



AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Cilt VI / Sayı 12 / Haziran 2020
E ISSN: 2667-6001

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume VI / Issue 12 / June 2020

- | | |
|--------------------------------|--|
| Dilan AKINCI | Türk Halk Müziği'nde Ferâhnak Dizisi |
| Özlem ÖZDEMİR | Çağdaş Piyano Eserlerinin Yazımında Kullanılan Semboller Üzerine Bir Araştırma |
| Serenat İSTANBULLU | Müzeyyen Senar'ın Hayatı ve Müziksel Çalışmaları |
| Ayşe ÇAĞLAK
Yılmaz ŞENDURUR | Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın Form ve Armonik Analizi |
| Çağhan ADAR
Büşra AY | Tanburi Cemil Bey'in Sözlü Eserlerinin Makam ve Güfte Açısından İncelenmesi |
| Bertan RONA | Verdi'nin Nabucco Operasının Müziği, Dramatik Karakterleri ve Sosyo-Politik Arka Planı |



AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Cilt VI / Sayı 12 / Haziran 2020
E ISSN: 2667-6001

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume VI / Issue 12 / June 2020

Sahibi / Owner

Afyon Kocatepe Üniversitesi Adına Devlet Konservatuarı Müdürü
Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN

Editörler / Editors

Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN
Dr. Öğr. Üyesi Duygu SÖKEZOĞLU ATILGAN

Yardımcı Editörler / Co-Editorials

Doç. Çağhan ADAR
Öğr. Elm. Filiz YILDIZ

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN
Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN
Doç. Çağhan ADAR
Dr. Öğr. Üyesi Duygu SÖKEZOĞLU ATILGAN
Dr. Öğr. Üyesi Sevgi TAŞ
Dr. Öğr. Üyesi Yavuz TUTUŞ
Dr. Öğr. Üyesi Safiye YAĞCI

İLETİŞİM

Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı
ANS Kampüsü, Gazlıgöl Yolu, Afyonkarahisar
Tel: 0 272 216 58 96 - Fax: 0 272 216 33 07

Web: <https://dergipark.org.tr/amader>

Ocak ve Haziran olmak üzere yılda iki kez yayınlanan AKÜ Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, alanında ulusal indeksler tarafından taranan hakemli, akademik bir dergidir.

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Cilt VI / Sayı 12 / Haziran 2020
E ISSN: 2667-6001

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume VI / Issue 12 / June 2020

BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE

Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Prof. Dr. Sibel PAŞAOĞLU YÖNDEM	Akdeniz Üniversitesi
Prof. Dr. Şebnem YILDIRIM ORHAN	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Zeki NACAĞCI	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Prof. Bülent ALANER	Anadolu Üniversitesi
Prof. Hatice Selen TEKİN	Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. Aşkın ÇELİK	Kars Kafkas Üniversitesi
Doç. Dr. Gökhan YALÇIN	Harran Üniversitesi
Doç. Dr. Hazan KURTASLAN YILDIRIM	Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Oğuz KARAKAYA	Selçuk Üniversitesi
Doç. Dr. Seyhan CANYAKAN	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Doç. Berna ÖZKUT	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Doç. Ebru GÜNER CANBEY	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Hüseyin Bülent AKDENİZ	Anadolu Üniversitesi
Doç. Lilian TONELLA TÜZÜN	Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Gonca GÖRSEV KILIÇ	Ordu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Gökten AY	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Safiye YAĞCI	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sevgi TAŞ	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Soner ALGI	Necmettin Erbakan Üniversitesi

Editörlerden;

“Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi” ile müzik alanında eğitimci, araştırmacı, besteci ve icracı akademisyenlerin bilimsel araştırma ve çalışmalarını yayımlayabilecekleri bir dergi amaçlanmıştır. Dergi ayrıca ulusal ve uluslararası niteliklere sahip çalışmaları yayımlayarak müzik bilimine katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Dergiye gönderilen çalışmalar, hakemlerin ve yazarların birbirini bilmediği bir sistemle üç hakem tarafından değerlendirilmektedir. Çalışmalarını göndermek isteyen yazarlar her türlü bilgiyi dergimiz web adresinden (<https://dergipark.org.tr/amader>) temin edebilirler.

Dergimizin on ikinci sayısını yayımlayabilmenin mutluluğunu yaşıyoruz.

Dergiye göstereceğiniz ilgi daha verimli ve nitelikli çalışmaların gerçekleşmesi için destek olacak, çalışmalarımıza güç verecektir. Desteğiniz için şimdiden teşekkür eder, çalışmalarınızda başarılar dileriz.

Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN

Dr. Öğr. Üyesi Duygu SÖKEZOĞLU ATILGAN

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Dilan AKINCI	Türk Halk Müziği'nde Ferâhnak Dizisi <i>Ferahnak Mode in Turkish Folk Music</i>	195
Özlem ÖZDEMİR	Çağdaş Piyano Eserlerinin Yazımında Kullanılan Semboller Üzerine Bir Araştırma <i>A Research on Symbols Used in the Writing of Contemporary Piano Works</i>	205
Serenat İSTANBULLU	Müzeyyen Senar'ın Hayatı ve Müziksel Çalışmaları <i>Muzeyyen Senar's Life and Musical Studies</i>	224
Ayşe ÇAĞLAK Yılmaz ŞENDURUR	Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın Form ve Armonik Analizi <i>The Form and Harmonic Analysis of the Sonata for Violin and Piano of Philip Glass</i>	242
Çağhan ADAR Büşra AY	Tanburi Cemil Bey'in Sözlü Eserlerinin Makam ve Güfte Açısından İncelenmesi <i>An Investigation of the Songs Composed by Tanburi Cemil Bey by Maqam and Lyrics</i>	266
Bertan RONA	Verdi'nin Nabucco Operasının Müziği, Dramatik Karakterleri ve Sosyo-Politik Arka Planı <i>Music, Dramatic Characters and Socio-Political Background of Nabucco Opera by Verdi</i>	290

TÜRK HALK MÜZİĞİ'NDE FERAHNÂK DİZİSİ

Ferahnak Mode in Turkish Folk Music

DOI NO: 10.36442/AMADER.2020.20

Dilan AKINCI¹

Özet

Bu çalışmada Türk halk müziği repertuarının önemli bölümünde yer alan misket dizisindeki eserlerin sınıflandırılması yapılmıştır. Misket, halk müziğinde, aynı zamanda bağlamada kullanılan bir düzenin adıdır. Fa diyez kararlı kullanılan misket dizisi aynı zamanda düzene de adını vermiştir. Birçok çalışmada misket dizisi Türk müziğindeki eviç dizisinin karşılığı olarak anlatılmaktadır. Bu çalışmada ise misket, Türk sanat müziği makam dizilerinden ferahnâk dizisinin karşılığı olarak anlatılmıştır. Bu amaçla misket dizisindeki eserler ferahnak dizisi çerçevesinde ele alınmış ve sınıflandırma yapılmıştır.

T.R.T. Repertuarında bulunan misket eserler incelendiğinde dört farklı grup karşımıza çıkmıştır. Bu gruplar, eserler içinde geçen altere seslere göre sınıflandırılmıştır. Bu çalışma bu gruplandırmanın özelliklerine ve benzer eserlere odaklanır.

Anahtar Kelimeler: Halk Müziği, Dizi, Misket.

Abstract

In this study, the classification of works composed in misket mode which has an important role in Turkish folk music repertoire is made. Misket is also a name of a tuning used by bağlama in Turkish folk music. Misket mode which is centered on f sharp note has also given its name to the tuning. In many studies, misket mode is regarded as the equivalent of eviç mode in Turkish music. However, in this study, misket mode is described as the equivalent of ferahnak mode in Turkish music. For this purpose, works in misket mode which are considered as ferahnak mode and classified.

The examination of works in misket mode in T.R.T. repertoire present four different groups. These groups are classified according to the alterations in the works. This study focuses on the elements of this grouping and similar works.

Keywords: Folk Music, Mode, Misket.

¹ Öğr. Gör., Haliç Üniversitesi Konservatuvar, Türk Musikisi Bölümü, dilanakinci@halic.edu.tr

PROBLEM

Halk müziğinde dizi kavramını anlatırken, Türk müziğinde ortak olan diziler ile ifade etmek eğitim-öğretim için daha faydalı olacaktır. Misket dizisi de Türk müziği dizilerinde karşılığı olan bir dizidir. Ancak bu zamana kadar yapılan çalışmaların çoğunda eviç dizisi ile ifade edilmiştir.

Bu çalışmada Türk sanat müziği ile Türk halk müziğinin ortak dizilerinden yola çıkılarak misket dizisinin ferahnâk dizisi ile ortak özelliklere sahip olduğu tespit edilmiştir. T.R.T. repertuarında bulunan 3000 sözlü eser incelenmiş olup misket dizisinden 34 eser tespit edilmiştir. Bu eserler incelenerek, dört farklı grup olarak sınıflandırılmıştır.

Halk Müziğinde Dizi Kavramı

Dizi kavramı Say'a göre;

Ses perdelerinin belirli kurallara göre birbirini izleyerek bir müzik sistemine temel olan ardıllığı. Sadece bir "soyutlama" özelliğinde olan ses dizileri, melodinin kaynağıdır. Melodinin gezinme alanını, dizideki perdeler belirler. (...) Tarih boyunca doğu ve batı müziklerinde çeşitli özgün diziler kullanılmıştır. Mod, ton, gibi adlar taşıyan bu diziler, bir müzik sisteminin ürünüdür. Avrupa müziğinde majör ve minör sistemin temeli olan diatonik dizi, bir sekizli içinde belirli bir sırayla tam ve yarım perdeleri içerir. Ancak günümüze kadar çeşitli toplum ve ülkelerde kullanılmış olan diziler, sekiz perdeden oluşmayabilir (2005: 159).

Dizi kavramı Özkan'a göre;

Son notasının frekansı ilk notasının frekansının iki katı olan ve aralarında belli oranlarda sıralanmış sekiz komşu notaya gam veya dizi adı verilir (1994: 55) ...Bir dizi en az sekiz sestene meydana gelir. Bu sekiz sesli dizi, eseri bestelemek için teorik açıdan yeterli olabilir. Ancak konuyu teknik ve estetik bakımdan ele alacak olursak sekiz sesin yeterli olamayacağı anlaşılacaktır (1987: 75).

Halk müziği nazariyatı ya da teorisi halk ezgilerinden yola çıkarak oluşturulmuştur. Besteleme kaygısı yoktur. Her yöreye göre farklı özellikler göstermektedir. Bu sebeple kurallar, derlenen ezgilere göre oluşturulmuştur. Halk müziğinde melodik yapıyı ifade ederken ayak, makam, dizi, hava gibi birçok terim kullanılmaktadır. Zamanında başlatılan "ayak dizisi" kavramı o dönem içinde yaygın

kullanılsa da günümüzde halk müziği icracıları ve eğitimcileri arasında hala tartışmalı olan bir konudur. Melodik yapıyı ifade ederken “Ayak” kavramını kullanan icracılar ve eğitimciler olduğu gibi bu tabirin yanlış olduğunu, gerçek anlamında kullanılmadığını savunanlar da vardır.

Halk müziğinde üç-dört sestene oluşan ezgiler de vardır. Bu tür ezgiler bir dizinin tüm seslerini barındırmasa da o dizinin karar sesi ve altere seslerini gösteriyorsa yani alt 4’lü ya da 5’li, üst 4’lü ya da 5’li kullanılmışsa onu da dizi olarak gösterebiliriz. Bunun dışında hiçbir dizi ya da makama uymayan dizileri de ayrıca ele almak gerekir. Dizi sekiz sestene oluşur ancak yukarıda Say’ın da (2005: 159) da belirttiği gibi bazı ülkelerde ve toplumlarda sekiz perdeden oluşmayabilir. Halk türkülerinde de bu örnekleri görmek mümkündür.

Melodik yapıyı ifade ederken kullanılan kavramlar makam, dizi, makam dizisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Yeni isimlendirmeler olduğu gibi yöresel isimleri kullanmayı tercih eden araştırmacılar da vardır. Yöresel isimlerin kullanılması geneli kapsamadığından ortak dil oluşturmada sıkıntı yaratabilir. Bu sebeple müzisyenlerin, eğitimcilerin ortak paydada buluşabileceği kavramları seçmek, bilginin gelecek nesillere aktarılması ve toparlayıcı bir eğitim modeli olması açısından önemlidir.

Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği melodik yapı bakımından farklılıkları olduğu gibi ortak olan özellikleri de çoktur. Bu benzerlikleri tespit edip toparlamak, eğitim ve öğretim sisteminde gerek öğrenci gerek eğitimciler için yol gösterici olacaktır. Konservatuvarların eğitimine bakıldığında batı müziği solfej/ teori ve solfej dersleri ve Türk müziği nazariyat/makam müziği gibi adlandırılan dersler eğitim öğretimin ilk yılında öğrenciye verilmektedir. Halk müziği nazariyat dersleri ise okulların müfredatlarına göre değişkenlik gösterse de genellikle 2. ve 3. sınıflarda başlatılmaktadır. Bu süre zarfında edinilen bilgilerin temelinde halk müziği derslerinin içeriği oluşturulurken ortak paydalar dikkate alınarak dersin anlatılması öğrencinin bilgiyi pekiştirmesi, bilginin uygulanabilirliği ve anlaşılır bir eğitim modelinin oluşturulmasında katkı sağlayacaktır. Halk müziğindeki birçok dizi Türk müziği dizilerine denk gelmektedir. Özel olan dizileri ise ayrıca bir isimlendirme çalışması yapılabilir. Melih Duygulu (2018) Halk müziği makamlarını anlattığı kitabında karar seslerine göre makamları sınıflandırmış ayrıca bir isimlendirme yapmamıştır.

Sabri Yener, (2001) halk müziğinde diziler ve isimlendirilmesi isimli makalesinde halk müziği ezgilerinin Türk sanat müziği makam dizileri ile benzerlik gösterdiğini, bazı türkülerin makam dizilerinin bütün özelliklerini taşıdığını, bazı eserlerin makamın bütün kurallarına bağlı kalmasa da belli bir makam dizisi içerisinde seyrettiklerini, bazı eserlerin de makamın bütün seslerini kullanmayıp bazı seslerini kullandıklarını belirterek benzerlikleri vurgulamıştır.

Halk müziğinin melodik yapısının isimlendirilmesi hususu müzik araştırmacıları, icracılar, eğitmenler arasında hala tartışma konusudur.

Misket Dizisi

Misket dizisi fa diyez perdesinde karar veren, donanımında fa diyez ve do diyez perdelerini kullanan, adını misket oyun havasından almış bir dizidir. Bağlama düzen isimlerinden de biridir. Bağlamada birçok düzen vardır. Ancak misket dizisinin icra edildiği bir düzenin olması da önemlidir.

“Dizisini, taşıdığı Misket oyun havasından almıştır. Misket Dizisi’nin karar sesi fa diyezdır. Geçici durakları 3., 4., 5., 6. ve 10’uncu derecelerde yapıldığı belirtilmektedir. Bazı bölgelerde ‘Karanfil’ isminidelen de almış olduğu savunulmaktadır. (Yılmaz, 1996: 116). Misket Dizisi olarak adlandırılan veya bilinen diziyeye, Ankara ve Orta Anadolu’da; Misket, Diyarbakır, Şanlıurfa ve Kerkük’te ‘Muhallif’ denildiği belirtilmektedir” (Ekici, 2009: 27. akt. Delen, 2012: 32).

Halk müziğindeki misket dizisinin birçok araştırmacıya göre Eviç Makamı dizisi olduğu düşünülmektedir. Ancak Eviç dizisinin donanımında almış olduğu “Si koma bemolü” (Segâh perdesi), misket dizisinde kullanılmamıştır. Misket dizisinin eviç dizisi olarak düşünüldüğü çalışmalarda kullanılan si koma bemolü göz ardı edilmiştir.

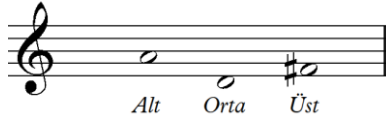
Çıktıcı Misket Dizisi



Bağlamada “düzen” (Düzen; bağlamada kullanılan akort sistemlerini ifade eder. Duygulu (2014: 174) düzen hakkında; daha çok telli çalgılarda tellerin birbiriyle uyumu. Bu uyum çalgının telleri arasındaki ses açıklığı ile ilgili olduğu kadar, çalgının çalım tekniğini de belirleyen öğedir. Düzenler, yerel müziklerde kullanılan çalgılarda yapısal bakımdan farklılıklar gösterdiği gibi terminolojik bakımdan da çeşitlilik gösterir) olarak adlandırılan kavram akort sistemini belirtir. Farklı boy ve ebatlarda olan bağlamanın akort şekli yörelere ve icra biçimine göre değişkenlik gösterir. İki, üç veya bazen dört gruptan oluşan tellerin seslerini özel akort/düzen biçimleriyle kurgulamak mümkündür. Anadolu ve Trakya'nın bağlama icracıları arasında birbirinden farklı karakterde ve amaçlarla düzenler yapılır. Bu düzenler her yörede bilinir bazen isimlendirme değişebilir (Duygulu, 2014: 68).

Bağlamada düzenler “dem sesi” (Dem; sürekli devam eden uzun ses. Daha çok çalgı icrasında kullanılan bir terimdir, insan sesi için çok nadir kullanılır. Dem sesi; sürekli uzatılarak çıkarılan ses (Duygulu, 2014: 137) “karar sesini” güçlendirmek amacıyla dizinin ana sesleriyle uyumlu, tınlaması hoş olan, ahenk katan seslere akort edilir.

Misket Düzeni Akort Sistemi



Misket dizisindeki eserler genellikle adını verdiği misket düzeninde icra edilir. Ancak eserin genişliği ve solistin ses sahasına göre bozuk düzeni, bağlama düzeninde de icra edildiği görülür. Ancak dizinin en güzel ve ahenkli tınladığı yer misket düzenidir.

Ferahnâk Dizisi

Dizisi: Nevâ'da rast beşlisinin, Nîm Hicaz'da Hicaz dörtlüsünün, Segâh'ta Ferahnâk beşlisinin, Dügâh'ta Râst beşlisinin, irâk'ta (yerinde) Ferahnâk beşlisinin birbirine eklenmesinden meydana gelmiştir. Makamın seyri sırasında Ferahnâk beşlileri zaman zaman eksik Ferahnâk beşlisi olarak da kullanılmıştır (Özkan, 1987: 477).

Türk Halk Müziğinde Ferahnâk Dizisi



T.H.M.'de Kullanılan 1.Tip Ferahnâk Dizisi



Karar Sesi: Fa diyez Perdesidir.

Güçlüsü: Re Perdesidir.

Donanımı: Fa diyez ve do diyez donanıma yazılır.

1. Tip Ferahnâk Dizisi: Altere ses almaz dizinin seslerini olduğu gibi kullanır.

T.R.T. Repertuarında Bulunan 1. Tip Ferahnâk Dizisindeki Ezgiler

Rep. No	Eserin Adı	Eserin Yöresi	Usulü
134	Besmeleylen Çıktım Yola	İzmir/Tire	9/8
395	Güvercin Uçuverdi (Misget)	Ankara	4/4
504	Şu Karşiki Dağda Kar Var Duman Yok	Hatay	4/4
649	Karanfilin Moruna	Çanakkale	9/4
1566	Ceviz Arasında Vardır Evimiz	İçel/Silifke-Mut	9/8
1574	Evlerinin Önü Yıldız Piyade	Çankırı/Çerkeş	9/8
1716	Karyolamın Demiri	Çanakkale	9/4
1768	Bir İncecik Duman Tüter	Bilecik/Söğüt	9/4
2210	Payton Geldi Meyhaneye Dayandı	Bilecik/Gölpazarı / Kavacık	4/4
2919	Daşa Vurdum Bir Depme	Isparta/Senirkent	9/8

2. Tip Ferahnâk Dizisi: Bu tip ezgilerde fa diyez üzerindeki ferahnak beşlisi değişmeyip, eser içinde mi# altere sesi kullanılarak, do diyez üzerinde hicaz dörtlüsü yapılır.

T.H.M. 'de Kullanılan 2. Tip Ferahnak Dizisi



Do Diyez Üzerinde Hicaz 4'lüsü



T.R.T. Repertuarında Bulunan 2. Tip Ferahnâk Dizisindeki Ezgiler

Rep. No	Eserin Adı	Eserin Yöresi	Usulü
893	Ardıçtandır Guyuların Govası	Isparta	9/4
1141	Üç Güzel Oturmuş Gergefin İşler	Kocaeli/Kandıra	4/4
1197	Oduncular Dağdan Odun İndirir	Manisa	9/8
1340	Ben Yare Yolladım Bir Elmas Kutu	Bilecik/Kendirli Köyü	9/8
1733	Karanfilim Dağ Başında	Kastamonu	9/8
1771	Kavakta Turna Sesi Var	İstanbul	9/8
1883	Yemenimi Al İsterim	Çankırı	9/8
2192	Gapudan Girdim Şamdan	Kastamonu	9/8
2661	Çalın Davulları Çaydan Aşağıya	Rumeli	10/8

3. Tip Ferahnâk Dizisi: Eser içinde do bekar ve fa bekar (mi #) altere seslerini kullanan ezgiler.

T.H.M. 'de Kullanılan 3. Tip Ferahnâk Dizisi

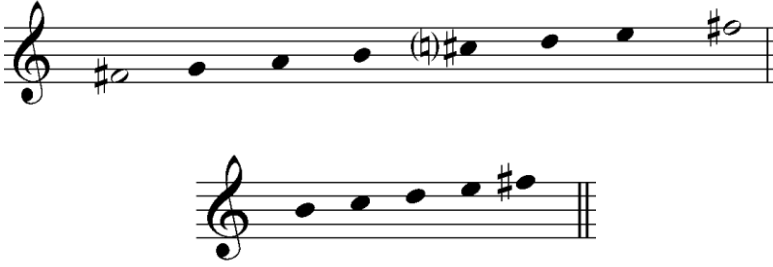


T.R.T. Repertuarında Bulunan 3. Tip Ferahnâk Dizisindeki Ezgiler

Rep. No	Eserin Adı	Eserin Yöresi	Usulü
353	Al Bostancı Bir Bostan Ver Hastam Var	Kayseri	9/8
772	Mezar Arasında Harman Olur Mu	Orta Anadolu	Yöre Ekibi
1019	Ezelidir Deli Gönül Ezeli	Trabzon	9/8
1095	Havada Durna Sesi Gelir Ganedi Gırma	Kütahya	9/4
1340	Ben Yare Yolladım	Bilecik	9/8
1359	Bir Gemim Var Adalara Yaslanır	Ankara	9/8
1664	Sabahın Seherinde Ötüyor Kuşlar	Tokat	5/8
1971	Gökçe Karga Olaydım	İzmir/Bergama	9/8

4. Tip Ferahnâk Ezgiler: Eser içinde altere olarak do bekar sesi kullanılır.

T.H.M.'de Kullanılan 4.Tip Ferahnâk Dizisi



Yukarıdaki şekilde dizinin ana sesi olan do diyez yerine do bekâr olarak kullanımı gösterilmiştir. Bu tip çeşni de eserlerde çok fazla görülür.

T.R.T. Repertuarında Bulunan 4. Tip Ferahnâk Dizisindeki Ezgiler

Rep. No	Eserin Adı	Eserin Yöresi	Uslü
703	Mapushane İçinde Yanıyor Gazlar	Bartın	4/4
1365	Ah Öleyim Vah Öleyim	Ankara	9/8
1467	Şu Yüce Dağların Karı Eridi	İçel/Silifke-Mut	4/4
1536	Kapının Önünde Taş Ben Olaydım	Manisa	4/4
2099	Gova Gova İndirdiler Yazıya	Kırşehir	4/4
2133	Yağar Yağmur Yer Yaş Olur	Denizli/Tavas	9/4
2418	Bir Dalda İki Elma	Ankara	2/4

Genişlemesi: Ferahnâk dizisinin genişlemesi pest bölgede ve tiz bölgede simetrik olarak görülmektedir.



2. Tip genişlemede ise tiz tarafta si bemol ve do bekar kullanılır.



SONUÇ

Misket dizisi genellikle eviç makamına karşılık geldiği düşünülmektedir. Ancak incelenen ezgilerde eviçte kullanılan uşşak çeşnisinin yapılmadığı ve bu sebeple misket karakterli ezgilerin ferahnâk dizisine daha yakın olduğu saptanmıştır.

Ferahnâk dizisinde incelenen 28 eser üzerinde dört grup ortaya çıkmıştır. Kendi içinde de alt gruplara ayrılmıştır. 1. tip ferahnâk dizisi; altere ses almayan eserler, 2. tip ferahnâk dizisi; mi# altere sesini kullanan ezgiler, 3. tip ferahnâk dizisi; do bekar ve mi diyez (fa bekar) altere sesleri kullanan ezgiler, 4. tip Ferahnâk dizisi; do bekar altere sesini kullanan ezgiler olarak sınıflandırılmıştır.

Halk müziği ezgilerinin melodik yapıları incelenmiş olup türk müziği dizileri ile benzerlik gösteren diziler tespit edilmiştir. Bu inceleme sonucunda halk müziğinde misket dizisi, misket ayağı olarak adlandırılan dizinin Türk Sanat Müziği'ndeki karşılığı olarak ferahnâk dizisi üzerinden bir sınıflandırma yapılmıştır. 3000 ezgi içerisinde 34 eser ferahnâk dizisine uygun olduğu tespit edilerek dört farklı grup içerisinde toparlanmıştır.

KAYNAKÇA

- Delen, H. (2012). *TRT Repertuarı'nda Bulunan Evc Makamı ve Misket Ayağındaki (Dizisindeki) Türkülerin Makamsal - Teknik Yönden İncelenmesi*.
- Duygulu, M. (2014). *Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Duygulu, M. (2018). *Türkiye'nin Halk Müziği Makamları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Özkan, İ. H. (1987). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Say, A. (2005). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Yener, S. (2001). G. Ay içinde, *Müzikte 2000 Sempozyumu* (s. 67). Ankara: Kültür Bakanlığı.

**ÇAĞDAŞ PİYANO ESERLERİNİN YAZIMINDA
KULLANILAN SEMBOLLER ÜZERİNE BİR İNCELEME (*)**

A Research on Symbols Used in the Writing of Contemporary Piano Works

DOI NO: 10.36442/AMADER.2020.21

Özlem ÖZDEMİR¹

Özet

Bu çalışmada, 20. yüzyılın başlarından itibaren çalgı müziğinde ortaya çıkmış olan yeni notasyonlar ele alınmıştır. Yapılan literatür taraması sonucunda inceleme, 1945 öncesi doğmuş olan, kendilerinden sonra da kullanılmış piyano notasyonları oluşturmuş bestecilerden alınan örneklerle sınırlandırılmıştır. Sırasıyla, piyanonun 20.yy'da uğradığı değişiklikler verilmiş, çağdaş müzik ve piyano notasyonu açıklanmış ve teknikler görsellerle desteklenerek sunulmuştur. Sonuç olarak notasyon öğelerinde standardizasyon ihtiyacı olduğu ve bu yöndeki ilerlemenin daha çok akademik çalışmalarla devam ettiği gözlemlenmiştir. Ayrıca her bir sembolün ve notasyon öğesinin anlamlarını ortak noktada buluşturmaya yönelik bir ihtiyaç gözlemlendiğinden, bu alanda yeni çalışmalar yapılması önerilmektedir.

Anahtar kelimeler: Çağdaş Müzik, Notasyon, Piyano.

Abstract

In this study, contemporary music notations appeared in instrumental music at the beginning of 20th century was discussed. The research was limited after the literature research with the pieces of the composers who were born before 1945 and created piano notation styles that used after them by other composers. In the study, respectively, the changes in the piano structure in the 20th century were given, contemporary music and piano notation was explained, and the notation techniques were presented with images. As a result, it has been observed that there is a need for standardization in notation and the progress is being pursued by academic studies. Also, new studies were recommended because there is a need to unite the meanings of notation elements and symbols at a common point.

Keywords: Contemporary music, Notation, Piano.

¹Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı

(*) Bu makale Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde yapılmakta olan, "Çağdaş Piyano Eserlerinde Kullanılan İşaretler ve Grafik Müzik Yazımları Üzerine İnceleme" adlı sanatta yeterlik tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır.

Çağdaş Müziğin Tanımı

“Çağdaş yalnızca şimdiki zamanın karanlığını kavrayan, onun yazgısına asla ulaşamayacak olan ışığı yakalayan kişi değildir; çağdaş, zamanı bölümleyen ve içdeğerini ölçendirir de. Zamanı dönüştürebilen ve bunu öteki zamanlarla ilişkilendirebilen biridir o. Çağdaş, tarihi öngörülemeyen yollardan okuma yeteneğine sahiptir, onu hiçbir şekilde istencinden kaynaklanmayan -daha çok karşılık vermeden edemeyeceği bir aciliyetten kaynaklanan- bir zorunluluğa göre “alıntılar”. Şimdiki zamanın karanlığının bu görünmez ışığı sanki geçmişe gölgesini düşürür gibidir. Böylelikle geçmiş, bu gölgenin de dokunuşuyla, şimdinin karanlığına yanıt verme yeteneğini zamanla geliştirir” (Agamben, 2013; 105-106).

Bilim ve teknolojinin hızla gelişmesi ve günlük hayata yansımaları, yaşamı hızlandırmış, bu durum sanatı da etkilemiştir. Sanatçılar, yaşadıkları çağın özelliklerini ve zamanın ruhunu sanat eserlerine yansıtmak, çağdaş düşünce tarzıyla sanat yapmak için yeni anlatım teknikleri arayışına girmişlerdir. Bu yeni teknikler, yeni müzik dillerinin ortaya çıkmasına ve bu yeni müzik anlayışlarının bıraktığı etki, müzikte yeni bir estetik anlayışların oluşmasına neden olmuştur.

Çağdaş müzik kavramı, farklı kaynaklarda farklı isimlerle ve farklı yönleri ele alınarak yapılmış tanımlamalarla karşımıza çıkmaktadır.

“Geçmişin birikimlerinden yola çıkarak, çağımızın duygu ve düşünce alanını, kültürünü ve yaşam biçimini, yeni tartım, ezgi ve çok seslilik, aynı zamanda, yeni doku anlayışı içinde yansıtan müzik sanatına Çağdaş Müzik denir” (Kütahyalı, 1981: 14).

“İçinde bulunduğumuz yüzyıl, uluslararası sanat müziğinin yüzlerce yüzyıl egemen olan yapıtaşlarının birer birer yıkıldığı, bu müzik türündeki tüm geleneksel öğelerin tekrar ele alınması sonucu yeni kavramların ortaya çıktığı bir dönem. Çağdaş Müzik, modern müzik, 20. yüzyıl müziği ya da yeni müzik biçiminde adlandırılan bu dönemi Deneyler Evresi olarak tanımlamak da mümkün. Geçmiş dönemlere göre birbirinden bağımsız ve farklı gelişen birçok özelliği var” (Kutluk, 1997: 232).

“Müzik tarihinin devrim dönemi” diye de tanımlayabileceğimiz bu dönem iki dünya savaşını da içerisine almaktadır. Atom, uçak, radyo, televizyon ve uzayın keşfiyle beraber sanatçılarda bir maddecilik ve makineleşme etkisi görüldüğü bu dönemde nesnellik, ekspresyonizm ve işlevselciliğe dönüş özellikleri göze çarpar.

“...20. yüzyıl, müzikte her türlü sınırın bilinçli olarak zorlanmasıdır. Teknikte, anlatım dilinde, biçimde, stilde, öзде, içerikte, esin kaynaklarının dalga dalga açılımında tüm geleneksel kuralların duvarları eğilip bükülmeye, eriyip çökmeye başlamıştır. Müzik, kendi sanat disiplininin dışına taşarak, diğer sanat dallarını da kullanır; geçmişe de uzanır; dünyanın dört bir yanındaki kültürlerle de. Esin kaynağı bulmak için her şeye başvurulabilir. Bu kaynağı şekillendirip sunmak için her türlü araçtan yararlanabilir. Müzik içi, müzik dışı sesler, doğada var olan saf sesler, doğada var olmayan sentetik sesler, hatta sessizlik bile bir araçtır. 20. yüzyılda bestecinin şansı, kendinden önceki yüzyılları bir başvuru kaynağı olarak kullanabilmesidir” (İlyasoğlu, 2001: 197).

“Çağdaş Dönem yepyeni müzik stillerinin ortaya çıktığı ve geçmiş dönemlerdeki bütün müzik öğelerinin de kullanıldığı bir sentez dönemidir” (Alaner, 2000: 30).

Bütün bu tanımlar, ortak noktaları olduğu gibi farklı bakış açılarına da sahiptir. Terim olarak Çağdaş Dönem için kabul görmüş genel bir adlandırma kullanılsa da, müzikte yeni arayışlar içinde olup yine de geleneksel öğelerden yararlanabilmek, kuralların dışına çıkmak, sınırları zorlayıcı fikirler bulmak ve yansıtmak çağdaş müziğin ortak yönlerini yansıtmaktadır. Bütün bu farklılıkları yansıtmak ve yazıya dökmek için besteciler kendilerine özgü çalgı teknikleri oluşturmaya, yazımda farklı notasyon kullanımlarına yönelmişlerdir.

Ton de Leeuw, 20. yüzyıl müziğini üç periyoda bölerek incelemiştir. 1908-1925 yılları arasındaki birinci periyodu “Çeşitli bölgelerdeki yeni fikirlerin volkanik ve kesin bir patlaması” olarak tanımlamaktadır. Serbest atonalite, neoklasizm, ekspresyonizm, 12 ton müziği ve işlevsel müziği bu dönemde başlamış akımlar olarak tanımlamakla birlikte, periyodun ilk zamanlarındaki empresyonizm etkisini de ayrıca vurgulamaktadır. İkinci periyodu ise 1925-1950 yılları olarak tanımlamakla birlikte, bu periyotta yeni bir akımdan daha çok, önceki periyottaki baskın karakterlerin ve akımların gelişerek devam ettiğini belirtmektedir. Leeuw’a göre üçüncü periyod 1945 civarında başlamış ve günümüzde devam etmektedir. Başta elektronik müzik olmak üzere, yirminci yüzyılda bahsedilebilecek diğer tüm teknik ve akımlar ağırlıkta bu periyotta gelişmiştir (2005: 25-36).

