

# **BALKAN MÜZİK VE SANAT DERGİSİ**

**Cilt: IV**

**Sayı: 1**

**Nisan 2022**

# **BALKAN MUSIC AND ART JOURNAL**

**Volume: IV**

**Issue: 1**

**April 2022**

**ISSN 2667-5439**

**e-ISSN: 2687-2064**



**BALKAN MÜZİK VE SANAT DERGİSİ**

**Cilt: IV**

**Sayı: 1**

**Nisan 2022**

**BALKAN MUSIC AND ART JOURNAL**

**Volume: IV**

**Issue: 1**

**April 2022**

**BALKAN MÜZİK VE SANAT DERGİSİ**

**BALKAN MUSIC AND ART JOURNAL**

*Cilt: IV Sayı:1 Nisan 2022*

*Volume: IV Issue:1 April 2022*

***Sahibi / Owner***

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

***Editör / Editor-in Chief***

*Dr. Öğr. Üyesi. Sela Can DÖKMECİ*

***Yardımcı Editör/ Assistant Editors***

*Öğr. Gör. Nilgün İŞCAN*

***Dergi Yayın Kurulu / Editorial Board***

***Başkan / Chairman***

*Prof. Ahmet Hamdi ZAFER*

***Üyeler / Members***

*Prof. Cihat AŞKIN*

*Prof. Ahmet Hamdi ZAFER*

*Doç. Musa Eren İŞKODRALI*

*Doç. Çisem ONVER ZAFER*

*Dr. Öğr. Üyesi Şükri Öner DİNÇ*

***Dizgi Mizanpaj/ Page Layout***

*Dr. Öğr. Üyesi. Sela Can DÖKMECİ*

***Kapak Dizayn / Cover Design***

*Yusuf GÜNDOĞDU*

***İletişim Adresi/Address***

*T.C. Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuarı*

*Balkan Yerleşkesi - Edirne / TÜRKİYE*

*Tel.-Faks: 0284 235 80 39-40*

*e-mail: [balkanmusicj@trakya.edu.tr](mailto:balkanmusicj@trakya.edu.tr)*

***Baskı / Publishing***

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

**Balkan Müzik ve Sanat Dergisi Dergisi Uluslararası Hakemli Bir Dergidir.**

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

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

Prof. Dr. İlker ALP  
*Trakya Üniversitesi*

Prof. Dr. Murat Salim TOKAÇ  
*Haliç Üniversitesi*

Prof. Cihat AŞKIN  
*İstanbul Teknik Üniversitesi*

Prof. Dr. Gülnara AZİZ  
*Ankara Üniversitesi*

Prof. Anna BAGET  
*Conservatorio de Música Adolfo Salazar*

Prof. Michael BALLARINI  
*Conservatorio di Musica  
Arrigo Boito*

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

Prof. Spyros GIKONTIS  
*Ionian University*

Prof. Selim GİRAY  
*Pittsburg State University*

Prof. Ümit İŞGÖRÜR  
*Dokuz Eylül Üniversitesi*

Prof. Beste TIKNAZ MODİRİ  
*İstanbul Üniversitesi*

Prof. Alper MÜFETTİŞOĞLU  
*Hacettepe Üniversitesi*

Prof. Dimitris PATRAS  
*University of Macedonia*

Prof. Eser Bilgeman ŞAKİR  
*İstanbul Üniversitesi*

Prof. Elif TARAKÇI  
*Mimarsinan Güzel Sanatlar  
Üniversitesi*

Prof. Jiannis TULIS  
*Ionian University*

Prof. Melihat TÜZÜN  
*Trakya Üniversitesi*

Prof. Dr. Ahmet YARAŞ  
*Trakya Üniversitesi*

Prof. Reyyan YÜCELEN  
*Hacettepe Üniversitesi*

Prof. Sevil ULUCAN WEINSTEIN  
*İstanbul Üniversitesi*

Doç. Dr. Nurten ÇETİN  
*Trakya Üniversitesi*

Doç. Gökhan AYBULUS  
*Anadolu Üniversitesi*

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

Prof. Dr. Murat Salim TOKAÇ  
*Haliç Üniversitesi*

Prof. Dr. Osman Özgür ÜNALDI  
*Bursa Uludağ Üniversitesi*

Prof. Sevil ULUCAN WEINSTEIN  
*İstanbul Üniversitesi*

Doç. Dr. Yavuz ADUGİT  
*Kocaeli Üniversitesi*

Doç. Dr. İsmet ARICI  
*Marmara Üniversitesi*

Doç. Dr. Vasfi HATİPOĞLU  
*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*

Doç. Selçuk AKYOL  
*Pamukkale Üniversitesi*

Doç. Gökhan AYBULUS  
*Anadolu Üniversitesi*

Dr. Öğr. Üyesi Fulya AÇIKSÖZ  
*Ondokuz Mayıs Üniversitesi*

Dr. Öğr. Üyesi Akın ARABOĞLU  
*Trakya Üniversitesi*

Dr. Öğr. Üyesi Pınar BEŞEVLİ  
*Ondokuz Mayıs Üniversitesi*

Dr. Öğr. Üyesi Işıl DAĞLAR  
*Trakya Üniversitesi*

Dr. Öğr. Üyesi Deniz YAVUZ  
*Trakya Üniversitesi*

Öğr. Gör. Burcu COŞKUN  
*Trakya Üniversitesi*

Dr. Emre ELMAS  
*Trakya Üniversitesi*

## İçindekiler/Contents

### Makaleler/ Articles

*Murat ÇAMLITEPE* (1-10)

**PANDEMİ SÜRECİNDE DİJİTAL TEKNOLOJİLERİN PERFORMANS SANATLARI VE MÜZİK PRATİKLERİNE ETKİSİ ÜZERİNE**

*The Study of THE EFFECT OF DIGITAL TECHNOLOGIES ABOUT PERFORMING ARTS AND MUSIC PRACTICES IN THE PANDEMIC PROCESS*

*Pınar AYGÜN* (11-21)

**RENÉ GIRARD'IN "KURBAN" KAVRAMININ YOL GÖSTERİCİLİĞİNDE EMİN ALPER'İN "KIZ KARDEŞLER" FİLMİ İÇİN BİR OKUMA**

*IN THE GUIDANCE OF RENÉ GIRARD'S CONCEPT OF "VICTIM" AN ANALYSIS FOR THE MOVIE "THE SISTERS" BY EMİN ALPER*

*Gökhan ÇAYLAK* (23-47)

**ENVER METE ASLAN'A AİT KÜRDİLİHİCAZKÂR ZEYBEK'İN İSTANBUL LÂVTASI İLE KENDİ İCRASI ÜZERİNE TEKNİK BİR İNCELEME**

*A TECHNICAL STUDY ABOUT KÜRDİLİHİCAZKÂR ZEYBEK BELONGS TO ENVER METE ASLAN WITH İSTANBUL LUTE THROUGH HIS OWN PERFORMANCE*

*Özge SERBEST, Zerrin TAN* (49-66)

**GEORG PHILIPP TELEMANN'IN OBUA KONÇERTOLARI VE OBUA REPERTUVARINA KATKILARI**

*GEORG PHILIPP TELEMANN'S OBOE CONCERTOS AND CONTRIBUTIONS TO THE OBOE REPERTOIRE*

*Çağatay KARACA, Akın ARABOĞLU* (67-85)

**CARL MARIA VON WEBER'İN PİYANO SONATLARININ KARŞILAŞTIRILMASI VE OP.24 PİYANO SONATI'NIN 1. BÖLÜMÜNÜN İNCELENMESİ**

*A COMPARISON OF CARL MARIA VON WEBER'S PIANO SONATS AND EXAMINATION OF THE FIRST PART OF THE OP.24 PIANO SONATA*

*Mehmet Fatih TURAN, Akın ARABOĞLU* (87-99)  
**TÜRK VE İRAN HALILARININ MORTON FELDMAN'IN ESERLERİNE  
ETKİLERİ**  
*TURKISH AND IRANIAN CARPETS' INFLUENCES ON MORTON FELDMAN'S  
WORKS*

*Çağdaş ÖZKAN* (101-112)  
**LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN OP.96 KEMAN-PİYANO SONATI'NIN  
BİRİNCİ BÖLÜMÜNÜN KARAKTER VE TEMATİK ANALİZİ**  
*CHARACTER AND THEMATIC ANALYSIS OF THE FIRST MOVEMENT OF  
LUDWIG VAN BEETHOVEN'S SONATA FOR VIOLIN-PIANO OP.96*

*Nazmi ELCİM, Çisem ÖNVER ZAFER* (113-125)  
**GABRIEL FAURE'NİN OP. 79 FLÜT ve PİYANO İÇİN FANTEZİ  
YAPITININ İNCELENMESİ**  
*GABRIEL FAURE'S OP. 79 EXAMINATION OF FANTASY WORK FOR FLUTE  
AND PIANO*



## PANDEMİ SÜRECİNDE DİJİTAL TEKNOLOJİLERİN PERFORMANS SANATLARI VE MÜZİK PRATİKLERİNE ETKİSİ ÜZERİNE

### THE EFFECT OF DIGITAL TECHNOLOGIES ABOUT PERFORMING ARTS AND MUSIC PRACTICES IN THE PANDEMIC PROCESS

Murat ÇAMLITEPE\*

Geliş Tarihi: 10.11.2021

Kabul Tarihi: 01.02.2022

(Received)

(Accepted)

**Öz:** Son iki senedir deneyimlediğimiz Covid-19 küresel salgını, modern yaşamı ve modern yaşamın getirdiği temel alışkanlıkları etkilemekte, şimdiye kadar alışık olduğumuz gerek toplumsal gerek kültür sanat alanındaki yaşam pratiklerimizi derinden bir değişime zorlamaktadır. İçinde bulunduğumuz mevcut koşullar bizi elde ettiğimiz ve deneyimlediğimiz pratikler üzerinden yeni tanımlar yapmaya zorlamakta, bu adaptasyon süreci ile yaşadığımız pratiklerin, daha detaylı incelemesini yapmaya, üzerine daha detaylı düşünmeye itmektedir. Şimdiye kadar seyirci ve sanat eseri arasında kurulan doğrudan bağ, Covid-19 pandemisi sürecinde sekteye uğramış ve neredeyse kopma noktasına gelmiştir. Ancak dijital teknolojiler sayesinde, kültür ve sanat faaliyetlerinin birçoğu dijital ortama aktarılarak devam edebilmiş ve varlığını kısmen de olsa sürdürebilmiştir. Kültür ve sanat faaliyetlerinin dijital ortama aktarılması durumu hem sanatçı hem de seyirci için alışık olunmayan bir durumdur. Bugüne kadar sanat eseri ve seyirci arasında, sadece sahne gibi fiziksel mekânlarda kurulan bağın internet ortamına aktarılması, yeni bir pratik meydana getirmiştir. Bu yeni pratiğin ön kritiğinin yapılması, değerlendirilmesi ve bundan sonraki süreçteki etkisinin incelenmesi önemlidir. Bu çalışmada Covid 19 pandemisi sürecinde kültür-sanat dünyasının, dijital teknolojiler yardımıyla varlığını nasıl sürdürdüğü ve bu süreçte dikkat çekmiş bazı pratikler ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, Kovid-19 Pandemisi, Sanat ve Teknoloji

**Abstract:** The Covid-19 global pandemic, which we have been experiencing for the last two years, affects modern life and the basic practices that modern life brought, profoundly forces a change in life practices, both in social and in the culture art field. The current conditions that we are in force us to make new definitions based on the practices we acquired and experienced, push us to make a more detailed analysis of the practices we live with through this adaptation process and detailed considering of them. The direct link established between the audience and the artwork so far has been interrupted during the Covid-19 pandemic and almost reached the breakaway point. Nevertheless, thanks to digital technologies, most of the culture and art events have been continued by transferring to the digital environment and partly sustain their existence. The transfer of cultural and art events

\* Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müzikte Yorumculuk Tezli Yüksek Lisans Programı, mrtcamlitepe@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2876-593X.

to the digital environment is an unordinary situation both for the artist and the audience. Transferring the link between the artwork and audience that has been established through physical spaces like a scene up to date, to the internet environment created a new practice. It is important to pre-criticize and evaluate this new practice and to examine its effect in the next process. In this study, how the culture and art world continues its existence with the help of digital technologies during the Covid-19 pandemic process and some practices that have attracted attention in this process.

**Keywords:** Music, The Covid-19 Pandemic, Art and Technology

## 1. GİRİŞ

Covid-19 küresel salgını, özellikle müzik ve performans sanatları alanında şimdiye kadar alışık olduğumuz pratikler dışında farklı deneyimleri de beraberinde getirmiştir. “*Pandemiler, hastalık veya ölüme sebebiyet vermenin ötesinde, psikolojik, sosyal ve ekonomik birçok açıdan toplumlarda önemli ve kalıcı izler bırakmaktadırlar.*”<sup>1</sup> Yaşanan tüm bu gelişmeler, sanatı da doğrudan etkilemekte, mevcut sanat kurumlarını ve organizasyonlarını da bu gelişmeler doğrultusunda yeniden şekillendirmektedir.

*Bu süreçte çeşitli alanlarda faaliyet gösteren ve sanatsal üretim ile izleyici arasındaki aracılığı üstlenmiş tüm yapılar, şimdi geleceği doğru şekilde planlamanın yollarını arıyor. Orta ve uzun vadede kurumlar, varlık sebebini ve temel hedeflerini dönüştürerek dünyayla nasıl uyumlu hâle getireceği, iş yapma biçimlerini nasıl daha sürdürülebilir kılacağı, dijital teknolojiler ile nasıl ilişkileneceği, sanatsal üretimin devamlılığına nasıl katkı sağlayacağı, izleyicisinin yeni dönemde nasıl eğilimlere ve ilişkilenebileceğine sahip olacağı üzerine düşünüyorlar.*<sup>2</sup>

Pandeminin ilk dönemlerindeki özellikle performatif etkinliklerde yaşanan kaotik ve ne yapacağını bilememe ortamı bugün kendini yeni pratiklere bırakmıştır. Pandeminin ilk dönemlerinde birçok kültür-sanat etkinliğinin iptal edilmesiyle başlayan süreç, bu etkinliklerin internet ortamına taşınmasıyla yeni bir boyut kazanmıştır. İtalya’da balkon konserleriyle başlayan süreç, ülkemizde ilk olarak “Pandemi Boyunca Dostluk”, “Birlikte Ama Uzak, Distant Together” sloganıyla, Çin, Sırbistan, İtalya ve Türkiyeli sanatçıların katılımıyla oluşan “evden konser”

<sup>1</sup> Ö. Ayça Boyacıoğlu, “Covid-19 Pandemisinin Müzik Festivallerine Mekânsal Etkisi "Virtual Festival"”, *Etnomüzikoloji Dergisi*, Cilt. 3, Sayı. 2, 2020, s. 301.

<sup>2</sup> Özlem Ece, “Pandemi Sırasında ve Sonrasında Kültür-Sanat”, *TRT Akademi Dergisi*, Cilt. 6 Sayı. 10, 2020, s. 886.

projesiyle kendini göstermiştir.<sup>3</sup> Dört ayrı ülkeden sanatçıların evlerinde ayrı ayrı kaydettikleri kayıtların dijital ortamda birleştirilmesiyle oluşan bu mini konser, mevcut koşullar altındaki karamsar ortamı bir nebze olsun dağıtmıştır. Ayrıca müzik pratiklerinin dijital ortam vasıtasıyla ne denli etkili bir şekilde sürdürülebilirliğini göstermesi bakımından öncü olmuştur. Bu durum özellikle Türkiye’deki sanat ortamının ezberinin dışında bir deneyimdir. Şimdiye kadar dijital ortam dışında, klasik yöntemler kullanarak varlığını sürdüren performans sanatları ortamımız, bu değişime hızlı adapte olmuş gibi görünmektedir. Bu süreçte internetin sağladığı dijital fırsatları ve yeni medya araçlarını kullanarak yeni deneyimler elde eden performans sanatları ortamının, pandemi sonrası süreçte bu deneyimlerden ne ölçüde yararlanacağı üzerinde durulması gereken bir konudur. Tüm bu pratikler göstermiştir ki kültür ve sanatın geleceği, günümüz modern dünyasının getirilerine ayak uydurabilmesi, çağımızın araçlarını doğru ve etkin kullanabilmesi, geleneksel ile modern dünyanın kültürlerini birleştirebilmesinde saklıdır.

## 2. PANDEMİ SÜRECİNDE DİJİTAL TEKNOLOJİLERİN PERFORMANS SANATLARI ve MÜZİK PRATİKLERİNE ETKİSİ

### 2.1. Sanat ve Teknoloji

Dijital sanatın gelişmesinde en temel unsur olarak kabul edilen teknoloji, bugün gelinen süreçte gündelik hayatın ve sanatın bütün alanlarına girmiştir. Artık günümüz sanat eserlerinde teknoloji, sanat eserini oluşturma sürecinin aktif bir elemanı durumundadır.

*Teknoloji ve sanat, tarih boyunca birbiriyle doğru orantılı gelişen ve insanı diğer varlıklardan ayıran iki temel unsur olarak var olmuştur. Dolayısıyla, bir yapıtın yaratı sürecinde teknolojinin varlığı, sanatta doğayı yansıtmaktan uzaklaşarak bir deney görüntüsü vermiştir. Sanatçı, başka araçlarla ya da tekniklerle üretmesi mümkün olmayan sanatsal yapıtlarını bilgisayar teknolojisini kullanarak üretmeye başlamıştır. Bilgisayarın devreye girmesiyle birlikte öncelikle gerçeğin anlamı, içeriği, konumu neredeyse tümünden değişmiştir. Sanallık artık her alanda ve düzeyde yerleşik gerçeğin yerini almış, sanatsal üretimde ön plana çıkmıştır.*<sup>4</sup>

<sup>3</sup> “(Uzak Ama Birlikte) 3 Orkestra, 3 Koro, 4 Ülke, 1 Dil: MÜZİK - Konser Projesi”, <https://www.youtube.com/watch?v=UHA8bdHbIwI&t=39s> (ET:06.08.2021).

<sup>4</sup> Zühal Özel Sağlamtimur, “Dijital Sanat”, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt. 10, Sayı. 3, 2010, s. 215.

Günümüz sanat anlayışı bilgisayar teknolojisinin getirilerini aktif olarak kullanmaya başlamıştır. Bu getiriler sahne üzerinde efekt, video ve animasyonlar, ışık ve sesler olarak kendini gösterdiği gibi, dijital ortamda ise sanatçının yer ve mekândan bağımsız ortamda seyirci ile buluşmasını sağlamıştır. “*Bu bağlamda günümüz sanatı dijital teknolojiyi kullanarak sanatın ifade biçimlerine yeni olanaklar sağlamış, zenginleştirmiş, sanatsal üretimi kolaylaştırmıştır. Ayrıca yeni estetik ifade biçimleri kazandırmış, sanatta yeni sunum alanları açmış, sanatın kitlelere daha kolay ulaşımına olanak sağlamıştır. Günümüz dijital dünyasında sanat, geçmişte olduğu gibi belirli merkezlerde toplanmış olmanın ötesine geçerek, iletişim teknolojileri ve dijital platformlar sayesinde küreselleşmiştir.*”<sup>5</sup> Bugünden kolayca söyleyebiliriz ki, gelecekte sanatçıların bilgisayarlar teknolojilerinin kullanılmadığı bir dünyayı bilmeleri mümkün olmayacak ve dolayısıyla teknoloji yardımıyla üretilen sanat ile teknoloji kullanılmadan üretilen diğer sanat dalları arasındaki ayrımı anlamaları pek mümkün olmayacaktır.

## 2.2. Dijital Çağda ve Pandemi Sürecinde Sanatçı

“*Sanatçı olabilmek için yaşantıyı yakalayıp tutmak, onu belleğe, belleği anlatıma, gereçleri biçime dönüştürmek gerekir.*”<sup>6</sup> Fischer’in 1959 yılında yaptığı bu tanım, sanatçının içinde yaşadığı çağın hafızası olduğunu işaret etmektedir. Sanatçı içinde bulunduğu çağın getirdiği değişimleri ilk elden yorumlar, ona kendince formlar verir ve belli bir anlatıma, biçime dönüştürür. Bu nedenle sanatçının ve sanatın gelişiminde dönemin getirdiği teknolojik gelişmelerin ve kültürel değişimlerin etkisi göz ardı edilemez.

*İlkin tapınaklarda hep birlikte ayinler söyleyen dinleyici söylediği ezgilerin veya benzerlerinin konserlerde çeşitli çalgılarla seslendirilmesi ya da üst üste bindirilerek çok sesli hale getirilmesiyle oluşturulan eserleri algılayabiliyordu, çünkü algılayabilmek için yeterli donanımı vardı. Müzisyenin ustalaştığı süreçte müzik kiliseye sığmaz oldu. 18.yy’ın ikinci yarısında müzisyen dinleyiciye yeniden yalınlığıyla yöneldi, halka halk ezgilerinin, çocuk şarkılarının çoksesli dünyada yansımaları gösterildi. Bir asır geçti-geçmedi, müzisyen özgürlüğünü kazandı; artık o bir meslek elemanıydı. Aynı kuralları her yönde zorlayarak topluma mal olmuş olaylara, destanlara, ahlaka, evrensel değerlere dair görüşlerini özgürce haykırırken ustalığın*

<sup>5</sup> Doğan Akbulut, “Dijital Çağda Sanatın ve Sanatçının Konumu”, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt. 8, Sayı. 17, 2018, s. 119.

<sup>6</sup> Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliği*, 8. Baskı, Payel Yayınevi, İstanbul 1995, s. 11.

*doruklarında armoni sisteminin sınırları yetmez oldu, 20. yy.ın başlarında tükendi. Birileri bu sınırların içinde kendi halk müziklerini yansıtmaya devam ederken tüketenler sınırları kaldırdı, bir taraftan ses renkleriyle dinleyiciye bir gerçekliğin izlenimleri yansıtıldı diğer taraftan yeni sınırlar oluşturuldu, altta kalan, yansıtılmayan her ne varsa gün yüzüne çıkarıldı, yeni biçimsel yaklaşımlara yer verildi.<sup>7</sup>*

Tüm bu süreçler göstermiştir ki sanatçı, çağının getirileriyle beslenerek sürekli bir değişim ve gelişim içerisinde. Hangi koşullarda veya hangi dönemlerde yapılırsa yapılsın çağına ayak uydurur ve çağının getirdiği zorunlu değişimleri kabul eder. Günümüz insanı ile günümüz sanatı da değişen yeni dünyanın araçlarına uyum sağlamıştır. Her şeyin hızla geliştiği ve sürekli bir yenilik içerisinde olan günümüzde sanatçı, bu dijital dünyanın bir parçası olmuştur.

Dijital teknoloji sanatçının hayal gücünü ve yaratıcılığını zorlamakta, ona yepyeni araçlar sunar, gerçek üstü bir dünya yaratabilme imkânı vermektedir. Bu sayede sanatçının yapabileceklerinin artık bir sınırı yoktur. Sanatçının hayal gücünün yansıtılmasının önündeki tüm engeller, dijital ortamın sanat teknolojisi ile buluşması sayesinde yavaş yavaş ortadan kalkmaktadır. Sanatçı hayalinde kurduğu tüm ortama ve gerçeküstü imgelere bu sayede kolaylıkla ulaşabilecek gibi görünmektedir. Birçok görsel efekt ve nesnelere bilgisayarlar yardımıyla hazırlanabilmekte ve sahnede eserin bir parçası haline getirilebilmektedir. Bu durum sanatçının üretim biçimi, yaratıcılık gibi pek çok özelliğini geliştirirken, ortaya konan eser dinleyici ya da seyirci için daha yüksek bir doyum sağlamaktadır. Örneğin sahnede ağzından alev topları çıkaran bir ejderha figürü, bilgisayar ve animasyon teknolojileri sayesinde günümüzde daha etkili bir şekilde oluşturulabilmekte ya da sahne üzerinde sanal bir fırtına oluşturulabilmekte, kar, yağmur vs. yağdırılabilmektedir.

Özellikle son dönemde tüm dünyada yaşadığımız pandemi süreci beklenenin aksine toplumun sanat ve sanatçıyla buluşmasına engel olmamıştır. İnternetin günlük hayatlarımızın bir parçası olduğu bu dönemde, birçok eser dijital ortamda seyircilerle buluşabilmekte, fiziksel mekânlar sanal mekânlara aktarılabilmektedir. *“Gelişen teknoloji ve bu teknolojinin sanatla buluşması beraberinde yeni olanaklar da getirmiştir. İnternetin gelişmesi zaman ve mekân kavramındaki sınırlılıkları ortadan kaldırarak bireylerin küresel bir köy içerisinde yaşamalarına olanak*

<sup>7</sup> M. Özgü Bulut, “Kalabalıklar ve Beden Müziği”, (Sanatta Yeterlilik Tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2011), s. 22.

*tanımaktadır.*<sup>8</sup> Bu yeni olanakların, pandemi öncesi döneme kıyasla daha yoğun kullanıldığını söylemek çok da yanlış olmaz. Bu süreçte müze, opera evi, tiyatro gibi sanat kurumlarının birçoğu kapılarını dijital ortamda seyircilerine açmış, bu durum çeşitli türdeki eserlere ulaşım kolaylığı sağlamıştır. Hatta normal şartlarda sadece seyirci olarak eserin sunuluş şeklini izlemeye alışık olan seyirciler, dijital ortam sayesinde çok daha fazlasına, eserlerin prova süreci, esere hazırlıklar, kulislerdeki görüntüler gibi kaynaklara erişebilmekte, o sanatsal üretimi adeta onun bir parçasıymış gibi yaşayabilmektedirler.<sup>9</sup> Bu süreçte “evde opera” deneyimi göze çarpan önemli pratiklerden biri olmuştur. Şimdiye kadar büyük sahneler, gösterişli dekorlar ve kalabalık orkestralar ile sahnelenilmesine alışık olunan opera sanatının, minimize edilerek evlerde sahnelenen hali üzerinde durulması gereken farklı bir deneyim oluşturmuştur.

*Dünyanın en çok ziyaret edilen müzelerinden British Museum, The Metropolitan Museum of Art, Rijksmuseum gibi önemli müzeler Google Arts & Culture aracılığıyla ulaşılabilir durumdadır. Ülkemizde de birçok önemli müze ve galeri arşivini izleyiciye dijital platformda açmıştır. Sakıp Sabancı Müzesi, Pera Müzesi, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, SALT, İstanbul Modern, Borusan Contemporary gibi müzeler de erişime açılan önemli müzeler arasında yer alırlar. Bunun yanı sıra güncel sergileri sanal tur aracılığıyla izleyiciyle buluşturan galerilerin varlığı, instagram üzerinden sanatçı atölyelerinin gösteriminin yapılması da izleyici ile sanatçı arasındaki fiziksel engelleri kaldırmakta etkili olmuştur.*<sup>10</sup>

Diğer yandan performans sürecinin dijital ortama aktarılmış olması sanatçıların da farklı deneyimler yaşamalarına sebep olmaktadır. Mekândan ve konumdan bağımsız olarak pandemi döneminin getirdiği eve kapanma hali müzik dinleme ve yaratma alanındaki neredeyse tüm pratikleri sanal alana taşımıştır. “Teknolojik yenilikler sonucu hedef kitle, önce dinleyici sonra da seyirci olarak, müzik etkinliğinin gerçekleştiği mekânda bulunmadan müziğe canlı olarak

<sup>8</sup> Aysun Kaya Deniz, “Covid 19 Sürecinde Dijitalleşen Eğlence Anlayışı: Çevrim İçi Konserler”, *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt. 4 Sayı. 2, 2020, s. 198.

<sup>9</sup> “The Nutcracker in 360 degrees (The Royal Ballet)” [360 derece izlenebilen bale deneyimi], [https://www.youtube.com/watch?v=yo2keosacZY&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=yo2keosacZY&feature=emb_title) (ET: 24.08.2021).

<sup>10</sup> Çiğdem Tanyel Başar, “Pandeminin Gölgesinde Sanat-Sanatçı-İzleyici”, *Yedi*, Kış 2021, Sayı. 25, 2021, s. 59.

*ulaşabilecek konuma gelmiştir.”<sup>11</sup> Şimdiye kadar sanatçı ve seyirci arasında gerçekleşen doğrudan etkileşimin yerini sanal ortama ve bilgisayar tekniklerinin kullanıldığı üretimlere bırakmasının, hem sanatçı hem de seyirci açısından farklı bir deneyim olduğu bir gerçektir.*

*Salgın döneminde sosyal ve fiziksel izolasyon kuralları gereği evden oldukça az çıkan bireyler, birbirlerine psikolojik olarak destek olmak amaçlı Instagram üzerinden çevrim içi konserler gerçekleştirmektedir. Herhangi bir enstrüman çalabilen ya da sadece şarkı söylemeyi tercih eden bireylerin çevrim içi konser faaliyetlerine ünlü sanatçılar da eşlik etmeye başlayınca Instagram çevrim içi konserlerin gerçekleştirilmeye başlandığı bir platform haline gelmeye başlamıştır.<sup>12</sup>*

Sanatçı ve izleyici arasındaki bu yeni deneyim, “özellikle sosyal medya araçlarıyla sürerliliği sağlanan müzik pratikleri, süreç içerisinde sanat yapıtının yani konserlerin biriciklikten toplu dağıtım haline gelmeleri ve konserlerin auralarından kaynaklanan “buradalık” ve “şimdililiği” oluşturan gerçeklik duygusunu dönüşüme uğrattığı söylenebilir.”<sup>13</sup> Diğer yandan bu dönüşüm, yani sanat organizasyonlarının sanal ortamda devam edebilmesi durumu, kurumların, sanatçıların faaliyetlerini kısmen de olsa devam ettirebilmesini ve mevcut sanatsal üretimlerinin sürdürülebilirliğini sağlamıştır.

Bu süreçte göze çarpan deneyimlerden bazıları şunlardır:

- İtalya’da başlayıp birçok ülkeye yayılan “Balkon Konserleri”<sup>14</sup>
- Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından gerçekleştirilen “Evde Bayram Konserleri”<sup>15</sup>
- Pandemi dönemi yazılmış, Opera Vision tarafından internet ortamında paylaşılan “evde opera” örneği<sup>16</sup>

<sup>11</sup> Özge Cesur, “Konser Geleneğinde Yeni Boyut: Dijital Konserlerde Mekân ve Seyirci” *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, Cilt. 7, Sayı. 14, 2021, s. 302.

<sup>12</sup> Aysun Kaya Deniz, *a.g.e.*, 2020, s.199.

<sup>13</sup> Ö. Ayça Boyacıoğlu, *a.g.e.*, 2020, s. 303.

<sup>14</sup> “İtalya’da bir balkon konseri”,

<https://www.youtube.com/watch?v=dhmXJ9t5Fpo> (E.T.24/08/2021).

<sup>15</sup> “Evde Bayram Konserleri / Murat Karahan ve Antalya Devlet Opera Balesi Orkestrası TSM Konseri”,

<https://www.youtube.com/watch?v=4m6qjBabZZs> (E.T. 24.08.2021).

<sup>16</sup> “The Den”,

<https://www.youtube.com/watch?v=bwsc7uWeSqk&feature=youtu.be> (E.T. 24.08.2021).

- Victorian Opera'nın "Opera-Bytes" örnekleri<sup>17</sup>
- Eski konser ve temsil kayıtları internet siteleri üzerinden erişime açıldı. (Berlin Filarmoni, Metropolitan Opera, Royal Opera House, Zorlu PSM vb.)
- Zoom vs gibi uygulamalar üzerinden yapılan, provalar, müzisyen buluşmaları, canlı konserler
- Online müzik ve enstrüman dersleri.
- Dünyanın en çok ziyaret edilen müzelerinden British Museum, The Metropolitan Museum of Art, Rijksmuseum, ülkemizde ise Pera Müzesi gibi önemli müzelerin internet ortamında erişime açılması.

Bütün bu deneyimlerin gerek sanatçılar, gerekse seyirciler açısından olumlu sonuçları olduğu düşünülmektedir. Daha önce erişilmesi zor ve masraflı olan birçok konser, etkinlik, festival, müze gibi organizasyon ve kurumlara bu sayede erişilebilirlik sağlanmıştır. Özellikle teknolojinin ve dijital ortamın olanaklarının kullanılması, mesafelerin ortadan kalkmasına, böylece de sanatsal üretimlerde küresel bağlamda paylaşımlara imkânı sağlamıştır.

### 3. SONUÇ VE ÖNERİLER

Günümüzün gelişen teknolojisi, toplumsal yaşantımızın her alanında olduğu gibi sanatsal faaliyetlerde de etkin bir şekilde kendisini göstermektedir. Bilgisayar teknolojilerinin getirdiği, efekt, animasyon, kurgu, ışık oyunları gibi araçlar sahne gösterilerinde kullanıldığında, eserlerin yarattığı etki çok daha büyük olmaktadır. Normal şartlarda yapımı çok daha meşakkatli olan eylemler bu sayede çok daha kolay bir şekilde yapılabilmektedir. Sanatçının hayal gücünün ve yaratıcılığının önündeki engeller dijital ortamın sanat ile buluşması sayesinde ortadan kalkmaktadır.

Teknolojik gelişmeler pandemi döneminin tüm dünyayı etkilediği süreçte, sanatsal faaliyetlerin kısmen de olsa devamlılığı sağlaması açısından fayda sağlamıştır. Toplumsal hayatın kısıtlandığı ve bütün faaliyetlerin aksadığı bu dönemde, sanatsal faaliyetler, festivaller, konser mekânlarından sanal mekânlara aktarılmıştır. Bu süreçte birçok ev konseri, festival, konser ve temsil kayıtları internet üzerinden seyircilerle buluşmuştur. Daha önce ulaşılması zor ve masraflı olan birçok sanat faaliyetine bu sayede erişim imkânı gelmiştir. Pandeminin yarattığı olumsuz hava bu sayede bir nebze olsun dağılmıştır.

Bu durum aynı zamanda dünyanın farklı yerlerindeki sanatçıların, sınırların kapalı ve tüm dünyanın evde olduğu bu süreçte bir araya gelmeleri ve bir sanatsal

<sup>17</sup> "Opera-Bytes: Episode 1",  
[https://www.youtube.com/watch?v=AA9NJXAJ7wE&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=AA9NJXAJ7wE&feature=emb_title) (E.T. 24.08.2021).



üretim içerisine girmelerini mümkün kılmıştır. Bu da dünyanın neresinde olursa olsun, sanatın evrensel dili sayesinde insanların bir araya gelmelerinin önündeki engellerin kaldırılabilirdiğini göstermiştir. İletişim teknolojileri ve dijital teknolojilerin kullanılması sayesinde sanatsal üretim alanında geniş ölçekli bir küreselleşme gerçekleşmiş ve yeni sunum alanları yaratılmıştır.

Görülmektedir ki, pandemi sürecinde müzik pratikleri, gelişen teknoloji araçlarına ayak uydurmuş ve bu sayede varlığını kısmen de olsa sürdürebilmiştir. Her ne kadar büyük salonlarda kitlesel etkinliklerin yerini tutmasa da, sanatsal faaliyetlerin kesintisiz sürdürülebilmesi ve toplumun sanat faaliyetlerine ulaşımının sağlanabilmesi açısından önemli olmuştur. Öte yandan gelişen teknoloji araçları sanat faaliyetleri ve özelinde müzik pratiklerinde kullanıldığında etkisi her zamankinden daha güçlü ve geniş çaplı olabilmektedir.

#### KAYNAKÇA

AKBULUT, Doğan, “Dijital Çağda Sanatın ve Sanatçının Konumu”, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt. 8, Sayı. 17, 2018.

BAŞAR, Çiğdem Tanyel, “Pandeminin Gölgesinde Sanat-Sanatçı-İzleyici”, Yedi, Kış 2021, Sayı. 25, 2021.

BOYACIOĞLU, Ö. Ayça, “Covid-19 Pandemisinin Müzik Festivallerine Mekânsal Etkisi "Virtual Festival"”, Etnomüzikoloji Dergisi, Cilt. 3, Sayı. 2, 2020.

BULUT, M. Özgü, “Kalabalıklar ve Beden Müziği”, (Sanatta Yeterlilik Tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2011).

CESUR, Özge, “Konser Geleneğinde Yeni Boyut: Dijital Konserlerde Mekân ve Seyirci” Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, Cilt. 7, Sayı. 14, 2021, s. 298-315.

DENİZ, Aysun Kaya, “Covid 19 Sürecinde Dijitalleşen Eğlence Anlayışı: Çevrim İçi Konserler”, Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt. 4 Sayı. 2, 2020, s. 191-206.

ECE, Özlem, “Pandemi Sırasında ve Sonrasında Kültür-Sanat”, *TRT Akademi Dergisi*, Cilt. 6 Sayı. 10, 2020.

FISCHER, Ernst, *Sanatın Gerekliği*, 8. Baskı, Payel Yayınevi, İstanbul 1995.

SAĞLAMTİMUR, Zühal Özel, “Dijital Sanat”, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt. 10, Sayı. 3, 2010, s. 213-237.

#### İnternet Kaynakları

“Evde Bayram Konserleri / Murat Karahan ve Antalya Devlet Opera Balesi Orkestrası TSM Konseri”,

- 
- <https://www.youtube.com/watch?v=4m6qjBabZZs> (E.T. 24.08.2021).  
“İtalya’da bir balkon konseri”,  
<https://www.youtube.com/watch?v=dhmXJ9t5Fpo> (E.T.24/08/2021).  
“Opera-Bytes: Episode 1”,  
[https://www.youtube.com/watch?v=AA9NJXAJ7wE&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=AA9NJXAJ7wE&feature=emb_title) (E.T. 24.08.2021).  
“The Den”,  
<https://www.youtube.com/watch?v=bwsc7uWeSqk&feature=youtu.be> \_\_\_\_ (E.T. 24.08.2021).  
“The Nutcracker in 360 degrees (The Royal Ballet)” [360 derece izlenebilen bale deneyimi],  
[https://www.youtube.com/watch?v=yo2keosacZY&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=yo2keosacZY&feature=emb_title) (ET: 24.08.2021).  
“(Uzak Ama Birlikte) 3 Orkestra, 3 Koro, 4 Ülke, 1 Dil: MÜZİK - Konser Projesi”,  
<https://www.youtube.com/watch?v=UHA8bdHbIwI&t=39s> (ET:06.08.2021).

