



BALKAN MÜZİK VE SANAT DERGİSİ

BALKAN MUSIC AND ART JOURNAL

CİLT / VOLUME 7
SAYI / ISSUE 2

EKİM / OCTOBER

2025

ISSN: 2667-5439
e-ISSN: 2687-2064



BALKAN MÜZİK VE SANAT DERGİSİ

Cilt: VII

Sayı: 2

Ekim 2025

BALKAN MUSIC AND ART JOURNAL

Volume: VII

Issue: 2

October 2025

ISSN 2667-5439

e-ISSN: 2687-2064

BALKAN MÜZİK VE SANAT DERGİSİ

Ekim 2025 Cilt: VII Sayı:2

Dergi Sahibi

Trakya Üniversitesi
Rektörlüğü adına
Devlet Konservatuarı Müdürü
Prof. Tanju ARABOĞLU

Baş Editör

Dr. Öğretim Görevlisi Nilgün İŞCAN

Editör

Dr. Öğr. Üyesi Burcu COŞKUN

Alan Editörleri

Doç. Ercan YILMAZ
(Güzel Sanatlar)
Dr. Öğr. Üyesi Şükrü Öner DİNÇ
(Müzik)
Dr. Öğr. Üyesi Ebru KEMALBAY
(Müzik)

İngilizce Dil Editörleri

Dr. Öğretim Görevlisi Özge İŞBECER
Dr. Öğretim Görevlisi Fatma ÖZKAN

Etik Editörü

Prof. Dr. Celalettin YANIK

İstatistik Editörü

Doç. Dr. Mehmet Güven AVCI

Dizgi Mizanpaj

Dr. Öğretim Görevlisi Nilgün İŞCAN

Kapak Tasarımı

Dr. Öğr. Üyesi Burcu COŞKUN

BALKAN MUSIC AND ART JOURNAL

October 2025 Volume: VII Issue: 2

Owner

On behalf of Trakya University
Rector's Office,
Director of State Conservatory
Prof. Tanju ARABOGLU

Editor-in Chief

Lecturer Dr. Nilgun ISCAN

Editor

Assist. Prof. Burcu COSKUN

Field Editors

Assoc. Prof. Ercan YILMAZ
(Fine Arts)
Assist. Prof. Sukru Oner DINC
(Music)
Assist. Prof. Ebru KEMALBAY
(Music)

English Language Editors

Lecturer Dr. Ozge ISBECER
Lecturer Dr. Fatma OZKAN

Ethics Editor

Prof. Dr. Celalettin YANIK

Statistics Editor

Doç. Dr. Mehmet Güven AVCI

Page Layout

Lecturer Dr. Nilgun ISCAN

Cover Design

Assist. Prof. Burcu COSKUN

Yayın Dili
Türkçe, İngilizce

Publication Language
Turkish, English

Yayın Sıklığı
Yılda iki sayı (Nisan, Ekim)

Publication Frequency
Two issues per year (April, October)

İletişim Adresi
T.C. Trakya Üniversitesi
Devlet Konservatuvarı
Balkan Yerleşkesi - Edirne / TÜRKİYE
Tel.-Faks: 0284 235 80 39-40
e-posta: bmsd@trakya.edu.tr
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/bmsd>

Contact
T.C. Trakya University
State Conservatory
Balkan Yerleşkesi- Edirne / TURKIYE
Phone-Fax: 0 284 235 80 39-40
e-mail: bmsd@trakya.edu.tr
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/bmsd>

Baskı
Trakya Üniversitesi Yayınevi
Trakya Üniversitesi Rektörlüğü Balkan
Yerleşkesi 22030 EDİRNE

Published by
Trakya University Press
Trakya Üniversitesi Rektörlüğü Balkan
Yerleşkesi 22030 EDİRNE

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Uluslararası Hakemli Bir Dergidir.

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

YAYIN KURULU

(Unvan ve isim sırasına göre)

Prof. Elif ÖNAL
Ankara Üniversitesi
Prof. Evren KARAYEL GÖKKAYA
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Mustafa Eren ARIN
Kocaeli Üniversitesi
Doç. Tayfun İLHAN
*Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi*
Dr. Öğr. Üyesi Pınar BEŞEVLİ
Ondokuz Mayıs Üniversitesi

ULUSLARARASI DANIŞMA KURULU

(Unvan ve isim sırasına göre)

Prof. Dr. Gönenç HONGUR
Bahçeşehir Üniversitesi
Prof. Dr. Pedro ALONSO UREÑA
Universidad De Murcia
Prof. Ebru KARAAĞAÇ
Hacettepe Üniversitesi
Prof. José Enrique BOUCHÉ BABILONI
Conservatorio Superior "Salvador Seguí"
Prof. Michele BALLARINI
Conservatorio Arrigo Boito Parma
Doç. Nuriye Esra KINIKLI SNAPPER
Anadolu Üniversitesi
Doç. Önder ÖZKOÇ
*Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi*
Dr. Öğr. Üyesi Aliya HANSE
*Academy of Music, Dance and
Fine Arts, Plovdiv*
Dr. Öğr. Üyesi Muhammed TAĞ
Trakya Üniversitesi

EDITORIAL BOARD

(Names are listed alphabetically by their
academic title)

Prof. Elif ONAL
Ankara University
Prof. Evren KARAYEL GOKKAYA
Canakkale Onsekiz Mart University
Assoc. Prof. Mustafa Eren ARIN
Kocaeli University
Assoc. Prof. Tayfun ILHAN
*Ankara Music and Fine Arts
University*
Assist. Prof. Dr. Pınar BESEVLİ
Ondokuz Mayıs University

INTERNATIONAL ADVISORY BOARD

(Names are listed alphabetically by their
academic title)

Prof. Dr. Gonenc HONGUR
Bahçeşehir University
Prof. Dr. Pedro ALONSO UREÑA
Universidad De Murcia
Prof. Ebru KARAAGAC
Hacettepe University
Prof. José Enrique BOUCHÉ BABILONI
Conservatorio Superior "Salvador Seguí"
Prof. Michele BALLARINI
Conservatorio Arrigo Boito Parma
Assoc. Prof. Nuriye Esra KINIKLI SNAPPER
Anadolu University
Assoc. Prof. Onder OZKOC
*Ankara Music and Fine Arts
University*
Assist. Prof. Dr. Aliya HANSE
*Academy of Music, Dance and
Fine Arts, Plovdiv*
Assist. Prof. Dr. Muhammed TAG
Trakya University

BU SAYININ HAKEMLERİ / REVIEWERS OF THIS ISSUE

(Unvan ve isim alfabetik sırasına göre verilmiştir) /
(Names are listed alphabetically by their academic title)

Prof. Dr. Cenk GÜRAY / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Duygu PİJİ KÜÇÜK / Marmara Üniversitesi

Prof. Dr. Selçuk SEÇKİN / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof. Dr. Zehra Müge HENDEKLİ / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof. Dr. Zeliha AKÇAOĞLU / Anadolu Üniversitesi

Prof. Şirin AKBULUT DEMİRCİ / Bursa Uludağ Üniversitesi

Doç. Dr. M. Nevra KÜPANA / Sakarya Üniversitesi

Doç. Kerem AYKAL / Hacettepe Üniversitesi

Doç. Özlem ER CİVELEK / Başkent Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Deniz YURDAKUL / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Pınar BEŞEVLİ / Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Öğr. Gör. Yiğit AYDIN / Bilkent Üniversitesi

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

Hande TOKGÖZ (79-102)
CARL DITTERS VON DITTERSDORF’UN 2 NUMARALI RE MAJÖR KONTRBAS KONÇERTOSU ÜZERİNE BİÇİMSEL VE TEKNİK BİR İNCELEME
A FORMAL AND TECHNICAL ANALYSIS OF CARL DITTERS VON DITTERSDORF’S DOUBLE BASS CONCERTO NO.2 IN D MAJOR

Ayşe TAŞPINAR GATENYO (103-139)
DONİZETTİ, GUATELLİ, KOMİTAS VE MANAS’IN ESERLERİNDE ANADOLU VE RUMELİ MÜZİK MOTİFLERİNİN KULLANIMINA DAİR KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ
A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE USE OF ANATOLIAN AND RUMELIAN MUSICAL MOTIFS IN THE WORKS OF DONIZETTI, GUATELLI, KOMITAS, AND MANAS

DERLEME MAKALELERİ / REVIEW ARTICLES

Mustafa Emre AK (141-162)
MURAD KAZHLAYEV’İN “PIYANO İÇİN ALTI PRELÜD”ÜNÜN 4, 5 VE 6 NUMARALI PROGRAMLI PRELÜDLERİNİN İNCELENMESİ
AN ANALYSIS OF PROGRAMMED PRELUDES NO. 4, 5 AND 6 OF MURAD KAZHLAYEV’S “SIX PRELUDES FOR PIANO”

CARL DITTERS VON DITTERSDORF'UN 2 NUMARALI RE MAJÖR KONTRBAS KONÇERTOSU ÜZERİNE BİÇİMSEL VE TEKNİK BİR ANALİZ

A FORMAL AND TECHNICAL ANALYSIS OF CARL DITTERS VON DITTERSDORF'S DOUBLE BASS CONCERTO NO.2 IN D MAJOR

Hande TOKGÖZ*

Geliş Tarihi: 24.05.2025
(Received)

Kabul Tarihi: 14.10.2025
(Accepted)

ÖZ: Bu çalışma, Klasik Dönem bestecilerinden Carl Ditters von Dittersdorf'un (1739-1799) 2 Numaralı "Re Majör Kontrbas Konçertosu"nu biçim, teknik ve tarihsel bağlam açısından incelemeyi amaçlamaktadır. Carl Ditters von Dittersdorf, Klasik Dönem'in temsilcilerinden biri olarak, yaylı çalgılar için yazdığı eserlerle önemli bir yer edinmiştir. Re Majör Kontrbas Konçertosu, hem kontrbas repertuvarının erken örneklerinden biri olması hem de dönemin form ve ifade anlayışlarını yansıtmaları açısından dikkate değerdir. Henle Verlag'ın önsözünde, Dittersdorf'un Re Majör Kontrbas Konçertosu'nun (Mi Majör olarak da anılır) Großwardein'de, 1767 civarında Friedrich Anton Pischelberger (1740-1813) için bestelenmiş olduğu bilgisi yer almaktadır. Döneminde çoğunlukla eşlikçi bir rol üstlenen kontrbas için yazılmış bu konçerto, Dittersdorf'un teknik ve melodik sınırları zorlayan bir yaklaşım sergilediğini göstermektedir. Kontrbasın solistik yönünü ön plana çıkaran nadir eserlerden biri olan bu konçerto, 18. yüzyılda kontrbas çalgısının geçirdiği evrimi ve Klasik form anlayışının enstrümantal müziğe yansımalarını gözler önüne sermektedir. Eser, kontrbas icrası ve eğitimi açısından hem tarihsel hem de pedagojik değer taşımaktadır. Araştırmada nitel yöntem kullanılmış; eser analiz edilmiş ve mevcut literatürde konçertonun yer aldığı çalışmalar incelenmiştir. Literatür taraması, Dittersdorf'un Re Majör Kontrbas Konçertosu üzerine yapılmış analizlerin sınırlı olduğunu, genellikle genel değerlendirmeler veya performansa yönelik kısa incelemelerle sınırlı kaldığını göstermektedir. Bu bağlamda çalışma, konçertonun hem müzikal hem teknik bileşenlerini ele alarak, kontrbas eğitimi ve performansı alanında önemli bir boşluğu doldurmayı hedeflemektedir.

* Dr. Öğretim Üyesi, Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı, hande.tokgoz@kocaeli.edu.tr, ORCID: 0009-0003-8339-178X



Anahtar Kelimeler: Carl Ditters von Dittersdorf, Kontrbas, Konçerto, Analiz, Klasik Dönem

ABSTRACT: This study aims to examine the D Major Double Bass Concerto No.2 by Carl Ditters von Dittersdorf, a composer of the Classical period, in terms of its form, technique and historical context. As one of the late representatives of the classical period, Carl Ditters von Dittersdorf has gained an important place through his works for string instruments. The D Major Double Bass Concerto is notable both for being one of the early examples of the double bass repertoire and for reflecting the period's understanding of form and expression. The preface to the Henle Verlag edition states that Dittersdorf's Double Bass Concerto in D Major (also referred to as E-Dur) was composed for Friedrich Anton Pischelberger (1740-1813) in Großwardein around 1767. Written for the double bass, which mostly played an accompanying role in its period, this concerto demonstrates Dittersdorf's approach pushing technical and melodic boundaries. This concerto, one of the rare works that highlight the soloistic aspect of the double bass, reveals both the evolution the instrument in the 18th century and the reflections of the classical understanding of form on instrumental music. The work holds both historical and pedagogical value in terms of double bass performance and education. The qualitative method was employed in the research; the musical score of the work was analysed and relevant studies in the existing literature addressing the concerto were examined. The literature review shows that the analyses of Dittersdorf's D Major Double Bass Concerto are scarce and usually consist of general evaluations or brief performance reviews. In this context, the study aims to fill an significant gap in the field of double bass education and performance by addressing both the musical and technical components of the concerto.

Key Words: Carl Ditters von Dittersdorf, Double Bass, Concerto, Analysis, Classical Period.

1. GİRİŞ

18. yüzyılın ikinci yarısı, Batı müziğinde hem biçimsel hem de çalgısal anlamda dönüşümlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Bu dönüşüm sürecinde kontrbas, yalnızca orkestra içindeki bas hattını destekleyen bir çalgı olmaktan çıkarak, solo icralarda da kullanılmaya başlanmıştır.¹ Bu bağlamda Carl Ditters von Dittersdorf (1739–1799), kontrbas repertuvarının gelişimine önemli katkılarda bulunmuş bestecilerden biridir. Dittersdorf'un bestelediği “Concerto for Contrabass (Double Bass Concerto) No.1 in E Major”, “Concerto for Contrabass (Double Bass

¹ Paul Brun, *A New History of the Double Bass*, Paul Brun Productions, Villeneuve d'Ascq 1988, s. 103.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2025 Cilt 7 Sayı 2 (79-102)
DOI: 10.47956/bmsd.1704677

Concerto) No.2 in D Major”, “Concerto for Contrabass (Double Bass Concerto) in E flat Major”, “Concerto for Contrabass, Viola and Orchestra”, “Sinfonia Concerto for Viola, Contrabass and Orchestra in E flat Major”, “14 Duets for VI. and Bass”² gibi eserler, bu enstrümanın teknik kapasitesini ve melodik olanaklarını görünür kılarak Klasik Dönem repertuarı içinde özgün bir yer edinmesini sağlamıştır.

Dittersdorf’un kontrbas konçertoları, Klasik sonat formuna uygunluğu, üç bölümlü yapısı ve teknik güçlükleriyle dikkat çekerken, aynı zamanda lirik anlatım açısından da zengin bir yapı sunmaktadır. Eserin ilk edisyonu Franz Tischler tarafından 1938 yılında hazırlanmış,³ ancak bu edisyonun el yazmalarına dayanmaması ve bazı pasajlardaki düzenlemeler nedeniyle eleştirilmiştir.

Konçertonun icrasına ilişkin bir diğer önemli mesele ise kullanılan akort sistemidir. 18. yüzyılda kontrbas çalgısında farklı akort düzenleri kullanılmış; özellikle solo icralarda daha parlak tınlar elde etmek amacıyla transpozisyonel akortlar tercih edilmiştir.⁴ Günümüzde yaygın olarak kullanılan Mi-La-Re-Sol dizilimi yerine, Dittersdorf’un eserlerinde solo icralarda Fa#-Si-Mi-La (solo akort) şeklindeki akort sistemi kullanılmakta; böylece eser çalgı üzerinde Do majör gibi çalınmakta, ancak Re majör olarak duyulmaktadır. Her ne kadar günümüzde viyolonsel genellikle Dörtlü Solo Akort Sistemi (Fa#-Si-Mi-La) ile çalınsa da, 18. yüzyılda bu akort sisteminin henüz kullanılmadığı ve yaygınlaşmadığı göz önünde bulundurulmalıdır. Bu dönemde özellikle Viyana Akort Sistemi (La-Re-Fa#-La), hem tınısal hem de teknik açıdan çalgıya farklı olanaklar sunmuş ve repertuarın icrasında belirleyici bir rol oynamıştır. Bu bağlamda, Viyana Akort Sistemi’nin karakteristik özellikleri ile Solo Akort Sistemi arasındaki farkların ayrıntılı biçimde ele alınması; dönemin icra pratiği, çalgı tekniği ve tınısal tercihleri açısından oldukça önemlidir. Söz konusu farklılıkların açıklanması, hem tarihsel bilincin güçlendirilmesi hem de dönemsel yaklaşımların daha doğru anlaşılması açısından gereklidir.

Organolojik açıdan değerlendirildiğinde, 18. yüzyılın ikinci yarısında Avusturya’da beş telli kontrbasların (*violone*) yaygın olduğu belirtilmektedir.⁵ Özellikle Avusturya ve Güney Almanya bölgelerinde yaygınlaşan Viyana Akort Sistemi (Viennese tuning), dönemin kontrbas veya *violone* icrasına özgü önemli bir

² “Carl Ditters von Dittersdorf”

https://en.wikipedia.org/wiki/Carl_Ditters_von_Dittersdorf (02.07.2025).

³ Bkz. Friedrich Tischler (Ed.), *Concerto for Double Bass and Orchestra No. 2 in D Major by Dittersdorf*, Schott, Mainz 1938.

⁴ Paul Brun, *A New History of the Double Bass*, Paul Brun Productions, Villeneuve d’Ascq 2000, s. 167.

⁵ Leopold Mozart, *Versuch Einer Gründlichen Violinschul*, Lotter, Augsburg 1769, s.10-13.

akort düzenidir. Bu sistem genellikle beş telli, *fret*'siz (perdesiz) ve bağırsak telli bir çalgı için geliştirilmiş olup, pes'ten tize doğru Fa–La–Re–Fa#–La şeklinde akort edilmektedir.⁶ Böyle bir yapı, kontrbasın rezonans gücünü artırarak kadanslarda özgün tını olanakları sunmuştur. Özellikle Re majör ve La majör gibi tonalitelerde açık tellerin doğal rezonansını destekleyerek hem tınısal zenginlik hem de teknik kolaylık sağlamaktadır. Ayrıca, melodik hatların üçlü aralıklarla oluşturulabilmesi sayesinde icracının pozisyon değiştirme gereksinimi azalmaktadır; bu da dönem eserlerindeki virtüöz pasajların daha rahat çalınmasına olanak tanımaktadır. Dittersdorf'un Re Majör Kontrbas Konçertosu gibi eserler, bu sistemin sunduğu avantajları doğrudan yansıtarak, söz konusu akort düzeniyle derin bir ilişki kurmaktadır.

Dönemin diğer önemli kaynakları arasında yer alan Leopold Mozart'ın "Versuch Einer Gründlichen Violinschule (1769)" adlı eserinde, kontrbasın yalnızca bir eşlik çalgısı değil, aynı zamanda solo icralar için uygun bir çalgı olduğu vurgulanmıştır.⁷ Benzer şekilde Johann Georg Albrechtsberger de "Gründliche Anweisung zur Composition" adlı çalışmasında, kontrbas akort sistemlerine dair teknik bilgiler sunmuş ve çalgının armonik görevlerdeki işlevini açıklamıştır.⁸

Dittersdorf'un kontrbas konçertoları yalnızca teknik açıdan değil, aynı zamanda dönem müziğinin estetik ve çalgısal anlayışını yansıtan özgün eserlerdir. Bu çalışmada, Dittersdorf'un No.2 Kontrbas Konçertosu'nun hem müzikal hem teknik bileşenleri ele alınarak, kontrbas eğitimi ve performansı alanında önemli bir boşluğu doldurmayı hedeflenmektedir.

2. YÖNTEM

Bu çalışma, Carl Ditters von Dittersdorf'un 2 Numaralı Re Majör Kontrbas Konçertosu'nun I. bölümünü teknik, biçimsel ve icra pratikleri açısından inceleyen nitel bir araştırmadır. Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan betimsel analiz kullanılmış; bu yöntem aracılığıyla eserin teknik ve biçimsel özellikleri sistematik biçimde çözümlenmiştir.⁹

⁶ Isaline Leloup, "The Viennese Violone: A 'Viennoiserie' with 5 Spices", *KC Research Portal*, 2023, <https://www.researchcatalogue.net/view/1866618/1970792/0/0> (23.06.2025).

⁷ Leopold Mozart, *a.g.e.*, s.56-58.

⁸ Johann Georg Albrechtsberger, *Gründliche Anweisung zur Composition*, 1st Edition, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1790, s.421-422.

⁹ Bkz. Ali Yıldırım-Hasan Şimşek, *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, 12. Baskı, Seçkin Yayıncılık, Ankara 2021.

Eserin analizinde; Klasik Dönem müzik formlarına dair yapısal özellikler, kontrbas tekniğine ilişkin pasajlar ve dönemsel stil unsurları esas alınarak kapsamlı bir değerlendirme yapılmıştır.

Çalışma aynı zamanda ikincil kaynaklar üzerinden literatür taraması ile desteklenmiş; konuyla ilgili akademik makaleler, tez çalışmaları ve alan yazınına ait inceleme yazıları analiz sürecine dâhil edilmiştir.

Sonuç olarak, bu yöntemsel çerçeve sayesinde Dittersdorf'un 2 Numaralı Re Majör Kontrbas Konçertosu hem yapısal hem de icrasal açıdan çok boyutlu olarak analiz edilmiştir. Bu yaklaşım, hem icracılar hem de müzik araştırmacıları için eserin anlaşılmasına katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Dittersdorf'un 2 Numaralı Re Majör Kontrbas Konçertosu üzerine yapılan çalışmalar, hem eserin tarihsel bağlamı hem de teknik icra yönünden önemli bilgiler sunmaktadır. 18. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar kontrbas ve orkestra için yazılmış konçertoların stilistik gelişimini ele alan Ichim ve Drăgulin (2021), Dittersdorf'un bu eserini Klasik Dönem kontrbas repertuarının temel taşlarından biri olarak değerlendirmiştir. Bu çalışma, dönemin stilistik özelliklerini tanımlarken, Dittersdorf'un konçertosunun biçimsel ve melodik yönleriyle dönemin diğer eserlerinden nasıl ayrıştığını da göstermektedir.¹⁰

Literatürde performans pratikleri açısından değerlendirilen kaynaklar da bulunmaktadır. Laurence Bosch (2014), Dittersdorf'un 2 Numaralı Kontrbas Konçertosu'nun I. bölümünü ayrıntılı biçimde analiz ederek, eserdeki pasajların icrasında karşılaşılan teknik zorluklara dikkat çekmiş ve icracılara yönelik stilistik önerilerde bulunmuştur.¹¹ Benzer biçimde, Eugene Ruiz (2018) ise bu konçertonun genel yapısını değerlendirerek, özellikle solistik partilerin müzikal ifade bakımından taşıdığı önemi vurgulamıştır.¹²

Literatürde, Barok Dönem yay tutuşunun uygulanabilirliği ve kontrbas performanslarındaki etkisi üzerine çeşitli çalışmalar bulunmaktadır. Adolf Meier'in "Konzertante Musik für Kontrabass in der Wiener Klassik" adlı çalışmasında, bu tekniğin özellikle Viyana Klasik Dönemindeki performanslarda nasıl etkili bir araç olarak kullanıldığına dair örnekler verilmektedir. Meier, Barok Dönem yay

¹⁰ Marius Ichim-Silviu Drăgulin, "Evaluation of The Stylistic Path of Authors of Concertos Composed for Double Bass and Orchestra in XVIII–XX Centuries", *Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VIII: Performing Arts*, Vol.13, Issue 62, 2021, s. 113–122.

¹¹ Laurence Bosch, "Dittersdorf's Double Bass Concerto No. 2 – First Movement", *Strad*, Vol. 125, Issue 1493, 2014, s.77.

¹² Eugene Ruiz, "Dittersdorf Double Bass Concerto K172", *Strad*, Vol. 129, Issue 1542, 2018, s.82-85.

tutuşunun, dönemin estetik anlayışına uygun şekilde kontrbas çalımına nasıl katkı sağladığını detaylı bir şekilde açıklamaktadır.¹³

Türkçe literatürde, İsmet Gözdem Şele tarafından 2014 yılında hazırlanan “Carl Ditters von Dittersdorf’un Mi Majör Kontrbas Konçertosu’nun Analiz ve Yorum Açısından İncelenmesi” başlıklı yüksek lisans tezi, Dittersdorf’un Mi Majör Kontrbas Konçertosu’nu analiz etmekle birlikte, bestecinin hayatı, döneminin müzik estetiği ve kontrbas repertuvarına katkıları konusunda kapsamlı bir inceleme sunmaktadır. Bu çalışma, Dittersdorf’un konçertolarının biçimsel özelliklerini ve Klasik Dönem tekniklerini anlamak adına önemli bir referans niteliği taşımaktadır.¹⁴

Tüm bu çalışmalar, Dittersdorf’un Re Majör Kontrbas Konçertosu’nun hem tarihsel bağlamda hem de teknik/müzikal açıdan kapsamlı biçimde değerlendirilebilmesi için temel bir literatür zeminini oluşturmaktadır.

3. CARL DITTERS VON DITTERSDORF RE MAJÖR KONTRBAS KONÇERTOSU NO.2’NİN BİÇİMSEL VE TEKNİK ANALİZİ

3.1. Carl Ditters von Dittersdorf Re Majör Kontrbas Konçertosu No.2 I. Bölüm

Carl Ditters von Dittersdorf’un 2 Numaralı Re Majör Kontrbas Konçertosu’nun I. bölümü, Klasik Dönem öncesi bestecilerin sıklıkla kullandığı tek temalı *sonat allegrosu* formu çerçevesinde bestelenmiştir. Bu form, Klasik sonat yapısının öncüsü niteliğinde olup *sergi (exposition)*, *gelişme (development)* ve *yeniden sergi (recapitulation)* bölümlerinden oluşmaktadır. Tipik olarak A temasıyla başlamakta, ardından ton değişimlerine uğrayan gelişme bölümü ile devam etmekte ve temaların tekrar edildiği sergi kısmı ile sona ermektedir.

Konçertonun sergi bölümünde piyano tarafından sunulan tema, hem A teması olarak hem de ilerleyen bölümlerde B kısmının temelini oluşturan yapı olarak kullanılmıştır. A teması, Re majör tonunda net bir şekilde sunulmaktadır ve 1–20. ölçüler arasında dört kısa müzik cümlesine ayrılmıştır: 1–6, 6–9, 10–16 ve 17–20. ölçüler. Bu cümlelerin her biri melodik parçacıklardan oluşmakta ve Klasik Dönem stiline özgü kadanslarla tamamlanmaktadır.

¹³ Alfred Meier, *Konzertante Musik für Kontrabass in der Wiener Klassik: mit Beiträgen zur Geschichte des Kontrabassbaues in Österreich*, 1st Edition, Musikverlag Emil Katzschler, München 1969, s.19-34.

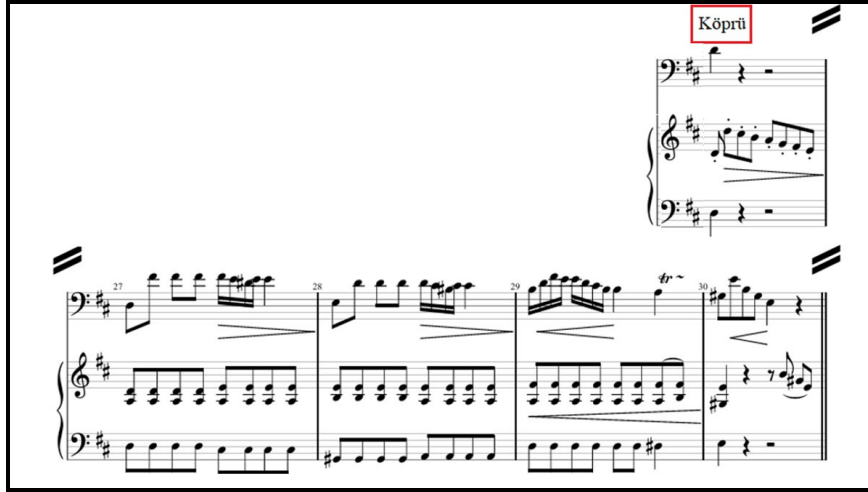
¹⁴ Bkz. İsmet Gözdem Şele, *Carl Ditters von Dittersdorf’un Mi Majör Kontrbas Konçertosu’nun Analiz ve Yorum Açısından İncelenmesi* (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2014.