Piyano Müziğinin Yirminci Yüzyılda Gelişimi

Piyano çalgısı, dış gövdesindeki görsel değişiklikler bir kenara bırakılırsa, mekanik aksamlar ve ses üretme elemanları açısından 19. Yüzyılın sonlarında gelişimini aslında tamamlamıştır.

“...yirminci yüzyıldaki piyano yapım hikayesi, bir yenilik ve deney hikayesi değildir. Aksine, piyano endüstrisi, 19. yüzyıldaki ilk kapsamlı deney ve geliştirme döneminden sonra, yüz yıldan daha fazla süredir çok az yenilik ve değişiklik gösteren bir üretim modelinde kalmıştır. Piyano dış gövdesinin boyut ve stilindeki değişiklikler haricinde, bu çalgının iç aksamları 19. yüzyılın sonlarından itibaren çok az değişti... Son yüz yıldaki gelişim eksikliğinden dolayı, şu anda üretilen Steinway bile 1900'de yeni satın alınabilecek olanla aynıdır. Piyanonun dış gövdesine ait kozmetik değişikliklerin dışında, çok az şey değişmiştir” (Liang, 2011: 9-10).

Benzer şekilde 20. yüzyıl başlarına kadar piyano için yapılan besteler ve piyano icrası da tuşlara basış ve ona yardımcı olan pedal kullanım teknikleriyle var olmuştu. Ezgi, armoni, nüanslar ile birlikte doğru zamanda doğru tuşa ve pedala basma odaklı bestecilik ve icra anlayışı çok uzun süre hakim oldu. Bu açılardan bakıldığında piyano çalgısı ihtiyaçları karşılamak için fazlasıyla yeterliydi. Bu çalgı için yazılmış olağanüstü eserlerden oluşan repertuarın yanında eşlik çalgısı olarak kullanılabilme olanaklarının yüksekliği sayesinde batı klasik müziğinin en önde gelen çalgısı olarak önemli bir yere sahipti.

“Ondokuzuncu yüzyılda piyano, tını zenginliği açısından sınırlıydı. Bununla birlikte, çoğu bestecinin ilgi alanı ezgi, armoni ve nüanslar olduğundan dolayı piyano çalgısı bu gereksinimleri karşılamak için yeterliydi. Bu sınırlar içinde, piyano yüzyılın en yetenekli çalgısı olarak başroldeydi” (Neal Saxon, 2000: 6).

Geleneksel çalış biçimlerinden farklı olanakları deneyimleyerek yeni tınlar peşinde koşmaya başlayan 20. Yüzyıl bestecileri için piyano, sadece tuşlara basış odaklı kullanımıyla ele alındığı takdirde, ses rengi yelpazesi açısından sınırlı olanaklara sahip geleneksel bir çalgı olarak kalma tehlikesiyle karşı karşıyaydı. Her ne kadar ses sınırının genişliği, aynı anda titreştirebildiği ses sayısı ve ergonomik kolaylıkları sayesinde besteciler için vazgeçilmez bir çalgı olsa da yeni tınlara ulaşma hedefi açısından piyanonun, ya tını olanaklarının geliştirilmesi ya da mevcut yapıyla elde edilebilecek yeni tınların araştırılması artık bir zorunluluktu. Günümüzden geçmişe doğru baktığımızda her iki yönde de denemeler yapılmış olduğu ancak. piyanonun, var olan geleneksel yapısı içerisinde yeni

tını ve ses rengi olanaklarını araştırma yönündeki eğiliminin ise daha çok araştırılmış olduğunu görmekteyiz.

Piyano çalgısının, geleneksel icra yöntemleri dışında kullanımı konusunda ilk örnekler bakıldığında, Henry Cowell yenilikçi piyanist ve besteci olarak öne çıkmaktadır. Her ne kadar, piyanodan elde edilebilecek yeni tınları araştırma konusunda Cowell ile benzer zamanlarda başka bestecilerin deneysel girişimleri olsa da pek çok araştırmacı Cowell'ın öncül olduğu konusunda fikir birliği içindedir.

“Diğer birçok besteci de farklı piyano tınlarını deniyordu; ancak, hiçbiri Henry Cowell kadar bariz bir şekilde cesur değildi. Örneğin Charles Ives, *Concorde Sonata* (1909-1915) adlı piyano eserinde, belirlenmiş sayıdaki tuşlara aynı anda basmayı sağlayacak uzunluktaki bir tahta parçasını kullanarak yığın nota çalışını gerçekleştirmişti. Geleneksel piyano müziğinin saygın iki bestecisi de geçici bazı değişiklikler denerdi. Satie “*Le piège de Méduse*” (1914) adlı eserinde, Ravel ise “*L'enfant et les sortilèges*” (1920-1924) ve “*Tzigane*” (1924) adlı eserlerinde, piyanonun telleri arasına yerleştirilmiş kağıttan sayfaları kullandılar. Bazıları bu birkaç yeni teknik örneğini oldukça cesur olarak görse de hiçbiri Cowell'in eserleriyle karşılaştırılmaz” (Hudicek, 2002: 14).

Cowell, bestelediği kısa piyano parçalarında, icraya yönelik deneysel yaklaşımlarda bulunarak, 20. yüzyılda kullanılacak olan pek çok yeni tekniği müjdelemiştir. 1912'de bestelediği “*The Tides of Manaunaun*” adlı eserinde sol kolun hem avuç içiyle hem de kolun tamamını kullanarak, sağ elin çaldığı geleneksel müzik yazısına yığın notalarla (cluster) eşlik yazmıştır. 1923'te bestelediği “*Aeolian Harp*” adlı eserinde ise, piyanonun içinde tellere dokunarak çalma yöntemini uygulamıştır. 1930'da bestelediği “*Sinister Resonance*” adlı eserinde, piyanonun içinde çalma tekniklerini daha ileriye taşımış, tellerin belirli noktalarına dokunarak armonikler elde etme ve pizzicato çalış tekniklerini uygulamıştır. Cowell'ın 1925'te bestelediği “*Bunshee*” adlı eser ise, ikinci bir kişinin piyanonun susturucularını pedalla kaldırarak üstlendiği yardımcılık göreviyle birlikte, piyanistin teller üzerinde elini sürterek yarattığı glissandolar sonucu çıkan ilginç tınlar üzerine, belirlenmiş telleri parmakla çekerek çalınan notalardan oluşmuştur.

20. yüzyılın ilk yarısında, özellikle birinci dünya savaşının sonuna kadar olan dönemde, piyanonun yeni olanaklarını araştırma açısından bakıldığında önemli bir diğer besteci, adı “*Hazırlanmış Piyano*” ile birlikte anılan John Cage'dir. Hazırlanmış piyano için

20'den fazla eser bestelemiş olan Cage, bu buluşunu ilk defa "Bacchanale" adlı dans müziğinde uygulamıştır. Temsilden birkaç gün önce kendisinden istenilen müziği oluşturmak için sadece piyano kullanma imkanına sahip olan Cage, istediği tınıyı yakalayabilmek adına yaptığı denemeler sonucunda, piyanonun telleri üzerine ve aralarına yerleştirdiği pek çok yabancı malzemeyi kullandığı "Hazırlanmış Piyano" ile bu temsili gerçekleştirmiştir.

İkinci Dünya Savaşı yıllarında müzikal aktivite kesintiye uğradı, hatta savaşı hazırlayan yıllarda da pek çok besteci dönemin koşullarından olumsuz yönde etkilendi. Savaş sonrasında besteciler "yeniden başlama" fikrini dillendirmeye başladılar. Ellilerin yeni sesi, belirgin tatlı ezgilere, geçmişte uyumlu kabul edilen seslerle yapılan armonilere ve belirlenmiş müzikal formlara açık değildi. Aslında nasıl bir tını arandığından çok ne aranmadığı belliydi ve geçmişin bilinen müzikal öğeleri, ellili yılların sesini yaratmadan önce yeniden değerlendirmeye ve incelemeye tabi tutulmalıydı (Brindle, 1987: 5).

İkinci Dünya Savaşı sonrası ve 1950'li yıllara bakıldığında Ives, Cowell ve Cage tarafından geçmişte yapılan deneysel çalışmaların yaygınlaşmaya başladığını görmekteyiz. Savaş sonrası dönemde, özellikle ses kayıt teknolojileri ve kayıtların yaygınlaşmasında yaşanan ilerlemeler, önceki dönemlerde çoğunlukla konser salonlarıyla sınırlı kalan bu deneysel çalışmaların dünyanın her yerine yayılabilme imkanını sağlamıştır. Artık Ives, Cowell ve Cage, kendilerinden sonra gelen besteciler için rol model olma potansiyeline sahipti. Bu bestecilerin piyano çalış şekilleri üzerine yaptıkları yenilikler, dünyanın pek çok yerinde pek çok besteci tarafından uygulanmaya ve genişletilmeye başlandı.

"Her ne kadar 1950'lerden önce Cowell, Cage ve Ives gibi bir avuç besteci kendi deneylerini gerçekleştirmiş olsalar da bunu biraz yalıtılmış bir ortamda yapmışlardı... Cowell, Ives ve Cage'nin piyano eserlerinde ekilen tohumların 1950'den sonra bestelenen piyano eserleri üzerinde önemli bir etkisi oldu" (Stafford, 1978: 20-21).

1950'li yıllardaki gelişmeler birbirine yakın zamanlarda iki önemli önemli akımın doğmasına neden oldu. Doğal ses kaynaklarından alınan ses örneklerinin elektronik araçlarla manipüle edilmesine dayanan "musice concrete" ve tamamen elektronik ortamda üretilen sentezlenmiş seslerle yapılan "elektronik müzik" akımları, 1950'lerde hakim olan yeni ses kaynakları arayışlarının önemli göstergesidir. Yükselen bu akımlarla birlikte piyano da artık

bir çalgıdan çok ses kaynağı olarak görülmeye başlanmıştı. “Yeni piyano tekniklerinin geliştirilmesinin teşvik edildiği ve istenen etkiyi yaratabildikleri takdirde, hiçbir olasılığın dışlanmadığı bir zamana gelinmişti” (Stafford, 1978: 26).

1960’lardan itibaren yeni müzik akımları gerek akademide gerek müzik yayıncılığında kendine önemli bir yer edindi. Piyano açısından aslında yeni çalış olanaklarının bulunuşu neredeyse 1950’lere gelindiğinde zaten tamamlanmıştı. Bundan sonrası deneylerle dolu geçen yıllar olacaktı.

Reginald Smith Brindle “The New Music The Avant-garde since 1945 -1987” kitabının 1975 yılındaki ilk basımının sonuç kısmında çarpıcı değerlendirmelerde bulunmaktadır. 1945-1975 arası yıllarda yeni müziğin gelişimini değerlendirirken, son 10 yıl içinde müziğin çıkmaza girdiğinin düşünüldüğü birçok an olduğunu söylemektedir. Bu zaman diliminde, aralıklar, ezgi, armoni gibi müziği temel öğelerinin tüm önemini yitirdiğini, geleneksel olan her öğenin parçalandığını ifade etmektedir. Cage’in Piyano Konçertosu’nun Venedik’te çalınışında, merdivenler ve koridorlardaki müzisyenler tarafından yapılan icranın biraz eğlenceli sayılabileceğini, ancak başka bir bestecinin konserinde uzun süre boyunca piyanoya pek çok çivinin çakılmasının kendisinde müziğin tabutuna çakılan çiviler etkisi yarattığını belirtmektedir. Müziğin bundan sonra nereye gideceği konusunda tahminde bulunmanın zor olacağını ancak yapılan buluşların karmaşıklığına rağmen bir yalınlaşma eğiliminin beklenebileceğini öngörmektedir.

Yazar aynı kitabın 1987 baskısı için yazdığı sonuç kısmında, 1975 yılında yapmış olduğu değerlendirmelerde söz ettiği yalınlığın gerçekleşmeye başladığını, müzikte ritim, melodi ve armoninin geleneksel kullanımına doğru bir yönelmenin görülmekte olduğunu belirtmektedir. Müzikte artık deneyciliğin bittiğini, geçmişte yapılmış deneylerle elde edilmiş bilgilerin özüksenerek farklı şekillerde kullanıldığını ifade etmektedir (Brindle, 1987: 186-188).

Gerçekten de 20. yüzyılın sonlarında, “New tonality”, “New Expressivity”, “New Classicism” örneklerinde olduğu gibi, müzik tarihinde kendine yer bulmuş bazı akımların adlarının önüne “yeni” eki getirilerek canlandırıldığını görmekteyiz.

Müzikte akımlar önceden belirlenmiş tarihsel döngülerle değişmemektedir. 20. yüzyılda müzikte yaşanan değişimler, sadece 19. Yüzyılı geride bıraktığımız için gerçekleşmediği gibi 20. yüzyılı

geride bıraktığımız için de hemen bir değişiklik oluşmadı. Brindle’ın öngörülere bir süreliğine gerçekleşmiş gibi görünmekle birlikte, sadece bu öngörülere dayanarak müzikte geleneksel yapılara keskin bir dönüş olduğunu iddia etmek mümkün görünmemektedir. Günümüze daha yakın bir zamanda, “Twentieth-Century Music” dergisinde David Clarke editörlüğünde yayınlanan bir foruma katılan yazarlar, “20. ve 21. yüzyılın Müziğini Tanımlamak” başlığı altında yaptıkları incelemelerde, belirgin dönemsel tanımlamalar oluşturmaktan kaçınmışlardır (Clarke, 2017; 411-462).

Ne kadar hızlı gelişeceğini ve ne kadar yenilikçi olacağını şimdiden öngörmek mümkün olmasa bile, müzikteki deneylerin ve yeniliklerin hiç durmayacağını kesinlikle bilindiği bir zaman dilimi içindeyiz. Pişano çalgısı, 20. Yüzyılın ilk yarısında yapılan deneysel çalışmalar sonucunda, üretebileceği yeni ses renkleri açısından fazlasıyla incelenmişti. 20. Yüzyılın ikinci yarısından günümüze uzanan süreçte hem önceki deneylerden elde edilen yeni tınılar fazlasıyla kullanıldı hem de yeni olanaklar araştırılmaya devam edildi. Süreç halen devam etmektedir. Artık bestecilerin elinde piyanodan elde edebilecekleri zengin yeni tınılar bulunmaktadır ve bestecilerin bu renkleri eserlerinde kullanmaya devam edeceklerini tahmin etmek zor değildir.

Çağdaş Müzik Notasyonu

“Notasyon hiçbir zaman, bestecilerin niyetlerinin yaklaşık göstergelerinden daha fazlası olmamıştı. Geçmişte, performanstaki bazı geleneksel tavırlar notasyondaki eksiklikleri telafi etmişti. Ama artık modern müzikle beraber, bu geleneksel performans tavırları, notasyondaki eksiklikleri telafi etmek için yeterli değildi” (Brindle, 1987: 175).

Tüm geleneğin, üslupların ve kalıpların dışına çıkarak, 20. yüzyılla birlikte müzikte yaşanan olağanüstü esnekliği tanımlamak istersek “Müzik, bir zaman dilimi içinde yer almak üzere tasarlanmış sesler ve ses kümeleriyle yapılan bir sanattır” diyebiliriz.

20. yüzyıl, geleneğe kabul edilen temel müzik öğelerinin (ritim, melodi, armoni, form vb.) sorgulandığı, geleneğin üstünde kapsayıcı anlamlar kazandığı, üzerlerine yeni araştırmaların ve deneysel çalışmaların yapıldığı bir dönemdi. Müzikte sesin tanımı artık mutlak suretle perdeye işaret etmek zorunda değildi. Ritim, geleneğin çok ötesinde karmaşık yapılara ulaşabildiği gibi, artık kimi

zaman düzenli bir nabız atışı benzeri fonksiyonunu kaybetmeye başlamıştı. Sadece bazı zaman dilimleri içinde çalınmak veya söylenmek üzere tanımlanmış dokulardan oluşan müziklerde, geleneksel ritim anlayışının tamamen kaybolduğu bile görülmekteydi. Geleneksel armoninin sınırları zaten çok önceden zorlanmıştı ve artık genel anlamda üst üste binmiş katmanların oluşturduğu yeni bir tını dünyasından da bahsetmek gerekiyordu. Bu gelişmeler, geleneğin tamamen reddi anlamına gelmese bile, yeni imkanlar, yeni tınılar ve olanaklara paralel olarak notasyonda da yeniliklere ihtiyaç duyuluyordu.

Müzik yazısı, en temel işleviyle besteci ve icracı arasındaki iletişim kanalı olup, her okuyanın benzer anlamlar çıkarmasına olanak sağlayan bir özelliğe sahip olmalıdır. Notasyondaki yenilikler, bu ihtiyaç doğrultusunda, önerme ve kabul görme aşamaları sonucunda oluşan bir standardizasyona doğru ilerleme çabasıdır. 1974 yılında State University Ghent çatısı altında, besteciler, icracılar, müzikologlar ve nota yayımcılarından oluşan katılımcılarla birlikte “Uluslararası Yeni Müzik Notasyonu Konferansı” yapılmıştır. Konferans sonrası hazırlanan rapor, 1975 yılında Journal of New Music Research dergisinde yayınlanarak önemli bir kaynak haline gelmiştir (Sabbe, Stone, Warfield, 1975).

1980 yılında, bu konferansın editörlerinden Kurt Stone, çalışmayı genişleterek “Music Notation in the Twentieth Century” kitabını çıkarmış ve standardizasyona önemli bir katkı daha sağlamıştır.

Yaratıcılığın sınır tanımayan dünyası içinde notasyona dair yeni öneriler durmaksızın ortaya atılmaktadır. Bu önerilerin sınıflandırılması ve standardizasyonu halen devam etmektedir.

Çağdaş Pişano Eserlerinde Notasyon

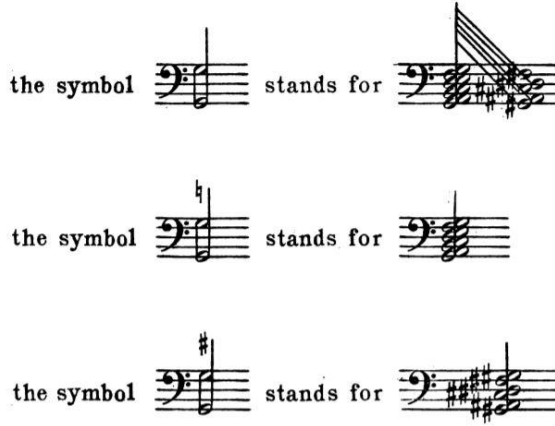
Çağdaş müzik notasyonundaki yeni öğeler sınıflandırılmaya çalışıldığında, bütün çalgılarda uygulanabilen ortak semboller yanında sadece çalgıların kendilerine özel önerilmiş semboller halinde de sınıflandırılmaktadır. Bu sınıflandırmada ise genellikle, çalgıların yapısal özelliklerine göre gruplandırma yöntemine başvurmak kullanışlı bir çözüm olarak görülmektedir.

Tuşlar Üzerinde Uygulanan Özel Teknikler ve Notasyonu

1. Yığın Notalar (Clusters)

Yığın notalar, çoğu zaman avuç içiyle, kolun çeşitli bölümleriyle ve bazen yardımcı araçlarla çok sayıda tuşa aynı anda basılarak çalınır. Yığın notalar, sadece beyaz tuşlara, sadece siyah tuşlara veya tüm tuşlara basmak suretiyle farklı şekillerde çalınabilir. Başlangıçta besteciler, basılacak tuşları tek tek yazabiliyorken, günümüzde en çok kabul gören şekliyle yığın notalar, kendisini oluşturan en kalın ve en ince seslerin arasına dikey olarak çekilmiş kalın bir çizgiyle ifade edilmektedir. Yığın notalara ait hiçbir değiştirici işaret yoksa, tüm tuşlara basılarak çalınacağı anlamına gelmektedir. Siyah tuşlarla çalınacak yığın notaların üzerine diyez işareti konulur. Sadece beyaz tuşlara basılarak yığın nota oluşturulması isteniyorsa, natürel işareti kullanılır.

Şekil 1. Cowell, "3 Irish Legends" Açıklamalar Bölümü



(1922 by Breitkopf & Hartel, Inc., New York)

Eğer yığın notalar belirsiz ses aralığına sahipse veya yaklaşık olarak ifade edilmek isteniyorsa, dikey kalın bir kutucuk halindeki nota başı şeklinde yazılmaktadır. Değiştirici işaretlerin görevi bu yazımda da aynıdır.

Şekil 2. Belirsiz Ses Aralığına Sahip Yığın Notalar



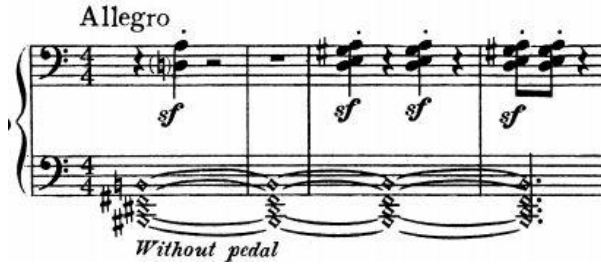
(Stone, 1980: 260)

2. Tuşlara Sessiz Basmak

Tuşlara, çekiçlerin tellere çarpmasına izin vermeyecek şekilde sessizce basarak, sadece tercih edilen tuşlar için susturucuların devre dışı bırakılarak uygulanır. Bu sayede, normal şekilde çalınan diğer tuşlardan çıkan seslerin, açıkta kalmış tellerde yarattığı titreşimle özel bir tını yakalanır.

Susturucuları açık bırakılmak istenen notalar, baklava şekilli içi boş nota olarak yazılır.

Şekil 3. Henry Cowell “Dynamic Motion”



(1922 by Breitkopf & Hartel, New York)

Piyanonun İçinde Uygulanan Özel Teknikler ve Notasyonu

Piyanonun içindeki çalma çalışmalarında, “içinde” veya konseptte göre pizz. vb. talimatların yazılı olduğu yerlerin koyu siyah kutucuklarla nota üzerinde belirtilmesi icrayı önemli ölçüde kolaylaştırabilir. Parça boyunca notaya yerleştirilmiş tüm kutucuklar piyanonun içinde çalmaya dairse veya başka bir tercihe yönelikse bu durum ilk kutucukta sözlü olarak açıklanmalıdır. Ancak kutucukların anlamı değişkense, bu durum da her değişen kutucukta belirtilmelidir.

Pizzicato

Piyano içinde uygulanan en yaygın tekniklerden biridir. Parmak ucuyla veya tırnakla yapılabilir. Eğer özel bir işaret kullanılmadan sadece “pizz.” kısaltması kullanılmışsa bu pizzicato parmak ucuyla yapılır.

Şekil 4. Parmak Ucuyla Pizzicato



(Stone, 1980: 263)

Tırnak pizzicatosu yapılmak isteniyorsa, şekil 5’te gösterilen tırnak şekline benzeyen sembol kullanılması önerilir.

Şekil 5. Tırnak Pizzicatosu



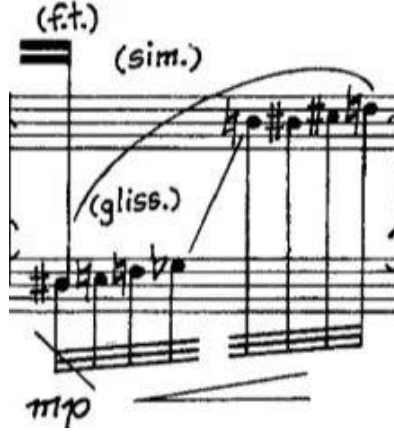
(Stone, 1980: 263)

George Crumb piyano yazısında parmak ucuyla yapılmasını istediği pizzicato için fingertips kısaltması olarak “pizz. (f.t.)”, tırnakla yapılmasını istediği pizzicato içinse fingernail kısaltması olarak “pizz. (f.n.)” yönergelerini kullanmayı tercih etmiştir.

Glissando

Tellerin, parmak uçları, tırnaklar veya başka yardımcı araçlarla, herhangi bir yönde taranmasıyla uygulanır. Piyano içinde glissando, belirlenmiş notalardan oluşan bir ses aralığı içinde yapılabileceği gibi, ses aralığı belirtilmeksizin serbest biçimde de yapılabilir.

Şekil 6. George Crumb “Five Pieces for Piano No:5”



(1973 by C. F. Peters Corporation, New York)

Glissando, parmak ucu, tırnaklar veya hangi yardımcı araçla yapılacaktır, gerekli açıklamanın nota üzerinde belirtilmesi gerekir.

Tele sürtmek

Parmak ucu, erişilebildiği ölçüde tel boyunca sürtülerek uygulanan bir tekniktir. Genellikle pedala basılı olarak uygulandığı gibi, sessizce basılmış bir tuş sayesinde tek bir tel sesi hedeflenerek de uygulanabilir. Kazıma şeklinde sert bir şekilde de uygulanabilecek bu teknikte tırnak dışında başka yardımcı cisimler de kullanılabilir. Açıklamaların notaya eklenmesi gerekir.

Nota yazımı, telin temsil ettiği notaya dikey yönde çizilen bir çizgi ile yapılır. Ok işaretleri sürtme işleminin hangi yönde yapılacağı yönünde bilgi verir. Tele hangi süre ile sürtme işlemi yapılmak isteniyorsa, nota değeri ile bu süre belirtilebilir. Sürtme işlemi yapılması istenen nota piyanoda birden fazla tele sahip olabilir. Bu durumda kaç tele birden bu işlem yapılacaktır o sayıda dikey çizgi çizilmesi gerekmektedir.

Şekil 7 –Tele Sürtme İşlemi



(Stone, 1980: 266)

Tellere vurmak

Tellere parmak uçlarıyla, tırnaklarla veya avuç içi ile vurularak uygulanan bir tekniktir. Genellikle uzatma pedalına basılarak kullanılır. Eğer sadece belirli tellerden ses çıkması tercih ediliyorsa, o tellere ait tuşlara sessizce basılarak da bu etki elde edilebilir. Yığın nota yazımına benzer şekilde yazılır ve tellere vurulması gerektiği notada yer alır.

Şekil 8 – Tellere vurmak

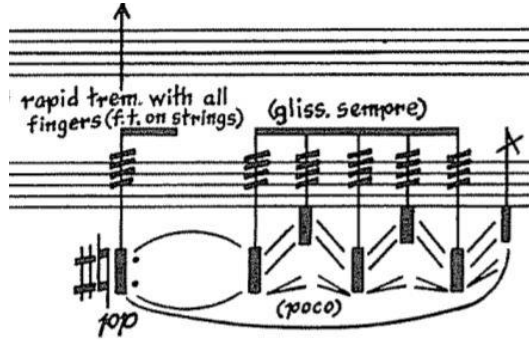


(Stone, 1980: 267)

Tellerde tremolo

Bir veya daha çok notaya ait tellin çekilerek veya herhangi bir yöntemle hızlıca titreştirilmesiyle elde edilir.

Şekil 9. George Crumb “Makrokosmos II – Cosmic Wind”



(1973 by C. F. Peters Corporation, New York)

Bir El Piyanonun İçindeyken Diğer El Tuşlarda Bazı Telleri Elle Susturarak Tuşlara Basma

Bir el piyanonun içinde bazı tellere baskı uygularken diğer elle klavyede bu tellere ait tuşlara basılarak uygulanan bir tekniktir. Yaylılardaki pizzicato tekniğine benzer etkisi vardır. Ancak tellere parmaklarla veya avuç içi ile yapılacak baskının kuvvetine göre değişik tınılar elde etmek mümkündür. Nota üzerine konulan + işareti bu tekniği belirtmek için kullanılır.

Şekil 10- George Crumb “Makrokosmos I – Primeval Sounds”

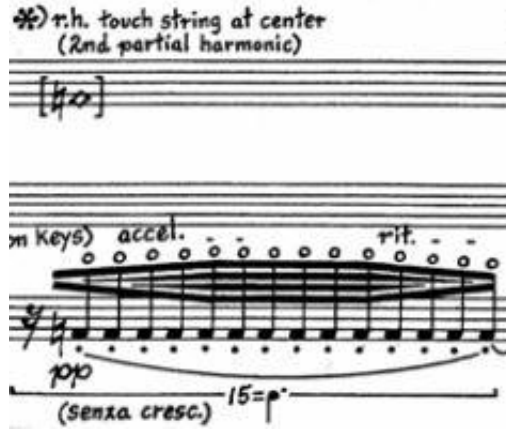


(1974 by C. F. Peters Corporation, New York)

Armonikler

Telin armonikler için uygun yerlerine bir elin parmağıyla hafifçe dokunduktan sonra klavyede ilgili tuşa basılarak elde edilir. Bu tekniğin sağlıklı uygulanması için piyanistin tel üzerinde bazı işaretlemeler yapması yerinde olacaktır. Geleneksel nota yazımında kullanılan, nota üzerindeki yuvarlak sembol bu teknik için de kullanılır.

Şekil 11- George Crumb “Five Pieces for Piano I”



(1973 by C. F. Peters Corporation, New York)

Piyano Dışı Materyallerin Piyanoda Kullanılması

Piyano içinde uygulanan ve daha önce açıklanan tekniklerin pek çoğunda, telleri çekmek, tele vurmak, sürtmek, taramak gibi hareketler esnasında, çeşitli cisimler de kullanılabilir. Bu cisimlerin niteliğine göre elde edilecek tınılar çok değişken olabilmektedir.

Ayrıca, hazırlanmış piyano olarak adlandırılan yöntemle, icradan önce piyanonun içine yerleştirilmiş çeşitli materyallerle, ses perdelerinde ve tınılarda ilginç değişiklikler yaratmak mümkündür. Bu konuda en bilinen eserlerden biri John Cage'in hazırlanmış piyano için yazdığı “Sonatas and Interludes” adlı eseridir. Eserin açıklama bölümünde, hangi seslere ait tellere hangi materyallerin nasıl bir konumda yerleştirileceği detaylıca anlatılmıştır.

Şekil 12- John Cage "Sonates and Interludes" Açıklama Bölümü

TONE	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DISSIDE FROM BRIDGE (INCHES)	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DISSIDE FROM BRIDGE (INCHES)	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DISSIDE FROM BRIDGE (INCHES)	TONE
16va	SCREW	1-2	3/4"	SCREW	2-3	1 7/8"	SCREW + 2 NUTS	2-3	3/4"	A
				MED. BOLT	2-3	1 5/8"				G
				SCREW	2-3	1 5/8"				F
				SCREW	2-3	1 1/4"				E
				SCREW	2-3	1 1/4"				D
				SM. BOLT	2-3	2"				C
				SCREW	2-3	1 1/4"				C
				FURNITURE BOLT	2-3	2 3/8"				B
				SCREW	2-3	2 1/2"				B
				SCREW	2-3	1 7/8"				A
				MED. BOLT	2-3	2"				A
				SCREW	2-3	2 1/4"				A
				SCREW	2-3	3 1/4"				G
				SCREW	2-3	2 3/8"				F
				FURN. BOLT + 2 NUTS	2-3	2 3/8"				F
				SCREW	2-3	1 1/8"				E
8va	RUBBER	1-2-3	4"	FURNITURE BOLT	2-3	1 7/8"	RUBBER	1-2-3	8 1/4"	B
				SCREW	2-3	1 7/8"				G*
				SCREW	2-3	1 7/8"				G
				SCREW	2-3	1 7/8"				D
				SCREW	2-3	1 7/8"				D
				MED. BOLT	2-3	3 3/4"				D
				SCREW	2-3	4 7/8"				D
				FURNITURE BOLT	2-3	1 1/4"				C
				SCREW	2-3	1 3/4"				C
				SCREW	2-3	2 3/8"				B
				FURN. BOLT + NUT	2-3	6 7/8"				B
				FURNITURE BOLT	2-3	2 7/8"				B
				BOLT	2-3	7 7/8"				B
				BOLT	2-3	2"				G*
				SCREW	2-3	1"				G
				4va	SCREW + RUBBER	1-2				4 7/8"
BOLT	2-3	4 7/8"	D							
BOLT	2-3	4 7/8"	D							
BOLT	2-3	4 7/8"	D							
BOLT	2-3	4 7/8"	D							
BOLT	2-3	4 7/8"	D							
BOLT	2-3	4 7/8"	D							
BOLT	2-3	4 7/8"	D							
BOLT	2-3	4 7/8"	D							
BOLT	2-3	4 7/8"	D							
BOLT	2-3	4 7/8"	D							
BOLT	2-3	4 7/8"	D							
BOLT	2-3	4 7/8"	D							
BOLT	2-3	4 7/8"	D							
BOLT	2-3	4 7/8"	D							

* MEASURE FROM BRIDGE.

(Edition Peters, New York)

SONUÇ

20. yüzyılın ilk yarısında baş döndürücü hızla yapılan deneyler ve uygulanan yenilikler, ikinci yarıyından günümüze kadar yazılan çağdaş eserleri etkilemiştir. Bir yandan da deneysel çalışmalar halen devam etmektedir. Bu deneyler sonucunda elde edilmek istenilen yeni tınılara yönelik yeni notasyon sembolleri besteciden besteciye farklılıklar gösterebilmektedir. Örneğin yığın notaların yazımının, Cowell'ın önerdiği ilk şekliyle genel kabul gördüğü anlaşılmakta, buna karşın pizzicato tekniği için birbirinden farklı sembollerin kullanıldığı görülmektedir. Bu örnekler çoğaltılabilir. 20. Yüzyılın üçüncü çeyreği pek çok kaynakta yeniliklere takıntılı yıllar olarak da tanımlanmaktadır. “Yeniliklere takıntılı olmanın yılları geçtiğinden beri özümseme ve sadeleştirme zamanı gelmiştir. Yıllar geçtikçe, daha pratik ve tanımlayıcı semboller yaygınlaştıkça, tek bir tekniği temsil eden çeşitli semboller muhtemelen azalacaktır” (Stafford, 1978: 126).

20. yüzyılın son çeyreğinde, standardizasyona yönelik ilk çalışmalar başlamıştır ancak kitaplaştırılmış sınırlı sayıdaki çalışma dışında bu sürecin büyük oranda akademik ortamda yazılan tez ve makale çalışmalarıyla ilerlemekte olduğu görülmektedir. Bu durum, konu hakkında yapılacak akademik çalışmaların önemini ortaya koymaktadır.