## RENÉ GIRARD'IN "KURBAN" KAVRAMININ YOL GÖSTERİCİLİĞİNDE EMİN ALPER'İN "KIZ KARDEŞLER" FİLMİ İÇİN BİR OKUMA

*IN THE GUIDANCE OF RENÉ GIRARD'S CONCEPT OF "VICTIM" AN  
ANALYSIS FOR THE MOVIE "THE SISTERS" BY EMİN ALPER*

Pınar AYGÜN \*

Geliş Tarihi: 28.12.2021

Kabul Tarihi: 22.01.2022

(Received)

(Accepted)

**Öz:** İnsan hayatı onu yaşayanın elinde olan, sadece kendi seçimlerinden oluşan ve kendi kararlarının, iradesinin yön verdiği bir deneyimler bütünü değildir. Havsalamızın almadığı en eski zamanlardan getirilen kolektif bilinç kırıntıları bile bizdeki bu hissi kuvvetlendirir. Öncellerini, sınırlarını bilmediğimiz ama yoğun bir şekilde maruz kaldığımız, ölümlü olduğumuzun idrakine vardıkdan hemen sonra gelen en temel trajedilerimizden biridir. Emin Alper'in yönetmenliğini ve senaristliğini yaptığı, 2019 yılı yapımı "Kız Kardeşler" filmi René Girard'ın "kurban" ve "günah keçisi" kavramları ışığında analiz edilebilecek önemli bir corpus, açık yapıttır. Film bir tragedyanın tüm özelliklerini haizdir. Bu çalışma, Alper'in filmini Girard'ın kurban kuramı etrafında okumayı amaçlar.

**Anahtar Kelimeler:** Film analizi, kurban, günah keçisi, Emin Alper, René Girard, Kız Kardeşler.

**Abstract:** The life is not a set of experiences in the hands of the people who live it, consisting only of their choices and directed by their own decisions and will. Even the crumbs of collective consciousness brought from the past, which our mind didn't receive, strengthen this feeling in us. It is one of our most fundamental tragedies, which we do not know about its predecessors and boundaries, but to which we are intensely exposed and that comes right after we realize that we are mortal. The "Sisters" film, directed and scripted by Emin Alper in 2019, is an important corpus, open work that can be analyzed in the light of René Girard's concepts of "victim" and "scapegoat". The film has all the characteristics of a tragedy. This study aims to read the film around Girard's theory.

**Keywords:** Film analysis, victim, scapegoat, René Girard, Emin Alper, The Sisters.

### 1. GİRİŞ

René Girard "Günah Keçisi" kitabında ilkel toplumlarda kendini kurban etme mitlerini anlatırken açılışı Azteklerden "Güneş'in ve Ay'ın" Yaratılışı ile yapar. Kutsalın işleyişiyle şiddetin işleyişi aynı der Girard. Şiddete ait ne varsa kutsalın

\* Öğr. Gör. Pınar AYGÜN, İstanbul Bilgi Üniversitesi, pınaraygun@bilgi.edu.tr. Işık Üniversitesi Sanat Bilimi Doktora Programı Öğrencisi, ORCID: 0000-0003-0715-4240.

içinde de mevcuttur. Temel ayırım kutsalın şiddetten başka şeyleri, hattâ şiddetin tersini bile kapsamasıdır. Girard'a göre kutsal, şiddete göre oldukça karmaşıktır. Şiddet yalnızca şiddetken, kutsal bir sürü zıtlığı bünyesinde barındırabilir. Ölüm kültürel düzenin kökenidir. Diğer tüm dizgeler bu kökene göre konumlanır. Emin Alper'in yönetmenliğini ve senaristliğini yaptığı, 2019 yılı yapımı "Kız Kardeşler"<sup>1</sup> filmi René Girard'ın "kurban" ve "günah keçisi" kavramları ışığında analiz edilebilecek önemli bir corpus, "açık yapıt"tır. Filmde bir tragedyanın tüm özellikleri gözlemlenir. Bu çalışma, filmi Girard'ın kuramı etrafında okumayı amaçlar.

İnsan hayatı, sadece onu yaşayanın deneyimleriyle şekillenmez. Kendi iradesiyle deneyimleyebildiklerinin yanı sıra içine doğduğu çevrenin, birlikte yaşadığı topluluğun dinamiklerinin de etkisi altındadır. En eski zamanlardan beri günümüze taşıdığımız birikim, kolektif bilinç aktarımları, davranışlarımız için adım atarken içimizdeki kısık ama vazgeçemediğimiz ses olmaya devam eder. Neden ve nasıl yaptığımızı anlamasak ya da üzerine uzun uzun düşünmesek de etkilerini hissederiz. İç sese ek olarak, bir de boyun eğmek zorunda kaldığımız çeşitli otoritelerin baskılarıyla oluşan davranışlarda bulunuruz.

Gerçekten içimizde yer alan bir güç mü seçimlerimizi etkiliyor, yoksa kader denilen şey aslında "öteki"nin ama her zaman daha güçlü, otoriter bir "öteki"nin kendi seçimlerini bize dayatmasından mı ibaret? Peki ya özgür irade kavramına nasıl yaklaşmak gerek? Dennett'dan alıntılanan aşağıdaki bölüm, Stoacıların konuya bakışlarında "doğaçlamaya" yer olmadığını, hepimizin rollerinin belirlendiğini söyler.

*"Sözgelimi Stoacılar, özgürlüğün kaçınılmaz olanla mücadele etmemekte aranması gerektiğini savunmuş; özgürlüğü, arzuların şiddetini kişinin koşullarına uyduracak biçimde aşağı çekmekle bir tutmuşlardır. Bu düşünürler, böylelikle apatheia diye adlandırdıkları bilgece bir teslimiyet tavrı benimsemeyi teşvik etmişlerdir. Diğer yandan, günümüzün apati (apathy) anlayışına doğru yapılan etimolojik seyahatin ilerleyen aşamalarında kavramın basitleşip ucuzlaştığı fark edilebilirken, Stoacıların kendilerine has öğretiyi özellikle bazı iç karartıcı metaforlar yardımıyla açıklamayı tercih ettikleri gerçeği de değişmeden kalır. Onların düşüncesine göre hayat trajedisinde her birimize oynanacak bir rol verilmiştir ve bizim için yazılmış olan metni*

<sup>1</sup> Alper, Emin, "Kızkardeşler", 2019  
<https://www.blutv.com/filmler/yerli/kiz-kardesler>, (E.T.20.11.2020).

*becerilerimiz ölçüsünde seslendirmekten başka yapabileceğimiz herhangi bir şey yoktur; burada doğaçlamaya yer kalmamıştır.”<sup>2</sup>*

Kutsal metinlerde de sık sık vurgulanan “kader”e iman yükümlülüğü, dahlinin olmadığı bir deneyimler bütününde insanın cendereye sıkışıp kalmışlık durumundan başka bir şey değildir. Tabii her kutsal metin kendi retorliğini kurar. Kuran ve İncil’de geçen “kader” aynı şey değildir. Kuran kötünün de iyinin de Allah’tan geldiğini (Hayır ve Şer Allah’tandır) İncil ise tüm iyi/iyiliklerin Tanrı’dan, kötülüğün ise insandan geldiğini aktarır.

Kuran’da her şeyi bilen ve muktedir olan Allah’tır. Kullarına zekâ/akıl erdemlerini de bahşetmiştir. İyi olanların, yasaklananlara hayatlarında yer vermeyenlerin Cennet ile mükâfatlandırılacağını bildirmiştir. Yunus Sûresi 49. Ayet’te<sup>3</sup> ve Hûd Sûresi 6. Ayet’te<sup>4</sup> her insan için verilen yaşam süresinin önceden belirlendiği, kendi zamanı üzerinde bile herhangi bir irade sahibi olamadığı açıkça belirtilir. Zamanın sahibi olamayan insanoğlu, bunu bilerek yaşamını sürdürmenin ıstırabı içinde belirlenmiş bir zamanda, belirlenmiş bir kurgu ile yine de bir mücadele ekseninde varoluşunu sürdürmek için çabalayacaktır.

Her insan, yaşam süresini tamamlamaya çalışırken hem birbirine çok benzer hem de birbirinden çok farklı tutum ve davranışlar sergiler. Bu tutum ve davranışlar çoğunlukla “öteki”nin durum/duruşuna göre şekillenir. Herkesin kendi için en doğrusu, en faydalısını yapmaya çalıştığı tüm zamanlarda elbette ki ortaya çıkan “çatışma” olacaktır. Çatışma, şiddeti doğuracak ve şiddetten kurtulmak, sağalmak için “kurban” gerekecek, kurban seçimi en zayıf, en masum hattâ en iyiler arasından devşirilecektir. “Günah keçisi” belirlemek, toplumların kolektif hatalardan arınmak

<sup>2</sup> Daniel C. Dennett, *Özgürlük Alanı*, 1. Baskı, Alfa/Bilim, İstanbul 2019, s.11.

<sup>3</sup> “Yunus Sûresi (10) 49. Ayet”, “Hûd Sûresi (11) 6. Ayet”, Ömer Çelik meali: “Onlara şöyle de: Allah dilemedikçe, ben kendime ne bir zarar verebilir ne de bir fayda sağlayabilirim. Her ümmet için belirlenmiş bir süre vardır. Bu sürenin sonu geldiği zaman artık onu ne bir an geciktirebilirler ne de bir an öne alabilirler.”, [https://www.kuranvemeali.com/meal\\_bul?sure=yunus&ayet=49&meal=omer-celik&kelime=](https://www.kuranvemeali.com/meal_bul?sure=yunus&ayet=49&meal=omer-celik&kelime=) (E.T.28.11.2020).

<sup>4</sup> “Yeryüzünde kıvılcıktan bütün canlıların rızkı yalnızca Allah’a aittir. Allah, her canlının anne karnından başlayıp devam eden hayat yolculuğunun her basamağında uğrayacağı menzili, orada kalacağı süreyi ve bu basamağın sonunda emanet bırakılacağı yeri de bilir. Bütün bunlar, apaçık ve açıklayıcı-ayrıştırıcı bir kitapta kayıtlıdır.” Ömer Çelik meali, <https://www.kuranvemeali.com/hud-suresi/6-ayeti-meali> (E.T.28.11.2020).

için kullandıkları yollardan kılıfına en uydurulmuş olanı olarak tüm zamanlar boyunca tarihte/günümüzde yerini alacaktır.”<sup>5</sup>

## 2. RENÉ GIRARD'DA KURBAN VE GÜNAH KEÇİSİ KAVRAMLARI

René Girard “Günah Keçisi” kitabında ilkel toplumlarda kendini kurban etme mitlerini anlatırken açılışı Azteklerden “Güneş’in ve Ay’ın” Yaratılışı ile yapar. Teotihuacan’da toplanan tanrılar dünyayı aydınlatma işinin kim tarafından yapılacağını tartışırlar. Tecuciztecatl adlı tanrı ben yaparım der. İlk aday bulunmuştur, ikinci bir aday daha gereklidir, onun için tekrar konuşurlar. Bu sefer hiçbir tanrı gönüllü olmaz. İçlerinden kimsenin önem vermediği, yüzü sivilceli bir tanrı hiç konuşmadığı, sadece dinlediği halde diğer tanrılar hep bir ağızdan “Sen ol, küçük Buboso” derler. O da hemen kabul eder. Dört günlük bir tövbeden sonra gece yarısı Teotexcalli denen ateşin çevresinde toplanırlar. İlk aday olan Tecuciztecatl’a ateşe atlamasını emrederler. Dört kere denemesine rağmen bir türlü ateşe atlayamaz. Kurala göre kimsenin dört kereden fazla denemesi emredilmez. Buboso’ya atlamasını söylerler. Bubosa tüm gücünü toplayıp hemen atlar ve yanar. Tecuciztecatl ise Bubosa’yı görünce korun içine atlar ve yanar. Bubosa asıl adıyla Nanauatzin tereddüt etmeden atladığı, hızlı ve parlak bir şekilde yandığı için Güneş, Tecuciztecatl ise tereddüt ederek atladığı, ikinci olduğu, yanarken ışığı daha az parladığı için Ay olur. Aztek miti gönüllü ya da gönülsüz günah keçilerinin bulunacağını, tanrıların aldığı kararlara itaatsizlik etmenin mümkün olmadığını, her zaman diğerinden daha güçlü bir tanrı olduğunu, bir direnç gelişse bile makûs talihin gerçekleşeceğini, direnç geliştirenin de bir şekilde cezalandırılacağını işaret eder.

“Mit, kararın özgür ve gönüllü yanına vurgu yapar, Tanrılar büyüktür ve dünyanın ve insanlığın var olmasını sağlamak için esas olarak kendi arzularıyla ölüme giderler. Ama iki durumda da karanlık bir zorlama ögesi karışmıştır işin içine ve bunun üzerinde durmamız gerekir.”<sup>6</sup> Üzerinde durulması ve düşünülmesi elzem olan zorlama öge toplum baskısıdır. Bu baskının miktarı, nasıl olacağı ve neyi, ne kadar kapsayacağı yine o topluluğun en zorba ve güçlü olanı/olanları tarafından belirlenecektir.

Karanlık bir zorlama ögesi olmasa sanki her şey yolunda ve olması gerektiği gibi gerçekleşir. Karanlık öge aslında otoritenin baskısı, toplumun dayatmalarıdır. Tanrıların arasındaki hiyerarşi güçlünün ve avantajlının yanında tezahür eder. Zayıfın daha zayıfı, güçlünün de daha güçlüsü hep vardır. Baskın olan hedefini kısa

<sup>5</sup> Hasan Bülent Kahraman, “Sanat Çözümlemesi” ders notları, Işık Üniversitesi, Sanat Bilimi Doktora Programı, İstanbul 2020.

<sup>6</sup> René Girard, *Günah Keçisi*, 3. Baskı, Alfa Yayınları, İstanbul 2018, s. 86.

sürede fark eder, üzerinde yarattığı tazyikle işlerin istediği gibi gitmesini sağlar. Ölümlüler için de durum pek farklı değildir. Topluluğun günah keçisi seçilir, gönüllü olmuyorsa gerekli şartlar düzenlenerek kendini topluluk yararına feda etmesi sağlanır. Şiddetin görünür hale gelmesi bir anlamda engellenir. Topluluğun hatası sağaltma yoluyla ortadan kaldırılır, görünürde eşitlik sağlanmış olur.

Girard kutsal ve şiddetin işleyişinin aynı olduğunu belirtir. Şiddete ait dinamiklerin hepsi kutsalın içinde de yer alır. Temel bir farktan söz etmek mümkündür. Kutsal şiddetin tersini de kapsar. Şiddetin ne olduğu açıkça görünürken ya da hissedilirken, kutsalın içinde barınan şiddet çoğu zaman gizlidir. Şiddet yalnızca şiddetken, kutsal bir sürü zıtlığı bünyesinde barındırabilir. Ölüm kültürel düzenin kökenidir. Diğer tüm dizgeler bu kökene göre konumlanır. En iyi örneklerine yazınsal metinlerde Yunan tragediyalarında rastlarız. Tragedyalar iyi-kötü, olumlanan-olumsuzlanan davranış biçimlerini, insanlık hallerini ele alır. Tragedya karakterleri, yolculuklarında karşılaştıkları olaylar karşısında farklı tepkiler verebilir, ilk tanıştığımız karakterden farklı biri olarak hikâyeyi tamamlayabilir. Kötücül bir karakter topluluğun menfaati için uyguladığı şiddet sonrası bir kahraman olarak ünlenebilir. Örneklerinden biri Kral Oidipus'tur.

“Kurban sunumu da hiçbir tanrıya göndermede bulunulmadan, yalnızca kutsallık çerçevesinde tanımlanabilir. Kötücül şiddetin kurbanda odaklanması ve kurbanın öldürülmesi yoluyla iyicil şiddet biçiminde başkalaştırılması ya da aynı anlama gelmek üzere, dışarı atılmasıdır kurban sunumu. Topluluk içinde “kötü” olan kutsal, yeniden dışarıya çıkınca yine “iyi” oluyor.”<sup>7</sup>

Önceleri salt kötülük ve şiddetin timsali olan Oidipus (baba katli-ensest), ilerleyen bölümlerde Tebai halkını Sfenks'ten kurtaran bir kahraman kral olarak “oybirliğine dayalı şiddet”le halkın gözünde saygınlık kazanır. Lanetinden hayatı boyunca kaçmaya çalışmış ama çeşitli talihsizlikler sonunda yazgısına katlanmak zorunda kalmıştır. Yine de intihar etmemiş, gözlerini kör ederek kendince diyetini ödemeye çalışmış, tanrılara başkaldırıştır.

### 3. İNCELEME

#### 3.1 Seçimlerimiz Bizim Mi?

Emin Alper'in “Kız Kardeşler” filminde üç birlik kuralı gözetilmiştir. Şahane doğa görüntüleriyle seyircide büyük bir hayranlık uyandırmasının yanı sıra insan hayatında başa gelebilecek bütün büyük acıları da (anne yokluğu/kayı, intihar, bebek/çocuk ölümü, istismar, hastalık vb.) tüm çıplaklığıyla sahneler. Kız

<sup>7</sup> René Girard, *Şiddet ve Kutsal*, Alfa/Araştırma, İstanbul 2018, s. 374.

kardeşlerin kendi aralarındaki sıcak sohbetleri ve babanın kızlarına masal anlatımı hariç tüm sahneler yoğun/derin bir hüznü içerir.

Filmde annelerini çok küçük yaşta kaybetmiş, köyde babaları Şevket tarafından bakılmaları güç olduğu için kasabaya besleme olarak verilen üç kız kardeşin; Reyhan, Nurhan ve Havva'nın hayatlarından bir kesit anlatılır. Film Havva'nın eve dönmesiyle açılır. Besleme verildiği evin çocuğu vefat eder, üzüntülü anne ve baba Havva'nın geri gönderilmesine karar verir. Baba evinde ablası Reyhan, eniştesi Veysel ve bebek yeğeni ile yaşamaya başlar. Havva evin çocuğunun ölümünden dolayı çok üzgündür, eve döndüğü için de oldukça mutsuzdur. Besleme olarak verildiği evin annesinden çok şey öğrenmiş, kendisine iyi davranıldığını düşünmüş, her şeyin birden değişmesiyle hayatının altüst olması onu çok üzmüştür.

Havva'nın ardından Nurhan da besleme olarak verildiği Doktor Necati Bey'in evinden aniden geri getirilir. Evin oğluna tokat attığı için, ayrıca öfkeli ve asi olduğu evin hanımı tarafından istenmemiştir. Üç kız kardeş yine birlikte. Birlikte olmaktan değil ama orada olmaktan, sıkışıp kalmışlık duygusundan mustarıplardır.

Nurhan'ı getiren Doktor Necati Bey akşam damat Veysel, baba Şevket ve köy muhtarı ile içki sofrasına oturur. Veysel, Necati Bey'den iş ister, amacı Reyhan'ı da alıp kasabaya gitmek, oğlunu okutmaktır. Bu istek Necati Bey'in hoşuna gitmez. Veysel ısrarcı olur, tartışma çıkar, çıkan tartışmada Veysel Reyhan'ın bebeğinin Necati Bey'den olduğunu ima eder. Necati Bey çok sinirlenir ve gider. O zamana kadar Reyhan'ın söylemlerinden bebeğin kasabadan başka birinden olduğunu düşünürüz ama kız kardeşler arası konuşmalardan bebeğin Necati Bey'den olduğunu anlarız. Reyhan, Nurhan'dan önce Necati Bey'lerin beslemesidir.

Necati Bey'e iş için ısrarcı olunması Reyhan'ı çok kızdırır ve Veysel'i aşağılayan, küçülten bir konuşma yapar. Konuşmadan sonra bebeğini ocağın yanına bırakarak evden çıkar. Konuşma sonrası çok öfkelenen Veysel ateşi büyük bir hisşimla karıştırmaya başlar ve bebeği öldürür. Sonrasında büyük bir trajediyle baş başa kalan, bebeğini kaybeden Reyhan'ın perişan halini görürüz. Veysel çok pişmandır. Son kez Reyhan'la konuşmaya gider, pişmanlığını dile getirir, Reyhan'ın kendi bebeğine hamile olduğunu ama onu doğurmayacağı haberini alır ve sonra intihar eder.

Baba ve kız kardeşler ilk zamanlarda olduğu gibi baş başadır artık. Reyhan Ankara'da yaşayan teyzesinin yanına gitmeye karar verir, ona mektup yazar. Havva, Necati Bey'lere geri gideceği umuduyla bekler. Nurhan çok hastalanır, güya Necati Bey'in gönderdiği ilaçları içer ama bir türlü düzelmez. Hasta yatağında iyice kötüleyen Nurhan'ı görürüz, etrafında babası ve kız kardeşleri vardır son sahnede. Nurhan iyileşir mi? Reyhan Ankara'ya gidebilir mi? Havva besleme olarak başka bir aileye verilir, okumaya devam edebilir mi? Bu sorulara yanıt almayı isteyen ama



umutlu cevapları da olmayacağını bilen izleyici açık uçlu bir son ve derin bir hüznle filmi sonlandırır.

Filmde bir de Hatice vardır. Ara ara takla atarak evin önünden aşağıya doğru yuvarlandığını izleriz. Filmin devinimini, çember içinde dönerek yine aynı yerde kalma sıkışmışlığını anlatan önemli bir metaforik figürdür. Aslında film karakterlerinin de hayatları Necati Bey hariç tepeden aşağı yuvarlanarak büyüyüp bir çığa dönüşecek sorunlar ve üzüntüler yığını olmaktan öteye geçmez. Çıkış yoktur.

Necati Bey ki büyük kötülüğün baş failidir, arabasına atlayarak köyü terk ettiğinde arka planda kalan köy manzarasının gittikçe küçülmesi gibi uzaklaştıkça suçundan azat edilir, hiçbir bedel ödemez. Adeta bir tanrı otoritesine sahiptir, Reyhan'ın bebeğinin ölümü, Veysel'in intiharı gibi felaketlerden sonra bile Şevket hâlâ hasta kızı Nurhan için Necati Bey'i kurtarıcı olarak gösterir. Kendisi buna inanmaz ama kızlara Necati Bey bugün gelecek, yarın gelecek seni alacak, iyileştirecek gibi kendinin de inanmadığı telkinlerine devam eder.

Şevket kızlarına koruyucu bir baba olamamıştır. Hattâ kızların potansiyellerini ve kendilerini gerçekleştirmelerinin önündeki en büyük engeldir. Çalışıp didinerek kızlarını yanında ve koruması altında tutmayı seçmez, babaya en çok ihtiyaç duydukları zamanlarda onları evden ve kendinden uzaklaştırır. Filmde Şevket'in daha önceki yaşamına dair izler yoktur, geçmişinin bilgisine vâkıf olmayız. Bildiklerimizden biri babalık rolünden kaçmasıdır. Sık sık tekrarladığı tek eylem kızlara masal anlatmasıdır, masal seçimi de “nankör üç kız kardeşler”dir. Oldukça manidar olan bu seçim hakikatten kaçışın önemli bir temsilidir. Kızlar hiçbir şeye sahip değillerdir ki nankörlük yapabilsinler. Her şey eksiktir, hiçbir zaman da tamamlanamayacağını bilincinde olacak kadar da sağduyululardır maalesef... Hepsi birbirinden akıllı, annesiz büyümelerine karşın şefkatlilerdir, bazen kavgalara da şahitlik ederiz ama temelde birbirlerine bağlılıklarına da şahit oluruz. Her birinin toplumsal kurban olarak yitip gitmesine göz yuman Şevket, Girard'ın aşağıda açıkladığı üzere üç kızı için de sırayla aynı tutumun gerçekleşmesine seyirci kalır.

*“Baba hiçbir şeyi açıklamıyor; her şeyi açıklamak için, babadan kurtulmamız, kolektif öldürme ediminin topluluk üstünde gösterdiği büyük etkinin, kurbanın kimliğine değil, birleştiriciliğine, kurbanı karşı, kurbanın çevresinde kavuşulan oybirliğinden ileri geldiğini göstermemiz gerekiyor. Buradaki ‘karşı’ ve ‘çevresinde’ sözcüklerinin birbirine bağlanması bize kutsal olanın ‘çelişkileri’ni, tanrısal bile olsa*

*ya da tanrısal olduğu için, kurbanı öldürme edimini her zaman yineleme gereğini açıklıyor.*<sup>8</sup>

En büyük kız Reyhan, kızların içlerinde yaşı ve yaşanmışlıkları itibariyle en bilinçli, kız kardeşleri için anne figürünün yerini dolduran, ayakları üzerinde durabilen, güçlü bir kadın arketipidir. Necati Bey'in istismarına uğramış, evin hanımı tarafından kovulmuş, Veysel'le isteği dışında evlendirilmiştir. Veysel'i hiç sevmeyişi gibi ona öfkeli de. Belki de öfkelerini gösterebileceği tek alan bu ilişki olduğu için yalnızca Veysel'e aşağılayıcı, kırıcı davranır. Burada şaşırtıcı olan Şevket'in de Reyhan'ın da Veysel'e karşı aynı küçümseyici tavrı göstermeleridir. Reyhan'ın seçmediği Veysel aslında Reyhan ve kendi çocuğu gibi benimsediği Reyhan'ın oğluna kötü davranmaz. Hattâ Reyhan'ın oğlu için kurduğu okutma hayallerine o da katılır. Veysel, Necati Bey'den kasabaya taşınabilmek ve oğlunu okutabilmek için iş ister. Reyhan'ı mutlu etmek tek amacıdır. Reyhan'a umutsuzca âşiktir. Reyhan çok güçlü bir karakter olarak karşımıza çıkar, çocuğunu kaybettikten sonra bile toparlanarak kendine yeni bir gelecek kurma, Ankara'ya teyzesine gitme kararını alır. Fakat Reyhan geldiği sosyo-kültürel alanın engellerinden, patriyarkanın baskısından ve "kurban" rolünden kurtulamayacaktır.

Veysel karakteri filmin dinamolarından biridir. Herkesin yarım akıllı dediği, görünüşte kendi halinde bir çobandır Veysel. Fakat kimsenin cesaret edip söyleyemediği şeyi söyleyen, aslında kral çıplak diyen yine odur. Necati Bey gibi otoriteye tek karşı durabilen, Reyhan'ın bebeğinin ondan olduğu gerçeğini cesaretle yüzüne vurabilen tek kişidir. Coşkun Liktör, 2019 yılında Gazete Duvar'da çıkan yazısında<sup>9</sup> Veysel'in Girard kuramındaki "günah keçisi" olduğunu söyler. İlk bakışta günah keçisi gibi görünse de aslında değildir. Günah keçisi olabilmesi için iradesi dışında, baskıyla kendini yok etmeye sürüklenmesi gerekir. Oysa Veysel'in hem bebeği öldürmesi hem de kendini öldürmesi özgür iradesi ile gerçekleşmiştir. Belki içindeki birikmiş eril öfkeye sahip çıkabilseydi kaza süsü verdiği cinayeti gerçekleştirmezdi. Bir de tabii Reyhan onu affetseydi, ona inansaydı gerçekten kaza olduğuna o zaman da intihar etmezdi. Çünkü intiharın sebebi derin pişmanlık ve onunla yaşayamama meselesi değil, Reyhan'ın kabulüne mazhar olamamaktır.

Arendt, hiddetin şiddeti doğurduğu düşüncesinin yaygınlığına değinir. Sandığımız gibi hiddet reflektif değildir der. "Şiddetin sıklıkla hiddetten kaynaklandığı görüşü çok yaygındır. Gerçekten de hiddet akıldışı ya da patolojik

<sup>8</sup> Girard, René, *Şiddet ve Kutsal*, s. 308.

<sup>9</sup> Coşkun Liktör, "Herkesin bildiği 'sırlar'"

<https://www.gazeteduvar.com.tr/sinema/2019/09/21/herkesin-bildigi-sirlar>  
(E.T.11.09.2019).

olabilir; ama bu, tüm insan duygulanımları için geçerlidir. Şüphesiz, insanın insanlıktan çıktığı koşullar yaratmak mümkündür-örneğin toplama kampları, işkence ve açlık felaketleri. Ama bu insanların böylesi koşullarda hayvansılaştıkları anlamına gelmez. Kaldı ki, böylesi koşullarda insanlıktan çıkmanın bariz işaretleri hiddet ve şiddet değil, bunların aşikâr yokluklarıdır. Hiddet, hiç de tek başına sefalet ve acı çekmeye karşı otomatik bir tepki değildir. Hiç kimse tedavisi olmayan bir salgına, depreme ya da değişmez görünen toplumsal koşullara hiddetle tepki göstermez.”<sup>10</sup>

Veysel’in şiddeti ve hiddeti, intiharla birlikte affedilir. Reyhan ona çok aşağılayıcı sözler söyler, eril akıl için dağıtııcıdır, kabul edilebilir bir durum değildir. Sanki Veysel’i bağışlamamız istenir. Böylece intihar ederek hayatından vazgeçen Veysel’in yaptığı kötülük çabucak unutulur, acıma duygusunun yanına yüceltme de eklenir.

Kant’ın da belirttiği üzere kusurlu olan da yücenin, güzelin unsurlarını bünyesinde barındırabilir. Veysel hayatından vazgeçerek son deneyimini kendine göre ulvi bir deneyime dönüştürür. “Ahlaksızlar ve ahlaki kusurlar her şeye karşın, yüceliğin ya da güzelliğin bazı özelliklerini taşırlar; en azından, akıl tarafından test edilmeden duygusal duygumuza göründükleri kadarıyla. Korkutucu birinin öfkesi, Akhilleus’un İlyada’daki gazabı gibi yücedir. Homeros’un kahramanı, genellikle, ürkütücü bir biçimde yücedir; diğer yanda Vergilius’un kahramanı ise, soyludur. Büyük bir saldırıdan sonra, açık, cesurca intikamın büyük bir yanı vardır; ne kadar yasadışı olursa olsun, çarpıcılığı insanda hem dehşet hem hoşnutluk uyandırır.”<sup>11</sup>

Küçük kardeşlerden Nurhan, Necati Bey’in eşi tarafından oğluna tokat attığı için köye geri gönderilmiştir. Tek sebep bu değildir, bu son olay bardağı taşıran son damladır evin hanımı için, muhtemel bir bahane. Necati Bey’in eşinin varlığını ve Necati Bey’in kararları üzerindeki ağırlığını hissederiz ya da Necati Bey, ikiyüzlülüğü ile bunu da bir bahane olarak kullanır. Reyhan’ın başına gelenlerden sonra Nurhan’ın da aynı akıbete uğramasından korkmayarak/umursamayarak aynı eve gönderilmesi, ikinci kurbanın da feda edilmesi en korkunç olanıdır. Nurhan’ın karakteri iki kardeşe göre de daha asi ve otoriteye boyun eğmeyi reddeden bir yapıya sahiptir. Kardeşleriyle de en çok tartışan odur. Kimsenin söylemediklerini büyük bir cesaretle dillendirir. Tüm yaşadıklarının ağırlığına filmde en katlanamayanlardandır. Toprak yeme bağımlılığı vardır ve sonunda hasta olur. Omuzlarındaki yüklere daha

<sup>10</sup> Arendt, Hannah, *Şiddet Üzerine*, İletişim Yayınları, İstanbul 2018, s. 75.

<sup>11</sup> Immanuel Kant, *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler*, Hil Yayın, İstanbul 2017, s. 54.

fazla dayanamaz. Seyrederken iyileşmesini umut ederiz ama iyileşeceğine dair hiçbir belirti verilmez, hasta yatağında bırakırız onu.

Havva en küçük kardeştir. O da diğerleri gibi çok akıllı, becerikli ve şefkatlidir. Her zaman olumlu ve yapıcıdır. Şevket, Necati Bey Nurhan'ı geri getirir getirmez, Havva'yı da yanında götürsün diye çok uğraşır. Havva da tüm olup bitenlere rağmen, okuma isteği ağır bastığından, köyden kurtulmak için gitmeyi ister. Daha doğrusu tek seçeneği vardır onu da olumluya çevirmek için kabul etmek zorundadır. Necati Bey bu öneriyi reddedince üzülür.

Hayatları boyunca oradan oraya sürüklenen, yaşlarından çok büyük trajedilerle karşılaşan kız kardeşler, kaderlerine boğun eğmemek için elinden geleni yapsalar da hayatları üzerinde karar verici, uygulayıcı olamadıkları için toplumun çarpık düzeni tarafından “kurban” seçilmekten kurtulamazlar.

#### 4. SONUÇ

Emin Alper'in “Kız Kardeşler” filmi bir başyapıttır. Tüm insanlık durumlarını bir tragedya sahnesinden izletir. Doğa ve atmosfer de filmin önemli dinamiklerindedir. Yaşanan çetin kış şartlarının yaşamlar üzerine olan ağır baskısını iliklerimize kadar hissederiz. Uzaklarda çekilen acılar da yakınlardakinden çok farklı değildir. Uzaklara da yetişen, dışarıdan gelerek doğal akışı bozan kötüler/kötülükler hep var olacaktır. Onlar gelmezse kötülüğe gidilecek ama mutlaka bir iletişim gerçekleşecektir. Otorite, iktidar ve patriyarka kurbanlarını ağzı sulanmış bir şekilde her zaman beklemeye devam edecek, ilk fırsatta yok edip güçlenerek yoluna devam edecektir. Kurbanların, günah keçilerinin makûs talihini sinematografik anlatı içinde tekrar tekrar deneyimlemek de aynı yollardan geçecek birçok izleyici için sadece başkalarının yolculuğu olarak kalacaktır.

“Sinema bir edebî geçmiş sanattır: Sinema geçmiş, uğrayış üzerine kuruludur. Sinema ziyarettir: Görmüş ya da duymuş olacaklarımızın fikri, uğradığı sürece kalır aklımda. Fikrin uğramasının görünür olanı içeriden okşamasına hazırlık yapmak: İşte sinemanın işlemi budur ve bu olanağı her sanatçının kendine özgü işlemleri icat eder.”<sup>12</sup> “Bir edebî geçmiş sanatı” olarak sinema yaşanabilecekleri hattâ asla yaşanmayacakları aktarmaya devam ederken insanlık durumlarını şefkatle, hiddetle ve şiddetle ortaya koyacaktır.

İzleyici seçimlerinde özgürdür. Açtığı özgür alan paha biçilmezdir. Tıpkı sinemanın açtığı özgür alan gibi René Girard'ın eserleri de “kurban” kavramının arka

<sup>12</sup> Alain Badiou, *Başka Bir Estetik – Sanatlar için Küçük Bir Kılavuz*, 1. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2017, s. 93.

planını mitlerle, tragedyaalar üzerinden tarif eden önemli bir corpus olarak düşünceyi destekleyecektir.

#### KAYNAKÇA

- ARENDDT, Hannah, *Şiddet Üzerine*, 1. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2018, s. 75.
- BADIOU, Alain, *Başka Bir Estetik – Sanatlar için Küçük Bir Kılavuz*, 1. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2017, s. 93.
- DENNETT, Daniel C., *Özgürlük Alanı*, 1. Baskı, Alfa/Bilim, İstanbul 2019, s.11
- GIRARD, René, *Günah Keçisi*, 1. Baskı, Alfa Yayınları, İstanbul 2018, s. 86.
- \_\_\_\_\_, *Şiddet ve Kutsal*, 1. Baskı, Alfa Yayınları, İstanbul 2018, s. 374.
- KANT, Immanuel, *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler*, 2. Baskı, Hil Yayın, İstanbul 2017, s. 54.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, “Sanat Çözümlemesi” ders notları, Işık Üniversitesi Sanat Bilimi Doktora Programı, 2020.

#### İnternet Kaynakları

- Alper, Emin, “Kızkardeşler”, 2019 [https://www.blutv.com/filmler/yerli/kiz-kardesler\\_](https://www.blutv.com/filmler/yerli/kiz-kardesler_) (E.T.20.11.2020)
- Liktor, Coşkun, “Herkesin bildiği 'sırlar” <https://www.gazeteduvar.com.tr/sinema/2019/09/21/herkesin-bildigi-sirlar> (E.T.11.09.2019).
- Ömer Çelik, “Hûd Sûresi (11) 6. Ayet” <https://www.kuranvemeali.com/hud-suresi/6-ayeti-meali>, (E.T.28.11.2020)
- Ömer Çelik, “Yunus Sûresi (10) 49. Ayet” [https://www.kuranvemeali.com/yunus-suresi/49-ayeti-meali\\_](https://www.kuranvemeali.com/yunus-suresi/49-ayeti-meali_) (E.T.28.11.2020).