Şekil 1: I. bölümün 21-26. ölçüleri arasındaki A teması.¹⁵

21. ölçüde, A teması (Şekil 1) bu kez solist kontrbas tarafından icra edilmektedir. Solistin uzun notalarla sunduğu tema, piyanonun kısa motiflerle desteklenmektedir; bu etkileşim temanın karakterini zenginleştirmektedir. 26–30. ölçülerde kurulan köprü bölümü, Mi majör tonuna yönelerek 31. ölçüde başlayacak olan B teması için kadans oluşturmaktadır (Şekil 2).

¹⁵ José Antonio Zapata, *Concierto en Re Mayor*, Public Domain, 2024, s.2.



Şekil 2: I. bölümün 26-30. ölçülerinde yer alan köprü bölümü.¹⁶

31. ölçüden itibaren Si majör tonundaki B bölümü, A temasının ardılı olarak değerlendirilse de yeni bir melodik karakter taşıması açısından ikinci bir tema hissi uyandırmaktadır. 37. ölçüde La majör tonuna tam kadansla ulaşılmaktadır (Şekil 3).

¹⁶ José Antonio Zapata, *a.g.e.*, s.2.

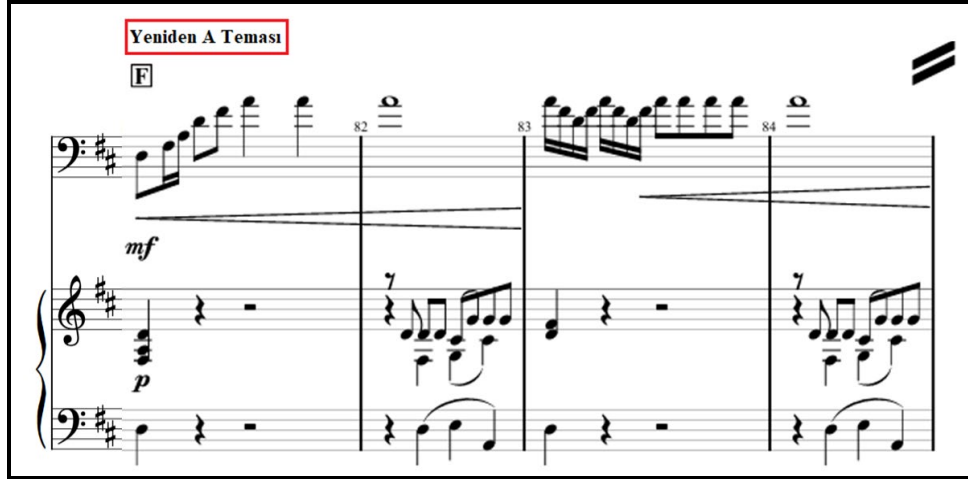


Şekil 3: I. bölümün 31-37. ölçülerinde yer alan B teması.¹⁷

İkinci tema Klasik sonat formunun çift temalı yapısını tamamlamadan, 42–47. ölçüler arasında yeniden A temasının müzikal karakterine dönüş yaparak sergiyi tamamlamaktadır.¹⁸ 48–62. ölçüler arasındaki gelişme bölümü, A temasının bir alt yapısını temel almakta ve bu yapı La majör tonunda geliştirilmeye devam etmektedir. Bu kesim, aynı zamanda gelişme bölümü işlevi görerek modülasyonlar ve tematik varyasyonlarla dramatik yoğunluğu arttırmaktadır. 75–80. ölçülerde kurulan köprü aracılığıyla yeniden sergi kısmına geçilmektedir. 81. ölçüden itibaren A teması Re majör tonunda tekrar duyurulmaktadır (Şekil 4).

¹⁷ José Antonio Zapata, *a.g.e.*, s.3.

¹⁸ İsmet G. Şele, *a.g.t.*, s.96.



Şekil 4: I. bölüm, yeniden duyurulan A teması, 81-84. ölçü.¹⁹

87–91. ölçüler arasında B temasına geçiş için bir köprü daha kurulmakta ve 93. ölçüde bu tema, artık ana ton olan Re majörde sunularak sonat yapısının tonal simetrisini sağlamaktadır. 95–99. ölçülerde, daha önce ikinci temaya karşıt karakterde değerlendirilen motif, bu kez Re majör tonunda yinelenmektedir. Ardından gelen 100–106. ölçüler arasında, solistin kadansına hazırlık yapılmaktadır. Kadans, süslemeli, özgür yapıdaki pasajlarla solistin teknik becerisini ön plana çıkarmaktadır.

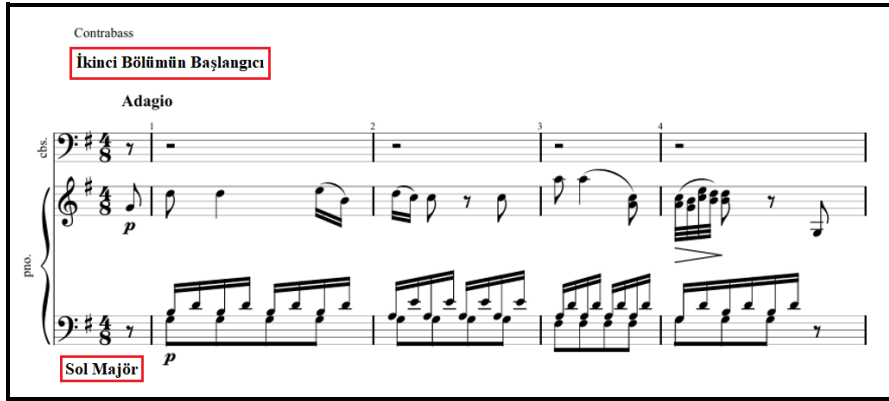
İlk temanın sunumu tonik olan Re majörde gerçekleşirken, geleneksel Klasik sonat anlayışına uygun biçimde B teması dominant olan La majöre yönelmek yerine geçici olarak Si majöre taşınmış, ardından yeniden tonik'e dönülmüştür. Otantik (güçlü) kadanslar ve süslemeler ise Barok Dönemin kalıntılarını Klasik forma taşıyan bir özellik olarak görülmektedir.

Teknik açıdan eser, kontrbas repertuvarında oldukça gelişmiş örneklerden biridir. Özellikle yüksek pozisyonlarda çalınan melodik çizgiler, sol elin temiz pozisyon geçişleri yapabilmesini zorunlu kılmaktadır. Çift sesli pasajlar ve arpejler, yay kontrolü ve parmak dizilimi konusundaki ustalığı sınamaktadır. Ayrıca, *staccato*, *legato* ve *arco* tekniklerinin iç içe kullanıldığı pasajlar, icracının yay tekniği konusundaki hâkimiyetini test etmektedir.

¹⁹ José Antonio Zapata, *a.g.e.*, s.5.

3.2. Carl Ditters von Dittersdorf Re Majör Kontrabas Konçertosu No.2 II. Bölüm

Carl Ditters von Dittersdorf'un 2 Numaralı Re Majör Kontrbas Konçertosu'nun II. bölümü, Klasik Dönemin form anlayışına uygun olarak *üç bölmeli şarkı formunda* (A-B-A') yazılmıştır. Bu form, eserin ton merkezi olan Re majör yerine, subdominant ton olan Sol majörde yazılarak tonal açıdan esere kontrast bir ifade kazandırmaktadır (Şekil 5).

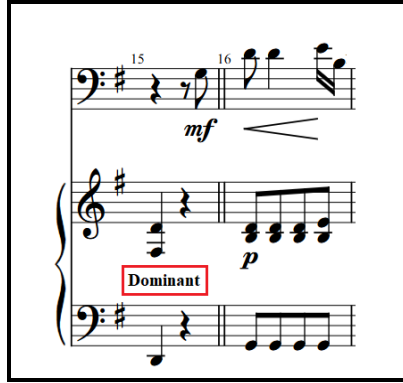


Şekil 5: II. bölüm. Sol majör tonundaki giriş kısmı, 1-4. ölçü.²⁰

Eserin ilk kısmı, piyano eşliğinde sunulan lirik karakterli bir tema ile başlamaktadır. Bu temada, piyanonun sol elindeki eşlik biçimi, *Alberti Bass*'i²¹ olarak bilinen, Klasik Dönem'de yaygın olarak kullanılan arpejli bir figürasyon çeşididir. Bu eşlik, temaya yumuşak ve zarif bir karakter kazandırmakta ve dönemin stilistik anlayışını yansıtmaktadır.

²⁰ José Antonio Zapata, *a.g.e.*, s.8.

²¹ "Alberti Bass: Piyanoda sağ el melodiye seslendirirken sol eldeki bas partisinin akor kırma yöntemiyle eşlik etmesi. 18. Yüzyılın ilk yarısında Venedikli Domenico Alberti (1710-1740) tarafından önerilen bu homofonik yazıdaki 'sol el eşliği'ni klasik dönemde birçok besteci kullanmıştır. Terim, daha sonra arpej eşlikli her türlü figür için de kullanılmıştır." Ahmet Say, *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2002, s.26.



Şekil 6: II. bölümde 15. ölçüde dominant tondaki kalışın ardından gelen kontrbas solosunun 16. ölçüdeki girişi.²²

Temanın 15. ölçüde dominant tona taşınmasıyla birlikte kontrbas, temayı üstlenmektedir (Şekil 6). Bu noktada piyanonun eşlik karakteri değişerek, *Alberti Bass*'ı yerine akorsal bir eşlik yapısına dönüşmektedir. Solist partide tema, piyanoda duyulan ilk haline göre daha süslemeli ve melodik yönden zenginleştirilmiş biçimde sunulmaktadır. Bu durum, Klasik Dönem'deki tematik varyasyon ve süsleme anlayışının bir yansımasıdır. Tematik sunumun ardından, 21. ölçü itibarıyla çeken tonuna yönelen bir köprü bölümü başlatılmıştır. Bu köprü, 33. ölçüye kadar sürmekte ve içinde üçlemeli motiflerle ikinci temaya hazırlık işlevi görmektedir. Üçlemeli ritmik yapı, ilk tema ile ikinci tema arasındaki kontrastı yumuşatarak yapısal denge sağlamaktadır. Bu teknik, daha sonraki dönemlerde özellikle Empresyonist bestecilerde de görülmektedir.²³ Örneğin, Claude Debussy'nin (1862-1918) "Première Rhapsodie" adlı eserinde benzer geçiş yapılarına rastlanmaktadır.

²² José Antonio Zapata, *a.g.e.*, s.9.

²³ İsmet G. Şele, *a.g.t.*, s.108.

İkinci Temanın Başlangıcı
Re Majör

I

Şekil 7: II. bölümün 33. ölçüsünde ikinci temanın başlangıcı.²⁴

İkinci tema, Sol majörün dominantı olan Re majör tonunda ve solist tarafından 33. ölçüde başlatılmaktadır (Şekil 7). Bu tema oldukça kısa süreli olup 37. ölçüde tamamlanmaktadır. Ardından gelen bölümde, tonal merkezden uzaklaşarak tekrar A temasına dönüş için bir köprü kurulmaktadır.

²⁴ José Antonio Zapata, *a.g.e.*, s.9.

The image shows a musical score for the A theme's repeat section, measures 41 to 54. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano (p) and a solo part with arpeggiated figures. The piano part starts with a forte (f) dynamic and includes a 'rit.' (ritardando) marking. The solo part is marked 'Solo partideki arpejli yapı' and 'A Temasının Tekrarı'. The score includes various musical notations such as arpeggios, triplets, and dynamic markings like mf, mp, p, f, and rit.

Şekil 8: II. bölümün 41. ölçüsünden 54. ölçüye kadar süren A temasının tekrar kısmı.²⁵

A temasının tekrarı, 41. ölçüde Sol majör kadansıyla duyurulmaktadır. Bu tekrar, ilk sunumdan farklı olarak arpejli bir yapı ile düzenlenmiş olup, melodik karakterdeki değişiklikle dikkat çekmektedir. Ancak piyanoda orijinal yatay yapıdaki melodi korunarak bu zıtlık dengelenmektedir. Temanın bu varyantı, 51.

²⁵ José Antonio Zapata, *a.g.e.*, s.10.

ölçüde tamamlanmakta ve ardından 54. ölçüde gelen kısa cümle ile ikinci A kesiti (A') sonlandırılmaktadır.

II. bölümdeki tonal merkez, Re majör tonunda başlayıp kısa süreli modülasyonlarla Si minör ve Sol majöre kaymakta, bu da tema üzerinde varyatif bir atmosfer yaratmaktadır. Bu geçici modülasyonlar, esere biçimsel çeşitlilik ve estetik derinlik kazandırmaktadır. B bölümü, Klasik Dönem'in ölçülü fakat yaratıcı armonik uygulamalarını yansıtan kromatik geçişlerle zenginleşmektedir. Bölümdeki teknik zorluklar, hızlı pasajlardan ziyade ifade gücü, entonasyon hassasiyeti ve yayda denge kurma becerisi ile ilgilidir.

3.3. Carl Ditters von Dittersdorf Re Majör Kontrabas Konçertosu No.2 III. Bölüm

Dittersdorf'un Re Majör Kontrbas Konçertosu'nun III. bölümü, Klasik Dönem form estetiğine uygun bir yapı sunmaktadır. Bu bölüm, *üç bölmeli şarkı formunda* yazılmıştır ve *ritornello* temasının sıkça tekrarlanması ile karakterizedir. Eserin yapısal özellikleri, temaların tekrarı ve kontrastlarla birlikte, Klasik Dönem'in tipik form şemalarına yaratıcı bir yaklaşım sergilemektedir. Bölüm, piyano tarafından sunulan *ritornello* temasıyla başlamakta ve A temasının tekrarları ile şekillenmektedir. Bu temalar, A–B–A' şeması üzerinden ilerlerken, her bir bölümde farklı karakteristik yapılar ortaya çıkmaktadır.

A bölümü, 1-24. ölçüler arasında duyulan simetrik yapısıyla dikkat çekmektedir. İlk sekizlik notalı motiflerle ve güçlü bir ritmik vurguyla başlayan ana tema tekrarlarla zenginleştirilmiştir. 33. ölçüde kontrbas temayı üstlenmiştir ve piyano eşlik konumuna geçmektedir. Burada piyano solist ile aynı temayı çalmaktadır (Şekil 9).

Bölümün A Teması'nın başlangıcı

Eşlik ve solo aynı melodiye çalmakta

Tema Kontrbas Partisinde

Şekil 9: III. bölümün A temasının 34-48. ölçüleri.²⁶

58. ölçüde başlayan köprü bölümü, solistin arpejli yürüyüşleri ve piyanonun dikey akorları ile şekillenmektedir. Bu köprü, 69. ölçüde Mi majör tonuna kadansla sonlanmakta ve La majör tonundaki *ritornello* temanın hazırlığını oluşturmaktadır (Şekil 10).

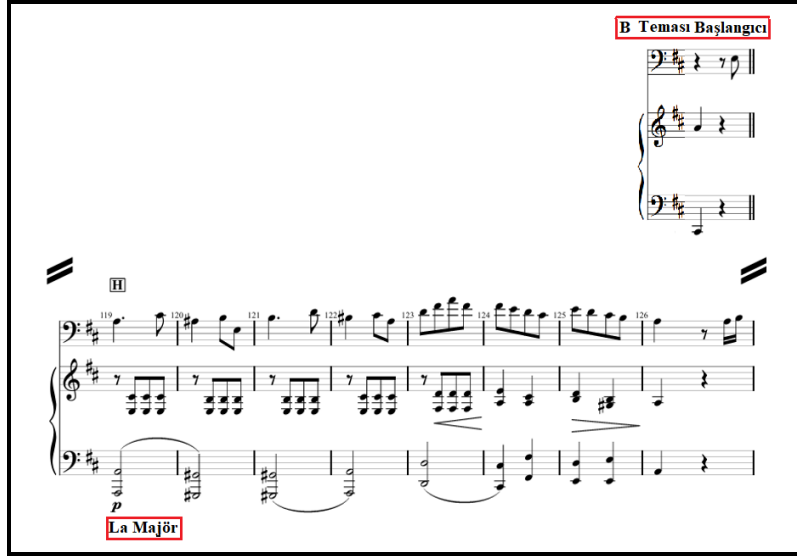
²⁶ José Antonio Zapata, *a.g.e.*, s.13.

The image shows a musical score for a piece in 2/4 time. The score is divided into two systems. The first system contains measures 58 to 62. Measure 58 is marked with a piano (p) dynamic. The second system contains measures 63 to 69. Measure 69 is marked with a forte (f) dynamic. A red box labeled 'Köprü' is placed above measure 58, and another red box labeled 'Mi Majör' is placed below measure 69. The score is written for a solo voice (solist) and piano (piyano).

Şekil 10: III. bölümde 58-69. ölçüler arasında yer alan köprü kısmı.²⁷

Ritornello tema, 69. ölçüde tekrar duyurulmakta ve 77. ölçüde kadansla tamamlanmaktadır. 78. ölçüden itibaren köprü bölümü tekrar başlamakta; bu kez solist arpejlerle, piyano ise senkoplu ritmik yapıyla eşlik etmektedir. 85–100. ölçüler arasında köprü bölümü genişletilmekte ve kalış cümlesine dönüştürülmektedir. 100. ölçüde *ritornello* temanın uzama cümlesi duyurulmaktadır.

²⁷ José Antonio Zapata, *a.g.e.*, s.13.



Şekil 11: III. bölümde, 118.-126. ölçülerde yer alan B temasının başlangıcı²⁸

118. ölçüde La majör tonunda B teması başlamaktadır (Şekil 11). B teması, A temasının aksine daha kısa ve yoğun bir karakterdedir ve 126. ölçüde tamamlanmaktadır. 127–142. ölçülerde köprü bölümü tekrar duyurulmakta ve *ritornello* temanın hazırlığı yapılmaktadır. 142. ölçüde *ritornello* tema tekrar edilerek 150. ölçüde kadansla sonlandırılmaktadır. 150. ölçüden itibaren A kesitine dönüş köprüsü başlamakta ve 163. ölçüde kadansla tamamlanmaktadır.

²⁸ José Antonio Zapata, *a.g.e.*, s.15.



Şekil 12: Şekilde A temasının başlangıcı gösterilmektedir. III. bölüm, 163-171. ölçüler.²⁹

A teması, ölçü 163'ten itibaren ilk baştaki haliyle tekrar duyurulmakta ve 187. ölçüye kadar eksiksiz bir biçimde sunulmaktadır. Ancak, ilk kısımdaki uzatma cümlesi atlanarak doğrudan kapanış kesitine geçilmektedir. Kapanış kesiti, solist ile piyanonun kısa ama etkileyici karşılıklı atışmalarıyla şekillenmektedir. Solistin *staccato* pasajları ve piyanonun dominant pedal noktası üzerinde ilerleyen yatay melodik yapısı bu diyaloga katkı sağlamaktadır. 203. ölçünün son sekizliğinde, ilk A kesitindeki uzama cümlesi kapanış işleviyle tekrar duyurulmaktadır. Son ölçülerde, piyanonun paralel akorlarıyla birlikte kontrbasta *oktav pizzicato* uygulaması kullanılarak bölüm güçlü bir şekilde sonlandırılır.

Konçertonun bu bölümü, Klasik Dönem'in simetrik yapı anlayışını ve tonal denge arayışını açıkça yansıtmaktadır. Tematik tekrarlarla uygulanan tonal geçişler, eşlik çeşitliliği ve ritmik öğeler, Klasik Dönemin biçimsel ve stilistik gereksinimlerine uygun olarak geliştirilmiştir. Bu bölümdeki enerjik ritmik yapı ve teknik zorluklar, kontrbas solistinin teknik becerilerini sergileyebilmesine olanak tanırken, orkestral öğelerle zenginleşerek solist ile orkestranın uyumunu pekiştirmektedir. Bölümdeki ritmik çeşitlilik, dans ve halk müziği etkilerini yansıtarak eserin neşeli karakterini vurgulamaktadır. Ayrıca, teknik zorluklar arasında yüksek pozisyon geçişleri, hızlı arpejler ve yay kontrolü gibi unsurlar dikkat

²⁹ José Antonio Zapata, *a.g.e.*, s.18.

çekmektedir. Bu unsurlar, kontrbas solistinin virtüözitesini gösterirken, Klasik Dönem'in estetik anlayışını da pekiştirmektedir.³⁰

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Carl Ditters von Dittersdorf'un 2 Numaralı Re Majör Kontrbas Konçertosu, kontrbas repertuvarının erken dönem örneklerinden biri olarak, enstrümanın solistik potansiyelini ortaya koyması bakımından önemli bir yere sahiptir. Bu çalışma kapsamında eserin tarihsel bağlamı, biçimsel yapısı ve teknik özellikleri ayrıntılı biçimde incelenmiş; eserin hem dönemsel özellikleri hem de kontrbasın gelişim süreci içerisindeki konumu değerlendirilmiştir.

Öncelikle, konçertonun yazıldığı 18. yüzyıl sonları, kontrbasın bir orkestral altyapı çalgısından solistik bir çalgıya dönüşmeye başladığı bir döneme işaret etmektedir. Dittersdorf'un bu eseri, kontrbas için yazılmış ilk önemli solist eserlerden biri olarak bu dönüşümün somut bir örneğidir. Kompozitörün hem döneminin stilistik özelliklerine bağlı kaldığı, hem de çalgının teknik kapasitesini zorlayan pasajlarla yenilikçi bir bakış ortaya koyduğu görülmektedir.

Bu analiz, Dittersdorf'un 2 Numaralı Re Majör Kontrbas Konçertosu'nun Klasik Dönem formu ile teknik virtüöziteyi nasıl sentezlediğini göstermektedir. Özellikle kontrbas için yazılmış nadir Klasik Dönem konçertolarından biri olması, eseri repertuar açısından önemli kılmaktadır. Eserin her bölümü belirli teknik zorluklar içermekte olup, bu zorlukların üstesinden gelmek için detaylı bir teknik hazırlık ve doğru yorumlama gerekmektedir. Eserin otantik bir şekilde icra edilebilmesi için, yalnızca modern kontrbas çalma teknikleri değil, aynı zamanda dönemin özgün yorumlama yaklaşımları da dikkate alınmalıdır. Dittersdorf'un müziğinde stilistik unsurların doğru şekilde uygulanması, hem tarihsel doğruluğu hem de estetik bütünlüğü sağlamak açısından büyük bir öneme sahiptir.

Konçertodaki teknik zorlukların aşılabilmesi için, 18. yüzyıl Viyana Klasik stiline uygun bir yorum yaklaşımının benimsenmesi gerektiği açıktır. Bu yaklaşım, eserin bestelendiği dönemin icra pratikleri göz önünde bulundurularak şekillendirilmelidir. Özellikle Viyana Akort Sistemi'nin sunduğu açık tel rezonansları, hızlı geçişlerin, üçlü atlamaların ve yay tekniklerinin daha doğal bir biçimde icra edilmesine olanak tanımaktadır. Örneğin, I. bölümde yer alan Re majör tonundaki arpej dizileri, açık Re ve La telleri sayesinde daha parlak bir tını üretmektedir. Aynı şekilde, çift sesli pasajlarda paralel üçlülerin kullanımı, akort sisteminin yapısı gereği daha az pozisyon değişimiyle çalınabilir; bu da teknik olarak eserin daha ergonomik icrasını mümkün kılmaktadır. Dönemin yay teknikleri

³⁰ Bkz. Frederick Neumann, *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, 1st Edition, Schirmer Books, New York 1983.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2025 Cilt 7 Sayı 2 (79-102)
DOI: 10.47956/bmsd.1704677

arasında yer alan *staccato*, özellikle hızlı bölümlerde icra kolaylığı sağlamak ve Klasik Döneme özgü artikülasyon anlayışını yansıtmaktadır. Dolayısıyla bu eserde stilistik doğruluğun sağlanması yalnızca nota bilgisine değil, aynı zamanda dönemin çalgı yapısı, akort sistemi ve icra tarzının bilinçli bir şekilde uygulanmasına bağlıdır.

Dittersdorf'un müziğinde sıkça rastlanan *staccato* notalar ve *legato* geçişler, icracının teknik açıdan üstün olmasını sağlamakla birlikte, eserin dinamik yapısına uygun bir ifade gücüyle çalınmasını mümkün kılmaktadır. Bu tür artikülasyonlar, dönemin müzikal uygulamalarına uygun olarak, genellikle doğaçlama olarak yapılmış ve yay kullanımındaki artikülasyonlarla uyumlu olmuştur.

Dönemin estetik anlayışına uygun olarak, vibratonun kontrollü ve minimum seviyede kullanılması gerekmektedir. Modern kontrbas icracıları, vibratoyu daha yoğun bir şekilde kullanmaya meyilli olsalar da, Dittersdorf'un müziğinde vibratonun kontrollü ve sade bir biçimde uygulanması gereklidir. Bu yaklaşım, 18. yüzyıl müziğiyle uyumlu bir ses estetiği oluşturmakta ve müzikal ifadeyi daha rafine hale getirmektedir.

Eserin teknik zorluklarını aşabilmek için, yay tekniği büyük bir önem taşımaktadır. Konçertonun hızlı bölümlerinde, hafif ve esnek bir yay kullanımı, artikülasyonun netliğini sağlayan kritik bir unsurdur. Yayın esnekliği, çalgıcının geçişlerde daha fazla kontrol sahibi olmasına ve keskin artikülasyonlar yapabilmesine olanak tanımaktadır. Ayrıca, "Barok Dönem yay tutuşu" olarak bilinen yay tutma tekniği, özellikle hızlı geçişler, *staccato* pasajlar ve süslemeler gibi teknik gereksinimleri karşılamak için uygulanabilir. Bu tutuş tekniği, yay çubuğunun daha yukarıdan tutulmasını gerektirir ve modern kontrbas çalma tekniklerinden farklı olarak, daha fazla hassasiyet ve kontrol sağlar. Barok Dönem yay tutuşunun müzikal ifade üzerindeki katkısı, özellikle hızlı pasajlar ve süslemelerde daha belirgin bir ses üretimi sağlamak ve performansın Barok Dönem icra pratiklerine uygun olarak icracının doğru yorumlama üzerindeki kaygılarına dayanak oluşturmaktadır.³¹

Modern teknik çalışmalar açısından, Dittersdorf'un pasajlarına benzer yapıları içeren egzersizler, sol el hâkimiyeti ve yay tekniğinin geliştirilmesine yardımcı olabilir. Özellikle François Rabbath'ın "Nouvelle Technique de la Contrebasse: Méthode en 3 Volumes"³² ve Franco Petracchi'nin "Simplified Higher Technique

³¹ Alfred Meier, *a.g.e.*, s.19-34.

³² Bkz. François Rabbath, *Nouvelle Technique de la Contrebasse: Méthode en 3 Volumes*, Éditions Alphonse Leduc, Paris 1977-1984.

for Double Bass”³³ metotları, konçertonun teknik zorluklarına benzer yapıları içerdiği için bu metotlar oldukça faydalıdır. Rabbath’ın metodu, sol elin pozisyon değişimlerini kolaylaştırarak, çalgıcının daha geniş bir hareket alanına sahip olmasını sağlamakta ve bu da konçertonun hızlı geçişlerinin daha rahat icra edilmesini mümkün kılmaktadır.³⁴ Petracchi’nin metodu ise, yay tekniği ve sol el hareketliliği arasındaki dengeyi kurmada önemli bir kaynaktır ve özellikle hızlı pasajlar için faydalıdır.³⁵

Üst pozisyonlardaki entonasyonun sağlamlaştırılması için Giovanni Bottesini’nin “Grande Méthode Complète de Contrebasse” adlı metodu, özellikle yüksek pozisyonlarda doğru entonasyon çalışmaları yaparak sesin netliğini ve doğru tonlamayı artırmak açısından büyük bir öneme sahiptir.³⁶

Konçertodaki ritmik pasajların hassasiyetini artırmak amacıyla, senkoplu ritim çalışmaları oldukça etkili bir yöntemdir. Bu tür çalışmaları metronom eşliğinde yapmak, müzikal zamanlamanın ve ritmin doğru bir şekilde uygulanmasını sağlamaktadır. Rabbath’ın ritim egzersizleri, senkoplu ritimlerin doğru şekilde icra edilmesine yardımcı olmak için modern kontrbasçılar tarafından sıklıkla önerilmektedir.³⁷

Eserin stilistik yaklaşımına uygun olarak, Klasik Dönem’in performans pratikleri dikkate alındığında, modern yay tutuşları ve teknikleri daha baskın olmalıdır. Yine de, Barok Dönem’in etkileri ve öğeleri, özellikle tarihsel performans pratiği açısından, eserin doğru bir şekilde icra edilmesinde önemli olabilir. Bu bağlamda, Barok Dönem yay tutuşu, tarihsel doğru bir yaklaşımı benimseyen çalgıcılara, dönemin stilistik gereksinimlerini yerine getirmede yardımcı olabilecek bir teknik olarak daha çok bir referans olabilir.