Piyano çalgısı da dahil olmak üzere, yeni tekniklerle çalışma yapan her kişi, notasyon üzerine yapılmış çalışmalara ve icra kılavuzlarına ihtiyaç duymaktadır. Bu çalışma öncelikle, piyano çalgısında sıklıkla uygulandığı görülen tekniklere ait sembollerin sınıflandırılıp sunulduğu bir çalışmadır ve konu hakkında yapılacak daha geniş kapsamlı çalışmalara katkı sağlamayı hedeflemektedir. Bu alanda yapılacak çalışmaların sayısı arttıkça, her bir sembolün ve notasyon öğesinin anlamı ortak bir noktada buluşmaya daha fazla yaklaşacaktır.

KAYNAKÇA

- Agamben, G. (2013) (19.08.2012). Çağdaş Nedir? (Çev. Özmakas, U.) Kampplatz, Sayı 2, ss 95-106, Ankara, Phoenix Yayınevi
(Orijinal yayın tarihi 2009)
- Alaner, B. (2000). Tarihsel Süreçte Müzik, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları No:6

- Brindle, R. S. (1987). *The New Music The Avant-garde since 1945* (2. Edition), New York: Oxford University Press
- Cage, J. (1960) "Sonatas and Interludes", New York, Henmar Press Inc.
- Clarke, D. (2017) "Defining Twentieth- and Twenty-First-Century Music," *Twentieth-Century Music*, Cambridge University Press, 14(3): 411-462.
- Cowell, H. (1922) "3 Irish Legends", New York, Breitkopf & Hartel.
- Cowell, H. (1922) "Dynamic Motion", New York, Breitkopf & Hartel.
- Crumb, G. (1973) "Five Pieces for Piano", New York, C. F. Peters Corporation.
- Crumb, G. (1973) "Makrokosmos II", New York, C. F. Peters Corporation.
- Crumb, G. (1974) "Makrokosmos I", New York, C. F. Peters Corporation.
- De Leeuw, T. (2005). *Music of the Twentieth Century*, Amsterdam; Amsterdam University Press.
- Hudicek, L. M. (2002). *Off Key: A Comprehensive Guide to Unconventional Piano Techniques*. (Doktora Tezi). University of Maryland, Maryland, A.B.D.
- İlyasoğlu, E. (2001) *Zaman İçinde Müzik* (6. Baskı) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kütahyalı, Ö. (1981). *Çağdaş Müzik Tarihi*, Ankara: Yayınlayan: Nejat İlhan Leblebicioğlu
- Kutluk, F. (1997). *Müziğin Tarihsel Evrimi*, (1. Baskı) Çiviyazıları
- Liang, D. (2011). *Performance Techniques in Modern Piano Music*. (Doktora Tezi). The University of Auckland, Auckland, Yeni Zelanda
- Neal Saxon, K. (2000). *A New Kaleidoscope: Extended Piano Techniques, 1910-1975*. (Doktora Tezi). The University of Alabama, Alabama, A.B.D.
- Sabbe. H., Stone, K., Warfield, G., (1975) *Instrumental categories*, *Interface*, 4:1, 57-120, doi: 10.1080/09298217508570206

Stafford, L. D. (1978). A Study of Innovative Piano Technique in Published Works on Selected Composers From 1950-1975. (Doktora Tezi). Ball State University, Indiana, A.B.D.

Stone, K. (1980). Music Notation in the Twentieth Century, New York – London: W.W. Norton & Company

MÜZEYYEN SENAR'IN HAYATI VE MÜZİKSEL ÇALIŞMALARI

Müzeyyen Senar's Life And Musical Studies

DOI NO: 10.36442/AMADER.2020.22

Serenat İSTANBULLU¹

Özet

Müzeyyen Senar, Türk musikisinin önemli bir icracısı olması yanında Cumhuriyet müzik tarihine tanıklık eden, klasik Türk musikisi bestecilerini iyi tanıyıp onlarla birlikte çalışan, dönemin popüler kültürü, gazino ve eğlence kültürü solistlerinden biri olması yanında birçok Türk musikisi eserini ilk kez seslendirip onlara can veren bir şahsiyettir. O'nun hayatı ve çalışmaları hakkında bilgi sahibi olmak bir anlamda Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulma aşaması, İkinci Dünya Savaşı yıllarında Türkiye, dönemin radyo yayınları ve 1990'lı yıllara kadar uzanan Türkiye müzik kültüründen de belirli ölçüde haberdar olmayı sağlar. Senar, hem yüzlerce klasik Türk musikisi eserini yorumlayan bir solist; hem de mayalar, zeybekler ve türkülerdeki üstün icrasıyla da Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ün de severek dinlediği bir yorumcudur.

Müzeyyen Senar hakkında Radi Dikici'nin yazmış olduğu kapsamlı iki kitapta Senar'ın hayatı, müzik çalışmaları ve anılarına yer verilmiştir. Türk müziği tarihinde Türkiye Cumhuriyeti'nin en önemli solistlerinden biri olan Müzeyyen Senar hakkında ulaşılabilen kaynakların söz konusu kitaplar dışında genellikle medya dünyasından olması, ulaşılabilen bilgilerin medya kaynaklarında dağınık ve kısa kesitler halinde sunulmuş olması, yazılmış akademik yayınların azlığı ve sanatçının genellikle ismen zikredilmiş olması bu makalenin yazılmasını gerekli kılmıştır. Bu çalışmada Müzeyyen Senar hakkında edinilebilen çeşitli yazılı ve görsel kaynaklardan (kitap, tv programları, gazete bölümleri, biyografiler) müzik yaşamı önde tutulmak suretiyle bilgiler derlenmiştir.

Çalışma akademik yayınlar için özet niteliğinde bir kaynak oluşturma ve geniş kaynaklardan bilgiler içermesi yanında sanatçı hakkında eksik görülen akademik yayınlara bir katkı sağlama amaçlarını taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müzeyyen Senar, Müzik, Türk Sanat Müziği, Radyo, Solist.

¹ Doç. Dr., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı serenatistanbullu@hotmail.com

Abstract

Müzeyyen Senar, besides being an important performer of Turkish music, is a person who witnessed the history of Turkish music and working with them to get to know the classical Turkish music composers. Her life and the process of establishment of a sense of the Republic of Turkey to have information about the work of the Second World War years in Turkey, radio broadcasts of the period and dating back to the 1990s from Turkey musical culture also allows you to become aware to a certain extent. Senar is a soloist who interprets the work of hundreds of classical Turkish music; as well as maya, zeybek and the Republic of Turkey's founder Mustafa Kemal Atatürk's superior execution in the song is the fondly listen to a commentator.

Radi Dikici's two comprehensive books have included Senar's life, music, and memoirs. Which is one of the most important soloists Müzeyyen Senar generally about the scarcity of resources that can be accessed from the media world and academic publications written in Turkish music history of the Republic of Turkey has necessitated this article. In this study, information was obtained from various written and visual sources (books, TV programs, newspaper sections, biographies) which can be obtained from Müzeyyen Senar by keeping music life ahead.

It is considered that the study constitutes a summary source for academic publications, contains information from a wide range of sources and contributes to the lack of academic publications about the artist.

Keywords: Müzeyyen Senar, Music, Turkish Art Music, Radio, Soloist.

Müzeyyen Senar'ın Ailesi, Müzikle Tanışması ve İlk Müzik Eğitimi

Müzeyyen Senar, Bursa'nın Pınarbaşı Köyü'nde dünyaya gelmiştir. Birçok kayıta doğum yılı 1919 yazmasına rağmen Senar'ın Radi Dikici'ye göndermiş olduğu mektupta *1334 (1918) Temmuz ayında doğmuş olduğunu belirtmiştir* (Dikici, 2017: 14-15). Babası Bursa-Çekirge'de kiraathane işleten 'Cerrah' lakaplı Mehmet Bey, aynı zamanda lakabına uygun olarak diş çekimi, sünnet ve ilaç yapma yoluyla hastalıkları tedavi etmek gibi işler yapardı. Annesi Zehra Hanım ise Bursa'nın Pınarbaşı Köyü'nde yaşayan; güzel sesiyle Kuran okuyup, keyifli ortamlarda gazel söyleyen, tef çalan bir hanımdı (Cumalı, 2013: 1). Geçim sıkıntısı nedeniyle İsmet ve Hilmi adlarındaki iki çocuğunu Zehra Hanım'ın, çocuğu olmayan kız kardeşine iyi şartlarda yaşaması ümidi ile verdiler. Evden ayrılan iki çocuğun ardından doğan kız çocuğuna babaannesi Hikmet adını verdi (Dikici, 2005: 23).

Bebeğin Nüfus kağıdını çıkarmak için Zehra Hanımın eniştesi Ziya Bey şehre gitti ama getirdiği nüfus kağıdında çocuğun adı ‘Hikmet’ değil ‘Müzeyyen’ yazıyordu. ‘Bu kız çocuğuna Hikmet adını yakıştıramadım’(Cumalı, 2013: 1) diyerek açıklamada bulunan enişte, Müzeyyen Senar’ın adını koymuş oldu. Müzeyyen Senar’ın doğumundan itibaren annesinin sesi ile büyümüş, Kuran-ı Kerim’in okunduğu ortamlar yanında şarkılar, türkülerin söylendiği eğlence ortamları ve merasimlerde sıkça yer almış olduğu anlaşılmaktadır.

Henüz altı yaşındayken katıldıkları düğünlerde özel toplantılarda ve hamam günlerinde annesiyle birlikte şarkılar söylemeye başladı (Hayatın Tanığı belgesel programı, 2012). Bir sabah uyandığında konuşurken kekeleyişini fark eden ailesi bunun nazardan olduğunu düşünse de kekemelik 10 yıl gibi uzun bir zaman devam etti. Bu olayın kendisi için üzüntülü ancak güdüleyici bir duruma dönüştüğünü belirten Senar konu ile ilgili olarak şunları belirtmiştir:

“Müthiş üzüntülüydüm. Konuşamamak beni kahrediyordu... Ancak bugün düşündüğümde, sanki Tanrı bana başka bir şey vermek için kekeme olmamı istemişti. Çünkü konuşamayınca şarkı söylemeye mecbur kalıyordum. Yeni bir usul geliştirmiştim. Artık anlatmak istediklerimi şarkı söyleyerek ifade etmeye başlamıştım. Yani sürekli şarkı söyleyen bir insan haline gelmişim. Bu, herhalde sesimin gürlüğüne ve kalitesine olumlu etki yapmış olmalıdır. Çünkü bazı heceleri çıkarmak için gırtlaktan farklı sesler çıkartmak durumunda kalıyordum. İşe iyi tarafından bakmak gerekirse, kekeme olmasaydım, belki bugünkü Müzeyyen Senar olamazdım” (Akın, 2012: 1).

11 yaşındayken hem babasının düzensiz hayatı hem de ekonomik sorunlar nedeniyle Zehra Hanım, kızı Müzeyyen’i de geride bırakarak evi terk eder. Müzeyyen annesinin gidişinin ardından babası ile birlikte Bursa Çekirge’de yaşayan babaannesinin evine taşınırlar. Burada mutlu olamayan Müzeyyen, babasının cebinden gizlice aldığı para ile İstanbul’a kaçtı. İstanbul’da kendisine yardımcı olan yardımsever bir kadın sayesinde annesini buldu. Annesi ile birlikte katıldığı toplantılarda şarkılar söylemeye devam etti (Hayatın Tanığı belgesel programı, 2012).

Annesi ile birlikte gittiği toplantılar arasında köşkte düzenlenen musiki gecelerinin Müzeyyen’in çok ilgisini çektiğini belirten Dikici şunları belirtmektedir:

“O gece, onlar musikiye başlayınca, dayanamayıp gelip kapının önüne oturuyor can kulağı ile dinliyordum. Hüzzam peşrevi ile başladılar sonra şarkılara girdiler. Söyledikleri şarkıların bir kısmını hiç duymamıştım. Ama benim çok iyi bildiğim, ‘Ey hüsn-ü cemal sen âleme darb-ı meselsin/Âşıkları aşüfte eden nazlı meleksin’ diye başlayınca ben de yavaş yavaş mırıldanıyordum. Ancak meyanına gelince dayanamamış olmalıyım ki, ‘Yoktur şu cihanda sana faik ne güzelsin’ aynen koro içerde nasıl söylüyorsa ben de onlar gibi yüksek sesle söylemeye başladım herhalde ve ‘Her sadre seza-var olacak gonca çiçeksin’ bitirdim. Sazlar birden durunca yakalanmamak için ayağa kalkmıştım ki eniştem “Sen ne arıyorsun burada?” diyerek azarladı. Ama arkasında Necati Bey göründü. ‘Ziya Bey, lütfen kızımızı bırakınız. Sesinde bir farklılık hissettim. Yaşı çok küçük, iki yıl sonra onu Üsküdar Musiki Cemiyeti’ne getirmenizi rica edeceğim,’ dedi. Ayrıca yıllar önce musikiden anlayan bir arkadaşının beni okul müsamesesinde dinlediği sırada aynı tavsiyeyi yaptığını sonradan öğrenmiştim. Çok geçmeden uzaktan akrabası olan bir hanımı buldu. O bana iki yıl boyunca anlayabildiğim kadarıyla biraz usul sonra makamları öğretmeye çalıştı. Ancak bir şey vardı ki, öğrettiği şarkıları anında kapıyordum. O bu noktada çok şaşırıyordu. Belirli makamlarda o dönemin en ünlü şarkılarını öğreniyordum. Bir geçtiğinde makamları hemen biliyordum. Bir defter edinmişim. Öğrendiğim şarkıları ona kaydediyor hocam gittikten sonra sürekli tekrar ediyordum” (2017: 16-17).

Profesyonel Müzik Eğitimi

1931 yılında Müzeyyen Senar’ın, dönemin ünlü bestekarları, saz üstadları ve musikişinaslarının toplandığı bir yer olan Üsküdar’da Türk musikisi eğitimi veren ‘Üsküdar musiki cemiyetine’ kayıt yapıldı ve burada Emin Ongan ve Necati Tokyay’dan usul, nota, makam öğrendi (Hürriyet Gazetesi, 2018).

Üsküdar Musiki Cemiyeti, “1918 yılında I. Ordu Baş Müfettişi Miralay Hacı Reşit Bey’in oğlu Ata Bey tarafından Anadolu Musiki Cemiyeti adı altında kurulmuş, 1919 yılında ise Darülfeyz-i Musiki Cemiyeti adını almıştır. 1923 yılında Cumhuriyetin ilanı ile birlikte adı Üsküdar Musiki Cemiyeti olarak değiştirilmiş ve varlığını 1934 yılına kadar sürdürmüştür. Türlü imkânsızlıklar nedeniyle çalışmalarını, topluluğu oluşturan üyelerin evlerinde devam ettirmiş, nihayet 1939 yılında Yeni Üsküdar Musiki Cemiyeti adını alarak hükmi şahsiyetine kavuşturulmuştur (Üsküdar Musiki Cemiyeti resmi sitesi).

Üsküdar Musiki Cemiyeti'nde nota, usul ve makam bilgisi öğrenen Senar, burada Emin Oğan ve Necati Tokyay ile tanışır. Aynı zamanda komşusu olan Necati Tokyay ile özel olarak da çalışarak musiki bilgisini oldukça geliştirir. İki değerli hocanın bu cemiyetteki eğitimini tamamladığı görüşü ile Şark Musiki Cemiyeti'ne yazdırılır (Dikici, 2005: 35-37).

Şark Musiki Cemiyeti önce Leon Hancıyan ve arkadaşları; Kemal Niyazi Seyhun, Enise Can, Foto Ferit İbrahim, Tanburi Atif ve Hanenede Zahide Hanım'ın da bulunduğu 14 kişi tarafından 1918'de kurulmuştu. Cemiyetin hocaları arasında Udi Nevres Bey, Sinekemani Nuri Bey, Kemal Niyazi Bey gibi ünlü üstadlar bulunuyordu (Sarı, 2007: 1).

Udi Hayriye Hanım ve Kemeçe üstadı olan Kemal Niyazi Seyhun Bey denetiminde Şark Musiki Cemiyeti'nde musiki eğitimine başlayan bu güçlü ses daha sonra Lemi Atlı, Selahattin Pınar, Mustafa Nafiz İrmak, Hafız Sadettin Kaynak, başta olmak üzere dönemin kıymetli üstatları ile çalıştı. Bu önemli isimler O'na dönemin sevilen şarkılarının yanında, kendi bestelerini de öğretip, yorumlattılar (Aksoy, 2016).

Müzeyyen Senar Şark musiki cemiyetindeki eğitimini anılarında şöyle anlatır:

“İlk gittiğim gün tabi ki artık epeyce eğitimliydim. Çok şeyler öğrenmiştim, repertuarım da oldukça genişlemişti. Başlangıçta nota okumayı çok iyi öğrenmem konusunda fikir birliğine varan hocalar, o zamanlar bana bir hayli sıkıcı gelse de günlerce bunun üzerinde durdular. Daha sonra usul dersleri verdiler ve makamların özelliklerini tekrarlattılar. Özellikle bana hocalık yapan Hayriye Örs Hanım ve Kemal Niyazi Bey'in yetişmemde çok büyük emekleri geçti. O sırada sanki fişkıryormuş gibi ortaya çıkan yeni eserleri tek tek geçiyorduk. Aradan bir yıl geçmişti ki, bir gün Hayriye Hanım ve Niyazi Bey, artık cemiyete gelmeme gerek olmadığını, eğitimime Kadıköy Altıyol'daki Hayriye Hanımın evinde devam edeceğimi söylediler” (Dikici, 2005: 36-37).

Radyoevi Yılları, Gazinolar ve İlk Plak

Hayriye Hanım'ın evinde yapılan musiki geceleri sayesinde birçok değerli besteci ile tanışma ve eserlerini söyleme şansı bulan Senar, bir arada olduğu tüm musikişinaslardan övgü dolu sözler almıştır. Dikici O'nun bu başarısını şu sözlerle anlatmaktadır:

“Saadettin Kaynak, Selahattin Pınar çok kere ilk bestelerini onunla geçmeyi istermiş. Özellikle Sadettin Kaynak...” (Söz ve Müzik Assolistler programı Dikici ile röportaj) İcra alanındaki üstün yeteneği ve eserlere olan hakimiyeti neticesinde, Hayriye Hanım ve Kemal Niyazi Bey bestekârlara da danıştıktan sonra onu Radyoevi’ne götürmüşlerdir (Dikici, 2005: 41).

İlk kez Perşembe günü yapılacak olan programa katılan Senar’ın radyoevinde sergilediği üstün icrası sonucu her Perşembe günü yarım saatlik program yapmasına karar verildi. Radyoya gidiş gelişlerinde; Safiye Ayla Hanım, Selma Hanım, Lale Belkis Hanım, Nimet Hanım, Fikret Rıza ve Feriha Hanım’la tanıştı. Radyo kadrosunun genişlemesiyle birlikte Sadi Hoşses, Muzaffer İlkar, Radife Erten, Dr. Necdet Bey, Celal Tokses, Tahsin Karakuş ve Dr. Mahir Kürklü ile birlikte çalıştı. 1933 yılı içinde radyo programlarına devam ettiği sırada radyoda türküler okuyan Tarsuslu Dr. Mahir Kürklü ile çalışarak maya ve türküler söyledi. 1934 yılında ilk taş plak kaydı yapılmış bu kayıta Nubar Bey keman; Hayriye Hanım, Yorgo Bey, ve Nevres Bey ud; Kemal Niyazi Bey ve Sotori Bey kemençe; Vecihe Hanım kanun çalmıştır. Ayrıca Yesari Asım Bey ile birlikte bir plâğı müşterek okumuşlardır (Dikici, 2005: 44).

“Müzeyyen Senar’ı radyo programında dinleyen, İstanbul’un en önemli müzikhollerinden biri olan 10.Yıl Belvü Gazinosu’nun sahibi ‘İbrahim Dervişzade’ 1933 yılının yaz sezonunun yıldızlar programına Müzeyyen Senar’ı da aldı. Müzeyyen Senar, sonraki yıllarda İstanbul’un başka ünlü gazinolarında da sahne aldı. Sahneye çıkmak için getirdiği ‘solo’ şartı ile Senar Türk gazino tarihinde solistlik müessesesini başlatan ilk sanatçı oldu” (biyografi.info). Senar ilk gazino deneyiminin ardından diğer gazino çalışmalarını şöyle aktarmıştır: “Belvü’den Mullen Ruj’a geçtim kış sezonunda. Fitaş’ın yerindeydi Mullen Ruj. Ardından Galatasaray’daki Londra Bar’a. Oradan da Taksim Panorama bahçesine. Gazinodan gazinoya geçiyor, ismim Türkiye’ye yayılıyordu” (Arpaçay, 1993: 15).

1935 yılında Ali Senar ile ilk evliliğini gerçekleştiren Müzeyyen Senar’ın bu evlilikten 1936 yılında oğlu Ergun Senar dünyaya gelmiştir. Ali Senar’ın kıskanç bir yapıda olması nedeniyle sanatçı, gazino programlarına ara verip radyo programlarını yoğunlaştırmıştır (Dikici, 2005: 61-94).

Atatürk ile Tanışması

Müzeyyen Senar henüz 18 yaşındayken Atatürk ile tanışması ve ilk kez şarkı söylemesini Savaş Ay ile yaptığı röportajda şöyle anlatır:

“Maestrom Nubar Tekyay Bey, bir gün evimize geldi. 1936 yılı Aralık ayıydı. Çok heyecanlıydı. “Hadi kızım, çabuk hazırlan saraya gidiyoruz” dedi. Şaşırdım. İçimden “Ne sarayı, ne işimiz var saraylarda?” diye geçirdim. Yine de olabildiğince düzgün giyinip hazırlandım. Eşim Ali Bey’i de alarak kapıdaki büyük otomobile bindik ve Dolmabahçe Sarayı’na yola koyulduk.

Saraya vardığımızda bir yaver bizi aldı ve büyük salona götürdü. Yaverle tam karşısına geldiğimde yaver, “Müzeyyen Senar Hanım huzurlarınızda” dedi. “Beyefendi de kocası” diye ekledi. Atatürk “Öyle mi? Pek güzel. Gel bakalım hanım kızım. Otur şöyle yanıma” dedi. Sağ tarafına bir sandalye çektiler. Çekine çekine sandalyenin ucuna iliştim. Heyecanımı anlamış olacak ki, “Otur bakalım. Çekinme. Eğer böyle yaparsan o güzel sesini nasıl dinleriz” diye ekledi. Hem de nasıl. Yüzüme dönüp baktığında “Aaa! Bu saçlarının hali ne?” deyip yavere işaret etti. Kulağına fısıldadı. Yaver “Lütfen beni takip ediniz Müzeyyen Hanım” dedi. Salondan çıkıp siyah mermerlerle kaplı büyük bir banyoya geldim. Birden korkuya kapıldım. Yaver, “Merak etmeyin efendim, berberimiz sadece sizin saçınızı ve eşinizin bıyığını kesecek” dedi. Sonradan öğrendiğime göre, Atatürk benim enseme topladığım saçlarımı beğenmemişti ve modern bir görünüm almam için saçlarımı kestirmek istemişti. Nitekim berber saçlarımı alagarson kesti. Birden görünümüm değişmişti. Ali de bıyıklarını kaybetti. Biraz sonra huzura gittiğimizde “İşte şimdi mükemmel oldu. Ver bakalım şu koltuğunun altındaki defteri. Herhalde şarkı defteridir değil mi?” diye sordu. Defteri kendilerine uzattım. Bu konuşmaları masada bize yakın olanlar aynen duyuyorlardı. Salih Bozok’la, Kılıç Ali benim yanı başımdaydılar.

Sonra bana döndü, imtihanların en büyüğü hem de. Tatyos Efendi’nin hicazkâr şarkısını seçmişti: Mâni oluyor halimi tâkrirre hicâbım / Üzme yetişir üzme firâkınla harabım’ı istedi. Bitince Atatürk herkesin duyabileceği bir sesle “Bu ne güzel ses. Hadi bakalım durma, devam bakalım, dedi” (Ay, 2015: 11).

Müzeyyen Senar bu anısını 8 Ocak 1993 Cuma günü Milliyet Gazetesinde verdiği röportajda da aktarmıştır (Milliyet Gazetesi, 1993: 15).

Senar’ın Atatürk ile ikinci karşılaşması Bursa’da olur ve ilk dansa davetini Atatürk’ten alır. Belediye sarayında gerçekleştirilen

gecede Atatürk'le dans eden Senar, dans etmeyi bilmediği için epey zorlanır. Bunu fark eden Atatürk bir süre sonra kendisini yerine götürüp oturtturur. Üçüncü görüşmeleri ise yine Bursa'da Ege Vapuru'nda olmuştur. Senar, kendisinden sık sık “Cana Rakibi Handan Edersin” şarkısını istediğini belirtmektedir (Söz ve Müzik Assolistler programı 2015). Senar, Atatürk'ün huzurunda şarkı söylemek için ilki Dolmabahçe Sarayı, sonuncusu 1938 yılında Savarona Yatı'nda olmak üzere dört kez daha çağrılır (Dikici, 2015: 79).

Ankara Radyosu

Müzeyyen Senar, Ankara Radyosu'nun açılışını şöyle aktarır: 1938 yılında İstanbul Postanesi'ndeki grubumuz, olduğu gibi Ankara'ya Radyo'yu açmaya geldi. Ali Poyraz hocamız her gün 9'da alırdı, memur gibi girerdik, saat 5'te çıkardık. Çarşamba günleri Ruşen Kam edebiyat dersine gelirdi. Perşembe günleri de türküleri geçmek için Kemal Bey gelirdi. Yani İstanbul Postanesi'nden sonra Ankara Radyosu bize üniversitemizi okuttu (Açık Radyo Açık Dergi Röportajı 2005). Ankara Radyosu'nun açılışı ve Ankara'da devam eden eğitimi bir yandan da mutsuz giden evliliğinden bir tür kaçıtır. 1939 yılında Ali Senar'dan ayrılır (Dikici, 2005: 91).

Ankara radyosunda çalıştığı yıllarda II. Dünya Savaşı'nın en şiddetli günleri yaşanmaktadır. Halkın moralini yüksek tutmak için tek haber kaynağı olan radyolarda müzik programları artırıldığı için Senar haftada iki gün program yapmakta ayrıca başka sanatçılarla da müşterek programlara katılmaktadır (Dikici, 2005: 95). Radyo programlarının etkisi ile ismi radyonun yayıldığı her yere yayılmıştır. Bu sırada Ercüment Işıl ile evlenmiştir.

Sahne Hayatı

1941 yılında Ankara Radyosu'ndan ayrılıp İstanbul'da dönemin en seçkin gazinolarından olan Kristal Gazinosu'nda sahne almaya başladı. İstanbul sahnelerinde Müzeyyen Senar adı hızla yeniden dolaşmaya başlayıp dönemin en gözde ses sanatçısı olarak ünlendi. “Yine aynı dönemde birçok besteci yeni eserlerini getirir ve ilk defa Müzeyyen Senar'la geçerler. Her programda okuduğu yeni bir eser hemen dillerde dolaşmaya başlar. O zaman da bunları plak haline getirmesi kaçınılmaz olur. Diğer taraftan Saadettin Kaynak tarafından

bestelenen; Müzeyyen Senar ve Münir Nurettin'in okuduğu şarkılarla gösterime giren 'Leyla ve Mecnun filminin büyük iş yapması üzerine, yeni mısır filmlerini ithal eden işletmeciler, Sadettin Kaynak'a filmlerin sözlü şarkıları için de sipariş verdiler" (Dikici, 2005: 114).

"'Leyla ile Mecnun', 'Selahaddin Eyyubi ve Boz Aslan', 'Binbirinci Gece', 'Harunürreşid'in Gözdesi' gibi filmler de Senar'ın sesinden şarkılarıyla ünleniyor. 'Kerem ile Aslı' filminin başrolünde ise Müzeyyen Senar Işıl adıyla" yer alıyordu (Maro, 2015).

Radyo ve gazino yıllarında yayılan şöhreti, Türkiye ve yurtdışı konserleri yanında, Senar'ın evi, sanatçıların, müzisyenlerin, şair ve yazarların, iş adamlarının uğrak yeri oldu. Müdavimlerden biri Çallı İbrahim diğeri ise Neyzen Tevfik'tir (Akın, 2012) .

Maksim gazinosu, İzmir fuarları, Çakır gazinosu, Mullen Ruj (İstanbul) Gazinosu, çeşitli matinerler, tepebaşı gazinosu, Novotni Gazinosundaki programlarında Müzeyyen Senar Şerif İçli, Lem'i Atlı, Şükrü Tınar, Kadri Şençalar gibi isimlerin bestelerini okuyor. Onlarla birlikte sık sık bir araya gelip çalışmalar yapıyordu. Ercüment Işıl ile olan evliliğinden 1944 yılında oğlu Ömer Işıl ve 1947 yılında ise kızı Feraye Işıl dünyaya geldi. Senar'ın Ercüment Işıl ile evliliği 1950 yılında sona erdi (Dikici, 2005: 95-15).

1947 yılında bir ilki gerçekleştirerek, ilk yurtdışı konserini Paris'te verdi. Lido'da verilen konser, Türk basınında büyük yankı buldu ve yurda dönüşünde büyük bir coşkuya karşılındı (www.biyografya.com).

Türk musikisi kurallarının geçerli olduğu o dönemin gazinolarında, kendine özgü kuralları ile solistlik müessesesini ilk kez Müzeyyen Senar başlatmıştır. Bununla birlikte diğer solistlerden farklı olarak Senar, önceden hazırlanmış bir repertuarla program yerine gecenin akışı seyirci tepkisi ve kendisi nasıl hissederse o yönde programlar gerçekleştirmeyi tercih etmiştir. Gazinoya bütün sanatçılar ve müzisyenlerden önce gelip sahneye hazırlanarak, iş disiplini ile diğer şarkıcılara örnek olmuştur (Hayatın tanığı belgesel programı, 2012). Senar'ın saz ekibi Dikici'nin çalışmasında (2005) uzun zaman Kadri ve İsmail Şençalar, Şerif İçli, Şükrü Tınar, Hakkı Derman ve Selahattin Pınar gibi isimler olarak zikredilmektedir. Senar, saz arkadaşları ile çeşitli illerde turneler, daha sonraki yıllarda çok sayıda yurtdışı konserleri vermiştir. Farklı isimlerle de gerçekleştirdiği konserlerle Senar'ın ünü Türkiye sınırları ile kalmayıp Mısır, İran, Lübnan, Avrupa ve Amerika'ya kadar yayılmıştır.

“Çağrılı ve davetli olarak Anadolu’nun neredeyse bütün illerini dolaştı. 1970’li yılların başlarına kadar sahnelerin başyıldızı hep O oldu. Önceleri doldurduğu taş plaklar, daha sonra long play, kaset ve CD’ler satış rekorları kırdı. Radyo ve daha sonra birçok TV programına katılır. 1970’li yıllarda başladığı Amerika konserleri onun için hep özeldir” (Dikici, 2015: 79).

Kablolu mikrofonu ilk kullanan, saz heyetinin kıyafetlerini düzenleyen Senar, hiç durmaksızın çalışır. Benzersiz sesi ve tavrıyla Türk sanat müziğinin başta gelen solistlerindendir. “Ben şarkıyı söylemiyorum, güfteyi anlatıyorum” diyerek Şerif İçli’nin deyişiyle şarkılara ruhunu verir. Genç sanatçılara da el veren Senar, Zeki Müren’in; daha sonra da Bülent Ersoy’un yetişmesine katkıda bulunur (Aygündüz, 2018).

1948 yılında henüz 17 yaşında olan Zeki Müren ile Bursa’da bir yemekte tanışılır. Yemek bitiminde Zeki Müren kendisine dinletilir ve Senar delikanlının sesini ve yorumunu çok etkileyici bulur. 1950 yılından itibaren Güzel Sanatlar akademisinde okuyan Zeki Müren her Cumartesi günü Müzeyyen Senar’ın evine geliyor, birlikte çalışıyor yeni eserler geçiyorlardı. Senar bir yandan O’nun yetişmesine yardım ederken diğer yandan topluma tanıtmak için elinden geleni yapıyordu (Dikici, 2005: 161-166). Gazino çalışmaları, plak kayıtları, Anadolu turneleri, Amerika konserleri arasında geçirdiği yıllar içinde; başta Zeki Müren olmak üzere birçok ses sanatçısının elinden tuttu, desteğini, tecrübelerini paylaştı (Maro, 2015).

Çetin (2012); Müzeyyen Senar’ın üçüncü evliliğini şöyle aktarır: “Evliliklerinden yana şansı yaver gitmeyen Müzeyyen Senar’a, günün birinde, kendisini sahnelerde görüp çok beğenen, Ankara’daki Suudi Arabistan Büyükelçisi Tefvik Hamza aşık olur. Çok tereddüt eder. Ama sonunda 1953’de bu büyükelçiyle evlenir ve sahneleri bırakır. Diğer diplomat eşlerinin ‘ şarkıcıdan sefire olmaz’ sözleri, hor görmeleri, O’nu çok üzer. Bunlarla birlikte basın da çok üzerlerine gelmesi, hoş olmayan yazılar yazmaları, Suudi Arabistan Elçiliğini telefon bombardımanına tutmaları bardağı taşıran son damla olur ve bu evlilikte basın aşırı baskıları sonucu biter ve Müzeyyen Senar yeniden sahnelere döner.”

Senar şarkılarını yorumlama konusundaki hissiyatını aktarırken; “Bestekârları besleyen genellikle aşktır. Bunu daha önce de zikrettiğim gibi, fiziki aşkla karıştırmamak gerekir. Genellikle bir kişinin diğerine yüce bir duygu ile bağlanması şeklinde anlamak daha

doğrudur. Kavuşmak söz konusu değildir. Buna ben çok muhatap olduğum için iyi biliyorum. Benim için bestelenen birçok şarkıda bu yüce duyguları hemen sezmem mümkündür” der (Dikici, 2005: 168).