**ENVER METE ASLAN'A AİT KÜRDİLİHİCAZKÂR ZEYBEK'İN  
İSTANBUL LÂVTASI İLE KENDİ İCRASI ÜZERİNE TEKNİK BİR  
İNCELEME**

*A TECHNICAL STUDY ABOUT KÜRDİLİHİCAZKÂR ZEYBEK BELONGS TO  
ENVER METE ASLAN WITH İSTANBUL LUTE THROUGH HIS OWN  
PERFORMANCE*

**Gökhan ÇAYLAK \***

*Geliş Tarihi: 13.01.2022*

*Kabul Tarihi: 09.03.2022*

*(Received)*

*(Accepted)*

**Öz:** Lâvta çeşitli coğrafyalarda ve dönemlerde, farklı şekil ve icra özellikleriyle kendine yer bulmuş bir çalgıdır. Çalışmada ele alınan lâvta, İstanbul'a özgü ve çoğunlukla kahvehane, meyhane gibi eğlence kültürünün bir parçasıdır. Hem icra edildiği coğrafyanın açıklanması hem de diğer lâvtalar ile karıştırılmasının önlenmesi için çalışmada, çalgı İstanbul lâvtası olarak isimlendirilecektir. Kabasaz takımında yer aldığı bilinen ve daha çok eğlence müziğine yönelik bir çalgı olan İstanbul lâvtasının icra üslup özellikleri arasında mızrap vuruş yönleri, melodiye eşlik eden bam ses kullanımı ve ritmik yapı gibi önemli hususlar bulunmaktadır. Kendine has icra özellikleriyle en çok XIX. yüzyılda icra edilmiş ve çoğunlukla Rum müzisyenlerce kullanılmıştır. XX. yüzyılın başlarında çeşitli kültürel ve müzikal sebepler nedeniyle çalgının gözden düştüğü ve kullanım alanının neredeyse kalmadığı bilinmektedir. Çalgı ile ilgili takip edilebilir ve ulaşılabilir yazılı kaynakların sayıca azlığının yanında günümüze ulaşılabilen sesli ilk kayıt Tanburî Cemil Bey'in yapmış olduğu taksimlerdir. İstanbul lâvtası Cemil Bey'den günümüze çeşitli müzisyen ve araştırmacıların özel ilgileri sayesinde ulaşabilmiştir.

Bu çalışmada Enver Mete Aslan'a ait Kürdilihicazkâr Zeybek'in kendisi tarafından İstanbul lâvtası ile icrası esnasında ses ve görüntü kaydı alınmış, yapılan incelemede icradaki mızrap vuruşları, parmak baskıları ve çeşitli süsleme teknikleri nota ve yazım yolu ile açıklanmaya çalışılmıştır. İcra üzerinden yapılan inceleme sonucunda çalgının unutulmuş olduğu düşünülen, kendine has icra üslubuna dair çıkarımlarda bulunulmuştur. Buradan yola çıkılarak alt mızrap vuruşlarının sıklıkla kullanılması, üst açık tellere melodiye eşlik eden dem ses görevi verilmesi, üst tellerden yararlanarak oluşturulan ritmik alt yapı ile icraya dinamiklik kazandırılması çalgının önemli icra özellikleri olduğu anlaşılmıştır. Ek olarak icranın melodik ve ritmik olarak zenginleşmesinde, mevcut notaların daha küçük notalara/nota gruplarına bölünüp, bölünen nota/nota gruplarının açık tellerden de yararlanılarak icra edilmesinin önemli etkisi olduğu görülmektedir. Yapılan bu çalışma ile

\* Arş. Gör., Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü, gokhancaylak91@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5474-2080.

çalgının sosyal, kültürel ve akademik alanda daha çok yer almasının sağlanması ve kullanım alanının artırılması amaçlanmıştır

**Anahtar Kelimeler:** İstanbul Lâvtası, Lâvta, İcra, Mızrap, Üslup

**Abstract:** Thanks to its different shapes and performance characteristics, lavta is an instrument that found a place for itself in various geographies and periods. The lavta, which is discussed in the study, is unique to Istanbul and is a part of the entertainment culture such as in coffee houses and taverns. In order to explain the geography where it is performed and to avoid confusion with other lavtas, in this study the instrument is named as the Istanbul lavta. Among the performance stylistic features of the Istanbul lavta, which is known to be a part of the Kabasaz ensemble and is mostly intended for entertainment music, there are important aspects such as the plectrum stroke directions, the use of the bam sound accompanying the melody, and the rhythmic structure. The instrument with its unique performance features was mostly used in the 19th century by Greek musicians. It is known that at the beginning of the 20th century, the instrument fell out of favor due to various cultural and musical reasons and its area of use almost disappeared. In addition to the limited number of traceable and accessible written sources about the instrument, the first audio recordings that can be accessed today are the improvisations of Tanburî Cemil Bey. The Istanbul lavta survived from Cemil Bey to the present day thanks to the special interests demonstrated by various musicians and researchers.

In this study, audio and video recordings of the performance of Enver Mete Aslan's Kürdilihicazkâr Zeybek by himself with the Istanbul lavta was made and in the examination, the picks, finger placements and various ornament methods in the performance were tried to be explained with notes and writing. As a result of the examination made through performance, inferences were made about the unique performance style of the instrument, which was thought to be forgotten. Moving from this point of view, it was understood that frequent use of lower plectrum beats, giving the upper open strings the role of a dem sound accompanying the melody, adding dynamics to the performance with rhythmic infrastructure created by using the upper strings were the important performance features of the instrument. In addition, it was observed that dividing the existing notes into smaller notes/note groups and performing the divided note/note groups using open strings had an important effect on the melodic and rhythmic enrichment of the performance. Purpose of this study is to understand the unique performance style of the instrument, which is thought to be forgotten, and to increase the recognition and usability of the instrument.

**Keywords:** Istanbul Lute, Lute, Performing, Plectrum, Style

## 1. GİRİŞ

Farklı dönemlerde ve çeşitli coğrafyalarda, birbirinden farklı form ve icra tarzları ile kullanılmış ve hâlâ kullanılmakta olan birçok lâvta çeşidi bulunmaktadır. Barok dönem müziğinde kullanılan Barok lâvtası, Girit lâvtası akla gelen ilk örneklerdendir. Hem diğer lâvtalarla arasındaki icra ve üslup farklılığını ifade etmek



**Araştırma Makalesi**

hem de farklı kültürlerdeki lâvtalar ile isim karışıklığını önlemek için Enver Mete Aslan, İstanbul Lâvtası Metodu'nda çalgı için "İstanbul Lâvtası" isminin kullanılmasını önermektedir.<sup>1</sup> Çalgının özellikle XVIII. – XX. yüzyıllar arasında İstanbul'da kullanılması, çoğunlukla bölgeye ait halk müziklerinin icra edilmesi bu düşüncüyü destekler niteliktedir. Buradan yola çıkılarak çalışmada çalgıdan İstanbul lâvtası olarak bahsedilmesi uygun görülmüştür.

İstanbul lâvtasının Osmanlı müziğindeki yerinin *ud* ile yakından ilişkili olduğu görülmektedir. XVIII. yüzyıla kadar sıklıkla kullanılan udun bu yüzyılda kullanılabilirliği azalmış ve Arap müziğinin etkisiyle eski konumuna ulaşması XIX. yüzyıl sonlarına denk gelmiştir. Bu zaman diliminde ud'un yerini, tanburun yanı sıra, kendine özgü yapısı ve icra üslubuyla Batı Anadolu'ya ait bir çalgı olduğu düşünülen İstanbul lâvtası almış ve dönemde ilgi duyulan bir çalgı olmuştur.<sup>2</sup> XIX. yüzyıl sonları ile XX. yüzyıl başları arasında ud ve lâvta saray içinde birlikte bulunmuş, Mızıka-i Humâyun bünyesinde yer almıştır. Ancak İstanbul lâvtasının asıl icra alanının eğlence anlayışının ön planda, şehir/halk müziği olduğu bilinmektedir. İstanbul kemençesi ile birlikte "kabasaz takımı"nı oluşturmuştur.<sup>3</sup> Kabasaz takımı ile klasik ve ağırbaşlı bir repertuvara sahip saray müziği icra edilen tanbur, ney, ud gibi "incesaz takımı"nın aksine köçekçe, tavşanca, longa, sirta ve oyun havaları gibi ritimli ve eğlenceye yönelik, sanat kaygısı diğerlerine göre nispeten daha az olan eserlerden oluşan bir repertuvar icra edilmiştir.<sup>4</sup>

Günümüze ancak isimleri ve bazılarının eserleri ulaşan Yorgo ve Aleko Bacanos kardeşlerin babası Lâvtacı Lambo (Haralambos), Lâvtacı Andon, Lâvtacı Civan Ağa, Lâvtacı Hristo ve Lâvtacı Ovrık gibi Rum müzisyenlerin ellerinde İstanbul lâvtasının, XIX. yüzyılın son yıllarında doruk noktasına ulaştığı bilinmektedir. Kahvehane, meyhane vb. gibi eğlence mekânlarında hayat bulan çalgı, XX. yüzyılın başlarında Rumların İstanbul'dan göç etmeleri, icra edecek yeni müzisyenlerin yetişememesi, ud ile tanbur çalgılarının lâvtanın yerini doldurmaları gibi sebeplerle lâvta, kullanım sahalarını yitirmeye başlamıştır. Ancak aynı yüzyılda İstanbul lâvtasının Tanburî Cemil Bey eliyle sokaktan plak kayıtlarına taşındığı

<sup>1</sup> Enver Mete Aslan, *İstanbul Lâvtası Metodu*, 1. Baskı, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara 2020, s. 6.

<sup>2</sup> Haluk Yücel, "Osmanlı Sarayı Kayıtlarında Yer Alan Ud ve Lavta Sazları Üzerine Bir İnceleme", *Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 6, 2016, s. 429.

<sup>3</sup> Murat Aydemir, "Tarihsel Süreçte Lavta Sazı ve Lavta Öğrenim Kılavuzu", (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2018), s. 27.

<sup>4</sup> Enver Mete Aslan, "İstanbul Lâvtası Üslubu Üzerine Bir Araştırma", (Sanatta Yeterlik Tezi, Haliç Üniversitesi, 2015), s. 17.

görülmektedir.<sup>5</sup> Cemil Bey'in yenilik arayışları, lâvtayı ritim tutan bir eşlik çalgısından solo bir çalgıya dönüştürmüştür. Lâvta ile yapmış olduğu Uşşak ve Kürdîlihicazkâr taksimler, İstanbul lâvtasının dinlenebilen en eski kayıtları olma özelliğini taşımaktadır. İstanbul lâvtası Tanburî Cemil Bey, Mes'ut Cemil, Kenan Şavklı, Mutlu Torun, Murat Aydemir ve Enver Mete Aslan gibi isimlerin yer aldığı bir silsile yoluyla günümüze ulaşmıştır. Son yıllarda Türkiye'de çalgı hakkında birçok akademik ve sanatsal çalışmalar yapıldığı görülmektedir. 1980'li yıllarda Ross Daly'nin Yunanistan'da yaptığı çalışmalar sayesinde lâvta Yunan ana karasında da kendine yer bulmuş, çeşitli üniversitelerde bölümü açılmış ve önemli isimler yetişmiştir. Yapılan tüm bu çalışmalar, İstanbul lâvtasının hayata yeniden dönmesinin adımları olarak görülebileceği düşünülmektedir. Başka bir bakış açısı ile lâvta, iki ülke arasında sanatsal ve kültürel etkileşimin artmasını sağlamaktadır.<sup>6</sup>

İstanbul lâvtası yapısı itibariyle tekne ve tel kısmı uda, sap ve perde kısmı ile de tanbura yakın olarak görülebilmektedir. Ancak teknesi uddan daha küçük, sapı daha uzun ve tampere olmayan perdelerden oluşan; en üst teli tek, diğer telleri çift toplam dört sıra tele sahip bir çalgıdır. Perdeler üzerinde yapılan parmak hareketleri, pozisyon değişimleri gibi teknik detayların tanbur ile benzerlik göstermesi ve tanburîlerin alışık oldukları tanbur mızrabı, udîlerin ud mızrabı ile çalmaları İstanbul lâvtasını ud ile tanbur arasında bir yere sınıflandırmaktadır. Tını yönünden olduğu gibi yapı yönünden de ud ile tanbur arasında olan lâvtanın günümüze kadar kullanılan ölçüleri ustalar arasında farklılık göstermiş olsa da genel hatları ile şu şekilde ifade edilebilir:<sup>7</sup>

Sap Boyu: 325.5mm

Tel Boyu (İki eşik arası, telin titreşen kısmı): 651mm

Tekne Boyu: 438mm Tekne Eni: 296mm

Tekne Derinliği: 147mm

Kullanılan akort sistemleri ise alt telden üst tele doğru ve kullanım sıklığına göre şu şekilde sıralanmaktadır:<sup>8</sup>

1. Re - Sol - Re -Sol (Nevâ - Rast - Yegâh - Kaba Rast)
2. Re - Sol - Re - La (Nevâ - Rast - Yegâh - Kaba Dügâh)
3. Re - Sol - Do - Fa (Nevâ - Rast - Kaba Çargâh - Kaba Acem Aşîran)
4. Re - La - Mi - La (Nevâ - Dügâh - Hüseyinî Aşîran - Kaba Dügâh)
5. Re - La - Mi - Sol (Nevâ - Dügâh - Hüseyinî Aşîran - Kaba Rast)

<sup>5</sup> Nicolas Elias, "Ege'nin İki Yakasında Geçmişten Günümüze Lavtanın Hikâyesi", *Toplumsal Tarih Dergisi*, Sayı 207, 2011, s. 4.

<sup>6</sup> Nicolas Elias, *a.g.m.*, s. 5.

<sup>7</sup> Enver Mete Aslan, "İstanbul Lâvtası Üslubu Üzerine Bir Araştırma", s. 9.

<sup>8</sup> Enver Mete Aslan, *a.g.e.*, s. 25.

İstanbul lâvtasının icra üslubu hakkında fikir verebilecek geçmişten gelen neredeyse hiç kaynak yoktur. Günümüze ulaşan lâvta ile ilgili referans işitsel tek kaynak Tanburî Cemil Bey'in yapmış olduğu taksim kayıtlarıdır. Ancak bu kaynaklar da üslubu açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Çalgının icra üslubunun Türk halk müziğinde kullanılan, çeşitli yörelere ait mızrap tavrı ile yakından ilişkili olduğu düşünülmektedir. Aslan, bu görüşü

*“... hem makamsal Türk Müziği'nde hem de Halk Müziği'nde ortak kullanılan pek çok eser, bağlamadaki tezene tavrının İstanbul Lâvtasına uyarlanması sonucunda lâvta ile üslubun anlaşılmasını sağlayacağı düşünülmektedir. Örnek olarak halk müziğindeki zeybeklerin bir çeşit oyun havası olması sebebiyle lâvta ile kabasaz takımının önemli bir repertuar parçası olarak icrâsı, tam tamına bağlamadaki zeybek tezenesinin lâvtaya uyarlanmasıyla, özünden hiçbir tını eksiltmeden ifadesini sağlayacağı söylenebilir.”*

şeklinde ifade etmektedir.<sup>9</sup> İcra edilen melodinin karar veya güçlü seslerinin üst açık tellerde bulunması ve icrada bu tellerden yararlanma, melodiye dem ve pedal ses sağlamaktadır. Bu durum batı müziğindeki çok seslilik gibi olmasa da bir tür çok seslilik olarak ifade edilebilmektedir. Cinuçen Tanrıkorur'un da ifade ettiği gibi "lâvta mızrabı" dem ve pedal seslerin, triolelerin (üçleme), mızrap çırpma hareketinin sıklıkla kullanıldığı bir üsluptur. Hem melodi icrası hem de üçlü veya beşli kaygısı olmadan basılan akorlar ile melodiye ritim tutma özellikleri bulunan İstanbul lâvtasının ve mızrabının kendine has üslubunun daha iyi anlaşılabilmesi için teknik ve metodolojik çalışmaların üretilmesi gerekmektedir.<sup>10</sup> Bu görüşten yola çıkılarak bu çalışmada Enver Mete Aslan'a ait Kürdilihicazkâr Zeybek, kendisi tarafından icra edilmiş, bu esnada ses ve görüntü kaydı alınarak icranın özellikleri incelenmeye çalışılmıştır. İstanbul lâvtasının icra üslubu ile ilgili günümüze sayıca az kaynak ulaşmış olmasından dolayı, yapılmaya çalışılan inceleme sonrasında Aslan'ın icrası üzerinden çalgının üslubu hakkında çıkarımlar yapılmıştır. Her ölçü ayrı ayrı, “nota” ve “icra” olmak üzere iki sıra porte olarak ele alınmış, anlaşılmayı kolaylaştırmak adına ölçü içinde gruplandırılmalar yapılmıştır. Notaların tam hali Ek-1'de sunulmuştur. Nota yazımında “Avid Sibelius Ultimate 2019.4.1 Build 1408” programı kullanılmıştır.

<sup>9</sup> Enver Mete Aslan, *a.g.e.*, s. 15.

<sup>10</sup> Enver Mete Aslan, *a.g.e.*, s. 20.

## 2. ENVER METE ASLAN'A AİT KÜRDİLİHİCAZKÂR ZEYBEK'İN KENDİSİ TARAFINDAN İCRASININ İNCELENMESİ

Şekil 1. Birinci hanenin birinci ölçüsü

Kaba rast telinden başlanarak üst mızrap vuruşu ile akor vurularak, acem perdesinde mızrapsız, zamanını kendinden sonra gelen gerdaniye notasından alan<sup>11</sup> kürdilihicazkâr (nim şehnaz) perdesine<sup>12</sup> çarpma yapılmıştır. Gerdaniye perdesine alt mızrap vuruşu ile üst açık tellere vurularak basılmıştır. Açık tellerin kullanılmasının melodiye vurgulu bir giriş sağladığı görülmüştür.

Üst mızrap vuruşu ile tüm tellere vuruş sağlanarak gerdaniye perdesinden kürdilihicazkâr perdesine çıkıcı legato<sup>13</sup> ile gelinmiş, rast teli dem ses olarak kullanarak 32'lik triole ve 16'lık vuruşlar yapılmıştır. 4'lük gerdaniye notasına, alt mızrap vuruşu yapılarak açık tellerin desteği ile basılması kendi süresi boyunca uzayan seslerin kuvvetli bir şekilde duyulmasını sağlamıştır. İcra esnasında melodiyi duyurma ihtiyacının yanında dem ses de elde etmek için alt mızrap vuruşundan yararlanıldığı görülmektedir.

Kaba rast telinden neva teline akor vurularak acem perdesine gelinmiş, triolenin ardından kürdî perdesinde staccato<sup>14</sup> yapılmış, 8'lik çargâh notası 16'lık çargâh ve neva notası olarak icra edilmiştir. İcracının, melodinin başlangıcında üst mızrap vuruşu ile tüm tellere vurularak kuvvetli bir giriş sağladığı ve devamında sade bir icra tercih ettiği görülmektedir.

Kürdî perdesi, kaba rast ve yegâh telleri üst mızrap vuruşu ile akor basıldıktan sonra çargâh, kürdî ve şed kürdilihicazkâr (zirgüle) perdelerinde triole yapılmış, şed

<sup>11</sup> Mutlu Torun, *Ud Metodu – Gelenekle Geleceğe*, 1. Baskı, Çağlar Yayınları, İstanbul 2000, s. 287.

<sup>12</sup> Sühan İrden, *Türk Musikisinde Düzen – Perde – Makam – Terkiib Uygulamaları*, 1. Baskı, Eğitim Yayınevi, Konya 2020, s. 85.

<sup>13</sup> Mutlu Torun, *a.g.e.*, s. 275.

<sup>14</sup> İrkin Aktüze, *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, 1. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul 2004, s. 554.

Araştırma Makalesi

kürdilihicazkâr perdesinden glissando ile çargâh perdesine gelinmiş ve çargâh perdesi yegâh teli ile birlikte üst mızrap vuruşu ile icra edilmiştir. Kürdî perdesinde vurulan akor icra edilen bölüme kuvvetli bir giriş niteliği kazandırmıştır. Üst mızrap vuruşu ile kürdî perdesinde çargâh çarpması yapılarak şed kürdilihicazkâr<sup>15</sup> perdesine gelinmiş, rast perdesinde şed kürdilihicazkâr çarpması yapılarak ölçü sonlandırılmıştır.

Şekil 2. Birinci hanenin ikinci ölçüsü

Ölçü başındaki dört adet 8'lik nota, 16'lık olarak; arazbar (dik hisar) perdesi üst mızrap vuruşu ile açık tellerle birlikte, çıkıcı melodi alt mızrap vurularak rast telinin desteği ile icra edilmiştir. Çıkıcı melodi aralarında önce alt mızrapla rast, ardından üst mızrapla kaba rast tellerine vurularak melodik ritim sağlanmıştır. Alt mızrap vuruşu ile melodinin yanında neva teline de vurularak neva perdesi dem ses olarak kullanıldığı görülmektedir. Bölümde İstanbul lâvtasının karakteristik özelliklerinden olan melodiye sağlanan ritmik yapı ve melodi ön planda tutularak elde edilen dem ses kullanımı ön plana çıkmaktadır.

16'lık triolelerin ilkinde tiz çargâh perdesine, ikincisinde sünbüle perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önceki notadan alan çarpma yapılmıştır.

8'lik kürdilihicazkâr perdesi, 16'lık kürdilihicazkâr ve gerdaniye olarak icra edilerek kürdilihicazkâr perdesinden glissando ile tiz çargâh perdesine gelinmiştir. Noktalı 8'lik tiz çargâh notası bir 16'lık iki 32'lik nota olarak icra edilmiş ve notadaki tiz çargâh notasının zamanı doldurulmuştur.

İki 16'lık kürdilihicazkâr perdesi, sünbüle perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önceki notadan alan çarpma yapılarak triole şeklinde icra edilmiştir. Çıkıcı nağme başındaki 8'lik rast notası, 16'lık gerdaniye ve rast şeklinde yorumlanmış; neva perdesinde acem perdesine, arazbar perdesinde gerdaniye perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önceki notadan alan çarpma uygulanmıştır. Bölümün sonuna yaklaşıldığında icracı, metronomda ağırlaşmaya

<sup>15</sup> Sühan İrden, *a.g.e.*, s. 85.

gitiştir. Bölümün tamamında üst mızrap vuruşu kullanıldığı görülmektedir. Üst mızrap vuruşları arasında yapılan mızrapsız çarpmanın daha kuvvetli duyulduğu görülmekle birlikte sondaki yavaşlayışın temiz bir ses ile daha kontrollü olmasını sağladığı anlaşılmaktadır.

**Şekil 3.** Birinci hanenin üçüncü ölçüsü

Üst mızrap vuruşu ile açık tellere vurularak acem perdesine basılmış, kürdilihicazkâr perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önceki notadan alan çarpma yapılarak gerdaniye perdesi açık tellerin desteği ile icra edilmiştir. Kuvvetli zamana denk gelen ölçü başındaki melodi açık tellerle birlikte icra edilerek kuvvetli bir şekilde duyurulmuştur.

Gerdaniye perdesiyle birlikte açık tellere vurulmuş ve glissando ile kürdilihicazkâr perdesine gelinerek sümbüle perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önceki notadan alan çarpma yapılmıştır.

Notadaki 4'lük kürdilihicazkâr perdesinin icrada 8'lik kürdilihicazkâr ve kaba rast olarak icra edildiği görülmektedir. Boş tel olan 8'lik kaba rast, acem perdesindeki triole ve 16'lık notaların icrası esnasında titreşime devam etmiş ve dem ses görevi görmüştür. Acem perdesinde gerdaniye perdesine yapılan mızrapsız, zamanını kendinden önceki notadan alan çarpma ile neva perdesine gelinmiş ve notadaki 4'lük neva notası, icrada 8'lik neva ve kaba rast olarak icra edilmiş; kaba rast sesinin dem ses görevi burada da tekrarlanmıştır. İcracı melodiyi üst mızrap vuruşu ile icra etmeyi tercih ettiği görülmektedir.

Neva perdesi, alt mızrap vuruşu ile rast perdesi ile birlikte icra edilmiş, acem perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önceki notadan alan çarpma yapılarak araban (nim hisar) perdesine gelinmiş ve triolenin kuvvetli ve vurgulu olması için üst mızrap kullanılmıştır.

Kürdî ve çargâh perdeleri staccato'lu icra edilerek neva perdesine gelinmiştir. Alt mızrap vuruşu ile kürdî ve çargâh perdelerinin yegâh teli, neva perdesinin de rast

ve yegâh teli ile birlikte icra edildiği görülmüştür. Alt mızrap vuruşu kullanılarak melodi icrasına üst açık teller dem ses vazifesi görerek eşlik etmiştir.

Şekil 4. Teslimin birinci ölçüsü

Kürdî perdesi üst mızrap vuruşu ile kaba rast ve yegâh telleri ile birlikte icra edilmiş; birinci çargâh notasına çıkıcı legato ile, devamındaki iki, dört ve beşinci çargâh notalarına alt mızrap ile açık tellerin desteği ile basılmış, üçüncü çargâh notası yerine kaba rast ve yegâh tellerine üst mızrap ile vurulmuştur. Üst iki açık telden dem ses olarak yararlanılması ölçü başındaki melodinin vurgusunu artırmıştır.

Neva perdesi rast telinde kapalı pozisyonda, vurgulu bir şekilde icra edilmiştir. Perdenin yegâh teliyle birlikte icra edilmesi vurgunun şiddetini artırdığı görülmüştür. Kürdî perdelerinde çargâh perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önceki notadan alan çarpma yapılarak neva perdesine gelinmiştir. Notada neva perdesinde görülen puand'orgun, neva perdesinin açık tel üzerinde icra edilerek boş telde titreşimine devam etmesi şeklinde yorumlandığı görülmüştür. Ayrıca neva perdesinin icrası esnasında çargâh perdesi üzerindeki parmak baskısı devam etmiş, 4'lük nota süresi boyunca neva ile çargâh perdeleri birlikte duyulmuştur.

Bir 8'lik iki 16'luk nota grubu, 16'luk olarak, alt mızraplarla, ilk nota hariç diğer notalar üst tellerin desteği ile crescendo yapılarak icra edilmiştir. Yegâh telinin melodiye eşlik eden dem ses görevi görmesi crescendo'nun etkisini artırdığı gözlemlenmiştir. Triole, 32'lik olarak yorumlanmış; 4'lük rast perdesi, üst üç açık tele alt mızrap vurulması yoluyla gösterilmiş, çargâh perdeleri ise son vuruş alt mızrap vuruşu ile staccato olacak şekilde icra edilmiştir. İcraçı ölçü sonunda tüm tellere vurmayı tercih etmiştir.

Şekil 5. Teslimin ikinci ölçüsü

Dügâh perdesine üst mızrap vuruşu ile kaba rast ve yegâh telleri ile birlikte vurularak basılmış; ardından çargâh perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önceki notadan alan çarpma yapılarak kürdî perdesine gelinmiş ve alt mızrap vuruşu ile kaba rast ve yegâh telleri ile birlikte icra edilmiştir. Notada görülen iki 8'lik kürdî notası yerine 8'lik es (sus) yapılmış, böylelikle ritmik zenginlik elde edilmiştir. 8'lik kürdî perdesi tekrar alt mızrap vuruşu ile diğer teller ile birlikte icra edildiği görülmüştür.

Triole, senkoplu bir şekilde icra edilerek bir komalık re bemol perdesine glissandolu gelinmiş ve bir komalık re bemol perdesi mızrap vurulmadan telin devam eden titreşiminden faydalanılarak duyurulmuştur. Notada görünen beş komalık re bemol notası, icrada bir koma olarak basılmıştır

Şed kürdîlihicazkâr perdeleri, alt mızrap vuruşları ve ilk perde hariç diğer perdeler üst tellerin desteği ile, kürdî perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önceki notadan alan çarpma yapılarak crescendo uygulanarak basılmıştır. 16'lık nota grubu yegâh telinin desteği alınarak 32'lik ve 16'lık nota olarak icra edilmiştir. Açık tellerle birlikte duyurulan rast notalarının birincisinde 4'lük olarak alt mızrap, ikincisinde noktalı sekizlik olarak alt mızrap ve 16'lık olarak alt mızrap ile akor basılmış, iki 4'lük notada ise üst ve alt mızrap vuruşu yapılmıştır.

İlgili şekilde alt mızrapın yoğun olarak tercih edilmesi ve üst açık tellerin dem ses olarak kullanımı dikkat çekmektedir.

Şekil 6. Teslim dönüşünün birinci ölçüsü



Üst mızrap vuruşu ile kaba rast ve yegâh telleriyle birlikte noktalı 16'lık olarak basılan kürdî perdesinden neva ve çargâh perdelerine çıkıcı legato yapılmış, alt mızrap vuruşu ile tüm tellere vurularak çargâh perdesinde kalınmıştır.

İki 16'lık ve bir 8'lik nota, başta ve sonda açık tel olan kaba rast teline vurularak 16'lık nota olarak icra edilmiştir. Triole, 32-16-32'lik nota olarak yorumlanmış ve mızrapsız, zamanını kendinden önceki notadan alan çarpma yapılarak neva perdesi hem kapalı hem açık şekilde basılmış ve neva perdesinin alt mızrap vuruşu ile yegâh teliyle birlikte icra edildiği görülmüştür. İki maddenin toplamına bakıldığında kaba rast telinin kullanımı melodiye ritmik zenginlik katarak melodiye dinamik özellik kazandırmıştır. Alt mızrap vuruşu ile crescendo yapılarak şed kürdilihicazkâr perdesinde kürdî perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önceki notadan alan çarpma uygulanmış, 16'lık nota grubu yegâh telinin desteği alınarak 32'lik ve 16'lık nota olarak icra edilmiştir. 4'lük rast notası alt mızrap vurularak diğer açık tellerle birlikte duyurulmuştur. 4'lük ve iki 8'lik çargâh notaları, bir 8'lik ve iki 16'lık olarak yorumlandı; kuvvetli zamana denk gelen ve 8'lik olarak yorumlanan çargâh notalarına üst mızrap vuruşu ile kaba rast ve yegâh telleri ile birlikte vurulması icraya ritim özelliği kattığı görülmektedir. Ölçünün sonundaki 8'lik çargâh notası, çargâh ve boş telde yer alan rast olarak iki 16'lık olarak icra edilmiştir.

Şekil 7. Teslim dönüşünün ikinci ölçüsü

Üst mızrap vuruşu ile kaba rast ve yegâh telleri ile birlikte duyurulan düğâh perdesinden çargâh ve kürdî perdelerine çıkıcı legato yapılmış; 16'lık kürdî perdesi kaba rast olarak, 8'lik kürdî perdesi alt mızrap vuruşu ile yegâh ve kaba rast tellerinden destek alınarak basılmıştır. Üst açık tellerin kullanımının melodiye ritmik özellik kattığı görülmüştür.

Triole, üst mızrap vuruşu ile kaba rast ve yegâh telleri ile birlikte vurulan noktalı 16'lık kürdî ve 32'lik staccato'lu şed kürdilihicazkâr olarak yorumlanmıştır. 8'lik staccato'lu kürdî perdesinden glissando ile bir komalık re bemol perdesine

gelinmiş ve bir komalık re bemol perdesi mızrap vurulmadan telin devam eden titreşiminden faydalanılarak duyurulmuştur.

Öncekiler ile benzer şekilde yorumlandığı görülmüştür.

Birinci 4'lük rast notası alt mızrap vuruşu ile rast, yegâh ve kaba rast teli ile birlikte, ikinci 4'lük rast notası alt mızrap vuruşu ile akor vurularak 16'lık ve üst mızrap vuruşu ile noktalı 8'lik olarak icra edilmiş; alt mızrapla vurulan iki 8'lik rast notalarından birincisinde akor yapılmıştır. Alt mızrap vuruşunun sıklıkla kullanıldığı bölümde açık tellerin uyumlu olan seslerinden (rast – yegâh – kaba rast) yararlanılarak icra edilen bir ritmik yapı ile sonlandırılmış, böylece ölçü sonunun hacimli ve zengin olmasının sağlandığı görülmüştür.



Şekil 8. İkinci hanenin birinci ölçüsü

Kaba rast ve yegâh tellerinin desteği ile icra edilen bölümde birinci neva notasında alt mızrap vuruşu ile, gerdaniye perdesinde üst mızrap vuruşu ile akor vurulmuştur. Üçüncü ve dördüncü neva notalarda üst eşik dibine dokunmak suretiyle uzayan sesler susturulmuş, bir çeşit staccato uygulanmıştır. Böylelikle neva perdesinin vurgulandığı melodiye ritmik özellik ile birlikte hacim kazandırıldığı görülmektedir.

Triole, üst mızrap vuruşu ile açık tellerin desteğiyle noktalı 16'lık acem ve 32'lik arazbar perdesi<sup>16</sup> olarak icra edilmiştir. İkinci triolede nota üzerinde araban olarak görülen perde, arazbar perdesi üzerinde acem perdesine yapılan mızrapsız, zamanını kendinden önce gelen notadan alan çarpma ile pestleştirilerek icra edilmiştir.

Birinci kürdî perdesi, üst mızrap vuruşu ile kaba rast ve yegâh olarak bam ses olarak yorumlanmıştır. Üst mızrap vuruşu ile yegâh teli ile birlikte basılan ikinci kürdî perdesinden çargâh perdesine çıkıcı legato yapılmıştır. Kürdî perdesinden çargâh perdesine glissando ile gelinerek çargâh perdesinde neva perdesine, kürdî perdesinde çargâh perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önce gelen notadan alan

<sup>16</sup> Sühan İrden, *a.g.e.*, s. 71.

çarpma uygulanmıştır. Ölçü sonundaki rast perdesi, alt mızrap vuruşu ile açık teller olan rast, yegâh ve kaba rast tellerine birlikte vurularak yorumlanmıştır. Böylece açık tellerin dem ses vazifesi üstlendiği görülmüştür.

Şekil 9. İkinci hanenin ikinci ölçüsü

8'lik çargâh notası 32'lik neva ve noktalı 16'lık çargâh notası olarak ve neva notası açık pozisyonda, diğer açık tellerin desteği ile icra edilmiştir. Sıklıkla alt mızrap vuruşunun görüldüğü bölümde yegâh ve kaba rast tellerinin melodiye eşlik eden dem ses görevi gördüğü anlaşılmaktadır. Dem ses kullanılmasının neva perdesine hacim kazandırdığı görülmekle birlikte ölçü girişinin kuvvetli yorumlanmasına yardımcı olduğu izlenmektedir. Gerdaniye perdesinde üst mızrap vuruşu ile kaba rast telinden başlayarak akor vurulduğu görülmektedir. İcracının yaptığı son mızrap vuruşu ile ölçü başındaki kuvvetli ve ritmik girişi yumuşattığı görülmüştür.

Acem perdesinden başlayan trioleye icrada gerdaniye perdesinden başlanmıştır. 8'lik acem notası, alt mızrap kullanılarak rast teli ile birlikte duyurulmuştur. Araban perdesinden<sup>17</sup> başlayan trioleye acem perdesinden başlanmıştır. Notadaki araban perdesi, icrada arazbar perdesi olarak basılmıştır. Acem perdesinde gerdaniye perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önce gelen notadan alan çarpma yapılmıştır. Triolelerin ilk notalarına üst mızrap vuruşu ile açık tellerin desteğiyle basılması, bu notalarda yapılan vurgunun kuvvetini arttırdığı görülmektedir.

8'lik neva notası, icrada noktalı 16'lık neva ve 32'lik acem notası olarak yorumlanmış, bu notalar rast telinin desteği ile icra edilmiştir. Arazbar perdesinde acem perdesine; çargâh perdesinden gerdaniye perdesine olan çıkıcı melodiye sırasıyla neva perdesinde acem perdesine, arazbar perdesinde gerdaniye perdesine

<sup>17</sup> Sühan İrden, *a.g.e.*, s. 61.

mızrapsız, zamanını kendinden önce gelen notadan alan çarpma yapılmıştır. İcracının, bölümde daha sade bir icra tercih ettiği görülmüştür.

Şekil 10. İkinci hanenin ikinci ölçüsü

Acem notası, 32'lik nota süresinde alt mızrap vuruşu ile akor ve tüm açık tellere vurularak yapılan vurgulu üst mızrap vuruşu ile noktalı 16'lık acem notası olarak icra edilmiştir. Üst mızrap vuruşu ile acem perdesi ile birlikte açık tellere vurulması yapılmak istenen vurgunun etkisini artırdığı görülmüştür. Acem perdesinden kürdilihicazkâr ve gerdaniye perdelerine 32'lik çıkıcı legato yapılmış, gerdaniye perdesine yapılan legato esnasında üst mızrap vuruşu ile kaba rast teline vurulmuştur.

Gerdaniye notası yerine yegâh teline vurularak dem ses elde edilmiştir. 8'lik gerdaniye notasının 16'lık olarak yorumlanan ilk kısmında alt mızrap vuruşu ile gerdaniye perdesine açık tellerin desteği ile basılmış, ikinci kısmında ise kaba rast teline üst mızrapla vurulmuştur.

Alt mızrap vuruşu ile rast ve yegâh tellerinden destek alındığı izlenmiştir. Alt mızrap ile vurulan dem sesler böylelikle sünbüle perdesine gelen melodiye zemin oluşturduğu ve melodinin etkisini artırdığı görülmüştür.

Alt mızrap vuruşu kullanılarak icra edilen melodide birinci, dördüncü 16'lık notada ve 8'lik sünbüle perdesinde rast teline de vurulduğu, böylelikle vurgunun kuvvetini artırmasının yanında ritmik bir yapının oluştuğu görülmüştür. İstanbul lâvtasının önemli icra özelliklerinden olan dem ses kullanımı, yapılmak istenen vurgunun etkisinin artırılması ve ritmik yapı konularının her biri bu bölümde görülebilmektedir. Tiz çargâh perdesinden muhayyer perdesine gelen inici melodide mızrapsız, zamanını kendinden önce gelen notadan alan çarpma yapılmıştır.

Sünbüle perdeleri, rast ve yegâh tellerinin desteği ile icra edilmiştir. 4'lük notanın noktalı 8'lik ve 16'lık olarak bölündüğü, 16'lık olan notada akor vurulduğu görülmektedir. Ölçü sonunda icracı sıklıkla alt mızrap vuruşundan yararlanmış, açık

tellerin dem ses olarak kullanmasının yanında uyumlu sünbüle – rast – yegâh seslerini duyurmuştur.

Şekil 11. Teslimin birinci ölçüsü

Üst mızrap vuruşu ile kürdî perdesine kaba rast ve yegâh tellerinin desteği ile basılmış ve çargâh perdesine glissando ile gelinmiştir. Alt mızrap vuruşu ile basılan 16'lık çargâh notalarından ikincisi yegâh teli ile birlikte icra edildiği görülmüştür.