Dittersdorf’un 2 Numaralı Re Majör Kontrbas Konçertosu, Klasik Dönem’e ait bir eser olup, Barok Dönem’den sonraki bir dönemi yansıtmaktadır. Bu durum, doğrudan Barok Dönem yay tutuşunun Dittersdorf’un eserine uygulanabilirliğini sorgulamayı gerektirmektedir. Dittersdorf’un 2 Numaralı Re Majör Kontrbas Konçertosu doğrudan Barok Dönem yay tutuşunu gerektirmez, fakat bu tekniğin tarihsel performans pratiği içinde kullanılması, eserin tarihsel bağlamına ve dönemin estetik anlayışına uygunluk açısından bir avantaj sağlayabilir.

³³ Bkz. Franco Petracchi, *Simplified Higher Technique for Double Bass*, 1st Edition, Ricordi, Milan 1993.

³⁴ Bkz. François Rabbath, *a.g.e.*

³⁵ Bkz. Franco Petracchi, *a.g.e.*

³⁶ Bkz. Giovanni Bottesini, *Grande Méthode Complète de Contrebasse*. 1st Edition, Escudier, Paris 1869.

³⁷ Bkz. François Rabbath, *a.g.e.*

Bu konçertoyu otantik bir şekilde icra edebilmek için, dönemin özgün tekniklerinin ve modern metotların birleştirilmesi gereklidir. Bu kombinasyon, eserin tarihi doğruluğunu ve estetik ifadesini koruyarak, çalgıcının teknik gelişimine katkı sağlayacaktır. Hem kontrbas çalımında hem de müzikal yorumda yüksek bir yeterlilik kazandırarak, Dittersdorf'un eserini en yüksek seviyede icra etmek mümkün olacaktır.

KAYNAKÇA

ALBRECHTSBERGER, Johann Georg, *Gründliche Anweisung zur Composition*, 1st Edition, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1790.

BOSCH, Laurence, "Dittersdorf's Double Bass Concerto No. 2 – First Movement", *Strad*, Vol. 125, Issue 1493, 2014.

BOTTESINI, Giovanni, *Grande Méthode Complète de Contrebasse*, 1st Edition, Escudier, Paris 1869.

BRUN, Paul, *A New History of the Double Bass*, 1st Edition, Paul Brun Productions, Villeneuve d'Ascq 1988.

_____, *A New History of the Double Bass*, 2nd Edition, Paul Brun Productions, Villeneuve d'Ascq 2000.

ICHIM, Mariana-DRĂGULIN, Silviu, "Evaluation of The Stylistic Path of Authors of Concertos Composed for Double Bass and Orchestra in XVIII–XX Centuries", *Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VIII: Performing Arts*, Vol.13, Issue 62, 2021, s. 113–122.

MEIER, Alfred, *Konzertante Musik für Kontrabass in der Wiener Klassik: mit Beiträgen zur Geschichte des Kontrabassbaues in Österreich*, 1st Edition, Musikverlag Emil Katzschler, München 1969.

MOZART, Leopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, 2nd Edition, Lotter, Augsburg 1769.

NEUMANN, Frederick, *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, 1st Edition, Schirmer Books, New York 1983.

PETRACCHI, Franco, *Simplified Higher Technique for Double Bass*, 1st Edition, Ricordi, Milan 1993.

RABBATH, François, *Nouvelle technique de la contrebasse: Méthode en 3 volumes*, Éditions Alphonse Leduc, Paris.

RUIZ, Eugene, "Dittersdorf Double Bass Concerto K172", *Strad*, Vol. 129, Issue 1542, 2018.

SAY, Ahmet, *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2002.

ŞELE, İsmet Gözdem, *Carl Ditters von Dittersdorf'un Mi Majör Kontrbas Konçertosu'nun Analiz ve Yorum Açısından İncelenmesi* (Mimar Sinan Güzel

Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2014.

TISCHLER, Friedrich (Ed.), *Concerto for Double Bass and Orchestra No. 2 in D Major by Dittersdorf*, Schott, Mainz 1938.

YILDIRIM, Ali-ŞİMŞEK, Hasan, *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, 12. Baskı, Seçkin Yayıncılık, Ankara 2021.

ZAPATA, José Antonio, *Concierto en Re Mayor*, Public Domain.

İnternet Kaynakları

“Carl Ditters von Dittersdorf”

https://en.wikipedia.org/wiki/Carl_Ditters_von_Dittersdorf (02.07.2025).

LELOUP, Isaline, “The Viennese Violone: A ‘Viennoiserie’ with 5 Spices”, *KC Research Portal*, 2023.

<https://www.researchcatalogue.net/view/1866618/1970792/0/0> (23.06.2025).

ETİK: Bu makale, araştırma ve yayın etiğine uygun olarak hazırlanmıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI VE FİNANSAL KATKI BEYANI: Çalışmamın tarafsızlığı ile ilgili bilinmesi gereken bir mali katkı veya diğer çıkar çatışma ihtimali (potansiyeli) ve ilişki alanı yoktur.

**DONİZETTİ, GUATELLİ, KOMİTAS VE MANAS'IN ESERLERİNDE
ANADOLU VE RUMELİ MÜZİK MOTİFLERİNİN KULLANIMINA DAİR
KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ**

*A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE USE OF ANATOLIAN AND RUMELIAN
MUSICAL MOTIFS IN THE WORKS OF DONIZETTI, GUATELLI, KOMITAS,
AND MANAS*

Ayşe TAŞPINAR GATENYO*

*Geliş Tarihi: 23.08.2025
(Received)*

*Kabul Tarihi: 19.10.2025
(Accepted)*

ÖZ: Bu makalede, 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl başlarında Osmanlı coğrafyasında etkin olmuş dört önemli bestecinin, Giuseppe Donizetti (1788–1856), Callisto Guatelli (1817–1899), Komitas Vartabed (1869–1935) ve Edgar Manas'ın (1875–1964) eserlerinde Anadolu ve Rumeli müzik motiflerinin nasıl kullanıldığı karşılaştırmalı olarak incelenmektedir. Batı müziği eğitimi almış olan bu besteciler, Osmanlı'nın çokkültürlü ortamında görev almış veya üretimde bulunmuş, yerel halk müziği öğelerini eserlerine taşıyarak kültürel bir sentez oluşturmuşlardır. Çalışmada Donizetti'nin “*Mecidiye Marşı*”, Guatelli'nin “*Osmaniye Marşı*”, Komitas'ın “*Piyano için Yedi Şarkı*” adlı eserleri ile Manas'ın piyano için yazdığı “*Danses Populaires Turques*” adlı süiti müzikolojik ve tarihsel bağlamlarıyla analiz edilmiştir. Araştırmada biçimsel, ezgisel ve modal çözümleme yöntemleri kullanılarak, seçilen eserlerdeki makam kullanımı, ritmik yapı, melodik işleyiş ve armonik düzenlemeler karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Ayrıca, her bir eserin bestelendiği dönemin sosyo-kültürel koşulları değerlendirilmiş; bestecilerin yalnızca bireysel yaratıcı yönleriyle değil, aynı zamanda kültürel aracı kimlikleriyle de öne çıktıkları vurgulanmıştır. Bu bağlamda çalışma, Anadolu ve Rumeli müzik mirasının Batı müziğiyle buluşma süreçlerini tarihsel bir çerçevede incelemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Giuseppe Donizetti, Callisto Guatelli, Komitas Vartabed, Edgar Manas, Anadolu ve Rumeli Müziği.

ABSTRACT: This article offers a comparative analysis of how four prominent minority composers active in the Ottoman Empire during the 19th and early 20th centuries: Giuseppe Donizetti (1788–1856), Callisto Guatelli (1817–

* Doç. Dr., Apricot Music and Art, taspinar.ayse@gmail.com, ORCHID: 0009-0006-0122-4673



1899), Komitas Vartabed (1869–1935), and Edgar Manas (1875–1964) integrated Anatolian and Rumelian musical motifs into their compositions. All four composers received Western classical music training and operated within the multicultural context of the Ottoman Empire. Incorporating local folk music elements into their works, they contributed to a unique synthesis of Eastern and Western musical traditions. The study focuses on Donizetti's "*Mecidiye March*", Guatelli's imperial marches composed for the Ottoman court, Komitas's a "*Seven Songs for Piano*" and Manas's piano suite "*Danses Populaires Turques*". Each work is examined through both historical and musicological lenses. Using formal, melodic, and modal analysis methods, the research compares modal usage, rhythmic structures, melodic development, and harmonic arrangements within these selected compositions. The socio-cultural conditions of the periods in which the works were composed are also considered. The composers are discussed not only as individual artistic figures but also as cultural mediators. Within this framework, the study aims to explore the historical processes through which Anatolian and Rumelian musical heritage intersected with the Western classical tradition.

Key Words: Giuseppe Donizetti, Callisto Guatelli, Komitas, Edgar Manas, Anatolian and Rumelian music.

1. GİRİŞ

Osmanlı İmparatorluğu, farklı etnik, dinî ve kültürel toplulukların yüzyıllar boyunca bir arada yaşadığı çok kültürlü bir yapıya sahiptir. Bu zenginlik yalnızca toplumsal yapıda değil, sanatın birçok alanında, özellikle müzikte de kendini göstermiştir. Yerel müzik gelenekleri ile Batı müziği arasındaki etkileşim, 19. yüzyıldan itibaren daha belirgin bir hâl almış; Batı formlarının Osmanlı coğrafyasına girmesiyle birlikte geleneksel ezgiler ve makamlar Batılı armoni ve biçim anlayışıyla harmanlanmaya başlamıştır. Bu süreç hem saray hem de halk müziği düzeyinde yeni sentezlerin oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Bu makalede, Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemlerinde faaliyet göstermiş dört bestecinin dört önemli eseri incelenmektedir: Giuseppe Donizetti'nin "*Mecidiye Marşı*", Callisto Guatelli'nin "*Osmaniye Marşı*", Komitas Vartabed'in "*Piyano için Yedi Şarkı*" adlı piyano süiti ve Edgar Manas'ın "*Danses Populaires Turques*" başlıklı eseri. Bu eserlerin seçilmesinin temel nedeni, her birinin farklı tarihsel ve kültürel dönemlerde Batı müziği ile yerel müzik geleneklerinin nasıl buluşturulduğunu örneklemeleridir. "*Mecidiye Marşı*", Osmanlı sarayında Batı müziğinin meşrulaşma sürecinin simgelerinden biri olarak görülür. Bunun yanında Guatelli'nin "*Osmaniye Marşı*", Rumeli kökenli ezgilerin Batılı armonik sistemle buluşmasının bir örneğini sunar. Komitas'ın "*Piyano için Yedi Şarkı*" adlı eseri ise

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2025 Cilt 7 Sayı 2 (103-139)
DOI: 10.47956/bmsd.1768292

Anadolu'nun halk melodilerini Batılı çalgı tekniğiyle yorumlayarak hem etnomüzikolojik hem de sanatsal değer taşır. Manas'ın "*Danses Populaires Turques*" süiti ise Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının bir yansıması olarak halk danslarının Batı piyano müziği diliyle işlenmiş bir örneğidir.

Bu makalede, söz konusu dört eserde yer alan Anadolu ve Rumeli ezgilerinin Batı müziği formları içinde nasıl işlendiği karşılaştırmalı olarak analiz edilmektedir. Bu amaçla biçimsel, ezgisel ve modal çözümleme teknikleri kullanılmış; melodik yapı, ritmik karakter, armonik düzenleme ve geleneksel motiflerin işleniş biçimleri ele alınmıştır. Ayrıca her eserin üretildiği tarihsel ve sosyo-kültürel bağlam da değerlendirilerek bestecilerin bu kültürel mirasa yaklaşımları tartışılmıştır. Böylece, farklı dönem ve coğrafyalarda üretilmiş bu eserler aracılığıyla kültürlerarası müzikal etkileşim tarihsel bir perspektifle ele alınmaktadır.

1.1. Anadolu ve Rumeli Ezgilerinin Osmanlı Müziğine Etkisi

Osmanlı İmparatorluğu'nun müzikal çeşitliliği, yalnızca saray çevresiyle sınırlı kalmamış, halkın gündelik yaşamına da yansımıştır. Anadolu ve Rumeli'nin ritmik melodik yapısı, Osmanlı müziğinin şekillenmesinde belirleyici unsurlar olmuştur. Anadolu, tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olması sayesinde kültürel aktarımın ve sanatsal üretimin yoğun yaşandığı bir merkez olarak ön plana çıkmıştır. Hitit, Bizans ve Selçuklu gibi kadim uygarlıkların müzikal mirası, sözlü kültür aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılmış; bu süreçte yerel makamlar ve geleneksel kalıplar önemli bir rol oynamıştır. Bu zengin kültürel birikim, Osmanlı döneminde Müslüman toplulukların bölgeye yerleşmesiyle birlikte yeni bir boyut kazanmış; özellikle Rumeli coğrafyasında İslamî müzik kültürüyle harmanlanarak devam etmiştir.¹

Rumeli coğrafyasından gelen ezgiler ise daha ritmik ve danssal özellikleriyle dikkat çeker. 18. ve 19. yüzyıllarda bu ezgiler, özellikle marş formunda saray müziğine entegre olmuş, Mehterhâne geleneğiyle askerî müzik repertuvarına girmiştir. Balkan kökenli toplulukların İstanbul'daki kültürel varlığı, bu ezgilerin saray müzisyenlerinin repertuvarına girmesini kolaylaştırmıştır. Bu bağlamda Kaçar "*Osmanlı İmparatorluğu'nda Rumeli eyaleti nasıl ki siyasi ve kültürel alanda birinci sırada yer alan bir eyalet oldu ise, günümüzde dahi Rumeli türküleri tarihten gelen*

¹ Oya Levendoğlu, "Tarih İçinde Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Diğer Kültürlerle Etkileşimleri", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 19 Sayı 2, 2005, s. 255.

ihitişamları ve güçleriyle Türk müziği repertuarındaki çok önemli yerlerini korumaktadır” sözleriyle bu mirasın kalıcılığına dikkat çeker.²

Osmanlı müziğinde vokal gelenek hem saray hem de halk düzeyinde önemli bir yer tutmuştur. Sözlü aktarım temelli usta-çırak eğitimi, özellikle makam bilgisinin, ses terbiyesinin ve ifade biçimlerinin aktarılmasında temel yöntem olmuştur. Bu gelenek, sadece bir icra biçimi değil, aynı zamanda toplumun estetik anlayışını yansıtan güçlü bir anlatım dili olarak işlev görmüştür. Halk müziğinde âşık, saz şairi ya da halk şairi olarak bilinen ozanlar, sözlü gelenek içinde yetişmiş; eserleri kuşaktan kuşağa sözlü olarak aktarılmış, bu süreçte bireysel kimlikleri zamanla silikleşmiştir. Aynı şekilde saray çevrelerinde gazel, semâî, şarkı gibi klasik vokal türlerle şekillenen bir ifade kültürü doğmuş, bu vokal gelenek hem bireysel hem kolektif bir hafızanın taşıyıcısı olmuştur.³ “*Geleneksel Türk Sanat Müziği tarihine baktığımızda, yazarlık aktarımının kabul görmediği, kuramsal çalışmalar dışında müzik yazılarının kullanımının yaygınlaşmadığı ve sözlü aktarım geleneğinin sürdürüldüğü görülür. Bu aktarım yönteminin en etkin biçimi meşk denilen öğrenme ve öğretme geleneğidir*”.⁴

Osmanlı müziğinin yazıya geçirilme süreci ise 19. yüzyılda Hamparsum Limonciyan’ın geliştirdiği “Hamparsum Notası” ile başlamıştır. Daha önce ve Hamparsum’la eş zamanlı başka notasyon sistemleri geliştirilse de Hamparsum’un sistemi öne çıkmıştır. Bu sistem, sözlü geleneğe dayalı repertuarın kalıcı hâle getirilmesini sağlamış, özellikle Ermeni ve Türk müzisyenler arasında yaygın olarak kullanılmıştır. Böylece müzik eğitimi ve repertuar paylaşımı kurumsal bir yapıya kavuşmuştur.

1.2. Osmanlı’da Yazılı Müzik Kültürüne Geçiş: Hamparsum Limonciyan ve Notasyon Sisteminin Rolü

Hamparsum Limonciyan, 1768 yılında İstanbul’un Pera (Beyoğlu) semtinde dünyaya gelmiştir. Ailesi, Harput’tan İstanbul’a göç eden yoksul bir Ermeni ailesidir. İlk eğitimini burada aldıktan sonra müziğe olan ilgisi nedeniyle kilise korolarına katılmış ve burada temel müzik eğitimi almıştır. Müzik eğitimine Krikor Karasakalyan ve Zenne Bogos gibi dönemin önemli Ermeni müzisyenlerinden aldığı derslerle başlamış, daha sonra Osmanlı İmparatorluk Darphanesi Müdürü

² Gülçin Yahya Kaçar, “Rumeli Türküleri”, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 18, 2018, s. 233.

³ Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, 7. Baskı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2007, s. 582.

⁴ Zehra T. Değirmenci–Turan Sağer, “Hamparsum Müzik El Yazmalarının Mevlevî Müziklerine Ait Belgelerle Müzikal İçerik Açısından Karşılaştırılması”, *Rast Müzikoloji Dergisi*, Cilt 10 Sayı 4, 2022, s. 580.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2025 Cilt 7 Sayı 2 (103-139)
DOI: 10.47956/bmsd.1768292

Hovhannes Çelebi Düzyan tarafından himaye edilerek Kuruçeşme'deki Düzyan ailesinin konağında eğitimine devam etmiştir. Bu süreçte Osmanlı müziği ile yakından ilgilenmiş ve Beşiktaş Mevlevîhanesi'nde Neyzen Deli İsmail Dede Efendi ile çalışarak Osmanlı müziğini derinlemesine öğrenmiştir.⁵

19. yüzyıl boyunca Osmanlı müziğinde sözlü gelenekten yazılı nota sistemine geçiş, kültürel süreklilik ve çoksesli müzik uygulamalarının gelişimi açısından önemli bir kırılma noktası oluşturmıştır. Bu dönüşümün öncülerinden biri olan Hamparsum Limonciyan (1768–1839), 1813–1815 yılları arasında geliştirdiği Hamparsum Notası ile hem Osmanlı-Türk müziğinin hem de Ermeni kilise müziğinin sistematik biçimde kayda geçirilmesini sağlamıştır.

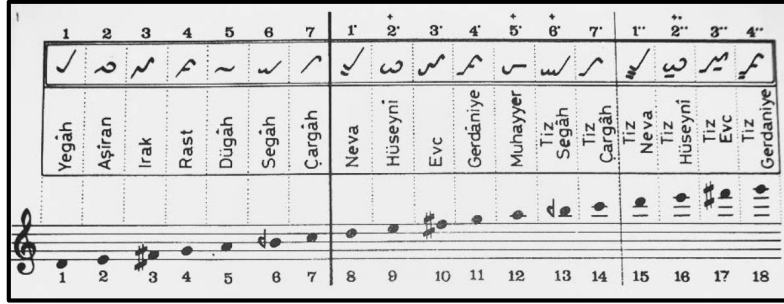
9. yüzyılda Ermeni kilisesinde ilahî metinlerin melodik çizgisini belirtmek için “Khaz” işaretleri kullanılmıştır. Ancak Khaz sistemindeki semboller modern nota sistemlerinde olduğu gibi doğrudan ses yüksekliğini göstermez; bunun yerine melodik hareketlerin yönünü ve karakterini yansıtır. Limonciyan, bu geleneği yalnızca aktarmakla yetinmemiş, onu yeniden yorumlayarak belirli perdeleri açıkça ifade edebilen işlevsel bir nota sistemine dönüştürmüştür.

Hamparsum notası, genellikle çizgisiz kâğıda ve sanılanın aksine ilk dönemlerden itibaren soldan sağa doğru yazılmıştır. Yaklaşık üç oktavlık bir ses aralığını kapsayan bu sistem, özellikle ney gibi geleneksel Türk çalgılarının ses hacmine uygun olacak şekilde yapılandırılmıştır. Bu zenginlik, Hamparsum notasını hem teknik hem estetik açıdan çok yönlü bir sistem hâline getirmiştir.⁶

Sadece bireysel icra ihtiyaçlarını karşılamakla kalmayan bu sistem, Mevlevîhanelerden Ermeni kiliselerine kadar uzanan geniş bir kültürel çevrede yaygın şekilde kullanılmış ve Osmanlı müzik geleneğinin yazılı arşivlenmesinde belirleyici bir rol oynamıştır. Böylece Hamparsum notası, hem çokkültürlü Osmanlı coğrafyasının müzikal mirasını hem de sözlü gelenekten yazılı belleğe geçişin önemli bir aşamasını temsil etmektedir.

⁵ “Hamparsum Limonciyan”,Scribd
<https://www.scribd.com/document/823136317/Hamparsum-Limonciyan> (7/8/2025).

⁶ “Hamparsum notası” <https://www.biyografiler.com/bilgi/hamparsum-notasi> (5.6.2025).



Şekil 1: Hamparsum notasyonu⁷

20. yüzyıl başlarına dek bazı çevrelerde aktif olarak kullanılmaya devam eden Hamparsum Notası'nın ardından, II. Meşrutiyet döneminde müzik eğitiminin millîleştirilmesi ve sadeleştirilmesi amacıyla "Enver Notası" adlı bir sistem de önerilmiştir. Enver Paşa'nın öncülüğünde geliştirilen bu Latin harflerine dayalı nota sistemi, askerî bandolarda kullanılmak üzere hazırlanmış ancak uygulamada yetersiz bulunarak kısa sürede terk edilmiştir.

1.3. Muzika-i Hümayun ve Levanten Toplulukların Rolü

Osmanlı İmparatorluğu, farklı etnik ve dinî toplulukların bir arada yaşadığı çokkültürlü bir yapıya sahipti. Bu çeşitlilik, yalnızca sosyal ve siyasal düzeyde değil, sanatsal üretim alanlarında da kendini göstermiş; saraydan kırsal kesimlere kadar uzanan geniş bir yelpazede çeşitli müzik geleneklerinin, türlerinin ve çalgıların bir arada yaşamasına imkân tanımıştır. 19. yüzyılın ortalarından itibaren hız kazanan modernleşme süreci, Batı müziğinin Osmanlı topraklarında hem görünür hem de kurumsal bir hâl almasına ortam hazırlamıştır. Saray için özellikle ısmarlanan enstrümanlar arasında önce tanbur ve ney öne çıkarken, 19. yüzyıldan itibaren piyano başta olmak üzere Batı çalgıları tercih edilmiş ve böylece hanedan üyelerinin müzikle olan ilgisi bestecilik faaliyetleriyle birlikte Batı etkisini de yansıtmaya başlamıştır.⁸ Bu dönüşüm yalnızca merkezî yönetimin tercihleriyle sınırlı kalmamış; Avrupa'da eğitim almış bireyler, Levantenler, gayrimüslim toplulukların öncülüğü ve kültürel etkileşimlerle de desteklenmiştir.⁹

⁷ "Hamparsum yazısı" <https://images.app.goo.gl/m9P9oNjt79XiW9Bz6> (08. 09. 2025).

⁸ Selçuk Alimdar, *Osmanlı'da Batı Müziği*, 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2016, s.7

⁹ Panagiotis C. Poulos, "Spaces of Intercommunal Musical Relations in Ottoman Istanbul", *Annual of Istanbul Studies*, Cilt 1, 2019, s.180.

Batı Avrupa kökenli (Fransız, İtalyan, İngiliz, Alman vb.) ve Osmanlı şehirlerinde uzun süredir yerleşik olarak yaşayan Levanten topluluklar, Batı müziğinin imparatorluk coğrafyasındaki yaygınlaşmasında etkili bir rol oynamışlardır. Ticaret, diplomasi ve eğitim alanlarında zaten etkin olan bu topluluklar, 19. yüzyıl boyunca müzik alanında da öncülük etmişler; yalnızca saray çevresine değil, kent yaşamına da Batı müziğini taşımışlardır. İstanbul, İzmir ve Selanik gibi liman şehirlerinde kurdukları müzik okulları, Batı çalgılarının ve nota bilgisinin toplumun genç bireylerine aktarılmasına olanak sağlamış; böylece Batı müziğiyle erken yaşta tanışan, eğitilmiş bir kuşak yetişmiştir.¹⁰

Bu süreçte özellikle İstanbul'un Pera semti, Avrupa ile kurulan kültürel ilişkilerin mekânsal odağı hâline gelmiştir. Burada yaşayan Levanten topluluklar, yalnızca müzik eğitimi değil, aynı zamanda konser organizasyonu, nota yayımcılığı ve özel öğretmenlik gibi etkinliklerle Batı müziğini toplumsal yaşamın parçası hâline getirmişlerdir. Bu gruplar, yerleştikleri semtlerde demografik çoğunluğu oluşturmakla kalmamış, aynı zamanda kültürel üretimin yönünü belirleyen bir merkezilik de kazanmışlardır. Bu nedenle, Kutlay, Pera'daki Levantenler için "Avrupa kökenli Türkler" ifadesinin daha yerinde bir tanım olabileceğini öne sürmektedir.¹¹

Levantenlerin katkısı yalnızca kurumsal düzeyle sınırlı kalmamış; bireysel müzik eğitimi yoluyla orta sınıf ve elit Osmanlı ailelerinin gündelik yaşamına da nüfuz etmiştir. Özellikle Beyoğlu ve Galata çevresinde faaliyet gösteren Avrupalı kadın müzik öğretmenleri hem gayrimüslim hem de Müslüman ailelerin çocuklarına piyano ve nota eğitimi vermiş; bu da Batı müziğinin bir ifade biçimi olmanın ötesinde, modernleşmeci bir statü sembolüne dönüşmesini sağlamıştır.

Dönemin ruhunu yansıtan kaynaklardan biri olan İkbal Gazetesi, 1884 yılında yayımladığı bir musahabede, Batı müziğinin Osmanlı toplumundaki karşılığını gündelik yaşam bağlamında değerlendirmiştir. Bu yazıda, birçok evde piyano bulunmasına rağmen, bu çalgının genellikle yalnızca basit dans parçalarının icrasında kullanıldığı; yüksek teknik yeterlilik gerektiren klasik Batı eserlerini çalabilecek düzeyde icracıların ise oldukça az olduğu ifade edilmektedir. Yazı, Osmanlı toplumundaki Batı müziği eğitiminin henüz gelişim aşamasında olduğunu şu cümleyle açıkça ortaya koyar: "...Alafranga musiki tedrisatının ailelerimizde

¹⁰ Evren Kutlay Baydar, *Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri*, 1. Baskı, Kapı Yayınları, İstanbul 2010, s.18.

¹¹ Evren Kutlay Baydar, *a.g.e.*, s. 5.

henüz şabavet (çocukluk) halinde bulunduğunu itiraf etmek zaruri bir keyfiyettir...”.¹²

Bu tür gözlemler, Batı müziğine yönelik artan ilginin henüz bireysel çabalar ve özel derslerle sınırlı kaldığını; kurumsal düzeyde ise sistemli bir eğitim altyapısının eksik olduğunu göstermektedir. Bu boşluğu gidermek ve Batı müziğini imparatorluk ölçeğinde kurumsallaştırmak amacıyla, II. Mahmud döneminde kapsamlı reformlar gerçekleştirilmiştir.

1826 yılında Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla birlikte Mehterhâne-i Hümayun da kapatılmış; böylece yüzyıllardır Osmanlı askerî geleneklerinin ayrılmaz bir parçası olan mehter müziği terk edilerek Batı tarzı çoksesli müzik sistemine geçişin önü açılmıştır. Bu dönüşüm yalnızca bir tercihten ibaret değil; aynı zamanda değişen askerî disiplin, modern devlet imajı ve Batılılaşma vizyonu açısından da simgesel bir adımdır.