O yıllardaki hayranlarından biri de Vehbi Koç'tur. 'Gazinoya sizi dinlemeye gelmem imkânsız, taş plaklarda dinlemek de yetersiz kalıyor, haftada bir akşam beni yemeğe çağırın' diye rica eden Koç'u kıramaz ve her hafta ona Pandelli lokantasında konserler verir. (Oğur, 2015). 1965-68 yılları arasında kış aylarının çok önemli kısmında Amerika'dadır. Eylül aylarında İzmir'de, Kasım ayından itibaren Amerika seyahatleri dışında Uludağ'daki evinde kalırdı. Yaz aylarını İstanbul'da geçiren Senar Anadolu turnelerini de ihmal etmedi. (Dikici, 2005: 277).

“1983'e kadar gazino programlarını sürdürdü. Sonrası daha çok özel gecelerde verilen konserler oldu. En büyük keyiflerinden biri denizdi. Perihan Altındağ'ların, Hamiyet Yüceses'lerin, Safiye Ayla'ların ağırlandığı teknesinde sazlı sözlü günler geçirdi. 1996'da İzmir'e taşındı” (Maro, 2015).

TRT'nin renkli yayına geçtikten sonra yaptığı ilk solo program 1985 yılında TRT 2'de yayınlanmıştır. Canlı olarak yayınlanan programda Senar 12 şarkı okur. 2002 yılına kadar TRT'nin birçok programına katılan Senar, Cumhuriyet Bayramı kutlamalarında veya Atatürk için 10 Kasım'da yapılan programlarda da konuk olur (Dikici, 2005: 308-309).

1998 yılında Sezen Aksu, Ajda Pekkan, Tarkan, Nilüfer gibi ünlü sanatçıların Müzeyyen Senar'la düet yaptığı 'Müzeyyen Senar ile Bir Ömre Bedel' albümü yayınlandı (Maro, 2015). Günümüzde halen sık sık yer verilen bu albüm haftalar boyunca müzik listelerinin başında yer alarak Müzeyyen Senar sevgisinin yıllar sonra da büyük bir coşkuyla devam ettiğinin göstergesi oldu.

1998 yılında Sabah Gazetesi'nde bu albüme şöyle bir yorum yapıldı. Müzeyyen Senar, “Zeki Müren dahil çok sayıda sanatçıyı yetiştirdi, ünlü etti, Türk musikisinde tarzı ile, sesi ile, ciddiyeti ayrı bir “ekol” oluşturdu. Usul, adab bilir. Geçen yıllara ve de değişen şartlara ve alışkanlıklara rağmen, “Müzeyyen Senar imajını” ve sesini koruyor” (Kardüz, 1998: 11).

10 Haziran 2004 günü Harbiye Açık hava Tiyatrosu, Cemil Topuzlu sahnesinde “Müzeyyen Senar 70. Yıl Sanat Gecesi” düzenlenir. 5 bin kişinin tiyatro salonunun doldurduğu gecenin üçüncü bölümünde Senar sahne aldı (Dikici, 2015: 343-349).

Ses Alanı ve Yorumculuğu

Senar'ın, kablolu mikrofonu ilk kullanan solist olması yanında zaman zaman mikrofon kullanmaya gerek duymadan sahne performansları sergilediği, ara vermeden saatlerce programlarını devam ettirdiği bilinmektedir. Geniş bir ses alanına sahip olan sanatçının nefes ile ilgili performanslarının da oldukça başarılı olduğu gözlemlenir. Müzeyyen Senar'ın ses alanına yönelik yapmış olduğumuz değerlendirmede sanatçının yüksek ve lirik karakterde Alto ses alanını sanat müziği üslubunu bozmadan tam anlamıyla kullanabildiği görülmektedir. Ses koyuluğu şarkının karakterine göre lirik ya da dramatik özellikler gösterir. 2 oktavdan fazla ses genişliğine sahip olan Senar'ın gençlik yıllarının ardından larenks yapısı oturduktan sonra temel ses renginin ve genişliğinin daha belirginleştiği gözlemlenir. İlk taş plaklarında ses alanının daha ince olduğu; yaşı ilerledikçe ise kalın bir ses alanına evrildiği görülmektedir. Ses genişliğinin, ilk plak çalışmasından son albümüne kadar;



aralıklarında olduğu görülür. Sanatçının artikülasyonunun, ilerleyen yaşlarında dahi oldukça belirgin olduğu ancak yaşı ilerledikçe ses alanında özellikle tiz seslerde bir miktar daralmanın olduğu tespit edilmiştir. Senar'ın düzenli ve disiplinli çalışma hayatı, ses ve solfej eğitiminin usta eller tarafından yönlendirilmiş olması da sesini korumasında etken olmuştur. Şarkıları gerek solfejden gerekse kulaktan alarak çok kısa zamanda öğrendiği kendi ifadelerinde yer almaktadır. Yorumculuk becerisinin, yine birlikte çalıştığı usta müzisyenler sayesinde hızla geliştiği, kendi deneyim ve yeteneğini de katarak klasik üslupta yüzlerce şarkıyı yorumladığı görülmektedir. Onlarca besteyi ilk kez yorumlayan kişi olan Senar, üstün becerisiyle birçok solist için model niteliğinde bir yorumcudur.

Devlet Sanatçılığı

1998 yılında Müzeyyen Senar'a devlet sanatçılığı unvanı verilmiştir. Ancak Müzeyyen Senar bu unvanı reddetmiştir (Hürriyet Gazetesi, 1998).

Müzeyyen Senar'ın Albümleri

- 1970 – Son Veda
1976 – Gelse O Şuh Meclise
1978 – Çilingir Sofrası 1978
1979 – Şarap Gibi
1979 – Güller Arasında
1983 – Gelse O Şuh Meclise 2
1986 – Bilmem ki Sefa
1988 – Yine Bir Sızı Var İçimde
1988 – Ayrıldı Gönül
1988 – Söyleyin Güneşe
1989 – Çilingir Sofrası 1989
1990 – Çilingir Sofrası 1990
1990 – Günay Sanat Geceleri
1991 – Nostalji
1991 – Müzeyyen Senar'la Faslı Muhabbet
1995 – Meşk
1995 – Akşam Oldu Hüzünlendim Ben Yine
1998 – Müzeyyen Senar ile Bir Ömre Bedel
2001- En Son Okuduklarım
2001 – Gül Yüzlülerin Şevkine Gel
2004 – Bir Bahar Akşamı
2004 – Efsane Sesler Arşiv Serisi
2006 - Ben Seni Unutmak İçin Sevmedim
2006 – Son Aşkımı Canlandıran
2006 – Müzeyyen Senar Odeon Yılları
2007 – Atatürk'ün Sevdiği Şarkılar
2008 – Odeon Yılları 2
2008 – İkinci Dubleden Sonra (Sabah Gazetesi, 2018).

Hastalık Yılları ve Vefatı

26 Eylül 2006 tarihinde İzmir'de beyin enfarktüsü geçirdiği ve vücudunun sol tarafının felç olduğu açıklandı. Beynindeki kan pıhtılaşması yüzünden felç olan sanatçı 2007'de İstanbul'daki Darüşşafaka'da Rehabilitasyon Merkezi'nde Nisan ayı başına kadar tedavi gördü. 24 Şubat 2008'de kızı Feraye, annesi Müzeyyen Senar'ın sesini kaybettiğini açıkladı (Türkiye Gazetesi, 2015). Müzeyyen Senar, İzmir' de zatürre teşhisiyle tedavi gördüğü Ege Üniversitesi Tıp Fakültesi Hastanesi'nde 97 yaşında hayatını kaybetti (*Müzeyyen Senar vefat etti*, Milliyet, 08.02.2015).

8 Şubat 2015 günü vefat eden Müzeyyen Senar'ın vasiyeti üzerine mezarı başında Tatyos Efendi'nin, Senar'ın en sevdiği makam olan kürdilhiczakar bestesi “Ehli aşkın neşvegahı kuşe-i meyhanedir” şarkısı çalındı (Aygündüz, 2018). 30 Ekim 2009'da öğrencisi Bülent Ersoy tarafından anısına Müzeyyen Senar'ın sanat yaşamından fotoğrafların yer aldığı “Cumhuriyetin Divası: Müzeyyen Senar” sergisi açıldı (*Müzeyyen Senar neden öldü? Müzeyyen Senar kimdir?*, Türkiye, 08. 02. 2015).

SONUÇ

Müzeyyen Senar; yaşadığı döneme ait birtakım müziksel yenilikleri ilk kez uygulayan kişi olma, geleneksel sahne adabını değiştirerek birçok ilke imza atma, yazılmış onlarca besteyi ilk kez seslendirmiş olma özellikleriyle ve renkli sanat yaşamıyla öncü niteliklere sahip örnek bir solisttir. Senar, Klasik Türk Müziği başta olmak üzere, halk müziği eserleri ve sanat yaşamının son dönemlerinde zamanın popüler müzik örneklerini seslendirmiştir. Sanatçının uzun sanat yaşamı ve çalışmaları sayesinde, Cumhuriyet dönemi Türk musikisi örneklerinin, radyo yayınlarının, televizyon programlarının ve gazino dinlencelerinin bir anlamda Müzeyyen Senar sesi ile kulaklarda kaldığını söylemek yerinde olacaktır.

KAYNAKÇA

- Açık Radyo Açık Dergi Röportajı (2005). Açık Radyo'da Açık Dergi programında Radi Dikici ile röportaj. 20 Temmuz 2005.
- Akın, D. (2012). *Müzeyyen Senar: Kekeme Bülbül...* 25 Haziran 2012 (*Radi Dikici'den alıntı Müzeyyen Senar efsanesi 2017*) Erişim Tarihi: 12 Kasım 2018 <http://t24.com.tr/yazarlar/dogan-akin/muzeyyen-senar-kekeme-bulbul,5301>
- Aksoy, N. B. (2016) *Müzeyyen Senar'ın Ardından*, 8 Şubat 2016 tarihli yazısı <https://listelist.com/muzeyyen-senar-ardından/> er. Tar 19.11.2018
- Arpaçay E. (1993). *Akşam Oldu Hüzünlendim Ben Yine*, 8 Ocak 1993 Cuma günü Milliyet Gazetesi röportajı s.15

- Ay, S. (2015). *Gel Bakalım Hanım Kızım Otur Şöyle Yanıma* Sabah Gazetesi röportajı 9.2.2015 Erişim Tarihi: 1 Kasım 2018 <https://www.sabah.com.tr/kultur-sanat/2015/02/09/gel-bakalim-hanim-kizim-otur-soyle-yanima>
- Aygündüz, F. (2018) *Benzemez Kimse Sana...* Milliyet sanat, Temmuz sayısı.
- Cumalı, S. (2013). *Ben Kimselere Vurulmadım, Adamlar Bana Aşık Oldu*, 01 Eylül 2013 tarihli Posta Karnaval eki. Erişim Tarihi: 07 Kasım 2018, <http://www.posta.com.tr/ben-kimselere-vurulmadim-adamlar-bana-asik-oldu-192840>
- Çetin, B. (2012). *Cumhuriyet Musikisinin Divası: Müzeyyen Senar*, Erişim Tarihi: 11 Kasım 2018 <http://www.turizmhaberleri.com/koseyazisi.asp?ID=1861>
- Dikici R. (2005) *Cumhuriyet'in Divası müzeyyen Senar*, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Dikici, R. (2015). *Cumhuriyetin Divası Müzeyyen Senar*, Yunus emre enstitüsü Tr Dil Kültür ve Edebiyat Dergisi Mayıs Haziran Sayı:2 s.79.
- Dikici, R. (2017). *Müzeyyen Senar Efsanesi*, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Hayatın Tanığı Belgesel Programı (2012). Müzeyyen Senar. 27.10.2012 tarihli program, CNN Türk. Erişim Tarihi:10 Kasım 2018 <https://www.cnnturk.com/video/2012/12/26/programlar/hayatintanigi/hayatintanigi/2012-10-27t2200/index.html>
- Hürriyet Gazetesi (2018) *Müzeyyen Senar'ın 100. Yaş Günü için Google'dan sürpriz doodle! Müzeyyen Senar kimdir?* 16.07.2018 tarihli haber, Erişim Tarihi: 7 Kasım 2018 <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/muzeyyen-senarin-100-yas-gunu-googleda-boyle-kutlandi-iste-muzeyyen-senarin-hayati-40898112>
- Hürriyet Gazetesi (1998) *Çankaya'da Buruk Tören*, 13.12.1998 tarihli haber, Erişim Tarihi: 19.06.2019 <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/cankaya-da-buruk-toren-39052655>
- <https://www.biyografya.com/biyografi/13755> Erişim Tarihi: 11 Kasım 2018

- Kardüz A. R. (1998). *Müzeyyen Senar*, Sabah gazetesi haberi 13.06.1998 s. 11
- Maro, A. (2015) *Cumhuriyet'in En Esaslı Sesi: Müzeyyen Senar*, Milliyet Sanat 09 Şubat 2015 Erişim Tarihi: 1 Kasım 2018 <http://www.milliyetsanat.com/haberler/muzik/cumhuriyet-in-en-esasli-sesi-muzeyyen-senar/4908>
- Milliyet Gazetesi Arşivi.1993, 8 Ocak 1993 tarihli haber s.15 <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=m%C3%BCzeyyen%20senar%20ak%C5%9Fam%20oldu%20h%C3%BCz%C3%BCnlendim%20ben%20yine&isAdv=false> Erişim tar: 9.11.2018
- Milliyet Gazetesi, (2015). *Müzeyyen Senar Vefat Etti* 08.02.2015 tarihli haber, Erişim Tarihi: 1 Kasım 2018 <http://www.milliyet.com.tr/muzeyyen-senar-vefat-etti-gundem-2010375/>
- Müzeyyen Senar Biyografisi Erişim Tarihi: 9 Kasım 2018 www.biyografi.info/kisi/muzeyyen-senar
- Oğur, Y. (2015). *Cumhuriyet'in Divası Müzeyyen Senar'ın Bilinmeyen Yönleri*, 09 Şubat 2015 Türkiye gazetesi haberi <http://www.ih.com.tr/haber-cumhuriyetin-divasi-muzeyyen-senarin-bilinmeyen-yonleri-436991/> Erişim Tarihi: 11.11.2018
- Sabah Gazetesi (2018) *Müzeyyen Senar'a Google'dan hediye!* Erişim Tarihi: 8 Kasım 2018 www.sabah.com.tr/magazin/2018/07/16/muzeyyen-senar-kimdir
- Sabah Gazetesi (2018). *Müzeyyen Senar Kimdir?* 16 Temmuz.2018 tarihli yazı, Erişim Tarihi: 19 Kasım 2018 <https://www.sabah.com.tr/magazin/2018/07/16/muzeyyen-senar-kimdir>
- Sarı, A. (2007) *Şark Musiki Cemiyeti GTSM Dernek/Cemiyetlerinde İlk Şef ve Yaşanımlar*, Musiki Dergisi, Erişim Tarihi: 8 Kasım 2018 <http://www.musikidergisi.net>
- Söz ve Müzik Assolistler Programı (2015) Radi Dikici ile röportaj NTV belgesel programı Erişim Tarihi: 9 Kasım 2018 <https://www.ntv.com.tr/sanat/cumhuriyetin-tek-divasi,B51VjcKgtEO3srugPxNZOQ>

- Türkiye gazetesi, (2015). *Müzeyyen Senar Neden Öldü? Müzeyyen Senar Kimdir?* 08 Şubat 2015 tarihli haber, Erişim Tarihi: 11 Kasım 2018
<http://www.turkiyegazetesi.com.tr/editorunsectikleri/232562.aspx>
- Üsküdar Musiki Cemiyeti (t.y). *Üsküdar ve Emin Ongan Üsküdar Musiki Cemiyeti tarihçesi*, Erişim Tarihi: 7 Kasım 2018
www.uskudarmusikicemiyeti.com/tarihce.

**PHILIP GLASS'IN KEMAN PİYANO SONATI'NIN FORM VE
ARMONİK ANALİZİ (*)**

*The Form and Harmonic Analysis of the Sonata for
Violin and Piano of Philip Glass*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2020.23

Ayşe ÇAĞLAK¹
Yılmaz ŞENDURUR²

Özet

1960'lı yıllarda ortaya çıkan minimal müzik akımı, uzak doğu kültüründen, geleneksel Hint müziğinin ve rock müziğinin meditatif özelliklerinden etkilenerek, yeniyi arayan insanların kendilerini ifade ediş biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Minimal müzikte amaç, müzikal gereçleri en aza indirgeyerek, tekrarlardan oluşan sade ve anlamlı bir müzik yaratmaktır. Minimal müzik akımına öncü olan bestecilerden Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın form ve armonik analizi bu araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. İlgili literatür tarandığında, Glass'ın opera ve senfonik eserlerinin incelendiği çalışmalara rastlanmıştır. Ancak Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın incelendiği bir çalışma bulunmamıştır. Bu durum araştırmanın problem durumunu oluşturmaktadır. Çalışmanın, keman ve piyano eğitimcileri ile öğrencileri için form ve armonik bilgi kaynağı sağlaması açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Buradan hareketle, bu araştırmanın amacı, Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın form ve armonik analizini yaparak literatüre katkı sağlamaktır. Nitel bir çalışma olan bu çalışmada betimsel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılmıştır. Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın analizine ilişkin izlenen yöntemin uygun olup/olmadığının tespiti için uzman görüşü alınmıştır. Doküman inceleme yoluyla literatür taranmış ve Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Philip Glass, Sonat, Minimal Müzik, Yirminci Yüzyıl.

¹ Arş. Gör., Hitit Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü. aysecaglak@hitit.edu.tr

² Prof., Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı. sendurur@gazi.edu.tr

(*) Bu makale "Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın Form, Armonik, Teknik ve Müzikal Analizi" konulu yüksek lisans tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır. III. European Conference On Science, Art & Culture Ecsac'18_Northern Cyprus/Gazimağusa, October 12-14, 2018 tarihinde 'Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın Form, Armonik, Teknik ve Müzikal Analizi' bildiri olarak sunulmuştur.

Abstract

The minimal music flow that emerged in the 1960s was influenced by the meditative features of the Far East culture, traditional Indian music and rock music, as well as the expression of the people who are looking for a new one. The aim of minimal music is to create a simple and meaningful music consisting of repetitions by minimizing musical equipment. The form and harmonic analysis of the Sonata for Violin and Piano of Philip Glass, one of the composers leading the minimal musical flow, is the subject of this research. As a result of the review the literature, research of the opera and symphonic works of Glass were found. However, the absence of a research analysing the Sonata for Violin and Piano of Philip Glass, constitutes the problem of this research. This research is thought to be important in terms of providing form and harmonic information for violin and piano educators and students. From this point of view, the purpose of this research is to contribute to the literature by analyzing the form and harmonic aspects of Sonata for Violin and Piano of Philip Glass. In this qualitative study, descriptive research methods and techniques were used. Philip Glass's Violin Piano Sonata was analyzed and expert opinion was obtained to determine whether the method that used were appropriate or not. The literature was reviewed through document review; Philip Glass's Sonata for Violin and Piano was analyzed.

Keywords: Philip Glass, Sonata, Minimal Music, 20th century.

GİRİŞ

Yirminci yüzyıl, teknolojinin gelişmesiyle birlikte bilimde, toplumların yaşam biçiminde hızlı değişimler yarattığı gibi sanatta da birçok yeniliğe tanıklık etmekle beraber, kendisinden önceki kuralları altüst ederek, tonal müziğin kurallarından sıyrılmış, bilim ve teknolojinin gelişimiyle paralellik gösteren deneysel çalışmaların gerçekleştiği yeniyi arayan sanatçıların ürettikleri eserleri, oluşturdukları fikirleri ve çeşitli akımları bünyesinde barındırmıştır.

“Yirminci yüzyılın, müzik tarihinin en canlı çağı olarak saptanmış olması gerekir. İleriye dönük büyük atılımların yanında beklenmedik gerici tutumların da yer aldığı çelişkili yirminci yüzyıl özellikle devrimci aşamalarıyla değerlendirilmelidir” (Mimaroglu, 2006: 119).

1908 ve 1914 yılları arasında ton dışı müziğe yönelen Schönberg, “on iki ses sistemi” olarak adlandırılan yeni bir kurallar dizgesi getirmiştir.

“Bu yeni müziğin çoğunlukla ‘atonal’ olarak tanımlanan akorları her türde nota bileşimini kapsıyor, buna karşılık her özel parça, bilerek ya

da sezgisel olarak tümüyle kesin ve belli biçimlerde düzenlenebiliyordu. Ayrıca, hiçbir tonalite, ya da hiçbir hedef bulunmadığından, müziğin tonal notaya doğru çözüme kavuşmasını zorunlu kılan hiçbir güç de yoktu” (Griffiths, 2015: 221).

Genellikle bu dönem modernizm dönemi olarak nitelendirilmektedir. Modernizm dönemi yeniyi aramanın ve yapılan bu yeniliğin tekrar yenileştirilerek yapılmasının yanında bünyesinde folk müziği, gelenek anlayışını da barındırmaktadır.

“Müzikte atonalitenin ortaya çıkışı, bu bakımdan resim sanatında onunla hemen hemen aynı zamanda, 1910’da Vasili Kandinski’nin bunun gibi bir ilk yapıtıyla başlayan soyut tarz ile karşılaştırılabilir. Soyut resim gibi atonalite de yalnızca geçmişten değil, o güne kadar dünyanın bütün bölümlerindeki müziğin bazı merkez nota ve armonisini esas aldığı kültürlerden radikal bir kopuş olarak ortaya çıktı” (Griffiths, 2015: 221).

1800’lü yılların sonu ile 1980’li yılları kapsayan yirminci yüzyıl müziği içerisinde çok sayıda akımın yer aldığı bir dönemdir. Bu akımları Yöre (2011), izlenimci (1892), anlatımcı (1908), elektronik müzik (1906), müziksel ilkelcilik (1910), neo-klasik (1911), dizisel (1920), mikrotonal (1920), caz etkili (1924), işlevsel (1930), rastlamsal (1930lar), neo-romantik (1930), bilgisayarlı (1950), minimal (1960), çok stilli (1960), yeni yalınlık (1970ler), yeni karmaşıklık (1980ler), müziksel tarihçilik (1980ler), rock etkili (1980ler) müzik olarak ele almıştır. Gören (2015) ise, yirminci yıl müziğinin şekillenmesini sağlayan akım, stil ve teknikleri izlenimcilik, anlatımcılık, ilkelcilik, yeni-klasikçilik, yeni-romantikçilik, rastlamsallık, minimalizm, gelecekçilik, folklorizm, caz müziği, on iki ton müziği ve dizisellik, mikrotonal müzik, işlevsel müzik, somut ve elektronik müzik olarak sıralamıştır.

Ortaya çıkan akımlardan biri olarak 1960’lı yıllarda Amerika’da Uzakdoğu müziğinin meditatif eğiliminden etkilenerek, sanatta yalınlık arayışında olan “Minimalizm bir fikri ifade etmenin yoludur ve modern gündelik toplumsal kaygıların yanı sıra sanatta da kaçınılmaz bir temadır. Adından da anlaşılacağı gibi, minimalizm istenen bir etki yaratmak için sınırlı malzeme kullanmak anlamına gelir” (Van Eenoo, 2011: 7).

“Minimalizm” ya da “minimal sanat” teriminin tarihte ilk kim tarafından söylendiğine dair net bir fikir birliği bulunmamaktadır. Ancak araştırma sonucunda “Amerika’ da 1960 ve 1970 yıllarında etkili olan ve sanatsal biçimin aşırı yalınlığını savunan sanat anlayışı

için ‘minimalizm’ terimi ilk kez 1965 yılında Richard Wolheim tarafından kullanılmıştır” (Döl ve Avşar, 2013:5) görüşü yaygınlık kazandığından, çoğunluk tarafından bu şekilde kabul edilmektedir.

Amerika’da ki “soyut dışavurumculuk” akımına bir tepki olarak doğan minimalizm, nesnenin nesne olarak kalma özelliğine dikkat çekerek ifadesel, tarihsel ve sembolik anlamları minimuma indirgeyerek sadece asıl olanı vermeyi amaçlayan bir akım olarak sanatın birçok alanında kendini göstermiştir.

“Minimalist müzik, gelenekselden farklı bir dinleme tekniği gerektirmektedir. Dinleyicinin, eserin melodisini ya da ritmini hatırlaması pek mümkün değildir. Belirli bir müzik fikrinin anlatımından ziyade bütüne dair soyut bir etki bırakma amacı taşınır. Farklı temalar, motifler, zıt yapısal birimler, ses ilişkileri, zıtlıklar, gerginlik ve gevşeme gibi diyalektik bir süreç ve net bir kuliminasyon (zirve noktası) yoktur. Zaman algısı, bir çeşit soyutlama ile uzun süre belirsiz ve sabit kalır” (Gülyüz, 2018: 157).

Minimal müziğin öncüleri Philip Glass (d.1937), Steve Reich (d.1936), La Monte Young (d.1935) ve Terry Riley (d.1935) sayılmaktadır. “Bu dört Amerikalı besteci, yapıtlarında tekrarlama ve minimalizm tekniklerini tutarlı bir şekilde ilk uygulayanlardı” (Mertens, 2007: 11)

Besteleri ile minimal müzik akımının öncüsü olarak görülen Philip Glass, müzikal dili eserin merkezine alan, hikayeden çok işlenişe odaklanan, işleniş aşamasında tekrar ve değişimi temel alan ve dinleyiciyi müziğin akışına bırakan birçok farklı formda eser bestelemiştir. “İlk eserlerinde Steve Reich bunu ‘safhalama’ (phasing) yoluyla yaptı, bense eklemeli yapıyla. Böylece sürecin anlatının yerini almasıyla tekrar tekniği dilin temeli haline geldi” (Glass, 2016: 270).

Glass’ın Hint müziğine ve felsefesine olan merakının, eserlerinde görülen minimal etkilerin Ravi Shankar ile tanışması sonucu başladığı söylenebilir. Raga ve tala’larda görmüş olduğu yapı, Glass’ın besteci kimliğine yeni bir bakış açısı sunmuştur.

Glass’ın bale, opera, orkestra, dans, tiyatro, film ve oda müziği bestelerine ek olarak keman ve piyano için yazdığı eserler de dikkat çekmektedir. Ancak ilgili literatür tarandığında Philip Glass’ın keman ve piyano eserlerinin incelendiği bir çalışmaya rastlanmamıştır. Buradan yola çıkılarak araştırmanın problem cümlesi:

“Philip Glass’ın Keman Piyano Sonatı’nın Form ve Armonik

Analizi Nasıldır?” olarak belirlenmiştir.

Bu araştırmanın amacı, Philip Glass’ın Keman Piyano Sonatı’nın form ve armonik analizini yaparak literatüre katkı sağlamaktır.

Araştırmanın, Philip Glass’ın Keman Piyano Sonatı’nın tanınmasını sağlaması yönünde, keman ve piyano eğitimcileri ile öğrencilerine form ve armonik bilgi kaynağı sağlaması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın modeline, çalışma eserlerine, veri toplama araçlarına, veri toplama araçlarının geliştirilmesine, analiz yönteminin geliştirilmesine ve verilerin çözümlenmesi ve yorumlanmasına ilişkin bilgilere yer verilmiştir.

Araştırmanın Modeli

Nitel bir çalışma olan bu çalışmada betimsel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılmıştır. Doküman inceleme yoluyla literatür taranmış ve Philip Glass’ın Keman Piyano Sonatı incelenmiştir. “Araştırma kapsamında incelenen konuyla ilgili olgu ve olaylar hakkında bilgi içeren yazılı belgelerin analiz edilmesiyle veri sağlanmasına doküman incelemesi denilmektedir” (Karataş, 2015: 72).

Çalışma Eserleri

Araştırmanın çalışma eseri olan Philip Glass’ın Keman Piyano Sonatı, seçkisiz olmayan örnekleme yöntemlerinden amaçsal örnekleme yaklaşımı ile seçilmiştir. “Amaç, genelleme yapmak için çeşitliliği sağlamak değildir; tam tersine, çeşitlilik gösteren durumlar arasında ortak ya da paylaşılan olguların ve ayrılıkların olup olmadığını bulmaya çalışmak ve çeşitliliğe göre problemin farklı boyutlarını ortaya koymaktır” (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 119).

Veri Toplama Araçları

Araştırma verilerinin elde edilmesinde kaynak tarama ve literatür incelemesi gibi nitel veri toplama araçları kullanılmıştır. Eserlerin form ve armonik analizinde nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz teknikleri ile veriler toplanmıştır.

Veri Toplama Araçlarının Geliştirilmesi

Philip Glass'ın Keman Pişano Sonatı'nın form ve armonik analizinin amaçlandığı bu araştırmada ilgili alan uzmanlarından izlenecek yolun uygun olup\olmadığının tespiti için uzman görüşü alınmıştır.

Analiz Yönteminin Geliştirilmesi

Philip Glass'ın Keman Pişano Sonatı'nın analizine ilişkin izlenecek yolun ve kullanılacak tabloların uygun olup\olmadığının tespiti için uzmanlara sonatın analiz boyutlarına ilişkin bilgiler verilererek uygun\uygun değil\değiştirilmeli ifadeleri ile analiz yöntemini değerlendirmeleri istenmiş ve uygun bulunmuştur.

Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

Araştırmada elde edilen veriler, araştırmacının form ve armoni bilgisi doğrultusunda çözümlenmiş ve yorumlanmıştır. Araştırmanın konusu ile ilgili literatür taranmış ve Philip Glass'ın Keman Pişano Sonatı'nın form ve armonik boyutları betimsel veri çözümleme yöntemleri doğrultusunda analiz edilerek incelenmiştir.

BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde Philip Glass'ın Keman Pişano Sonatı form ve armonik açıdan analiz edilmiştir. Form ve armonik analizi yapılırken sonatın biçimsel ve yapısal özellikleri incelenmiş, elde edilen veriler tablollaştırılarak yorumlanmıştır. Eserin armonik ve form analizi birbirleri ile bağlantılı olmaları nedeniyle birlikte ele alınmıştır.

Şekil 1. Keman Piyano Sonatı'nın 1. ve 2. Bölgeleri

1

$\text{♩} = 120$

mf

mf

2

mp

cresc.

mp

cresc.

mf

mf

The image displays a musical score for a Violin and Piano sonata, divided into two sections. Section 1 begins with a tempo marking of quarter note = 120 and a dynamic of mezzo-forte (mf). The violin part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. Section 2 starts with a dynamic of mezzo-piano (mp) and includes a crescendo (cresc.) marking. The violin part has a more static, chordal texture, while the piano accompaniment continues with a similar eighth-note pattern. The score concludes with a final dynamic of mezzo-forte (mf) in both parts.

Tablo 1. Sonatın 1. ve 2. Bölgelerinin Armonik Analizi

Sol minör	Mi Bemol Majör	Fa Majör	Re Majör 7 bemol9	Re Majör 7 bemol9
1.,6. ölçü	2.,7. ölçü	3.,8. ölçü	4.,9. ölçü	5.,10. ölçü

Tablo 1’de sonatın 1. ve 2. bölgelerinin armonik analizi yer almaktadır. Glass’ın Keman Piyano Sonatı incelendiğinde ilk olarak donanımın olmaması, bestecinin özgür düşünce yapısı ile eserini üretmek istediği fikrini oluşturmaktadır. Ancak başlangıç, işleyiş süreci ve bitişi itibariyle eserin sol minör etkisi altında yazıldığı söylenebilir. Eser “sonat” adı altında yazılmasına rağmen, klasik bir sonat allegro form yapısı taşımamaktadır. Bundan dolayı klasik armoni ve form yapıları bu eserde baz alınarak incelenmemiştir.

Klasik bir sonat allegro form yapısını taşımayan bu eserde tema bölgesi tespit edilmiştir. İlk beş ölçü için eserin ilk fikri; ilk on ölçü için ise tema bölgesi diyebiliriz. Besteci, eserin araştırma kapsamında incelenen birinci bölümünü 25 bölgeye ayırarak yazmıştır. Bundan dolayı analizler, bölgeler dahilinde ele alınmıştır. Tema bölgesi olarak adlandırdığımız birinci ve ikinci bölgelerden sonra gelen kısımlar hem armonik açıdan hem de şekil itibariyle adeta tema bölgesinin genişletilmiş yapıları, yansımaları niteliğini taşımaktadır. Klasik sonat allegro form yapısını taşımayan bu eserde akor yürüyüşleri de son derece büyük bir özgürlük ile yazılmıştır. Bestecinin bu özgürlüğünü göz önünde bulundurarak, herhangi bir derecelendirme işlemi yapmanın bu eser için uygun olmayacağı düşünüldüğünden yalnızca tespit edilen akorlar tablolara yazılmıştır.

Eserin tema bölgesi 10\8’lik zaman ile başlamıştır. İlk ölçüde esere hakim olan sol minör, ikinci ölçüde mi bemol majör ve üçüncü ölçüde fa majör akorları görülmektedir. Tema bölgesinin dördüncü ve beşinci ölçülerinde ise re majör 7 bemol 9 akoru işlenmiştir. Ancak beşinci ölçüde akoron 3’lüsünün bas sese getirildiği görülmektedir. Yapılan bu hareket ile dominant etkinin artırıldığı söylenebilir. İlk fikir olarak adlandırılan ilk beş ölçü şekil ve armonik yapısı itibari ile devamındaki beş ölçü ile aynıdır. Bu nedenle ilk on ölçü tema bölgesi olarak ele alınabilir. İlk beş ölçüde yazılmış olan notaların, devamındaki beş ölçüde bulunan notalara göre daha tizden yazıldığı görülmektedir. Bu nedenle, tema bölgesinin kendi içinde tiz pes ilişkisi aracılığıyla adeta bir soru cevap etkisi taşıdığı söylenebilir.

Şekil 2. Keman Piyano Sonatı'nın 3. Bölgesi

The musical score for the 3rd section of the Violin and Piano Sonata is presented in three systems. The first system begins with a measure number '3' in a box. The first system features a treble clef staff with a melody starting on G4, moving up stepwise to D5, and a bass clef staff with a piano accompaniment of eighth notes. The second system continues the melody and accompaniment. The third system concludes the section with a double bar line. Dynamics include mf and mp.