İki 16'lık bir 8'lik çargâh notalarından oluşan yapı 16'lık nota grubu olarak bölünmüştür. Birinci ve dördüncü notalar üst mızrap vuruşu ile kaba rast, ikinci ve üçüncü notalar alt mızrap vuruşu ile yegâh ve kaba rast tellerinin desteği ile icra edilmiştir. Üst mızrap ile vurulan kaba rast telinin melodiye ritmik yapı, alt mızrap ile vurulan kaba rast ve yegâh tellerinin de dem ses kattığı görülmüştür.

Triole ve 16'lık iki nota 16'lık nota olarak birleştirilmiştir. Çargâh perdelerinde neva perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önce gelen notadan alan çarpma uygulanmıştır. 4'lük neva notası noktalı 8'lik ve 16'lık olmak üzere ikiye bölündüğü görülmüştür: çargâh perdesindeki baskının devam ettirilmesi ile birinci neva notası alt mızrap vuruşu ile çargâh perdesi ve yegâh teli ile birlikte duyurulmuş, ardından ikinci neva notası için alt mızrap vuruşu ile açık tellerde akor vurulmuştur. Alt mızrap vuruşunun yoğun olarak kullanıldığı nota grubunda üst açık tellerin melodiye eşlik eden dem ses görevi gördüğü anlaşılmaktadır.

Üst mızrap vuruşu ile noktalı 16'lık olarak kaba rast ve yegâh telleri ile birlikte icra edilen şed kürdîlihiczâkâr perdesinden sonra kürdî perdesi 32'lik nota olarak basılmıştır. Yegâh teli ile birlikte üst mızrap vuruşu ile basılan şed kürdîlihiczâkâr perdesinden kürdî perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önce gelen notadan alan çarpma yapılarak rast, yegâh ve kaba rast tellerine alt mızrap vurulmuştur. Triole, 32'lik nota grubu olarak yorumlanmış ve 16'lık notalar ile birlikte yegâh telinin dem ses olarak kullanılması ile icra edilmiştir. 4'lük rast ve çargâh perdeleri, noktalı 8'lik ve 16'lık olarak bölündüğü, 8'lik çargâh notası yerine kaba rast teline vurulduğu ve

yegâh ile kaba rast tellerinden destek alındığı ve böylece melodiye ritmik zenginlik eklendiği görülmektedir.

Şekil 12. Teslimin ikinci ölçüsü

Dügâh perdesine alt mızrap vuruşu ile basılmış ve çargâh perdesine mızrapsız çıkıcı legato yapılmıştır. İki 16'lık bir 8'lik notadan oluşan grup 16'lık olarak bölüştürülmüştür. Bu gruptaki birinci ve dördüncü kürdî perdeleri yerine üst mızrap vuruşu ile kaba rast teline, üçüncü kürdî perdesi yerine de neva teline vurulduğu görülmektedir. Triole ve 8'lik nota 16'lık nota grubu olarak icra edilmiştir. Kürdî perdesinden dügâh perdesine inici legato<sup>18</sup> yapıldığı görülmektedir. Çoğunlukla alt mızrap vuruşunun kullanıldığı bu alanda yegâh ve kaba rast telinden dem ses olarak destek alındığı, açık tellerin melodiye hacim kazandırdığı ve ritmik zenginlik kattığı gözlenmiştir.

Bir komalık re bemol perdesi, alt mızrap vuruşu ile üst tellerle birlikte vurulan kürdî perdesinden glissando ile bir komalık re bemol perdesine gelindiği ve bir komalık re bemol perdesinin mızrap vurulmadan telin devam eden titreşiminden faydalanılarak duyurulduğu görülmektedir.

16'lık nota değerince yapılan alt mızrap vuruşlarıyla crescendo ile şed kürdîlihiczakâr perdelerinde kürdî perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önce gelen notadan alan çarpma yapılmıştır. Bu alanın tamamında alt mızrap vuruşları ile yegâh telinin dem ses olarak kullanılmış olması dikkat çekmektedir.

4'lük rast notaları ilki noktalı olmak üzere dört adet 8'lik nota olarak ayrıştırılmış, ikinci ve üçüncü notalardan sonrakiler alt mızrap vuruşu ile rast, yegâh ve kaba rast tellerine vurulmuştur. Açık tellerin kullanımının hacimli bir ritmik yapı ile ölçü sonundaki karar hissini kuvvetlendirmeye yardımcı olduğu görülmektedir.

<sup>18</sup> Torun, a.g.e., s. 278.

Şekil 13. Teslim dönüşünün birinci ölçüsü

Ölçü girişinden itibaren icracının metronomu hızlandırdığı görülmektedir. Kürdî perdesine üst mızrap vuruşu ile vurgulu bir şekilde basılmıştır. Kaba rast ve yegâh tellerinden alınan desteğin, yapılmak istenen vurgunun kuvvetini arttırdığı görülmektedir. Kürdî perdesinden çargâh perdesine glissando ile gelinerek perdede 32'lik triole yapılmış, son vuruşta yegâh teline de vurulmuştur. Çargâh perdesi ve kaba rast teline üst mızraplarla vurulmasının ardından alt mızrapla neva teliyle birlikte vurularak çargâh perdesine basılmıştır. Alt mızrap vuruşu ile yegâh ve kaba rast tellerine, sonrasında üst mızrap vuruşu ile kaba rast teline vurulmuştur. Bu alanın icrasında çargâh perdesine gelinmesi ile birlikte perde üzerindeki parmak baskısı kaldırılmamış, böylelikle kaba rast teline vurulan ritmik vuruşlar esnasında çargâh perdesinin titreşimi devam etmiştir. Metronomun hızlandırılması, girişte yapılan triole ve kaba rast ve yegâh tellerinin ritmik bir yapı ile kullanılması eserin sonlarına yaklaşan icracının vurgu ve gerilim içeren bir icra tercih ettiğini göstermektedir.

Triole ve 16'lık notalar, iki çargâh ve iki kürdî notası olmak üzere dört adet 16'lık nota olarak yorumlanmıştır. Alt mızrap vuruşu ile yegâh telinden destek alınmıştır. Alt mızrap ve dem ses ilişkisi burada da göze çarpmaktadır. Çargâh perdelerinde neva perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önce gelen notadan alan çarpma yapılmıştır. 4'lük neva notası 8'lik ikiye bölünmüş; birincisinde alt mızrap vuruşu ile neva ve rast, ikincisinde vurgulu bir üst mızrap vuruşu ile kaba rast, yegâh ve rast tellerine vurulmuştur. Bu bölümde de açık tellerin kullanımı, yapılmak istenen vurgunun kuvvetini arttırdığı açıkça görülmektedir.

8'lük şed kürdîlihicazkâr perdesi 16'lık olarak icra edilirken, ilk notada alt mızrap vuruşu ile akor basılmıştır. Alt mızrap vuruşları ile kürdî perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önce gelen notadan alan çarpma yapılarak rast perdesine gelindiği, bu esnada yegâh ve kaba rast tellerinden destek alındığı görülmektedir. İracının ölçü başında yaratmış olduğu vurgu ve gerilimin bu bölümde de açık tellerin kullanımı ile devam ettiği görülmektedir. Triole, yegâh teli ile birlikte duyurulan 32'lik nota grubu olarak yorumlanmıştır.

4'lük rast ve çargâh notaları, 16'lık notalardan oluşan çıkıcı bir melodi olarak icra edilmiştir. Bu melodide şed kürdilihicazkâr perdesinden kürdî perdesine çıkıcı legato yapıldığı görülmektedir. Notada yer alan iki 8'lük çargâh notası, icrada 4'lük kürdî notası olarak yorumlanmış ve bu perdede vibrato uygulanmıştır. Ölçü başından itibaren üst açık tellerle birlikte kalabalık bir şekilde icra edilen melodinin bu bölümde yerini sadeliğe bıraktığı görülmekte; böylelikle icracının ölçü boyunca sürdürdüğü ve sonraki ölçüde de devam edeceği vurgu ve gerilimli icralar arasında, dinleyici için bir tür rahatlama alanı sağladığı görülmüştür.

Şekil 14. Teslim dönüşünün ikinci ölçüsü

Dügâh perdesine üst mızrap vuruşu yapılarak kaba rast ve yegâh tellerinin desteği ile vurgulu bir şekilde basılmıştır. Açık tellerin yapılmak istenen vurgunun kuvvetini arttırdığı görülmüştür. 16'lık birinci kürdî perdesinde alt mızrap vuruşu ile tüm tellere akor yapılmıştır. Üçüncü kürdî perdesi yerine üst mızrap vuruşu ile kaba rast teline vurulmuştur. Alt mızrap vuruşu ile yegâh telinin desteği ile basılan 4'lük kürdî perdesinde staccato yapılmıştır. Triole ve 8'lik nota bu alanda da 16'lık olarak yorumlanmış, ilk 16'lık kürdî notasına üst mızrap vuruşu ile kaba rast ve yegâh telleriyle birlikte akor basılmıştır. Şed kürdilihicazkâr ve kürdî perdesinin alt mızrap vuruşu ile yegâh telinin desteği ile icra edildiği görülmektedir. 4'lük bir komalık re bemol notası 16'lık kürdî ve noktalı 8'lik bir komalık re bemol notası olarak bölünmüş, kürdî perdesinden bir komalık re bemol perdesine glissando ile gelinmiştir. Burada da mızrap vurulmamış, telin devam eden titreşiminden faydalandığı görülmüştür. Ölçü başından itibaren çoğunlukla alt mızrap kullanılarak, güçlü ve üst açık tellerden yararlanılmasıyla kalabalık bir şekilde icra edilen melodi, önceki ölçüden itibaren yapılan vurgulu icranın sürdürülmek istendiğini göstermektedir.

Ritardando yapılmaya başlanarak alt mızrap vuruşu ile şed kürdilihicazkâr perdesinde, kürdî perdesine mızrapsız, zamanını kendinden sonraki notadan alan çarpma uygulanmış ve yegâh ile kaba rast tellerinin desteğinden yararlanılmıştır.



Melodi ile birlikte alt mızrap vuruşu kullanılarak üst tellere de vurulması, icracının re bemol perdesinde nispeten sakinleşen icrasına yeniden vurgu ve ses hacmi kazandırmak istediğini göstermektedir.

Yegâh ve kaba rast tellerinden destek alınarak icra edilen bölümde 4'lük nota, alt mızrap vuruşlarının yapıldığı noktalı 8'lik ve akor vurulan 16'lık olarak bölünmüştür. Alt mızrap vuruşunun yapıldığı 8'lik iki notanın ikincisinde akor vurulmuş ve üst eşîge dokunularak staccato yapılarak eser sonlandırılmıştır. Çoğunlukla kullanılan alt mızrap vuruşları ile üst açık tellerin kullanımının, eser sonunda hacimli ve dolgun bir karar sesi duyulmasını sağladığı görülmektedir.

## 2. SONUÇ VE ÖNERİLER

İstanbul lâvtasının icra üslubu ve geleneği ile ilgili Tanburî Cemil Bey'in iki adet taksimi haricinde geçmişten günümüze gelen somut bir ses kaydı bulunmamaktadır. Enver Mete Aslan İstanbul Lavtası Metodu'nda bahsettiği gibi eğlence müziği ve kabasaz takımlarının yapmış olduğu müziklerin tarifi üzerine bir icra yöntemi geliştirmesi ve yine aynı metotta bulunan Cinuçen Tanrıkorur kaynaklı lâvta mızrabı konusu da bu bahsedilenleri desteklemektedir. İstanbul lâvtasının Rum müzisyenler tarafından ve sirta – longa formu icrasında çokça kullanılması da Ege'ye özgü tezene tavrının lâvtada uygulanmış olması hususunu ortaya koymaktadır. Lâvtada ekseriyetle kullanılan akort sistemi (en sık kullanılan sistem olan neva, rast, yegâh, kaba rast) de bu tavrın rahatlıkla icra edilebileceğinin göstergelerinden biridir. Bu sebeple İstanbul lâvtası ile icra esnasında tek tel üzerinde, tek sesli melodi icra etmek yerine diğer tellerin de tınlarının kullanılması ve ritmik yapının oldukça baskın hissedildiği bir icra tarzının benimsenmesi gerekmektedir. Çalgının kültürel alanda hayatta kalabilmesi için bu icra üslubunun gelecek nesillere aktarılması önem arz etmektedir. Aksi takdirde çalgının kendine has tınısının duyulmasının mümkün olamayacağı ve kültürün aktarımında eksikliklerin oluşabileceği düşünülmektedir.

İstanbul lâvtasının unutulmaya yüz tutan kendisinin ve kendine has mızrabı ve icra üslubu, çeşitli akademik ve sanatsal çalışmalar ile gündeme getirilmektedir. Bu amaç doğrultusunda Kürdîlihiczâr Zeybek üzerinden yapılan bu icra analizinde aşağıdaki teknik sonuçlara ulaşılmıştır. Bu teknik sonuçlar yukarıdaki paragrafta bahsedilen icra üslubunun ayrıntılarını içermekte olup, tavsiye edilen üslubun devamı adına Enver Mete Aslan'ın nasıl bir yol izlediğini ortaya koymaktadır. Tüm bunlara ek olarak çalışma içerisinde ölçülerde belirtilen cümleler ve cümle parçalarının ayrıntıları ile aşağıda belirtilecek olan maddelerdeki teknik hususların, öğrenme ve gelişim aşamasındaki icracılara yol göstereceği düşünülmektedir:

- Kaba rast, yegâh ve rast tellerine hem tek hem de birlikte vurularak bam ve pedal ses elde edildiği; açık tellerde mızrabın ritim içerisinde tek vuruşta tellere sırayla vurması ile tanımlanabilen akor vuruşu yapılarak üst açık tellerden sıklıkla yararlanıldığı görülmüştür. Pedal sesler elde edilirken klasik armoni kuralları göz önünde bulundurulmadan, sadece ritmi doldurabilmek amaçlı pedal sesler kullanılmış olup bu tür kullanım atonal yapı ile gelenekselliği ön plana çıkartmıştır.

- Melodi icrası ile birlikte belirli bir düzen içinde açık tellere vurulması ritmik yapıyı güçlendirmiştir.

- Notada yer alan 4'lük, noktalı 4'lük, 8'lik ve noktalı 8'lik notalar icrada daha küçük notalara/nota gruplarına bölünmüştür. Bölünen nota/nota grupları açık tellerden de yararlanılarak icra edilerek melodik ve ritmik zenginlik elde edilmiştir.

- Sıklıkla mızrapsız ve değerini kendinden sonra gelen notadan alan çarpma uygulanmıştır.

- İcrada vurgu yapılmak istendiğinde üst tellerden yararlanılmıştır. Üst tellerin yapılmak istenen vurguyu artırdığı görülmüştür.

- Tüm sesleri üst mızrap ile icra edilen cümleler daha kuvvetli duyulmuştur.

- Melodi icrasında açık tellerden destek alındığında alt mızrap vuruşundan daha çok yararlanıldığı görülmüştür. İstanbul lâvtasının icra üsluplarından biri olduğu düşünülen melodi icrası ile melodiye eşlik eden dem ses verme konusunun daha çok alt mızrap vuruşu ile mümkün olduğu anlaşılmaktadır. Alt mızrap vuruşu ile önce ana melodinin olduğu alt tele temas edilerek melodi duyurulabilmekte ve ardından üst tele/tellere vurarak dem ses elde edilebilmektedir. Alt mızrap ile melodiye eşlik eden dem ses kullanımı konusunun yapılan inceleme sonucunda icrada yoğun olarak kullanıldığı anlaşılmıştır.

- İcrada klasik Batılı armoni kuralları göz önünde bulundurulmadan basılan akorlardan yararlanılmıştır. Çalgının kültürel tarihinde yer alan ve daha çok Batı Anadolu ve yakın coğrafyasına ait olduğu düşünülen mızrap çarpma hareketleri sıklıkla uygulanmıştır.

- Her hane bir, her teslim ikişer defa çalınmış; teslimlerin her biri farklı şekillerde icra edilmiştir. Farklı tekrarlarda da icra üslubundan uzaklaşmadan çok sesli ve geleneksel ritmik yapıya özen gösterildiği görülebilmektedir.

- İcracının icra esnasında metronomda değişiklikler yaptığı görülmüştür. Zeybek icrasının da bir özelliği olarak icracı bazı cümle parçalarında metronomu hızlandırıp yavaşlatmıştır.

#### KAYNAKÇA

- AKTÜZE, İrkin, *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, 2. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul 2004.
- ASLAN, Enver Mete, *Ud Alıştırmaları – Teknik Çalışmalar*, 1. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul 2011.
- \_\_\_\_\_, “İstanbul Lâvtası Üslubu Üzerine Bir Araştırma”, (Sanatta Yeterlik Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2015).
- \_\_\_\_\_, *İstanbul Lâvtası Metodu*, 1. Baskı, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara 2020.
- AYDEMİR, Murat, “Tarihsel Süreçte Lavta Sazı ve Lavta Öğrenim Kılavuzu”, (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2018).
- CEMİL, Mes’ud, “Kaybolan Türk Sazı Lâvta”, *Musikî Mecmuası*, 4, 274, t.y.
- ELIAS, Nicolas, “Ege’nin İki Yakasında Geçmişten Günümüze Lavtanın Hikâyesi”, *Toplumsal Tarih Dergisi*, 207, İstanbul 2011, 2-8.
- İRDEN, Sühan, *Türk Musikisinde Düzen-Perde-Makam-Terkip Uygulamaları*, 1. Baskı, Eğitim Yayınevi, Konya 2020.
- ÖZALP, Nazmi, *Türk Müsikîsi Tarihi Cilt I*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 2000.
- TORUN, Mutlu, *Gelenekle Geleceğe – Ud Metodu*, 1. Baskı, Çağlar Yayınları, İstanbul 1996.
- ULUÇ, Murat Özden, *Müzik İşaretleri ve Terimleri Sözlüğü*, 1. Baskı, Yurtrenkleri Yayınları, Ankara 2001.
- YÜCEL, Haluk, “Osmanlı Sarayı Kayıtlarında Yer Alan Âd ve Lavta Sazları Üzerine Bir İnceleme”, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 6, Malatya, 2016, 424-438.

EK -1

**Kürdîlihiczâr Zeybek**  
İstanbul Lâvtası

Aksak

Nota

İcrâ

2

Nota

İcrâ

3

Nota

İcrâ

4

Nota

İcrâ

2

5

Nota

İcrâ

6

Nota

İcrâ

7

Nota

İcrâ

8

Nota

İcrâ

9 3

Nota

İcrâ

10

Nota

İcrâ

11

Nota

İcrâ

12

Nota

İcrâ

4

13

Nota

İcrâ

14

Nota

İcrâ

rit.

final





## GEORG PHILIPP TELEMANN'IN OBUA KONÇERTOLARI VE OBUA REPERTUVARINA KATKILARI

### GEORG PHILIPP TELEMANN'S OBOE CONCERTOS AND CONTRIBUTIONS TO THE OBOE REPERTOIRE

Özge SERBEST\* Zerrin TAN\*\*

Geliş Tarihi: 16.02.2022

Kabul Tarihi: 21.03.2022

(Received)

(Accepted)

**Öz:** Georg Philipp Telemann'ın yaşadığı ve Klasik Batı Müziği'nin altın çağı olan Geç Barok dönem; yeniliklerin ve birden fazla müzik formunun geliştiği, konçerto ve sonatın zirveye ulaştığı dönemdir. Bu dönemde tüm besteciler, özellikle Georg Philipp Telemann tarafından benimsenen obua, dönemin en popüler enstrümanlarından olmuştur ve obua için yüzlerce beste yapılmıştır.

G. Ph. Telemann'ın, her ülkenin müzikal öğelerini eserlerinde kullanması müzikte devrim yaratan bir özelliğidir. Zengin armonik düşünceleri, etkili melodileri, karmaşık motifleri sayesinde çağının en saygıdeğer bestecisi olmuştur. Dönemin en üretken bestecisi olarak tanınan G. Ph. Telemann, her enstrüman için sayısız beste yapmıştır. En üretken ve en verimli dönemlerinde bestelediği obua konçertoları, fantezileri ve sonatları, obua repertuvarına çok büyük katkı sağlamıştır.

Bu araştırmada, Georg Philipp Telemann'ın obua için bestelediği popüler konçertolar tanıtılmış ve onları icra edecek müzisyenler için içerikleri incelenmiştir. İcracıların dönemi ve enstrümanı daha derin kavrayabilmeleri, G. Ph. Telemann'ın müzikal kimliğini tanımları için Barok dönemin, obuanın ve G. Ph. Telemann'ın müzikal özelliklerine değinilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Barok Dönem, Georg Philipp Telemann, Obua, Konçerto, Basso Continuo

**Abstract:** The golden age of Western Classical Music, the Late Baroque era, at which Georg Philipp Telemann lived, was the era when innovations and multiple musical forms developed, the concerto and sonata reached their peak. During this era, all composers, especially Georg Philipp Telemann, adopted the oboe and it became one of the most popular instruments of the era. Hundreds of compositions were composed for the oboe.

G. Ph. Telemann's use of musical elements from each country in his works is a revolutionary feature in music. He became the most respected composer of his age thanks to his rich harmonic thoughts, effective melodies and complex motifs. Known as the most

\* Yüksek lisans öğrencisi, Trakya Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü, ozgeserb@yaho.com, Orcid: 0000-0003-3704-8641

\*\*Doçent, Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü, zerrintanoba@hotmail.com, Orcid:0000-0002-3931-007

prolific composer of the era, G. Ph. Telemann composed numerous compositions for each instrument. The oboe concertos, fantasies and sonatas which he composed during his most productive periods contributed greatly to the oboe repertoire.

In this research, popular concertos composed for oboe by Georg Philipp Telemann were introduced and their contents were examined for the musicians who performed them. The musical characteristics of the Baroque era, the oboe and G. Ph. Telemann were mentioned so that the performers could have a deeper understanding of the era, the instrument and to recognize G. Ph. Telemann's musical identity.

**Keywords:** Baroque Era, Georg Philipp Telemann, Oboe, Concerto, Basso Continuo

## 1. GİRİŞ

Klasik Batı Müziğinde 1600'den 1750'ye kadar uzanan dönem, Barok dönem olarak kabul edilmektedir. Sanat alanında kullanılan barok terimi; tuhaf, düzensiz veya normalden ve beklenenden farklı herhangi bir şeyi tanımlamak için kullanılmaktadır. Barok müziğin karakteri karmaşık, duygusal ve gösterişlidir. Müzik tarihinin en zengin ve en çeşitli dönemlerinden biridir.<sup>1</sup>

Barok dönem bestecilerinin çok sık kullandığı kontrast; yüksek ve alçak, solo ve topluluk, farklı enstrümanlar ve tımlar arasındaki farklar ile birçok Barok bestesinde önemli bir rol oynamaktadır. Besteciler ayrıca enstrümanlar konusunda daha kesin olmaya başlamışlardır ve genellikle icracının seçmesine izin vermek yerine bir eserde çalınması gereken enstrümanları kendileri belirlemiştir. Barok dönem ile birlikte ortaya çıkan ve dönemin en önemli özelliği olan *basso continuo* yani *sürekli bas*, bir eşlik stilini belirtir: diğer enstrümanlar melodiyi çalarken bir enstrüman (çello, fagot veya klavsen) bir bas hattı sağlayarak eşlik etmektedir.<sup>2</sup>

Dönemin bestecileri, duygulara yönelerek müziğin dinleyiciyi ve duygularını harekete geçirmesi gerektiğine inanmışlardır. Kişisel duygulara yönelik bu genel arzuyu karşılamak için geliştirilen opera, 1600'lü yıllarda İtalya'nın Floransa kentinde tanıtılıp, hızla tüm Avrupa'ya yayılmıştır. Dönemin en göz alıcı ve en etkili sanatsal türü haline gelmiştir. Opera, karakterlerin anlatılan hikâyeyi konuşmak yerine şarkı söyleyerek, müzikle sunduğu bir dramadır. Müzik, şiir, drama, oyunculuk, sahne, set ve kostüm tasarımı ve koreografi gibi çeşitli sanatların birleşiminden oluşmuştur.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> UK Essays, "The Music Era of Baroque"  
<https://www.ukessays.com/essays/music/the-music-era-of-baroque-music-essay.php> (E.T. 20.11.2021).

<sup>2</sup> "The Music Era of Baroque", *a.g.m.*, s. 1.

<sup>3</sup> "The Music Era of Baroque", *a.g.m.*, s. 1.

Barok dönem, operaya eşlik etmek için kullanılan orkestranın doğuşuna şahit olmuştur. Bu operalarda orkestra, şarkıcılara eşlik etmenin yanı sıra sadece enstrümantal bölümler de çalmaya başlamıştır. Bu bölümler; başlangıçtaki *uvertürü*, sahne arasında veya değişimleri sırasında ve danslarda edilen eşlikleri içermektedir. Barok orkestra, günümüz orkestrasından oldukça farklıdır; genel olarak daha küçük bir topluluktur. Özünde, flüt, obua ve fagot gibi tahta nefesli çalgılar, trompet veya korno gibi bakır enstrümanlar ve yaylı çalgılar ailesi vardır. Barok orkestraya sürekli bas sağlayan klavsen de eşlik etmektedir.<sup>4</sup>

Barok dönemin sonunda besteciler, konçertolar ve orkestra süitleri gibi sadece enstrümanlar için besteler yazmışlardır. Enstrümantal müziğin ilk önemli türlerinden biri *konçertodur*. Konçerto kelimesi hem rekabet hem de birliktelik çağrışımlarına sahip olan Latince “concertare” kökünden gelmektedir. Müzik konçertosu her iki anlamı da yansıtır. Konçerto, enstrümantal bir solist ve orkestra için bestelenmiştir; bir anlamda bu iki gücü bir araya getirmektedir; başka bir anlamda, bu iki güç izleyicinin dikkatini çekmek için rekabet etmektedir. Konçertolar genellikle *hızlı – yavaş – hızlı* tempo kalıbını takip eden üç bölüm halindedir.<sup>5</sup>

Rönesans'taki geleneksel dans türü olan süit, Barok dönemde de popülerliğini sürdürmüştür. Enstrümanlar için yazılan ilk çok bölümlü çalışmadır. Almanya'da 17. yüzyılın ortalarında, *allemande*, *courante*, *sarabande* ve *gigue* süitte standart haline gelmiştir, sonralarında *bourrée*, *gavotte* ve *minuet* gibi diğer dans türleri de eklenmiştir.<sup>6</sup>

“17. yüzyılın ortalarından sonra, çok bölümlü kuralına uygun, solist karakterini içeren tek başına bir eser bütünlüğü olan bestelere genel olarak ‘sonata’ adı verilmeye başlanmıştır.”<sup>7</sup> “Solo sonat; şifreli bas eşliğinde, bir solo çalgı için yazılırdı. En çok keman kullanılırdı fakat viol, viola da gamba, flüt ve obua için de solo sonat yazılmıştır. Trio Sonat; solo sonat gibi çeşitli bölümleri vardır. Genellikle

<sup>4</sup> Essential Humanities, “Baroque Music”

<http://www.essential-humanities.net/western-art/music/baroque/> (E.T. 25.10.2021).

<sup>5</sup> Music of The Baroque, “What is Baroque Music?”

<https://www.baroque.org/baroque/whatis> (E.T. 25.10.2021).

<sup>6</sup> “What is Baroque Music?”, *a.g.m.*, s. 1.

<sup>7</sup> İrkin Aktüze, *Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2004, s. 540.

iki solo çalgı ve bas için yazılırdı.”<sup>8</sup> 18. yüzyılda G.Ph. Telemann, J.S. Bach ve G.F. Handel, bu tarzda çok sayıda sonat yazmıştır.<sup>9</sup>

Georg Philipp Telemann’ın, hafif ve yalın melodik anlatımları, başka ülkelerin melodilerini kullanması, enstrümanın tekniğini ve sınırlarını bilip, ona uygun bestelemesi ile Barok dönem müziğine yenilikler getirmesi ve katkıda bulunması bu araştırmannın önemini vurgulamaktadır. Araştırmada, Georg Philipp Telemann’ın obua üzerindeki etkisi incelenmiştir. Özellikle, bestecinin konçertolarından; Sol Majör TWV 51: G2, Mi minör TWV 51: e1, Mi bemol Majör TWV 51: Es1, Re minör TWV 51: d1, Do minör TWV 51: c1, Re Majör TWV 51: D5, Sol Majör TWV 51: G3 araştırma içerisinde ele alınmış ve müziği tanıtılmıştır.

Araştırmadaki veriler, betimsel tarama yöntemi ile yerli ve yabancı; kitap, dergi, e-dergi, tez, makale, e-kitap gibi dijital ve yazılı başta olmak üzere kaynaklardan bilgiler toplanarak hazırlanmıştır.

## 2. İNCELEME

### 2.1. Georg Philipp Telemann’ın Müzikal Kimliği ve Obuaya Etkileri

Müzik tarihindeki en üretken besteci olarak bilinen Georg Philipp Telemann, bestelediği eserlerle Barok dönemdeki en önemli bestecilerden biridir. 1681-1767 yılları arasında yaşamış, Alman besteci G. Ph. Telemann, çok hızlı beste yapabilmektedir ve yazdığı çoğu eser yazılı doğaçlamalar gibidir. Bu durum onun müziğini daha da etkileyici kılmaktadır: G.Ph. Telemann'ın müziği; kontrpuan ve armoni olarak karmaşıktır, ritmik olarak canlıdır, dönemin kurallarına uygundur ve genellikle geleneksel olsa da asla banal değildir. Her müzik türünde beste yapmıştır. G.Ph. Telemann'ın müziği, geç Barok ve erken Klasik stilleri arasında önemli bir bağlantı teşkil eder. Kendi kuşağının Alman bestecileri arasında en derin Fransız müziği bilgisine sahip olan G.Ph. Telemann, 1710'lardan başlayarak, Alman, Fransız, İtalyan ve Polonya stillerinin bir karışımı olan Alman karma stiline yaratıcılarından ve önde gelen savunucularından biri olmuştur. Müzik tarihi için aynı derecede önemli olan bir diğer unsur ise G.Ph. Telemann'ın yayıncılık faaliyetleridir. Eserleri için yayın haklarını takip ederek, müziği bestecinin fikri mülkiyeti olarak görmüştür. G. Ph. Telemann, yalnızca üst sınıf için bestelenmiş müziği halka açık

<sup>8</sup> Emel Çelebioğlu, *Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş*, Simurg Yayıncılık, İstanbul 1986, s. 33.

<sup>9</sup> Burcu Coşkun, “J. S. Bach Tarafından Flüt ve Klavsen İçin Yazılan Si Minör (BWV 1030) Sonat’ın Form, Analiz ve İcra Yönünden İncelenmesi”, (Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Edirne, 2007), s.18.

konserlerde de seslendirerek devrimci ruhunu müziğinin dışında Barok dönemin her alanında yansıtmıştır. G.Ph. Telemann, zamanının en üretken bestecisidir: eserleri 3.000'den fazla parçadan oluşur. Günümüzde, G.Ph. Telemann'ın eserlerinin her birine “Telemann-Werke-Verzeichnis”, Türkçesi “ Telemann Eserler Kataloğu” anlamına gelen bir TWV numarası verilmektedir.<sup>10</sup>

Zamanında mevcut olan her solo enstrüman için eserler yazmıştır. Barok dönemde oldukça popülerlik kazanan obua için de çokça eser bestelemiştir. Ciddi ve çekici müzikal fikirler içeren, yavaş bölümleriyle büyüleyici ve melodik olan solo konçerto ve sonatları, obuanın ses rengini belirgin bir şekilde göstermektedir.

### **2.2.Georg Philipp Telemann'ın Obua Konçertoları**

Obua konçertolarında G.Ph. Telemann, virtüöz solo enstrüman ve orkestra arasındaki karşıtlığa dayanan İtalyan stilini benimsemiştir. Yavaş bölümleri, genel olarak orkestra eşlikli, melodik sololardan oluşmaktadır. Hızlı bölümleri ise, ana temayı hep birlikte ya da parçalar halinde ve farklı tonlarda çalan orkestra ve modülasyonlu sololar ile dönüşümlü olarak çalınmaktadır.

#### **2.2.1. Sol Majör Obua Konçertosu TWV51:G2**

Bu konçerto, G. Ph. Telemann'ın 1720-22 yılları arasında Hamburg'da geçirdiği, oldukça verimli bir dönemde yazılmıştır. Eserin orijinal el yazmasının okunaksızlığı, 2. ve 4. bölümlerinde eksiklikler olması ve bas ve klavsen notalarının yırtılmış olmasına rağmen bu kısımlar tekrardan G. Ph. Telemann'ın tarzına uygun şekilde tamamlanmış ve günümüze ulaşmıştır. El yazmasında solo enstrüman flüt olarak tanımlansa da ayrı solo partisinde obua olarak ifade edilmiştir. Böylelikle konçerto, Barok dönemde yaygın bir uygulama olan solo enstrümanın belirli koşullarda sıklıkla değiştirildiği ancak eserde temelden bir değişiklik olmadan çalınabilmektedir. Solo bölümün aralığı hem flüt hem de obua için oldukça pestir, bu nedenle konçerto, enstrümanın sesinin kadifemsi yumuşaklığını ortaya çıkarmaktadır. Dört bölüm, orkestral bir ön giriş olmaksızın, doğrudan obua solo ile başlamaktadır. Hem Vivace hem de Allegro, tekrarlarla ve kendi içinde taklitlerle geliştirilmiştir. Adagio'nun orta kısmında ve Andante'nin ikinci ölçüsünde paralel beşli akorları gibi bazı alışılmamış armonilere rağmen G.Ph. Telemann, özgüvenli bir şekilde onları kullanmıştır.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Mark Arnest, “Baroque Tangents”

<https://www.chamberorchestraofthesprings.org/baroque-tangents.html> (E.T.11.10.2021).

<sup>11</sup> M. Ritter, “Albinoni and Telemann: Oboe Concertos”

[https://go.gale.com/ps/retrieve.do?tabID=T002&resultListType=RESULT\\_LIST&searchResultsType=SingleTab&hitCount=7&searchType=BasicSearchForm&currentPosition=1&docId=GALE%7CA16032521&docType=Brief+article%2C+Sound+recording+review&sort=Relevance&contentSegment=ZONE-](https://go.gale.com/ps/retrieve.do?tabID=T002&resultListType=RESULT_LIST&searchResultsType=SingleTab&hitCount=7&searchType=BasicSearchForm&currentPosition=1&docId=GALE%7CA16032521&docType=Brief+article%2C+Sound+recording+review&sort=Relevance&contentSegment=ZONE-)

### 2.2.2. Mi minör Obua Konçertosu TWV51:e1

Bu konçertoda, bölümlerinin sırasından da anlaşılacağı üzere (yavaş-hızlı-yavaş-hızlı), kilise sonatının modeli açıkça uygulanmıştır. Karşıtlığın etkilerini göstermek için Barok dönemde kurulan “stil ve duygu” birliğini G.Ph. Telemann, bu konçertosunda terk etmiştir. İlk bölümde (Andante) yaylılar, tekrarlanan notalarla bir tema çalarken, obua, ifade gücü ve farklı ritmik profili ile bir kontrast oluşturan yeni melodik bir temayla cümleye başlamaktadır. İki tema birbirleriyle rekabet etmeye başlar ve obua, yaylılara boyun eğmesine, yalnızca bölümün sonunda, başlangıçta çalınan temayı çalmaktadır.<sup>12</sup>

**Nota 1:** Telemann, Mi minör Obua Konçertosu TWV 51: e1, I.  
 Bölüm, 1. ve 2. ölçü<sup>13</sup>

MOD1&prodId=AONE&pageNum=1&contentSet=GALE%7CA16032521&searchId=R1  
 &userGroupName=trakya&inPS=true (E.T. 20.11.2021).

<sup>12</sup> M. Ritter, *a.g.e.*, s. 2.

<sup>13</sup> G. Ph. Telemann, *Oboe Concerto TWV51: e1, E minor*, Ed. Bernard Meylan, Orsonnens, Bernard Meylan, s.1.

**Nota 2:** Telemann, Mi minör Obua Konçertosu TWV 51: e1, I.  
Bölüm, Obua Teması Giriş, 5. ve 8. ölçü<sup>14</sup>

İkinci bölümdeki (Allegro molto) karşıtlıklar oldukça dramatiktir. İki keman, motorik hareketlerle, on altılık notalardan oluşan melodiyi ileriye doğru taşımaktadır.<sup>15</sup>

**Nota 3:** Telemann, Mi minör Obua Konçertosu TWV 51: e1, II.  
Bölüm, 1. ve 3. ölçüler arası<sup>16</sup>

<sup>14</sup> G. Ph. Telemann, *a.g.e.*, s. 1.

<sup>15</sup> M. Ritter, *a.g.e.*, s. 2.

<sup>16</sup> G. Ph. Telemann, *a.g.e.*, s. 5.

Kısa bir süre sonra bir kadans tarafından durdurulurlar ve neşeli, heyecanlı karakter birdenbire, akorların eşlik ettiği bir tür zamansız ve yavaş bir melodi olan Poco Andante'ye yol açmaktadır.<sup>17</sup>



**Nota 4:** Telemann, Mi minör Obua Konçertosu TWV 51: e1, II. Bölüm, 35. ve 38. ölçüler arası<sup>18</sup>

Monotematik<sup>19</sup> üçüncü bölüm (Largo), çok daha homojen bir tablo çizmektedir. Bir sarabande'yi andıran lirik, melodik pasaj, ilk keman tarafından obuaya geçmeden önce belirtilir. G.Ph. Telemann, dramatik olarak zekice bir pasaj seçmiş ve homofonik yazı yoluyla melodinin saygınlığını vurgulamıştır.<sup>20</sup>



**Nota 5:** Telemann, Mi minör Obua Konçertosu TWV 51: e1, III. Bölüm, Keman Solo Giriş, 1. ve 4. ölçüler arası<sup>21</sup>

<sup>17</sup> M. Ritter, *a.g.e.*, s. 2.