İşte bu düşünsel ve yapısal dönüşüm doğrultusunda II. Mahmud tarafından kurulan Muzıka-i Hümayun, Osmanlı sarayına bağlı olarak tesis edilen ve Batı tarzı müziğin sistemli biçimde öğretildiği ilk resmî müzik okuludur. Kurum, yalnızca askerî bandoları eğitmekle kalmamış; aynı zamanda saray için orkestralar kurmuş, padişah ve hanedan mensuplarına müzik dersleri vermiş, Batı müziği repertuarını Osmanlı kültürüne kazandırmıştır. Bu yönüyle Muzıka-i Hümayun, yalnızca bir müzik topluluğu değil, aynı zamanda bir konservatuvar, bir askerî bando okulu ve Osmanlı'nın kültürel modernleşme politikasının bir aracı olarak işlev görmüştür.

II. Mahmud'un Muzıka-i Hümayun'u kurma kararı, yalnızca Osmanlı askerî müziğinde bir reform ihtiyacına değil, aynı zamanda devletin Avrupalılaşma yönündeki ideolojik tercihlerine de dayanmaktadır. 19. yüzyılın başlarında Osmanlı İmparatorluğu hem içte hem dışta ciddi bir meşruiyet sorunu yaşamaktaydı. Özellikle Batılı güçlerle kurulan diplomatik ilişkilerde Osmanlı'nın askerî, teknik ve kültürel olarak geri kaldığı yönündeki algı, reform arayışlarını kaçınılmaz kılmıştır. II. Mahmud, yalnızca orduyu değil, bürokrasiyi, kıyafetleri, eğitim kurumlarını ve sembolik kültürel yapıları da dönüştürerek Batılı devlet modeline yaklaşmayı amaçlamıştır. Bu bağlamda müzik alanındaki dönüşüm, yalnızca sanatsal bir yenilik değil; Batı'nın temsil ettiği “uygar devlet” imajına ulaşmanın da bir aracı olarak görülmüştür. Mehter müziğinin teksesli yapısı ve geleneksel karakteri bu yeni imajla örtüşmemektedir. Oysa Batı'daki modern ordular, çoksesli marşlar ve senfonik düzenlemelerle tören düzenini sağlayan bando takımlarına sahipti. Dolayısıyla Batı tarzı müziğin Osmanlı ordusuna ve sarayına entegre edilmesi, sadece estetik değil, aynı zamanda siyasi ve ideolojik bir karardır. II. Mahmud'un 1826'da Yeniçeri

¹² İkbal Gazetesi, 3 Teşrin-i Sani 1884; akt. Evren Kutlay Baydar, *Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri*, s.1.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2025 Cilt 7 Sayı 2 (103-139)
DOI: 10.47956/bmsd.1768292

Ocağı'nı kaldırmasının hemen ardından Mehterhane-i Hümayun'un lağvedilmesi ve yerine Batı modelinde bir müzik kurumunun tesis edilmesi, bu yönelimin simgesel göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Bu yönüyle Muzıka-i Hümayun, Osmanlı topraklarında Batı müziği eğitiminin ilk kurumsal örneği olmuştur. Bu yapısal dönüşüm, Batı tipi çok sesli askerî müzik sistemine geçişi zorunlu kılmış; bu ihtiyaç doğrultusunda 1828 yılında Giuseppe Donizetti İstanbul'a davet edilmiştir. Donizetti, bu yeni müzik sisteminin mimarı olarak Muzıka-i Hümayun'un kurucu ve ilk yöneticisi olmuştur. Donizetti'nin ardından gelen Levanten besteciler kurumun eğitim düzeyini daha da ileri taşımıştır.¹³ Callisto Guatelli Paşa (1819–1899), Muzıka-i Hümayun'un başına geçmiş ve orkestrayı Batı normlarına göre yeniden düzenlemiştir.

1.4. Osmanlı'da Ermeni Sanatçılar

Osmanlı İmparatorluğu'nun çokkültürlü yapısı içerisinde Ermeni toplumu, özellikle İstanbul'da, kültürel ve sanatsal alanlarda önemli roller üstlenmiştir. Bu katkılar, mimarlık, müzik, edebiyat ve sahne sanatları gibi çeşitli alanlarda kendini göstermiştir. Mimarlık alanında, Balyan ailesi gibi Ermeni mimarlar, Dolmabahçe Sarayı, Beylerbeyi Sarayı ve Ortaköy Camii gibi önemli yapıları inşa ederek Osmanlı mimarisine büyük katkılarda bulunmuşlardır.¹⁴ Edebiyat alanında, Vartan Paşa'nın "Akabi Hikâyesi" adlı eseri, Türk romancılığının ilk temel taşlarından biridir. Ermeni entelektüelleri Osmanlı modernleşme sürecine önemli katkılarda bulunmuşlardır.¹⁵ Müzik alanında, Osmanlı İmparatorluğu ve ardından gelen erken Cumhuriyet döneminde derin izler bırakan Ermeni besteciler, yalnızca kendi etnik ve dinî geleneklerini değil, aynı zamanda içinde yaşadıkları çokkültürlü coğrafyanın ortak estetik birikimini de eserlerine yansıtmışlardır.

2. İNCELEME

Osmanlı İmparatorluğu'nun çokkültürlü müzik ortamında etkin olmuş Giuseppe Donizetti, Callisto Guatelli, Komitas Vardaped ve Edgar Manas, Batı müziği eğitimi almış olmalarına rağmen, eserlerinde yerel motiflere yaklaşım biçimleriyle birbirlerinden ayrılmaktadır. Bu dört besteci, Batı formlarını yalnızca ithal etmekle kalmayıp, onları Osmanlı topraklarının zengin ezgisel mirasıyla buluşturmuş; böylece hem bireysel yaratıcılıklarını hem de kültürel aracı

¹³ Ahmet Say, *a.g.e.*, s.864.

¹⁴ Kevork Pamukciyan, *Biyografileriyle Ermeniler: Ermeni Kaynaklarından Tarihe Katkılar IV*, 1. Baskı, Aras Yayıncılık, İstanbul 2003, s.90.

¹⁵ Yıldız Deveci Bozkuş, *19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Entelektüeller*, Cilt I, 1. Baskı, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara 2020, s. 118.

kimliklerini ortaya koymuşlardır. Ortak yönleri arasında Batı müziği tekniklerini kullanmaları ve Osmanlı coğrafyasındaki kültürel etkileşimlere duyarlılık göstermeleri yer alırken, farklılıkları özellikle coğrafi referans noktaları üzerinden belirginleşmektedir. Bu çalışmada, Giuseppe Donizetti ve Callisto Guatelli'nin daha çok Rumeli kökenli ezgi ve ritim kalıplarını benimsedikleri; buna karşın Komitas ve Edgar Manas'ın ise Anadolu halk müziği motiflerini derinlemesine işledikleri ortaya konacaktır. Dolayısıyla analiz bölümü, bu dört besteciye "Rumeli etkili" ve "Anadolu etkili" iki grup altında inceleyerek, yerel müzik geleneklerinin Batı müziğiyle nasıl bütünleştirildiğini karşılaştırmalı olarak değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

2.1. Rumeli ve Anadolu Halk Müziği Motiflerinin Karşılaştırmalı Analizi ve Besteciler Üzerindeki Etkisi

Türk müziği, Rumeli ve Anadolu coğrafyalarında ortak tarihsel temellerden doğmuş, ancak her iki bölgede farklı toplumsal ve kültürel koşullar altında özgün biçimlerde gelişmiştir. Rumeli müziği, Osmanlı'nın batıya yönelişiyle birlikte saray çevresi, kentli zümreler ve serhat bölgelerinde biçimlenmiş; makam zenginliği, usulleri ve süslemeli melodilerle karakterize edilmiştir. Buna karşılık Anadolu müziği, halkın gündelik yaşamı ve sözlü kültür geleneğiyle iç içe olmuş; sade, tekrar eden ezgiler ve güçlü söz-melodi birlikteliğiyle toplumsal hafızayı taşımıştır.

Rumeli türkülerinde kullanılan makam çeşitliliği, bölgenin zengin kültürel yapısını ve Osmanlı dönemi boyunca gelişen müzik geleneğini yansıtmaktadır. 356 Rumeli türküsünde yapılan incelemelerde 29 farklı makamın kullanıldığı, bunlar arasında en yaygın olanın Hüseyinî makamı olduğu görülmüştür.¹⁶ Bu iki müzik geleneği aktarım biçimleri açısından da farklılık göstermektedir. Halk müziği sözlü gelenek yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılırken, saray müziği meşk sistemi aracılığıyla usta-çırak ilişkisi içinde sürdürülmüştür. *"Musiki meşklerini genellikle sarayın içinde görevli bulunan yetişmiş müzisyenler verirdi. Bunların bazıları müezzinlik ya da hüinkâr imamlığı gibi musiki bilgi ve pratiğini gerektiren görevler yapmaktaydılar. Hocalar, Topkapı Sarayı'nın diğer bölümleri olan Kiler, Hazine ya da Has Odada görevli olan musikişinaslar arasından seçilirdi. Saraya bağlı ve sarayda ikamet eden hocaların dışında aylıklı muallimlerin getirildiği de oluyordu. Bunlar haftanın muayyen günlerinde saraya gelir ve Seferli Odası'nda ders verirlerdi"*.¹⁷

¹⁶ Gülçin Yahya Kaçar, a.g.m., s.233.

¹⁷ Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, 3. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006. S.26.

Hem Rumeli hem Anadolu müzik geleneğinde de Hicaz, Hüseyinî ve Nihavent gibi dizilerin kullanılması ortak bir kültürel zemini işaret eder. Ancak Rumeli müziğinde melodik süslemeler ve atlamalı ezgi hatları belirginken, Anadolu müziği daha yatay bir çizgide ilerleyen, kısa temalar ve tekrar temelli yapılarla biçimlenmiştir. Böylece iki gelenek, aynı kaynaktan doğan fakat farklı estetik yönelimler kazanan müzikal anlatımlar oluşturmuştur.

Bu bağlamda Anadolu müzik örneklerinden “Allı Turnam” ve “Yemen Türküsü” dikkat çeker. Bu eserler, Anadolu halk müziğinin sade melodik yapısını, tekrara dayalı örgüsünü ve söz-melodi bütünlüğünü anlamak açısından somut örnekler sunar. Bu eserler ile söz ve ezgi arasındaki güçlü bağ, melodik sadelik ve duygusal anlatım daha anlaşılır biçimde açıklanabilir.

Yemen Türküsü, özellikle Hüseyinî makamı üzerine inşa edilmiştir; küçük aralıklarla ilerleyen melodik yapısı ve tekrarlayan motifleri, halk müziğinin içten ve doğal anlatımını ortaya koyar. Bu yapı, Anadolu halk ezgilerinin melodik sadeliğini ve yöresel karakterini somutlaştırır.

Yemen Türküsü, Anadolu müziğinin karakteristik özelliklerini yansıtırken; Komitas Vartabed’in derleyip Batı müziği anlayışıyla düzenlediği “Tsirani Tsar” (Kayısı Ağacı) adlı ezgi de benzer melodik motifler taşımaktadır.



Şekil 2: Komitas “Tsirani Tsar” (Kayısı Ağacı)¹⁸

Komitas’ın eseri, Ermeni ve Anadolu halk müziği gelenekleri arasındaki melodik ve ritmik benzerlikleri ortaya koyar. Kısa ve yükselen motifler, Anadolu’nun Muhayyer ve Tahir makamlarındaki giriş kalıplarını anımsatır. Her iki eserde de ezgi, sınırlı ses aralığında ve küçük melodik hareketlerle ilerler; bu da halk müziğinin ortak duygusal anlatım biçimini gösterir.¹⁹

Makamsal açısından ise, Hacı Arif Bey’in “Sultaniyegâh Saz Semaisi” Rumeli müziğinin karakteristik özelliklerini benimseyen örnek eserlerdendir. Hicaz makamı, süslemeler, geniş melodik geçişler ve karmaşık yapıli usul çeşitliliği sergilemektedir. Anadolu ve Rumeli müzik gelenekleri arasındaki farkı göstermek

¹⁸ Ayşe Taşpınar, “*Identity and Ottoman Empire: A Musical Synthesis at the Crossroads of the East and the West*”. University of California, Los Angeles, 2011. s.64.

(Finale programında şahsım tarafından yazılmıştır).

¹⁹ Ayşe Taşpınar, a.g.t s.64.

için, “Allı Turnam” ve “Yemen Türküsü” ile ele alındığında, makamsal, ritmik ve biçimsel farklılıklar daha net biçimde anlaşılabilir.

Sonuçta Rumeli müziği melodik süslemeleri ve lirik yapısıyla estetik bir zarafet sunarken; Anadolu müziği sade melodik yapısı, tekrarlı motifleri ve söz-melodi bütünlüğüyle halk yaşamını ve içsel duyguları yansıtır. Donizetti ve Guatelli, Rumeli motiflerini Batı armonisine uyarlarken, Komitas ve Manas, Anadolu motiflerini piyano ve dans formlarına aktararak iki geleneğin karakteristik özelliklerini evrensel bir biçimde eserlerine yansıtmışlardır.

Dolayısıyla, Anadolu ve Rumeli müzikleri birbirinden farklı biçimlerde gelişmiş olsalar da aynı kültürel kökün farklı ifadeleri olarak ortak bir melodik duyarlılığı paylaşmaktadır. Bu eserler ve benzerleri aracılığıyla, müziksel yapı ve anlatım özellikleri daha somut ve anlaşılır biçimde açıklanabilir.

2.2. Giuseppe Donizetti’nin Hayatı (1788–1856)

19. yüzyıl Osmanlı modernleşme sürecinin kültürel ve müzikal alandaki en önemli dönemlerinden biridir. İtalya’nın Bergamo kentinde dünyaya gelen Donizetti, müzikal eğitimine çok küçük yaşta başlamış, Fransa’da Napoleon ordusunda bandocu olarak görev almış ve Avrupa’nın önemli saraylarında müzisyen olarak bulunmuştur. Kardeşi o dönemin meşhur bestecisi, operalarıyla ünlü Gaetano Donizetti olan askerî bando müzisyeni Giuseppe Donizetti, 17 Eylül 1828 yılında İstanbul’a ulaştığı gün, kendisini sabırsızlıkla bekleyen padişahın huzuruna çıkmış, yeni bandoyu yetiştirmek üzere göreve atanarak “Osmanlı Saltanat Muzikalarının Baş Ustakarı” unvanını almıştır.²⁰

Osmanlı’daki görevi süresince, Batı çalgılarını saray öğrencilerine tanıtmış, Batılı müzik kuramlarını öğretmiş ve disiplinli bir eğitim sistemi inşa etmiştir. Onun liderliğinde kurulan Muzika-i Hümayun, zamanla yalnızca askerî törenlerde değil, saray içi konserlerde de yer almaya başlamış; bu durum Osmanlı elitinin müzikle olan ilişkisinde köklü bir dönüşümün başlangıcı olmuştur.

Donizetti Paşa’nın etkisi, sadece müzikle sınırlı kalmamış; protokol düzenlemeleri, saray törenlerinin batı tarzında yapılandırılması, uluslararası konukların karşılanması gibi birçok alanda da danışmanlık yapmıştır. Özellikle Sultan Abdülmecid döneminde, sarayda düzenlenen diplomatik kabul törenlerinde Donizetti’nin yönettiği orkestralar, Batılı devletlerle olan temaslarda Osmanlı’nın “medeniyet” düzeyini sergilemenin bir aracı olarak işlev görmüştür. Donizetti, zamanla saray mensuplarına piyano ve nota bilgisi öğretmeye başlamış, padişah ailesi üyeleri de dâhil olmak üzere birçok üst düzey kişiye Batı müziği eğitimi

²⁰ Mahmut Ragıp Gazimihal, *Türk Askerî Muzikaları Tarihi*, 1. Baskı, Maarif Basımevi, İstanbul 1955, s. 42.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2025 Cilt 7 Sayı 2 (103-139)
DOI: 10.47956/bmsd.1768292

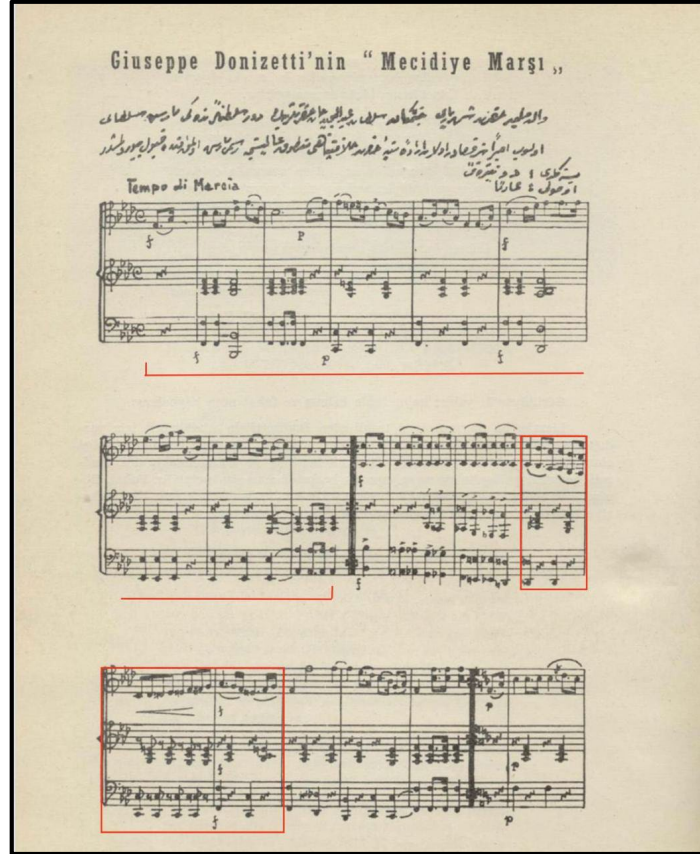
vermiştir. Özellikle Sultan Abdülaziz’in gençliğinde müziğe olan ilgisi, Donizetti’nin bu eğitimsel faaliyetlerinin uzun vadeli etkilerini göstermektedir. Donizetti Paşa aynı zamanda Osmanlı’da ilk resmî devlet marşlarından biri olan Mecidiye Marşı’nın da bestecisidir. Bu marş, Osmanlı hanedanının modern bir devlet kimliği kurma arzusunu müzikal bir forma dönüştürürken, Batı Avrupa’daki ulusal marş geleneğiyle de doğrudan ilişki kurmuştur.²¹

2.3. Donizetti’nin Mecidiye Marşı’nda Melodik, Ritmik ve Biçimsel Özelliklerin Analizi

Mecidiye Marşı, 1839 yılında Osmanlı padişahı Sultan Abdülmecid için, onun tahta çıkışı şerefine bestelenmiştir. Marşın bestecisi, sarayda görev yapan İtalyan asıllı müzisyen Giuseppe Donizetti Paşa’dır. Bu eser, padişahı yüceltmek ve Osmanlı’nın Batı’ya açılan yüzünü simgelemek amacıyla yazılmıştır. Giuseppe Donizetti’nin Mecidiye Marşı adlı eseri, Osmanlı Batılılaşma sürecinde müzikal temsilin önemli örneklerinden biridir. Eserin biçimsel yapısı A–B–A formuna dayalıdır. Bu yapı, klasik Batı marşlarında sıkça kullanılan simetrik ve tekrar temelli bir şemayı izler. Marş, Fa minör olarak yazılmıştır.

Melodik yapı açısından değerlendirildiğinde, eserde sınırlı aralıklarla ilerleyen ve sık tekrar eden kısa ezgisel motifler dikkat çeker. Bu yapı, özellikle Anadolu halk ezgilerinde yaygın olarak görülen lineer melodi anlayışıyla örtüşmektedir. Bu özellik, özellikle marşın 1–8. ölçülerinde ve tekrar eden 13–16. ölçülerinde açıkça gözlemlenir.

²¹ Emre Aracı, “Giuseppe Donizetti at the Ottoman Court: A Levantine Life”, *The Musical Times*, Cilt 143, Sayı 1, 2002, s. 53.



Şekil 3: Giuseppe Donizetti Mecidiye Marşı²²

Ritmik yapı 4/4 düzenine dayalı olmakla birlikte, Donizetti zaman zaman bu yapıyı çeşitlendiren vurgular ve senkoplarla zenginleştirmiştir. Bazı ölçülerde aksanların beklenmedik yerlere gelmesi, Rumeli halk müziklerinde görülen aksak ritim hissini çağırıştır. Bu yaklaşım, klasik Batı yürüyüş ritmini bozmadan yerel ritmik algıya gönderme yapar. Bu özellikler, mehter müziğinde veya Orta Anadolu halk oyunlarında (zeybek, bar, halay) rastlanan “vurgu-bekleme” temelli hareket anlayışına yakındır. Evren Kutlay Baydar Donizetti’nin marşı için şu satırları kaleme almıştır: “4/4’lük ölçüde yazılmış, anakruza başlayan Mecidiye Marşı’nda,

²² “Mecidiye Marşı” Giuseppe Donizetti
<https://nationalanthems.info/ote-61~.pdf> (08.01.2025).

Donizetti, Mahmudiye Marşı'ndaki gibi yoğun olarak noktalı ritimleri kullanmaktadır. Ayrıca kullanılan artmış ikili aralıklar marşa Türk müziği havası katmaktadır. İcra ve armoni açısından karşılaştırıldığında Mahmudiye'den daha ileri seviyededir. Buradan Muzika-ı Hümayün'ün bilgi ve kapasite açısından her geçen gün ilerleme kaydettiğini tahmin edebiliriz. Mecidiye marşının diğer bir özelliği de İstanbul'a konser vermek için gelen Liszt'in bu marşa "Grand Paraphrase"i (Büyük Parafraz) bestelemesidir. Donizetti, Mecidiye Marşı'nın yanı sıra Abdülmecid'e ithafen 'Grande Marche Militaire' (Büyük Askeri Marş) isimli bir eser de bestelemiştir".²³

Enstrümantasyon açısından bakıldığında, Donizetti eseri Batı bandosu için yazmıştır. Ancak kullanılan çalgılar (trompet, trombon, timpani) Osmanlı mehter müziğindeki zurna, davul ve boru gibi çalgıların işlevsel karşılığı olarak konumlandırılabilir. Bu durum, Batı kökenli çalgılarla Osmanlı müziğine ait fonksiyonların sürdürüldüğünü göstermektedir.

Bu bağlamda Donizetti, Batı müzik teorisi çerçevesinde bir marş üretmiş olmakla birlikte, melodik yapı, ritmik esneklik ve enstrümantasyon aracılığıyla Osmanlı müzik anlayışına ait öğeleri dolaylı biçimde yansıtmıştır. Bu yönüyle Donizetti'nin yaklaşımı, halk ezgilerinin doğrudan kullanımına dayanan Komitas'ın stilinden ya da makam sistemini korumaya çalışan Hamparsum Limonciyan'ın yönteminden ayrılır. Donizetti, Batı armonisini temel alarak, Osmanlı müzik kültürüyle örtüşen yapılar kurmuş ve bu sentezi biçimsel tutarlılığı bozmadan gerçekleştirmiştir.

Donizetti'nin tarzı, Batı'nın çok sesli yapısını yerel referanslarla biçimlendirilmiş bir temsil estetiği içinde sunmaktır. Böylece Donizetti, yalnızca bir müzik öğretmeni değil, bir kültürel çevirmen kimliğine bürünerek Osmanlı modernleşmesinin seslendirilmiş hâlini kurmuştur.

2.4. Callisto Guatelli' nin Hayatı (1819–1899)

19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda görev yapan İtalyan müzisyen Callisto Guatelli Paşa (1819–1899), Batı müziği ile Osmanlı saray müziğini sentezleyen öncü figürlerden biri olarak kabul edilir. Callisto Guatelli, 1819 yılında İtalya'nın Parma kentinde doğmuş, 1830 yılında burada müzik eğitimine başlamış ve kontrbas ile şan alanlarında Francesco Hiserich ve Antonio de Cesari'den ders almıştır. Mezuniyetinden sonra İtalya'daki önemli tiyatrolarda koro şefliği yapmış; 1840'ların ikinci yarısında ise İstanbul'a gelerek Naum Tiyatrosu'nda çalışmaya başlamıştır. 1846 yılında Sultan'ın huzurunda verdiği piyano resitali, onun Osmanlı

²³ Evren Kutlay Baydar, "Osmanlı'da Görevli İki İtalyan Müzisyen Giuseppe Donizetti, Callisto Guatelli", *Journal of World of Turks*, 2010, s. 290.

müzik çevresine hızlı bir şekilde kabul edildiğini göstermektedir.²⁴ Donizetti Paşa'nın 1856'daki vefatından sonra Muzika-i Hümayun'un başına geçerek bu kurumu yeniden yapılandırmış ve Batı müziği temelli bir eğitim anlayışı geliştirmiştir. Eğitimci yönüyle de ön plana çıkan Guatelli, dönemin önemli müzisyenleri olan Zati Bey ve Saffet Bey gibi isimlerin yetişmesinde rol oynamıştır.²⁵

Guatelli Paşa'nın bestelediği “*Aziziye Marşı*”, “*Osmaniye Marşı*” ve “*Osmanlı Sergi Marşı*” gibi eserler, biçim bakımından Batı müziğinin yapısını taşıırken; melodik özelliklerinde Osmanlı müzik anlayışının izlerini barındırmaktadır. Evren Kutlay Baydar'a göre, Guatelli Paşa halkın kolayca benimseyebileceği eserler ortaya koymak amacıyla yerel ezgiler ve makam temelli motifler kullanmış, Türk müziğini armonik düzenlemelerle çoksesliliğe uyarlamayı hedeflemiştir. Gazimihal'in aktardığı bilgiye göre ise, yalnızca Doğu müziğine değil, İslam kültürüne de yakınlık göstermiş; evini Kur'an ayetleriyle süslemiş ve üslubu halk arasında örnek alınmıştır.²⁶ Bu yaklaşımıyla hem saray çevresinde hem de geniş halk kitlesi arasında çoksesli müziğe yönelik olumlu bir bakış açısının gelişmesine katkı sağlamış ve Osmanlı'da Batı müziğinin kurumsallaşmasında önemli rol oynamıştır.

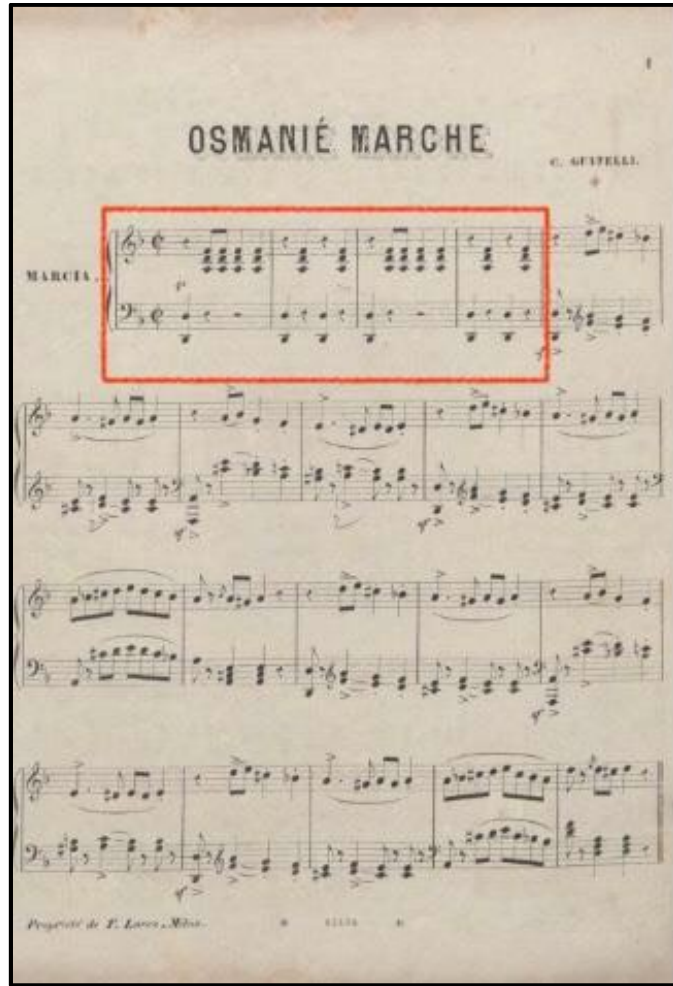
2.5. Callisto Guatelli'nin “*Osmaniye Marşı*”nda Melodik, Ritmik ve Biçimsel Özelliklerin Analizi

Callisto Guatelli'nin “*Osmaniye Marşı*”, Batı müzik geleneğine uygun biçimde dört zamanlı ve düzenli yapıda bestelenmiştir. Marşın giriş kısmındaki güçlü vurgular, Avrupa'daki askerî ve tören marşlarının klasik özelliklerini taşır.