Tablo 2. Sonatın 3. Bölgesinin Armonik Analizi

Sol minör- Sol minör bemo15	Sol minör- Mi Bemol Majör	Sol minör- Sol minör bemo15	Re Majör7 bemo19	Re Majör7 bemo19
1.ölçü	2.ölçü	3. ölçü	4.ölçü	5.ölçü

Fikrin ilk ölçüsündeki sol minör yapının genişletilmesiyle “sol” notası ilk üç ölçüde yoğun bir şekilde duyurulmuştur. Genişletilen fikir (tekrarlarıyla birlikte) on ölçü boyunca devam etmektedir. Tema bölgesinde görülen 10\8’lik zamandan sonra üçüncü bölgede 4\4’lük zamanın kullanıldığı görülmektedir. 4\4’lük zaman ifadesi üçüncü bölgede yer almamasına rağmen, bölgenin 4\4’lük zaman ile yazıldığı anlaşılmaktadır. Sol minör ile başlayan yeni yapının ilk ölçüsündeki beşinci derecenin pesleştirilmesi, tema bölgesinin dışındaki ilk yenilik olarak nitelendirilebilir. “Sol minör bemol 5” akoru dışındaki diğer armonik yapılar tema bölgesinde kullanılan akorlarla oluşturulmuştur. Fa majör akorunun kullanılmadığı, bir yenilik olarak “sol minör bemol 5” ve ikinci ölçünün yarısında “mi bemol majör” armonik yapısının işlendiği görülmektedir. Üç ölçü “sol” notası duyurulduktan sonra, tema bölgesindeki son akor olan “re majör 7 bemol 9”, iki ölçü boyunca duyurulmuştur. Kullanılan re majör 7 bemol 9 akoru, yoğun bir şekilde duyurulan “sol” notasının hazırlığı olarak değerlendirilebilir.

Tablo 3. Sonatın 4. Bölgesinin Armonik Analizi

Sol minör (3’lüsü eksik)	Sol minör etkisi
1. ölçü	2. ölçü

Tekrarları ile birlikte dört ölçüden oluşan dördüncü bölge, bir akor seslerini oluşturmayan yapısı itibarıyla klasik form yapısındaki köprüye benzetilse de, ilk ölçüsündeki sol minör etkisinin, üçüncü bölgedeki kalıplara benzemesi sebebiyle üçüncü ve dördüncü kısma tema bölgesinin ilk ölçüsünün genişletilmiş yapısı denebilir. İkinci ölçüde sol minör etkisi ile yazılmıştır ancak 3’lüsü eksiktir.

Tablo 4. Sonatın 5. Bölgesinin Armonik Analizi

Mi Bemol Majör	Mi Bemol Majör7	Sol minör	Sol minör	Sol minör
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü	5.ölçü

Beşinci bölgede başlayan mi bemol yapının tema bölgesindeki ikinci ölçünün genişletilmesi ile oluşturulduğu söylenebilir. Mi bemol yapının etkisi tekrarlarıyla birlikte on ölçü sürmektedir. Bu bölgede, üçüncü ve dördüncü bölgeden farklı olarak dolap işareti kullanılmıştır. Bunun sebebi olarak, ikinci dolaptaki keman partisinin melodik minör hareketin altıncı bölgeye hazırlık niteliğinde olduğu söylenebilir.

Mi bemol yapı ilk ölçüdeki mi bemol majör seslerinin kullanımı ile başlamıştır. İkinci ölçüde mi bemol majör 7 akoru

herhangi bir gerilim-çözülüm ilişkisi olmadan kullanılmıştır. Bu bakımdan yeniliği mi bemol 7 akorundan ziyade “re bemol” sesinin mi bemol yapı içerisinde kullanılması olarak görebiliriz. Re bemol sesi, tema bölgesinde var olan fa sesinin alternatifi olarak da düşünülebilir. Çünkü yedinci bölgeye kadar fa yapısı karşımıza çıkmamaktadır. Bundan dolayı bestecinin fa notası karşımıza çıkana kadar, fa notasının yerine alternatif sesler kullandığı söylenebilir.

Üçüncü bölgenin, birinci ve üçüncü ölçülerinde gördüğümüz sol minör bemol 5 yapısının oluşması için “re bemol” sesinin kullanıldığı; ve beşinci bölgenin ikinci ölçüsünde mi bemol majör 7 yapısının oluşması için de “re bemol” sesinin kullanıldığı göz önünde bulundurularak bestecinin, iki farklı bölgede sadece “re bemol” sesini kullanarak iki farklı yenilik yaratmış olduğunu görmekteyiz. Bestecinin, eser içerisinde az sayıda nota kullanarak, eldeki sesi tekrar ettiği, minimal düşünce yapısına göre uygun hareket ettiği söylenebilir.

Tablo 5. Sonatın 6. Bölgesinin Armonik Analizi

Re Majör7 bemol9	Re Majör7 bemol 9	Sol minör	Sol Majör
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

Tema bölgesindeki dördüncü ve beşinci ölçülerin genişletilmesiyle oluşturulan altıncı bölge, dördüncü ve beşinci ölçülerin akoru olan re majör 7 bemol 9 akoru ile başlamıştır. Tekrarları ile birlikte sekiz ölçü süren altıncı bölge, yedinci kısma geçmeden beşinci bölgeye döner. Bu dönüş “back to figure 5” ifadesi ile belirtilmiştir. İfade konusunda da bestecinin klasik yapıda bir dönüş ifadesi kullanmadığını görmekteyiz. Bu dönüşün, fa majör etkisinde yazılan yedinci bölgeye geçişte bilinçli bir geciktirme hissiyatı sağladığı söylenebilir. Altıncı bölgenin ilk ölçüsündeki ritmik yapı üçüncü bölgenin dördüncü ölçüsü ile benzerliği bakımından dikkat çeker. Bundan dolayı yedinci bölgeye kadar farklı bir ritmik yapının kullanılmadığı söylenebilir. Bu bölgede değişimler ritimden çok armoni üzerindedir.

Altıncı bölge yapısı itibariyle üçüncü bölgenin son iki ölçüsüne benzese de, eserin akorları ele alış sırası bakımından tema bölgesinin dördüncü ve beşinci ölçülerinin genişletilmiş yapısı olarak düşünülebilir. Üçüncü bölgeden itibaren kullanılmayan fa sesinin yerine re bemol sesi ile oluşturulan mi bemol majör 7 ve sol minör bemol 5 akorları, bu bölgede kullanılmaz. Si natürel sesi ile

oluşturulan sol majör akoru bu bölgenin son ölçüsünde bir yenilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Altıncı bölge eserin genel olarak etkisi altında kaldığı sol minör akorunun beşinci derecesi ile (re majör bemol 9) başlar. Üçüncü ölçüde sol minöre döner. Bölgenin son ölçüsü ise eserin hakim olduğu tonun (sol minör) majörü ile biter. Son akor yedinci bölgenin ilk ölçüsünün akoru ile klasik açıdan bir bağ kurmamaktadır.

Eserin yedinci ve sekizinci bölümü, benzer yapısı itibariyle birlikte incelenmiş, Tablo 6 ve 7’de analizlere yer verilmiştir.

Şekil 5. Keman Piyano Sonatı'nın 7. Bölgesi

Tablo 6. Sonatın 7. Bölgesinin Armonik Analizi

Fa Majör	Fa Majör7	Si Bemol Majör 7	Si bemol minör Maj.7
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

Tablo 7. Sonatın 8. Bölgesinin Armonik Analizi

La Bemol Majör	Re Majör bemol 9	Sol minör	Sol Majör
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

Eserin yedinci ve sekizinci bölgelerinde, diğer kısımlardan farklı olarak 3\4'lük zaman kullanılmıştır. Fakat keman partisindeki ritmik yapının 12\16'lık, piyano partisinin sağ elindeki ritmik yapının 3\4'lük, sol elindeki ritmik yapının ise 2\4'lük yazılmış olması bu bölgede poliritmik bir yapı oluşturmuştur. Yedinci ve sekizinci bölge tekrarları ile birlikte 16 ölçüden oluşmaktadır. Tema bölgesinde ki üçüncü ölçünün bu bölgede genişletildiği söylenebilir. Bu kısma kadar kullanılmayan fa majör akoru ilk defa gözlenmiştir. Yedinci ve sekizinci bölge 3\4'lük zaman içerisinde olduğu ve armonik açıdan birbiri ile bağlantılı olduğu için birlikte değerlendirilebilir. Sekizinci bölge, la bemol majör akoru ile başlayıp yeni bir cümle etkisi yaratsa da ritmik yapısı itibariyle yedinci bölgeden farklı değildir. Ayrıca sekizinci bölgede başlayan la bemol majör akorunu yedinci bölgede başlayan fa majör akoru ile dörtlü ilişkisi bakımından bağlantılı görebiliriz.

Yedinci bölge fa majör ile başlayıp ikinci ölçüde mi bemol sesini alarak si bemol majörün çekeni olarak karşımıza çıkar. Üçüncü ölçüde si bemol majör 7 akoru, bir ölçü sonra ise “la” sesinin bu ölçüde de devam etmesi sebebi ile si bemol minör maj.7 akoru olarak gözlenir. Sekizinci bölgedeki la bemol majör akoru, klasik armonideki gerilim-çözülüm ilişkisinden bağımsız bir şekilde kendini göstermektedir. Sekizinci bölgenin ikinci ölçüsünde esas ton olan sol minörün çekeni, yeniden kendisini göstererek, bir sonraki ölçüde ki sol minöre hazırlık yapar. Son ölçü ise altıncı bölgenin son ölçüsü ile armonik açıdan benzerlik gösterir. Yedinci bölgedeki re bemol sesi bu bölümde si bemol minör akorunda karşımıza çıkmaktadır. Bunun sebebini, armonik hattın fa majör akorunun dörtlüsü olan si bemol majöre yakınlığı olarak gösterebiliriz. Üçüncü bölgede sol minör bemol 5, beşinci bölgede mi bemol majör 7 olarak gördüğümüz “re bemol” sesi, yedinci bölgenin son ölçüsünde si bemol minör akoru olarak kendisini göstermektedir.

Bu bölümde karşımıza çıkan yenilikler “si bemol majör 7, si bemol minör maj.7 ve la bemol majör” akorlarıdır. Mi bemol majör akoruna ise bu bölümde yer verilmemiştir. Bu bakımdan bestecinin eksilttiği akorlar yerine yenilikler yaptığı söylenebilir.

Şekil 6. Keman Piyano Sonatı'nın 9. bölgesi

Tablo 8. Sonatın 9. Bölgesinin Armonik Analizi

Mi Bemol Majör	Mi Bemol Majör 7	Sol minör	Sol minör
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

Dokuzuncu bölge 4/4'lük zaman içerisinde yazılmış olup, tekrarları ile birlikte sekiz ölçüden oluşup, biçim bakımından beşinci bölgeye benzemektedir. Daha önceki kısımlarda piyano ile aynı çizgide ve benzer seslerle yazılmış olan keman partisi bu bölgede duyurduğu çift sesler ile farklı bir ritmik yapıda karşımıza çıkmaktadır.

Dokuzuncu bölgenin armonik yapısı beşinci bölgenin armonik yapısı ile aynıdır. İlk ölçü mi bemol majör akoru ile başlar, ikinci ölçüde re bemolün etkisi ile mi bemol majör 7 akoruna dönüşür. Üçüncü ve dördüncü ölçüde ise esere hakim olan tona (sol minör) dönüş yapar. Bu bölgedeki yenilik kemanın piyano çizgisinden ayrılması ve farklı bir ritmik yapı izlemesidir.

Tablo 9. Sonatın 10. Bölgesinin Armonik Analizi

Mi Bemol Majör	Mi Bemol Majör 7	Re Majör7	Re Majör 7 bemol 9
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

Onuncu bölge dört ölçüden oluşmaktadır. Piyoano partisi bakımından Şeklen dokuzuncu bölgeye benzese de keman piyoano kompozisyonu bakımından beşinci kısma daha fazla benzemektedir. Onuncu bölgenin son iki ölçüsü şekli ve armonisi bakımından üçüncü kısmın son iki ölçüsüne benzer. Üçüncü bölgenin son ölçüsündeki keman piyoano geçişi de onuncu kısmın son ölçüsünde benzerlik açısından kendisini göstermektedir. Bu bakımdan bestecinin bu bölgede daha önce kullandığı iki yapıyı birleştirerek yeni bir yapı oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Bu bölgenin ilk ölçüsü mi bemol majör akoru ile başlar. İkinci ölçü ise re bemol sesi aracılığıyla mi bemol majör 7 etkisi altına girer. Bölgenin üçüncü ölçüsü ise esas tonun (sol minör) çekeni ile devam eder (re majör 7). Son ölçüsü ise çeken akoruna mi bemol sesinin eklenmesi ile re majör 7 bemol 9 akorunu oluşturur.

Tablo 10. Sonatın 11. Bölgesinin Armonik Analizi

Sol minör	Sol Majör	La Bemol Majör	Re Majör7	Re Majör7 bemol9
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü	5.ölçü

11. bölge ilk fikirde olduğu gibi beş ölçüden oluşmaktadır. Tema bölgesinden sonra 11.bölgeye kadar çıkmayan görülmeyen beş ölçülük yapı bu kısımda eskiye bir atıf niteliğinde değerlendirilebilir. Bölgenin ilk ölçüsünün keman partisinde görülen ritmik yapı, daha önceden yedinci ve sekizinci kısımlarda görülen ritmik yapı ile aynı olmakla birlikte 12. bölgede de yer alması sebebiyle bu bölgenin 12. kısma geçişte önceden bir fikir verdiği söylenebilir.

11. bölgenin armonik olarak sekizinci bölgeden etkilenecek yazıldığı söylenebilir. Sekizinci kısmın son iki ölçüsünde görülen akorlar, 11. bölgenin ilk iki ölçüsünde kullanılmıştır. Sekizinci kısmın ilk iki ölçüsünde kullanılan armonik ve ritmik yapı ise 11. bölgenin üçüncü, dördüncü ve beşinci ölçülerinde tesirini göstermiştir.

Tablo 11. Sonatın 12. Bölgesinin Armonik Analizi

Sol minör	Sol minör
1. ölçü	2. ölçü

12. bölgeye kadar oluşturulan genişletilmiş yapılar 16'lık gruplamalarla oluşturulup 3\4'lük ve 4\4'lük zaman ile yazılmıştır.

12. bölge ise genişletilmiş yapıların temel taşı olan 16'lık gruplamaların, tema bölgesinin birim zamanı olan 10/8'e en çok benzeyen 5/4'lük birim zamanı ile yazılmıştır. Ancak bu bölge, ritmik gruplamalar sebebi ile 20\16'lık olarak hissedilmektedir. Yedinci, sekizinci ve 11. kısımlarda da görülen kemandaki ritmik yapı, ilk defa bu bölgede piyanoda kendini göstermiştir. 12. kısım iki ölçüden oluşmakla birlikte, keman ve piyano yatay düzlemde sol minör tonalitesini tamamlar niteliktedir.

Şekil 7. Keman Piyano Sonatı'nın 13. Bölgesi

Tablo 12. Sonatın 13. Bölgesinin Armonik Analizi

Sol minör	Mi Bemol Majör	Sol minör	Re Majör7 bemol 9
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

12. bölgedeki 16'lık gruplamaların 5/4'lük üzerinden

yazılması, bu bölgede piyanonun sol elinde görülen dörtlük notalarında eklenmesiyle etkisini daha da arttırmıştır. Bu bölge dört ölçüden oluşmaktadır. Biçim olarak 12. bölgeden farklı görünmese de son ölçüdeki değişiklik fark edilmektedir.

12. bölge sol minör ile başlayıp mi bemol majör ile devam eder. Bu bağlanmış eserin en başında görülen (tema bölgesi) bağlanmış aynıdır. Üçüncü ölçüde beşlisi bas seste olmak üzere sol minör akoru, dördüncü ölçüde ise re majör 7 bemol 9 akoru kullanılmıştır.

Tablo 13. Sonatın 14. Bölgesinin Armonik Analizi

Sol minör	Mi Bemol Majör	Fa Majör7	Re Majör 7 bemol 9 (3'lüsü eksik)	Re Majör bemol9
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü	5.ölçü

14. bölge, piyano partisinin sol elinde görülen sekizlik notaların eklenmesi ile 12. bölgeden beri süregelen fikrin geliştirilmesiyle başlar. İki ölçü ile başlayan 12. bölgeden sonra 14.bölgede beş ölçüye çıkan bir genişleme görülmektedir. Şekil olarak kendisinden önceki iki bölgeden farklı değildir.14. bölge sol minör ile başlar, mi bemol majör ile devam eder. Armonik yapısı itibariyle tema bölgesinin bir yansıması olarak görülebilir. Bölgenin üçüncü ölçüsündeki fa majör 7 akoru, mi bemol majör akorundan sonra ilk defa karşımıza çıkmaktadır. Bölgenin dördüncü ölçüsü 3'lüsü eksik olmakla birlikte re majör 7 bemol 9 etkisi altında olup, beşinci ölçüsünde ise tamamen re majör 7 bemol 9 akoru olarak yazılmıştır.

Tablo 14. Sonatın 15. Bölgesinin Armonik Analizi

Sol minör	Mi Bemol Majör7 (3'lüsü eksik)	Fa Majör7 (3'lüsü eksik)	Re minör7 bemol9 (3'lüsü eksik)	Re Majör7 bemol9 (kök sesi eksik)
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü	5.ölçü

15. bölge tekrarları ile birlikte 10 ölçüden oluşmaktadır. 12. bölgede başlayan fikrin zenginleştirildiği görülmektedir. Ayrıca bu bölge tema bölgesinden beri karşımıza çıkmayan eşlik modelinin genişletilmiş yapılarıdaki ana ritmik öge olan 16'lık gruplamalarla birleştirilmesi bakımından göze çarpan bir yenilik olarak karşımıza çıkmaktadır. 15. bölgedeki piyano partisinin sol eli, tema bölgesinin ritmik yapısına benzemektedir. 15. bölge sol minör seslerinin duyurulması ile başlamıştır. İkinci ölçüde mi bemol majör akorunun mi bemol, si bemol ve re sesleri bulunmaktadır. Ancak üçlüsü olan sol sesi yoktur. Aynı durum üçüncü ve dördüncü ölçüler içinde geçerlidir.

Üçüncü ölçüde fa majör 7 akorunun üçlüsü olan la sesi kullanılmamıştır. Dördüncü ölçüde görülen fa natürel sesi, re minör 7 bemol 9 etkisi taşımaktadır. Son ölçüde ise kökü atılmış re majör 7 bemol 9 akoru görülmektedir.

Tablo 15. Sonatın 16. Bölgesinin Armonik Analizi

Sol minör	Mi Bemol Majör	Fa Majör	Re minör	Re Majör7
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü	5.ölçü

16. bölge tema bölgesini hatırlatan bölgelerden sonra, tema bölgesinin piyano partisi açısından tam olarak yansıtıldığı, tekrarları ile birlikte 10 ölçüden oluşan bir kısımdır. Kemandaki kromatik yürüyüş dikkat çekmektedir. Kromatik yürüyüşler ikinci dönüşte gittikçe artan bir yoğunlukla duyurulmuştur. Bu bölgedeki en büyük yenilik tema bölgesinin akorları ile yine tema bölgesinde görülen eşlik modeli üzerine inşa edilmiş kromatik yürüyüşlerdir.

16. bölgenin ilk ölçüsü, piyano partisinde “sol” ve “re” seslerini içermesi ve kemanda görülen kromatik yapının içerisinde ki “si bemol” sesinin duyurulması ile sol minör akoru olarak başlar. İkinci ölçünün piyano partisinde görülen “mi bemol” ve “si” sesleri, kemanda duyulan “sol” sesi ile birlikte mi bemol majör akorunu oluşturur. Üçüncü ölçünün piyano partisinde görülen “fa” ve “do” sesleri, keman partisinde duyulan “la” sesi ile birlikte fa majör akoru olarak devam eder. Dördüncü ölçüde ise piyano partisinde “re” ve “la” sesleri duyulmaktadır. Ancak keman partisinde re majör akorunu destekleyecek bir “fa diyez” sesi duyulmamakla birlikte “fa natural” sesi duyulmaktadır. Bu nedenle dördüncü ölçü re minör akorunu oluşturmaktadır. Son ölçüde piyano partisi “fa diyez” ve “do” seslerini vermektedir. Kemandaki kromatik yapının duyurduğu “re” sesi ile birlikte bu bölge, re majör 7 akoru ile son bulur. 16. bölge armonik yapısı itibariyle tema bölgesindeki yapıya çok benzer.

Tablo 16. Sonatın 17. Bölgesinin Armonik Analizi

Sol minör- Sol minör bemol 5	Sol minör- Sol minör bemol 5	Mi Bemol Majör- Mi bemol minör7	Mi Bemol Majör
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

17. bölge dört ölçüden oluşmaktadır. İlk iki ölçüsü yazılış biçimi bakımından üçüncü bölgeye benzer. Bu yüzden ritmik yapısı itibariyle yedinci kısma kadar olan yapılarla benzemesi sebebiyle

klasik form analizi çerçevesinde bu durumun bir geri dönüş hissi yarattığı söylenebilir. Fakat klasik form yapısı kurallarını tam olarak içermediğinden, eskiye dönen bir dönemin varlığından bahsetmek zordur. Ancak tam olarak bir dönüş tespit edilmese de, önceden kullanılan ritmik yapıların karşımıza tekrardan çıktığını söylemek mümkündür.

İlk ölçü, sol minör akoru ile başlayıp re bemol sesinin bu akorda kullanılmasıyla sol minör bemol 5 akoru ile devam eder. İkinci ölçüde aynı şekilde seyreder. Üçüncü ölçü ise mi bemol majör akoru ile başlar, ölçünün yarısında gelen re bemol ve sol bemol sesleri ile mi bemol minör 7 akoruna dönüşür. Sol bemol sesi ve oluşturduğu mi bemol minör 7 akoru bu bölgede bir yenilik olarak karşımıza çıkar. Son ölçü ise mi bemol majör akoru ile tamamlanır.

Tablo 17. Sonatın 18. Bölgesinin Armonik Analizi

Fa Majör	Re Majör7- Re minör7	Re Majör7 bemol9 etkisi (3'lüsü eksik)-Re minör7	Re Majör7 bemol9
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

18. bölge dört ölçüden oluşmaktadır. Kemannın dokuzuncu bölgedeki hareketi bu kısımda piyano partisinde karşımıza çıkmaktadır. Ancak dokuzuncu bölgedeki keman partisi sekizlik sus ile başlamasına rağmen bu bölgede sus görülmemektedir. Bu eşlik modeli bu bölgede ritmik bir renk yaratmıştır.

İlk ölçü fa majör akoru ile başlar. İkinci ölçü re majör 7 akoru ile başlayıp minörüne gider. Üçüncü ölçünün ilk yarısında 3'lüsü eksik olmasına rağmen re majör 7 bemol 9 etkisi görülmektedir. İkinci yarısında ise fa naturelin duyulması ile re minör 7 akoru oluşmuştur. Son ölçüde ise re majör 7 bemol 9 akorunun duyulması ile bölge sona erer.

Tablo 18. Sonatın 19. Bölgesinin Armonik Analizi

Sol minör	Sol minör bemol5- Mi Bemol Majör7	Sol minör	Sol minör bemol5- Mi Bemol Majör7
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

19. bölge dört ölçüden oluşmaktadır. Bu bölgenin üçüncü ölçüsündeki keman hareketleri, tema bölgesindeki keman

hareketlerine bir atf olarak görülebilir. Re bemol sesi bu bölümün ikinci ve dördüncü ölçüsünde sol minör bemol 5 ve yedilisi bas seste olmak üzere mi bemol majör 7 olarak iki farklı akor oluşmasını sağlamıştır.

Tablo 19. Sonatın 20. Bölgesinin Armonik Analizi

Re Majör7 bemol9	Re Majör7 bemol9	Sol minör	Sol Majör
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

20. bölge şekil ve armonik yürüyüş açısından altıncı bölgeye çok benzer. Bu bakımdan bestecinin 3\4'lük zamandan önce aynı akorları ve aynı ritim kalıplarını kullandığını söyleyebiliriz. Bu bölgeyi ufak ses değişiklikleri dışında altıncı kısımdan ayırt etmek zordur. Bölge dört ölçüden oluşmaktadır. 20. bölge altıncı kısımdaki gibi re majör 7 bemol 9 akoru ile başlar ve üçüncü ölçüye kadar sürer. Üçüncü ölçüde esas ton sol minöre döner. Son ölçüde ise sol majör akoru ile biter.

Şekil 8. Keman Piyano Sonatı'nın 21. Bölgesi

Tablo 20. Sonatın 21. Bölgesinin Armonik Analizi

Fa Majör	Fa Majör7	Si Bemol Majör	Si bemol minör
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

Bu bölgedeki keman partisi, tema bölgesindeki keman partisini yansıtmakla birlikte, akor seslerinin kök sesinde ve üçlüsünde kalarak akor duyuluşlarını pekiştirmiştir. Bölge dört ölçü sürmektedir. Yedinci bölgedeki keman partisinin ritmik yapısı bu

bölgede piyanonun sağ el partisinde kendisini aynı şekilde göstermektedir. 21. bölge 3\4'lük zaman ile yazılmıştır. Ancak bu bölgede de kemanın ritmik yapısı itibariyle 6\8'lik, piyanonun sağ elinde 12\16'lık, sol elinde ise 2\4'lük zaman hissedildiği için poliritmik bir yapının varlığından söz edilebilir.

Bölüm fa majör akoru ile başlamıştır. Mi bemol sesinin eklenmesi ile fa majör 7 akoruna dönüşmüştür. Sonraki akor, klasik armoni gerilim-çözülüm ilişkisi ile si bemol majör 7 akoruna çözülür. Son ölçü ise aynı akorun minörü ile sonlanır. 21. ve 23. bölge arasında dönüş işareti vardır. 24. bölgeye geçmeden 21.bölgeden itibaren tekrar çalınır.

Tablo 21. Sonatın 22. Bölgesinin Armonik Analizi

La Bemol Majör	Sol Bemol Majör	Si Bemol Majör	Re Majör
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

Bölge dört ölçüden oluşmaktadır. Ritmik yapısı itibariyle 21. bölgeye benzemektedir ve 4/4'lük zamandan önceki son bölgedir. Ritmik yapısında herhangi bir değişiklik olmamasına rağmen en büyük yeniliğin bu bölgede olduğu söylenebilir. İlk ölçüde başlayan la bemol majör akoru eserde hiç görülmeyen sol bemol majör akoruna bağlanmıştır. Ardından esere hakim olan tonun (sol minör) ilgili majörüne (si bemol majör) geçiş yapıp, dominant akoru (re majör) ile sonlanmıştır. Dominant akoru herhangi bir 7 ya da bemol 9 sesi kullanılmadan sunulmuştur.

Tablo 22. Sonatın 23. Bölgesinin Armonik Analizi

Sol minör	Sol minör bemol 5	Mi Bemol Majör	Re Majör
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

16. bölgedeki çıkıcı kromatik hareket bu bölgede inici olarak başlamıştır. Kromatik yapı 23. ve 24. bölgeyi kapsamaktadır. Dört ölçüden oluşan 23. bölge piyanoda ki ritmik değişikliğiyle dikkat çeker. Bu ritmik yapı dokuzuncu kısmın ilk ölçüsünün keman partisindeki ve 18. bölgenin sağ el piyano partisindeki ritmik yapısına benzemektedir. O halde bestecinin 21. bölgede yaptığı keman piyano değişikliğini bu bölgede de yaptığını söylemek mümkündür. 23. bölge hakim ton sol minör ile başlayıp re bemol sesinin eklenmesiyle 2. ölçüde sol minör bemol 5 akoru olarak karşımıza çıkar. Üçüncü ölçüde ise mi bemol majör akoru, son akor ise 22. bölgede olduğu gibi sade bir re majör akordur.

Tablo 23. Sonatın 24. Bölgesinin Armonik Analizi

Sol minör	Sol minör eksik 5	Mi Bemol Majör	Re Majör
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

Ritmik ve armonik yapı 23. bölge ile aynı şekilde devam etmektedir. Kapanış cümlesinden önceki kısım olan 24. bölge son üç kısmın akoru olan re majör akoru ile tamamlanır. 23. bölgedeki gibi kromatik iniş, 24. bölgenin de başında görülmektedir. Sol minör ile başlayıp ikinci ölçüde re bemol sesinin eklenmesiyle sol minör eksik 5 akoruna dönüşür. Üçüncü ölçüde mi bemol majör akoru ile devam eder ve son üç kısımda olduğu gibi re majör akoru ile sona erer.

Şekil 9. Keman Piyano Sonatı'nın 25. bölgesi
Tablo 24. Sonatın 25. Bölgesinin Armonik Analizi

Sol minör	Sol minör	Sol minör	Sol minör
1. ölçü	2. ölçü	3. ölçü	4. ölçü

25. bölge hem ritmik yapısı hem armonik yapısı itibariyle bir kapanış cümlesi etkisi ile yazılmıştır. Aynı zamanda tekrarlarıyla birlikte tema bölgesinin ölçü sayısına eşittir (10). Bölgenin ilk iki ölçüsündeki sağ el piyano ve kemanın sol minör akorunu tutuşu, sol elin ise sadece sol minör akor seslerini belirtmesi bir codetta etkisi ile eserin bittiğini ifade eder. Bunun kanıtı olarak ise eser içerisindeki beş ölçü boyunca tek akorla devam eden tek yer olması gösterilebilir.

Donanımda belirtilmemiş olmasına rağmen eser belirgin bir şekilde sol minör akoru ile sonlanır. Yine de bestecinin donanımı boş bırakması eser içerisindeki özgürlük alanını arttırması amacıyla tercih ettiği düşünülmektedir. Genel olarak besteci doğan küçük bir fikrin büyüterek gelişmesi amacıyla yola çıkmış ve akor geçişlerini farklı bir renk olarak sunmuştur. Akor değişimleri daha çok tema bölgesine yabancı olan seslerin akor sesleri içerisinde değişmesiyle oluşmuştur.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Minimalist besteci Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı incelendiğinde, eserde donanım olmamasına rağmen bestecinin başlangıcı, işleyişi ve bitişi itibarıyla

Sol minör etkisinde yazdığı armonik ve form analizi sonucunda görülmektedir. Klasik bir sonat allegro form yapısı görülmemeyen bu eserde, tema bölgesi tespit edilmiştir. Besteci Keman Piyano Sonatı'nın birinci bölümünü 25 bölgeye ayırarak yazmıştır. Bölgeler dahilinde analiz edilen eserin bölgelerinin, tespit edilen tema bölgesinin genişletilmiş yapıları niteliğini taşıdığı söylenebilir. Tema bölgesinde görülen müzikal ifadeler, genişletilmiş yapılarda

İzlerini yansıtmıştır. Klasik bir sonat allegro form yapısı görülmemesine rağmen, eserin bitişine doğru tema bölgesinin yansımaları dikkat çekmektedir. Besteci, önceki bölgelere ait ritmik kalıbın ya da armonik ifadenin izlerini taşıyan birtakım yenilikler ile, bazen de eskiye ait bir müzikal ifadeyi birtakım farklılıklarla yeni bir yapı olarak bölgeler dahilinde sunmuştur. Glass'ın, Keman Piyano Sonatı'nın işleniş sürecinde tekrar ve değişimi temel alarak, eklemeli yapı ile sürekli yenilenen minimal sanat anlayışına uygun bir eser ürettiği görülmüştür.

Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nı çalışacak veya çalıştıracak keman ve piyano eğitimcilerinin, araştırma kapsamında yer alan analizler doğrultusunda eseri tanımaları;

Keman, piyano ve armoni derslerinde form ve armonik yapılara ilişkin kuramsal bilgilerin araştırma doğrultusunda incelenen eser üzerinde uygulanması;

Keman, piyano ve oda müziği derslerinde Glass'ın Keman Piyano Sonatı'na yer verilerek, bestecinin kompozisyon stiline tanınması ve minimal akıma ait bilgi sahibi olunması;

Poliritmik yapının öğreniminde Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın tanınması;

Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın form ve armonik analizin yapıldığı bu çalışmada izlenen yöntemin, eser analizi ile ilgili yapılacak olan başka araştırmalara model olması ve bu konulara yönelik yapılacak başka araştırmalara kaynak olarak kullanılması önerilebilir.

KAYNAKÇA

- Döl, A. & Avşar, P. (2013). *Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi*. Cilt 2, Sayı 10. İdil Dergisi.
- Glass, P. (2016). *Müziksiz Sözler*. 1. Basım. Alfa Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti.
- Griffiths, P. (2015). *Batı Müziğinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Gören, Ş. (2015). *Çağdaş Dönem Bestecilerinin Eserlerinde Vurmali Çalgıların Önemi*. Yüksek Lisans Tezi. Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Güleryüz, R. (2018). *Minimalist Müziğin Elektronik Müzik Üzerine Etkileri*. Cilt 11, Sayı 1. Kent Kültürü ve Yönetimi Hakemli Elektronik Dergi.
- Karataş, Z. (2015). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Cilt 1, Sayı 1. Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi.
- Mertens, W. (2007). *American Minimal Music*. British Library Cataloguing in Publication Data, Londra.
- Mimaroglu, İ. (2006). *Müzik Tarihi*. 10. Basım, Varlık Yayınları: İstanbul.
- VanEeno, C. (2011). *Minimalism in Art and Design: Concept, Influences, Implications and Perspectives*. Journal of Fine and Studio Art. Volume 2(1), Avusturalya.
- Yıldırım A. & Şimşek H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. 10. Baskı. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yöre, S. (2011). *Çağdaş Müzik: Bestecilik Ana Akımları, Teknikleri ve Başlıca Besteciler*. Cilt 20, Sayı 3, 1-20. Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.