<sup>18</sup> G. Ph. Telemann, *a.g.e.*, s. 7.

<sup>19</sup> "Monothematic" Bir müzik bestesinin birden fazla bölümünde devam eden bir temaya sahip olması.

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/monothematic> (E.T. 20.11.2021).

<sup>20</sup> M. Ritter, *a.g.e.*, s. 2.

<sup>21</sup> G. Ph. Telemann, *a.g.e.*, s. 10.





**Nota 6:** Telemann, Mi minör Obua Konçertosu TWV 51: e1, III. Bölüm, Obua Giriş Teması, 9. ve 13. ölçüler arası<sup>22</sup>

Final bölümü (Allegro), enerjisini tematik zıtlıklardan almaktadır: sekizlik notaların hâkim olduğu güçlü, marş benzeri ana tema, ikincil bir temaya karşı kuruludur.<sup>23</sup>

A musical score for the first movement of Telemann's Mi minör Obua Konçertosu TWV 51: e1, IV. Bölüm. The score is written for five staves: Oboe (top), Violin 1 (second), Violin 2 (third), Viola (fourth), and Bass (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score features a complex arrangement of instruments with various rhythmic patterns and dynamics.

**Nota 7:** Telemann, Mi minör Obua Konçertosu TWV 51: e1, IV. Bölüm, 1. ve 19. ölçüler arası<sup>24</sup>

<sup>22</sup> G. Ph. Telemann, *a.g.e.*, s. 10.

<sup>23</sup> M. Ritter, *a.g.e.*, s. 2.

<sup>24</sup> G. Ph. Telemann, *a.g.e.*, s. 13.

### 2.2.3. Mi bemol Majör Obua Konçertosu TWV51:Es1

İtalyan konçertosuna benzeyen bu konçerto hem obua hem de obua ailesinden *aşk obuası* (oboe d'amour) ile çalınabilmektedir. Üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde (Allegro) solo pasajların eşliği oldukça hafiftir, bu da obuanın virtüöz niteliklerini göstermesini sağlar.<sup>25</sup>



**Nota 8:** Telemann, Mi bemol Majör Obua Konçertosu TWV 51:Es1, I. Bölüm, 4. ve 6. ölçüler arası<sup>26</sup>

İkinci bölümde (Largo), obua giriş yaparak 2. ölçüde orkestraya tempoyu vermektedir. Bölümün sonunda icracının kendini ve müziğini gösterebileceği kısa bir kadans vardır.



**Nota 9:** Telemann, Mi bemol Majör Obua Konçertosu TWV 51:Es1, II. Bölüm, 46. ve 52. ölçüler arası<sup>27</sup>

<sup>25</sup> M. Ritter, *a.g.e.*, s. 3.

<sup>26</sup> G. Ph. Telemann, *Oboe Concerto TWV:51 Es1, E flat Major*, Ed. Loic Chahine, 2012, s.1.

<sup>27</sup> G. Ph. Telemann, *a.g.e.*, s. 10.

Üçüncü bölüm (Allegro), bir dansı andıran ve “ritornello” bölümleri olan bir aria olarak bestelenmiştir.<sup>28</sup>

G.Ph. Telemann'ın obua konçertoları müzikal açıdan önemli ölçüde farklılık göstermektedir. Bestecinin üslubunun Barok döneme ait olduğu kesin olsa da, aynı zamanda klasik üslubun da ipuçlarını içermektedir.

#### 2.2.4. Re minör Obua Konçertosu TWV51:d1

Bu konçertoda; özellikle ilk bölümde (Adagio), obua ve yaylılar arasındaki rollerin dağılımı ve orkestranın basit eşlikleri açıkça görülmektedir. Ancak monotonlaşmak yerine, bu figürler heyecan verici armonik ve ritmik dönüşlerle canlanmaktadır. Bölüm, üç-iki zamanlı poliritmik (çok ritimli) tutti bölümüdür: Birinci kemanlar akorları iki sekizlik, bir birlik notalarla çalmakta; ikinci kemanlar, üçüncü ve dördüncü oktav arasında hareket eden aralıklarla yalnızca birlik notalar çalmakta; viyolalar ise üçlemelerle bütüne sağlam bir temel kazandırmaktadır.<sup>29</sup>

[1.] Adagio

Hautbois concert (tante)

Violino 1mo

Violino 2do

Alto Viola

Cembalo

**Nota 10:** Telemann, Re minör Obua Konçertosu TWV51: d1, I. Bölüm, 1.ve 3. ölçüler arası<sup>30</sup>

<sup>28</sup> M. Ritter, *a.g.e.*, s. 3.

<sup>29</sup> Brilliant Classics, “Telemann Edition”

<https://www.brilliantclassics.com/media/1121202/95150-TELEMANN-Edition-COMplete-Liner-Notes-Sung-Texts-Download.pdf> (E.T. 06.11.2021)

<sup>30</sup> G. Ph. Telemann, *Oboe Concerto TWV:51 d1, D minor*, Ed. Mario Bolognani, Rome 2015, s. 2.

Bu eşsiz ses dokusunun üzerinde, uzun nota değerleriyle, obuanın sakin melodisi dolaşmaktadır. İlk bölümün yüce ve sakin havası; müzik yapmanın saf neşesi ve değişen müzikal materyalden duyulan zevk ile çalınan ikinci bölüm Allegro'yla devam etmektedir.<sup>31</sup>

[2.] Allegro

**Nota 11:** Telemann, Re minör Obua Konçertosu TWV51: d1, II.  
 Bölüm, 1. ve 4. ölçüler arası<sup>32</sup>

Üçüncü bölüm (Adagio) oldukça kısadır, sadece altı ölçüden oluşmaktadır. Ancak armonik yapısı oldukça zengindir.

[3.] Adagio

**Nota 12:** Telemann, Re minör Obua Konçertosu TWV51: d1, III.  
 Bölüm, 1. ve 6. ölçüler arası<sup>33</sup>

Attaca bir şekilde girilen dördüncü bölüm (Allegro), oldukça canlı bir bölümdür. Bölümün teknik pasajlarının zorluğu ve hızlı olmasından dolayı

<sup>31</sup> Brilliant Classics, "Telemann Edition", s. 6.

<sup>32</sup> G. Ph. Telemann, *a.g.e.*, s. 4.

<sup>33</sup> G. Ph. Telemann, *a.g.e.*, s. 10.

icracının bu isteği karşılması beklenir. On altılık ritim kalıplarından oluşan, hızlı obua pasajlarının gidişatı ile eser, neşeli bir kapanışla bitmektedir.<sup>34</sup>

### 2.2.5. Do minör Obua Konçertosu TWV51:c1

Bu konçerto, biçimsel olarak İtalyan sonatının özelliklerini taşımaktadır ve şaşırtıcı etkilerle doludur. Esere, ilk bölümde, “Grave” ile giriş yapılmıştır. Noktalı ritimler bir Fransız uvertürünü çağrıştırmaktadır. Eserin tonu dışında bir açılıştan sonra üçüncü ölçüye kadar Do minör tonuna ulaşmamaktadır.<sup>35</sup>

**Nota 13:** Telemann, Do minör Obua Konçertosu TWV51: c1, I. Bölüm, 1. ve 4. ölçüler arası<sup>36</sup>

İkinci bölümün (Allegro) yapısı da sıra dışıdır. Bir Orta çağ hoket tekniği tarzındadır yani solo ve tutti, kısa soluklu motiflerle karşılıklı atışmaktadır.<sup>37</sup>

**Nota 14:** Telemann, Do minör Obua Konçertosu TWV51: c1, II. Bölüm, 1. ve 5. ölçüler arası<sup>38</sup>

<sup>34</sup> Brilliant Classics, “Telemann Edition”, s. 7.

<sup>35</sup> Brilliant Classics, “Telemann Edition”, s. 7.

<sup>36</sup> G. Ph. Telemann, *Oboe Concerto TWV:51 c1, C minor*, Ed. Nils Jöhnsson, s. 2.

<sup>37</sup> Brilliant Classics, “Telemann Edition”, s. 7.

<sup>38</sup> G. Ph. Telemann, *a.g.e.*, s. 3.

Üçüncü bölümde (Andante), obua şarkı söyler gibi çalmaktadır. Bölüm, Mi bemol Majör gamına geçmiş, orta bölümde Sol minör gamına ilerlemiş ve yine Mi bemol Majör gamında sonlanmıştır.

Dördüncü ve son bölüm (Vivace), dansı andıran jestleri ve net ritimleriyle, üç-dört zamanlı bir bölümdür. Polonezin canlılığını taşımaktadır.<sup>39</sup>

### 2.2.6. Re Majör Obua Konçertosu TWV51:D5

Konçertonun ilk bölümü (Grazioso), tüm eserin havasını belirleyen büyüleyici bir melodiyle süslenmiştir. Karakteristik noktalı motifi, obua kısmına ulaşmadan önce kemanların üst oktavlarında dolaşmaktadır. Bölümün tam ortasında, sağlam bir şekilde kurulmuş olan Si minör gamının üzerinde, obua, tekrarlanan notalardan oluşan yeni, motive edici materyali ortaya çıkarmaya başlamıştır.<sup>40</sup>

**Nota 15:** Telemann, Re Majör Obua Konçertosu TWV51: d5, I. Bölüm, Keman Solo Giriş, 1. ve 3. ölçüler arası<sup>41</sup>

**Nota 16:** Telemann, Re Majör Obua Konçertosu TWV51: d5, I. Bölüm, Obua Solo Giriş, 4. ve 7. ölçüler arası<sup>42</sup>

<sup>39</sup> Brilliant Classics, "Telemann Edition", s. 7.

<sup>40</sup> Brilliant Classics, "Telemann Edition", s. 7.

<sup>41</sup> G. Ph. Telemann, *Oboe Concerto TWV:51 d5, D Major*, s. 2.

<sup>42</sup> G. Ph. Telemann, *a.g.e.*, s. 2.

İkinci bölüm (Vivace), 6/8'lik zamanı, şakacı melodisi ve gitar tarzında orkestra eşliğinde, hızlı bir İtalyan dansı olan tarantella tarzında yazılmıştır.<sup>43</sup>

Üçüncü bölüm (Adagio) ise, lirik melodilerin kullanıldığı, rüstik bir manzaranın tasvir edildiği bir tuval gibidir. Basit melodiler çalan obua, basso continuo tarafından zarif bir şekilde desteklenmektedir. Dördüncü bölüm (Scherzendo), bir Fransız dansı olan gavotun yürüyüşünü çağrıştırmaktadır. Neşeli ancak yumuşak bir şekilde eseri sonlandırılır.<sup>44</sup>

### 2.2.7. Sol Majör Obua Konçertosu TWV51:G3

Bu konçerto hem obua hem de aşk obuası ile icra edilebilmektedir. İlk bölüm (Soave), pastoral bir nitelik taşımaktadır. Başlangıçta, obuanın hassas sesi, kısa, kuş çağrısı benzeri motiflerle vurgulanmıştır.<sup>45</sup>



**Nota 17:** Telemann, Sol Majör Obua Konçertosu TWV51: g3, I. Bölüm, 6. ve 15. ölçüler arası<sup>46</sup>

<sup>43</sup> Brilliant Classics, "Telemann Edition", s. 7.

<sup>44</sup> Brilliant Classics, "Telemann Edition", s. 7.

<sup>45</sup> Brilliant Classics, "Telemann Edition", s. 7.

<sup>46</sup> G. Ph. Telemann, *Oboe Concerto TWV:51 g3, G Major*, Ed. Kamallo, s.1.

İkinci bölüm, benzersiz sesleri Barok dönemde eğlencenin sembolleri olarak kabul edilen Fransız musette'inin sesine benzeyen veya gayda sesini taklit etmeyi amaçlayan baslara sahiptir.<sup>47</sup>

**Nota 18:** Telemann, Sol Majör Obua Konçertosu TWV51: g3, II. Bölüm, 13. ve 37. ölçüler arası<sup>48</sup>

Kromatik olarak yoğun üçüncü bölüm (Adagio), ağta benzer bir his ile yazılmıştır. Dördüncü ve son bölüm (Vivace), kornaların çalındığı ve atlarının üzerinde dörtnala koşan avcılarının iştirildiği, bir final havasında yazılmıştır.<sup>49</sup>

### 3. SONUÇ

Georg Philipp Telemann, Barok dönemin en etkili, en üretken ve çağdaşları tarafından son derece saygı gören bir bestecidir. Zamanında mevcut olan hemen hemen her solo enstrüman ve çeşitli oda müzikleri, orkestralar için beste yapmıştır. Konçertoyu en üst seviyelere taşıyan G.Ph. Telemann'ın konçertoları çeşitlilik, renkler ve ifade bakımından zengindir, biçimselliği her zaman olağanüstü

<sup>47</sup> Brilliant Classics, "Telemann Edition", s. 7.

<sup>48</sup> G. Ph. Telemann, *a.g.e.* s. 4.

<sup>49</sup> Brilliant Classics, "Telemann Edition", s. 7.



yaratıcılıkla kullanmıştır ve her zaman teknik incelik ile müzikal içerik arasında bir denge sağlamaktadır.

Konçertolarındaki bu ilkeleri, dönemin enstrümanlarında ustaca kullanmıştır. Barok dönemdeki çoğu enstrümanı icra etmesinin de verdiği avantajla, her enstrümanın sınırlarını ve teknik zorluklarını bilerek eserlerini yazmıştır.

Obuaya verdiği değer ve obuayı icra etmesi sayesinde onu en iyi kullanan bestecilerden olmuştur. Obuanın tekniğini ve çevikliğini hızlı bölümlerindeki pasajlarda; yumuşak ve puslu tonunu ise yavaş bölümlerinde göstermiştir.

Bu araştırma; Georg Philipp Telemann'ı icra edecek müzisyenlerin, bahsedilen konçertolarda; obuayı nasıl benimsediğini, obuayı nasıl kullandığını, müziğini anlamaları, stilini bilmeleri ve bu eserleri tanıtmaya açısından yapılmıştır. Bahsi geçen konçertolar, obua repertuarında oldukça popülerdir ve önemli bir konuma sahiptir.

Bu araştırma; Georg Philipp Telemann'ın Sol Majör TWV 51: G2, Mi minör TWV 51: e1, Mi bemol Majör TWV 51: Es1, Re minör TWV 51: d1, Do minör TWV 51: c1, Re Majör TWV 51: D5, Sol Majör TWV 51: G3 konçertolarını icra edecek obuacılara yol göstermek ve icralarını kolaylaştırmak için kaynak oluşturmuş ve katkıda bulunmuştur.

#### KAYNAKÇA

AKTÜZE, İrkin, *Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2004.

COŞKUN, Burcu, "J. S. Bach Tarafından Flüt ve Klavsen İçin Yazılan Si Minör (BWV 1030) Sonat'ın Form, Analiz ve İcra Yönünden İncelenmesi", (Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Edirne) 2007.

ÇELEBİOĞLU, Emel, *Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş*, Simurg Kitapçılık ve Yayıncılık, İstanbul 1986.

HAYNES, Bruce, *The Eloquent Oboe*, Oxford Üniversitesi Yayınevi, 2007.

TELEMANN, Ph. G., *Oboe Concerto TWV:51 c1, C minor*, Ed. Nils Jöhnsson.

\_\_\_\_\_, *Oboe Concerto TWV:51 d1, D minor*, Ed. Mario Bolognani, Rome 2015.

\_\_\_\_\_, *Oboe Concerto TWV:51 d5, D Major*, Ed. Nils Jöhnsson.

\_\_\_\_\_, *Oboe Concerto TWV:51 g3, G Major*, Ed. Kamallo.

\_\_\_\_\_, *Oboe Concerto TWV51: e1, E minor*, Ed. Bernard Meylan.

\_\_\_\_\_, *Oboe Concerto TWV51: Es1, E Flat Major*, Ed. Loic Chahine, 2012.

### İnternet Kaynakları

Arnest, Mark, "Baroque Tangents"

<https://www.chamberorchestraofthesprings.org/baroque-tangents.html>  
(E.T.11.10.2021).

Brilliant Classics, "Telemann Edition"

<https://www.brilliantclassics.com/media/1121202/95150-TELEMANN-Edition-COMplete-Liner-Notes-Sung-Texts-Download.pdf> (E.T. 06.11.2021).

Essential Humanities, "Baroque Music",

<http://www.essentialhumanities.net/westernart/music/baroque/> (E.T. 25.10.21).

Music Of The Baroque, "What is Baroque Music?"

<https://www.baroque.org/baroque/whatis> (E.T. 25.10.21).

Ritter, M., "Albinoni and Telemann: Oboe Concertos"

[https://go.gale.com/ps/retrieve.do?tabID=T002&resultListType=RESULT\\_LIST&searchResultsType=SingleTab&hitCount=7&searchType=BasicSearchForm&currentPosition=1&docId=GALE%7CA16032521&docType=Brief+article%2C+Sound+recording+review&sort=Relevance&contentSegment=ZONE-MOD1&prodId=AONE&pageNum=1&contentSet=GALE%7CA16032521&searchId=R1&userGroupName=trakya&inPS=true](https://go.gale.com/ps/retrieve.do?tabID=T002&resultListType=RESULT_LIST&searchResultsType=SingleTab&hitCount=7&searchType=BasicSearchForm&currentPosition=1&docId=GALE%7CA16032521&docType=Brief+article%2C+Sound+recording+review&sort=Relevance&contentSegment=ZONE-MOD1&prodId=AONE&pageNum=1&contentSet=GALE%7CA16032521&searchId=R1&userGroupName=trakya&inPS=true) (E.T. 20.11.21).

UK Essays, "The Music Era of Baroque",

<https://www.ukessays.com/essays/music/the-music-era-of-baroque-music-essay.php> (E.T.20.11.21).

## CARL MARIA VON WEBER'İN PİYANO SONATLARININ KARŞILAŞTIRILMASI VE OP.24 PİYANO SONATI'NIN 1. BÖLÜMÜNÜN İNCELENMESİ

*A COMPARISON OF CARL MARIA VON WEBER'S PIANO SONATS AND  
EXAMINATION OF THE FIRST PART OF THE OP.24 PIANO SONATA*

Çağatay KARACA\* Akın ARABOĞLU\*\*

*Geliş Tarihi: 23.02.2021*

*Kabul Tarihi: 04.04.2022*

*(Received)*

*(Accepted)*

**Öz:** Bu çalışmanın amacı, Erken Romantik Dönem bestecilerinden Carl Maria von Weber'in piyano sonatlarının karşılaştırılması ve Op. 24 Piyano Sonatı'nın ilk bölümünün incelenmesidir. Nitel doküman analizi yönteminin kullanıldığı bu çalışmada ilk olarak literatür taraması yapılarak besteci ve eserler hakkında bilgiler edinilmiştir. Bu veriler ışığında eserlerin seçilen notaları üzerinde incelemeler yapılarak karşılaştırmalar yapılmış ve elde edilen veriler betimlenerek verilmiştir. Son olarak Op. 24 Piyano Sonatı'nın birinci bölümü form özellikleri açısından incelenerek elde edilen veriler nota üzerinde örneklerle gösterilmiştir. Sonuç olarak; Weber'in bu piyano sonatlarının Klasik Dönem'den Romantik Dönem'e geçişte önemli bir rolü olduğu, kendinden sora gelen bestecilerin piyano stillerini etkilediği, Weber'in piyanistik eserlerinin en önemli özelliklerinden birisinin orkestra seslerini piyanoda betimlemesi olduğu görülmüş, Op. 24 Piyano Sonatı'nın ilk bölümünün, her ne kadar Klasik Dönem özelliklerini yansıtsa da, armonik ve form yapısı açısından Romantik Dönem bireyseliğini yansıttığı görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Piyano Sonatı, Weber, Form Analizi, Romantik Dönem

**Abstract:** This study aims to compare the piano sonatas of Carl Maria von Weber, one of the Early Romantic Period composers, it examines the first part of the Op. 24 Piano Sonata. At this research used the qualitative document analysis method; firstly, it searched the literature and obtained information about the composer and his works. In light of these data, made comparisons by examining the works' selected score, and the data obtained were given by describing them - finally, The first part of the Op. 24 Piano Sonata looked in terms of form features, and the data obtained was shown with examples on the note. As a result, these piano sonatas of Weber played an essential role in the transition from the Classical Period to the Romantic Period. They influenced the piano styles of the composers who came after him. One of the essential features of Weber's pianistic works is the depiction of orchestral sounds on the piano. Although the first part of the Op. 24 Piano Sonata reflects the

\*Yüksek Lisans Öğrencisi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, [cağataykaraca@trakya.edu.tr](mailto:cağataykaraca@trakya.edu.tr)

\*\* Dr. Öğr. Üyesi, Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuarı [akinaraboglu@trakya.edu.tr](mailto:akinaraboglu@trakya.edu.tr)

Classical Period's characteristics, it reflects the Romantic Period's individualism in harmonic and form structure.

**Keywords:** Piano Sonata, Weber, Form Analysis, Romantic Era

## 1. GİRİŞ

Sanatta Romantik Dönem, bireysel ve özgür düşüncenin oldukça önemli olduğu bir dönemdir. Bu dönemde sanatçılar eserlerinde özgünlüğü temel almışlardır. Müzikte Romantik Dönem, yaklaşık olarak 1830'lardan başlayarak 1900'lerin başlarını kapsar.<sup>1</sup> Carl Maria von Weber'in *Der Freischütz* adlı operası Romantik Dönem'in ilk büyük boyutlu eserlerinden kabul edilir.<sup>2</sup> Weber'in operaları gibi büyük eserlerin yanında Romantik Dönem'de yeni form ve türler de ortaya çıkmış ve yaygın olarak kullanılmıştır. Eser tür ve formlarındaki bu değişimin yanında armoni ve tınısallık açısından da bu dönemde yeniliklere gidilmiştir. Çalgıların teknik açıdan daha da gelişmesi virtüöz kavramının bu dönemde gelişmesini tetiklemiştir. Romantik Dönem bestecileri, yaşadıkları dönemlerdeki savaşlar ve sanayileşme etkisinden kaçabilmek için doğaya yönelmişlerdir. Bu da onların daha şiirsel ifadeye yönelmelerini sağlamıştır.<sup>3</sup> Müzikologlar Romantik Dönem'i üç devrede incelerler: Erken, Yüksek ve Geç Romantik Dönem.<sup>4</sup>

İlyasoğlu, Klasik Dönem'den Romantik Dönem'e geçişi şu şekilde özetler: "Beethoven'in müziği Klasik-Romantik akımları birbirine bağlar. Beethoven'in çağdaşları, ilk katıksız Romantikler kuşağı olarak bilinir. Örneğin: Jan Ladislav Dussek (1760-1812), Ludwig Spohr, Carl Maria von Weber, Franz Schubert ve Rossini gibi. Bu bestecilerinin tümünün de 1830'larda ölümüyle, ikinci kuşak Romantikler ortaya çıkar."<sup>5</sup>

Carl Maria von Weber Erken Romantik Dönem bestecileri arasındadır. Tam adıyla Carl Maria Friedrich Ernst von Weber, 18 Kasım 1786 tarihinde, babası Franz Anton von Weber, annesi Viyanalı bir şarkıcı olan Genovefa Weber'in üç çocuğunun en büyüğü olarak Holstein'in Eutin kentinde doğmuş ve 5 Haziran 1826 tarihinde Londra'da ölmüştür. Hayatı boyunca besteci, orkestra şefi, virtüöz piyanist ve müzik eleştirmeni olarak tanınmıştır.<sup>6</sup> Romantik Dönem bestecileri arasında daha çok operalarıyla tanınan Weber, Alman Romantik operasının kurucusu olarak kabul

<sup>1</sup> Evin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik*, 9. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 2009, s. 97.

<sup>2</sup> Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, 3. Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1997, s. 328.

<sup>3</sup> İlhan Mimaroglu, *Musiki Tarihi*, Varlık Yayınevi, Ankara 1970, s. 127.

<sup>4</sup> Ahmet Say, *a.g.e.*, s. 337.

<sup>5</sup> Evin İlyasoğlu, *a.g.e.*, s. 102.

<sup>6</sup> Cavidan Selanik, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni - Müziğin Görkemli Yolculuğu*, 1. Basım, Doruk Yayınları, Ankara 1996, s. 161.

**Araştırma Makalesi**

edilmiştir.<sup>7</sup> Weber'i Alman operasının kurucusu olarak tanıtan başlıca kişi Richard Wagner'dir.<sup>8</sup>

Müzisyen olan babası Eutin'de prens-piskoposluk orkestrasının yöneticiliğini yapmış, ardından 1787'de Hamburg'da bir tiyatro topluluğu kurmuştur. İlk müzik eğitimini babasından alan Weber, ilk zamanlarında müziğe çok ilgi duymasa da bir süre ciddi olarak çalışıp tekrar müziğe yönelmiştir. Michael Haydn'dan bestecilik dersleri almıştır.<sup>9</sup> İlk zamanlarda piyanist olarak tanınan Weber, 1800 yılında ilk operası "Das Waldmädchen"i besteleyerek bu alandaki yeteneğini göstermiştir.<sup>10</sup>

1807 yılında Stuttgart sarayında müzisyen olarak çalışmaya başlayan bestecinin müzikteki bazı görüşleri eleştiri alır. Stuttgart sarayındaki işinin ardından Almanya'nın diğer şehirlerinde de müzisyen olarak farklı konumlarda çalışmıştır. 1811 yılında "Abu Hassan" isimindeki ilk komik operasını besteleyen Weber'in operadaki en büyük tutkusu, Alman operasını İtalyan etkisinden kurtarmaktır.<sup>11</sup>

Weber'in, bestecilik hayatı boyunca en çok önem verdiği alan şüphesiz opera besteciliğidir fakat opera dışında da eserler ortaya koymuştur. Bestelediği operalardan üç tanesi baş yapıt olarak kabul edilir: 1821 tarihli "Der Freischütz", 1823 tarihli "Euryanthe" ve 1826 tarihli İngilizce adıyla "Covent Garden" olan "Oberon".<sup>12</sup> Weber'in eserleri ilk olarak 1871 yılında Frederich W. Jahns tarafından kataloglanmış ve "J" ön koduyla numaralandırılmıştır.<sup>13</sup> Bestecinin operalarının yanında pek çok piyano eseri de bulunmaktadır. Aşağıdaki kataloglanmış eser listesi "The New Grove Dictionary of Music and Musicians"dan derlenmiştir.<sup>14</sup>

**Tablo 1.** Weber'in piyano eserleri

<b>J</b>	<b>Başlık</b>	<b>Bestelenme Tarih-Yer</b>
1-6	6 Füg	1798 (Salzburg, 1798)
Anh. 14	6 Varyasyon (1)	1799, (Kayıp)
Anh. 15	6 Varyasyon (2)	1799, (Kayıp)

<sup>7</sup> İrkin Aktüze, *Müziği Okumak Cilt-5*, 2.Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul 2007, s. 2614.

<sup>8</sup> Üner Birkan, *Dinleyicinin Kitabı*, Yakın Kitabevi, İzmir 2006, s. 573.

<sup>9</sup> Evin İlyasoğlu, *a.g.e.*, s. 111.

<sup>10</sup> Ahmet Say, *a.g.e.*, s. 329.

<sup>11</sup> Evin İlyasoğlu, *a.g.e.*, s. 111.

<sup>12</sup> Üner Birkan, *a.g.e.*, s. 573.

<sup>13</sup> İrkin Aktüze, *a.g.e.*, s. 2614.

<sup>14</sup> Susan Sommer vd., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, New York 1981, s. 1458.

18	Anh.16-	3 Piyano Sonatı	1799, (Kayıp)
	Anh.19	6 Varyasyon (Lieber Augustin şarkısı üzerine)	1799, (Kayıp)
	7	6 Varyasyon	1800 (Munich, 1800)
	15-26	12 Allemandes	1801 (Augsburg, 1802)
	29-34	6 Ecossaisen	1802 (Hamburg, 1802)
	40	8 Varyasyon (Vogler'in operasından Castor et Pollux'un balesinin melodisi üzerine)	1804 (Vienna, 1804)
	43	6 Varyasyon ("Woher mag diess wohl kommen?" melodisi üzerine)	(Vienna, 1804)
	53	7 Varyasyon ("Vien qua Dorina bella" melodisi üzerine)	1807 (Augsburg, c1808/9)
	55	Thème original varié	1808 (Offenbach, 1809)
	56	Momento capriccioso	1808 (Augsburg, 1811)
	59	Grande polonaise, Mi Majör	1808 (Bonn, 1815)
	Anh.34	3 Varyasyon	1811, (Kayıp)
	Anh.41	Valsler ve Ecossaise	1812, (Kayıp)
	138	Sonat No.1, Do Majör	1812 (Berlin, 1812)
	141	Variations on the romance 'A peine au sortir' from Méhul's opera Joseph	1812 (Leipzig, 1812)
	143-8	6 Favori Vals (Fransa İmparatoriçesi Marie Louise'in)	1812 (Leipzig, 1812)
	179	Varyasyonlar - Air russe (Schöne Minka)	1814-15 (Berlin, 1815)
	199	Sonat No.2, La Majör	1814-16 (Berlin, 1816)
	206	Sonat No.3, Re Minör	1816 (Berlin, 1817)

Araştırma Makalesi

219	7 Varyasyon (Bir çingene şarkısı üzerine)	1817 (Berlin, 1819)
252	Rondo brillante, Mi Majör	1819 (Berlin, 1819)
260	Rondeau brillant (Dansa davet)	1819 (Berlin, 1821)
268	Polacca brillante	1819 (Berlin, 1819)
Anh.80	Etütler	1820-21, (Kayıp)
287	Sonat No.4, Mi Minör	1819-22 (Berlin, 1822)
Anh.81	Max-Walzer	1825, ed. G. Wolters, <i>ZfM</i> , ciii (M1936)
9-14	6 Küçük kolay parça	1802-3 (Augsburg, 1803)
81-6	6 Parça	1809 (Augsburg, ?1810)
236, 242, 248, 253-4, 264-6	8 Parça	1818-19 (Berlin, 1820)
-	Piyano Konçertosu	1802, (Kayıp)
98	Piyano Konçertosu No.1, Do Majör	1810, pts (Offenbach, 1812)
155	Piyano Konçertosu No.2, Mi Majör	1811-12, pts (Berlin, 1814)
282	Concert-Stück, Fa Minör	1821, pts (Leipzig, 1823), score (Leipzig, 1856)

Yapılan literatür taramasında Weber'in sonatlarını inceleyen Türkçe bir çalışmaya rastlanmamıştır. İngilizce literatür taramasında ise dört adet doktora tezine rastlanmıştır.<sup>15</sup> Weber'in bu piyano sonatlarının Klasik Dönem'den Romantik

<sup>15</sup> Stephen John Marinaro, "The Four Piano Sonatas of Carl Maria von Weber", (Doktora tezi, University of Texas, 1980). N. P. Kang, "An Analytical Study of The Piano Sonatas of

Dönem'e geçişte önemli bir rolü olduğu ve sonrasındaki bestecilerin piyano stillerini etkilediği için incelenip Türkçe kaynak oluşturulması önem arz etmektedir.

## 2. YÖNTEM

Bu çalışmada doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Doküman analizi nitel araştırma tekniklerinden birisidir. “*Nitel araştırmada kullanılan diğer yöntemler gibi doküman analizi de anlam çıkarmak, ilgili konu hakkında bir anlayış oluşturmak, ampirik bilgi geliştirmek için verilerin incelenmesini ve yorumlanmasını gerektirmektedir.*”<sup>16</sup> Weber'in Op.24 piyano sonatının birinci bölümünün literatürden ulaşılabilen notaları karşılaştırılmış ve urtekst notası doküman olarak belirlenerek, nota üzerinde biçim ve teknik analizler yapılmıştır.

## 3. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde ilk olarak Carl Maria von Weber'in piyano stili ve dört adet piyano sonatı hakkında bilgiler verilmiş, ardından Op. 24 numaralı birinci piyano sonatının Allegro bölümü analiz edilmiştir.

### 3.1. Weber'in Piyano Stili ve Piyano Sonatları

Carl Maria von Weber'in dört adet piyano sonatı bulunmaktadır. Bu eserlerini olgunluk dönemi olan 1812-1822 yılları arasında bestelemiştir.<sup>17</sup>

**Tablo 2.** Weber'in piyano sonatları

Op.	J	Başlık	Bestelenme Yer/Tarih
24	138	Sonat No.1, Do Majör	1812 (Berlin, 1812)
39	199	Sonat No.2, Lab Majör	1814-16 (Berlin, 1816)
49	206	Sonat No.3, Re Minör	1816 (Berlin, 1817)
70	287	Sonat No.4, Mi Minör	1819-22 (Berlin, 1822)

Carl Maria von Weber”, (Doktora tezi, New York University, 1978). John Adams, “A Study of the Piano Sonatas of Carl Maria von Weber and A Study of the Kabalevsky Preludes, Op 38”, (Doktora tezi, Indiana University, 1976). Stanley Waldoff, “A Study and Recital of Two Piano Sonatas by Carl Maria von Weber Opus 24, No. I, in C Major; Opus 39, No. II, in A Flat Major” (Doktora tezi, Columbia University, 1970).

<sup>16</sup> Bilgen Kıral, “Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman Analizi”, *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 8, Sayı 15, 2020, s. 173.

<sup>17</sup> Harold Schonberg, *The Great Pianists*, Simon and Schuster, New York 1963. s. 55.



Bu sonatlar Beethoven'ın son dönem piyano sonatları ile aynı dönemlerde bestelenmiştir fakat Weber'in bu sonatlardaki stili Beethoven'dan daha çok Mendelssohn ve Schubert'in piyano yazı stiline yakındır. Bu açıdan Klasik Dönem'den Romantik Dönem'e geçişteki önemli piyano eserleri arasında kabul edilirler.

Weber'in piyano sonatları, Dussek, Cramer, Hummel ve Clementi gibi dönemin başlıca piyano virtüözü bestecilerinin katkıda bulunduğu ve Chopin, Liszt, Mendelssohn ve Schumann gibi gelecek nesil piyanist-bestecilerin ışıklı virtüözitelerinin temelini atan önemli eserlerdir. Piyano sonatlarına teknik açıdan bakıldığında onun önceki neslin piyano tekniğini ne kadar yakından incelediği anlaşılacaktır. Bununla birlikte Weber'in piyano yazısında sıkça kullandığı üçlemeli geçişler, genellikle hemen tekrarlanan geniş aralıklı arpejli sıçramalar, kromatik diziler ve arpejli eksik yedili akorlar; onun karakteristik yazısını da ortaya koyar.<sup>18</sup>

Bestecinin piyano stilinde, bazı doku ve figürlerdeki orkestral renkler gelecekteki Liszt'in piyano yazısının hazırlayıcılarıdır. Dört eser de zor pasajlarıyla virtüöz seviyesindedir. Bestecinin her yeni sonatta bir öncekine göre piyano yazısını daha da geliştirdiği görülür.

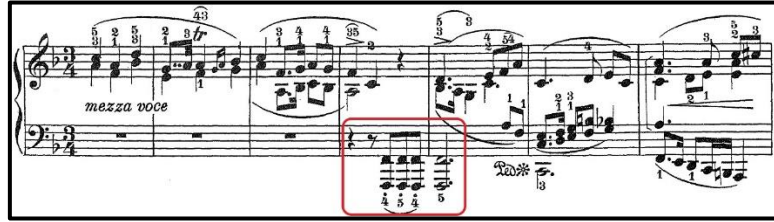
Warrack (1968) Weber'in sonraki nesil piyanist-besteciler üzerindeki etkisini şu cümlelerle anlatır:

*“Mendelssohn, tuşe hafifliğini Weber'in Scherzo'sunda bulur; Weber'in öğrencisi olmayı kıl payı kaçıran Schumann, onun sonorite üzerindeki pek çok etkisini tekrarlar... Chopin'deki süslemenin varyasyon rolü oynamasına izin verme, piyanonun bir temanın etrafında tutkulu bir şekilde dönmesi gibi özellikler; Weber'in arpejleri, yazılı olmayan portamentolarına dayanır.”<sup>19</sup>*

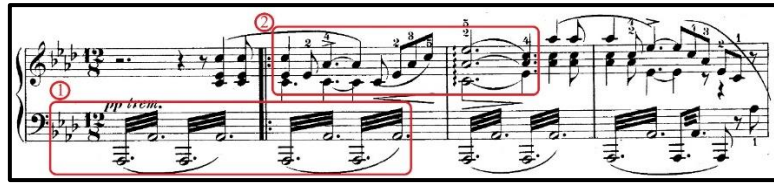
Weber'in piyanistik eserlerinin en önemli özelliklerinden birisi de orkestra seslerini piyanoda betimlemesidir. Weber'in müziğinde operaların etkisi oldukça göz önündedir. Özellikle sonatlarının girişlerindeki dramatik unsurlara örnek vermek gerekirse: Op. 24 piyano sonatının ikinci bölümündeki timpani vuruşları (Şekil 1) ve Op. 39 piyano sonatının başlangıcındaki sol eldeki timpani tremoloları (Şekil 2, No. 1) ile korno pasajlarına benzer şekilde arpej çıkışlar (Şekil 2, No. 2) orkestra seslerinin taklidine örnek olarak verilebilir.

<sup>18</sup> John Adams, *a.g.e.*, s. 2.

<sup>19</sup> John Warrack, *Carl Maria von Weber*, Macmillan Co., New York 1968, s. 141.



Şekil 1. Weber, Piyanosonatu No. 1, 2. Bölüm, 1.-7. ölçü<sup>20</sup>



Şekil 2. Weber, Piyanosonatu No. 2, 1. Bölüm, 1.-4. ölçü<sup>21</sup>

Weber'in yetiştiği ortamın yanında fiziksel yetenekleri de büyük ölçüde piyano yazılarına yansır, çünkü olağanüstü büyük elleri ve uzun parmakları vardır. Bestecinin yirmi altı yaşında olduğu bir gravür, uzun parmaklarını ve dar tırnak yataklarını ve işaret parmağının orta eklemine ulaşan olağanüstü başparmaklarını açıkça göstermektedir.<sup>22</sup>

Weber böyle büyük elleri ve uzun başparmaklarıyla, onlu aralıkta tüm akorları ve geniş sıçramaları hızlı bir tempoda kolayca çalabiliyordu, bu da müziğini çoğu piyanist için çok zorlaştıran özelliklerdir.