²⁴ Emre Aracı, *Donizetti Paşa: Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s.217.

²⁵ Ahmet Say, *a.g.e.*, s.236.

²⁶ Mahmut Ragıp Gazimihal, *a.g.e.*, s. 71; Evren Kutlay Baydar, *Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri*, s. 289.

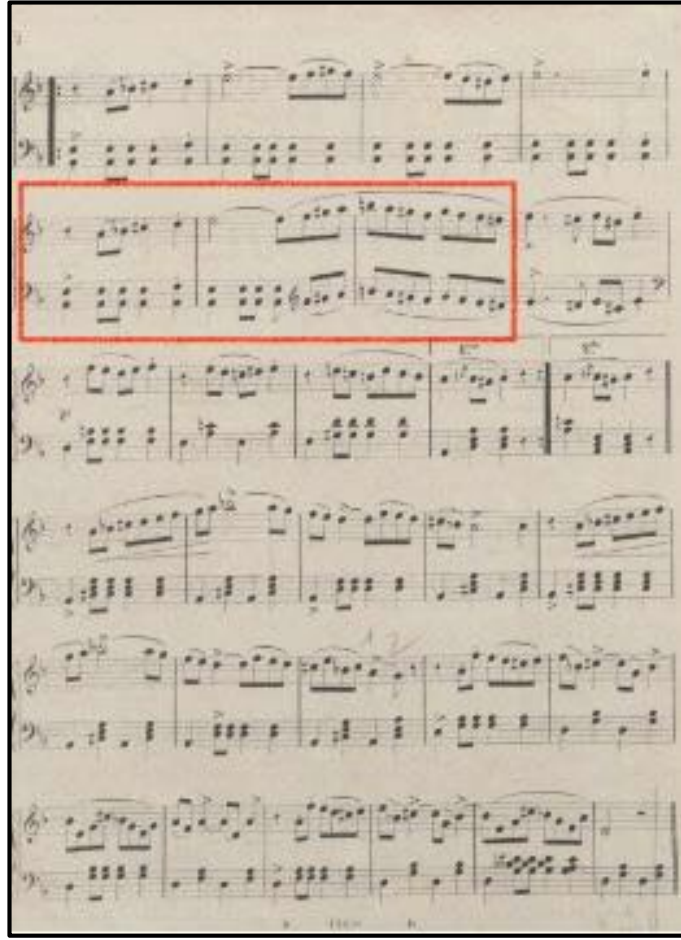


Şekil 4: Osmaniye Marşı²⁷

Eserin en dikkat çekici özelliği, gelişme bölümünde yer alan süslemeli motifler ve ritmik figürasyonlar aracılığıyla Rumeli müzik geleneğine özgü unsurların stilize edilerek kullanılmış olmasıdır. Özellikle 25. ölçü civarında belirginleşen yapılar, bu çok katmanlı kültürel etkileşimin müzikal bir yansımasıdır. Sağ elde art arda gelen üç sesli kısa motifler (ör. Do-Re-Mi gibi çıkıcı diziler),

²⁷ Emre Aracı, kişisel arşivi.

Rumeli halk ezgilerinde sıklıkla rastlanan küçük aralıklı melodik hücrelere benzerlik gösterir. Bu yapılar hem dinamik bir anlatım sunar hem de yerel halk müziğini Batı formları içinde yaşatır. Sol elde ise bu motifleri dengeleyen düzenli eşlik kalıpları yer alır.



Şekil 5: Osmaniye Marşı (sayfa 2)²⁸

Bu bölümdeki 2+2+2 biçiminde yapılandırılmış altı vuruşluk ritmik cümle yapısı, oyun havası karakteriyle örtüşür. Bu ritmik düzen, Rumeli müziğinin aksak

²⁸ Emre Aracı, kişisel arşivi.

ve bölmeli yapısına yakın bir anlayışı Batı formunda yeniden üretir. Söz konusu motiflerin tematik tekrarlarla işlenmesi ise, Rumeli kökenli halk ezgilerinde görülen “dolaşan ezgi” yaklaşımının bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Aynı zamanda, melodik çizgilerin dar bir ses aralığında kalması – ikili ve üçlü aralıklarla ilerlemesi Trakya ve Balkan halk müziklerinde sık karşılaşılan sınırlı ambituslu (ses aralığı) melodik yapıyı yansıtır.

Guatelli, armonik altyapıda klasik Batı müziğinin Tonik–Dominant ilişkisini muhafaza ederken, melodik yapıyı Re minör tonundaki eserin Dominantı olan ve Hicaz makamının karar sesi olan La notası etrafından dolaştırarak yerel müzik algısıyla bağ kurmuştur. Bu yöntem, yalnızca teknik bir uyarlama değil, aynı zamanda kültürel bir adaptasyon stratejisidir. Marşın yapısal bölümleri belirli bir düzen içinde ilerlerken, orta bölümde yer verilen süslemeler ve melodik motifler sayesinde dinleyiciye tanıdık gelen bir usul sunulmaktadır. Bu yaklaşım, halk müziği yapısının senfonik veya marş yapısına entegre edilmesinin başarılı bir örneği olarak görülebilir.

Guatelli’nin bu eserdeki başarısı, Batı armonisini korurken Osmanlı coğrafyasının melodik hafızasına dokunabilmesinde yatar. Rumeli ezgilerine benzer motiflerin birebir alıntılanmadan, stilize edilerek aktarılması; bestecinin yerel duyarlılığı önemseydiğini ve bu doğrultuda evrensel bir marş dili oluşturmaya çalıştığını göstermektedir.

Guatelli, Osmaniye Marşı aracılığıyla yalnızca saray müziği geleneğine hizmet eden bir Batılı besteci olmakla kalmamış, aynı zamanda Osmanlı coğrafyasındaki çokkültürlü müzikal etkileşime duyarlı bir yaratıcı profil ortaya koymuştur. Rumeli müziğine ait ritmik ve ezgisel öğelerin marş yapısına entegre edilmesi, hem dönemin kültürel çeşitliliğini müzik aracılığıyla belgelemekte hem de Batı formlarının yerel motiflerle nasıl uyumlu hale getirilebileceğine dair önemli ipuçları sunmaktadır.

2.6. Donizetti ve Guatelli’nin Rumeli Müzik Unsurlarıyla İlişkisi

Giuseppe Donizetti ve Callisto Guatelli gibi Muzıka-i Hümayun’un temelini atan Avrupalı müzik insanları, yaşamlarının büyük bölümünü İstanbul’da geçirmiş ve çalışmalarını bu merkezde yürütmüşlerdir. Bu coğrafi sınırlılık, onların yerel müzikal motiflerle olan temasını da belirlemiştir. İstanbul, çokkültürlü yapısı sayesinde geniş bir müzikal etkileşim ağına sahip olmakla birlikte, özellikle Rumeli kökenli (Batı Trakya, Balkanlar) ezgilerin ve temaların yoğun biçimde hissedildiği bir merkez olmuştur. Donizetti ve Guatelli’nin bestelediği marşlarda ve diğer saray müziği örneklerinde, bu Rumeli menşeli melodik yapıların izleri açıkça gözlemlenebilir. “*Guatelli’nin Osmaniye Marşı, Osmanlı’nın millî marşı olarak bir*

süre kullanılmıştır. Ancak asıl Osmanlı millî marşı olarak Donizetti'nin marşları ağırlıkta olmuştur.”²⁹

Bununla birlikte, bu iki bestecinin Anadolu'nun iç bölgelerinde yaşayan halk topluluklarının otantik makam anlayışları ve ezgisel derinliğiyle doğrudan temas etme imkânları sınırlı kalmıştır. Anadolu'nun sözlü gelenek yoluyla aktarılan zengin makamsal yapısı, özellikle taşra bölgelerinde yaşayan halk toplulukları arasında varlığını sürdürmüş; İstanbul merkezli Batılılaşma projelerinde ise genellikle yüzeysel veya dolaylı bir temsil alanı bulmuştur. Donizetti'nin İstanbul dışına seyahat etmediği, Guatelli'nin ise saray çevresine odaklanan görevleri nedeniyle Anadolu'nun müzik gelenekleriyle birebir temas kuramadığı bilinmektedir. Bu durum, onların eserlerine yansıyan yerel unsurların daha çok Rumeli kaynaklı melodilerle sınırlı kalmasına neden olmuştur.

Sultan Abdülmecid döneminde Batı müziğine ve operaya ilgi devam etmiş, yurt dışından çok sayıda müzisyen saraya davet edilmiştir. Buna karşın Sultan Abdülmecid, Batı müziğini tam olarak benimsememiş ve önemsememiştir.³⁰ Hakan Ali Toker, “Müziğin Evrim Ağacı” yazısında ifade ettiği gibi Osmanlı döneminde bugün “Klasik Türk Musikisi” diye adlandırdığımız saray müziği (Enderun Müziği) ile “Halk Müziği” arasında bir ayrım vardır. Bu ayrım, sarayla halk arasındaki kültürel farktan, kopukluktan kaynaklanan bir ayrımdır. Saray çevresinin entelektüel müzisyenleri halk müzisyenlerine tepeden bakıyor, onları küçümsüyordu -Tamburi Cemil Bey bu önyargının istisnası olmuştur-. Klasik musiki yüksek sanat, halk müziği ise cahil halk tabakasının ilkel sanatı olarak görülmektedir. Bu ayrım Cumhuriyet döneminde de devam etmiş, ancak tersine dönmüştür. Cumhuriyet devrimiyle birlikte ulus kültürü yaratma sürecinde Osmanlı sarayının elit kültürüne sırt çevrilmiş, Türk Halk Müziği ise Türk Beşleri'nin ve ardıllarının yararlandığı kaynak olmuştur.

Ziya Gökalp'in “Türkçülüğün Esasları”nda saray müziğini “Bizans etkisi taşıyan, bize ait olmayan” bir müzik türü olarak tanımlaması, halk müziğine duyulan ilginin Cumhuriyet ideolojisiyle nasıl yeniden konumlandırıldığını da ortaya koyar.³¹ Hakan Ali Toker'in vurguladığı üzere, Osmanlı'da klasik saray müziği ile halk müziği arasında uzun süreli bir kültürel ayrım mevcut olmuş; entelektüel kesim

²⁹ Seyit Yöre, “Osmanlı/Türk Müzik Kültüründe Levanten Müzikçiler”, *Türkiyat Araştırmaları*, Sayı 24, 2008, s. 428.

³⁰ Volkan Kaptan-Merve Kaptan, “Cumhuriyet Dönemi ve Öncesi Batılılaşma Hareketlerinin Türk Müziğine Etkileri”, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt 8, Sayı 58, 2019, s. 811.

³¹ Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, 1. Baskı, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1976, s.120.

saray müziğini üstün tutup halk müziğini görmezden gelirken Cumhuriyetle birlikte bu durum tersine dönmüştür.³²

Bu çerçevede, Muzika-i Hümayun çatısı altında şekillenen Osmanlı Batı müziği repertuarı, çoğunlukla Avrupa klasik müzik kalıpları ile İstanbul'da yaşayan gayrimüslim ve Levanten çevrelerin müzikal beğenilerinin bir sentezine dayanmaktadır. Anadolu'nun derin makamsal karakteri ise ancak 20. yüzyılın başlarında, halk müziği derlemeleri ve modern müzikologların çalışmalarıyla sistemli biçimde notaya alınarak müzik arşivlerine girebilmiştir. Dolayısıyla, Donizetti ve Guatelli gibi öncü figürlerin eserleri, dönemin modernleşme ideallerini yansıtan, ancak Anadolu'nun yerel müzik mirasına dokunmayan ürünler olarak değerlendirilmelidir.

2.7. Donizetti ve Guatelli'nin Eserlerinde Ezgisel ve Biçimsel Yaklaşımların Karşılaştırılması

Osmanlı sarayında görev yapmış iki önemli Batılı besteci olan Giuseppe Donizetti ve Callisto Guatelli, 19. yüzyıl boyunca Osmanlı müzik modernleşmesinde belirleyici roller oynamış; besteledikleri marşlar ve düzenlemelerle Batı müziğini yerel bağlamlara uyarlama çabası göstermişlerdir. Her ne kadar her ikisi de İtalyan kökenli, klasik Batı müziği eğitimi almış müzisyenler olsa da, eserlerinde benimsedikleri ezgisel yapı ve biçimsel anlayışlar bazı temel farklılıklar içerir.

Giuseppe Donizetti, özellikle Mecidiye Marşı gibi eserlerinde, Batı müziğine ait A–B–A form yapısını benimsemiş; klasik armonik çerçevede Tonik-Dominant ilişkilerini temel almıştır. Ancak melodik açıdan Rumeli ve Balkan ezgilerine yakın duran, aksak ritimli ya da makam etkisi taşıyan öğelere sınırlı düzeyde yer vermiştir. Donizetti'nin İstanbul dışına çıkmaması, onun Anadolu müzik kültürüyle doğrudan bir temas kurmasına yol açmış; bu da eserlerinde daha evrensel, Batı merkezli melodik motiflerin tercih edilmesine neden olmuştur. Melodi çizgileri sade, marş ritmi belirgin ve dikey armoni ön plandadır.

Callisto Guatelli ise Osmaniye Marşı ve Aziziye Marşı gibi eserlerinde biçimsel olarak Donizetti'ye benzer şekilde klasik Batı marş formunu sürdürmüş, ancak ezgisel yapıda daha süslemeli ve dramatik bir anlatımı tercih etmiştir. Guatelli'nin melodik dili, zaman zaman modülasyonlarla genişleyen, armonik zenginlik içeren daha renkli bir yapı gösterir. Ayrıca, ritmik yapı açısından Donizetti'ye göre daha çeşitlidir ve bazı eserlerinde Türk müziğine ait ritmik kalıpların izleri daha belirgindir.

³² Hakan Ali Toker, “Müziğin Evrim Ağacı,” T24, 25 Mart 2024, <https://t24.com.tr/yazarlar/hakan-ali-toker/muzigin-evrim-agaci,48597>.

Vedat Kosal, Callisto Guatelli'nin Türk müziğine olan ilgisini ve yerel melodilere dayalı çalışmalarını şu sözlerle vurgular: “*Guatelli, eserlerinde Türk müziği makamlarını kullanmış, bazı Türk şarkılarını yeniden bestelemiş ve bu doğrultuda 24 Arie Nazionali e Canti Popolari Orientali, Antichi e Moderni (24 Ulusal Arya ve Doğu'ya Ait Eski ve Yeni Halk Şarkıları) başlıklı bir eser yayımlamıştır. Ayrıca, onun en bilinen marşları arasında 'Osmaniye Marşı' ve 'Osmanlı Sergisi Marşı' yer almaktadır.*”³³

Sonuç olarak ezgi kullanımı açısından bakıldığında, Donizetti'nin yaklaşımı daha sabit ve sade iken, Guatelli'nin ezgileri daha geniş aralıklı, süslemeli ve senfonik düşünceye açık bir karakter taşır. Biçimsel olarak her iki besteci de Batı klasik müzik normlarına bağlı kalmış olsa da Guatelli'nin armonik gelişim ve orkestrasyon anlayışı, Donizetti'ye kıyasla daha çeşitlenmiş ve dramatik bir ifade kapasitesine sahiptir.

2.8. Komitas Vardapet'nin Hayatı (1869–1935)

Komitas Vardapet (1869–1935) Kütahya doğumlu bir rahip, besteci ve müzikolog olarak yalnızca Ermeni müziğine değil, Anadolu'daki çok kültürlü müzik geleneklerine yaptığı katkılarla da tanınmaktadır. Onun halk müziği üzerine yürüttüğü araştırmalar, Anadolu'nun farklı topluluklarına ait ezgilerde ortak yapılar bulunduğunu ortaya koymuştur. Özellikle Ermeni, Türk ve Kürt müzikleri arasında gözlemlediği benzerlikler, kültürel etkileşimin müzik üzerindeki etkisini göstermektedir.³⁴ İlk eserlerinde Hamparsum yazım sistemi kullanan Komitas ilerleyen yıllarda Batı teknikleri de kullanmıştır. Avrupa'da aldığı müzik eğitime rağmen geleneksel Ermeni müziğini merkezde tutmuş; eserlerinde yerel melodik kalıpları Batı müziği teknikleriyle bir araya getirmiştir. Piyano için bestelediği yapıtlarında, Ermeni halk ezgilerinin modlarını ve ritim yapılarını klasik müzik formu içinde yeniden yorumlamıştır. Bu yaklaşım, yalnızca yerel tınların korunmasını değil, onların modern bir anlatımla dinleyiciye sunulmasını da sağlamıştır.

Komitas'ın çalışmaları etnomüzikolojinin erken örnekleri arasında sayılabilir. Kendisinden sonra Macar besteciler Bela Bartok (1881-1945) ve Zoltan Kodaly (1882-1967) gibi isimler benzer yöntemlerle halk müziği derlemeleri gerçekleştirdiler de Komitas'ın Anadolu'daki çalışmaları bu sürecin öncüsü olmuştur. Onun derlemeleri, Ermeni halk müziğinin yanı sıra bölgenin çok kültürlü müzik ortamının da yansımasıdır. Bu denli derin ve özgün bir sanat anlayışı,

³³ Vedat Kosal, *Osmanlı Saraylarında Müzik*, 1. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul 2001, s. 98.

³⁴ Tayfun Nalcı, *Gomidas: Bu Toprağın Sesi*, 1. Baskı, İstanbul Araratlı Ermeni Lisesi Eğitim ve Kültür Vakfı & Anadolu Kültür, İstanbul 2010, s. 26.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2025 Cilt 7 Sayı 2 (103-139)
DOI: 10.47956/bmsd.1768292

Avrupa'daki sanat çevrelerinde de büyük yankı uyandırmış, Komitas'ı özellikle Fransa'da dönemin ünlü bestecileri müzik tarihine mal olmuş bir figür olarak kabul etmiştir. Claude Debussy, Komitas'ı dinledikten sonra “Sizin müziğiniz önünde diz çöküyorum diyecek ve ekleyecektir: Gomidas Antuni şarkısı haricinde başka hiçbir şey yazmış olmasaydı dahi, bu onu dünyanın en büyük müzisyenler arasında yer alması için yeterli olurdu. Ünlü Fransız müzisyen Frederic Macler “La Musique en Armenie” başlıklı yazısında, Komitas'ın 1914 yılında verdiği sunumlardan bahsederek halk şarkıları ve de bilhassa çift saban şarkıları hakkında sunumları diyebiliriz ki konferansın en değerli sunumları olmuştur demektedir.³⁵

2.9. Komitas Vardapet'in Piyoano Eserleri

Komitas Vardapet (1869–1935), Ermeni müziğinin önde gelen figürlerinden biri olarak, geleneksel halk ezgilerini derleyip Batı klasik müziğiyle sentezleyerek özgün bir müzikal kimlik oluşturmıştır.³⁶ Piyoano eserleri, Ermeni halk müziğinin yapısını ve ritmik öğelerini Batı müziği teknikleriyle birleştirerek dikkat çeker.

Komitas'ın piyoano için yazdığı başlıca eserler arasında “Yedi Dans” (1916), “Çocuklar İçin On İki Parça” (1910), “Misho-Shoror” (1906) ve “Piyoano için Yedi Şarkı” (1911) bulunmaktadır. Bu eserlerde, geleneksel Ermeni halk müziği öğeleri Batı müziği teknikleriyle harmanlanmıştır. Komitas'ın tüm piyoano eserlerini çalan dünyaca ünlü piyanist Svetlana Navassardian'ın, besteci hakkındaki yorumu onu ne kadar özel bir ruh dokunuşuna sahip olduğunun ifadesidir: “Komitas'ın müziğinin derinliklerine dalarken hissettiğim saadeti aktarmak imkânsız. Sanki Komitas'ın saf ruhunun katmanları birer birer gözlerimin önünde açılıyor, vatanımın doğal manzaralarının görüntülerini, halkımın evrensel ruhunu ve yaratıcılığını, törenlerin, tarihin ve geleneğin görkemini oluştuyordu.”³⁷

Komitas'ın müziği, Ermeni halk müziğinin özgün yapısını koruyarak, Batı müziğiyle sentezleyen bir yaklaşım sergiler. Bu yaklaşım, onun eserlerinin hem yerel hem de evrensel bir müzikal kimlik kazanmasını sağlamıştır.³⁸ Ona göre köylü, şarkı besteleme yeteneğini doğadan alır. Şarkılar onlar için doğayla iletişim kurma aracıdır. Komidas'ın derlediği halk şarkıları, kolektif bir üretim sürecine işaret eder. Köylünün günlük yaşamından haber verir. Yazılarında iş şarkılarına, doğaçlama

³⁵ Tayfun Nalcı, *a.g.e.*, s. 38.

³⁶ Roger G.Hovanissian, *The Armenian People from Ancient to Modern Times*, Cilt II, St. Martin's Press, New York 1997, s. 200.

³⁷ Svetlana Navassardian, *Komitas: Complete Piano Works* [CD] (TM Production, 2019) s. 4.

³⁸ Komitas, *Komitas: Essays and Articles* (V. Barsoumian), Drazark Press, Los Angeles 2001, s. 50.

yöntemlerine, şarkının üretildiği coğrafi bölgeye göre değişen icra farklarına değinir. Şarkıların türleri arasında ritüel şarkıları, destanlar, lirik şarkılar, dans şarkıları ve enstrümantal ezgiler de yer alır. Gurbete gidenin yaşadığı acıları anlatan “*Evsiz*” isimli “*Antuni*” (gurbet şarkısı) ve “*Krunk*” (turna) halk arasında önemli bir yer edinmiştir.³⁹

2.10. Komitas Vardapet’in “Pişano için Yedi Şarkı”sında Melodik, Ritmik ve Biçimsel Özelliklerin Analizi

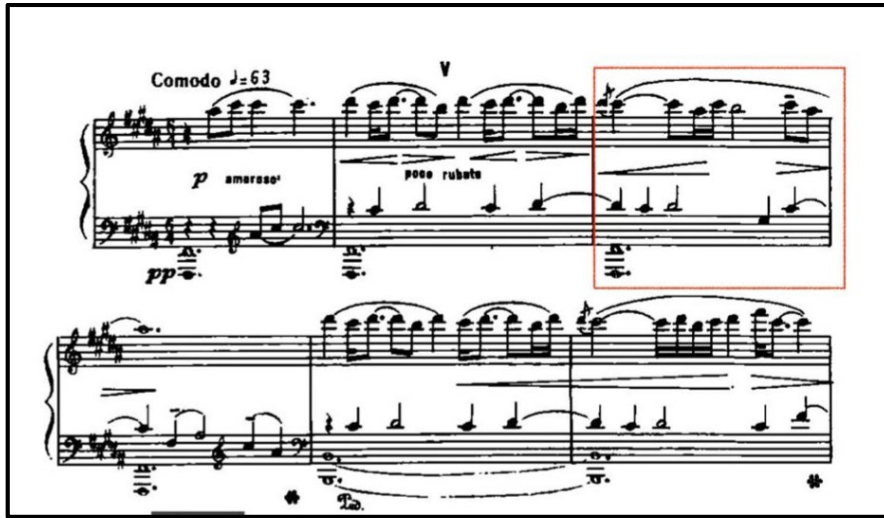
Evrensel Vartabed’in “*Pişano için Yedi Şarkı*” adlı eser Anadolu’nun çokkültürlü müzikal mirasını hem biçimsel sadelik hem de derin modal zenginlikle evrensel pişano diliyle buluşturan nadir bir örnektir. Bu eser, Anadolu coğrafyasının müzikal dokusunu Batı çalgısı olan piyanoya aktarırken, biçimsel sadelik ile kültürel derinliği aynı potada eriten bir yapıttır. Bu yedi parça, Komitas’ın yıllar süren alan derlemeleri sonucunda elde ettiği halk ezgilerine dayanmakta, dolayısıyla hem etnomüzikolojik bir belge hem de müzikal bir yeniden yorum olarak değerlendirilmektedir. Eserin temelinde yer alan halk melodileri, Osmanlı İmparatorluğu döneminde Anadolu’da yaşayan Ermeni köy topluluklarının sözlü müzik geleneğinden beslenmektedir. Bu yönüyle, eser yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda tarihsel bir tanıklık niteliğindedir.

Biçimsel açıdan bakıldığında, parçalar genellikle kısa süreli ve şarkısal formda yapılandırılmıştır. A-A’ veya A-B-A gibi temel formlar tercih edilmiş, melodik yapı öne çıkarılmış ve eşlik figürleri minimumda tutulmuştur. Bu tercih, halk müziğinde anlatının yalın bir biçimde aktarılmasına dayanan sözlü kültür anlayışının piyanoya uyarlanmış bir yansımasıdır. Tekrara dayalı yapılar, ezginin bellek yoluyla aktarımına gönderme yaparken, parçaların kısa oluşu da halk şarkılarının doğasına sadık kalındığını göstermektedir. Ayrıca, her bir parçada duygusal yoğunluk, aşırı romantik anlatımdan uzak durularak yalınlık içinde verilmiş, bu da esere güçlü bir içtenlik kazandırmıştır.

Parçaların melodileri genellikle dar ses aralıklarında dolaşmakta ve konuşma ritmine uygun bir yapı izlemektedir. Bu özellik, Anadolu halk müziğinin doğal anlatı diline paralel bir yapı arz etmektedir. Komitas’ın özellikle kadın şarkıcıların söylediği ezgilere önem vermesi, melodilerdeki naiflik, içe dönüklük ve süslemelerin inceliğiyle kendini göstermektedir. Ezgilerde sıkça karşılaşılan çıkıcı ve ardından inen hatlar, halk müziğinin dramatik anlatım dilini yansıtırken; belirli melodik figürlerin sürekli tekrarı hem ritüelistik hem de lirik bir yapı oluşturur.

³⁹ Didem Güvener-Cenk Güray, “Gomidas’ın Türkçe-Kürtçe-Ermenice Derlemelerindeki Dans Ezgilerinin Analizi,” *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, No.24, 2023, s. 92.

Örneğin beşinci parçadaki çarpmalar yöresel “ağız”ların piyanoya aktarımı olarak değerlendirilebilir.



Şekil 6: Komitas “Piyano için Yedi Şarkı” No.5 “The Moon is Behind The Mountain”⁴⁰

Ses dizileri bakımından ise Komitas’ın tonal değil modal bir anlayış benimsediği açıktır. Eserler, Batı müziğinde kullanılan majör-minör sisteminden çok, halk müziğinde rastlanan Dorian, Eolyen ve Frigyen modalitelere yaslanmaktadır. Bu modal yapı, piyanoda tam anlamıyla tonal merkez oluşturmaktan, göçebe bir duyusal atmosfer yaratmaktadır. Bu da Anadolu’nun müzikal coğrafyasındaki karar sesine karşılık gelir. Komitas, modların özgün doğasını koruyarak piyano üzerinde icraya uygun bir armonik altyapı oluşturmakla kalmamış; aynı zamanda melodik yapının özünü bozmadan yeni bir anlatım dili geliştirmiştir.

Bu yedi parçanın yazılma nedeni yalnızca müzikal bir deneme değil, aynı zamanda kültürel bir koruma ve kimlik ifadesidir. Komitas, Batı’da eğitim almış bir rahip ve müzikolog olarak, Batı müzik tekniklerini halk müziğinin hizmetine sunmuş, Anadolu’daki Ermeni köylülerinin ezgilerini unutulmaktan kurtarmıştır. Komitas’ın “Piyano için Yedi Şarkı” eseri, biçimsel sadeliği, melodik naifliği ve modlara dayalı anlatım gücüyle yalnızca Batı piyano repertuarına değil, aynı zamanda Anadolu müzik mirasına da kalıcı bir katkı sunar. Eser, Anadolu’nun çok

⁴⁰ Vatche Barsoumian, kişisel arşivi.

kültürlü yapısının, halk müziği aracılığıyla nasıl evrensel bir dile çevrilebileceğini gösteren nadir örneklerden biridir.