**TANBURİ CEMİL BEY'İN SÖZLÜ ESERLERİNİN MAKAM
VE GÜFTE AÇISINDAN İNCELENMESİ (*)**

*An Investigation of the Songs Composed by Tanburi Cemil Bey by
Maqam and Lyrics*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2020.24

**Çağhan ADAR¹
Büşra AY²**

Özet

Bu araştırma 19. Yüzyılın ve Türk müziği tarihinin en büyük virtüözü olarak kabul edilen ve saz musikisi alanında Türk müziğinin en önemli bestekârlarından olan Tanbûrî Cemil Bey'in sözlü eserlerini makamsal açıdan analiz etmiş ve güfte yapılarını incelenmiştir. Çalışma, amacı ve yöntemi bakımından tarama modelini esas alan betimsel bir araştırmadır. Konuyla ilgili çeşitli kaynakların taranmasıyla ön bilgilere ulaşılmış, veri toplama aracı olarak Tanbûrî Cemil Bey'in mevcut sözlü eserlerinin tümü kullanılmıştır.

Türk müziği tarihinin en büyük virtüözü olarak kabul edilen Tanbûrî Cemil Bey'in, enstrümantal eserlerinin yanı sıra büyük bir ustalıkta bestelediği 19 adet sözlü eserde bulunmaktadır. Çalışma sonucunda Tanbûrî Cemil Bey'in, üstün makam bilgisi ile birlikte eserlerinde kullandığı güftelere ne kadar hâkim olduğu ve güfte sözlerine göre eserleri nasıl şekillendirdiği ortaya çıkmıştır. Bu çalışmanın, Türk müziği sözlü eser repertuarına katkı sağlamayı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Tanbûrî Cemil Bey, Makam, Güfte.

Abstract

This research has analyzed the verbal works of Tanbûrî Cemil Bey, who is accepted as the biggest virtuoso of the 19th century and Turkish music history and is one of the most important composers of Turkish music in the field of instrumental music and analyzed the words structure. It is a descriptive research based on scanning model in terms of study purpose and method. Preliminary information was obtained by scanning various sources

¹ Doç., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, cadar@aku.edu.tr

² Yüksek Lisans Mezunlu, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik ASD, busraay1991@gmail.com

(*) Bu makale Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde yapılmakta olan, adlı "Tanburi Cemil Bey'in Sözlü Eserlerinin Makamsal Açısından İncelenmesi" sanatta yeterlik tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır.

Makalede kullanılan notalar, Tanburi Cemil Bey'in tüm plak kayıtlarının, alanında uzman akademisyen ve sanatçılar tarafından dinlenerek yeniden notaya alındığı ve yayınlandığı bir çalışmadan alınmıştır. [http://www.afyon.bel.tr/news/1/5428/sanat-dunyasinda-bir-ilk-\[video-haber\].aspx](http://www.afyon.bel.tr/news/1/5428/sanat-dunyasinda-bir-ilk-[video-haber].aspx)

on the subject, and all of the existing verbal works of Tanbûrî Cemîl Bey were used as a data collection tool.

Considered as the biggest virtuoso of Turkish music history, Tanbûrî Cemîl Bey has 19 lyrics that he composed as well as instruments. As a result of the study, it was revealed how Tanbûrî Cemîl Bey dominated the words he used in his works with his good maqam knowledge and how he shaped the songs according to the words of the words. This study aims to contribute to the Turkish music oral repertoire.

Keywords: *Tanburi Cemil Bey, Maqam, Lyrics.*

GİRİŞ

Türk Müziğinde oldukça önemli bir yere sahip olan Tanbûrî Cemîl Bey'in icracılığı ve saz eseri bestekârlığı ön planda tutulsa da fazla bilinmemesine rağmen sözlü eser bestekârı olarak da eserler, mevcuttur. Bir Romantik dönem (1880-1955) bestekârı olan Cemîl Bey bu gün hâlâ kendinden söz ettirmeyi başarmakta, sanattaki yaratıcılığıyla birçok kişiyi kendisine hayran bırakmakta olan bir müzik dâhîsidir. Küçük yaştan beri müzik enstrümanlarına olan ilgisi ve becerisi ile virtüözlük seviyesine ulaşmış, ruhundan süzülenleri sazının tellerine yansıtmış, tecessüm eden nağmelerle de dinleyenin ruhuna adeta şifa sunmuştur. Başta tanbûr olmak üzere, klâsik kemençe, lavta, viyolonsel, yaylı tanbûr, zurna, bağlama gibi enstrümanları kendi geliştirdiği yeni çalış teknikleri ile icra etmiş ve enstrüman icracılığını üst seviyelere çıkarmıştır.

Türk Müziği

Müziğin doğuşunu düşünecek olursak; İnsanoğlunun varoluşundan bu yana günlük yaşamlarında birçok şeyi, örneğin: canlıların seslerini, yağmur, rüzgâr gibi doğa olaylarını taklit ederek ses çıkartmayı keşfedip şarkı söylemeye başladıkları düşüncesi hiç de mantıksız olmaz. Ruh ile beden arasında bir köprü olan müzik, insanların duygu aktarımlarında en etkili lisandır. Özalp, Mûsikî tanımını şöyle yapmıştır; “Uzay ve maddeyi zamana ve tasavvura (tasarıma) çeviren, gerçekleri bir hayâl âleminin rüyaları şekline sokan çok yönlü bir sanat dalıdır” (2000: 14).

Toplumların kültürlerini aktaran en önemli unsurlardan biri de müziktir. Türk Müziği de yüzyıllar boyunca Türk kültürünü yansıta gelmiştir.

Tanrıkorur'a göre Türk müziği; “Kuzey ve Doğu Asya’da 5 (pentatonik), Güney ve Batı Asya’da 7 (heptatonik), aralık üzerine kurulu, genellikle tizden peste doğru sönerek inen ses dizilerine dayalı; tarihî orijininde tek kişinin (ozan tarzına uygun) usüllü veya usülsüz, ama mutlaka bir makama bağlı çalıp söylediği; müziğin sadece ritm ve melodi unsurlarını kullanıp insan sesine ağırlık veren ve nihayet, nesilden nesile aktarımı Batı müziğindeki gibi nota yoluyla değil, meşk yoluyla sağlanan bir şahsî üslup ve ifade müziğidir” (2011: 15).

“Türk müziği, Türk kültürünü yansıtan bir ayna gibidir. Türkiye, üzerinde yaşayan müzik türleri açısından çok zengin bir ülkedir. Müzik türlerindeki zenginlik, ülkenin kültürel zenginliklerinin bir göstergesidir. Türkiye’nin müzik hayatındaki zenginlik ve canlılığın kökleri Türk tarihinin binlerce yıllık derinliklerine ve Türklerin üç kıta üzerinde yayıldıkları geniş topraklara uzanır. Türkler Anadolu’ya yerleşmeden önce Asya’da Çin, Moğol, Hint ve Fars müzikleriyle karşılaşmışlar ve çeşitli etkileşimler yaşanmıştır. İslamiyet’in kabul edilmesinden sonra çeşitli Müslüman toplumlarla olan yakınlaşmalar müzikte başka etkileşim ve oluşumlara zemin hazırlamıştır. Anadolu’ya gelen Türkler burada daha önceden yerleşmiş olan toplumların müzikleriyle karşılaşmışlardır. Türklerin tarihte kurduğu devletler içerisinde günümüz Türkiye’sinin müzik hayatı üzerinde en fazla etkisi olanı hiç şüphesiz Osmanlı Devleti’dir. Günümüzde yaygın olan müziklerin çoğunun kökleri Osmanlı Devleti’ndeki bazı müzik olay ve oluşumlarına uzanır. Türkiye’nin müzik yapısı Osmanlı dönemi incelenmeden yeterince anlaşılabilir. Osmanlı müzik mirası, kendisinden sonra kurulan Türkiye Cumhuriyeti’ne kalmıştır” (Can, 2009: 64).

Türk Müziği’nde Dönemler

Onur Akdoğanın, Türk müziğini tarihsel olaylara göre sınıflaması şu şekildedir: İnsanın ortaya çıkışından İstanbul’un fethine kadar geçen zamanı kapsayan Oluşum Dönemi, 1453 yılından Lale Devrinin bittiği 1730 yılına kadar Gelişim Dönemi, 1730 yılından mehterhanenin kapatıldığı 1826 yılları arasında Doruk Dönemi, 1826 yılı ile başlayıp Cumhuriyetin kuruluşuna kadar süren Değişim Dönemi, 1923 ile Hüseyin Sadedin Arel’in İstanbul Belediye Konservatuvarına atandığı 1943 yılları arası Atılım Dönemi ve 1943’ten günümüze kadar gelen Yeni Dönem (1998: 4).

Türk Müziği’nin tarihsel gelişimi hususunda, dönem anlayışı ile ilgili olarak, farklı görüşler, sınıflandırmalar ve adlandırmalar

mevcuttur. Bu çalışmada, Türk Müziği'nin tarihsel gelişim süreci Ercüment Berker'in sınıflandırması ile ele alınmıştır.

Berker (1986), Türk Müziği'nin tarihsel gelişim sürecini şu şekilde sınıflandırmaktadır:

Başlangıcından Meragalı Abdülkadir'e (1360?-1435) kadar Hazırlık ve Oluşma dönemi, Meragalı Abdülkadir'den (1360?-1435), Itri'ye (1640-1712) kadar Klâsik Öncesi veya Preklasik dönem, Itri'den (1640-1712), Hamamizade İsmail Dede Efendi'ye (1778-1846) Klasik dönem, Hamamizade İsmail Dede Efendi'den (1778- 1846), Hacı Arif Bey'e (1841-1884) kadar Neo-Klasik dönem, Hacı Arif Bey'den (1841-1884), Hüseyin Sadettin Arel'e (1880-1955) kadar Romantik dönem, Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) ile başlayıp devam etmekte olan Reform dönemi.

Türk Müziği'nde Formlar

Gelişmiş her müzik sanatı içerisinde bestecilerin uymak durumunda oldukları ve kullandıkları bir takım edebi kalıplar vardır. Bu kullanılan kalıpların geneline “form” denilmektedir. Form kelimesinin yanı sıra bu terim, bazı kaynaklarda “eser biçimleri” ya da “tür” olarak da tanımlanabilmektedir.

Form bilgisine yönelik yapılan kavramsal tanımlara yönelik Öztuna, “Bir şiir veya mûsikî parçasının yazılmasına esas teşkil eden kalıp” şeklinde formu tanımlamıştır (2006: 340). Hodeir ise “Form bir eserin birlik ve bütünlüğe erişme yoludur. Bunun içine ne denli çok çeşitlilik girerse, biçim o denli zengindir; ele alınan çeşitli değişiklikler, bir bütün içinde ne denli düzenli iseler eser de o denli kusursuz olur” ifâdesi ile formu kavramsal olarak açıklamıştır (2002: 21). Bütün form tanımlarında yapılan ortak vurgu, daha sanatlı ve estetik bir müzik eseri elde edebilmenin baş koşulunun, formun oluşumundaki unsurların bütünüyle dengesine bağlı olduğu fikridir. Yavaşça alt unsur dengesine yönelik, ezgilerin devreleri, devrelerin ise cümleleri oluşturduğundan, cümlelerden oluşan bölümlerin ise eserin yapısal bütünlüğünü ortaya koyduğundan bahsetmektedir (2002: 1-9).

Formların tarih içinde, çeşitli sosyo-kültürel sebeplerden dolayı değişiklikler geçirmiş olduğu görülmektedir. Mevlevî kültüründe 16.yy. dan sonra geliştirilen mûsikî Âyin formu sabit kalmış, dindışı mûsikîde 15-17.yy'ın gözde formu olan Farsça güfteli, uzun terennümlü Kâr'lar. 17.yy. dan sonra yerlerini Türkçe klâsik

dîvan güfteli ve çok daha kısa terennümlü Beste ve Semâî'lere bırakmış, 19.yy.da lirik güfteli romantik Şarkı'lar beste ve semâîlerin yerine geçmiş, 20.yy.da da aruzlu şarkılar yerlerini, güfteleri hece veya serbest vezinlerle yazılmış Fantezi'lere bırakmıştır.

Türk Müziği'nde kullanılan formları kendi içerisinde Saz Eseri ve Sözlü Eser Formları olarak ikiye ayırmak mümkündür.

Saz Eseri Formları

Çeşitli enstrümanlar ile icra edilen saz müziği formlarıdır. Bunlar; Taksim, Peşrev, Medhal, Saz Semâisi, Longa, Sırto, Oyun Havası ve Aranağme (Koda) dır.

Sözlü Eser Formları

Bireysel ve toplu olarak enstrüman eşliğinde icra edilen sözlü müzik formlarıdır. Türk Müziği repertuarının büyük bir çoğunluğunu sözlü eserler oluşturmaktadır. Bu sebep doğrultusunda besteciler, gerek sanat kaygısı gerek değişiklik ve çeşitlilik yaratmak adına, kullanılabilir birçok form yaratmışlardır. Sözlü eser formları da kendi içerisinde ikiye ayrılmaktadır. Bunlar dîni müzik formları ve din-dışı (lâ-dinî) müzik formlarıdır. Dîni ve Din-dışı diye sınıflandırılan formlar şunlardır:

Dîni Müzik Formları

Temcid Münacatı, Mi'raciyye, Na'ti Peygamberi, Ezan, Kâmet, Salât-u Selam, Salâtu Ümmiyye, Tekbir, Durak, İlahi, Tesbih İlahi, Nefes, Savt, Şuğul, Mevlîd-i Şerîf, Mersiye, Ayin-i Şerîf, Kaside

Din-Dışı (La-dini) Müzik Formları

Kâr, Kâr-ı Nâtik, Kârçe, Beste, Ağır Semâî, Yürük Semâî, Gazel, Divan, Müstezâd, Şarkı, Fantezi, Türkü ve Köçekçe ve Tavşancalar.

Tanbûrî Cemîl Bey

Ailesi

1873 yılında İstanbul'da Molla Gürani semtinde doğmuştur. Babası Mehmed Tevfik Bey, annesi Zihniyâr Hanım'dır. Mesud Cemîl Bey, "Tanbûrî Cemîl'in Hayatı" isimli kitabında annesinden şöyle söz eder; Cemîl'in annesi Zihniyâr Hanım, Mustafa Reşid Efendi'nin kimsesiz cariyesiydi. Oniki yaşına kadar orada büyüdü. Fakat Mustafa Reşid Efendi'nin karısı Zihniyâr Hanımı kıskandığı için gizli emirlerle onu esir pazarına gönderdi. Orada Sultan 2. Mahmud'un kızı ve Sultan Mecid'in kız kardeşi Adîle Sultan Sarayın'a satıldı. Zihniyâr Hanım, Adîle Sultan'ın sarayında yetişti. Ardından Mustafa Reşid Efendi en büyük oğlu Tevfik Bey için Zihniyâr Hanımı istetti. Zihniyâr Hanım başlangıçta çekinse de Tevfik

Bey ile evlenmeyi kabul etti. Ardından hanımı ona Taşkasab'daki evi yaptırarak çeyiz ve halayıklar verdi (Cemil, 2016: 83-84).

Mesud Cemil Babasından şu şekilde bahsetmektedir; 1876'da üç yaşındayken babasını kaybeden Cemil, amcası Refik Bey'in yanında yaşamaya başladı. İlkokulunu bitirdikten sonra orta öğrenimine devam ederken Monsieur Gregoire'dan ve Monsieur Maurice'den Fransızca öğrendi. Amcasının ölümünden sonra Bakırköy kaymakamı, aynı zamanda amcasının oğlu olan, Mahmud Bey'in Bakırköy'deki çiftliğine gitti. Mahmud Bey'in Suriye'deki Humus şehrine tayin olmasıyla Taşkasab'daki annesinin evine döndü. Ortaokulu bitirdikten sonra lise öğrenimini de tamamlayan Cemil Bey Mekteb-i Mülkiye-i Şâhâne'ye gitti.

Bir yıl okuduktan sonra terk etti. Hariciye Nezareti Umûr-i Şehbenderiye dairesinde kâtiplik yaptı. 1901'de yirmisekiz yaşında Şerife Sahide Hanımla evlendi. Bu evlilikten doğan çocuk Mesûd Cemil Bey'dir.

Musiki Hayatı

Tanbûrî Cemil Bey, ortaokula giderken ağabeyi Ahmed Bey'den nazariyat, Kemani Aleksan'dan Hamparsum ve Batı nota yazım sistemini öğrenmiştir. Tanbûrî Ali Efendi ile tanışmış ve onun bulunduğu toplantılarda kendisinden mûsikî bilgisi, klasik ekolün yapısı ve karakteri gibi konularda ondan yararlanmıştır. Cemil Bey, yaklaşık on yaşlarındayken Tanbur ve Kemeçe ile tanışmıştır. Onsekiz yaşlarındayken Tanburda iyi bir seviyeye gelmiştir. Tanburun yanında özellikle Kemeçe sazında da virtüözite seviyesinde olduğu ortadadır (Cemil, 2016; akt. Ay: 2018: 32).

Mesud Cemil babasının musiki hayatından şu şekilde bahsetmektedir; Tanburi Cemil Bey'in şöhreti zamanla bütün Osmanlı ülkelerine yayılmıştır.

Meşrutiyet'den sonra Tepebaşı Tiyatrosunda, Tanbur, Kemeçe ve Yaylı Tanbur ile konserler vermiştir. Kanuni Hacı Arif Bey, Giriftzen Asım Bey, Musa Süreyya Bey, Udi Nevres Bey, Tanburi Kadı Fuat Efendi, Udi Fethi Bey, Tanburi Tahsin Bey, Kemani ve Tanburi Ömer Bey, Hanende Kaşıyarık Hüsametdin Bey, Hafız Osman Efendi, Hafız Mustafa Efendi beraber çalıştığı müzisyen arkadaşlarıydı.

Tanburi Cemil Bey'in bir çok formdan eseri ve taksimleri plaklara kaydedilmiştir. Bu plaklarda bireysel performansı dışında kendisine, Udi Nevres Bey, Kanuni Şehzade Ziyaeddin Efendi, Tanburi Kadı Fuat Efendi, Kemani Bülbülü Salih, Neyzen Rıza Bey, Piyanist Cemal Bey, Udi Şevket Bey, Klarnet İbrahim Efendi, Udi

Fethi Bey eşlik etmişlerdir. Kaydedilen plaklarda kendi eserleri dışında Asım Bey, Tanburi Büyük Osman Bey, Şehzade Seyfettin Efendi, Tatyos Efendi, Kemani Rıza Efendi, Kemani Ali Ağa, Gazi Giray Han, Tanburi Emin Ağa, Kemeçevi Nikolaki, Aziz Dede, Lavtacı Andon, Tanburi Zeki Mehmed Ağa, Kemeçevi Vasilaki, Numan Ağa, Neyzen Yusuf Paşa gibi bestekarların Peşrev ve Sazsemaillerini de icra etmiştir (Cemil, 2016; akt. Ay: 2018: 33).

Besteleri

Tanburi Cemil Bey üstün bir icra yeteneği ve taksim yeteneği sergilediği enstrümantal eserlerin yanı sıra 1 ninni ve 19 şarkıda bestelemiştir.

Tablo 1. Tanburi Cemil Bey'in Enstrümantal Eserleri

Muhayyer Peşrev	Hicâzkâr Peşrev	Nikrîz Longa 1
Muhayyer Sazsemâisi	Hicâzkâr Sazsemâisi	Nikrîz Longa 2
İsfahân Peşrev	Kürdîlihicâzkâr Peşrev	Nikrîz Zeybek
İsfahân Sazsemâisi	Nevâ Peşrev	Rast Zeybek
Ferahfezâ Peşrev	Mâhûr Peşrev	HüseynîOyunHavası
Ferahfezâ Sazsemâisi	Sûzidilârâ Sazsemâisi	
Şedarabân Peşrev	Bestenigâr Sazsemâisi	
Şedarabân Sazsemâisi	Nikrîz Sırto	

Tablo 2. Tanburi Cemil Bey'in Sözlü Eserleri

Var_iken zâtında böyle hüsn-ü ân_olma nihân	Feryâd(ı) ki feryâdîma imdâd edecek yok
Bir nigâhın gönlümü etdî esîr-i aşkın âh	Gel ey sâkî bana sun bir piyâle
Def-i nâlîş_eylerim hep seyr-i ruhsârınla ben	Sevdim senî ey işve-bâz
Görmek_ister gözlerim her dem senî	Beni bigâne-i hâb_etdi keder
Sen gül eğlen şâd(ı)kâm_ol dâimâ	Gül gonca-i ümmîd(i) gibî gel açıl ey gül
Nazîrin yok senin ey mâh(ı) yerdê	Hicrinle füzûn_olmada ahzân_ü melâlim
Mâtem-zedeyim külbe-i ahzânımı gel gör	Nihândır dîdeden gerçî cemâlin
Hep sâye-i vaslında gönül şâd olacakken	Hâtir-î nâ-şâdi gel gör bir nefes şâd et benî
Dağda tavşanlar uyur (ninni)	Bir perî-sîmâ güzelsin hüsnünê yokdur bahâ
Pür lerze olur rûyini gördükçe cenânım	

Bu çalışmada yer alan, sözlü 19 eserde Cemil Bey'in kullandığı makamlar şunlardır; Nihavend, Hicâz, Sûz(i)nâk, Sultânîyegâh, Kürdîlihicâzkâr, Şehnâz, Segâh, Mâhûr, Müsteâr, Hüseyinî, Muhayyer, Gülizâr, Ferahnâk, Eviç' dir.

Bulgular ve Yorumlar

Vâr_iken zâtında böylê hüsn ü ân_olmâ nihân" mısraı ile başlayan Mâhûr makâmında ve Ağıraksak usûlündeki Şarkı'nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir; Mahûr makâmındaki eser ritmik olarak 9/4lük mertebede olan, şarkı, ilahi, türkû, oyun havası gibi hemen hemen bütün küçük formdaki eserlerde kullanılan Ağıraksak usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesinin Remel bahrinin *Fâ'ilatün Fâ'ilatünFâ'ilatün Fâ'ilün* kalıbında olduğu ve güftesinin usûle uygun yerleştirildiği görülmüştür. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 3. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lün
Va	i	ken	zâ	tı	da	bö	le	hüs	n	ân	ol	ma	ni	han
r				n		y		ü						
Se	r	çık	ref	tâ	e	dip	uş	şâ	kı	ey	le	şâ		ga
y	e			r				d				d		m
Se	k	mi	me	tü	n	sun	ma	zû	d	ru	sun	her	z	ma
n	i	n	f	u			h	n	u	r		a		n
Se	r	çık	ref	tâ	e	dip	uş	şâ	kı	ey	le	şâ		ga
y	e			r				d				d		m

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Gerdâniye, Nevâ, Hüseyinî ve Muhayyerdir. Eserin zemîni yani ilk mısrasına baktığımızda makâmın güçlü perdesi olan Gerdâniyede yarım karar yapıp, nakarat yani ikinci mısradaki güçlü perdelerde seyredip makâmın durağı olan Râst perdesinde tam karar yapılarak zemîn ve nakarat bölümlerinde Zavîl makâmına geçki yapıldığı, meyân kısmı incelendiğinde de makâmın asma kalışı olan Hüseyinî perdesinde Bûselik yapıldıktan sonra Muhayyer nağmeleri kullanılarak Mâhûr makamına bağlandığı, Mâhûr makâmının bütün özelliklerinin gösterildiği bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“Bir nigâhın gönlümü etdî esîr-i aşkın âh” mısraı ile başlayan Ferahnâk makâmında ve Aksak usûlündeki Şarkı'nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Ferahnâk makâmındaki eser ritmik olarak şarkı formunda çokça kullanılan 9 zamanlı Aksak usulünün 9/4 lük mertebesiyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesinin Remel bahrinin *Fâ'ilatün Fâ'ilatün Fâ'ilatün Fâ'ilün* kalıbında olduğu ve güftesinin usûle uygun yerleştirildiği görülmüştür. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 4. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Fâ	i	lâ	tü n	fâ	i	lâ	tü n	fâ	i	lâ	tü n	fâ	i	lü n
Bir	ni	gâ	hn	gö n	l ü	mü	et	di	e	sî	ri	aş	kı n	âh
He r	z a	ma n	ka n	ağ	l a	rım	der	di n	l e	ey	çeş	mi	si	yâ h
Yâ	re	len	dî	tî	ri	mü j	gâ	nı n	l a	ka l	bi m	ga m	pe	nâ h
He r	z a	ma n	ka n	ağ	l a	rım	der	di n	l e	ey	çeş	mi	si	yâ h

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Eviç, Nevâ, Muhayyer ve Gerdâniye perdeleridir. Bu eserde de güçlü olarak Eviç perdesinin çokça kullanıldığı ortaya çıkmıştır. Zemîn kısmını oluşturan birinci mısradaki Eviç'de Segâhla giriş yapıldığı, nakarat kısmında sırasıyla Nevâ'da Râst ve Dügâh'ta Râst kalıplar ile makâmı oluşturan dizilerde seyredildiği, meyân kısmında da Irak perdesinde Müsteâr ve yerinde Segâh çeşnilerini kullanıp Ferahnâk nağmeleriyle karara gidildiği belirlenmiştir. Eserde başka bir makâma geçki yapıldığı görülmemiştir. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“Def’i nâliş_eylerim hep seyr-i ruhsârınla ben” mısra ile başlayan Kürdîlihiczâkâr makâmında ve Aksak usûlündeki Şarkı'nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Kürdîlihiczâkâr makâmındaki eserin ritmik olarak şarkı formunda çokça kullanılan 9 zamanlı Aksak usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesinin Remel bahrinin *Fâ'ilatün Fâ'ilatün Fâ'ilatün Fâ'ilün* kalıbında olduğu ve güftesinin usûle uygun yerleştirildiği görülmüştür. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 5. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Fâ	i	lâ	tü n	fâ	i	lâ	tü n	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lün
Def	-i	nâ	liş	ey	le	ri m	he p	se y	ri	ru h	sâ	rın	la	be n
Ar	z -i	çe h	re	ey	le	gül	şen	şâ	tı r	ol	pî	şi n	d e	sen
Ga y	rı	kur	tul	su n	b u	kal	bi	pü r	e	nî	nî m	gir	y e	de n
Ar	z -i	çe h	re	ey	le	gül	şen	şâ	tı r	ol	pî	şi n	d e	sen

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Nevâ, Gerdâniye, Çargâh ve Acem perdeleridir. Bu makâmın en önemli asma karar perdesinin Çargâh olduğu bilinmektedir ve eserde de Çargâh perdesinde kalış cümleleri görülmüştür. Eserin zemîn kısmında Gerdâniye’de Bûselik, Nevâ’da Uşşâk dörtlülerinden oluşan Nevâ’da Beyâtî dizisinde yarım kalışlar yapılmıştır. Meyân’da Gerdâniye üzerinde Bûselik ve Hicâz ile genişletilip Nevâ ve Râst’da karar ettirilen bu eserde Cemîl Bey’in Kürdîlihicâzkârın Arazbârlı şeklini kullandığı bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir. Eserde başka bir makâma geçki yapıldığı görülmemiştir.

“Görmek_ister gözlerim her dem seni” mısraı ile başlayan Hüseyinî makâmında ve Devrihindî usûlündeki Şarkı’nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Hüseyinî makâmındaki eseri ritmik olarak şarkılarda, ilahilerde, saz semailerinin dördüncü hanelerinde kullanılan 7 zamandan oluşan Devrihindî usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesinin Remel bahrinin *Fâ’ilatün Fâ’ilatün Fâ’ilatün Fâ’ilün* kalıbında olduğu ve güftesinin usûle uygun bir şekilde yerleştirildiği görülmüştür. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 6. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Fâ	i	lâ	tü n	fâ	i	lâ	tü n	fâ	i	lü n	fâ	i	lâ	tü n
Gö r	me k	is	ter	gö z	l e	ri m	he r	de m	s e	ni	gö r	me k	is	ter
Yâ d	et	al	lah	aş	k ı	na	se n	de	b e	ni	yâ d	et	al	lah
Çü n	ki	sö y	ler	ağ	l a	rı m	be n	hep	s e	ni	çü n	ki	sö y	ler
Yâ d	et	al	lah	aş	k ı	na	se n	de	b e	ni	yâ d	et	al	lah

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Hüseyinî, Nevâ, Muhayyer ve Gerdâniye perdeleridir.

Bu makâmının en önemli ve karakteristik asma karar perdesi Çargâh olduğu bilinmektedir ve eserdeki müzik cümlelerinin kalış motiflerinde de Çargâh perdesinin asma karar olarak kullanıldığı görülmüştür. Bu eserin Hüseyinî makâmının dizisinde bulunan Hüseyinî perdesinde ve yerinde Uşşâk nağmeleriyle bestelendiği bilgisine ulaşılmıştır ve içerisinde başka bir makâma geçki yapıldığı görülmemiştir. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“*Sen gül eğlen şâd(ı)kâm ol*” mısraı ile başlayan Mâhûr makâmında ve Ağıraksak usûlündeki Şarkı’nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Mâhûr makâmındaki bu eser ritmik olarak 9/4lük mertebede, şarkı, ilahi, türkü, oyun havası gibi hemen hemen bütün küçük formdaki eserlerde kullanılan Ağıraksak usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesinin Remel bahrinin *Fâ’ilatün Fâ’ilatün Fâ’ilatün Fâ’ilün* kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 7. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Fâ	i	lâ	tü	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lü	fâ	i	lâ	tü
Se n	gü l	eğ len	şâ d	ı	kâ m	ol	dâ	i	ma	se n	gü l	eğ len		
Ağ	la	yı p	âh	ey	le	me k	düş	sü n	b a	na	ağ	la	yı p	âh
He p	se	ni n	ol	su n	b ü	tün	zev k	u	s a	fa	he p	se	ni n	ol
Ağ	la	yı p	âh	ey	le	me k	düş	sü n	b a	na	ağ	la	yı p	âh

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Gerdâniye, Hüseyinî, Mâhûr ve Muhayyerdir.

Bu eserde de birinci derece güçlü olan Gerdâniye perdesi çokça kullanılmıştır. Eser içerisindeki müzik cümlelerinin seyrinde Hüseyinî ve Mâhûr perdeleri de çokça vurgulanmıştır. Belirlenen bulguya göre, bestekâr eserin zemînin’de Hüseyinî perdesi üzerinde Bûselik’le kalış yaptıktan sonra yeniden Mâhûr’a dönmüş, Muhayyer makâmı ile başlanan nakarat bölümünde Hüseyinî perdesi üzerindeki Hicâzla kısa bir Şehnâz hissi oluşturmuş ve Mâhûr’a dönerek yerinde Râst ile karara varmıştır. Meyân bölümünde ise Dügâh ve Hüseyinî perdelerinde Bûselik’le kalışlar yapıldıktan sonra Mâhûr makâmına dönülerek nakarâta bağlanıldığı bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“*Nazîrin yok senin ey mâh(ı) yerdê*” mısraı ile başlayan Eviç makâmında ve Aksaksemâî/Curcuna usûlündeki Şarkı’nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Eviç makâmındaki bu eser ritmik olarak zemin ve nakarat bölümlerinde 10/8’lik mertebede olan, fasıllarda ağır semâîlerin mecburî iki usûlünden biri olarak bilinen, en fazla saz semâîlerde kullanıldığına rastlanan Aksak Semaî usûlü ile; meyân bölümünde ise usûl değişikliği yapıp 10/16’lı mertebede olan, şarkılarda, türkülerde, ilahilerde kullanılan Curcuna usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesinin Hezec bahrinin *mefâ’ilün mefâ’ilün fe’ülün*

kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güfthenin vezindeki şekli şöyledir.

Tablo 8. Eser Güfthesinin Vezin Tablosu

Me	fâ	î	lün	me	fâ	î	lün	fe	û	lün
Na	zi	rin	yok	se	nin	ey	mâh	ı	yer	de
A	rar	gön	lüm	se	ni	sey	yâ	re	ler	de
Ba	kar	bî	çâ	re	her	şeb	ah	e	der	de
A	rar	gön	lüm	se	ni	sey	yâ	re	ler	de

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdelerin: birinci sırada Eviç, ikinci sırada Nevâ olduğu, üçüncü sırada ise Gerdâniye ve Muhayyer perdelerinin eşit olarak kullanıldığı bilgisine ulaşılmıştır. Eserin zemin bölümünde Eviç üzerinde Segâh gösterip makâm genişlemesinde Tiz Nim Hicâz perdesi kullanılarak tiz bölgelerde seyredilip nakarat bölümünde Eviç nağmeleriyle karara gidilmiştir.

