asır içerisinde serbest yazılmış şarkılara ‘fantezi’ adı verilir. Bunlar şarkı formunun kaidelerine uymayan, hafif, basit ve popüler eserlerdir. (Öztuna, 1990: 284)

Bu tanımlar, ile güfteleri zaman zaman 8-10 kıtayı bulan, kurallara karşı dururken, kendi üslubunu yaratmaktan vazgeçmeyen İçli ile uyuşmuyor diye düşünüyoruz. Bununla birlikte yukarıdaki analizlerde de belirttiğimiz gibi; “O, klasik üslûp ve formatlara baş kaldırırken, kendisinden önceki üslûpları yadsımamış, onları da okşamış, onları da sevmiş, onları da benimsemiş ve kendi üslûbunu ortaya koymuştur.” (Özhan, 2003: özel görüşme)

Verilerimize bakarak; bestecimizin statükocu düşünceye sahip ilgililer tarafından kabul görmesini zorlaştıran sebepleri de şu şekilde açıklayabiliriz:

Devlet kurumları, kuralcılığı ve aynı tür ve formun icrasına dayanan ilkesi dolayısıyla; Türk Müziği’ndeki yenilik ve devrimlere açık olmamış ve bu yüzden gelişmelere yaklaşımı gecikmiştir. Selâhattin İçli ise, kendine has üslûbu ve Türk Müziği’nin klasik formatlarından farklılıklar gösteren eserleriyle, yenilikçilik anlayışında özgür olmuş, kurallara farklı bir boyut ve yorum getirerek bestelerini oluşturmaktan vazgeçmemiştir.

İşte halkımız bir notaya birden fazla hecenin düşmediği, baskısı güç melodik geçkilerin olmadığı, “sözleri günün dili” olan, fakat hiçbir zaman basit olmayan bu şarkıları sevmiştir. 1979 yılından itibaren devlet de bu sevgiyi onaylamış, besteci bu kurum bünyesinde açılan tüm yarışmalarda (şarkı, hafif müzik, çocuk şarkıları vs.) derece almıştır.

Günümüzde dünyanın her yerinde halk tarafından sevilen, kullanışlı müzikler popüler olsa dahi, hatta popülerlik ilkesi ülkemize 19. yüzyıl sonlarında girmiş olsa dahi, şu kesindir ki; kendi dönemi içinde İçli, ülkemizdeki “Gebrauchsmusik Akımının” en önemli öğelerinden biridir.

KAYNAKLAR

- ANTEP, Ersin**, 1999. “Gebrauchsmusik”, Toplumbilim Müzik Özel Sayısı , İstanbul.
- GRIFFITHS, Paul**, 1992. The Thames and Hudson Encyclopedia of 20th Century, Hungary.
- IŞIK Caner, EROL, Nuran**, 2002. Arabeskin Anlam Dünyası, Bağlam Yayıncılık İstanbul.
- KÖRÜKÇÜ, Çetin**, 1998. Türk Sanat Müziği, Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık Anonim Şirketi, İstanbul.
- MİMAROĞLU, İlhan**, 1990. Müzik Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul.
- ÖZTUNA, Yılmaz**, 1990. Büyük Türk Musiki Ansiklopedisi, Başbakanlık Yayın Evi, Ankara.
- TORUN, Mutlu**, Eser Analizi Ders Notları, 2002.
- TÜRK KÜLTÜRÜNE HİZMET VAKFI**, 1997. 50. Sanat Yılında Selâhattin İçli ve Besteleri, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- TEKELİOĞLU, Orhan**, 1999. “*Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının Sonuçları*”, Cumhuriyet’in Sesleri, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

ÖZEL GÖRÜŞMELER

- İÇLİ, Selâhattin**, 2003. Maçka, İstanbul.
- ÖZHAN, Ahmet**. 2003. Maçka, İstanbul.
- TORUN, Mutlu**. 2003. Maçka, İstanbul.
- YAVAŞÇA, Alâeddin**. 2003. Maçka, İstanbul.