Kayda değer bir diğer nokta da Weber zamanında üretilen piyanoların sadece dokunuşta daha hafif değil, aynı zamanda tuşların önemli ölçüde daha dar olmasıdır.<sup>23</sup> Şekil 3'de Weber'in kullandığı piyano görülmektedir.

<sup>20</sup> Carl Maria von Weber, *Piano Sonata No.1 in C major, Op.24*, ed. Richard Schmidt, C.F. Peters, Leipzig 1900, s. 5.

<sup>21</sup> Carl Maria von Weber, *Piano Sonata No.2. in A-flat Major, Op.39*, ed. Richard Schmidt, C.F. Peters, Leipzig 1900, s.1.

<sup>22</sup> John Warrack, *a.g.e.*, s. 7.

<sup>23</sup> Alec Harman, Wilfrid Mellers, *Man and His Music*, Oxford University Press, New York 1962, s. 738.



Şekil 3. Carl Maria von Weber'in piyanosu<sup>24</sup>

İlk piyano sonatı olan Op.24 Do Majör, 1812'de bestelenmiştir. Eserin bestelendiği dönemde halen yaygın olan “Allegro, Adagio, Minuetto, Rondo” modeli bu eserde de kendini gösterir.

İkinci piyano sonatı Op.39 La bemol Majör, 1814-1816 yılları arasında bestelenmiştir. Bu sonat diğer üç sonatla kıyasla en büyük eserdir. *Allegro moderato con spirit ed assai legato* başlıklı birinci bölüm senfonik tınıları hatırlatan bir yapıya sahiptir. Ardından gelen ikinci bölüm -Andante-, birinci bölümdeki dramatizmi devam ettirir. Üçüncü bölüm, -Presto assai- aslında Scherzo karakterinde olan bir Minuetto'dur. Son bölüm - Moderato e molto grazioso- ise Klasik Dönem geleneğini takip edercesine Rondo ile tamamlanır.

Üçüncü piyano sonatı Op.49 Re minör, 1816'da bestelenmiştir. Bu sonat diğerlerinden farklı olarak üç bölümden oluşur. İlk bölüm -Allegro feroce-, hızlı temposu ve gergin melodileri ile Beethoven'ı andırır fakat ardından gelen ikinci bölüm -Andante con moto-, tamamen Romantik Dönem'in bireyselliğini gösterir şekilde hem armonik olarak hem de formal olarak bestecinin özgünlüğünü yansıtır. Son bölüm olan Rondo, Presto temposunun da etkisiyle virtüözite gerektiren pasajlar içerir.

Dördüncü piyano sonatı Op.70 Mi minör ise bestecinin piyano sonatı türündeki son eseridir. Moderato tempodaki birinci bölüm diğer üç sonatın ilk bölümlerinden bağımsızdır. Bu bölümün motifsel gelişiminde Beethoven'ın etkisi görülür. İkinci bölümde bir menuet'in yer alması klasik geleneğe uyum sağladığını hatırlatsa da bu menuet'in klasik bir danstan ziyade hareketli Presto tempoda bir

<sup>24</sup> “Carl-Maria-von-Weber-Museum-Dresden”

<https://my.matterport.com/show/?m=kFVhcu6sRuz> (E.T. 02.02.2022).

bölüm olması bestecinin özgünlüğünü gösterir. Üçüncü bölümde Schubert etkisi görülür. Son bölüm ise piyanistten ileri teknik taleplerde bulunan bir Tarantella'dır.

Dört piyano sonatının bölümleri bazında Tempo, Ölçü ve Tonal özellikleri Tablo 3.'de karşılaştırılarak verilmiştir:

**Tablo 3.** Sonatların bölümsel olarak karşılaştırılması

Bölüm	Bölüm	O	J.	Tempo	Ölçü	Tonalite
m		p.			ü	n
1	24	8	13	Allegro	4/4	C
	39			Allegro moderato	12/8	Ab
	49			Allegro feroce	4/4	d
	70			Moderato	4/4	e
2	24	8	13	Adagio	3/4	f
	39			Andante	2/4	c
	49			Andante con moto	2/4	Bb
	70			Presto Vivace ed energico (Menuetto and Trio)	3/4	e
3	24	8	13	Allegro (Menuetto)	3/4	E, E
	39			Presto assai (Menuetto capriccioso and Trio)	3/4	Ab, Db
	49			Andante con moto	2/4	Bb
	70			Andante (quasi Allegretto) consolante	2/4	C
4	24	8	13	Presto (Rondo)	2/4	C

	39		Moderato e molto grazioso (Rondo)	2/4	Ab
	49		-	-	-
	70		Prestissi mo (Finale)	2/4	e

### 3.1.2. Op.24 Piyano Sonatı, Allegro Bölümü Analizi

Allegro bölümü sonat allegrosu formundadır. Eserin form şeması aşağıdaki Tablo 4.'de gösterilmiştir:

**Tablo 4.** Op. 24 piyano sonatının birinci bölüm form analiz tablosu

Bölmeler	Temalar	Cümleler	Ölçü Aralıkları
SERGİ	Giriş		1-4
	Tema I	a	4-8
		b	8-12
		a1	12-20
	Geçiş Köprüsü		20-41
	Tema II	c	42-49
c1		50-68	
GELİŞME	Ep. I		69-84
	Ep. II		85-97
YENİDEN SERGİ	Tema I	a2	98-101
		b1	101-113
	Tema II	c2	114-126
		c3	127-134
	c4	135-161	

Eserin birinci bölümü sonat allegrosu formundadır. Dört s bitiriş işlevlerini üstlenmişlerdir. Tonal dizaynda ise sergi bölmesinde geleneksel tonik-dominant ilişkisi görülürken, yeniden sergi bölmesinde bu düzen bozularak ilk tema mi bemol majör tonunda getirilmiştir. Bununla birlikte yeniden sergi bölmesindeki ikinci tema bu sefer ana ton olan do majörde gelmiştir.





Şekil 5. Birinci bölüm, Sergi, Geçiş Köprüsü, 18.-23.ölçü<sup>26</sup>

Gelişmeli yapıda olan geçiş köprüsü 20-41. ölçüler arasındadır. Daha çok ikinci tema materyallerinden içermektedir. Bununla birlikte birinci temanın “a” cümlesinin ritmik motifleri de bazı kısımlarda görülmektedir. Ölçü sayısı bakımından birinci tema uzunluğuna yakın olması temanın önemini azaltmasına sebep olsa da geçiş özellikleri göstermesi ve tonal yapısındaki değişiklikler temasal anlamda önemini azaltmamaktadır.

Geçiş Köprüsü kendi içinde; 20-27. ölçüler ilk epizot, 28-41. ölçüler ise ikinci epizot şeklinde de incelenebilir. İlk epizotta ikinci tema materyalleri, ikinci epizotta ise birinci tema materyalleri daha çok işlenmiştir.



Şekil 6. Birinci bölüm, Sergi, Tema II, “c, c1” cümleleri, 42.-50.ölçü<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Weber, a.g.e., s. 2.

<sup>27</sup> Weber, a.g.e., s. 3.

42. ölçüde ana tonun dominantı olan sol majörde başlayan ikinci tema; 42-49. ölçüler arasında yer alan “c” cümlesi ile 50-68. ölçüler arasında yer alan “c1” cümlelerinden oluşmaktadır. “c” cümlesi sol majörde beşinci derecenin yedili akorunda kalış yapar. 49. ölçüdeki son akor eksene çözülen dokuzlu olarak da değerlendirilebilir.

“c1” cümlesi sol majörde başlayıp tonik akorunda son bulur. “c1” cümlesinin ilk dört ölçüsü “c” cümlesinin neredeyse bir oktav alttan aynısıdır fakat sonrasında “c1” cümlesi değişmeye başlamaktadır. “c” cümlesi sekiz ölçülük standart bir yapıya sahipken “c1” cümlesi 58. ölçüden itibaren kalışı geciktirilerek cümle sonu uzama ekiyle uzatılmıştır. Bu uzama eki son üç ölçüsünde belirgin bir VII7-IV-I kadansıya son bulur. Bu cümle sonu uzama eki aynı zamanda sergiden gelişmeye bir geçiş köprüsü etkisi sağlamaktadır.

Şekil 7. Birinci bölüm, Gelişme, Epizot 1, 66.-75.ölçü<sup>28</sup>

Her iki temanın sergi bölmesinde sunulmasının ardından 69. ölçüde gelişme bölmesi başlamaktadır. Kendi içerisinde; 69-84. ölçüler arasında yer alan birinci epizot, 85-97. ölçüler arasında yer alan ikinci epizot olmak üzere iki epizot şeklinde incelenmiştir. Tonal dizaynı gelişmeli yapısından ötürü değişiklikler göstermektedir. Armonik yürüyüşler ile melodik sekvensler içerir.

Birinci epizot daha çok giriş ve birinci tema materyalleri içerir. Örneğin, Şekil 3.4.'te de görüleceği üzere 75. ölçüde sağ elde görülen noktalı sekizlik ve onaltılıktan oluşan ritmik motif giriş bölümünde, yine aynı ölçüde sol eldeki onaltılık melodik motif “a1” cümlesinde yer almaktadır. 69-74. ölçülerde yer alan eksik yedili akorlar yine başka bir eksik yedili akora çözülmüş ve gelişme bölmesinin henüz başından itibaren tonal bir belirsizlik ortaya çıkmıştır. 75. ölçüde sağ elde re minör akoru görülse de sol el melodik çıkışta re minör yedili akorunun sesleri kullanılması bu

<sup>28</sup> Weber, *a.g.e.*, s. 4.



yedili ilerleyişin sürdüğünü gösterir. Birinci epizottaki bu yedili akorsal yürüyüş epizot sonuna kadar devam etmiş ve 84. ölçüde la majör akoruna çözülerek son bulmuştur.

Şekil 8. Birinci bölüm, Gelişme, Epizot 2, 85-90.ölçü<sup>29</sup>

İkinci epizot ise ikinci tema materyalleri içerir. Örneğin, Şekil 3.5.'te görüleceği üzere 85. ölçüde sağ elde görülen apojatür çözülme de "c" cümlesinin son ölçüsünde yer alan bir materyaldir. 86. ölçüde sol elde yer alan ve benzer şekilde devam eden ritmik yürüyüş de her ne kadar ilk temada birkaç ölçüde de gözüksede de asli olarak ikinci tema materyalidir.

İkinci epizotta da birinci epizot gibi eksik yedili akorları kullanılsa da tonal olarak birinci epizota göre daha durağandır. Bir önceki epizotun son akoruyla devam eden yapı, 87. ölçüde re minör akoruna çözülmüştür. Bu la majör yedili akorunun re minöre çözülmesi ve bu iki akorun ilerleyişleri 92. ölçüye kadar devam etmiştir. 93. ölçüden itibaren gelen ikinci melodik yapı ise her ne kadar ikinci epizotun bir parçası olsa da yeniden sergi bölmesine bir dönüş köprüsü özelliğini taşımaktadır. Epizot, bir sonraki bölmenin tonu mi bemol majörün dominant akoru olan si bemol majör yedili akoruyla son bulur.

<sup>29</sup> Weber, *a.g.e.*, s. 5.

The image shows a musical score for a piece titled 'YENİDEN SERGİ'. The score is written for piano and is in the key of Eb major. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'TEMA I' and 'a2', and the second system is labeled 'b1'. The score includes piano (p) dynamics and various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. The first system starts with a piano (p) dynamic and a key signature of one flat (Eb). The second system also starts with a piano (p) dynamic and a key signature of one flat (Eb). The score is written in a 2/4 time signature.

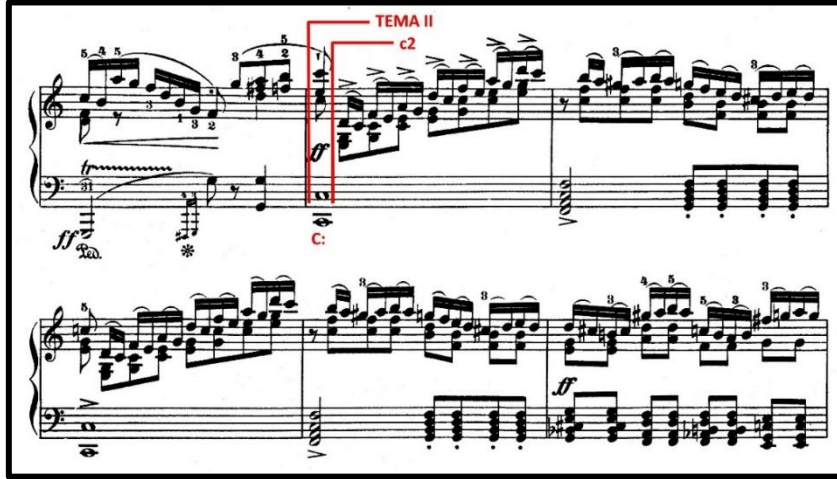
Şekil 9. Birinci bölüm, Yeniden Sergi, Tema I, “a2, b1” cümleleri, 98.-103.ölçü<sup>30</sup>

Gelişme bölümünün ardından 98. ölçüde mi bemol majör tonunda yeniden sergi bölmesi başlamaktadır. Yeniden sergi bölümünde her iki tema da değişikliklerle getirilmiştir. Sergi bölümünden farklı olarak yeniden sergi bölümünde ilk tema iki, ikinci tema üç cümleden oluşur. Temaların cümle uzunlukları da hem sergideki cümlelerden hem de kendi içlerinde farklılıklar göstermektedir. Sergi bölümünde “a” cümlesi ağırlıktayken yeniden sergi bölümünde “b” cümlesi daha ağırlıklıdır.

Yeniden sergi bölümünün birinci teması; 98-101. ölçüler arasında yer alan “a2” cümlesi ile 101-113. ölçüler arasında yer alan “b1” cümlelerinden oluşmaktadır. Bu temanın en dikkat çeken özelliği gelenekselin aksine sergi bölümündeki ana temayla aynı tonda olmamasıdır. Ana tema do majör tonundayken yeniden sergideki birinci tema buna uzak tonlardan birisi olan mi bemol majördedir.

“a2” cümlesi bölümün başından beri gelen üçüncü “a” cümlesidir ve her “a” cümlesinin başından her gelişinde bir nota eksiltilmiştir. “a2” cümlesinin ardından gelen “b1” cümlesi de sergiden farklı olarak cümle sonu uzama ekiyle uzatılmıştır. Bu uzama 114. ölçüde ana ton olan do majör akoruyla son bulur.

<sup>30</sup> Weber, *a.g.e.*, s. 6.



Şekil 10. Birinci bölüm, Yeniden Sergi, Tema II, “c2” cümlesi, 113-118.ölçü<sup>31</sup>

Yeniden sergi bölmesinin ikinci teması ana ton do majörde gelmiştir. Yeniden sergi bölmesi; 114-126. ölçüler arasında yer alan “c2”, 127-134. ölçüler arasında yer alan “c3” cümlesi ve 135-161. ölçüler arasında yer alan “c4” cümleleri olmak üzere üç cümleden oluşmuştur. Asimetrik ölçü yapılarındaki cümleler cümle içi ve cümle sonu uzama ekleriyle uzamışlardır.

“c2” cümlesinin ilk beş ölçüsünün ardından eksik akor sesleri kullanılarak cümle sekiz ölçü daha uzamıştır. Bu uzama eki, aynı zamanda cümleyi 127. ölçüde başlayan “c3” cümlesine bağlamıştır. “c3” cümlesi nispeten daha kısa ve sergideki “c” cümlesine en çok benzeyen cümledir. Temanın son cümlesi olan “c4” cümlesi ise bölümdeki en uzun uzama ekini alan cümledir. Bu kısım aynı zamanda bir kodetta olarak da değerlendirilebilir fakat eserin geneli incelendiğinde bestecinin cümleleri belirgin kalırlarla bitirmeyip uzatmayı tercih ettiği, bununla birlikte köprüler ve kodalar gibi yapıları belirgin bir şekilde ortaya çıkardığı görülmüştür. Birinci bölüm burada son bulmuştur.

#### 4. SONUÇ

Erken Romantik Dönem bestecilerinden ve Alman Romantik opera okulunun kurucusu sayılan Carl Maria von Weber, ilk kuşak Romantik bestecilerden kabul edilir. Weber her ne kadar operalarıyla tanınsa da operalarının yanında diğer türlerde de eserler ortaya koymuş, bu eserleriyle Romantik müziğin ilk örneklerini göstermiştir.

<sup>31</sup> Weber, *a.g.e.*, s. 7.

Bu çalışmada Weber'in dört adet piyano sonatının Klasik Dönem'den Romantik Dönem'e geçişte önemli bir rolü olduğu, kendinden sora gelen bestecilerin piyano stillerini etkilediği, Weber'in piyanistik eserlerinin en önemli özelliklerinden birisinin orkestra seslerini piyanoda betimlemesi olduğu görülmüştür.

Op. 24 Piyano Sonatı'nın ilk bölümü her ne kadar Klasik Dönem özelliklerini yansıtırsa da armonik ve form yapısı açısından Romantik Dönem bireysellikliğini yansıtmaktadır. Bestecinin bu eserin ilk bölümü incelenerek, eseri icra etmek isteyen piyanistler için yoruma yönelik ön bilgiler verilmiştir.

#### KAYNAKÇA

ADAMS, John P., "A Study of the Piano Sonatas of Carl Maria von Weber and A Study of the Kabalevsky Preludes, Op 38" (Doktora tezi, Indiana University, 1976).

AKTÜZE, İrkin, *Müziği Okumak Cilt-5*, 2. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul 2007.

BİRKAN, Üner, *Dinleyicinin Kitabı*, Yakın Kitabevi, İzmir 2006.

HARMAN, Alec, MELLERS, Wilfrid, *Man and His Music*, Oxford University Press, New York 1962.

İLYASOĞLU, Evin, *Zaman İçinde Müzik*, 9. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 2009.

KANG, N. P., "An Analytical Study Of The Piano Sonatas Of Carl Maria Von Weber" (Doktora tezi, New York University, 1978).

KIRAL, Bilgen, "Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman Analizi", *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 8, Sayı 15, 2020.

MARINARO, Stephen John, "The Four Piano Sonatas of Carl Maria von Weber" (Doktora tezi, University of Texas 1980).

MİMAROĞLU, İlhan, *Musiki Tarihi*, Varlık Yayınevi, Ankara 1970.

SAY, Ahmet, *Müzik Tarihi*, 3. Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1997.

SCHONBERG, Harold, *The Great Pianists*, Simon and Schuster, New York 1963.

SELANİK, Cavidan, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni-Müziğin Görkemli Yolculuğu*, 1. Basım, Doruk Yayınları, Ankara 1996.

SOMMER, Susan T., William Morris, Virgil Thomson, Michael Tilson Thomas, Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, New York 1981.

**Araştırma Makalesi**

WALDOFF, Stanley, “A Study and Recital of Two Piano Sonatas by Carl Maria von Weber Opus 24, No. I, in C Major; Opus 39, No. II, in A Flat Major” (Doktora tezi, Columbia University, 1970).

WARRACK, John, *Carl Maria von Weber*, Macmillan Co., New York 1968.

WEBER, Carl Maria von, *Piano Sonata No.1 in C major, Op.24*, ed. Richard Schmidt, C.F. Peters, Leipzig 1900.

\_\_\_\_\_, *Piano Sonata No.2. in A-flat Major, Op.39*, ed. Richard Schmidt, C.F. Peters, Leipzig 1900.

**İnternet Kaynakları**

“Weber, Carl Maria von”

<https://www.weber-gesamtausgabe.de/en/A002068.html#documents>  
(E.T. 02.02.2022).

“Carl-Maria-von-Weber-Museum-Dresden”

<https://my.matterport.com/show/?m=kFVhcu6sRuz> (E.T. 02.02.2022).



## TÜRK VE İRAN HALILARININ MORTON FELDMAN'IN ESERLERİNE ETKİLERİ

### TURKISH AND IRANIAN CARPETS' INFLUENCES ON MORTON FELDMAN'S WORKS

Mehmet Fatih TURAN\* Akın ARABOĞLU\*\*

Geliş Tarihi: 23.02.2021

Kabul Tarihi: 04.04.2022

(Received)

(Accepted)

**Öz:** Bu çalışmada, 20. yüzyıl Amerikalı New York okulu bestecisi Morton Feldman'ın, besteci Bunita Marcus ile Türkiye ve İran'da yapmış oldukları geziler sonrası aldıkları kilim ve halıların Feldman'ın müzikal görüşlerinde ve notasyon biçimlerinde yapmış olduğu yenilikler incelenmiştir.

Morton Feldman, müzik literatürüne pek çok yeni fikir ve yeni notasyon tekniği kazandırmıştır. Bu kazandırmış olduğu yeniliklerin kaynaklarından birinin de Türk ve İran halıları ile bağıntısının gün yüzüne çıkartılması, Feldman'ın müziğine ve nota diline getirdiği yeniliklerin irdelenmesi ile bu araştırmanın pek çok müzisyene yol gösterici olması amaçlanmıştır.

Morton Feldman, Türkiye ve İran gezilerinde almış olduğu kilim ve halılardaki simetrik ve asimetrik desenlerden etkilenip, daha sonra "Spring of Chosroes", "Why Patterns?", "Patterns in a Chromatic Field", "Crippled Symmetry" adlı eserleri bestelemiş ve müzik literatürüne yeni bir besteleme tekniği kazandırmıştır.

Bu araştırma, Morton Feldman'ın adı geçen eserlerinin daha kolay anlaşılmasını, eserlerinin daha geniş müzisyen kitlelerce icra edilmesinin teşvikini sağlayacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Feldman, halı, notasyon, simetri, desen

**Abstract:** In this study, the innovations that the 20th century American New York school composer Morton Feldman has made in Feldman's musical views and notation styles, with the rugs and carpets they bought after their travels with the composer Bunita Marcus in Turkey and Iran were examined.

Morton Feldman introduced many new ideas and new notation techniques to the music literature. It is aimed that this research will be a guide for many musicians by revealing one of the sources of the innovations it has brought, its relation with Turkish and Iranian carpets, and examining the innovations that Feldman brought to his music and musical notation.

\* Yüksek Lisans Öğrencisi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü ORCID: 0000-0003-2122-5914

\*\* Dr. Öğr. Üyesi, Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuarı akinaraboglu@trakya.edu.tr

Morton Feldman was influenced by the symmetrical and asymmetrical patterns on the rugs and carpets he bought during his trips to Turkey and Iran, and later composed the works "Spring of Chosroes", "Why Patterns?", "Patterns in a Chromatic Field", "Crippled Symmetry" and brought a new meaning to the music literature composing technique.

This research will provide an easier understanding of Morton Feldman's works and encourage the performance of his works by a wider audience of musicians.

**Keywords:** Feldman, carpet, notation, symmetry, pattern

## 1. GİRİŞ

Morton Feldman (1926-1987) rastlantısal müziğin öncülerinden ve 20. yüzyıl müziğinin en önemli bestecilerinden biridir. Feldman, dönemdaşları John Cage (1912-1992), Christian Wolff (1934-) ve Earle Brown (1926-2002) gibi içinde yer aldığı New York okulunun en verimli bestecilerindendir.

Feldman, geleneksel müzik teorisinin en temel ilkelerini reddetmiş, seslerin herhangi bir kompozisyon müdahalesi olmaksızın zaman ve mekânda serbestçe hareket ediyor olduğunu savunmuştur.

Morton Feldman genel olarak görsel sanatlar ile çok ilgiliydi. Bunun başlıca nedeni soyut dışavurumcu ressamlarla olan yakın temasıydı. Ona göre ressamların çalışma biçimleri müzisyenlerin çalışma biçimlerine kıyasla daha çekiciydi. Ayrıca Philip Guston, Franz Kline, Mark Rothko ve Jackson Pollock ile de arkadaştı. Öyle ki bu resamlara ithafen eserler bestelemiş, bu resamlar tarafından da kendisine pek çok resim hediye edilmiştir. Kanadalı ressam Philip Guston'un 1978 yılında resmettiği bir Feldman portresi olan "Arkadaş" adlı resmi ve Feldman'ın 1984 yılında bestelediği "For Philip Guston" adlı dört saatlik flüt, piyano ve perküsyon eseri bunlara örnektir.

Morton Feldman resimlerin kendi müziğine kattıklarını şöyle açıklamıştır: "Resim beni daha önce var olan her şeyden daha doğrudan, daha dolaysız, daha somut bir ses dünyası arzusuna yöneltti."<sup>1</sup>

Hayatının son on yılında Türk ve İran halılarına karşı özel bir ilgi beslemiştir. Öyle ki Morton Feldman aynı zamanda bir halı koleksiyoncusu olarak da gösterilir. Arkadaşı ve aynı zamanda kendi gibi bir besteci olan Bunita Marcus ile Türkiye ve İran'a gitmiş ve buralardan koleksiyonuna yeni parçalar katmıştır. Halı ve kilimlerin dokuma tekniklerini, simetrik ve asimetrik desenlerini incelemiş, bunları nasıl kendi müziğinde kullanabileceğine dair yeni fikirler üretmiştir.

Bu çalışmada, Türk ve İran halılarındaki dokuma deseni ile Morton Feldman notasyonundaki desenler arasındaki ilişki karşılaştırılacaktır.

<sup>1</sup> Siamak Anvari, "Composing Music Based on Carpet", (Yüksek Lisans tezi, Royal Conservatoire in The Hague, 2014), s. 50



## 2. İNCELEME



**Resim 1.** Feldman'ın koleksiyonundan bir Bergama halısı örneği.<sup>2</sup>

Feldman'ın geç dönem eserlerindeki en büyük ilham kaynaklarından biri kesinlikle Türk ve İran halılarıdır. "Crippled Symmetry" adlı flüt, perküsyon ve piyano için bestelediği eseri ile ilgili yazdığı bir metinde halılara olan ilgisinden, simetri ve asimetriden, ayrıca bunları müzikal fikirleriyle nasıl ilişkilendirdiğinden şöyle bahseder:

*“Yakın ve Ortadoğu halılarına duymaya başladığım ilgi neyin simetrik, neyin asimetrik olduğuna dair önceden sahip olduğum görüşleri sorgulamama yol açtı. Anadolu'nun köy ve göçmen halılarına ayna yansımalarının hatasızlığına, halı üreten kimi diğer bölgelerde olduğu kadar önem verilmediği görülür. Anadolu'da simetri şeklin detayları mekanik değil, tahmin ettiğim gibi, ifade tarzına uygun biçimde çizilmiştir. Klasik Anadolu halıları, İran'daki benzeri gibi kusursuz kenar süslemeleriyle bilinmezler. Crippled Symmetry ister ritimde isterse cümle uzunluklarında olsun, yirminci yüzyılın müzikal gelişimini niteler.” Daha sonra da şöyle demiştir. “Halılar beni son bestelerimde çıkış noktası olarak simetrik çaprazlanmış ritim dizilerinin kullanıldığı orantısız bir simetri üzerine düşünmeye sevk etti.”<sup>3</sup>*

<sup>2</sup> Bunita Marcus, *The Square Knot A Memoir*, Irish Museum of Modern Art 2010, s. 218-219.

<sup>3</sup> Bernard Friedman, *Sekizinci Caddeye Selamlar*, 1. Baskı, Lemis Yayın, İstanbul 2017 s. 134.

Feldman'ın kilimlerle ve halılarla bir diğer ilişkisi de eskizlerini yapma biçimidir. Resim 2'de görüldüğü gibi çalışmalarına genellikle sayfanın altından başlar ve sayfanın en üstüne doğru devam etmektedir. Bu gerçekten ilgi çekicidir. Çünkü Resim 2-b'de de görüldüğü gibi Türk ve İran halıları, halının alttan üste dokunduğu dikey tezgahlarda dokunur.<sup>4</sup>



**Resim 2-a.** "Crippled Symmetry" eskizi<sup>5</sup> **Resim 2-b.** Halı dokuması örneği<sup>6</sup>

Feldman'ın halılarla ilgili fikirlerinin etkisiyle 1977 ve 1983 yılları arasında bestelediği dört kompozisyonunu rahatça ayırt edebiliriz. Bu eserlerin kronolojik olarak sıralanması ile eserlerin sürelerindeki bariz artışı fark edebiliriz.

Bu eserler 1977 yılında yazılmış, yaklaşık 15 dakika süren "Spring of Chosroes", 1978 yılında yazılmış, yaklaşık 30 dakika süren "Why Patterns?", 1981 yılında yazılmış, yaklaşık 80 dakika süren "Patterns in a Chromatic Field", ve 1983 yılında yazılmış ve yaklaşık 90 dakika süren "Crippled Symmetry"dir.<sup>7</sup>

#### a. Spring of Chosroes

Eser keman ve piyano için 1977 yılında yazılmıştır. "Hüsrev Baharı" olarak çevirebileceğimiz "Spring of Chosroes" adı, Baharestan adlı tarihi bir halıyla ilgili anekdota atıfta bulunmaktadır.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Meg Wilhoite, "Feldman the Rug-maker, Weaving For John Cage", Florida State University, Florida 2004 s. 7.

<sup>5</sup> Bunita Marcus, *a.g.e.*, s. 216.

<sup>6</sup> "Halı dokuması örneği"

<https://www.karsguncel.com/upload/icerik/kars-belediyesi-20-kadini-hali-dokuma-kursuyla-meslek-sahibi-edecek-1617816043.jpg> (E.T. 01.03.2022).

<sup>7</sup> Siamak Anvari, *a.g.e.*, s. 51.

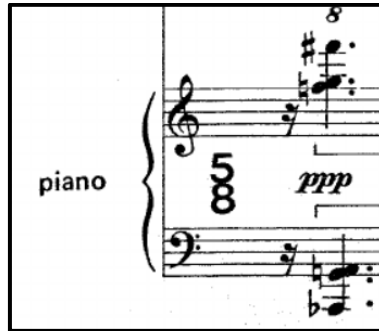
<sup>8</sup> Siamak Anvari, *a.g.e.*, s. 51.

Baharestan halısı (ilkbahar halısı anlamına gelir) I. Sasani Şahaşah Hüsrev tarafından yaptırılmış. Dokumasında ipek, altın, gümüş ve nadir taşlar kullanılmıştır. Halı Cennet'e benzeyen muhteşem bir bahçeyi betimlemiştir. MS 637'de İran başkenti Tizpon'un işgali ile Baharestan halısı Araplar tarafından alınmış, küçük parçalara ayrılmış ve ganimet olarak askerler arasında paylaştırılmıştır.<sup>9</sup>

Bu eserdeki akor yazımlarının oldukça simetrik bazı yönleri vardır. Şekil 1'de üç notadan ve iki ayrı porteden oluşan iki ayrı akor görülebilir. Akordardaki seslerin aralık yapısı iki ayrı elde de simetrik bir yansıma gibi görünüyor. Bunlara yakın bir örnek olarak da Şekil 2 gösterilebilir.<sup>10</sup>

Morton Feldman "Spring of Chosroes" hakkında şöyle söylemiştir:

"Keman ve piyano için yazılan *Spring of Chosroes*'da, bir bölümün motifi, pizzicato keman figürünün etkisini beşleme içinde sürekli yer değiştirmesi dışında belirgin bir ritmik şekil kurmadan yükseltmekten ibarettir. Bu da dizi devam ederken karmakarışık bir düzende sıralanan beş permütasyona imkân verir. Yaratılan beş düzensiz vuruşa karşılık üç perde kullanılması, yazdığım sırada benim kulaklarım için sekizli bir arızalı simetrik gruplaşma yaratmıştı. Kemanın motifinin karşısında, piyanonun da aynı üç perde içinde, ölçü başına dört eşit vuruşluk simetrik bir birimle çalınan bağımsız bir ritmik seri vardır. Bu da beşlemenin doğal itici gücü karşısında bir başka önleyici işlevi görür. (Şekil 3) Modüler bir inşa, organik gelişme için temel bir aygıt olabilir. Bununla beraber, ben bunu motiflerin kendi içlerinde tamamlanmış olup olmadıklarını anlamak için kullanıyorum, ayrıca geliştirme ihtiyaçlarıyla değil, yalnızca bir ekleme olarak."<sup>11</sup>



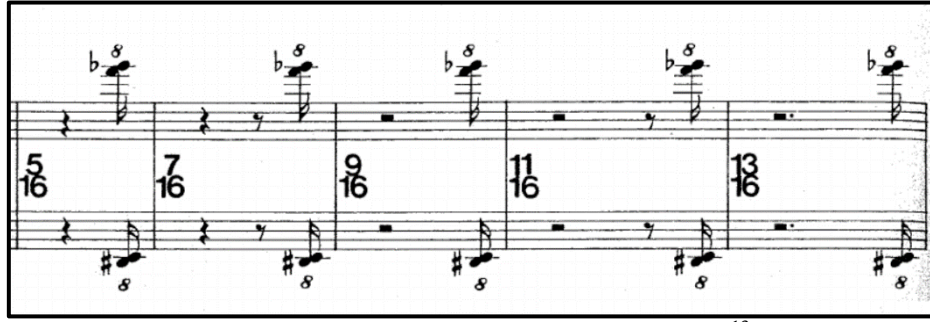
Şekil 1. "Spring of Chosroes", [1. ölç.]<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Siamak Anvari, *a.g.e.*, s. 51.

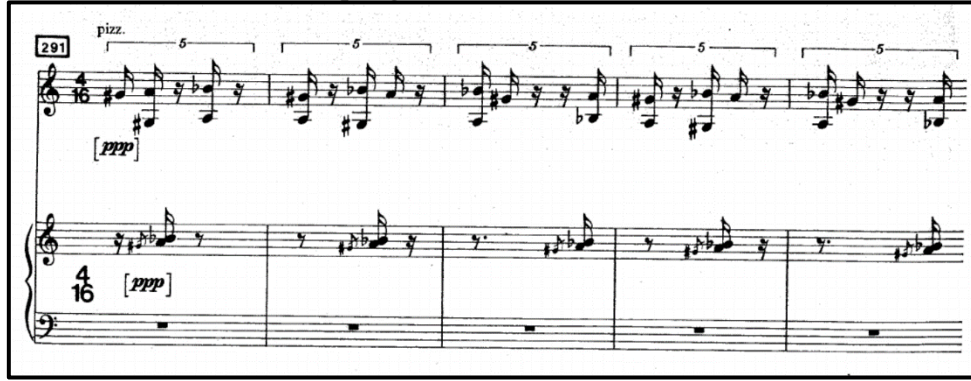
<sup>10</sup> Siamak Anvari, *a.g.e.*, s. 51.

<sup>11</sup> Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 140-141.

<sup>12</sup> Morton Feldman, *Spring of Chosroes*, Universal Edition, London 1979, s. 1.



Şekil 2. "Spring of Chosroes", [146-150. ölç.]<sup>13</sup>



Şekil 3. "Spring of Chosroes", [291-295. ölç.]<sup>14</sup>

#### b. Why Patterns?

Eser flüt, piyano ve glockenspiel için 1978 yılında yazılmış çok motifli bir oda müziği eseridir. "Neden desen?" olarak çevirebileceğimiz bu eserin açılış bölümünde enstrümanlar birbirlerinden bağımsız olarak başlar ve her icracının bölümlerindeki desenler, son bölüme kadar tamamen bağımsız olarak devam eder. Bu birbirine çok yakın, ancak hiçbir zaman tam olarak senkronize edilmeyen müzikal cümleler, çok farklı üç ses rengine sahip bu üç enstrümanın daha fark edilir olmasını ve daha esnek bir şekilde son bölüme ulaşmasını sağlar. Eser içerisindeki enstrümanların her birine verilen malzeme ve motifler, ses renkleri açısından değiştirilebilir değildir. Motiflerin bir kısmı aynı şekilde tekrar eder. Diğerleri ise şekil ya da ritmik olarak ufak değişikliklere uğrar. Eserin bazı bölümlerinde bu birbirinden bağımsız gibi duyulan motifler, bir zincir gibi birbirine bağlanır.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Morton Feldman, *a.g.e.*, s. 12.

<sup>14</sup> Morton Feldman, *a.g.e.*, s. 19.

<sup>15</sup> Siamak Anvari, *a.g.e.*, s. 52.

Morton Feldman'a göre motifler ile beste yapmanın en ilginç yanı bir besteleme yönteminin diğerinden daha avantajlı olmaması ve tek bir motifin hiçbir zaman diğerlerinden daha öncelikli olmamasıdır. Feldman'a göre kompozisyonun odağı yalnızca hangi motifin ne kadar süreyle tekrar edileceği ve kaçınılmaz olarak başka bir motife nasıl dönüşeceği üzerinedir.<sup>16</sup>

Şekil 4'te de görüldüğü üzere glockenspiel partisindeki 32'lik notalardan oluşan motifin bir varyasyonu, ilerleyen sayfalarda flüt partisinde de görülür. Ayrıca eser içerisindeki ölçü sayılarının belirgin simetrik yansımaları dikkat çekicidir. Şekil 5'te aynı simetrik ölçü sayısı yansımaları görülmektedir.



Şekil 4. "Why Patterns?"<sup>17</sup>



Şekil 5. "Why Patterns?"<sup>18</sup>

Morton Feldman "Why Patterns?" hakkında şöyle söylemiştir:

"Why Patterns?" eseri müziğin kendisi dışında yabancı bir fikirden gerçekten ilham alarak yazdığım birkaç parçadan biridir. Birkaç kez bahsettiğim gibi, doğu halıları ve antika halılar ile ilgileniyorum ve tesadüfen görüp aldığım bir halım vardı. Aslında ilginç bir halıydı çünkü halıda hiçbir boş alan yoktu. Halı sadece bir dizi bordür süslemesinden oluşuyordu. Tıpkı bir Jack in the Box oyuncuğu gibi. Halılar müzik gamlarından farklı değildir. Çoğunda, en azından sevdiğilerimde, yalnızca yedi veya sekiz olası temel renk var. Renklerin bir varyasyonu vardır, buna 'aşınma' denir, yani boyalar küçük parçalar halinde dokunur ve renk tonlaması bazen belli belirsiz ve bazen oldukça fark edilir şekilde değişir. Özellikle üzerindeki

<sup>16</sup> Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 138.