Bestekârın, usûl değişimi yaptığı meyân bölümünde ise Dügâh üzerinde Râst yapıp Ferahnâk nağmeleri kullanılarak ‘ah _eder de ‘ kısmında ‘ah’ hecesini tîz perdelerle kuvvetlendirip Eviç nağmeleriyle nakarata bağladığı görülmüştür. Eserde Eviç makâmının bütün özelliklerinin gösterilip, makâm dışı bir geçki yapılmadığı bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“*Mâtem-zedeyim, külb-e-i ahzânımı gel gör*” mısraı ile başlayan Hicâz makâmında ve Aksak usûlündeki Şarkı’nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Hicâz makâmındaki bu eser ritmik olarak, şarkı formunda çokça kullanılan 9 zamanlı Aksak usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güfthesinin Hezec bahrinin *Mef’ülü mefâ’ ilü mefâ’ ilü fe’ülün* kalıbında olduğu, usûlün de bu hecelere kusursuz bir şekilde yerleştirildiği bilgisine ulaşılmıştır. Güfthenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 9. Eser Güfthesinin Vezin Tablosu

Mef	û	lü	me	fâ	î	lü	me	fâ	î	lü	fe	û	lün
Mâ	tem	ze	de	yim	kül	be	i	ah	zâ	nı	mı	gel	gör
Ey	çeş	mi	se	mâ	vî	dî	li	gir	yâ	nı	mı	gel	gör
Yâ	dın	la	do	lan	dî	de	i	hic	râ	nı	mı	gel	gör
Ey	çeş	m-i	se	mâ	vî	dî	li	gir	yâ	nı	mı	gel	gör

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Hüseyinî, Nevâ, Nîm Hicâz ve Dügâh perdeleridir. Hicâz’ın tüm çeşitlerinin gösterildiği bu eserde güçlü perdesi ve güçlü perdesi üzerindeki çeşnilere bakıldığında Hüseyinî üzerinde Uşşâk yaparak Uzzâl nağmeleriyle esere giriş yapıp Nevâ üzerinde Rast kalışlarla devam

edildiği görülmüştür. Bu giriş kısmından sonra Acem perdesi kullanılarak ve Hicâz (Nîm Hicâz) perdesi vurgulanarak nağme, Dügâh'da yarım yedenli kalınarak Hümâyûn da duyurulmuştur. Bu kısımdan hemen sonra Dügâh perdesinin altında Zirgüle (Nîm Zirgüle) ve Dik Acem Aşîrân ile Zirgüle makâmı hissi oluşturulmuş ve Hicâz ile karara bağlanmıştır. Bestekârın bu eserde Hicâz makâmının bütün özelliklerini gösterip ve başka bir makâma geçki yapmadığı bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“*Hep sâye-i vaslınla gönül şâd_olacakken*” mısraı ile başlayan Hicâz makâmında ve Sengînsemâi usûlündeki Şarkı'nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Hicâz makamındaki bu eser ritmik olarak 6 zamanlı, 6/4 lük mertebede olan Sengin semai usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesinin Hezec bahrinin *meîâ'îlü meîâ'îlü meîâ'îlü fe'ûlün* kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 10. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Mef	û	lü	me	fâ	î	lü	me	fâ	î	lü	fe	û	lün
Hep	sâ	ye	i	vas	ln	da	gö	nül	şâd	o	la	cak	ken
Kim	dir	a	yı	ran	âh		e	fen	dim	se	ni	ben	den
Yıl	lar	ca	bu	hic	râ	na	ta	ham	mül	e	de	mem	ben
Kim	dir	a	yı	ran	âh		e	fen	dim	se	ni	ben	den

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Hüseynî, Nevâ, Nîm Hicâz ve Dügâh perdeleridir. Bu eserin güçlü perdesi ve güçlü perdesi üzerindeki çeşnilere bakıldığında, Hicâz ailesinden Uzzâl makâmıyla bestelendiği görülmüştür

Uzzâl makâmının önemli asma kararlarından bir tanesi olduğu bilinen Nîm Hicâz perdesinin de bu eserde asma karar olarak fazlaca kullanıldığı görülmüştür. Eser içerisinde Nevâda Bûselik ve Nevâda Râstlı asma kararlar yapılarak Hicâz makâmın karakteristik özelliği olan, diğer Hicâz çeşitlerine yapılan geçkiler görülmüştür. Eserdeki müzik cümlelerine bakıldığında fazlaca geniş aralıklı perdeler ve oktavlar kullanılarak Cemîl Bey'in hüznü fakat dinamik usûbu gözlemlenmiştir. Eserin meyân kısmında yani ‘Yıllarca bu hicrâne tahammül edemem ben’ güfteli bölümde Şehnâz makâmına geçki yapıldığı bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“Pür-lerze olur rûyini gördükçe cenânım” mısraı ile başlayan Muhayyer makâmında ve Sengînsemâi usûlündeki Şarkı'nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Muhayyer makâmındaki bu eser ritmik olarak 6 zamanlı, 6/4 lük mertebede olan Sengînsemâi usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesinin Hezec bahrinin *Mef'ûlü mefâ' ilü mefâ' ilü fe'ûlün* kalıbında olduğu, usûlün de bu hecelere kusursuz bir şekilde yerleştirildiği bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 11. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Mef	û	lü	me	fâ	î	lü	me	fâ	î	lü	fe	û	lün
Pür	ler	ze	o	lur	rû	yi	ni	gör	dük	çe	ce	nâ	nım
Her	an	se	ni	gör	mek	di	le	rim	rû	hi	re	vâ	nım
Tak	dis	e	de	rek	sev	mek	se	ni	mak	sa	dı	câ	nım
Her	an	se	ni	gör	mek	di	le	rim	rû	hi	re	vâ	nım

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Muhayyer, Gerdâniye, Hüseyinî, Eviç perdeleridir. Muhayyer makâmın'ın güçlüsü olan Muhayyer, perdesinin eser içerisinde çokça vurgulandığı görülmüştür. Zemîn bölümünde Muhayyer nağmeleri kullanılıp, Muhayyer üzerindeki Hicâz ile genişletilerek Hüseyinî üzerinde Uşşâk'a bağlanıp, nakarat bölümünde kuvvetli bir Muhayyer kararı oluşturulmuştur. Meyân bölümü Mâhûr ile açılıp yerinde Bûselik çeşnişiyle Mâhûrbûselik makâmı hissettirildikten sonra yapılan Hisâr-Hüseyinî-Acem-Mâhûr-Gerdâniye kromatik çıkışları ile yine Mâhûr yoluyla Muhayyer makâmına dönüldüğü görülmüştür. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“Feryâd(i) ki feryâdıma imdâd-edecek yok” mısraı ile başlayan Şehnâz makâmında ve Sengînsemâi usûlündeki Şarkı'nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Şehnâz makâmındaki bu eser ritmik olarak 6/4'lük Sengînsemâi ve 10/8'lik Curcuna usûlleri kullanılarak, şarkı formunda bestelenmiştir. Eser güftesinin Hezec bahrinin *mef'ûlü mefâ' ilü mefâ' ilü fe'ûlün* kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 12. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Mef	û	lü	me	fâ	î	lü	me	fâ	î	lü	fe	û	lün
Fer	yâd		ki	fer	yâ	dı	ma	im	dâd	e	de	cek	yok
Ef	sûs		ki	gam	dan	be	ni	â	zâd	e	de	cek	yok
Te'	sî	ri	mu	hab	bet	le	yı	kıl	miş	mü	te	el	lim
Vî	râ	ne	dî	li	bir	da	hi	â	bâd	e	de	cek	yok
Yâ	rab	ne	i	çin	zâr		ni	gâ	rı	şu	ci	han	da
Nâ	şâd	e	de	cek	çok	sa	da	dil	şâd	e	de	cek	yok

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Muhayyer, Hüseyinî, Dik Acem ve Nevâ perdeleridir

Bu eserde de makâmın güçlülere Muhayyer ve Hüseyinî perdeleri çokça vurgulanmıştır. Esere Dügâh-Muhayyer aralığı gösterilerek giriş cümlesi kurulmuş, ikinci dönüşlerde Nevâ-Muhayyer aralığı kullanılarak Şehnâz makâmının dizilerinde seyredildiği görülmüştür. Şehnâz makâmının genişlemesi olarak bilinen Muhayyer üzerinde Bûselik ile genişleme yapılmış Hüseyinî üzerindeki Hicâz, dönüşlerde de Nevâ üzerinde Râst ile kalışlar yapıldığı görülmüştür. Usûl geçkisi yapılan Curcuna kısımda yani ‘Yâ Rab, ne için zâr(1) Nigâr’î şu cihânda’ cümlesinde, Dügâh üzerinde Râst makâmı geçkisi yapıldığı, onun dışında başka bir makâma geçki yapılmadığı bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâm’ın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“*Gel_ey sâkî banâ sun bir piyâlê*” mısraı ile başlayan Segâh makâmında ve Aksak usûlündeki Şarkı’nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Segâh makâmındaki bu eser ritmik olarak şarkı, türkû, ilahi ve köçekçe gibi küçük formdaki eserlerde kullanımına çokça rastlanan Aksak usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eser güftesinin Hezec bahrinin *mefâ’ilün mefâ’ilün fe’ülün* kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 13. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Me	fâ	î	lün	me	fâ	î	lün	fe	û	lün
Gel	ey	sâ	kî	ba	na	sun	bir	pi	yâ	le
E	riş	ti	mev	si	mi	gül	fas	lı	lâ	le
He	zâ	r-1	nev	ba	hâr	er	di	vi	sâ	le
Gö	nül	has	ret	le	gir	di	bak	ne	hâ	le

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Nevâ, Segâh, Çargâh ve Dik Hisâr perdeleridir.

Bu eserde de Nevâ perdesinin çokça vurgulandığı görülmüştür. Eser, Segâh makâmı için öngörülme bir bölgeden başlasa da Acem perdesi kullanılarak oluşturulan nağmeler, özellikle çift olarak bestelenen zemîn bölümünün ikinci girişinde yapılan Nevâ üzerindeki Uşşâk nağmeleriyle makâm Hüzâm hissinden uzaklaştırılıp nakarat bölümünde de yerinde Râst çeşnisi gösterip makâm güçlüsü olan Nevâ vurgulanıp Segâhta yarım kalış yapılarak karara gidildiği görülmüştür. Yine çift olarak bestelenen meyân bölümünün ilk girişi ‘Hezâr-î nev-bahâr_erdî visâlê’ cümlesinde,

Gerdâniye’de duran nağmeden sonra yeniden Nevâ üzerinde Uşşâk ve Hicâz nağmeleri duyurulup, ikinci meyân olan ‘Gönül hasretle girdi bak ne hâlê’ cümlesinde ise Nevâ üzerindeki Uşşâk nağmeleri ile Segâh perdesinde yarım yedenli karara varıldığı görülmüştür. Eserde makâmın kendi içerisinde var olan çeşni ve geçkiler dışında makâm geçkisi yapılmadığı bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“*Sevdim seni ey işve-bâz*” mısraı ile başlayan Nihâvend makâmında ve Yürüksâi usûlündeki Şarkı’nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Nihâvend makâmındaki bu eser ritmik olarak 6 zamanlı 6/8’lik mertebede olan Yürüksemâi usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eser güftesinin Recez bahrinin *müstef’ilün müstef’ilün* kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 14. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Müs	tef	i	lün	müs	tef	i	lün
Sev	dim	se	ni	ey	iş	ve	baz
Çek	tik	le	rim	tâ	kat	gü	daz
Bun	ca	za	man	et	tim	ni	yaz
Bil	mem	ne	den	bu	ih	ti	raz
Ey	iş	ve	baz	ey	ser	vi	naz
Sen	de	be	ni	sev	sen	bi	raz
Ey	ruh	nü	vaz	ey	dil	nü	vaz
Hic	râ	na	ol	sen	çâ	re	saz

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Nevâ, Acem ve Acem Aşîrân perdeleridir.

Esere Çargâh’da Bûselik çeşniyle asma karar yapılarak giriş yapılmış, makâmın dizisinde bulunan Râst’da Bûselik çeşnileri gösterilmiş, meyân bölümünde de Nevâ’da Uşşâk’lı kalıplar yapılarak karara varıldığı görülmüştür. Makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yapılmadığı bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“*Beni bîgâne-i hâb etti keder*” mısraı ile başlayan Sûz(i)nâk makâmında ve Aksak usûlündeki Şarkı’nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Sûz(i)nâk makâmındaki eser ritmik olarak şarkı, türkü, ilahi ve köçekçe gibi küçük formdaki eserlerde kullanımına çokça rastlanan Aksak usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eser güftesinin Remel bahrinin *fe’ilâtün fe’ilâtün fe’ilün* kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 15. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Fe	i	lâ	tün	fe	i	lâ	tün	fe	i	lün
Be	ni	bi	gâ	ne	i	hâb	et	di	ke	der
Dü	şü	nür	âh	e	de	rim	tâ	be	se	her
Ar	tı	rır	der	di	mi	muz	lim	ge	ce	ler
Dü	şü	nür	âh	e	de	rim	tâ	be	se	her

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Nevâ, Gerdâniye ve Hisâr perdeleridir. Eserin karar bölümüne baktığımızda Arel Ezgi Uzdilek sisteminde Basit Sûz(i)nâk olarak adlandırılan haliyle yani Râst ile karar ettirilerek bestelendiği bulgusuna ulaşılmıştır. Eserin zemîn ve karar bölümlerinde Acem ve pestçe Hüseyinî perdesi ile karara inışı, “tâ be seher” ifadesine yaptığı vurguyla beraber bitişteki Râst hissi kuvvetlendirilmiş, makâmın Zirgüleli Sûz(i)nâk duyusundan uzaklaştırılmıştır. Eserde makâmın kendi çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yaptığı görülmemiştir. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“*Gül gonca-i ümmîd(i) gibi gel açıl_ey gül*” mısraı ile başlayan Gülizâr makâmında ve Sengînsemâi usûlündeki Şarkı'nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Gülizâr makâmındaki bu eser ritmik olarak 6 zamanlı, 6/4'lük mertebede olan Sengînsemâi usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eser güftesinin Hezec bahrinin *mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün* kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 16. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Mef	û	lü	me	fa	î	lü	me	fa	î	lü	fe	û	lün
Gül	gon	ca	i	üm	mîd	(i)	gi	bi	gel	a	çıl	ey	gül
Gül	gül	gü	ze	lim	sen	gü	le	gül	mek	ya	ra	şır	gül
Gül	han	de	ne	nis	bet	le	ka	lır	hiç	gül	ü	sün	bül
Gül	gül	gü	ze	lim	sen	gü	le	gül	mek	ya	ra	şır	gül

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Hüseyinî, Çargâh, Nevâ ve Gerdâniye perdeleridir.

Eserin son kısmına girerken, makâmın karakteristik özelliği gereği Nevâ üzerinde Arabân gösterilmiş ve yerinde Hüseyinî ile karâra varıldığı görülmüştür. Nevâ üzerindeki Hicâz, meyân bölümünde Muhayyer perdesi üzerinde de kısaca gösterilmiş ve nağme Hüseyinî üzerindeki Uşşâk'a bağlanmıştır. Eser içerisinde makâmın kendi çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yapılmamıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“*Hicrinle füzûn olmada ahzân ü melâlim*” mısraı ile başlayan Kürdîlihicâzkâr makâmında ve Aksak usûlündeki Şarkı'nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Kürdîlihicâzkâr makâmındaki eser ritmik olarak şarkı formunda çokça kullanılan 9 zamanlı Aksak usûlüyle, şarkı formuyla bestelenmiştir. Eser güftesinin Hezec bahrinin *mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün* kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 17. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Mef	û	lû	me	fa	î	lû	me	fa	î	lû	fe	û	lün
Hic	rin	le	fû	zûn	ol	ma	da	ah	zân	û	me	la	lim
Câ	nm	be	ni	â	teş	le	re	sen	yak	dın	a	zâ	lim
Git	git	ce	pe	ri	şan	o	lu	yor	hüzn	i	le	ha	lim
Câ	nm	be	ni	â	teş	le	re	sen	yak	dın	a	zâ	lim

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Nevâ, Gerdâniye, Acem ve Çargâh perdeleridir. Kürdîlihicâzkâr makâmının birinci mertebeye güçlüsü ve tîz durak perdesi Gerdâniyedir ve eser içerisinde de bu perdenin Nevâdan sonra en çok kullanılan perde olduğu görülmüştür.

Eserin zemîn kısmında Gerdâniye'de Bûselik, Nevâ'da Uşşâk dörtlülerinden oluşan Nevâ'da Beyâti dizisinde yarım kalışlar yapıldığı, meyân bölümünde de Çargâh'da Bûselikli asma karar yapıp Nevâ'da Uşşâk'la karar ettirilen bu eserde Cemîl Bey'in Kürdîlihicâzkârın Arazbârlı şeklini kullandığı görülmüştür. Eser içerisinde makâmın kendi çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yapıldığı görülmemiştir. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“*Nihândır dideden gerçi cemâlin*” mısraı ile başlayan Müsteâr makâmında ve Yürüksemâi usûlündeki Şarkı'nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Müsteâr makâmındaki eser ritmik olarak 6 zamanlı, 6/4'lük mertebede olan Sengînsemâi usûlüyle şarkı formunda bestelenmiştir. Eser güftesinin Hezec bahrinin *mefâ'ilün mefâ'ilün fe'ûlün* kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 18. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Me	fâ	î	lün	me	fâ	î	lün	fe	û	lün
Ni	hân	dır	dî	de	den	ger	çî	ce	mâ	lîn
Gö	züm	den	git	mi	yor	as	lâ	ha	yâ	lîn
Mü	yes	ser	ol	ma	dî	bir	dem	vî	sâ	lîn
Gö	züm	den	git	mi	yor	as	la	ha	yâ	lîn

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Nevâ, Segâh, Dik Hisâr ve Gerdâniyedir. Esere eksik müsteâr 5'lisiyle giriş

yapılmış, zemîn ve nakarat bölümlerinde makâm kuvvetli bir karar hissi ile tamamlanmış, meyân bölümünde Tiz Segâh ve Eviç üzerinde Segâh ile sürdürülen nağmeler Segâh üzerindeki Hicâz ile renklendirilip, Nevâ üzerindeki Hicâz ile nakarâta bağlanmıştır. Müsteâr makâmının bütün özellikleri ile işlenen bu eserde başka bir makâma geçki yapıldığı bulgusuna ulaşılmamıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“*Hâtr-î nâ-şâdı gel gör bir nefes şâd et benî*” mısraı ile başlayan Segâh makâmında ve Ağıraksak/Müsemmen usûlündeki Şarkı'nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Segâh makâmındaki eser ritmik olarak 9 zamanlı, 9/4'lük mertebede olan Ağıraksak ve son beyitinde usûl değişikliği yapıp 8 zamanlı Müsemmen usûlü kullanılarak, şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesinin Remel bahrinin *fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün* kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 19. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Fâ	i	lâ	tü n	fâ	i	lâ	tü n	fâ	i	lâ	tü n	fâ	i	lü n
Hâ	tı	rî	nâ	şâ	dı	ge l	gör	bi r	ne	fe s	şâ d	et	b e	ni
Kay d	ı	hi c	rân	da n	a	zâ	lim	ar	tık	â	zâ d	et	b e	ni
Has	re	tin	le	pe k	h a	râ	bı m	bâ	ri	â	bâ d	et	b e	ni
Kay d	ı	hi c	rân	da n	a	zâ	lim	ar	tık	â	zâ d	et	b e	ni
Ey	ce	fâ	cû	ey	le	in	saf	â	ş k	î	bî	ç â	re	nê
Mer	he m	î	lût	fu n	la	im	dâ d	ey	le	ge l	â	v â	re	nê

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: birinci sırada Nevâ, ikinci sırada Segâh, üçüncü sırada ise Eviç ve Gerdâniyedir.

Segâh makâmı güçlüsü ve önemli asma kararının Nevâ perdesi olduğu bilinmektedir. Bu eserde de Nevâ perdesinin çokça kullanıldığı görülmüştür. Eserde Segâh makâmının bütün özellikleri gösterilmiş, Eviç ve Nevâ perdesinde durdurulan nağmelerde Hüzzâm makâmı hissi uyandırıldığı görülmüştür. Makâmın çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yapılmamıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“Bir peri sîmâ güzelsin hüsnüne yokdur bahâ” mısraı ile başlayan Sultânîyegâh makâmında ve Devrihindî usûlündeki Şarkı'nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Sultânîyegâh makâmındaki bu eser ritmik olarak şarkılarda, türkülerde, ilâhilerde, saz semaîlerinin dördüncü hanelerinde kullanımına rastlanan 7 zamanlı 7/4'lük mertebede olan Devrihindî usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesinin *fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün* olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 20. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Fâ	i	lâ	tü n	fâ	i	lâ	tü n	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lü n
Bir	p e	rî	sî	mâ	g ü	ze l	sin	hü s	nü	nê	yok	dur	b a	hâ
Dû ş	o	lan	se v	dâ	yı	zû l	fû n	dü r	ba ş	al	ma z	bir	d a	ha
Tî	ri	ga m	ze n	de n	re	hî	aş	kı n	da	ki m	bul	mu ş	re	hâ
Dû ş	o	lan	se v	dâ	yı	zû l	fû n	dü r	ba ş	al	ma z	bir	d a	ha

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Nevâ, Yegâh ve Dügâh perdeleridir. Makâmın güçlüsü olarak bilinen Nevâ perdesinin eser içerisinde çokça kullanıldığı görülmüştür. Zemîn bölümünde Nevâ üzerinde Bûselik'le başlayan nağme, önce Nevâ'daki Bûselik'in yedeninde kalış yaparak, meyân bölümünde de Acem perdesinde daha sonra da geniş aralıklı bir Hicâz ile Dügâh'da kalınan nağmelerle muhteşem bir Sultânîyegâh hissi oluşturulmuştur. Nakarat nağmesi, makâmın karakteristik özelliği olan geniş aralıklı Hicâz'ın Nevâ üzerinde de gösterilmesi ile Dügâh'da bir kez daha kalış yaptıktan sonra Çargâh perdesi kullanılarak Yegâh'da Bûselik'le karar ettirilmiştir. Nakarat nağmesi çift olarak bestelenerek makâmın karar hissini kuvvetlendirildiği görülmektedir. Acem perdesi ile başlayan meyân nağmesinin ise yine Bûselik ile Nevâ'da kaldığı görülmüştür. Eser içerisinde makâmın kendi çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yapılmamıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“Dağda tavşanlar uyur” mısraı ile başlayan Hicâz makâmında ve sofyan usûlündeki *Ninni'nin* makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Hicâz makâmındaki bu Ninni ritmik olarak 4 zamanlı, 4/4'lük ve 4/8'lik mertebeleri bulunan, şarkı, ilahi formlarında çokça kullanılan Sofyan usûlünün 4/4'lük mertebesiyle bestelenmiştir. Anonim Halk Şiiri Nazım Biçimlerinden olan, dörtlük ve nakarattan oluşan Ninni

türünün nasıl işlendiği gözlemlenmiştir.7 heceli güftenin son iki mısrasının 4+3 duraklı olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Cemîl Bey'in, amacı bebeğin uyumasını ya da rahatlamasını sağlamak olan bu türü son derece huzur verici ve sade müzik cümleleriyle, amacına uygun bir şekilde işlediği bulgusuna ulaşılmıştır. Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Dügâh, Nevâ, Nîm Hicâz ve Dik Kürdî perdeleridir. Hicâz makâmının durağı olan Dügâh perdesi ve makâmın güçlüsü olan Nevâ fazlaca vurgulanıp, makâmın asma kararı olan Nîm Hicâz ve Dik Kürdî perdelerinde de fazlaca kalışlar yapıldığı görülmüştür. Eserdeki makâm geçki ve çeşnilerine bakıldığında, makâmın dizisinde bulunan geçki ve çeşnilerin dışında herhangi bir makâm geçkisi ve çeşnisi görülmemiştir. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

SONUÇ

Elde edilen veriler yorumlandığında;

Cemîl Bey'in Mâhûr makamının bütün özelliklerini gösterildiği, zemîn ve nakarat bölümlerinde Zavîl makamına geçki yapıldığı, bunun dışında başka bir makama geçki yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Cemil Bey'in Ferahnak makamı ile bestelediği eserinde, zemîn kısmını oluşturan birinci mısradaki Eviç'de Segâhla giriş yapıldığı, nakarat kısmında sırasıyla Nevâ'da Râst ve Dügâh'ta Râst kalışlar ile makâmı oluşturan dizilerde seyredildiği, meyân kısmında da Irak perdesinde Müsteâr ve yerinde Segâh çeşnilerini kullanıp Ferahnâk makâmı özelliklerini gösterdiği, başka bir makâma geçki yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Cemil Bey'in Kürdilihicazkar makamı ile bestelediği eserinde, eserin zemîn kısmında Gerdâniye'de Bûselik, Nevâ'da Uşşâk dörtlülerinden oluşan Nevâ'da Beyâti dizisinde yarım kalışlar yapıldığı, meyân'da Gerdâniye üzerinde Bûselik ve Hicâz ile genişletilip Nevâ ve Râst'da karar ettirilen bu eserde Cemîl Bey'in Kürdilihicâzkâr'ın Arazbârlı şeklini kullandığı sonucuna ulaşılmıştır. Cemil Bey'in Hüseyini makamı ile bestelediği eserlerinde makâmının dizisinde bulunan Hüseyinî perdesinde ve yerinde Uşşâk nağmeleriyle bestelendiği, Hüseyinî makamının bütün özelliklerinin gösterildiği ve başka bir makâm geçkisi yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Cemil Bey'in Eviç, segah ve müsteâr makamları ile bestelediği eserlerinde, eserin zemîn bölümünde Eviç üzerinde Segâh gösterip makâm genişlemesinde Tîz Nîm Hicâz perdesi kullanılarak tiz bölgelerde seyredilip nakarat bölümünde Eviç nağmeleriyle karara gidilmiştir. Segâh makâmı için öngörülmeleyen bir bölgeden başlasa da

Acem perdesi kullanılarak oluşturulan nağmeler, özellikle çift olarak bestelenen zemîn bölümünün ikinci girişinde yapılan Nevâ üzerindeki Uşşâk nağmeleriyle makâm Hüzûm hissinden uzaklaştırılıp nakarat bölümünde de yerinde Râst çeşnisi gösterip makâm güçlüsü olan Nevâ vurgulanıp Segâhta yarım kalış yapılarak karara gidildiği ve müsteâr makamında esere müsteâr 5'lisiyle giriş yapıldığı, zemîn ve nakarat bölümlerinde makâmın kuvvetli bir karar hissi ile tamamlandığı, meyân bölümünde Tîz Segâh ve Eviç üzerinde Segâh ile sürdürülen nağmelerin Segâh üzerindeki Hicâz ile renklendirilip, Nevâ üzerindeki Hicâz ile nakarâta bağlanılarak Müsteâr makâmının bütün özellikleri ile işlendiği sonucuna ulaşılmıştır.

Cemil Bey'in Hicaz ve Şehnâz makamlarında bestelediği eserlerinde, Hicâz'ın tüm çeşitlerinin gösterildiği bu eserde güçlü perdesi ve güçlü perdesi üzerindeki çeşnilere bakıldığında Hüseyinî üzerinde Uşşâk yaparak Uzzâl nağmeleriyle esere giriş yapıp Nevâ üzerinde Rast kalışlarla devam edildiği görülmüştür. Bu giriş kısmından sonra Acem perdesi kullanılarak ve Hicâz (Nîm Hicâz) perdesi önemlendirilerek nağme, Dügâh'da yarım yedenli kalınarak Hümâyûn da duyurulmuştur. Bu kısımdan hemen sonra Dügâh perdesinin altında Zirgûle (Nîm Zirgûle) ve Dik Acem Aşîrân ile Zirgûle makâmı hissi oluşturulmuş ve Hicâz ile karara bağlandığı görülmüştür. Şehnâzda ise Nevâ-Muhayyer aralığı kullanılarak Şehnâz makâmının dizilerinde seyredildiği görülmüş, Şehnâz makâmının genişlemesi olarak bilinen Muhayyer üzerinde Bûselik ile genişleme yapıldığı, Hüseyinî üzerindeki Hicâz, dönüşlerde de Nevâ üzerinde Râst ile kalışlar yapıldığı görülmüştür.

Cemil Bey'in Muhayyer makamlarında bestelediği eserinde, Muhayyer üzerindeki Hicâz ile genişletilerek Hüseyinî üzerinde Uşşâk'a bağlanıp, nakarat bölümünde kuvvetli bir Muhayyer kararı oluşturulmuştur. Meyân bölümü Mâhûr ile açılıp yerinde Bûselik çeşnisiyle Mâhûrbûselik makâmı hissettirildikten sonra yapılan Hisâr-Hüseyinî-Acem-Mâhûr-Gerdâniye kromatik çıkışları ile yine Mâhûr yoluyla Muhayyer makâmına dönüldüğü başka bir makâma geçki yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Cemil Bey'in Nihavend makamında bestelediği eserinde, esere Çargâh'da Bûselik çeşnisiyle asma karar yapılarak giriş yapıldığı, makâmın dizisinde bulunan Râst'da Bûselik çeşnileri gösterilip, meyân bölümünde de Nevâ'da Uşşâk'lı kalışlar yapılarak karara varıldığı ve makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Cemil Bey'in Sûzinak makamlarında bestelediği eserinde, eserin zemîn ve karar bölümlerinde Acem ve pestçe Hüseyinî perdesi

ile karara inışı, “tâ be seher” ifadesine yaptığı vurguyla beraber bitişteki Râst hissi kuvvetlendirilip, makâmın Zirgüleli Sûz(i)nâk duyusundan uzaklaştırıldığı ve makâmın kendi çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Cemil Bey’in Gülizar makamında bestelediği eserinde, eserin son kısmına girerken, makâmın karakteristik özelliği gereği Nevâ üzerinde Arabân gösterildiği ve yerinde Hüseyinî ile karâra varıldığı görülmüştür. Nevâ üzerindeki Hicâz, meyân bölümünde Muhayyer perdesi üzerinde de kısaca gösterildiği ve nağmenin Hüseyinî üzerindeki Uşşâk’a bağlandığı, Gülizâr makamının kendi çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Cemil Bey’in Sultaniyegâh makamında bestelediği eserinde, eserin zemîn bölümünde Nevâ üzerinde Bûselik’le başlayan nağme ile, önce Nevâ’daki Bûselik’in yedeninde kalış yapılarak, meyân bölümünde de Acem perdesinde daha sonra da geniş aralıklı bir Hicâz ile Dügâh’da kalınan nağmelerle muhteşem bir Sultânîyegâh hissini oluşturulduğu, makâmın bütün özelliklerini, derin duygusallık ve hüznü ruh hali yansıtılarak işlendiği ve makâmın kendi çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

İncelenen 19 eser içerisinde sadece bir tanesi Anonim Halk Edebiyatı Nazım Biçimi olan Ninni diğer 18 eser ise şarkı formunda bestlenmiştir. Buradan ulaşılan sonuç şudur: Cemil Bey Şarkı formuna büyük rağbet göstermiş; kâr, kârçe, beste v.b. büyük formlardan eser vermemiştir. Dolayısıyla form/usûl münasebeti doğrultusunda küçük usûlleri kullanmıştır.

Cemil Bey’in güftelere göre makâm seçimi de harikuladedir. Güfteleri anlam yönünden inceleyerek her güftenin ruhuna uygun bir makâm kullandığı sonucu ortaya çıkmıştır. Bazı müzik cümlelerinde görülen geniş aralıklı perdeler ve oktavlar Cemil Bey’in hüznü fakat dinamik uslubunu da ortaya koymaktadır. Makâma olan olağanüstü hâkimiyetiyle yaptığı geçkilerin her biri ders niteliğindedir. Hesaplanan perde yüzdeleriyle makamın güçlü ve asma karar perdelerinin ne derece kullanıldığı sonucu ortaya çıkmıştır.

Cemil Bey kullandığı bütün makâmlarda, makâma ait bütün özellikleri kendi derin duygusallığı ve ruh halini yansıtarak göstermiştir. Saz eseri bestekarlığı ile ön planda tutulsa da sözlü eser bestekârı olarak da çok başarılı olduğu sonucuna, incelenen bu 19 eser ile ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- Ay, B. (2018). Tanburi Cemil Beyin Sözlü Eserlerinin Makamsal Açısından İncelenmesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Akdoğu, O. (1998). Türk Müziği Tarihi'nde Dönemler. İzmir'den Analolu'ya Müzikoloji Dergisi, 2, 2-4.
- Berker, E. (1986). Türk Musikisinin Dünü, Bugünü ve Yarını. Sevinç Matbaacılık, Ankara
- Can, M.C. (2009). Klasik Türk müziği. Ç. Özdemir (Ed.), Türk kimliği II içinde (s. 64-74) İstanbul: Ötügen
- Cemîl, M. (2016). Tanbûrî Cemil'in Hayâtı. (IV. Baskı, Haz. Uğur Derman) Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul
- Hodeir, A. (2011). Müzikte Türler ve Biçimler. (3.Basım) Yayıncılık, İstanbul
- Özalp, M. N. (2000), Türk Mûsikîsi Tarihi, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul
- Özalp, M. N. (2000). Türk Musikisi Tarihi, c I-II İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (2006). Türk Mûsikîsi Ansiklopedik Sözlüğü. Cilt I-II Ankara: Orient Yayınları
- Tanrıkörur, C. (2003). Müzik, Kültür, Dil, (1. Baskı). Dergâh Yayınları
- Tanrıkörur, C. (2003). Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi, Dergâh Yayınları, İstanbul
- Tanrıkörur, C. (2011). Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi. (Haz. İsmail Kara, Rehâ Sağbaş, Barihüda Tanrıkörur, Başak İlhan), Dergah Yayınları, İstanbul
- Yavaşca, A. (2002). Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri. Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.

VERDİ'NİN NABUCCO OPERASININ MÜZİĞİ, DRAMATİK KARAKTERLERİ VE SOSYO-POLİTİK ARKA PLANI

Music, Dramatic Characters and Socio-Political Background of Nabucco Opera by Verdi

DOI NO: 10.36442/AMADER.2020.25

Bertan RONA¹

Özet

Giuseppe Verdi (1813-1901) asıl çıkışını, 1842'de (henüz yirmi dokuz yaşındayken) yazmış olduğu Nabucco operası ile gerçekleştirmiştir. Teknik açıdan bakıldığında orkestralaması yer yer sert ve köşeli olan eserde koro, dinamizmini hiç kaybetmez. Düet, terzet ve ansambllar bakımından zengin bir opera olan Nabucco'nun temel şan partisi, "Nabucco" değil "Abigaille"dir. Karakter olarak bakıldığında ise hem "Nabucco" hem de "Abigaille", "iyi" ya da "kötü"yü aşan gerçekçi bir yaklaşımla ele alınmışlardır. Eserin sosyo-politik arka planı söz konusu olduğunda, seçtiği librettolar ve onları ele alış tarzıyla İtalyan halkının Avusturya'ya karşı verdiği bağımsızlık mücadelesine destek olan Verdi'nin bu mücadelenin manevi bir önderi olduğu belirtilmelidir. Nabucco, bu manevi bayraktarlığın ilk somut göstergesidir. Bu çalışmanın amacı, Verdi'nin Nabucco operasının; müziği, dramatik karakterleri ve sosyo-politik arka planı ile incelenmesidir. Çalışmada tercih edilen yöntem, partitür ve libretto odaklı yorumdur. Eserin partituru yani şef notası temel alınarak orkestralaması, koroları, ansamblları ve şan partileri; librettosu yani metni temel alınarak ise dramatik karakterlerin psikolojik özellikleri çözümlenmiştir. Çalışma sonunda; Verdi'nin Nabucco operasının orkestralama açısından bir erken dönem eseri, koro kullanımının besteci açısından tipik, temel şan partisinin ise bestecinin ilk dönem operalarında sık gözlenen "dramatik-koloratur" nitelikte bir parti olduğu; ayrıca Nabucco karakterinin Verdi'nin "acı çeken baba" motifine, Abigaille'nin ise "sosyal şartları içinde ele alınan kötü"ye örnek teşkil ettiği bulunmuştur. Nabucco operasının, o yıllarda ulusal birlik ve bağımsızlık mücadelesi veren İtalyan halkının sosyal ve siyasal taleplerinin bir ifadesi olan ilk gerçek Verdi operası olduğu da çalışmanın bulguları arasındadır.