2.11. Komitas Vardapet'in "Piyano için Yedi Şarkı" No. 1 "I am a Girl"ünde Melodik, Ritmik ve Biçimsel Özelliklerin Analizi

Komitas'ın "*Piyano için Yedi Şarkı*" başlıklı süitinin birinci eseri olan "*I am a Girl*", yalın yapısı ve kültürel temsili açısından dikkat çeken bir parçadır. Bu eser, biçimsel ve ezgisel analiz yöntemiyle; makam özellikleri, ritmik yapı, melodik işleyiş ve armonik düzenleme açısından değerlendirilmiştir. Parça, 6/4 ölçü biriminde, ♩ = 96 temposunda yazılmıştır ve bu geniş zamanlı yapı, halk müziğine özgü nefesli, akıcı anlatımı desteklemektedir.

Eserin yapısı, halk ezgilerinde sıkça karşılaşılan A–A' formuna benzer şekilde ilerler. Melodik cümleler küçük varyasyonlarla tekrarlanır ve kısa bölümler hâlinde yapılandırılmıştır. Ezgi, karar sesi etrafında dolanır ve küçük adımlarla ilerler; bu da Anadolu halk müziğinin karakteristik anlatım biçimlerinden biridir. Bu özellikler, parçaya yerel bir aidiyet ve sözlü kültürün yalınlığına uygun bir ifade kazandırır.

Sağ elde sürekli tekrarlanan Mi–Mi–Mi–Sol–Mi gibi figürler, melodik değil, eşlik karakteri taşır. Bu yapı, her ölçüde legato şekilde çalınarak parçanın akışına içsel bir huzur katar. Sol eldeki La–La–Mi–Sol dizisi ise hem armonik temel sunmakta hem de ezgisel hareketin taşıyıcısı olarak rol oynamaktadır.



Şekil 7: Komitas, Piyano için Yedi Şarkı n.1 “I’m a Girl”⁴¹

Parçanın modal karakteri, Eolyen dizisi (doğal minör) özellikleri gösterir. Dizi, belirgin bir ton merkezi oluşturmadan modal olarak dolaşır. Bu göçebe yapı, Batı tonalitesine değil, halk müziğinde karşılaşılan modsal duyuma karşılık gelir. Komitas burada majör-minör ilişkilerine bağlı kalmadan halk müziği mantığına sadık kalır. Armonik yapı oldukça basit tutulmuştur. Sol elde yer alan kırık akorlar, ezgiyi bastırmadan sadece destekler.

Sonuç olarak, “*I am a Girl*” hem çocukluk temasını hem de yerel halk müziği öğelerini inceliklerle işleyen bir eserdir. Komitas, halk müziğini dönüştürmektense olduğu gibi kabul eder ve onu, Batı müziği teknikleriyle sade ama içten bir anlatıma dönüştürür. Eser, doğrudanlığı ve zarafetiyle sözsüz ama güçlü bir halk hikâyesi anlatır.

2.12. Edgar Manas’ın Hayatı (1875–1964)

Edgar Manas (1875–1964) Osmanlı döneminde İstanbul’da doğmuş ve Türkiye Cumhuriyeti’nin kültürel mirasına da önemli katkılarda bulunmuş Ermeni asıllı bir besteci, orkestra şefi ve müzik eğitimcisidir. İlk müzik eğitimini İstanbul’da

⁴¹ Vatche Barsoumian, *a.g.e.*, s. 5.

aldıktan sonra 13 yaşında İtalya'ya giderek Venedik'teki Murad-Rafaelyan Koleji'nde beş yıl eğitim görmüş, ardından Padova Konservatuarı'ndan "maestro" ünvanıyla mezun olmuştur.⁴²

1905 yılında İstanbul'a dönen Manas, Union Française'in Gallia Korosu'nun şefliğine atanmış ve 1912–1933 yılları arasında İstanbul Konservatuarı'nda öğretmenlik yapmıştır. Bu dönemde konservatuvarın orkestrasını ve kadınlar korosunu yönetmiş, 1924 yılında ise Türkiye'deki ilk Müslüman Türk kadınlar korosunu kurmuştur.⁴³ Manas 1932 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin millî marşı olan İstiklal Marşı'nın orkestrasyonunu yaparak ulusal müzik tarihimizde önemli bir yer edinmiştir. Ayrıca, "*Doğu Rapsodisi*" adlı eseri 1959 yılında İstanbul Belediyesi Şehir Orkestrası tarafından Cemal Reşit Rey yönetiminde seslendirilmiştir.

Besteci olarak da aktif olan Manas bir senfoni, bir oratoryo ve çeşitli piyano eserleri bestelemiştir. Eserleri arasında "*Menuet Valsi*", "*Kuddas-ı Şerif Ayini*", "*Andante Symphonique*", "*Tantum Ergo*", "*Quartette*", "*Prens Adaları*" ve "*Danses Populaires Turques*", "*Suite*" (üç kısımlı), "*Rapsodie de l'Orient*", "*Symphonique Allegro*", "*Kara Tavuk*", "*Aşkın*", "*Yalı Havası*" ve "*Dama Çıkma*" adlı Türkçe şarkıları bulunmaktadır.⁴⁴

Eğitimci kimliğiyle de öne çıkan Manas, Dârü'l-Elhân'da (sonradan İstanbul Belediye Konservatuarı) armoni ve kompozisyon dersleri vermiştir.⁴⁵ Bu kurum Osmanlı'nın ilk resmî müzik okulu olup, müzik sanatının bilimsel bir yolla eğitim ve öğretimini amaçlamıştır.⁴⁶ Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında Manas önemli bir müzik eğitimcisi olarak birçok öğrenci yetiştirmiştir. Öğrencileri arasında Osmanlı hanedanı mensupları, Türk ve Ermeni müzisyenler bulunmaktadır. Özellikle Şehzade Abdürrahim Efendi ve kız kardeşi Ayşe Sultan, Manas'ın en yetenekli öğrencileri arasında yer almaktadır. Bunun yanı sıra, Türk müziğinin önemli teorisyenlerinden Hüseyin Sadettin Arel de Manas'tan ders almıştır. Ayrıca, Ermeni besteciler Ara Bartevean ve Koharik Gazarossian da onun öğrencileri arasında gösterilmektedir

⁴² "Edgar Manas", Biyografi.net.

<https://www.biyografi.net/kisi-edgar-manas-5238/> (07.06.2025).

⁴³ Ayşe Taşpınar, "*Identity and Ottoman Empire: A Musical Synthesis at the Crossroads of the East and the West*", (University of California, Doktora Tezi), Los Angeles 2011, s. 83.

⁴⁴ Pars Tuğlacı, *Mehterhane'den Bando'ya: Turkish Bands of Past and Present*, 1. Baskı, Cem Yayınevi, İstanbul 1986, s. 182.

⁴⁵ Ayşe Taşpınar Gatenyo, *Keys for Unity, Movimento Classical*, 2024, CD, s. 5.

⁴⁶ Kubilay Kolukıncı, *Darü'l- Elhan ve Darü'l-Elhan Mecmuası*, 1. Baskı, Barış Kitap, Kırşehir 2015, s. 26.

2.13. Edgar Manas'ın “*Dances Populaires Turques*”inde (Türk Halk Dansları Süiti) Melodik, Ritmik ve Biçimsel Özelliklerin Analizi

1929 yılında bestelenen “*Dances Populaires Turques*” başlıklı piyano süiti, Edgar Manas'ın Ege Bölgesi'ne ait yerel halk ezgilerinden esinlenerek oluşturduğu yedi parçalık bir çalışmadır. Hüseyin Sadettin Bey için yazılmış bu eser Paris'te “Editions Maurice Senart” tarafından basılmıştır.⁴⁷



Şekil 8: Edgar Manas (*Dances Populaires Turques*) “Oyun havası” (Alaşehir)⁴⁸

⁴⁷ “Edgar Manas”, Biyografi.net.

<https://www.biyografi.net/kisi-edgar-manas-5238/> (07.06.2025).

⁴⁸ Edgar Manas *Dances Populaires Turques* “Oyun havası” Editions Maurice Senart.

Bölümler sırasıyla;

- I. Oyun havası (Alaşehir) — Air de danse
- II. Divan (Muğla) — Divan
- III. Editions Maurice Senart oyun havası (Aydın) — Danse zeybek
- IV. Ağır zeybek oyunu (Muğla) — Danse zeybek lente
- V. Gelin havası (Muğla) — Chanson de la mariée
- VI. Ağır zeybek oyun havası (Aydın) — Air de danse zeybek lent
- VII. Zeybek oyun havası (Ödemiş) — Danse zeybek

Bu süitte yer alan danslar, bölgesel müzik karakteristiğini hem melodik hem de ritmik açıdan yansıtır. Her dansın başlığı altında belirtildiği gibi, eserlerin kaynağı belirli yörelere dayanmaktadır ve büyük olasılıkla bu melodiler, halk danslarına ait otantik ezgilerin piyano düzenlemeleridir. Eserde yer alan Zeybek, Gelin Havası ve Divan gibi bölümler, yerel ezgilerin sadakatle korunmasının yanı sıra Batı klasik müziği biçimleriyle düzenlenmiştir. Eserin müzikal dili, modal yapılar (özellikle Doryen dizisi), aksak ritimler ve varyasyon teknikleri üzerine kurulmuştur.

Manas, bu eserinde çağdaş Bela Bartok gibi halk müziği unsurlarını klasik müzik kalıpları içerisinde işleyerek onları sanatsal bir forma dönüştürmüştür. Orijinal ezgilerin Manas tarafından mı derlendiği, yoksa dönemin mevcut halk müziği derlemelerinden mi faydalandığı net değildir. Ancak bilinen tarihsel verilere göre, Dârü'l-Elhan adlı kurum 1926'dan itibaren sistemli bir şekilde halk müziği notalarını derleterek yayınlamış, 1929'a gelindiğinde 850 civarında ezgi kayıt altına alınmıştır. Manas'ın bu kurumda hem orkestra şefliği yaptığı hem de Türkiye'deki ilk kadınlar korosunu kurduğu göz önüne alındığında, bu süitte yer alan ezgilerin büyük ihtimalle o arşivden alınmış olduğu düşünülebilir.⁴⁹

2.14. Edgar Manas'ın “Zeybek Oyun Havası”nda Melodik, Ritmik ve Biçimsel Özelliklerin Analizi

Edgar Manas'ın piyano için bestelediği “*Danses Populaires Turques*” başlıklı süit, Anadolu'nun çeşitli bölgelerine ait halk danslarını Batı müziği diliyle yeniden biçimlendirmeye yönelik çarpıcı bir örnekler bütünüdür. Süitin üçüncü bölümü olan “Zeybek Oyun Havası (Aydın)”, özellikle Batı Anadolu'nun zeybek geleneğini hem ritmik hem de melodik düzeyde piyanoya başarıyla aktaran bir kompozisyonudur.

“Aydın Zeybeği”, Türkiye'nin Batı Anadolu bölgesinde, özellikle Aydın ve çevresinde icra edilen, ağır ve onurlu duruşuyla öne çıkan geleneksel bir halk

⁴⁹ Gürkan Ortakale, *Türk Halk Müziğinin Klasik Batı Müziğine Etkileri*, (İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2007, s. 24.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2025 Cilt 7 Sayı 2 (103-139)
DOI: 10.47956/bmsd.1768292

dansıdır. Bu dansın müzikal karşılığı, 9/8'lik aksak ritim yapısı, dar melodik ses aralığı, karar sesi etrafında dönen ezgi çizgileri ve tekrara dayalı form anlayışıyla kendini gösterir. Zeybek havaları, yalnızca müzikal bir tür olarak değil, aynı zamanda Aydın yöresinin kültürel hafızasını ve bireysel duruşunu temsil eden bir ifade biçimi olarak da değerlendirilir. Genellikle tek başına sergilenen bu oyunlar, erkeklerin vakur duruşunu yansıtırken, zamanla kadın zeybekleri ve kırık havalar gibi alt türlerle de çeşitlenmiştir. Aydın'a özgü zeybekler, yalnızca yerel halk tarafından değil, klasik Türk müziği çevrelerince de benimsenmiş, nota sistemine aktarılmış ve profesyonel icralarla kültürel bir değere dönüştürülmüştür. Bu geleneksel yapıyı modern kompozisyon teknikleriyle yeniden yorumlayan Edgar Manas, zeybeğin melodik ve ritmik unsurlarını Batı müziğinin armonik diline başarıyla entegre etmiştir. Böylece Aydın Zeybeği hem halk müziği hem de çağdaş müzik anlayışı içinde özgün bir köprü işlevi görmüştür.⁵⁰

Giriş bölümündeki tema, gelişme bölümünde teknik varyasyonlarla işlenir. Armonik yapı genellikle modal çevrimlere dayanır, ancak Manas klasik armonik teknikleri de harmanlayarak Batı müziği formunda gelişme yaratır. Allegro (canlı) ile başlayan bölüm hızlı ve enerjiktir, bu da Zeybek danslarının zirveye ulaştığı anları temsil eder.

Eserin ilk ölçülerinden itibaren dikkat çeken en önemli özelliklerden biri, sağ elde üçlü gruplar hâlinde ilerleyen legato dizisel motiflerinin, zeybeğin yürüyüş karakterini çağrıştıracak şekilde organize edilmesidir (Şekil 9).

⁵⁰ Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi Cilt 2*, 1. Baskı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986, s. 413.



Şekil 9: Edgar Manas, “Dances Populaires Turques”- “Zeybek”⁵¹

Sol elde yer alan keskin blok akorlar ise hem ritmik vurguyu hem de geleneksel zeybek yürüyüşündeki “dik duruşu” müzikal bir karşılığa dönüştürür. Bu yapı, hem geleneksel müziğin kararlılık ve özgüven duygusunu yansıtır hem de Batı müziğindeki armonik stabiliteye hizmet eder.

Melodik yapı açısından incelendiğinde, parçanın ezgi çizgisi bütünüyle Nikriz makamı dizisi üzerine inşa edilmiştir. Bu modal doku, parçaya Anadolu’ya özgü yerel bir kimlik kazandırırken, Batılı armonik çerçeve içinde ezginin doğallığını koruyacak şekilde işlenmiştir. Manas’ın bu yaklaşımı, halk müziğini bir “malzeme” olarak değil, bir “öz” olarak benimsediğini ve kültürel öğeyi duyarlılıkla ele aldığını göstermektedir.

Ayrıca eserin formu, A, B, C şeklinde olmakla birlikte her cümlede görülen ortak motiflerle sunulmuştur. Her tekrar varyasyonlu şekilde sunularak, hem halk

⁵¹ Edgar Manas, *a.g.e.*, s. 5.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2025 Cilt 7 Sayı 2 (103-139)
DOI: 10.47956/bmsd.1768292

müziğindeki doğaçlamaya açık yapı korunmuş hem de Batı müziğine özgü biçimsel tutarlılık sağlanmıştır. Bu yaklaşım, Komitas Vartapet'in halk ezgileri üzerine kurduğu piyano kompozisyonlarıyla da benzerlik gösterir; ancak Manas, özellikle ritmik enerjiyi ve danssal hareketi ön planda tutarak zeybek kültürünün dinamik yönünü öne çıkarmaktadır.

Sonuç olarak, “Zeybek Oyun Havası (Aydın)”, yalnızca Batı Anadolu’ya ait zeybek geleneğinin piyano aracılığıyla Batı müziğine entegre edilmesi değil, aynı zamanda yerel kültürün özgünlük, onur, yavaşlık ve ağırlık gibi karakteristiklerinin korunarak sunulması açısından da önem taşır. Edgar Manas, bu eserinde yalnızca bir düzenleme değil, kültürel bir aktarım ve dönüşüm gerçekleştirmiştir. Eserin hem teknik hem de düzlemdeki bu başarıları, onu hem etnomüzikoloji hem de piyano repertuarı açısından dikkate değer kılmaktadır.

2.15. Komitas ve Edgar Manas’ın Eserlerinde Anadolu Ezgilerine Yaklaşım

Osmanlı’nın son dönemleri ile Cumhuriyet’in ilk yıllarında müzik sahnesinde yer alan Komitas Vartapet ve Edgar Manas, halk müziğini sadece bir ilgi alanı olarak değil, aynı zamanda kültürel bir sorumluluk olarak benimsemişlerdir. İki besteci de Anadolu’nun müzikal zenginliğini Batı müziği teknikleriyle birleştirerek, yerel ile evrensel arasında özgün bir köprü oluşturmuştur.

Komitas, “*Piyano için Yedi Şarkı*” ve “*Krunk*” (Turna) gibi eserlerinde, Ermeni halk ezgilerini neredeyse bozulmamış hâliyle piyanoya taşır. Bu eserlerdeki sadelik, yüzeysel bir biçimsel tercih değil, halk ezgilerinin içsel ritmini ve kolektif hafızasını koruma amacına yöneliktir. Melodi genellikle modal diziler üzerine kurulmuş olup, Anadolu kökenli halk müziğinin karakterini yansıtır.

Manas ise “*Danses Populaires Turques*” süitinde Batı Anadolu halk danslarını Batı armoni teknikleriyle zenginleştirerek yeniden kurgular. Halk ezgilerini doğrudan aktarmak yerine, onları senfonik bir düşünceyle şekillendirir; böylece folklorik kaynak ile akademik bestecilik arasında bir sentez ortaya çıkar. Örneğin Komitas’ın “*Kayıt Ağacı*” adlı parçası, bireysel duygudan toplumsal belleğe uzanan bir anlatım sunarken, Manas halk danslarını sahneye uygun bir forma dönüştürür.

Komitas’ın “*Piyano için Yedi Şarkı*” ile Manas’ın “*Danses Populaires Turques*” süitinde halk müziğine yaklaşımları belirgin biçimde farklıdır. Her iki eser de halk müziğine dayalı olsa da içerik, teknik ve ideolojik açıdan farklı stratejiler izler.

Komitas, halk ezgilerini mümkün olduğunca değiştirmeden piyanoya taşır. Melodik yapı, karar sesi etrafında dönen kısa melodik hücrelerden oluşur ve ritmik açıdan sakin bir karakter taşır. Buradaki yaklaşım, halk müziğini yalnızca ifade aracı

olarak değil, aynı zamanda kültürel bir kayıt ve arşiv olarak ele aldığını gösterir. Armonik düzenlemeler oldukça basittir; kırık akorlar ve temel kadanslar melodiyi destekler. Bu yönüyle Komitas'ın yaklaşımı, korumacı ve etnomüzikolojik bir nitelik taşır.

Buna karşılık Manas, halk danslarını Batı armoni ve form anlayışı çerçevesinde yeniden kurgular. “*Danses Populaires Turques*” süiti yedi bölümden oluşur ve her bölüm belirli bir yöreyi temsil eder. Örneğin üçüncü bölüm olan “*Zeybek Oyun Havası (Aydın)*”, halk danslarını armonik modülasyonlar ve kontrastlı dinamiklerle sahneye taşır. Burada Manas, ezgileri Batılı konser repertuarı için yeniden yapılandırır ve halk müziğini modernize ederek evrensel bir dile dönüştürür.

Her iki besteci de halk müziğine karşı etnomüzikolojik bir duyarlılık gösterir, ancak yöntemleri farklıdır. Komitas daha çok derleyici ve korumacı bir yaklaşım sergilerken, Manas armonik çözümleme ve Batı form anlayışıyla çalışır. Sonuç olarak, her iki sanatçı da Anadolu'nun halk müziğini evrensel bir dile taşıma sürecinde özgün ve kalıcı katkılar sunmuştur. Bu eserler, yalnızca müzikal değil, aynı zamanda kültürel ve tarihsel açıdan da önemli belgeler niteliğindedir.

3. SONUÇ

Bu çalışmada ele alınan Giuseppe Donizetti, Callisto Guatelli, Komitas Vartapet ve Edgar Manas, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemleri ile Cumhuriyet'in ilk yıllarında Batı müziği ile yerel müzik unsurlarını bir araya getirme çabası göstermiştir. Bu dört isim, çoksesli Batı müziği eğitimi almış ve kompozisyon tekniklerinde yetkinlik göstermiştir. Öte yandan, etnik kimlikleri, bulundukları coğrafi konumlar, görev aldıkları kurumlar ve estetik tercihleri doğrultusunda farklı yönelimler sergilemişlerdir.

Donizetti ve Guatelli, İstanbul merkezli saray müziği ortamında üretim yapmış ve Batılılaşma sürecinde müziği temsili bir araç olarak kullanmıştır. Donizetti'nin Mecidiye Marşı ile Guatelli'nin Aziziye Marşı, klasik Batı marş formunu temel alan A–B–A yapısına sahip olup, armonik olarak Tonik-Dominant ilişkisi üzerine kuruludur. Her iki besteci, makam müziğinden Batı müziğine daha yakın diziler olan Segâh, Mahur, Nihâvend, Nikriz ve Hicazkâr'ı tercih ederek eserlerinde yerel motiflerin yalnızca armonik geçişle uyum sağlayacak biçimde yer bulmasını sağlamıştır. Ayrıca, saray repertuarına Rumeli kökenli unsurların katılması, bu bestecilerin eserlerinde Rumeli ritim ve melodilerinin ön plana çıkmasına yol açmıştır.

Buna karşılık Komitas ve Manas, halk müziği ile doğrudan etkileşim kurmuş, onu yalnızca bir ilham kaynağı değil, kültürel kimliğin taşıyıcısı olarak ele almıştır.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2025 Cilt 7 Sayı 2 (103-139)
DOI: 10.47956/bmsd.1768292

Komitas, Ermeni köylerinde derlediği halk ezgilerini modal diziler ve özgün söz yapılarıyla Batı çalgı diline aktarmıştır; “*Piyano için Yedi Şarkı*” gibi eserlerinde sade ama derin bir anlatım dili geliştirmiştir. Manas ise “*Danses Populaires Turques*” süitinde Batı Anadolu halk danslarını armonik zenginlik ve biçimsel tutarlılıkla Batı klasik formuna uyarlamış, folklorik malzemeyi modern bir müzik anlayışıyla yeniden yorumlamıştır. Bu yönüyle her iki besteci, halk müziğinin doğasını koruyarak evrensel bir dile taşımıştır.

Sonuç olarak, Komitas ve Manas, halk müziğini doğal biçimiyle kaydederek kültürel bağlamına ve içerik bütünlüğüne öncelik vermiştir. Bu besteciler için müzik, toplumsal hafıza ve halk kimliğinin bir yansımasıdır. Öte yandan, Donizetti ve Guatelli, Rumeli motiflerini Batı armonisi ve saray estetiği çerçevesinde yeniden yorumlamış; böylece eserleri hem modernleşme hem de estetik temsil işlevi kazanmıştır. Bu fark yalnızca teknik veya stilistik tercihlerle açıklanamaz; aynı zamanda müzik aracılığıyla ortaya çıkan kimlik ve ideolojik duruşları da gözler önüne serer.

KAYNAKÇA

ALİMDAR, Selçuk, *Osmanlı’da Batı Müziği*, 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2016.

ARACI, Emre, “Giuseppe Donizetti at the Ottoman Court: A Levantine Life”, *The Musical Times*, Cilt 143, Sayı 1, 2002, s. 49–56.

_____, *Donizetti Paşa: Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006.

BEHAR, Cem, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, 3. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006.

BOZKUŞ, Yıldız, *19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nda Ermeni Entelektüeller*, Cilt I, 1. Baskı, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara 2020.

DEĞİRMENCİ, Zehra-SAĞER, Turan, “Hamparsum Müzik El Yazmalarının Mevlevî Müziklerine Ait Belgelerle Müzikal İçerik Açısından Karşılaştırılması”, *Rast Müzikoloji Dergisi*, Cilt 10, Sayı 4, 2022, s. 579–597.

GAZİMİHAL, Mahmut R., *Türk Askerî Mızıkaları Tarihi*, 1. Baskı, Maarif Basımevi, İstanbul 1955.

GÜVENER, Didem-GÜRAY, Cenk, “Gomidas’ın Türkçe-Kürtçe-Ermenice Derlemelerindeki Dans Ezgilerinin Analizi”, *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, Sayı 24, 2023, s. 91–109.

HOVANNISIAN, Roger G., *The Armenian People from Ancient to Modern Times*, Cilt II, 1st Edition, St. Martin’s Press, New York 1997.

KAPTAN, Volkan- KAPTAN, Merve, “Cumhuriyet Dönemi ve Öncesi Batılılaşma Hareketlerinin Türk Müziğine Etkileri”, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt 8, Sayı 58, 2019, s. 809-823.

KOLUKIRIK Kubilay, *Darü'l- Elhan ve Darü'l-Elhan Mecmuası*, 1.Baskı, Barış Kitap, Kırşehir 2015.

KOMİTAS, *Komitas: Essays and Articles*, Translation V. Barsoumian, 1st Edition, Drazark Press, Los Angeles 2001.

KOSAL, Vedat, *Osmanlı'da Klasik Batı Müziği*, 1. Baskı, Eko Basım Yayıncılık, İstanbul 2001.

KUTLAY BAYDAR, Evren, *Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri*, 1. Baskı, Kapı Yayınları, İstanbul 2010.

_____, “Osmanlı'da Görevli İki İtalyan Müzisyen Giuseppe Donizetti, Callisto Guatelli”, *Journal of World of Turks*, Cilt 2 Sayı 1, 2010, s. 283-293.

LEVENDOĞLU, Oya, “Tarih İçinde Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Diğer Kültürlerle Etkileşimleri” *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 19, Sayı 2, 2005, s. 253-262.

MANAS, Edgar, *Danses Populaires Turques “Oyun Havası”*, Editions Maurice Senart, Paris 1929.

NALCI, Tayfun (Ed.), *Gomidas: Bu Toprağın Sesi*, 1. Baskı, İstanbul Araratlı Ermeni Lisesi Eğitim ve Kültür Vakfı & Anadolu Kültür, İstanbul 2010.

ORTAKALE, Gürkan, “Türk Halk Müziğinin Klasik Batı Müziğine Etkileri”, (İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2007.

ÖZTUNA, Yılmaz, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi Cilt 2*, 1. Baskı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986.

PAMUKÇİYAN, Kevork, *Biyografileriyle Ermeniler: Ermeni Kaynaklarından Tarihe Katkılar IV*, 1. Baskı, Aras Yayıncılık, İstanbul 2003.

POULOS, Panagiotis C., “Spaces of Intercommunal Musical Relations in Ottoman Istanbul”, *Annual of Istanbul Studies*, Sayı 1, 2019, s. 181-189.

SAY, Ahmet, *Müzik Tarihi*, 7. Baskı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2007.

TAŞPINAR, Ayşe, *Identity and Ottoman Empire: A Musical Synthesis at the Crossroads of the East and the West* (University of California, Doktora Tezi), Los Angeles 2011.

TUĞLACI, Pars, *Mehterhane'den Bando'ya: Turkish Bands of Past and Present*, 1. Baskı, Cem Yayınevi, İstanbul 1986.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2025 Cilt 7 Sayı 2 (103-139)
DOI: 10.47956/bmsd.1768292

YAHYA KAÇAR, Gülçin, “Rumeli Türküleri”, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, Cilt 18, Sayı 1, 2018, s. 227–240.

YÖRE, Seyit, “Osmanlı/Türk Müzik Kültüründe Levanten Müzikçiler”, *Türkiyat Araştırmaları*, Sayı 24, 2008, s. 413–437.

İnternet Kaynakları

“Edgar Manas”, Biyografi.net.
<https://www.biyografi.net/kisi-edgar-manas-5238/> (07.06.2025).

“HamparsumNotası”, Biyografiler.com,
<https://www.biyografiler.com/bilgi/hamparsum-notasi>, (5.6.2025).

“Hamparsum Limonciyan” Scribd,
<https://www.scribd.com/document/823136317/Hamparsum-Limonciyan>,
(07.08.2002).

Multimedya Kaynakları

NAVASSARDIAN, Svetlana., Komitas: Complete Piano Works [CD], TM Production, 2019.

TAŞPINAR GATENYO, Ayşe, Keys For Unity [CD], Movimento Classical, 2024.

ETİK: Bu makale, araştırma ve yayın etiğine uygun olarak hazırlanmıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI VE FİNANSAL KATKI BEYANI: Çalışmamın tarafsızlığı ile ilgili bilinmesi gereken bir mali katkı veya diğer çıkar çatışma ihtimali (potansiyeli) ve ilişki alanı yoktur.