<sup>17</sup> Morton Feldman, *Why Patterns?*, Universal Edition, London 1978, s. 5-6.

<sup>18</sup> Morton Feldman, *a.g.e.*, s. 7.

*ışığın kırılması buna katkı sağlar. Sadece desenlerden oluşan bu halıya gelişigüzel bakarken fark ettim bunu. Halılarla ilgili ilginç olan şey, desenin kendini tekrar etmesi olsa da asla tam olarak kesin değildir bu. Sanki her tekrar yaptıklarında deyimsel olarak yapılmış gibidir. Oldukça farklı. Her yerde aynı görünen bir kalıbı ölçtüm ve ölçümler farklıydı. Ölmekte olan renkler bariz bir şekilde değişiyordu. Bu aşınmaydı.*<sup>19</sup>

### c. Patterns in a Chromatic Field

Eser, viyolonsel ve piyano için 1981 yılında yazılmıştır. "Kromatik Alandaki Desenler" olarak çevirebileceğimiz bu eserin süresi 80 dakikanın üzerindedir. Eserin başlığı ile halılar arasındaki ilişki bariz bir şekilde bellidir. Başlığı ile halılar arasındaki ilişki bariz bir şekilde bellidir. Kompozisyonda her enstrüman yüzün üzerinde motiften geçer ve eserdeki her enstrümana ait motifler değiştikçe, diğer enstrümana ait motif de aynı anda değişime uğrar. Feldman, bu uzun çalışmayı dinleyicinin dikkatini çekecek şekilde sürdürür. Eserin ilk sayfasındaki dört ayrı portedeki notalar ve ritimsel kalıplar görsel olarak da bir halıyı andıracak şekilde yazılmıştır. Eserde yenilenen ve küçük değişimlere uğrayan motifler bulunmaktadır. Şekil 6 buna bir örnek olabilir.<sup>20</sup>



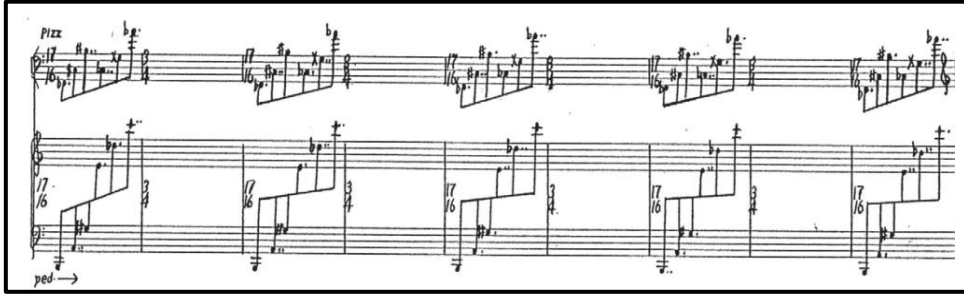
Şekil 6. "Patterns in a Chromatic Field"<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Siamak Anvari, *a.g.e.*, s. 52.

<sup>20</sup> Erik Ulman, *On Patterns in a Chromatic Field*, Stanford University 2010, s. 6.

<sup>21</sup> Erik Ulman, *a.g.e.*, s. 6.

Şekil 7’de viyolonseldeki ilk üç ölçü, piyanodaki son üç perdede yankılanır ve farklı ritim kalıplarında yazılmalarına rağmen bunun tersi de gerçekleşir. Buraya bir tür kanon diyebiliriz.



Şekil 7. "Patterns in a Chromatic Field"<sup>22</sup>

#### d. Crippled Symmetry

Eser 1983 yılında flüt, piyano ve glockenspiel için yazılmış olup, besteci tarafından vibrafon ve celesta'nın da dahil edilmesi not edilmiştir. "Oransız Simetri" olarak çevirebileceğimiz bu eserin süresi yaklaşık 90 dakikadır.<sup>23</sup>

Crippled Symmetry'nin notalarındaki enstrümanlar hizasız olarak notalanmıştır. İcracıların bölümlerindeki eşzamanlı cümleler birbirinden tamamen bağımsız olarak ilerler. Feldman, duvarındaki tablolarla ve yerdeki halılara bakarak ilham almıştır. Bu resim ve halıların nasıl yapıldıkları hakkında uzun uzun düşünmüş, bu eserlerin üretim tekniklerini kullanarak nasıl kendi müzik yapıtlarında da bu teknikleri kullanabileceği üzerine araştırmalar yapmış ve besteleme teknikleri geliştirmiştir. Crippled Symmetry, Feldman'ın geç dönem eserleri için güzel bir örnektir. Öyle ki daha sonraki eserlerinin ortak özellikleri aşırı uzun olmaları, subito nüans değişiminin olmaması ve daha çeşitli ses renklerini barındırmalarıdır.<sup>24</sup> Morton Feldman "Crippled Symmetry" hakkında şöyle söylemiştir:

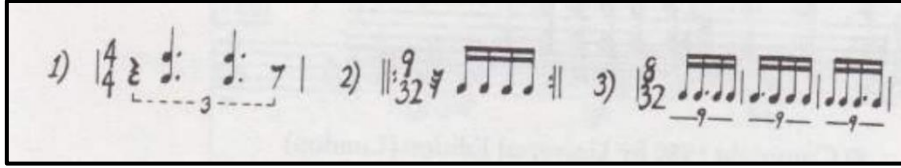
"Oransız simetri, ister ritimde isterse cümle uzunluklarında olsun, yirminci yüzyılın müzikal gelişimini niteler. Webern'in son yapıtlarındaki Spiegelbild on iki ton yöntemiyle bütünleşmişti ve dengesizlikler yansımadaki ritmik ya da akorsal dağılımın hafifçe değişmesiyle ilgiliydi. Webern'den sonra ritimle ilgili eğilim, simetrik ve asimetrik vuruşlar arasındaki orta yolu bulmaktı. Tipik bir örnek, beş notanın dört eşit vuruş süresince ya da başka benzer motiflerle çalınmasıdır [...] Halıların beni son bestelerimde çıkış noktası olarak simetrik çaprazlanmış ritim dizilerinin kullanıldığı orantsız bir simetri üzerine düşünmeye sevk etti [...] Simetrik

<sup>22</sup> Erik Ulman, *a.g.e.*, s. 8.

<sup>23</sup> Siamak Anvari, *a.g.e.*, s. 53.

<sup>24</sup> Siamak Anvari, *a.g.e.*, s. 53.

bir his veren motiflerle çalışmayı, fakat onları belirli bir bağlam içinde sunmayı seviyorum.



Şekil 8. Örnek 1, Örnek 2 ve Örnek 3<sup>25</sup>

Örnek 1, suslar ile çevrelenmiş tipik bir dikey motif; bu örnekte her iki uçtaki suslar arasında çok az fark var. Doğrusal motifler doğal olarak daha sürekli, Örnek 2'nin "kısa nefes" düzenliliğine sahip olabiliyor ya da Örnek 3'teki gibi ritmik değişiklik öğörebiliyorlar."<sup>26</sup>

Feldman'ın Crippled Symmetry eserindeki motifler basit müzikal fikirlere dayanır. Tek bir nota ya da iki ve daha fazla ardışık nota, tek bir akor ya da iki ve daha fazla arpejlenmemiş akor gibi. Ayrıca eser içerisindeki sesleri "doğrusal" veya "dikey" olarak kullanmayı bolca tercih etmiş, farklı enstrümanlara ait motifleri eser ilerledikçe birbirine yaklaştırmış ve sonunda bu sesleri bir araya getirerek yeni bir tını meydana getirmiştir. Şekil 9'da motiflerdeki farklı tınların birleştirilmesi örneği görülebilir. Bu örnekteki üç enstrüman, yeni bir tınıya sahip tek bir motif oluşturmak için bir araya gelir.



Şekil 9. "Crippled Symmetry"<sup>27</sup>

Feldman'ın farklı müzikal kalıpları bir araya getirme şekli ile bir halidaki kalıpların kombinasyonu arasında bir ilişki görebiliriz. Şekil 10'daki örnekte üç farklı motif bir arada kullanılmıştır. Burada vibrafon diğer enstrümanlara nispeten daha aktiftir ve 16'lık notalardan oluşur. Flüt 8'lik notalar ile vibrafona göre daha az

<sup>25</sup> Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 139.

<sup>26</sup> Siamak Anvari, *a.g.e.*, s. 53-54.

<sup>27</sup> Siamak Anvari, *a.g.e.*, s. 55.



aktiftir. Piyano ise diğer iki enstrüman arasında en yavaş olanıdır. Buradaki notasyonu, Resim 3'teki bir halı deseni örneğine benzetebiliriz.<sup>28</sup>



Şekil 10. "Crippled Symmetry"<sup>29</sup>



Resim. 3 Halı desenleri<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Siamak Anvari, *a.g.e.*, s. 56.

<sup>29</sup> Siamak Anvari, *a.g.e.*, s. 57.

<sup>30</sup> Siamak Anvari, *a.g.e.*, s. 57.

### 3. SONUÇ

Türk ve İran halıları ile Feldman'ın müziğindeki ilişki çok bariz olarak fark edilebilir. Feldman'ın müziğinde ve Türk, İran halılardaki tasarımların bariz benzerliği hem simetri hem de müzikal ve görsel motiflerin tekrarına dayanır. Bir halıyı incelerken, göz, tekrarlanan ve yansıyan aynı figürleri, çizgileri ve renkleri hemen fark edebilir. Halının sol tarafı sağ tarafını, üst kısım ise alt kısmın bir yansımasıdır. Feldman'ın eserlerindeki tekrarlar ise nadir olarak birbirinin aynısıdır. Genellikle hem ritim hem de nota olarak bu motifler bazı değişimlere uğrar. Feldman, simetriyi halı ve kilimlerde olduğu gibi görsel olarak eserlerinde kullanmıştır.

Feldman, geleneksel kilim tasarım öğelerini (esas olarak simetri ve tekrarları) kendi sanatında yorumladı. Diğer bir deyişle Feldman, müzik yaklaşımında Doğu ve Batı'yı olduğu kadar geleneksel notasyonu ve modern notasyonu da birbirine bağlamıştır. Bu yaklaşımı, sadece müzisyenleri değil diğer pek çok sanat dalından sanatçıyı da etkilemiştir.<sup>31</sup>

Feldman, eserleri ve düşünce biçimiyle, kendi döneminden ve sonraki nesillerden birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuş, ayrıca da pek çok zanaatkâr ve sanatçıdan da etkilenmiştir. Halı ve kilimlerin yanı sıra dışavurumcu ressamların da eserlerine etkileri çokça nettir.

Sonuç olarak bu çalışmada Morton Feldman'ın halılardan nasıl etkilenip, onları dikkat ile incelediği ve incelemeleri sonucunda bunları nasıl kendi sanatında uyguladığı anlatılmıştır.

### KAYNAKÇA

ANVARI, Siamak, *Composing Music Based on Carpet*, Royal Conservatoire in The Hague, 2014.

FELDMAN, Morton, *Spring of Chosroes*, Universal Edition, London 1979.

\_\_\_\_\_, *Why Patterns?*, Universal Edition, London 1978.

FRIEDMAN, Bernard, *Sekizinci Caddeye Selamlar*, 1. Baskı, Lemis Yayın, İstanbul 2017.

JAVADI, Amir Ahmad, FUJIEDA, Mamoru, *A study on the relationship between Persian rug patterns and Morton Feldman's musical notation*, Kyushu University Institutional Repository, Japan 2020.

<sup>31</sup> Amir Ahmad Javadi, Mamoru Fujieda, *A study on the relationship between Persian rug patterns and Morton Feldman's musical notation*, Kyushu University Institutional Repository, Japan 2020, s. 8.

---

MARCUS, Bunita, *The Square Knot A Memoir*, Irish Museum of Modern Art 2010.

WILHOITE, Meg, *Feldman the Rug-maker, Weaving For John Cage*, Florida State University, Florida 2004.

ULMAN, Erik, *On Patterns in a Chromatic Field*, Stanford University 2010.

### **İnternet Kaynakları**

“Halı dokuması örneği”

<https://www.karsguncel.com/upload/icerik/kars-belediyesi-20-kadini-hali-dokuma-kursuyla-meslek-sahibi-edecek-1617816043.jpg> (E.T. 01.03.2022).



## LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN OP.96 KEMAN-PİYANO SONATI'NIN BİRİNCİ BÖLÜMÜNÜN KARAKTER VE TEMATİK ANALİZİ

### CHARACTER AND THEMATIC ANALYSIS OF THE FIRST MOVEMENT OF LUDWIG VAN BEETHOVEN'S SONATA FOR VIOLIN-PIANO OP.96

Çağdaş ÖZKAN\*

Geliş Tarihi: 14.03.2022

Kabul Tarihi: 04.04.2022

(Received)

(Accepted)

**Öz:** 18. yüzyılın sonlarına doğru keman-piyano sonatı yazma anlayışı dönemin önde gelen bestecilerinden Ludwig van Beethoven'ın yazdığı sonatlar ile değişiklik göstermeye başlamış, Beethoven yazdığı keman-piyano sonatlarındaki yenilikçi müzik anlayışıyla kendinden sonra gelen bestecilere yön vermiştir. Keman-piyano için toplamda on sonat yazan bestecinin Op.96 numaralı son sonatının özellikle birinci bölümü klasik sonat yazma geleneğinin çok ötesinde bir yapıya sahip olup, Beethoven'ın yenilikçi üslubunun açık bir göstergesidir.

Bu çalışmada Klasik Dönem'den Romantik Dönem'e geçiş hareketini başlatan isim olarak kabul edilen Ludwig van Beethoven'ın Op.96 numaralı keman-piyano sonatının birinci bölümü karakter özellikleri ve tematik açılarından incelenmiştir. Araştırma sonucunda elde edilen bilgi ve bulguların eserin icrasında yol gösterici olmasının yanı sıra keman ve piyano eğitimleri için de yol gösterici olması öngörülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Beethoven, Keman, Piyano, Sonat

**Abstract:** Towards the end of the 18th century, the style of composing a sonata for violin and piano had already been changing through Beethoven's sonatas on the subject. Beethoven also defined the path for the future composers thanks to his innovative style of musical composition. Beethoven composed ten sonatas for violin and piano. Especially, the first movement of his Op. 96, 10th sonata for violin and piano is a very significant work in terms of defining composer's innovative approach.

Beethoven was considered to be the composer who started the shift from classical period towards romantic period. In this article, the first movement of Beethoven's sonata for violin and piano, Op. 96 is characteristically and thematically analyzed. The purpose of this study is to provide beneficial information for violinists and pianists regarding performance and teaching of this piece.

**Keywords:** Beethoven, Violin, Piano, Sonata

\*Öğr.Gör., Bursa Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı,  
cagdasozkan@uludag.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0718-4968

## 1. GİRİŞ

Ludwig van Beethoven'ın keman ve piyano için yazdığı on sonat, oda müziği repertuarının en değerli parçaları arasındadır. İlk dokuz sonatı yaklaşık altı yıllık bir zaman dilimi içerisinde bestelenmiştir. Op.12 numaralı ilk üç sonat 1797-98, Op.23 la minör sonatı, “İlkbahar” başlığıyla bilinen Op.24 numaralı sonatı ve Op.30 numaralı üç sonatı 1801 ve 1802 yıllarında tamamlanmıştır. Son olarak 1803'te bestelediği Op.47 “Kreutzer” sonatı ile Beethoven düo sonat formunda ustalığa ulaşmıştır. Op.47 numaralı sonatından sonra 1812 yılına kadar piyano ve keman ikilisi için hiçbir sonat bestelemeyen Beethoven'ın 1812 yılında tamamladığı Op.96 numaralı sol majör sonatı, bu türde yazdığı eserlerin sonuncusu olmuştur.

Bu çalışmada Ludwig van Beethoven'ın besteci kişiliği kısaca ele alınmış, Op.96 sol majör keman-piyano sonatının birinci bölümü karakter özellikleri ve tematik açılarından incelenmiştir. Beethoven, bir yandan Haydn ve Mozart'ın bestecilik anlayışlarından etkilenirken diğer yandan da bestelediği senfonik eserleri, piyano sonatları ve düo sonatlarıyla Romantik Dönem'e geçişin ilk adımlarını atmıştır. Bu nedenle Ludwig van Beethoven müzik tarihinin önemli isimleri arasında yer almaktadır.

## 2. LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Müzik tarihinde Viyana Klasikleri olarak bilinen üç besteciden biri olan Ludwig van Beethoven 17 Aralık 1770'te Bonn kentinde dünyaya gelir. Babası Johann van Beethoven, oğlunun Wolfgang Amadeus Mozart gibi büyük bir müzisyen olmasını istemektedir. Bu nedenle yoğun müzik çalışmalarıyla geçen gençliğinin ardından Ludwig, dönemin önde gelen müzik merkezlerinden Viyana'ya yerleşir.

*Viyana'ya gelen Beethoven, bir süre boyunca bestecilik ile ilgilenmek yerine birçok öğretmen ile çalışmayı, kendini daha fazla geliştirmeyi tercih etmiştir. Beethoven'ın bu dönemi, önce J. Haydn, sonra J.G. Albrechtsberger'den aldığı kontrpuan, A. Salieri'den aldığı vokal müzik, drama dersleri, hatta keman dersleri ve kendisi pek memnun olmasa da para kazanmak için yetiştirdiği öğrenciler ile geçmiştir. Besteci olarak henüz pek tanınmamış olsa dahi, tüm bu dersler dışında Beethoven, birçok piyano resitali vermiş, doğaçlamalarını aristokratik çevrelere sunmuş bir piyanist olarak da kendini kabul ettirmeye başlamıştır.<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Tayfun İlhan, “Ludwig van Beethoven'in Beşinci Piyano Konçertosunun İncelenmesi”, (Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2019), s.5.

Viyana'da dönemin en ünlü bestecilerinden biri olan Joseph Haydn ile bestecilik çalışan Beethoven kısa sürede adından söz ettirmeyi başarır.<sup>2</sup> Ancak sağlığı kötüye giden ve zaman zaman işitme sorunları yaşayan besteci aynı zamanda frengi hastalığına da yakalanır. Buna rağmen yaşadığı rahatsızlıklar Beethoven'i olumsuz etkilemesinin tam tersine bestecilik çalışmalarının hızlanmasına neden olur.

1800'lü yıllara gelindiğinde Beethoven konser piyanistliğini geride bırakmış, özel ders vermekten vazgeçmiş ve tüm zamanını beste yapmaya adanmıştır. Fransız Devrimi'ne ve Napoleon'a olan inancını yitiren besteci Romantik Dönem'e giden yolun taşlarını döşemeye başlamıştır. Eserlerindeki yenilikçi anlayış ve öğretmeni Haydn ile idolü Mozart'ın eserlerindeki bestecilik anlayışını terk etmesi Viyana'daki müzik çevreleri tarafından uzun süre yadırgansa da bu durum bestecinin çalışmalarını aksatmamıştır.

Aynı yıllarda sağlığı ve hastalıkları gittikçe artan besteci, doktorunun da tavsiyesiyle kısa bir süre Viyana dışında küçük bir kasabada yaşamış; bu dönemde bestecilikten tamamen uzak kalmıştır. Viyana'ya dönüşünün ardından çalışmalarına kaldığı yerden devam eden Beethoven, etrafındaki birçok dostu ve öğrencisinin de belirttiği üzere yaratıcılığı ile ilgili daha farklı arayışlara girmiştir.<sup>3</sup>

1817 yılında işitme duyusunu tamamen yitiren Beethoven, Haydn ve Mozart'tan sonra Viyana'nın gözdesi iken bir müzisyen olarak en çok ihtiyaç duyduğu yetisini kaybetmenin üzüntüsünü yaşar. 1815 yılında piyanist olarak son konserini vermesinin ardından, 1822 yılındaki Fidelio operasıyla birlikte şeflik yapmayı da bırakır.<sup>4</sup>

1825 yılında hastalıklarına bir yenisi daha eklenir ve bu kez karaciğer yetmezliği çekmeye başlar. Maddi durumu da bir hayli kötüye giden besteci 1827 yılının başında hareket edemez hale gelir ve yatağa mahkûm kalır. 26 Mart 1827'de son nefesini veren Beethoven, müziğin akışını değiştirerek bu dünyadaki görevini yerine getirmiş, 29 Mart 1827 tarihinde görkemli bir törenle Viyana'da Währing Mezarlığı'na defnedilmiştir.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Ahmet Hamdi Zafer, "L. van Beethoven'in Keman-Piyano Sonatlarının Keman Çalma Teknikleri Açısından İncelenmesi", (Sanatta Yeterlik Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007), s.6.

<sup>3</sup> Tayfun İlhan, *a.g.e.*, s.6

<sup>4</sup> İsmail Başaran, "Ludwig van Beethoven'in Müziği ve 7. Keman Sonatı", (Yüksek lisans tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2020), s.8.

<sup>5</sup> Mehmet Semih Karlıdağ, "Ludwig van Beethoven'in Op.5 No.1 ve Op.102 No.2 Viyolonsel-Piyano Sonatlarının Sonat Formunun Gelişimi Bakımından Karşılaştırılarak Tarihsel, Teknik ve Yapısal Açılardan İncelenmesi", (Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019), s.27.

### 3. OP.96 KEMAN-PİYANO SONATI

Bestecinin Op.96 keman-piyano sonatı 1812 yılında Viyana’da bulunan Fransız kemancı Pierre Rode için bestelenmiş ve Arşidük Rudolf’a ithaf edilmiştir. İlk seslendirilişi de Rode ve Rudolf tarafından eserin tamamlandığı 1812 yılında yapılmıştır. Op.47 Kreutzer sonatı ilk tamamlandığında zamanın virtüöz kemancılarından George Bridgetower için bestelenmiş ve ilk seslendirilişi kemanda Bridgetower, piyanoda Beethoven tarafından yapılmıştır. Dolayısıyla bu sonat icracılar açısından büyük bir teknik yetkinlik gerektirmektedir. Öte yandan Pierre Rode, Fransız Keman Okulu'nun önde gelen temsilcilerinden Giovanni Battista Viotti'nin öğrencisiydi. Beethoven da Fransız Keman Okulu'nun lirik yaklaşımına hayran bir müzisyen olarak Arşidük Rudolf’a yazdığı mektuplardan birinde şöyle demiştir:

*Biz eserlerimizin Final bölümlerinde nispeten gürültülü pasajlar kullanmayı seviyoruz, fakat bu Rode'un önemseydiği bir şey değil dolayısıyla ben de kendime olabildiğince hâkim olmaya çalıştım.*<sup>6</sup>

Arşidük Rudolf, Beethoven’in gerek maddi gerekse manevi olarak en önemli destekçilerinden biriydi. Beethoven, öğrencisi ve her şeyden öte dostu olan Rudolf’a hatırı sayılır miktarda eser ithaf etmiştir. Bu eserlerden “Arşidük” başlıklı Op.97 piyanolu üçlü ve “Les Adieux” (Vedalar) başlıklı Op.81a piyano sonatı en önemlileri arasındadır. Birbirine yakın yıllarda bestelenmiş olan Les Adieux (1809), Arşidük Trio (1811) ve Op.96 keman-piyano sonatı (1812) tonal yapıları ve tematik materyalleri açısından birçok ortak nokta barındırmaktadır.<sup>7</sup>

Beethoven önceki eserlerinde de *pastoral* (doğaya özdeş, doğaya ithafen) besteler yapmış olmasına rağmen, bunlar sadece büyük çaplı eserlerde münferit bölümler olarak yer almışlardır; dolayısıyla tamamı pastoral karakterde olan bir eseri yoktur. Fakat besteciliğinin *heroik* (kahramansı) döneminin sonlarına doğru “Pastoral” başlıklı 6. senfonisi (Op.68), “An die ferne Geliebte” şarkı dizisi (Op.98) ve 10. keman-piyano sonatı (Op.96) gibi eserlerin tamamında pastoral konular kullanmıştır.<sup>8</sup> Solomon, “Late Beethoven: Music, thought, imagination” kitabında pastoral motif ve figürlere örnek olarak kuş ötmelerine benzeyen trilleri ve *alp kornosu* arpejlerini göstermiştir.

<sup>6</sup> Bathia Churgin, *Transcendent Mastery: Studies in the Music of Beethoven*, Pendragon Press, New York 2008, s.188-189.

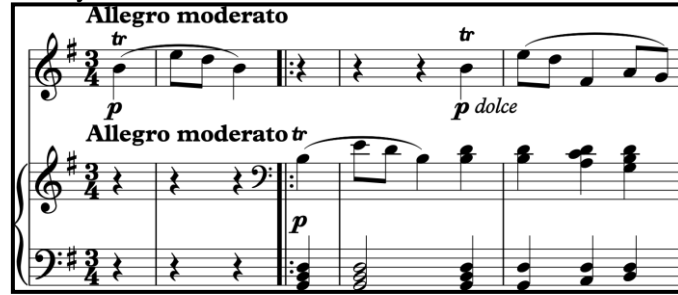
<sup>7</sup> Peng Liu, “Rethinking Sonata Form in Beethoven’s Lyricism”, *The American Musicological Society Southwest Chapter*, Cilt 4, 2015, s. 2, 4. [http://ams-sw.org/wp-content/uploads/2021/12/AMS-SW\\_V4Fall2015PengLiu.pdf](http://ams-sw.org/wp-content/uploads/2021/12/AMS-SW_V4Fall2015PengLiu.pdf) (21.03.2022).

<sup>8</sup> Maynard Solomon, *Late Beethoven: Music, thought, imagination*, University of California Press, Berkeley 2003, s.75-76.



#### 4. OP.96 KEMAN-PIYANO SONATI'NIN BİRİNCİ BÖLÜMÜ

Op.96 keman-piyano sonatının birinci bölümü, direkt olarak Solomon'un da belirttiği kuş ötmesi figürünü barındıran sol majördeki birincil temanın duyulması ile başlar. Temayı oluşturan temel motifler auktaktaki tril ve ölçü başındaki apojatürdür. Bathia Churgin "Transcendent Mastery: Studies in the Music of Beethoven" adlı kitabında apojatürü "iç çekme motifi" olarak adlandırır.<sup>9</sup> Şekil 1'de görülen tema önce kemanda, ardından sol majör akor eşliği ile piyanoda ve ardından tekrar kemanda duyulur.



Şekil 1. Op.96 keman-piyano sonatı birinci bölüm teması  
(Ölçü: 1-5)<sup>10</sup>

5. ölçüye kadar herhangi bir armonik yürüyüş bulunmaz. Dolayısıyla 1. ölçüde kemanın kuş ve iç çekme motiflerini tek başına çalması dinleyici için tonal veya ritmik olarak bir referans noktası barındırmamaktadır. Piyano aynı motifleri 3. ve 4. ölçülerde tekrarladığında çalınan sol majör akorlar da henüz armonik olarak belirleyici değildir. 5. ölçüde armonik yürüyüşün başlamasıyla beraber tonal bir merkezin varlığı hissedilir. Bununla birlikte, ritmik olarak belirsizlik devam etmektedir; ilk 5 ölçü boyunca 3/4'lük ölçünün son vuruşu, ölçünün ilk vuruşu gibi algılanır.

12. ölçüye gelindiğinde kemanda duyulan ikilik do notası, eserin başından bu yana melodideki en uzun nota değeridir ve bu nota eserin ritmik yürüyüşüne dair ilk ipucunu vermektedir. Şekil 2'de görülen pasajda Beethoven, alp kornosu motifini sadece sekizlik notalar vasıtasıyla duyurur. Dolayısıyla bu da 12. ölçüdeki ritmik ipucunun etkisini azaltır ve ritmik belirsizliği bir süre daha uzatır.

<sup>9</sup> Bathia Churgin, *a.g.e.*, s.199.

<sup>10</sup> Çalışma boyunca kullanılan nota örnekleri "Sibelius Version 8.5.0" programı kullanılarak tarafımda hazırlanmıştır.



Şekil 2. Op.96 keman-piyano sonatı birinci bölüm alp kornosu teması  
 (Ölçü: 12-16)

20. ölçüden itibaren armoni ve ritim eş zamanlı olarak hareket etmeye başlar ve belirsizliğin de ortadan kalkmasıyla parça yeni başlamış gibi hissedilir. Bu ilk kısım pastoral bir bakış açısı ile yeni başlayan bir gün olarak yorumlanabilir: kuşların ötmesiyle iç çekme motifinin aynı anda gelmesi, doğaya olan hayranlığı anımsatmaktadır. Ardından 10. ve 20. ölçüler arasındaki yavaş ve devamlı armonik yürüyüş ile güneş doğar ve nihayetinde gün başlar.

Sergi kısmının devam ettiği 20. ölçüden itibaren ikincil temaya bir bağlantı olarak yazılan geçiş teması başlar. Burada Beethoven, birincil ve ikincil temayı birbirine bağlayıcı eleman olarak iç çekme motifini (apojatür) kullanır. Geçiş temasının ilk ölçüsünde (20. ölçü) kullanılan apojatür, başlangıçta olduğu gibi ikili aralık aşağıya doğru hareket ederken, ikinci ölçüsünde yön değiştirir ve dörtlü aralık yukarı hareket eder. Motifin yön değiştirdiği 21. ölçüde keman, piyanonun melodisine aynı ritmik öğelerle ve iç çekme motifinin devamcısı olarak apojatürün ilk şekli ile eşlik eder. 22. ölçüye gelindiğinde ise apojatür, iç çekme karakterini barındırarak bir geçiş süslemesine dönüşür. Bu süsleme Şekil 3'te görülmektedir.



Şekil 3. Op.96 keman-piyano sonatı birinci bölüm geçiş süslemesi  
 (Ölçü: 22-24)

Beethoven geçiş temasını 26. ve 31. ölçüler arasında sol majör tonalitesinde dominant (V) - tonik (I) armonik yürüyüşüyle geliştirir. Gerginliğin artırılmasıyla birlikte 31. ölçüdeki son I. derece akorundan sonra sol diyez notası üzerine bir eksik akor kullanan Beethoven, bu akoru la notası üzerinde bir dominant pedal noktasına çözer. Bu noktada piyanonun sol eli sekizlik notalar çalarken sağ el kemanla





Şekil 5. Op.96 keman-piyano sonatı birinci bölüm paralel üçlüler (Ölçü: 79–81)



Şekil 6. Op.97 Arşidük Trio paralel üçlüler (Ölçü: 85)

87. ölçüdeki sergi kısmının kapanış bölümü, birincil temayla yakından alakalı, iç çekme motifinin bulunduğu kendisine ait bir tema ile duyulur. Kapanış temasının duyulmasıyla birlikte sergi kısmı sona erer ve ardından sonat-allegro formunun yapısı gereği gelişim kısmı 95. ölçüde başlar. Sonat-allegro formundaki eserlerin gelişim kısımlarında eser içerisinde daha önce duyulmuş materyaller kullanılabilirken yeni temalar da kullanılabilir. Beethoven, bu eserde gelişim kısmından hemen önce duyulan kapanış temasını kullanır ve bu sayede gelişim kısmı, sanki sergi kısmının devamı gibi duyularak aralarında güçlü bir bağ oluşur. Kapanış teması sırasıyla fa majör, si bemol majör, mi majör, la minör ve re minörde tekrarlanarak işlenir. 131. ölçüde net bir şekilde duyulan sol majör tonalitesinin dominant akoru, 142. ölçüde sol majöre çözümlenerek yeniden sergi kısmını başlatır.

Yeniden sergi, beklendiği gibi eserin ana tonalitesinde duyulan birincil tema ile başlar. Bununla birlikte yeniden serginin en ilginç anlarından biri, birincil temanın ikinci tekrarında (148. ölçü) mi bemol majöre olan beklenmedik modülasyondur. Mi bemol majör akor, bemol VI fonksiyonuyla sol majöre akraba bir tonalite olarak değerlendirilebilir. Buna ek olarak Beethoven, bemol VI akoruna modülasyonu 59. ölçüde de kullanmıştır. Mi bemol majör tonalitesinin eserdeki kullanımı ile ilgili bir diğer dikkat çekici konu ise bu tonalitenin aynı zamanda Op.96 sonatının ikinci bölümünün ana tonalitesi olmasıdır. Yeniden sergideki mi bemol majör tonal bölgesi, 148. ve 170. ölçüler arasında uzunca bir süre devam eder.

Dolayısıyla yirmi iki ölçü boyunca devam eden bu tonal bölge, eserin ikinci bölümüne hazırlık niteliğinde olması ve bu iki bölüm arasında bir bağlantı sağlaması ile önemli bir yer tutmaktadır.

Tematik olarak değerlendirildiğinde, eserin yeniden sergi kısmında herhangi bir gelişim veya genişleme gözlenmez. Ortaya çıkan az sayıda farklılıktan en belirginini, 159. ve 171. ölçüler arasında duyulan enstrümanlar arasındaki rol değişimidir. Sergi kısmında yapısal olarak bu ölçülerin karşılığı olan yerde kemanın çaldığı materyaller, yeniden sergi kısmında piyanoda sunulmuştur. Rol değişimine rağmen enstrümanların birbiri arasındaki diyalog aynı şekilde ilerlemektedir.

172. ölçüde karşılaşılan re pedal notası, ikileme üzerine üçleme yazısıyla sunulur ve eseri yeniden serginin ana tonalitedeki (sol majör) ikincil temasına hazırlar. 59. ölçüde bemol VI akoru vasıtasıyla re majörden si bemol majöre yapılan modülasyon, 197. ve 198. ölçülerde sol majörden mi bemol majöre, fakat tamamen aynı materyallerle yapılır. Daha önce 148. ölçüde mi bemol majörün pekiştirilmesi sayesinde 198. ölçüdeki bu modülasyonun akraba bir tonalitede olduğu izlenimi uyandırılır.

Yukarıda bahsedilen modülasyonlar, Beethoven'in tonalite ilişkilerini inşa etmedeki ustalığının bir göstergesidir. Sonatın sergi kısmındaki ikincil temasında klasik sonat-allegro formunun standart tonalite ilişkilerini kullanan Beethoven, re majörden si bemol majöre modülasyon kullanır. Bu modülasyon yeniden sergi kısmında ana tonalitede gerçekleştiğinde sol majör - mi bemol ilişkisini doğurur. Dolayısıyla eserin ikinci bölümünün tonalitesi olan mi bemol majör, birinci bölümde bir hayli pekiştirilmiş ve ikinci bölüm için hazırlanmış olur.

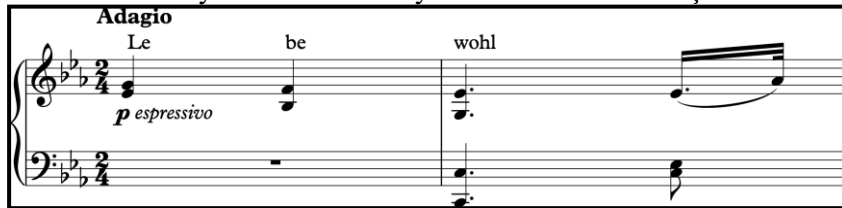
Birinci bölümün bu noktasından itibaren koda kısmına kadar sergi ile yeniden sergi arasında -kullanılan tonaliteler hariç- bir fark bulunmamaktadır. Koda, 238. ölçüde birincil temanın do majör tonalitesinde duyulması ile başlar. 238. ve 241. ölçüler arasındaki keman ve piyanonun diyalogu, eserin başlangıcındaki ile aynıdır. Sıra alp kornosu motifine geldiğinde, Beethoven akışı bozar ve armonik yürüyüşü tamamen değiştirir. Arpejlerin beş çeşit eksik yedili akoru ile şekillendirildiği bu bölümde büyük bir beklenti oluşturulur. 248. ölçüden sonra kuş motifleri arasındaki diyalog, eserde daha önce kullanılmadığı şekliyle, piyanonun en pes seslerinde kendisini gösterir.

Keman ve piyanonun farklı renklerinin kullanılması, Beethoven'in enstrüman bilgisindeki ustalığı sayesinde beklenti atmosferini oldukça net bir şekilde yansıtır. Diyalog 260. ölçüye kadar devam eder. Bu noktadan itibaren kuş ötüşleri daha uzun ve heyecanlı bir şekilde duyulur. Heyecanlı karakteri verebilmek için Beethoven, eserde ilk defa olarak onaltılık notalarla yazılan hızlı kromatik pasajlar kullanır. Kromatik pasajlar keman ve piyano arasında gidip gelirler. Kromatik pasajların

duyulduğu sırada Beethoven bu pasajlara uzun triller ekler ve bu triller 265. ölçüde keman, piyanonun sağ eli ve sol eli olmak üzere tüm enstrümanlarda birleşirler. Bu noktada Beethoven'ın trillere eklediği *diminuendo* ibaresi, tüm bölümün doruk noktası olarak değerlendirilebilir. Bölümün doruk noktasının bir *crescendo* ve patlama ile değil, bir *diminuendo* ile yazılması, bölümün içe dönük karakterinin bir özeti niteliğindedir. Aynı zamanda bu özel *diminuendo*, eser içerisinde kullanıldığı yer ve kullanım şekli ile Beethoven'ın lirik yazıda da ne kadar usta olduğunu gösterir. Hemen çözülmeyen dominant fonksiyonundaki bu trilin ardından alp kornosu motifiyle biraz daha uzatılan dominant, 271. ölçüde çözüme ulaşır ve 279. ölçüye kadar bir mırıldanma şeklinde devam eder.