MURAD KAZHLEYEV’İN “PİYANO İÇİN ALTI PRELÜD”ÜNÜN 4, 5 VE 6 NUMARALI PROGRAMLI PRELÜDLERİNİN İNCELENMESİ

AN ANALYSIS OF PROGRAMMED PRELUDES NO. 4, 5 AND 6 OF MURAD KAZHLEYEV’S “SIX PRELUDES FOR PIANO”

Mustafa Emre AK*

Geliş Tarihi: 01.08.2025
(Received)

Kabul Tarihi: 19.10.2025
(Accepted)

ÖZ: Prelüd formu, 15. yüzyıldan itibaren değişim ve gelişim göstererek günümüze ulaşmış Klasik Batı Müziği formlarından biridir. 20. yüzyılda bu form farklı biçimlerde yorumlanmış ve pek çok özgün örnek ortaya konmuştur. Dağıstanlı besteci Murad Kazhlayev’in (1931–2023) “Piyano için Altı Prelüd” adlı eseri, söz konusu dönemin prelüd anlayışına önemli bir örnek teşkil etmektedir. Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden betimsel ve içerik analizi kullanılarak prelüd formu ve programlı müzik bağlamında Kazhlayev’in Prelüdları incelenmiştir. Araştırmanın amaçları, bir yandan prelüd formu ile programlı müzik üzerine yapılacak çalışmalara katkı sağlamak, diğer yandan ise Kazhlayev’in Prelüdları’nı Türk piyanistler ve araştırmacılar için daha görünür kılmaktır. Bulgular bölümünde önce bestecinin yaşamı ve prelüd formunun tarihçesi özetlenmiş, ardından müzikte programlılık kavramı kısaca ele alınmıştır. Daha sonra Kazhlayev’in “Piyano için Altı Prelüd”ünün 4, 5 ve 6 numaralı programlı prelüdları, form ve müzikal yapı açısından incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Murad Kazhlayev, Prelüd Formu, Programlı Müzik, 20. Yüzyıl Piyano Müziği

ABSTRACT: The prelude form, which has undergone transformation and development since the 15th century, is one of the genres of Western classical music that has survived to the present day. In the 20th century, this form was interpreted in diverse ways, resulting in numerous original examples. The work “Six Preludes for Piano” by the Dagestani composer Murad Kazhlayev (1931–2023) constitutes a significant example of the concept of prelude in this period. In this study, Kazhlayev’s Preludes are examined within the context of the prelude form and programmed music using descriptive and content analysis, which are among the

*Yüksek Lisans Mezunlu, Antalya Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, mustafaemreak015@hotmail.com, ORCID: 0009-0007-6488-0130.



qualitative research methods. The aims of the research are, on the one hand, to contribute to future studies on the prelude form and programmed music, and, on the other hand, to make Kazhlayev's Preludes more visible to Turkish pianists and researchers. In the Findings section, the composer's life and the historical development of the prelude form are first summarized, followed by a brief discussion of the concept of being programmed in music. Subsequently the programmed Preludes Nos. 4, 5 and 6 from Kazhlayev's "Six Preludes for Piano" were analyzed in terms of form and musical structure.

Keywords: Murad Kazhlayev, Prelude Form, Programmed Music, 20th-Century Piano Music

1. GİRİŞ

20. yüzyıl müziğinde prelüd formu ayrı bir önem kazanmıştır. Dönemin sunduğu teknik ve müzikal yenilikler, prelüd formunun daha bağımsız, deneysel ve çeşitlenmiş bir ifade aracı haline gelmesinde etkili olmuş; bu gelişim özellikle dönemin bazı bestecilerinin eserlerinde açıkça gözlemlenmiştir. Örneğin Valery Saparov'un (d. 1947) "24 Jazz Prelüd"ü, Türk besteci Ahmet Adnan Saygun'un (1907-1991) "Op. 45 Aksak Tartılar Üzerine 12 Prelüd"ü, Claude Debussy'nin (1862-1918) programlı Prelüdları ve çalışmamızın konusu olan Murad Kazhlayev'in programlı 6 Prelüd'ü 20. yüzyıl piyano prelüdlerinin ilgi çekici örnekleridir.

İncelemeye başlamadan önce literatür taraması yapılmış olup Kazhlayev'in Prelüdları ile ilgili araştırma yapılmadığı tespit edilmiştir. Bu inceleme Kazhlayev Prelüdları konusunda bir ilki temsil etmesi açısından önem arz etmektedir. Yapılan analizler sonucunda, Kazhlayev'in programlı Prelüdları'nın caz armonisi de dâhil olmak üzere çeşitli armonik unsurlarla zenginleştirildiği ve 20. yüzyılın kazandırdığı bazı icracılık tekniklerini kullandığı tespit edilmiştir. İnceleme, herhangi bir başlık içermeyen ilk üç Prelüd'ün programlı müzik örneği sayılamayacağını; buna karşılık, başlık içeren ve sonradan eklenen diğer üç Prelüd'ün ise programlı müzik örnekleri olduğunu ortaya koymuştur.

İnceleme, doküman analizi yöntemi¹ temel alınarak hazırlanmıştır. Nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde yürütülen çalışmada, betimsel analiz² ve içerik analizi tekniklerinden yararlanılmıştır. Araştırmanın evrenini prelüd formu,

¹ Ramazan Sak-İkbal Tuba Şahin Sak-Çağla Öneren Şendil-Eşref Nas, "Bir Araştırma Yöntemi Olarak Doküman Analizi", *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi*, 4(1), 2021, s. 227-250.

² Ali Baltacı, Nitel Araştırma Süreci: Nitel Bir Araştırma Nasıl Yapılır? *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 2019, s. 379.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi

Ekim 2025 Cilt 7 Sayı 2 (141-162)

DOI: 10.47956/bmsd.1756545

örneklemini ise Murad Kazhlayev'in "Piyano için 6 Prelüd" adlı eserinin 4, 5 ve 6 numaralı Prelüdlere oluşturmaktadır.

2. BULGULAR

Dağıstan kabile halklarından olan Lak kökenli Murad Magomedovich Kazhlayev,³ 1931 yılında Bakü, Azerbaycan'da doğmuştur. Bakü Devlet Konservatuarı'nda önce ortaokulda (1938-1949), sonra da yüksekokulda (1950-1955) okumuştur ve Boris Zeidman'ın (1908-1981) kompozisyon sınıfından mezun olmuştur. Kazhlayev'in sanat yaşamında, Kuzey Kafkasyalı öncü besteci Gotfrid Hasanov (1900-1965) ile yürüttüğü çalışmalar belirleyici bir rol oynamış; ayrıca yaklaşık yarım yüzyıl boyunca Azerbaycan Devlet Senfoni Orkestrası'nın müzik direktörlüğünü üstlenen Niyazi (Zülfigar oğlu Tagizade Hacıbeyov, 1912-1984) ile gerçekleştirdiği şeflik çalışmaları, onun sanatsal gelişimine önemli katkılar sağlamıştır.⁴

Yetenekli bir piyanist olan Kazhlayev, 1955 yılında Dağıstan'ın kale başkenti Makhachkala'ya yerleşmiştir. Burada teori dersleri vermiş, Dağıstan Besteciler Birliği'ni kurmuş ve Dağıstan Radyo Senfoni Orkestrası'nı yönetmiştir (1957-63). Glinka Devlet Ödülü (1970) ve SSCB Halk Sanatçısı (1981) ödülleri alan sanatçı, Ocak 1989'da Moskova'ya taşınarak, Rusya'nın popüler müzik, big band, varyete ve caz alanında en önde gelen orkestrası olan, ancak Klasik ve Romantik repertuar ve çağdaş prömiyerleri de kapsayan bir programlama politikasına sahip prestijli Devlet Radyo ve Televizyonu Akademik Büyük Konser Orkestrası'nın (son ismi Yuri Silantyev Akademik Büyük Konser Orkestrası) sanat yönetmeni ve şefi olarak on sekiz yıl boyunca görev yapmıştır. 1993 yılında Rachmaninoff Rostov Devlet Konservatuarı'na kompozisyon profesörü olarak atanmıştır. Ocak 2016'da, 85. doğum günü vesilesiyle Dağıstan'ın Onur Sanatçısı ilan edilmiştir. Besteci, hayatı boyunca bale müziği, müzikal komedya, film müzikleri, orkestra ve solo enstrümanlar için eserler bestelemiştir.⁵ Murad Kazhlayev, 23 Aralık 2023 yılında 92 yaşında hayatını kaybetmiştir.

³ "KAZHLAEV Murad Magomedovich", https://web.archive.org/web/20080120221509/http://www.biograph.ru/bank/kazhlayev_mm.htm, biograph.ru, (26. 05. 2025).

⁴ "MURAD KAZHLAYEV (b.1931)", <https://grandpianorecords.com/Composer/ComposerDetails/267990>, (18.10.2025).

⁵ Michael Herman, "Russian, Soviet & Post-Soviet Concertos", <https://musicwebinternational.com/wp-content/uploads/2023/06/Russian-concertos-HP.pdf>, (08. 06. 2025).

2.1. Prelüd Formu

Klasik Batı Müziği'nde Latince *prae* (önce) ve *ludere* (çalmaya başlamak) kelimelerinin birleşiminden türemiş ve “ön çalış” anlamına gelen⁶ prelüd formunda bestelenen ilk eserler 15. ve 16. yüzyıla aittir. Söz konusu örnekler, kilisede koronun doğru tonaliteye girebilmesi için org aracılığıyla ilgili tonu vererek koroyu bu tona alıştırarak giriş niteliğindeki kısa parçalar mahiyetinde yazılmıştır. Daha sonraki yüzyıllarda ortaya çıkan prelüdlere ise genellikle serbest stilde doğaçlama parçalardır. Serbest formda bestelenen bu doğaçlama prelüdlere ortaya çıkış amaçlarından biri de eğitim amacıyla öğrencilere örnekler sunmaktır.⁷

Tarihte notasına ulaşabildiğimiz en eski prelüdlere Adam Ileborgh'un 1448 yılında bestelediği “Incipiunt Praeludia Diversum Notarum” başlıklı *praeambula*'sıdır. Latince *prae* (ön, önce) ve *ambulare* (yürümek) sözcüklerinden türeyen ve “önceden yürümek, ön çalışma” anlamlarını taşıyan *praeambulum* ya da *praeambula*, prelüd formunun en erken örnekleri olarak kabul edilmektedir.⁸

15. yy.'ın sonlarına doğru Alman piyanist, besteci ve müzik teorisyeni Conrad Paumann (1410-1473), prelüdlere sonradan gelecek olan ana eserin tonalitesinin derecelerini keşfetmek ve ton içerisinde serbestçe dolaşmak için kullanmıştır. Bestecinin 1452 yılında yazdığı “Fundamentum Organisandi” (Org Kompozisyonunun Temelleri) adlı eseri, müzik besteleme tekniklerini öğretmek amacıyla örnekler içermektedir.⁹

16. yy. sonrasında Girolamo Frescobaldi (1583–1643), prelüd formunun gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Önceki dönemlerde daha katı ve belirli bir yapıya sahip olan prelüd, Frescobaldi'nin katkılarıyla doğaçlama niteliğine daha yakın bir karakter kazanmıştır. Bu dönüşüm, onu izleyen dönemlerde bestelenen önemli prelüdlere temelini oluşturmuştur. Bu prelüdlere, virtüözite açısından *toccata*¹⁰ formuna yakın özellikler taşımaktadır. Bu iki formun ortak bir noktada

⁶ Ahmet Say, *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2002, s. 436.

⁷ Ayça Yılmaz, *Frederic Chopin “24 PRELÜD” OP.28*, (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Piyano Programı, Yüksek Lisans Eser Çalışması), İstanbul 2008, s.17

⁸ David Ledbetter-Howard Ferguson, *Prelude*, Grove Music Online, Macmillan Publishers Ltd, Stanley Sadie Edisyonu, Londra 2001. s.1.

⁹ Willi Apel, *Masters of the Keyboard: A Brief Survey of Pianoforte Music*, Harvard University Press (2013), Massachusetts 1947, s. 28.

¹⁰ “Tek bölümlü bir çalgı müziği parçası olarak 16. yüzyılda doğan ve barok dönem boyunca yaşayan *toccata*, özellikle org ve çembalo gibi klavyeli çalgılar için yazılmıştır. Terimin kaynağında İtalyanca *toccare*: ‘dokunuş’ sözcüğü vardır. Bu sözcük, *toccata*’nın ‘tuşlu çalgılar için yazılmış eser’ olduğunu açıklamaya yardımcı olur.”, Ahmet Say, *a.g.e.*, s. 520-521.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2025 Cilt 7 Sayı 2 (141-162)
DOI: 10.47956/bmsd.1756545

kesişmesini sağlayarak hem prelüd formunun gelişimine hem de klavye müziğine büyük bir katkıda bulunmuştur. Onun prelüdları sık sık *ricercare*,¹¹ *fantasia*¹² ve *canzona*¹³ gibi formlarla iç içe geçmiştir. Bestecinin özellikle “Fiori Musicali” (1635) adlı eseri bu gelişimin en büyük örneklerinden biridir.¹⁴

Johann Sebastian Bach’ın (1685-1750) prelüdları, Barok Dönem prelüd formunun yapısal ve stilistik özelliklerini örnekleyen temel eserler olarak öne çıkmaktadır. Prelüdların ton olarak sistematik dizilişini J. S. Bach’ın iki kitaptan oluşan “Das Wohltemperierte Klavier” (İyi Tampere Edilmiş Klavye) adlı eserinde görmekteyiz. 1710-1744 yılları arasında yazılan bu eser, tüm 24 majör ve minör tonun klavyeli enstrümanlarda sistematik ve öncü bir şekilde kullanılmasını temsil etmektedir; bu da iyi tampere edilmiş bir akort sisteminin benimsenmesiyle mümkün olmuştur. Önceki besteciler çeşitli tonlarda eserler yazmış olsa da, hiçbirisi eşit ya da iyi tampere edilmiş akort sisteminin sunduğu olanakları tam anlamıyla kullanabilecek kadar kapsamlı bir derleme yapmamıştır.¹⁵

19. yy.’da Romantik Dönem’in etkisiyle prelüd formu, önceki dönemlerden farklı olarak yeni bir boyut kazanmıştır. Bu dönemde prelüdlar, geleneksel olarak bir eserin ön hazırlık ya da giriş parçası olma işlevinin ötesine geçmiştir. Özellikle Frederic Chopin’in (1810–1849) 24 Prelüd’den oluşan “Op. 28” dizisi, prelüdları bağımsız, karakteristik ve tamamlanmış müzik eserleri olarak öne çıkarmıştır. Chopin’in, J. S. Bach’ın İyi Tampere Edilmiş Klavye’sinden esinlenerek bestelediği bu eserler,¹⁶ her biri farklı tonalite ve duygusal içerikle zenginleştirilmiş olup, prelüd formunun hem teknik hem de ifade bakımından gelişimini simgelemektedir. Böylece prelüdlar, sadece başlangıç müziği olmaktan çıkıp, piyano repertuarının temel yapı taşlarından biri haline gelmiştir. Franz Liszt (1811-1886), Chopin’in Prelüdları hakkında şu cümleleri kullanmıştır: “Chopin’in

¹¹ “16’ncı yüzyılda İtalya’da doğan, kısa sürede Avrupa’nın öteki ülkelerinde de yaygınlaşarak 17. Yüzyılda önemli bir bestecilik yaklaşımı özelliği sergileyen özgür formda bir çalgı müziği çeşidi. Terim, İtalyanca’da ‘araştırma’ anlamına gelir.”, Ahmet Say, a.g.e., s. 450.

¹² “Düş gücünden kaynaklanan, özgür formda, şiirsel çalgı müziği parçası.”, Ahmet Say, a.g.e., s. 194.

¹³ “‘Şarkı’ anlamında olmasına karşın, ses müziğinin yanı sıra, çalgı müziği için yazılan erken barok dönem eseri.”, Ahmet Say, a.g.e., s. 92.

¹⁴ Willi Apel, *The History of Keyboard Music to 1700*, Bloomington, Indiana University Press, 1972, s. 448-464, 477-481, 552-554.

¹⁵ David Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, 2. Baskı, Taylor & Francis, New York 2006., s. 199-275.

¹⁶ Harold C. Schonberg, *The Lives of the Great Composers*, W. W. Norton, New York 1981, s. 199.

Prelüdlere yalnızca diğer morceaux¹⁷lara giriş niteliğinde değildir, aynı zamanda şiirsellikte içgüdüsel Prelüdlere; tıpkı bir başka büyük çağdaş şairin, ruhu altın rüyalarda beşiğe koyup onu ideallerin sınırlarına yükseltmesi gibi.”¹⁸ Sergei Rachmaninoff (1873-1943) ve Alexander Scriabin (1872-1915) gibi Romantik besteciler de prelüd formunda eserler bestelerken Chopin’in müzikal yaratıcılığından esinlenmişlerdir.¹⁹

Claude Debussy’nin Empresyonist tınılar içeren Prelüdlere ise bu janr’a tamamen farklı bir karakter kazandırmıştır.²⁰ Bestecinin 2 kitapta topladığı “24 Prelüd”, programlı yapıtlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Debussy’nin Prelüdlere’nin başlıkları parçaların sonlarında yer almaktadır. Bunun sebebi Debussy’nin Prelüdlere’nde müziği ön plana koymak istemesidir. Ona göre dinleyici, önce müziği dinlemeli, dinlerken müziği hissedip zihninde canlandırmalı, en sonda başlığı öğrenince de dinleme esnasındaki düşsel imgeler ile örtüşüp örtüşmediğini görmelidir.²¹



Şekil 1: Debussy’nin “Feuilles mortes” (Ölü yapraklar) adlı Prelüde’nün finali, ölçü 49-52.²²

¹⁷ “Fransızca’da ‘parça, beste’ anlamına gelmektedir. Genellikle 19. yüzyıl Romantik dönemde ‘morceaux’ terimi kısa, duygusal ve karakteristik küçük eserleri belirtmek için yaygın olarak kullanılır.”, Ahmet Say, a.g.e., s. 352.

¹⁸ V. Kofi Agawu, “Concepts of Closure and Chopin’s Opus 28”, *Music Theory Spectrum*, 9, 1987, s. 1-17.

¹⁹ “Scriabin’s Preludes”,

<https://crosseyedpianist.com/2014/01/24/scriabins-preludes/>, (26. 09. 2025).

²⁰ Ayça Yılmaz, a.g.t., s. 20.

²¹ E. Robert Schmitz, *The Piano Works of CLAUDE DEBUSSY*, Dover Publication Inc, New York 1966, s. 141.

²² Claude Debussy, *Preludes pour Piano (Livre 2)*, Durand et Cie, Paris, 1913.

15. yy.'dan itibaren gelişerek günümüze kadar varlığını sürdüren prelüd formu, 20. yy. içerisinde bestelenen eser sayısı bakımından zirveye ulaşmıştır. Dünyanın dört bir yanından besteciler 20. yy.'da prelüd formunda eserler vermişlerdir. Bu dönemde klasik prelüd biçiminin yanı sıra programlı prelüdlere de bestelenmiştir. Dağıstanlı besteci Murad Kazhlayev'in "Piyano için 6 Prelüd"ünden son üçü, bir hikâyesi ve başlığı olan programlı prelüdlere örnek teşkil etmektedir.

2.2. Müzikte Programlılık

Müzikte programlılık, bir müzik eserin başlığının yanı sıra, belirli bir konusu veya bir olay örgüsünün olmasıdır. Programlı bir müzik eseri, besteci tarafından belirlenmiş bir konuyu anlatmaktadır. "Programlı müzik" terimini ilk ortaya atan Franz Liszt'tir. O'na göre müzikte programlılık, enstrümantal müzik parçasına eklenen bir önsöz parçası niteliğindedir.²³

İngiliz Filozof ve yazar Roger Scruton (2001), tarihte ilk programlı sayılabilecek müzik eserinin Thomas Kilisesi'nin koro şefi Johann Kuhnau'nun (1660-1722) "6 İncil Sonatı" olduğunu ve bu eserle program müziğinin belirgin bir şekilde ortaya çıkmış olduğunu belirtmektedir.²⁴ "6 İncil Sonatı"ndan farklı olarak başlarda programlılığın farklı örneklerini Heinrich Ignaz Franz Biber'in (1644-1704) "Battalia" adlı eserinin bazı kısımları da program müziği örnekleri içermektedir.²⁵ Eser bir savaş sahnesini anlatmaktadır ve belirli bir başlığa sahiptir.

Barok Dönem'in bir başka programlı müzik eseri ise Antonio Vivaldi'nin (1678-1741) "Dört Mevsim" başlığını taşıyan solo keman, yaylılar ve sürekli bas için yazılmış konçertolarıdır. Vivaldi, bu eserinde her mevsimin ve doğanın insan hayatındaki yerini ve yarattığı hisleri anlatmaktadır.²⁶ Dört Mevsim'in her bölümünde şiirler de yer almaktadır ancak eseri "programlı" yapan unsur bu şiirler değil, müziğin kendisidir. Çünkü program müziği, bir şiiri, bir tabloyu, bir manzarayı, tarihi bir olayı ve müzik dışı bir konuyu ele alan sözsüz müziklerdir.²⁷

²³ Roger Scruton, "Programme music", *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000022394>, (14. 06. 2025).

²⁴ Roger Scruton, *a.g.e.*, s. 3.

²⁵ Heinrich Ignaz Franz von Biber, *Battalia â 10*, Diletto Musicale (Nr. 357), Doblinger, Wien, 1971.

²⁶ VIVALDI: "Four Seasons" Sonnets texts in Italian & English, <https://www.baroquemusic.org/vivaldiseasons.html>, (22.09.2025).

²⁷ "Program Music",

Klasik Batı Müziği tarihinde bestelenen bazı program müziği eserlerine başlıca örnekler ise; Carl Philipp Emanuel Bach'ın (1714-1788) "La Tempestad" (Fırtına) adlı eseri, Ludwig van Beethoven'ın (1770-1827) "6. Senfoni"si (Pastoral), Franz Liszt'in bütün "Senfonik Şiirler"i, Hector Berlioz'un (1803-1869) "Symphonie Fantastique" adlı eseri, Camille Saint-Saens'in (1835-1921) "Danse Macabre" adlı eseri, Bedrich Smetana'nın (1824-1884) "Ma Vlast" (Benim Vatanım) adlı eseri, Richard Strauss'un (1864-1949) "Senfonik Şiirler"i, Modest Mussorgsky'nin (1839-1881) "Pictures at an Exhibiton" (Bir Sergiden Tablolar) adlı eseri, Debussy'nin Prelüdları, Igor Stravinsky'nin (1882-1971) "Firebird" adlı eseridir.

Bu çalışmada ise 20. yy. programlı müzik eserleri kapsamında Murad Kazhlayev'in "Piyano için 6 Prelüdü"nden son üç Prelüdü (Yaratılış, Ağıt ve Protesto) programlılık özelliği açısından incelenecektir.

2.3. Murad Kazhlayev'in "Piyano İçin Altı Prelüd"ünün 4, 5 ve 6 Numaralı Programlı Prelüdlarının Form, Ritmik ve Melodik Açısından Analizi

Murad Kazhlayev'in "Piyano için Altı Prelüd"ünden ilk üç Prelüd 1958'de Bakü'de "Azmugiz Yayınevi" tarafından yayınlanmıştır. Sonradan ilk üç Prelüd'ün üzerine üç Prelüd daha eklenerek "Moskova Sovietski Kompozitor Yayınevi" tarafından 1968 yılında "Piyano için Altı Prelüd" halini almıştır. Sonradan eklenen üç Prelüd 1961 yılında bestelenmiştir ve bu üç Prelüdün adı ilk başta "Üç Dramatik Prelüd" olarak tasarlanmıştır. Altı Prelüd'den oluşan dizi, yine Moskova "Sovietski Kompozitor Yayınevi" tarafından 1972 yılında "Dağıstan Bestecileri Çocuk Piyesleri" nota kitabında basılmıştır.²⁸ Bu Prelüdlar, Rusya'dan Japonya'ya uzanan geniş bir coğrafyada, Lazar Berman ve Chisato Kusunoki gibi birçok piyanistin repertuvarında yer almaktadır.

2.3.1. Prelüd No.4 "Yaratılış"

Besteci 6 Prelüd'ün son üç Prelüdü'ne başlıklar vermiştir. 4. Prelüd "Yaratılış" başlığını taşımaktadır. Klasik Müzik'te "Yaratılış" temasında başka örnekler de görmekteyiz. Örneğin Franz Joseph Haydn'ın (1732-1809) "Yaratılış

[https://education.nsw.gov.au/teaching-and-learning/curriculum/creative-arts/creative-arts-curriculum-resources-k-12/7-10-curriculum-resources/program-music#:~:text=scene%20without%20words.,Content,or%20events%20in%20a%20story.,\(26.09.2025\).](https://education.nsw.gov.au/teaching-and-learning/curriculum/creative-arts/creative-arts-curriculum-resources-k-12/7-10-curriculum-resources/program-music#:~:text=scene%20without%20words.,Content,or%20events%20in%20a%20story.,(26.09.2025).)

²⁸ Murad Kazhlayev: *Hayatı ve Müziği*, Kafkasya Dönemi Yankısı, Moskova 2005, s. 363.

Oratoryosu” (Almanca: Die Schöpfung) bu tema altında yazılmış büyük çaplı bir eserdir.²⁹

Mi majör tonunda olan Yaratılış Prelüdü 3/4'lük bir ölçüde ve *Andante Cantabile* bir tempoda yazılmıştır. Eser toplam 46 ölçüden oluşmaktadır. Prelüd'ün girişi Mi majör akoruyla başlamaktadır. İlk 2 ölçüde kısa bir motif bulunmaktadır. 1. ölçüdeki Mi majör akorunu sırasıyla Do diyez minör ve 2. ölçüde La majör ve Sol diyez minör 7'li akorları takip etmektedir. 9-14. ölçüler arasında üst partilerde görülen akorlar alt partilerdeki ana melodiye eşlik etmektedir (Şekil 2).



Şekil 2: Murad Kazhlayev, Prelüd No. 4., ölçü 9-12.³⁰

Burada görüldüğü üzere besteci ana melodiye 4 hat üzerinde 2 katmana bölmüştür. Eser 16. ölçüde *crescendo* ile yükselerek *f* nüansı ile 17. ölçüde modülasyona uğramaktadır. 21. ölçüde birden bire *p* nüansı ile sessizleşmektedir. 24. ölçüden itibaren *crescendo* ile yükselmeye başlamakta, 26-28. ölçüler arası bir köprü görevi görerek sol elde bas oktavlarla eserin şiddetini yükseltmektedir. Bu yükseliş, yaratılış sürecindeki gerilimi ve hayata doğru ilerleyen enerjiyi müzikal olarak yansıtarak *Climax*'e³¹ giden dramatik doruğun hazırlığını sağlamaktadır (Şekil 3).

²⁹ “Yaratılış (Haydn)”,

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Yarat%C4%B1%C4%B1%C5%9F_\(Haydn\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Yarat%C4%B1%C4%B1%C5%9F_(Haydn)), (09. 06. 2025).

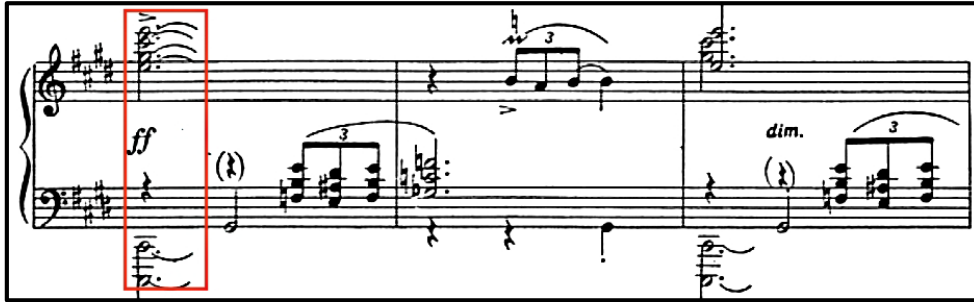
³⁰ Murad Kazhlayev, *a.g.e.*, s. 12.

³¹ “*Climax*: Bir şeyin gerçekleşmesinde veya çözülmesinde en yüksek veya en yoğun nokta.”,



Şekil 3: Murad Kazhlayev, Prelüd No. 4., ölçü 25-28.³²

Eser, 29. ölçüde *ff* nüansıyla *climax*'e ulaşmaktadır. Bu bölüm, eserin “Yaratılış” başlığıyla doğrudan ilişkilendirilebilecek bir biçimde, yaratım anının güçlü enerjisini simgesel olarak yansıtmaktadır. Buradaki dinamik yoğunluk, kaostan düzene geçişi andıran bir dramatik yükseliş etkisi yaratmaktadır (Şekil 4).