Burada Beethoven armonik olarak yine ilginç bir yazı kullanır. Bölümün son üç ölçüsünde sol majör tonalitesinde son derece normal duyulabilecek, do sesi üzerinde bir IV. derece subdominant akoru kullanır. Fakat Beethoven bu akorun içeriğini keman ve piyanoda paralel üçlülere oluşan, fa diyez yerine fa natürel kullanılan çıkıcı bir gamla doldurur. Bu da do majör tonalitesinde bulunduğu hissine rağmen, 290. ölçüde duyulan kısa bir V. derece dominant akoruyla hemen ana tonaliteye çözülür. Son üç ölçüde sol majörün yeden sesi olan fa diyez in pesleştirilmesi, eserin pastoral ve içe dönük karakterine son derece uyumlu bir etki uyandırır.

Yukarıda belirtildiği gibi yeniden sergideki mi bemol majör tonal bölgesi, ikinci bölümün hazırlanması açısından oldukça kayda değer bir bölgedir. Burada belirtilmesi gereken bir diğer önemli benzerlik de Op.96 keman-piyano sonatı ile yine Arşidük Rudolf'a ithaf edilmiş Op.81a, Les Adieux piyano sonatı arasında bulunmaktadır. Op.81a piyano sonatının ana tonalitesi de mi bemol majördür ve eserin meşhur "Lebewohl" (veda) teması sonatın temel tematik materyalidir. Şekil 7'de görülen Lebewohl teması, Şekil 8'deki Op.96 keman-piyano sonatının ikinci bölümünde tamamen aynı tonalitede ve aynı notalarla kullanılmıştır.



Şekil 7. Op.81a piyano sonatı birinci bölüm teması (Ölçü: 1-2)



Şekil 8. Op.96 keman-piyano sonatı ikinci bölüm Lebewohl teması  
(Ölçü: 9-10)

Son olarak, pastoral nitelikte yazılmış bu üç başyapıt arasında bahsedilmesi gereken bir diğer benzerlik daha bulunmaktadır. Tüm bu eserlerin yavaş bölümleri, sondan bir önceki bölümlerdir ve son bölümlerine *attaca (durmaksızın)* olarak bağlanırlar. Yavaş bölümlerin bağlanma noktalarındaki son akorlar, bir sonraki bölümlerin ana tonalitesinin dominant fonksiyonlarıdır ve hepsi son derece yavaş, askıya alınmış bir şekilde *pp* (çok çok hafif) nüansı ile yazılmışlardır. Bu da aslında bölümün tam olarak bitmediğini hissettirerek başlamak üzere olan son bölümün gerilimini ve beklentisini artırır. Bu sayede bölümler, bütünsel olarak ayrı parçalar gibi değil, birbirlerine ait karakterlerden oluşan hikâyeler gibi duyulur.

## 5. SONUÇ

Bu çalışmada Ludwig van Beethoven'ın kısaca hayatına, besteciliğine değinilmiş, Op.96 keman-piyano sonatının birinci bölümü karakter ve kullanılan temalar açısından incelenmiştir. Bunun yanı sıra eserin karakter ve tematik özellikleri, aynı dönemde yazılan bazı eserleri ile karşılaştırılmıştır.

Beethoven'ın Op.96 keman-piyano sonatının incelenmesi sonucunda;

- Eserde Fransız stilineki lirik yapı ile pastoral karakterin harmanlandığı,
- İkili için yazılan son sonat olduğundan gerek kendi besteciliği, gerekse bu ikili için yazılan eserler arasında önemli bir yer tuttuğu,
- Tematik olarak pastoral motiflerin işlendiği ve geliştirildiği,
- Tonal olarak eserin ilk bölümünün diğer bölümleri hazırladığı,
- Aynı dönemde yazılan diğer iki eserle gerek karakter, gerekse tematik olarak büyük benzerlikler gösterdiği saptanmıştır.

Beethoven'ın Op.96 keman-piyano sonatı, diğer sonatlarına görece daha ender seslendirildiğinden bilinirliği oldukça düşüktür. Bu çalışmada, eserin bilinirliğinin artırılması ve yorumlamak isteyen müzisyenlere çalışmalarını sırasında rehberlik etmesi hedeflenmiştir.

### KAYNAKÇA

BAŞARAN, İsmail, “Ludwig van Beethoven'in Müziği ve 7. Keman Sonatı”, (Yüksek Lisans Tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2020).

CHURGIN, Bathia, *Transcendent Mastery: Studies in the Music of Beethoven*, Pendragon Press, New York 2008.

İLHAN, Tayfun, “Ludwig van Beethoven'in Beşinci Piyano Konçertosunun İncelenmesi”, (Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2019).

KARLIDAĞ, Mehmet Semih, “Ludwig van Beethoven'in Op.5 No.1 ve Op.102 No.2 Viyolonsel-Piyano Sonatlarının Sonat Formunun Gelişimi Bakımından Karşılaştırılarak Tarihsel, Teknik ve Yapısal Açılardan İncelenmesi”, (Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019).

LIU, Peng, “Rethinking Sonata Form in Beethoven's Lyricism”, *The American Musicological Society Southwest Chapter*, Cilt 4, 2015, [http://ams-sw.org/wp-content/uploads/2021/12/AMS-SW\\_V4Fall2015PengLiu.pdf](http://ams-sw.org/wp-content/uploads/2021/12/AMS-SW_V4Fall2015PengLiu.pdf) (21.03.2022).

SOLOMON, Maynard, *Late Beethoven: Music, thought, imagination*, University of California Press, Berkeley 2003.

ZAFER, Ahmet Hamdi, “L. van Beethoven'in Keman-Piyano Sonatlarının Keman Çalma Teknikleri Açısından İncelenmesi”, (Sanatta Yeterlik Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007).



## GABRIEL FAURE’NİN OP. 79 FLÜT ve PİYANO İÇİN FANTEZİ YAPITININ İNCELENMESİ

*GABRIEL FAURE’S OP. 79 EXAMINATION OF FANTASY WORK FOR FLUTE  
AND PIANO*

Nazmi ELCİM\* Çisem ÖNVER ZAFER\*\*

*Geliş Tarihi: 30.11.2021*

*Kabul Tarihi: 08.01.2022*

*(Received)*

*(Accepted)*

**Öz:** Şarkı formunda yazılan besteler denilince akla gelen isimlerden Gabriel Faure, Fransız şarkılarının en büyük ustası olarak kabul edilmiştir. Faure’nin müziği, Romantizm ile 20. yüzyılın ikinci çeyreğinin yani Modernizm’in arasında bir bağlantı olarak tanımlanmıştır. Müziğin değişim evresine girdiği bu dönemde Gabriel Faure, besteleriyle bu geçiş dönemine büyük katkılar sağlamıştır. Faure’nin armonik ve melodik yenilikleri kendinden sonraki bestecileri de etkilemiştir. Faure, şarkı formunda bestelemiş olduğu eserlere ek olarak, oda müziği repertuarına da çok önemli eserler kazandırmıştır.

Bestelerinde incelik ve derinlik hiçbir zaman eksik olmamıştır. Flüt ve Piyano için yazmış olduğu Op.79 Fantezisi, müzikalitesi, teknik ve ritim geçişleri açısından icracı için hem öğretici hem de teknik açıdan zor bir eser olduğu söylenebilir. Bu özellikleri barındıran bir eser olduğu için birçok flütçünün repertuarında bulunan bir eser haline gelmiştir

**Anahtar Kelimeler:** Romantik Dönem, Flüt, Piyano, Gabriel Faure.

**Abstract:** Gabriel Faure, one of the names that comes to mind when it comes to compositions written in song form, is considered the greatest master of French songs. Faure's music is described as a link between Romanticism and Modernism of the second quarter of the 20th century. Gabriel Faure made great contributions to this transition period with his compositions in this period when music was in a period of change. In addition to the works he composed in song form, Faure also has a chamber music repertoire. He has produced many important works.

Faure's harmonic and melodic innovations also influenced later composers. Op.79 Fantasy, which he wrote for Flute and Piano, can be said to be both an instructive and difficult work for the performer in terms of musicality, technique and rhythm transitions. Since it is a work that contains these features, it has become a work in the repertoire of many flutists.

**Keywords:** Romantic Era, Flute, Piano, Gabriel Faure.

\*Yüksek lisans öğrencisi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, nazmielcim@trakya.edu.tr

\*\* Doç. Çisem Önver Zafer, Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Üflemeli Vurmalı Çalgılar Ana Sanat Dalı, cisemonverzafer@trakya.edu.tr

## 1. GİRİŞ

Müzikte dönüm noktası olarak kabul edilen Romantik dönemden, Modern döneme geçiş sürecinde yaşamış olan Gabriel Faure, besteleriyle bu önemli döneme ışık olmuştur. Sınır tanımayan müziği, duygusallığı, bestelemiş olduğu her türde eserlerle, bu geçiş dönemine çok sayıda yapıt kazandırmıştır. Müzikte beklenmedikleri yaşatmış, özgür yazımı takdir edilmiştir.

Romantik dönem, 19.yüzyıl başından 20.yüzyıl başlarına kadar olan dönemi kapsamaktadır. Sanatta, bilimin gerçekçiliğinin aksine, hayal dünyası aranmıştır. Gerçeklikten uzak ve sınır tanımaksızın eylemler gerçekleşmiştir. Bu sebeple bestecilerin kompozisyonlarını en rahat şekilde yazdığı dönem olmuştur. Müzik, bu hayal dünyasının ve gerçeklikten uzaklaşmanın en iyi anlatıldığı sanat dalı olmuştur. Bu dönemin konularını doğüstü güçler oluşturmaktadır. Bu denli özgür yazımın sonucu olarak, farklı armonilere duyulan özlem giderilmiştir. Doğanın betimsel anlatımı, derin duygular ve sonsuzluk tanımı aranmıştır.<sup>1</sup>

Modern dönem ise 20. yüzyılın ilk çeyreğini kapsamaktadır. 20.yüzyılın başlangıcı ile müzikte yeni değişimlere ihtiyaç duyulmuştur. Müzik kalıpları ifade edilememeye başlanmıştır ve artık yeni bir döneme ihtiyaç duyulduğu görülmüştür. Modern dönem, kalıplara sığdırılmaya çalışılan müziğe başkaldırı olarak ortaya çıkmıştır. 20.yüzyılın başlarından günümüze kadar müzikte birçok gelişme görülmüştür. Modern dönem bestecileri, yenilikçi ve özgür bakış açısına açık olmuştur. Ayrıca besteciler kendi kültürlerinden de ifadelere bestelerinde yer vermişlerdir.<sup>2</sup>

## 2. İNCELEME

### 2.1. Gabriel Faure'nin Hayatı

*Gabriel Faure, 12 Mayıs 1845' de Paniers'de doğmuştur. Gabriel Faure hayatı boyunca, besteci, orgcu, piyanist ve öğretmen olarak görev yapmıştır. Fransız bestecilerinden biri olan Gabriel Faure'nin müzik tarzı, 20. yüzyıl bestecilerinin çoğunu etkilemiştir. Faure yıllar içinde, Charles Koechlin (1867-1950), Florent Schmitt (1870-1958), Louis Aubert (1877-1968), Raoul Laparra (1876-1943), Jean Roger-Ducasse (1873-1954) ve Maurice Ravel (1875-1937) gibi müzik dünyasına önemli eserler kazandırmış ünlü besteciler yetiştirmiştir. Gabriel Faure'nin müzik yeteneği erken yaşta ailesi*

<sup>1</sup> Cavidan Selanik, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, 1.Baskı, Doruk Yayıncılık, Ankara 1996, s.160.

<sup>2</sup> Evin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik*, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994, s.187.

*tarafından fark edilmiştir. Ailesinin müzik yeteneğini keşfetmesinin ardından, İsviçreli besteci ve öğretmen Louis Niedermeyer, Faure'yi okuluna öğrenci olarak kabul etmiştir. Faure bu okulda piyano eğitimi almaya başlamıştır. Faure henüz öğrenciyken, ilk bestesi olan Trois Romans Sans Paroles (1863) adlı piyano eserini bestelemiştir. 1865 yılında Paris'deki Niedermeyer okulundan mezun olmuştur. Mezuniyetinin ardından orgcu ve öğretmen olarak hayatına devam eden Faure, iş hayatının yoğunluğu nedeniyle beste yapacak çok az zamanı kalmıştır. Ardından 1896'da La Madaline kilisesine orgcu ve Paris Konservatuvarı'nda kompozisyon profesörü olarak önemli bir göreve atanmıştır.<sup>3</sup>*

Gabriel Faure 1905'te, Paris Konservatuvarı'na müdür olarak atanmıştır. Paris Konservatuvarı'nı disiplinle yönetmiş, değişime ve gelişime açık bakış açısıyla, görev yapan profesörlerin ve öğretim üyelerinin tepkisini çekmiştir. Okulun eski düzeniyle yürütülmesinde ısrarcı olan profesör ve bazı öğretim üyelerinin isyanıyla karşılaşmıştır. Faure, konservatuvarın düzeninin değişimine olan inancıyla beraber muhalif olan profesörlerden birer birer kurtulmuştur. Hattâ Faure'nin konservatuvarın yönetimini devraldığı Dubois dahi istifa etmiştir. Dubois'in istifa sebebi olarak gösterdiği gerekçe, Faure'nin konservatuvarı değiştirmek istemesi olmuştur. Faure, Dubois'in istifasından sonra onun yerine, kendine ve düşüncelerine değer veren iki müzisyene Vincent d'Indy ve Claude Debussy'ye görev vermiştir.<sup>4</sup>

Faure, altmış dört yaşında Fransa'nın üstün nişanlarından birini almaya hak kazanmıştır. Faure'ye ne yazık ki sağırılık ve perde bozukluğu teşhisi konmuş, bu rahatsızlıklarından dolayı beste yapması daha da zorlaşmıştır. Faure, beste yapmayı asla bırakmamıştır. Hattâ en iyi müziğinin bir kısmını bu dönemde bestelemiştir. Rahatsızlığı artık herkes tarafından öğrenildiğinden dolayı, 1920'de Paris Konservatuvarı müdürlüğü görevinden istifa etmesi istenmiştir. Bütün bu sorunlara rağmen öleceği güne kadar beste yapmaya devam etmiş, 1924'te "Yaylı Çalgılar Dörtlüsü" bestesini bitirmiş ve aynı yıl Paris'de yaşamı son bulmuştur.<sup>5</sup>

## **2.2. Gabriel Faure'nin Müziği**

Gabriel Faure, 1845'te müzisyen olmayan bir aileye doğmuştur. Konservatuarda eğitim almamış olmasına rağmen Ecole Niedermeyer'de aldığı eğitim ile, müziğiyle adından söz ettirmeyi başarmıştır. Niedermeyer okulunda

<sup>3</sup> Harold Schonberg, *Büyük Besteciler*, 1. Baskı, Vakıfbank Kültür Yayınları, İstanbul 2013, s.383.

<sup>4</sup> Harold Schonberg, *a.g.e.*, s.383.

<sup>5</sup> Harold Schonberg, *a.g.e.*, s.384.

aldığı eğitim esnasında öğretmenlerinden biri olan Saint-Saens, Faure'nin müziğine ve yeteneğine güvenip, hayatı boyunca desteklemiştir. Faure'yi Bach, Mozart, Wagner ve Liszt ile tanıştırmış ve bakış açısını genişletmesinde yardımcı olmuştur. Faure, müzikte erken Romantizm, Post-Romantizm<sup>6</sup> ve Klasizm akımlarını görece kadar uzun yaşamıştır.<sup>7</sup>

Faure, 1877 yılında Saint-Seans ile Almanya turnesine katılmıştır ve bu turnede Franz Liszt'le tanışma fırsatı bulmuştur. Dönemin ünlü bestecileriyle tanışmış olması, müziğine yenilik getirmiştir ve daha geniş bakış açısı kazanmasına yardımcı olmuştur. Bu dönemde, piyano parçaları, şarkılar, dörtlü ve beşli oda müziği eserleri bestelemiştir. Dönemin önde gelen Fransız bestecilerinden olmuştur ve ünlü besteciler yetiştirmiştir. Fransız müziğine sadık kalmıştır ve sürekli yenilik arayışı içerisinde farklı dokunuşlarla şiirsel müzikler bestelemiştir.<sup>8</sup>

Faure'nin besteleri, serbest formlarıyla, tonaliteye ve armoniye yenilikçi yaklaşımıyla, Modern döneme ışık olmuştur. Çağdaş bestecilerin aksine, müziğe geniş çaplı bir bakış açısı getirmiştir. Dönemin bestecilerinden ayrılarak dikkat çekmesinin en önemli nedeni, bestelerindeki bu yaklaşımı olmuştur. Faure, hem 19.yüzyıl bestecisi hem de 20.yüzyıl bestecisi olmuştur. Müziğin hemen hemen her alanında eserler yazmıştır. Aynı zamanda org sanatçısı olmasından dolayı, piyano eserlerine daha fazla yoğunlaşmıştır.<sup>9</sup>

Faure'nin hayatı ve besteleri üzerine uzun yıllar detaylı çalışmalarda bulunan Jean Michel Nectoux (1946-), Faure'nin müzikal stilini dört döneme ayırmıştır.

“Birincisi, Haydn ve Mendelssohn gibi Klasik dönem bestecilerinin tarzını denedikten sonra, 1860-1870 yılları arasında Romantizmi özümsemiştir. İkinci dönem, 1880'li yıllarda gerçekleşir ve melankolik bir tarza sahip olmuştur. Bu dönemde Parnasizm<sup>9</sup> öncülerinden olan Paul Verlaine (1844-1896) ile tanışmış ve etkilenmiştir. Bu dönemin tarzını melodik, dolambaçlı ve dingin olarak nitelendirmiştir. 1890'larda başlayan üçüncü dönem, çok daha cesur ve güçlü bir tarz benimsemiş olsa da, müziğinden incelik ve derinlik hiçbir zaman eksik olmamıştır.

<sup>6</sup> “Post-Romantizm: Besteciler Klasikçilerden ayrılıp, izlenimcilik ve anlatımcılığa yönelmişlerdir.” Vural Sözer, *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1986,s.654.

<sup>7</sup> Jean-Michel Nectoux, “Correspondance Saint-Saëns Fauré”, *Revue de Musicologie*, Cilt 58, 1972, s.228.

<sup>8</sup> Graham Johnson, *Gabriel Faure The Songs and Their Poets*, Ashgate Publishing Limited, London 2009, s.73.

<sup>9</sup> Gözde E. Yavaş, “Paris Konservatuvarı Arp Sınıfı ve Gabriel Faure'nin İmpromptu Op.86 No.6 Eserinin Analizi”, (Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, 2018.), s.55.

**Araştırma Makalesi**

Son döneminde ise tamamen içine dönmüş ve ifade derinliği, uyum ve zenginleştirilmiş polifoni üzerine yoğunlaşmıştır.”<sup>10</sup>

Faure, F. Chopin’in çağdaşlarından farklı bakış açısından, ince işçiliğinden ve üstün zeka gerektiren şiirsel çalışmalarından etkilenmiştir. Bestelerindeki bazı noktalarda Chopin’in fikirlerine önem vermiştir. Etkilendiği bir başka besteci ise R.Schumann’dır. Şarkılarında Schumann’ın geleneğine benzer formda çalışmıştır. İlk şarkısını (Le Papillon et la fleur) 1869’da bestelemiştir. Ustalığı, bestelemiş olduğu şarkılarında görülmektedir.<sup>11</sup>

### **3. GABRIEL FAURE’NİN OP.79 FLÜT VE PİYANO İÇİN FANTEZİ’Sİ İSİMLİ ESERİNİN İNCELENMESİ VE ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ**

Gabriel Faure’nin flüt ve piyano için yazmış olduğu Op. 79 Fantezi’si flüt repertuarında önemli bir yere sahiptir. Paris Konservatuvarı flüt yarışması için 28 Temmuz 1898’de yazılan bu yapıt ilk olarak, aynı yıl içerisinde Julien Hamalle tarafından seslendirilmiştir ve Paris Konservatuvarı’nda flüt profesörü olan Paul Taffanel’e adanmıştır.<sup>12</sup>

Gabriel Faure’nin flüt ve piyano için yazdığı bu fantezisi, iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm Andantino temposunda ve Mi minör tonunda yazılmıştır. İkinci bölüm ise; Allegro temposunda ve Do Majör tonunda yazılmıştır. Fantezi yaklaşık olarak dört buçuk dakika sürmektedir. Armonik olarak oldukça zengin, Gabriel Faure’nin bestelerinde görüldüğü gibi oldukça duygu yüklü ve ritm geçişleri çeşitli olan bir beste olarak flüt repertuarında yerini almıştır. Bu Fantezi, eğitimci açısından ve müzikal açıdan icracılara çok fazla öğrenim sağlamıştır. Bu sebeple flüt repertuarının vazgeçilmez eseri haline gelmiştir.

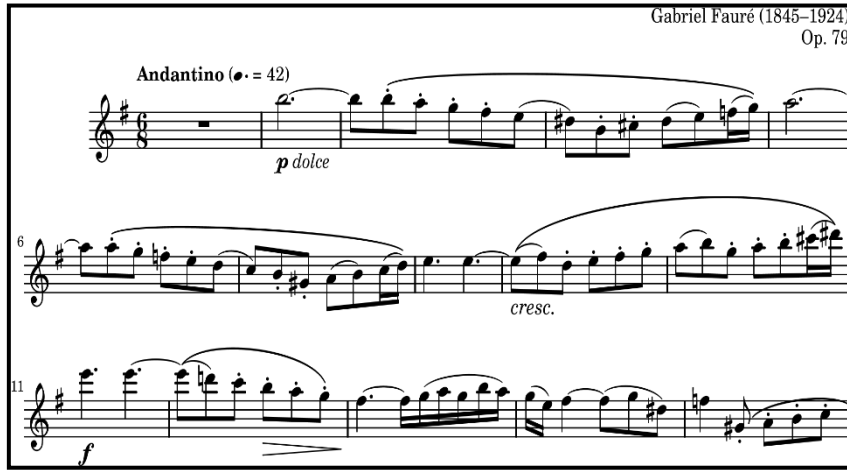
#### **3.1. Gabriel Faure’nin Op.79 Flüt ve Piyano İçin Fantezi’nin Birinci Bölümü**

Aşağıda, ilk bölüm olan Andantino bölümünün uzun cümlelerinin kesintisiz bir şekilde devam etmesi için nefes yerlerine ve nefes kontrolüne dikkat edilmelidir. İcracı 9. ölçüde başlayan, yukarıya doğru ses yürüyüşünü, crescendo uygulayarak tansiyonu yükseltip, 13. ölçüde tansiyonu tekrar başlangıç nüansına getirmelidir. Eserin tamamında nüanslara, nefes yerlerine ve artikülasyona özellikle dikkat edilmelidir.

<sup>10</sup> Gözde E. Yavaş, ‘‘Paris Konservatuvarı Arp Sınıfı ve Gabriel Faure’nin İmpromptu Op.86 No.6 Eserinin Analizi’’,(Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, 2018.), s.55

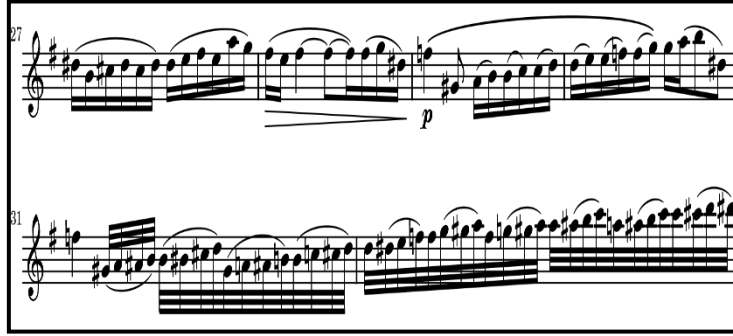
<sup>11</sup> Harold Schonberg, *a.g.e.*, s.382.

<sup>12</sup> Sezin Alıcı, *Paul Taffanel ve Morceaux Impose Geleneği*, (Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, İzmir, 2012).



Şekil 1. Gabriel Faure Op.79 Flüt Fantezi Andantino 1.-15. ölçüler arası<sup>13</sup>





Şekil 3. Gabriel Faure Op.79 Flüt Fantezi Andantino bölümü kromatik notalardan örnekler

Andantino bölümünün son kısmında 3.oktav, 2. oktav tril ve ardından süsleme notaları örnekleri karşımıza çıkmaktadır. Aşağıda belirtilen örnekte 3.oktav mi-fa diyez trili, ardından re diyez-mi süsleme notası, 2.oktav mi-fa diyez trili, ardından re diyez-mi süsleme notaları, do-re trili, ardından si-do süsleme notaları gösterilmiş, özel çalışma gerektiren pasajlar yer almıştır.



Şekil 4. Gabriel Faure Op.79 Flüt Fantezi Andantino 33.-35. ölçüler arası

Yukarıda gösterilmiş olan 3 ölçü Andantino bölümünün zor pasajlarından birisidir. 8'lik, 16'lık notaların ve ardından gelen 32'lik notaların icrası esnasında süre değerlerinin tam olarak doğru bir şekilde icrasına dikkat edilmelidir. Bestecinin yazmış olduğu tril'in ardından gelen süsleme notalarından sonra bağlanılan notalar, temiz ve artiküle edilerek çalışılmalıdır. Bölüm son üç ölçüsünde eşlikle koordineli olarak ritardando yazılmıştır. Ritardando, hafif bir şekilde yukarıda gösterilmiş pasajda başlamalıdır. Bu üç ölçünün icrası esnasında tempoyu hafif çekerek çalmak müzikalite açısından etkili olacaktır.

Ayrıca eserin başlangıcında görüldüğü gibi karşımıza tekrar 32'lik ve noktalı 16'lık notalar çıkmaktadır. Bu pasajlar da hassasiyetle çalışılması gereken pasajlardır. Birinci bölümün son kısmında bestecinin yazmış olduğu triller ve süsleme notalarının daha net ve anlaşılır olması için aşağıda örnek çalışmalar gösterilmiştir.



Şekil 5. Gabriel Faure Op.79 Flüt Fantezi Andantino bölümü triller ve süsleme nota örnekleri

Yukarıda belirtilen eserin 33. ve 35. ölçüler arasında süregelen triller ve ardından gelen süsleme notaları, anlaşılır biçimde gösterilmiştir ve eserin bu pasajındaki trillerin ve süsleme notalarının daha rahat çalınabilmesi için çalışma sunulmuştur.



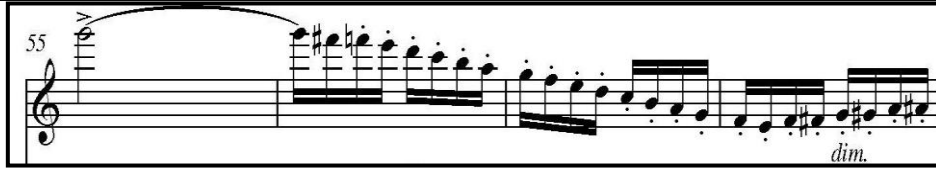
Şekil 6. Tril çalışması<sup>14</sup>

### 3.2. İkinci Bölüm

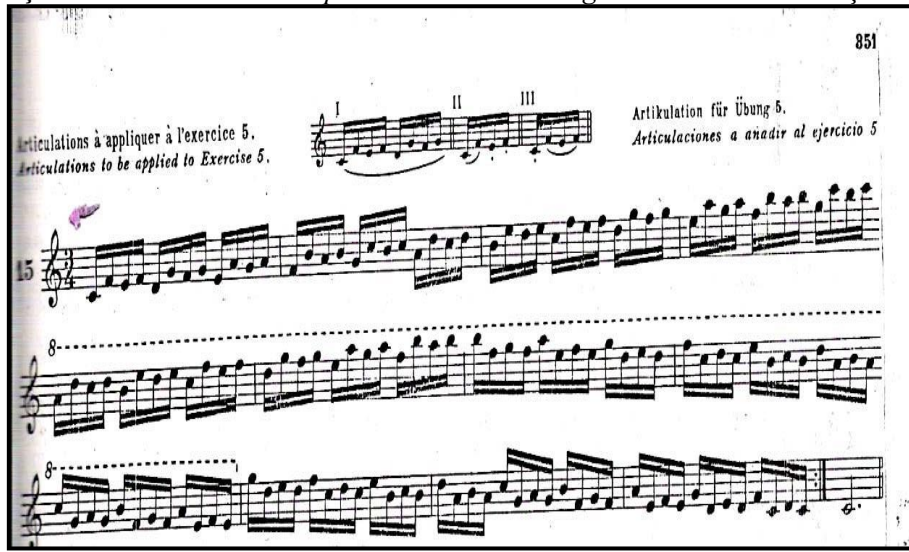
Faure Fantezi' nin ikinci bölümü Allegro temposunda, çalıcının teknik becerilerini ortaya çıkaracağı, icracılar için zor olarak nitelendirilebilecek bir bölümdür. Bu bölüm, 2. oktav sekizlik staccato sol notasıyla, ardından flütçü için kontrollü bir şekilde girilmesi gereken 3. oktav sol notasıyla başlar. Giriş, gösterişli ve kuvvetli bir şekilde olmalıdır. Ardından gelen 16'lık kromatik staccato iniş notaları, decrescendo, ardından 58.ölçüde diminuendo yapılarak başlamaya dikkat edilmelidir. Allegro bölümünde, eserin tansiyonunu tamamiyle yansıtabilme için, bu tarz nüanslara özellikle dikkat edilmelidir.

<sup>14</sup> Theobald Boehm Flüt Metodu, s.5.





Şekil 7. Gabriel Faure Op.79 Flüt Fantezi Allegro Bölümü 55.-58. ölçüler



Şekil 8. Staccato ve 16'lık nota çalışması<sup>15</sup>



Şekil 9. Gabriel Faure Op.79 Flüt Fantezi Allegro Bölümü 126.-150. ölçüler

<sup>15</sup> Altes Flüt Metodu Kitap 2, Etüt 13.

Yukarıda, Allegro bölümünün bir başka teması görülmektedir. Bu temada, uzun bağlı notalar görülmektedir ve eserin diğer seri, kuvvetli girilmesi gereken notaların aksine oldukça yumuşak, akıcı ve nefesli bir şekilde çalınması gereken bir temadır.

Eserin, yukarıda gösterilen ölçülerinde karşımıza farklı bir tema çıkmaktadır. Bu temada, ses kontrolü ve vibratoya dikkat edilmelidir. Eserin 2. bölümünün girişindeki temanın aksine, daha yumuşak bir giriş ile temaya giriş yapılmalıdır. 137.ölçüdeki bir ölçülük decresendo, 141.ölçüdeki bir ölçülük üç bağlı bir dilli notalardan oluşan decresendonun icrası önemlidir. İnce ayrıntının ve müzikalitenin oldukça yüksek olduğu eserin bunun gibi ayrıntı gerektiren pasajları oldukça fazladır. Bu sebeple dikkatle çalışılması ve çalınması gereken bir eserdir.

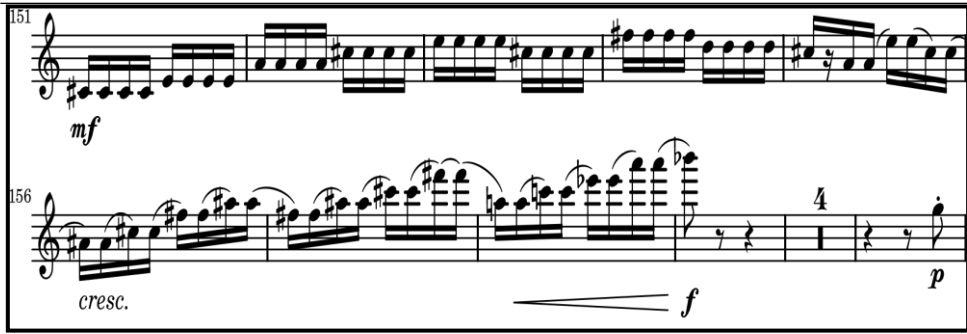


Şekil 10. Ton ve nüans çalışmaları<sup>16</sup>

Yukarıda, eserin bu ve buna benzer pasajlarını daha geniş, vibratolu ve temiz çalınabilmesi için çalışmalar sunulmuştur. Bu sunulan çalışmada, etüt icra edilirken seslerin her birinin tertemiz çıkması çok önemlidir. Yukarıda gösterilen çalışmaya, eser çalınmaya başlanmadan önce de bakılabilir.

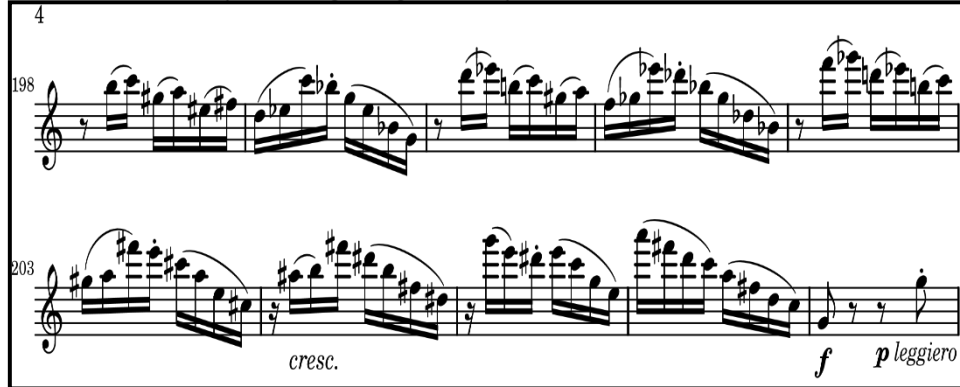
Eserin bu bölümünde icracı, seri notaları “di-ki”, “di-ki”, “tu-ku”, “tu-ku” dil tekniklerinin birini kullanmalı ve notaların tam olarak oturduğundan emin olmalıdır. Aşağıda Allegro bölümünün 16’lık notalardan örnekler gösterilmiştir. Bölümün devamında buna benzer pasajlar gelmektedir, iki bağlı ve üç bağlı bir dilli notalar olarak karşımıza çıkmaktadır.

<sup>16</sup> Trevor Wye Flüt Metodu 1 Numaralı Kitap, s.18.



Şekil 11. Gabriel Faure Op.79 Flüt Fantezi Allegro 151.-164. ölçüleri

Bestecinin yazmış olduğu Allegro bölümünün 16'lık ve 16'lık iki bağlı notaları derecede teknik beceri gerektirmektedir. Allegro bölümünün 158.ölçüsüne kadar incelediğimiz bu eserin, müzikalite ve teknik açıdan icracı için hem öğretici, bir o kadar da zorlayıcı olduğunu görmekteyiz.



Şekil 12. Allegro bölümünün iki bağlı, üç bağlı bir dilli notalarından örnekler, 198.-207. ölçüler arası

Yukarıda belirtilen Allegro bölümünün bu pasajlarının ardından, bölümün ortalarında süregelen bağlı notalar devam etmektedir. Aşağıda bağlı notalar ile ilgili çalışmalar sunulmuştur.



Şekil 13. Bağlı notalar ile ilgili çalışmalar<sup>17</sup>

Eserin tansiyonu sonlara doğru iyice yükselmektedir. Eserin Allegro bölümü gösterişli başladığı gibi gösterişli bir şekilde ve keskin son bulmalıdır. İcracı, nefes kontrolü ve bestecinin yazmış olduğu on altılık notaları temiz, artiküleli ve entonasyona dikkat ederek çalması gerekmektedir.



Şekil 14. Gabriel Faure Op.79 Flüt Fantezi Allegro 245.-250. ölçüler arası

#### 4. SONUÇ

Gabriel Faure müziğin geleneksel biçimlerine saygı duymuştur. Bu biçimlere armonik cesaret ve yeniliğin tazeliği karışımını katmaktan keyif almıştır. Tarzının en çarpıcı özelliklerinden biri, her zaman üstün bir zarafet, cesur armonik ilerlemelere ve ani modülasyonlara olan düşkünlüğü olmuştur. Romantik dönemden Modern döneme geçildiği bir dönemde bestelerini yapmış olan Gabriel Faure, oda müziği, piyano, üflemeli ve yaylı çalgılar için birçok eser yazmıştır. Romantizmin

<sup>17</sup> Theobald Boehm Flüt Metodu, 2 numaralı etüt, s.2.

**Araştırma Makalesi**

dilini benimsemiş ve önemli armonik yenilikler yapmıştır. Gabriel Faure'nin flüt ve piyano için bestelediği Fantezi'nin, genel olarak incelendiği bu makalede, bestecinin hayatı ve müziği hakkında bilgiler verilmiştir. Bu eseri çalmak isteyen icracılar için, gerekli görülen bazı teknik ayrıntılara yer verilmiş ve performansı daha iyi seviyeye çıkaracak çalışmalar sunulmuştur.

**KAYNAKÇA**

ALEX, Carpenter, *Scholarly Program Notes to Accompany a Graduate Flute Recital*, (Yüksek Lisans Tezi, Hardin-Simsoms University, Texas 2014).

ALICI, Sezin, *Paul Taffanel ve Morceaux Impose Geleneği*, (Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, İzmir 2012).

GRAHAM, Johnson, *Gabriel Faure The Songs and Their Poets*, Ashgate Publishing Limited, London 2009.

İLYASOĞLU, Evin, *Zaman İçinde Müzik*, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994.

NECTOUX, Jean-Michel, *Correspondance Saint-Saëns – Fauré*, Revue de musicologie, 58(2), 228, New York 1972.

SCHONBERG, Harold, *Büyük Besteciler*, 1. Baskı, Vakıfbank Kültür Yayınları, İstanbul 2013.

SÖZER, Vural, *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1986.

TULGA, Esra, *Müzikte Emperyonist Akım*, (Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Kompozisyon Teori Sanat Dalı, İstanbul 2009).

YAVAŞ, Gözde Ece, *Paris Konservatuvarı Arp Sınıfı ve Gabriel Faure'nin İmpromptu Op.86 No.6 Eserinin Analizi*, (Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü , Eskişehir 2018).

**İNTERNET KAYNAKLARI**

“Gabriel Faure”, <https://www.britannica.com/biography/Gabriel-Faure> (E.T 08.05.2021).