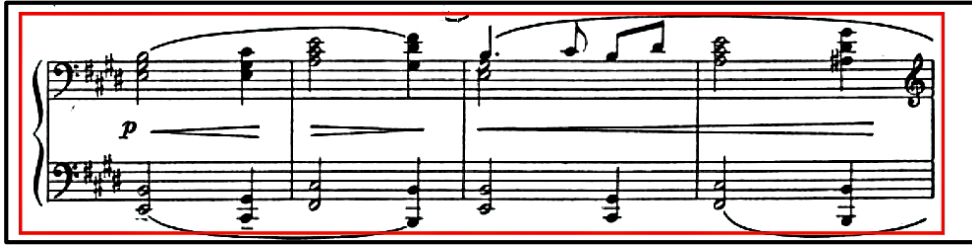
Şekil 4: Murad Kazhlayev, Prelüd No. 4., ölçü 29-31.³³

35. ölçüde eser, ilk baştaki melodiye geri dönmektedir. *Climax* sonrasında ortaya çıkan bu sakin atmosfer, yaratım sürecinin tamamlanmasıyla meydana gelen huzuru simgelemektedir (Şekil 5).

<https://www.dictionary.com/browse/climax>, (18.10.2025).

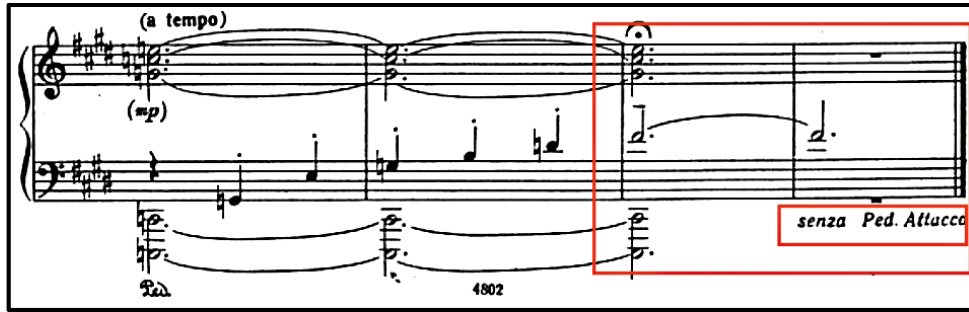
³² Murad Kazhlayev, *a.g.e.*, s. 13.

³³ Murad Kazhlayev, *a.g.e.*, s. 14.



Şekil 5: Murad Kazhlayev, Prelüd No. 4., ölçü 35-38.³⁴

Eserin son akorları 39-42. ölçüler arasında yer alırken, 43-45. ölçüler arasında sol elde eserin bitiş notaları görülmektedir. Eserin tonu Mi majör olmasına rağmen 46. ölçüdeki Do diyez notası ile “Ağıt” başlığını taşıyan 5. Prelüd’e pedalsız bir şekilde bağlanılmaktadır (Şekil 6).



Şekil 6: Murad Kazhlayev, Prelüd No. 4., ölçü 43-46.³⁵

Yukarıda görüldüğü üzere aslında bu Prelüd, Do majör tonuyla bitecekmiş gibi bir his vermektedir. 43. ölçüde tutulan Do majör akoruna 44. ölçüde Sol dominant 7’li akoru eklenmekte iken 45. ölçüde sürpriz bir şekilde tonun tamamen dışında olan Fa diyez notası kullanılmıştır. Prelüd Sol majör 7’li akoruyla biterken sanki bir soru sormakta ve bir bilinmezliği temsil etmektedir. Bir sonraki eserde de bu soru işareti, bir ağıta dönüşmektedir.

“Yaratılış” başlıklı bu Prelüd’ün ilk ölçülerindeki durgun akorlar bir boşluğu veya bir başlangıcı temsil etmektedir. 9-12. ölçülerde sağ eldeki arpejler bir enerjiyi veya titreşimi temsil etmektedir. Bu enerji veya titreşim, eser ilerledikçe

³⁴Murad Kazhlayev, *a.g.e.*, s. 14.

³⁵Murad Kazhlayev, *a.g.e.*, s. 14.

kuvvetlenmektedir. 17. ölçüdeki *f* ile yaratım süreci başlamıştır. 26. ölçüde bu durum kuvvetlenmiştir ve *climax*'e 29. ölçüde ulaşmıştır. Yaratılış artık son haline ulaşmıştır. 35. ölçüden eserin sonuna kadar olan kısım ise yaratım sürecinin tamamlanmasını, kaostan doğan düzeni ve kurulan huzuru anlatmaktadır.

2.3.2. Prelüd No.5 “Ağıt”

5. Prelüd’ün başlığı “Ağıt”tır. Eserin tonu Si bemol minördür. Eserin ölçü sayısı 3/4’lük’tür ve tempo terimi ise *Andante Espressivo*³⁶ (*con moto*³⁷)’dur. Eser 52 ölçüden oluşmaktadır.

Bu Prelüd, bir öncekinde bestecinin “Yaratılış” hakkında düşünmesinden yola çıkıldığında, ağıtın insan yaşamının ayrılmaz bir parçası olmasından bahsetmektedir. Eser boyunca “iç çekişler” hem sakin hem kuvvetli olarak duyulmaktadır.

5. Prelüd, sağ elde, bir önceki eserin son notasındaki Fa diyez’in *anarmonik*³⁸ olan Sol bemol notası ile başlamaktadır. Sol elde ise Sol anahtarında Si bemol minör akoru *p* nüansında başlamaktadır. İlk 3 ölçüde sol elde sadece Si bemol minör akoru görülmektedir (Şekil 7).



Şekil 7: Murad Kazhlayev, Prelüd No. 5., ölçü 1-3.³⁹

4 ve 5. ölçülerde ise Si bemol minör 7’li akorunu görmekteyiz. 5-8. ölçüler, ilk 4. ölçünün gelişmiş halini yansıtmaktadır. 9-12. ölçüler ise ilk 4 ölçü üzerinde bir modülasyondur. 13. ölçüde iki elin beraber *mf* nüansında 3 oktavda çaldığı bas Si bemol, bu bölüme dramatik bir karakter kazandırmaktadır ve sonrasında tiz seslerde inici bir melodi başlamaktadır. Bu bas ses, 5 ölçü boyunca tiz melodiye

³⁶ “İfadeli bir ağırlıkta”; “Dokunaklı bir anlatımla”, Ahmet Say, *a.g.e.*, s. 34.

³⁷ “Con moto: Hareketli.”, Ahmet Say, *a.g.e.*, s. 354.

³⁸ “Anarmonik: Sesdeş. Ses yüksekliği bakımından birbirinin eşdeğeri olan notalar.” Ahmet Say, *a.g.e.*, s.24.

³⁹ Murad Kazhlayev, *a.g.e.*, s. 15.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2025 Cilt 7 Sayı 2 (141-162)
DOI: 10.47956/bmsd.1756545

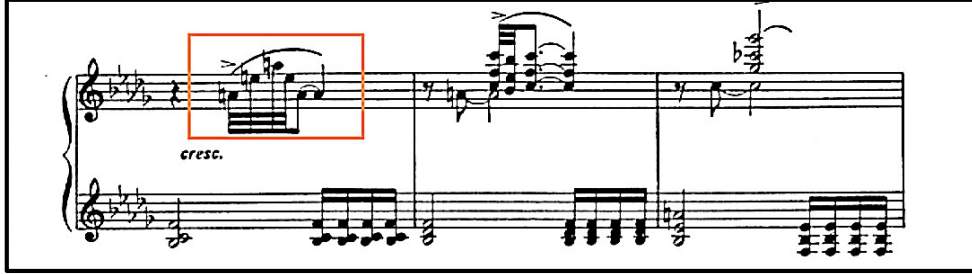
eşlik etmektedir. Bas seslerin üstünden yükselen tiz melodilerin bulunduğu bu yapı, derin ve sabit bir alt ses ile onun üzerinde titrek, hüznü melodilerin bir arada işlediğini göstererek, ağıt temasının dramatik dokusunu müziksel olarak desteklemektedir (Şekil 8).



Şekil 8: Murad Kazhlayev, Prelüd No. 5., ölçü 13-17.⁴⁰

18 ve 19. ölçüler, ilk melodinin gelişmiş çeşitlemeleridir ve sağ elde hızlı bir *arpej* mevcuttur. Bu arpejler, melodinin içsel hareketini ve çalkantısını ortaya koymaktadır. Alt sesin hüznü ağırlığıyla birleşen bu arpejler, pasajı *climax*'e taşıyan dramatik gerilimi yaratmaktadır; böylece ağıt temasının sürekli yükselen ve duygusal olarak yoğunlaşan karakteri müziksel olarak vurgulanmaktadır (Şekil 9).

⁴⁰ Murad Kazhlayev, *a.g.e.*, s. 16.



Şekil 9: Murad Kazhlayev, Prelüd No. 5., ölçü 19-21.⁴¹

22-25. ölçülerde bas seslere doğru bir iniş yer almaktadır. Bu ölçüler aynı zamanda köprü görevi görmektedir. 26. ölçü Prelüd'ün *climax*'e ulaştığı ölçüdür. Burada *ff* nüansı ile sağ elde Re minör çevrim akorlarıyla arpejler görülmektedir (Şekil 10).

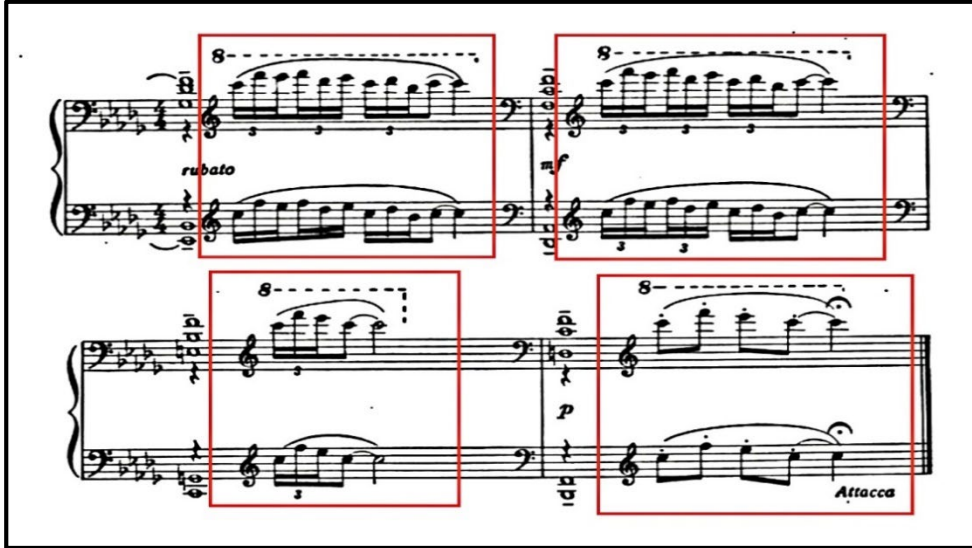


Şekil 10: Murad Kazhlayev, Prelüd No. 5., ölçü 27-28.⁴²

34. ölçü ise *fff* nüansı ile eserin en kuvvetli yerini oluşturmaktadır. 34-38. ölçüler arası, 13. ölçüden itibaren olan kısım *fff* nüansı haricinde tıpatıp aynıdır. 39. ölçüde ise eser tekrar baştaki ölçülere geri dönmektedir. 47. ölçüde sağ elde Fa anahtarındaki akorlarla yükselme, sol elde ise alçalma görülmektedir. 49. ölçüde eser 4/4'lük bir ölçü sayısı başlamaktadır. Eserin bitişine kadar her ölçüde dört vuruşluk akorlar ile her iki el tiz seslerde *unison* bir melodi seslendirmektedir (Şekil 11).

⁴¹ Murad Kazhlayev, *a.g.e.*, s. 16.

⁴² Murad Kazhlayev, *a.g.e.*, s. 17.



Şekil 11: Murad Kazhlayev, Prelüd No. 5., ölçü 49-52.⁴³

Eserin son ölçüsü *attaca*⁴⁴ olarak belirtilmiştir, yani son Prelüd’e hızlıca bağlanılmalıdır.

Eserin bitişi bu ağıtın adeta bir protestoya dönüşümünü simgelemektedir. Besteci yaratılışın ve insan kaderinin hüznünü müzikte başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Son Prelüd ise, besteci tarafından genel bir isyan duygusunun müziksel olarak yansıtıldığı bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.3.3. Prelüd No.6 “Protesto”

6. Prelüd “Protesto” başlığını taşımaktadır ve 46 ölçüden ibarettir. Eser sürekli değişen 3/4’lük ve 4/4’lük ölçülerden oluşarak ritmik dengesizlik izlenimi yaratmaktadır. Tempo terimi *Presto*’dur.

Besteci, yazmış olduğu son iki Prelüdde insan kaderinin ve yaşamının hüznünü müzik ile yaşattıktan sonra, bütün bunlara son Prelüd ile isyan etmektedir. Eserin içerisindeki agresif *pasajlar* ve *cluster*’lar⁴⁵ bu agresifliği; eserin bitişiindeki

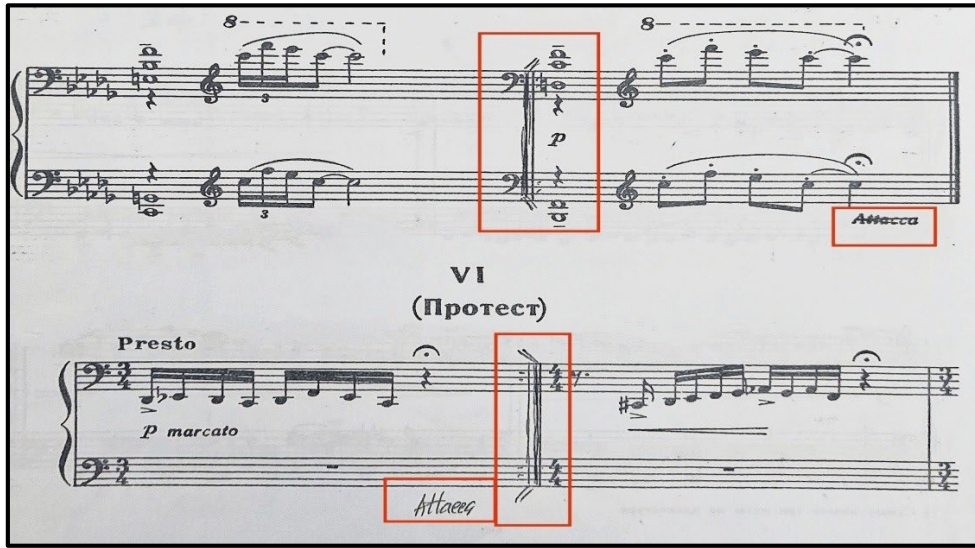
⁴³ Murad Kazhlayev, *a.g.e.*, s. 19.

⁴⁴ “Attaca: Hemen gir anlamında kullanılmaktadır. Atak yaparak, beklemeden giriş, devam. Bir parçanın sonuna yazılarak devamındaki parçaya duraksamadan geçilmesini bildiren terimdir.”, Ahmet Say, *a.g.e.*, s. 47.

⁴⁵ “Cluster, ‘salkım’ anlamına gelmektedir. Bir ses yığını ifade eder. Çok sayıda kromatik ya da diatonik perdenin aynı anda duyulmasıdır.”, Ahmet Say, *a.g.e.*, s. 104.

çift *glissando*⁴⁶ ve çift *cluster* da isyanı temsil etmektedir. Prelüd, öfke duygusunu betimleyen pasajlar ve akorlar üzerine kurulmuştur.

6. Prelüd'ün farklı edisyonlarında besteci tarafından 5. ve 6. Prelüdlere arasındaki geçişlerde farklılıklar yapılmış olduğu görülmektedir. 1968 yılı edisyonlarında besteci tarafından elle yapılmış düzeltmeler mevcuttur. Eserin kayıtlarındaki basılı notasyonla çelişen farklılıklar da eserin birkaç versiyonu olduğunu ispat etmektedir. Bütün bunlar bestecinin sürekli bu esere dönüp üzerinde çalışarak düzeltmeler yaptığını ve eseri geliştirmek istediğini göstermektedir. Aşağıdaki örnekte de görüldüğü üzere "Ağıt"ın "Protesto"ya geçişini daha iyi anlatabilmek için 6. Prelüd'ün ilk ölçüsünden sonra bir önceki Prelüd'ün son ölçüsünü tekrar etmektedir. Eserlerin bu şekilde iç içe geçmesi "Ağıt"ın "Protesto"ya daha organik geçişini sağlamaktadır (Şekil 12).



Şekil 12: Murad Kazhlayev, Prelüd No. 5., ölçü 51-52 ve Prelüd No.6, ölçü 1-2.⁴⁷

Eser, sol elde yükselen baslar ve sağ elde çıkıcı-inici hızlı motiflerle başlamaktadır. Bu kısımda ölçü sayısı devamlı değişmekte (3, 5 ve 6. ölçüler) ve sağ eldeki pasajlar devamlı olarak 16'lık sus'larla kesilmektedir. Bu yapı, Prelüd'e karakteristik bir gerilim ve dinamik çatışma kazandırmaktadır. Birbiriyle çatışma

⁴⁶ "Glissando, 'kaydırmak' anlamına gelmektedir. Sesleri birbiri ardı sıra hızla üretme.", Ahmet Say, *a.g.e.*, s. 225.

⁴⁷ Murad Kazhlayev, *a.g.e.*, s. 19.

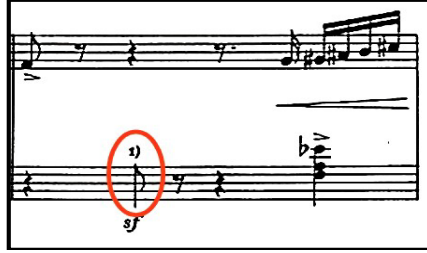
halinde olan bu yapı, eserin “Protesto” temasını müziksel olarak yansıtarak, direniş ve itiraz duygusunu ilk ölçülerden itibaren ortaya koymaktadır (Şekil 13).



Şekil 13: Murad Kazhlayev, Prelüd No. 6., ölçü 3-6.⁴⁸

Hırçın pasajları 8. ölçüde subkontraktavda bir *cluster* kesmektedir. Bu durum, dinleyicide ani bir şaşkınlık ve gerilim yaratmaktadır. Bu müdahale, sanki yükselen bir öfke anında engellenmiş gibi, Prelüd’ün genel protesto temasıyla doğrudan bağdaşmaktadır. Buradaki *cluster*, hem armonik olarak bir durdurma işlevi görmektedir hem de tematik olarak patlamaya hazır bir gerilimi vurgulamaktadır (Şekil 14).

⁴⁸ Murad Kazhlayev, *a.g.e.*, s. 20.



Şekil 14: Murad Kazhlayev, Prelüd No. 6., ölçü 8, Cluster sembolü.⁴⁹

13. ölçüden itibaren sol elde Fa anahtarında tekrarlayan 16’lıklardan oluşan “Mi, Fa, Mi, Re” *ostinato*’sunu duymaktayız. Bu notalar 17. ölçüye kadar devam etmektedir. 17. ölçüde eser 6/4’lük ve 18. ölçüde 4/4’lük ölçü sayısına geçiş yapmaktadır. 13. ölçüden itibaren sağ eldeki akorlarla belli bir melodi ortaya çıkmaktadır. Sol eldeki hızlı *ostinato* ve sağ eldeki akorlar, protestonun enerjisini simgelemektedir (Şekil 15).



Şekil 15: Murad Kazhlayev, Prelüd No. 6., ölçü 13-14.⁵⁰

21. ölçüde ise, daha önce sol elde yer alan *ostinato* figür yerini sağ ele bırakmaktadır. Yine 13. ölçüde sağ eldeki melodi de sol elde baslarda *ff* nüansındaki oktavlarla karşımıza çıkmaktadır. Bu güçlü oktavlar ise agresifliği ve isyanı müzikal olarak simgelemektedir (Şekil 16).

⁴⁹ Murad Kazhlayev, *a.g.e.*, s. 20.

⁵⁰ Murad Kazhlayev, *a.g.e.*, s. 21.



Şekil 16: Murad Kazhlayev, Prelüd No. 6., ölçü 21-22.⁵¹

25 ve 26. ölçülerde iki elde de bir iniş yer almaktadır. Prelüd, 27-29. ölçüler arasında *staccato* akorlarla belirgin bir çıkış sergilemektedir. Bu kısımda sol el akorları iniş eğilimindeyken, sağ el akorları ters yönde, çıkıcı bir eğilim göstermektedir. Bu zıt yönlü hareketlilik, melodik ve armonik gerilimi artırarak eserin dramatik anlatımını güçlendirmektedir. Böylece, iki eldeki karşıtlık, prelüdün tematik yapısında bir çatışma ve dinamik itiraz duygusunu pekiştirmektedir (Şekil 17).



Şekil 17: Murad Kazhlayev, Prelüd No. 6., ölçü 27-29.⁵²

p nüansı ile başlayan bu akorlar 30. ölçüde *ff* ya kadar yükselmektedir. 33. ölçüde tekrar bir *cluster*'a rastlamaktayız. 38. ölçü eserin *climax*'sidir, burada *fff* nüansı ile baslarda görülen kuvvetli bir Mi natürel *unison*'lardan sonra iki elde kuvvetli akorlar ile 45. ölçüye kadar inici bir hat yer almaktadır. Son ölçülerde eserin ana motifinden sonra yukarıya doğru çift *glissando* ve iki elde dirsekler yardımıyla icra edilen *cluster*'lar görülmektedir. Bu final, adeta bastırılmış bir öfkenin son kez dışavurumu niteliğindedir. Piyanodaki ses alanının büyük bir

⁵¹ Murad Kazhlayev, *a.g.e.*, s. 22.

⁵² Murad Kazhlayev, *a.g.e.*, s. 23.

kısmını kapsayan bu güçlü *cluster*, “Protesto” başlığının ruhunu somutlaştırarak eserin dramatik sürecini kesin bir vurgu ile sonlandırmaktadır (Şekil 18).



Şekil 18: Murad Kazhlayev, Prelüd No. 6., ölçü 44-46.⁵³

3. SONUÇ

Dağıstanlı besteci Murad Kazhlayev’in “Piyano için Altı Prelüd”ünden 4, 5 ve 6 numaralı Prelüdları incelendiğinde, bunların çok renkli armonilerle donatılmış ve ilgi çekici eserler olduğu görülmektedir. Bu üç eser, başlıklarıyla bağlantılı olarak programlı eserler olarak kabul edilmektedir. Bu Prelüdlar, içerdiği başlıkların kavramsal anlamıyla ilişkili olarak piyanistlere farklı yorum olanakları sağlamaktadır.

4 numaralı Prelüd’ün ismi Yaratılış’tır. Kazhlayev, bu eserde insanın yaratılışından bahsetmektedir ve insanın yaratılışını sorgulamaktadır. Eserin bir döngü halinde sakinleşip şiddetlenmesi de bu düşünceleri ifade etmektedir. 5 numaralı Prelüd yani “Ağıt”, 4 numaralı Prelüd’e bağlanırken, burada besteci belki de, insanın yaratılışını düşünürken eserin sonunda bir sonuca vararak, insanın doğuştan gelen ve ömür boyu yaşaması gereken o hüznün insanın yaratılışını simgelediğini söylemektedir. Bu Prelüd tam olarak başlığında belirtildiği üzere bir ağıttır. 6 numaralı Prelüd yani “Protesto” da 5 numaralı Prelüd’e bağlıdır. Bu son Prelüd’de de besteci, insanın kendi kaderine, bazen yaratılışına ve yaratıcısına isyan etmekte olduğunu bir protesto niteliğinde simgelemiştir. Bu Prelüd’ün içerisindeki agresif pasajlar ve özellikle de eserin bitişinde iki elle yukarı icra edilen çift *glissando* ve çift *cluster* bu isyanın ve haykırışın nihai örneklerini teşkil etmektedir. Besteci bu eserlerinde programlılığı başarılı şekilde hayata

⁵³ Murad Kazhlayev, *a.g.e.*, s. 24.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2025 Cilt 7 Sayı 2 (141-162)
DOI: 10.47956/bmsd.1756545

geçirmektedir. 6 numaralı Prelüd’de kullanılan *cluster*, ölçü değişiklikleri, *çift glissando* gibi çağdaş teknikler de esere renk katmaktadır.

Bu eserlerin tek tek ve bir dizi olarak icra edilmesinin piyano öğrencilerine ve icracılara 20. yüzyıl repertuarı bağlamında pedagojik ve sanatsal açıdan değerli bir öneri olabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

AGAWU, V. Kofi, “Concepts of Closure and Chopin’s Opus 28”, *Music Theory Spectrum*, (9), 1987, s. 1-17.

APEL, Willi, *Masters of the Keyboard: A Brief Survey of Pianoforte Music*, Harvard University Press (2013), Massachusetts, 1947, s. 28.

_____, *The History of Keyboard Music to 1700*, Bloomington, Indiana University Press (2. Baskı), 1972.

BALTACI, Ali, “Nitel Araştırma Süreci: Nitel Bir Araştırma Nasıl Yapılır?”, *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 2019, s. 379. (18.10.2025).

BIBER, Heinrich Ignaz Franz von, *Battalia à 10*, Diletto Musicale (Nr. 357), Doblinger, Wien, 1971.

DEBUSSY, Claude, *Preludes pour Piano (Livre 2)*, Durand et Cie, Paris, 1913.

KAZHLYAYEV, Murad, *Hayatı ve Müziği*, Kafkasya Dönemi Yankısı, Moskova, 2005.

KAZHLYAYEV, Murad, *Piyano için 6 Prelüd*, Sovietski Kompozitor, Moskova, 1968.

LEDBETTER, David-FERGUSON, Howard, *Prelude*, Grove Music Online, Macmillan Publishers Ltd, Stanley Sadie Edisyonu, Londra, 2001.

SAK, Ramazan-ŞAHİN SAK, İkbâl Tuba-ÖNEREN ŞENDİL, Çağla-NAS, Eşref, “Bir Araştırma Yöntemi Olarak Doküman Analizi”, *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi*, Cilt 4, Sayı 1, 2021.

SAY, Ahmet, *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2002.

SCHMITZ, E. Roberts, *The Piano Works of CLAUDE DEBUSSY*, New York, Dover Publication Inc, 1966.

SCHONBERG, Harold C., *The Lives of the Great Composers*, New York, W. W. Norton (Revised Edition), 1981.

SCHULENBERG, David, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, 2. Baskı, Taylor & Francis, New York 2006.

YILMAZ, Ayça, *Frederic Chopin "24 PRELÜD" OP.28*, (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı Piyano Programı, Yüksek Lisans Eser Çalışması), İstanbul 2008.

İnternet Kaynakları

- "Climax" <https://www.dictionary.com/browse/climax>, (18.10.2025).
- "KAZHLAEV Murad Magomedovich", https://web.archive.org/web/20080120221509/http://www.biograph.ru/bank/kazhlayev_mm.htm, biograph.ru, (26. 05. 2025).
- Michael Herman, "Russian, Soviet & Post-Soviet Concertos", <https://musicwebinternational.com/wp-content/uploads/2023/06/Russian-concertos-HP.pdf>, (08. 06. 2025).
- "MURAD KAZHLAYEV (b.1931)", <https://grandpianorecords.com/Composer/ComposerDetails/267990>, (18.10.2025).
- "Program Music", <https://education.nsw.gov.au/teaching-and-learning/curriculum/creative-arts/creative-arts-curriculum-resources-k-12/7-10-curriculum-resources/program-music#:~:text=scene%20without%20words.-,Content,or%20events%20in%20a%20story> (26.09.2025).
- "Scriabin's Preludes", <https://crosseyedpianist.com/2014/01/24/scriabins-preludes>, (26. 09. 2025).
- SCRUTON, Roger, "Programme music", *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022394>. (14. 06. 2025).
- "VIVALDI: "Four Seasons" Sonnets texts in Italian & English", <https://www.baroquemusic.org/vivaldiseasons.html>, (22.09.2025).
- "Yaratılış (Haydn)", [https://tr.wikipedia.org/wiki/Yarat%C4%B1%C4%B1%C5%9F_\(Haydn\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Yarat%C4%B1%C4%B1%C5%9F_(Haydn)), (09. 06. 2025).

ETİK: Bu makale, araştırma ve yayın etiğine uygun olarak hazırlanmıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI VE FİNANSAL KATKI BEYANI: Çalışmamın tarafsızlığı ile ilgili bilinmesi gereken bir mali katkı veya diğer çıkar çatışma ihtimali (potansiyeli) ve ilişki alanı yoktur.