Anahtar Kelimeler: Nabucco, Verdi, Opera, Şan, Koro.

Abstract

Giuseppe Verdi (1813-1901) made his actual breakthrough with the Nabucco opera that he composed in 1842 (when he was only twenty-nine). The choir never loses its dynamism throughout the piece that has a partly rigid and angular score from a technical point of view. The main singing

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı, bertanrona@gmail.com

part of Nabucco, which is an opera rich in duets, terzets and ensembles, is not "Nabucco" but "Abigaille" Considering the characters, both "Nabucco" and "Abigaille" were handled by a realistic approach that transcends "good" or "bad." When it comes to the socio-political background of the work, it should be noted that Verdi, who supported the Italian people's fight for independence against Austria with the librettos he chose and his way of handling them, was a spiritual leader of this fight. Nabucco is the first concrete sign of this spiritual leadership. The purpose of this study is to analyse the Nabucco Opera by Verdi with its music, dramatik characters and socio-political background. The method preferred in the study is score- and libretto-oriented reading. Scoring, choirs, ensembles and singing parts were analyzed based on the score of the work, namely the conductor's note; and the psychological features of the dramatic characters were analyzed based on its libretto, i.e. the text. At the end of the study; it was found that Nabucco opera by Verdi is an early work in terms of scoring, and the choral use is typical for the composer, and the main singing part is a "dramatic-coloratura" part, which is frequently observed in the composer's early operas, and "Nabucco" character is an example of Verdi's "suffering father" motif, while "Abigaille" sets an example of "evil handled in her own social conditions." The study also found that Nabucco is Verdi's first real opera that constituted an expression of the social and political demands of the Italian people who fought for national unity and independence in those years.

Keywords: Nabucco, Verdi, Opera, Singing, Choir.

Verdi ve Nabucco

Ünlü İtalyan besteci Giuseppe Verdi (1813-1901)'yi "opera sanatında bir zirve" olarak tanımlamak, abartılı bir yaklaşım değildir. Hayatını bu sanata adanmış olan büyük besteci, Rossini-Bellini-Donizetti üçlüsünden devraldığı "bel canto" geleneğini Puccini'ye bağlayan bir köprü ve gelmiş geçmiş bütün müzisyenler arasında insan sesini en derinden kavrayanlardan biridir. Yazdığı sağlam vokal çizgilerle seçkinleştiği gibi, psikolojik çözümleme yeteneği ile de öne çıkan Verdi, müzik tarihinin bir diğer büyüğü olan W. A. Mozart kadar gerçekçi opera karakterleri yaratmayı başarmıştır. İtalyan operasının XIX. yüzyılın ilk yarısında içine girdiği duraklamanın, Verdi'nin eserleriyle aşıldığı ve opera sanatının bu yeni havayla tekrar ivme kazandığı söylenebilir. "... ilk yaratış döneminde, daha önceki İtalyan Romantiklerini tekrarlar görünen Verdi, - Richard Wagner gibi - operanın gerçek anlamda bir yenileyicisiydi. Hatta 'yenilik' anlamına gelen 'reform' sözcüğü, belki de Wagner sanatından daha çok Verdi sanatını nitelemesi gereken bir terimdir..." (Altar, 2000: 45)

Bununla birlikte Verdi'nin opera anlayışı, çağdaşı Wagner'inkine bütünüyle karşıt bir çerçeve oluşturur. Kuzeyli ustanın ilerici armoni dili, senfonik yönelimi ve avangart söylemi, Verdi'ye neredeyse tamamen yabancıdır. O, insan sesini başköşeye oturtmuş ve kendi ülkesinin opera mirasına bağlı kalarak, bu anlamda gelenekçi bir çizgi izlemiştir. Ne var ki modernizmle birlikte zirve yapan ve XIX. yüzyılın ikinci yarısına damgasını vuran Wagnerci devrim modasının, geçmişe bilinçle sahip çıkan Verdi'nin operalarının kazandığı yaygın beğeniye engelleyememiş olması dikkat çekicidir. Bunda insan sesinin doğası ve opera türünün ona bağlı olarak şekillenen özellikleri belirleyici olmuştur. Stravinski'ye göre "... elit çevrelerin acınacak bir hafiflikten başka bir şey görmediği La donna è mobile adlı aryada, Ring'deki retorik ve bağırış, çağırışın daha fazla cevher ve gerçek buluş vardır" (Stravinsky, 2000: 48-49).

Nabucco, Verdi'nin gençlik dönemi eseridir. Kendisine umduğu başarıyı getirmeyen (ve hatta besteciliği bırakma kararı almasına neden olan Oberto, Conte di San Bonifacio ve Un Giorno di Regno gibi operalarının ardından, sanatçının 1842'de (henüz yirmi dokuz yaşındayken) yazmış olduğu Nabucco ile hem yaşadığı bunalımı aştığı, hem de asıl çıkışını gerçekleştirdiği biliniyor. Nitekim "Bu operanın, bestecilik kariyerimin bir başlangıcı olduğu söylenebilir" diyerek kendisi de bu gerçeği ifade etmiştir. (G. Verdi Nabucco, 2003: 19) Librettosu Temistocle Solera (1815-1878) tarafından yazılan ve dünya prömiyeri, Milano'daki ünlü la Scala'da 9 Mart 1842 tarihinde gerçekleştirilen (Kobbé, 1997: 854) Nabucco'nun başarısı, temelde olağanüstü güzellikteki yetkin şan partilerinden ve bestecisinin insan psikolojisine dair derin kavrayışından kaynaklanmıştır. Ne var ki Verdi'nin, sırtını seleflerine dayadığı açıktır: Opera sanatını iyi bilenler, Nabucco'nun ansamblarındaki Bellini, kolaraturlarındaki Rossini etkisini kolayca fark edebilirler. Yine de eser, dikkat çekici bir orijinaliteye sahiptir ve gelenekten belirgin bir kopuşu da içerir. Nabucco'yu seyreden Donizetti, eser hakkındaki düşüncelerini "Her şeye rağmen bu bir dâhilik" sözleriyle dile getirmiştir (G. Verdi Nabucco, 2003: 23).

Nabucco'nun konusu, ana hatlarıyla Yahudilerin M.Ö. VI. yüzyılda yaşadıkları yetmiş yıllık Babil Sürgünü'dür. [Bazı tarihçilerin, sürgünün altmış yıl devam ettiği kanaatinde olmalarına karşın Yahudilerin kutsal kitabı Tanah'ın "Neviim" yani "Peygamberler" bölümünde yer alan Yirmeyahu kitabının 25:11,12 ile 29:10 numaralı pasajlarında sürgünün yetmiş yıllık bir zaman dilimini kapsadığı bildirilmektedir. (Kutsal Kitap, 2003: 964, 970)]

“Olay, Babil Krallığı’nın en ihtişamlı döneminde ve Kral II. Nabucodonosor zamanında, M.Ö. 587 yılında, Kudüs’te ve Babil’de geçmektedir” (Altar, 2000: 56). Eserde Yehuda Krallığı’nın üzerine yürüyen Babil İmparatoru Nabucco (Nabucodonosor / Nebukadnezar), hedefini gerçekleştirir fakat kendini bir Tanrı olarak ilan ettiği için lanetlenerek akli dengesini kaybeder. Nabucco’nun bu durumdan yararlanan üvey kızı Abigaille, tahtı ele geçirir ve imparatorun öz kızı olan Fenena ile Yehuda Kralı’nın yeğeni Ismaele (Yişmael / İsmail) arasındaki aşka duyduğu tepki nedeniyle (çünkü kendisi de Ismaele’yi sevmektedir) bütün Yahudilerin öldürülmesini buyurur. Bu sırada Tanrı’ya iman ettiği için affedilerek akıl sağlığına kavuşan Nabucco’nun tahtı tekrar ele geçirmesi ise Abigaille’nin planlarının sonu olur. Yahudiler özgürlüklerine kavuşurken, Abigaille büyük bir pişmanlık içinde intihar eder.

Nabucco’da Müzikal Unsurlar

Bu çalışmada Nabucco operasının G. Ricordi tarafından Milano’da yapılan ilk basımının Edwin F. Kalmus’un editörlüğünde A 4614 katalog numarasıyla Miami’de gerçekleştirilen yeni baskısı (1975-1980) temel alınmıştır. Buna göre Nabucco’nun o yıllarda siyasi birliklerine kavuşmak için mücadele eden İtalyanların millî duyguları açısından son derece ajitatif olmakla beraber, edebî ve dramatik yönden özel bir derinlik taşımayan bu konusunu işlerken, Verdi’nin şanı ön planda tutmuş olduğu, açıkça görülmektedir. Orkestralamanın ise acemice değilse bile biraz sert ve kontrolsüz olduğu söylenebilir. Örneğin büyük davul, sadece Sinfonia’da (Uvertür) iki yüz defadan fazla kullanılmıştır. Partisyonun genelinde görülen çalgılama ve nüans kontrastları da dönemin yerleşik uygulamaları göz önüne alındığında nispeten abartılıdır. Burada Çaykovski’nin, hocaları tarafından “kaba” bulunan orkestrasyonuna benzer bir durum söz konusudur. Bu durumun bir gençlik heyecanının sonucu olduğunu söylemek mümkün görünse de, asıl neden, büyük olasılıkla Verdi’nin, bir imparatorluğun görkemini ve eserdeki katı dramatik yapıyı bu biçimde yansıtabileceğini düşünmesidir. Ve bunda başarılı da olmuştur. Nabucco’nun orkestralaması, şan partileriyle ilişkisi bakımından henüz Aïda’nınki kadar dengeli değilse bile kendi içinde son derece tutarlı ve işlevseldir.

Verdi’nin, değişen ruh hâlleri, karakterler ve olaylar arasındaki geçişleri orkestra ile vurgularken sergilediği maharet üzerinde de ayrıca durulması gerekmektedir. Besteci, bu noktalarda

istediği etkiyi rahatça elde edebilen bir sihirbaz gibidir adeta. Nabucco'yu dinlerken insan, orkestranın bir palet, Verdi'nin de paletindeki renkleri büyük ustalıklarla tuvale geçiren bir ressam olduğu hissine kapılır. O kadar ki, sahne görünmese bile sadece orkestrayı dinleyerek bütün aksiyonu kafada canlandırabilmek neredeyse mümkündür. Abigaille'nin sahneye çıkışı, Nabucco'nun Gerasalemme'ye (Yeruşalayim / Kudüs) girişi, Zaccaria'nın (Zeharya / Zekeriya) Fenena'yı rehin alması ve Anna'nın Ismaele'yi koruması, hep buna örnek gösterilebilecek noktalar. Tüm bu sahnelerde olayların müziklendirilmediğini, tersine müziğin olaylaştığı görülmektedir.

Benzer biçimde; birinci perdede Yahudilerin yaklaşmakta olan Bâbil ordusu nedeniyle yaşadığı paniği ifade eden fugato (koro: "Io vedeste?"), ikinci perdenin başında dua eden Yahudi başrahibinin oluşturduğu uhrevi atmosferi hissettiren çello solosu, ikinci perdenin sonunda Nabucco'nun çarpılmasını yansıtan kromatizm ve finalde Abigaille'nin ölümü esnasında duyulan tiz flüt pasajı da (ki burada, o civarda uçması muhtemel bir meleği görür gibi oluruz), Verdi'nin betimleme konusundaki üstünlüğünün birer kanıtıdır.

Nabucco, çeşitli müzik formları açısından da zengin bir operadır: Finalden hemen önceki marcia funebre (cenaze marşı); zarif ezgisi ve yarattığı yoğun atmosferle, Beethoven'ın 7. Senfoni'sinin Allegretto'su, Chopin'in 2. Piyano Sonatı'nın Lento'su veya Grieg'in Trauermarsch'ının yanına konulabilecek düzeydedir. Üçüncü perde girişindeki koronasyon (taç giyme) sahnesini anlatan "È l'Assiria una regina" korusu da içeriği itibarı ile bir çeşit salve regina'dır.

Nabucco, tam bir koro operasıdır. Zaten konusu buna son derece uygundur. Zaccaria'nın arkasındaki Yahudi halkı, librettoda adeta bağımsız bir karakter olarak çizilmiştir. Yaklaşık iki saat süren eserin dört perdesinde de ağırlıklı yeri olan koro, dinamizmini hemen hemen hiç kaybetmez. Yazıldığı günden bu yana İtalyan ulus'u için bir çeşit millî marş niteliğinde olan Esir İbraniler Korusu'nda ("Va, pensiero, sull'ali dorate") olduğu gibi, zaman zaman tek sesli yazı tekniğini kullanan Verdi, bu yolla (söz gelimi) esaretin perişanlığını ifade etmede son derece başarılı olmuştur. Nabucco'da "Gli arredi festivi giù cadano infranti" gibi müstakil parçaların dışında koronun pek çok yerde kısa girişleri vardır. Bir koro provasında bulunmuş olanlar, bu kısa pasajları öğrenmenin en az bütüncül koro parçalarını çalışmak kadar zor olduğunu iyi bilirler. Bas, tenor ve soprano partilerinin dikkatle incelenip, orkestralama ve rejisi de göz önünde

bulundurulacak uygun bir rotasyonun sağlanması, koro şefi açısından önemlidir. (Ricordi gibi bazı edisyonlar, alto ve soprano partilerini aynı porteye yazmaktadırlar.) Sonuç olarak okuma, öğrenme, telaffuz, ezberleme, ritmik presizyon (kesinlik), entonasyon, nüans ve ifadenin adanıklılı çalışılabilmesi için (eseri daha önce söylememiş bir topluluk göz önüne alındığında) en az iki, üç haftalık bir süre gerektiren bu koro yazısı, İtalyan operasında koroyu hak ettiği yere getiren besteci olan Verdi'nin bu alandaki ilk başarılı uygulamasıdır.

Nabucco operası, "D'Egitto là sui lidi" (Zaccaria), "Anch'io dischiuso un giorno" (Abigaille) ve "Dio di Giuda!" (Nabucco) gibi birçok zevkli aryanın yanı sıra; düet, terzet ve ansambller bakımından da dopdoludur. Birinci perdedeki Abigaille-Ismaele-Fenena terzettino'su veya üçüncü perde başındaki Abigaille-Nabucco düet'i, buna örnek olarak gösterilebilir. Birinci perde finalinde Nabucco, Abigaille, Zaccaria, Ismaele ve Fenena tarafından seslendirilen ansamblin müzikal birliği ise özellikle dikkat çekicidir. Librettoya bakılacak olursa, burada Nabucco şiddet, Abigaille ihtiras, Zaccaria-Ismaele-Fenena üçlüsü ise inançla doludur. Ne var ki Verdi, bu kadar farklı ruh halinin bir arada bulunduğu ve herkesin kendi derdini anlattığı böyle bir sahnedeki uyumun, müzik ile nasıl tesis edilebileceğine dair adeta bir ders vermektedir. Bir başka ansambl, "S'appressan gl'istanti", ikinci perde finalinde yer almaktadır. İnsanda yücelik duygusu uyandıran, bütün karakterlerin kadere boyun eğdikleri, ancak ilginç gelişmelere gebe olan gelecekte habersiz oldukları bir anı ifade eden bu ansambl, opera edebiyatının en etkileyici ses topluluklarından biridir ve Puccini'nin Turandot operasının ünlü ansambl "Non piangere, Liù!"yu aratmayacak niteliktedir.

Nabucco'nun temel şan partisi, adının hemen akla getirebileceğinin tersine, Nabucco değil, Abigaille'dir. Abigaille, Verdi'nin özellikle ilk dönem operalarında görülen "dramatik-koloratur" nitelikte bir partidir. (Un Giorno di Regno'daki Giulietta di Kelbar, Ernani'deki Elvira, Giovanna d'Arco'daki Giovanna, Attila'daki Odabella, Jérusalem'deki Hélène, I masnadieri'deki Amalia, Macbeth'deki Lady Macbeth, Il Corsaro'daki Medora, La battaglia di Legnano'daki Lida ve Luisa Miller'deki Luisa Miller partileri gibi). Dramatik-koloratur "fach"ın (ses karakterinin) anlamı, rolü oynayacak olan dramatik sopranonun, koloratur beceriyi de haiz olmasıdır. Bu ise oldukça az bulunan bir özelliktir, çünkü bir soprano sesin "lirik" ya da "dramatik" olması, esas itibarı ile hacminin genişliği ile alakalı olmakla birlikte, hacim arttıkça sesin ajilite

kabiliyeti büyük oranda azalır. O nedenle dramatik-koloratur kabiliyet, Paganini'nin ünlü Keman Konçertosu'nu viyolonsel ile çalmak gibidir ve bu kabiliyete sahip olan soprano sayısı oldukça azdır. Üstelik, opera edebiyatında bu ses için yazılmış olan partiler de birbirlerine göre büyük farklılıklar arz etmektedirler. Bu alanda gerçek bir standarttan söz edilemez. Örneğin Donizetti'nin Lucia di Lammermoor'undaki Luciayı müthiş bir başarı ile yorumlayan Maria Callas gibi son derece güçlü bir şarkıcının, Abigaille partisini çok yorucu bularak bu partiden genelde uzak durmuş olması dikkat çekicidir. Aslında operada rol ile parti arasındaki ilişki sorunu gibi ses karakterlerinin sınıflandırılma kriterlerinin de henüz net olarak tanımlanamamış olduğunu söyleyebiliriz. La Traviata'nın dramatik-koloratur olarak bilinen ünlü "Violetta" partisinin lirik başlayıp, spinto devam ederek, dramatik sonlanması veya Madama Butterfly'nin librettosunda on beş yaşında bir kız olarak geçen "Butterfly" için ancak belli bir yaşta yerine oturan spinto karakterin tercih edilmesi, hep bu meseleye örnek oluşturacak belirsizliklerdir.

Verdi'nin Abigaille partisini yazarken sergilediği hüner, gerçekten üst düzeydedir. Bestecinin şan konusundaki bilgi, görgü ve yaratıcılığı, daha partinin ilk notalarında bile belirgindir. Verdi, başlangıçta partiyi en fazla "sol" ve "la" tonlarına çıkararak şarkıcıyı hazırlar, ayrıca çeşitli süslemelerle bir nevi egzersiz yaptırır. Durmaksızın devinen parti, bu haliyle solisti bir nebze de olsa rahatlatır. (Bilindiği üzere, pes veya tiz olmaktan ziyade, sürekli yinelenen tonlardan oluşan partiler, solisti daha çok yararlar.) Bu girizgahın ardından peş peşe "si-bekar" ve "do"lar sıralanmaya başlar. Eserde bulunan beş adet "si-bekar" ile altı adet "do"nun (başka bazı operalar düşünüldüğünde) sayıca çok olmadığı söylenebilirse de, bu seslerin gelişi genelde zordur ve pozisyonel olarak herşeyin güllük gülistanlık olmadığı ortadadır. Bir insan sesi uzmanı olan Verdi, kompozisyon sanatının da bir gereği olarak her şeyi inceden inceye düşünse ve ikinci perdeden sonraki kısımda olduğu gibi şarkıcıyı dinlendirmeyi ihmal etmese de, Abigaille partisi; dakikalarca uzayıp giden ezgi çizgisi, içerdiği ajilite, gerektirdiği volüm ve dramatik renğiyle gerçek bir demir leblebidir ve seslendirilmesi, inanılmaz bir efor ister. Soprano repertuarının demirbaşları arasında olan bu partinin, pek çok ünlü şarkıcının kariyerinde önemli bir yeri bulunduğu belirtilmelidir.

Nabucco'da Dramatik Karakterler

Operaya adını veren “Nabucco” karakteri, Verdi'nin o çok bilinen “acı çeken baba” motifinin ilk örneğidir. Bilindiği üzere besteci, henüz oldukça genç olduğu bir sırada, iki yıldan kısa bir süre içinde iki çocuğunu ve karısını kaybetmişti. Çoğu sanatçının eserlerinde otobiyografik bir yönelim bulunduğu gerçeği göz önüne alındığında, Verdi'nin yarattığı acı çeken baba karakterlerinin kendi hayatından renkler taşıdığı açıkça görülmektedir. Nabucco dışında Rigoletto ve La Traviata başta olmak üzere; I due Foscari, Giovanna d'Arco, Luisa Miller ve Simon Boccanegra operaları, bu motife örnek gösterilebilir. Nabucco da kızı Fenena için yalvarır, ağlar ve onun hayatını kurtarabilmek amacıyla elinden geleni yapar. Özellikle üçüncü perdede Abigaille karşısında diz çöküp içli bir biçimde “Deh, perdona ad un padre” (“Ah, bağışla bu deli babayı”) diye yalvarması, son derece dokunaklıdır. Nabucco, opera boyunca belki de en fazla değişime uğrayan karakterdir. Eserdeki en güçlü kişi olduğu hâlde, gelişmelerden nedense en çok o etkilenmektedir. Arzu ettiği fethi gerçekleştirmiş muzaffer bir imparatorken, kendini akıl sağlığı bozulmuş bir esir olarak buluverir. Finalde ise imparator olarak kudret ve iktidarını, bu kez inanç sahibi bambaşka bir insan kimliği ile yeniden kazanmış biçimde görünür.

“Nabucco” karakterinin taşıdığı dinamizmle kıyaslandığında son derece statik bir yapıda olan “Zaccaria”nın da eserde oldukça önemli bir rolü vardır. Yahudilerin başrahibi olan Zaccaria (bir “Koen Gadol” olması muhtemel görünmekle birlikte bunu librettodan anlayabilmek pek mümkün değildir), halkına önderlik eden tipik bir bilgedir. Bu özelliği ile yaşanan umutsuzlukların önünde devasa bir dalgakıran gibi durmaktadır. Birinci perdenin hemen başındaki cavatina, “Sperate, o figli”, “Zaccaria”nın, insanlarına nasıl güven telkin ettiğini gözler önüne serer. “Zaccaria”, esaret altındaki Yahudilerin vatan özlemlerini dile getiren ünlü “Va, pensiero, sull'ali dorate” korosunun ardından yine sahneye çıkar ve halkına moral verir. O, en güç koşullar altında dahi sarsılmayan inancıyla “Nabucco”nun karşısında bile geri adım atmayarak, Tanrı olduğunu iddia eden imparatoru tövbeye davet etmekten geri durmaz. O kadar ki, ölüme götürülürken bile inancından taviz vermemektedir. Belki de tüm bunların ve bulunduğu yüksek ruhani seviyenin bir karşılığı olarak, eser boyunca yaşanan mucizevi olaylardan öncelikle “Zaccaria”nın haberi olur. Librettonun, aynı zamanda eserin son cümlesini oluşturan en edebî ve anlamlı ifadelerinden biri de finalde halkıyla birlikte özgürlüğüne kavuşan “Zaccaria”nın “Nabucco”ya söylediği şu sözdür:

“Servendo a Jeovha, sarai de’ regi il re!”, yani “Sen, Yehova’nın hizmetkârı, krallar kralı olacaksın!” [Ne var ki burada bir mantık hatası var gibi görünüyor. Çünkü Yahudi ilahiyatında, ağza alınması büyük bir günah olarak kabul edildiği için kısaca “Aşem” (“İsim”) diye ifade edilen “Yehova” adının, hele de Zaccaria düzeyinde bir din adamı tarafından telaffuz edilmesi pek mümkün değildir.]

“Nabucco” ve “Zaccaria”yla beraber, eserde ayrıntılı biçimde işlenmiş olan bir diğer dramatik karakter ise yukarıda şan partisini ele almış olduğumuz “Abigaille” karakteridir. Verdi’nin, bu karakteri ele alırken tam bir realist, hatta materyalist olarak hareket ettiği söylenebilir. Çünkü “Abigaille”, sahnede bütün insani özellikleriyle boy göstermektedir. “Abigaille”nin, kendisine Fenena’ya olan aşkını anlatan “Ismaele”ye söyledikleri, son derece dokunaklıdır: “Io t’amava! Il regno e il core pel tuo core io dati avrei.” (“Seni sevdim! Kalbinin karşılığında krallığımı ve kalbimi verebilirdim.”) Opera seyircisi/dinleyicisi, “Abigaille”nin sevgisiz büyümüş olduğunu daha eserin başında hisseder. Ve hissiyatında yanılmış olmaz. Çünkü o, “Nabucco”nun üvey kızıdır. Bu ruh hâlinin en çarpıcı dışavurumuyla üçüncü perdede karşılaşılır. Öz kızı olan “Fenena”ya duyduğu sevgiyi dile getirerek, onun (“Fenena”nın) hayatını bağışlaması için kendisine yalvaran “Nabucco”yu dinlerken “Abigaille”nin çektiği ızdırap, oldukça belirgindir. Hele “Nabucco”ya, “Un’altra figlia?” (“Ya öbür kızın?”) diye sorarken içinde bulunduğu çaresizlik, gerçekten yürek burkar. “Abigaille”nin asıl sevdiği, “Ismaele” değil, “Nabucco”dur sanki. Nitekim en büyük acıyı, “Ismaele” “Fenena”yı tercih ettiğinde değil, “Nabucco”, kendisinin (yani “Abigaille”nin) aslında bir köle olduğunu söyleyip “Fenena” için gözyaşı döktüğünde çeker gibidir. “Abigaille”nin ölümü bile hayatta ne kadar yalnız olduğunu gösterir. Yaşadığı hayal kırıklıklarının ardından intihar ederken, yaptıklarından duyduğu pişmanlığı dile getiren “Abigaille”, seyircide bir merhamet duygusu uyandırır. Tüm bu özellikleriyle “sosyal koşulları içinde değerlendirilen kötü”nün en başarılı tasvirlerinden birini oluşturur.

Nabucco’da Sosyo-Politik Arka Plan

Verdi’nin Nabucco’yu yazdığı sıralarda, İtalyan ulusu bir bağımsızlık mücadelesi vermekteydi ve ulusal birliği sağlayabilmek için yoğun bir çaba sarf ediliyordu. Napoleon Bonaparte’ın yenilmesinin ardından Fransız egemenliği sona ermiş, ancak bu defa da İtalya topraklarında Avusturya İmparatorluğu hâkim olmuştu. İtalyanlar bir yandan Avusturya boyunduruğundan kurtulmak, bir

yandan da Ortaçağ'dan beri devam eden bağımsız kent devletlerini tek bir ulus-devlet çatısı altında toplamak için uğraşıyorlardı. Ne var ki mücadelenin bu iki ayağı da kendi içinde birbirine karşıt nitelikteydi. Zira ulusal bağımsızlığın, altında elde edilebileceği çatı olarak görünen kraliyet yönetimi, İtalya'nın birliğinin sağlanabileceği yegane yapı olan ulus-devlet modelinin lokomotifini modern kent soylu sınıfın çıkarlarına ters düşmekteydi. Kısaca söylemek gerekirse, İtalya'da bir aristokrasi – burjuvazi çekişmesi de yaşanıyordu. Bu çekişmenin belki de en iyi edebî ifadesini bulduğu di Lampedusa'nın *Leopar* (1858) romanında söz konusu durum, romanın başkahramanı olan aristokrat Prens Fabrizio'nun ağzından (güçlenmekte olan burjuvazi kast edilerek) şöyle dile getirilmektedir: “Biz Leopar’lar, Aslan’lardık; yerimize geçecekler küçük çakallar ve sırtlanlar olacak...” (di Lampedusa, 1998: 140).

Önemli müzik tarihçilerimizden Cevad Memduh Altar, İtalya'nın o yıllarda sergilediği sosyo-politik tabloyu ve Verdi'nin bu tablodaki yerini şu şekilde belirlemektedir:

“Modena Dükalığı, II. Francesco tarafından yönetilmekteydi. Aynı bölge içinde ayrıca Papa IX. Pius da bağımsız bir kilise devleti kurmuştu. Parma bölgesini, İspanya'nın Burbon hanedanından gelen III. Carlos yönetiyordu. Toscana eyaletini ayrı bir devlet hâlinde yöneten II. Leopoldo, Avusturya'nın baskısı altında, anayasayı yürürlükten kaldırmak zorunda bırakılmıştı. Lombardia-Venedik bölgesindeki Avusturya yönetimi ise, katlanılması imkânsız bir hâl almıştı. Bu korkunç durumun yanibaşında, ulusal bütünlüğü bir an önce sağlama ve İtalyan ulusunu tek bir ilke etrafında birleştirme yolunda insanüstü çaba harcayan vatanseverlerden Kont Cavour'un mücadelesi, gerekli yankıyı uyandırmaktan geri kalmıyor, Giuseppe Verdi ise, özgürlük idealini ruhlarda tazeleyecek heyecanı, o dönemde yazdığı eserlerin çoğunda dile getiriyordu. Böylece Verdi, ulusal birlik inancının filizlenip yeşereceği ruhsal ortamı, İtalyan ulusunun gönlünde yaratmaya çalışıyor ve bu yolda olağanüstü başarı sağlıyordu” (Altar, 2000: 39-40).

İtalya'da XIX. yüzyılın ikinci yarısında ve oldukça çalkantılı geçen bu dönem, 1849-1866 yılları arasında kapsamaktadır. 1866 yılı, Rusya ile Avusturya arasında Prag'da imzalanan antlaşmayla barışın sağlandığı ve Venedik'in Avusturya tarafından İtalya'ya bırakıldığı yıldır. Ne var ki, İtalyan ulusal bağımsızlığının ve birliğinin tam olarak sağlanması anlamına gelen bu gelişmelerden altı yıl önce, yani 1860'ta ülke genelinde gerçekleştirilen bir referandum ile İtalya'nın

bir bayrak altında toplanması büyük oranda sağlanmış ve bu yolla mücadele, çok önemli bir aşamaya zaten ulaşmıştı. İşte Verdi, eserleriyle bu mücadeleye destek verdiği söz konusu dönemde, adının baş harfleri “Vittorio Emanuele Re d’Italia”, yani “İtalya Kralı Vittorio Emanuele” biçiminde değerlendirilecek kadar sembolik bir şahsiyet hâline gelmişti. O yıllarda “Evviva Verdi!” (“Yaşasın Verdi!”) demek bile büyük bir suç teşkil ediyordu. Düzenli aralıklarla sosyo-politik göndermeler içeren operalar yazan besteci, 1859 yılından sonra ise (Don Carlos operası dışında) eserlerinde siyasal konuları bırakarak sadece insan ruhunun özelliklerini ele almaya başlamıştır.

Verdi’nin yukarıda sözü edilen sosyo-politik içerikli operaları ve prömiyer yılları şöyledir: Bu bildirinin konusunu oluşturan Nabucco (1842), I Lombardi (1843), Ernani (1844), Attila (1846), La Battaglia di Legnano (1849), I Vespri Siciliani (1855), Simon Boccanegra (1857), Maskeli Balo (1858) ve Don Carlos (1867). Bu operaların yazıldığı zaman zarfında Verdi’nin kısa sürelerle sosyo-politik tematiğin dışına çıktığı da olmuştur. Ancak bütüne bakıldığında, bestecinin yaratım süreci ile siyasal gelişmelerin paralellik arz ettiği görülmektedir. Yukarıda da belirtildiği üzere besteci 1859 yılında sosyo-politik içerikli librettolar seçmekten vazgeçmiş, sadece Don Carlos operasında (bir defaya mahsus olmak kaydıyla) yine siyasal bir konuyu tercih etmiştir. Bunun nedeni, İtalya’da 1859 yılında ulusal birliğin sağlanmasına karşın Floransa’nın başkent olması, Roma’nın ise Vatikan’a bağlı kalarak İtalyan birliğinin dışında kalması, daha sonra Fransızların eline geçen şehrin, ancak 1867 yılında İtalyan Krallığı’nın başkenti olmasıydı. 1859’da İtalyan birliğinin sağlanmasıyla ilgisini daha çok “insan” a ve onun sorunlarına çeviren Verdi, İtalya’nın adeta kalbi hükmündeki Roma ile ilgili siyasal gelişmelerin heyecanı ile Don Carlos operasında tekrar sosyo-politik bir arka plana yönelmiştir.

Nabucco’nun bestelendiği dönemde, İtalya’da XIX. yüzyıla damgasını vuran ve 1861 yılında İtalya Krallığı’nın kurulmasıyla sonuçlanan “Risorgimento” hareketi en hızlı günlerini yaşamaktaydı. Kendini Risorgimento akımının bir parçası olarak gören Verdi, Nabucco operasında İtalya’nın içinde bulunduğu altüst oluşlarla dolu, çalkantılı ortamı ve İtalyan halkının yaşadığı baskıları, dolaylı bir şekilde ama net yansımalarla dışavurmuştur. Eserde Babil İmparatorluğu esareti altındaki Yahudiler ile Avusturya İmparatorluğu esareti altındaki İtalyanlar arasında bir özdeşlik kurulmaktadır. Librettonun önemli bileşenlerinden biri olan Yahudilerin Tanrı inancı

ile kurtuluş ümidi arasındaki bağ ise katolizmin merkezi olan İtalya ile İtalyan halkının bağımsızlık ümidi arasındaki sıkı ilişkiye karşılık gelmektedir. Eserin prömiyerinin yapıldığı 1842 yılında, ülkedeki sosyo-politik gelişmeler en yoğun dönemini yaşıyordu. Sansürün oldukça katı uygulandığı söz konusu yıllarda, İtalya-Avusturya savaşımını açıktan ifade eden bir sanat eseri meydana getirmek hayal dahi edilemeyecek bir durumdu. O nedenle diğer bazı sanatçılarla birlikte Verdi de, içindeki vatansever duyguları ve sanatıyla halkın yanında olma isteğini, ancak sembolik bir anlatımla ortaya koyabilmiştir. Bununla beraber sözü edilen bu sembolizmin neye işaret ettiği, hangi sosyo-politik gerçeklere karşılık geldiği o kadar belirgindi ki, Nabucco'nun prömiyerinde izleyiciler/dinleyiciler “İbrani Esirler Korosu”nu ayakta alkışlamışlar ve “bis”i yani bir parçanın beğeni alkışları nedeniyle ikinci defa tekrar edilmesini siyasi nedenlerle yasaklamış olan Avusturya yönetiminin bu kararına karşın parçayı dakikalarca alkışlayarak tekrar ettirmişlerdi. Verdi'nin Milano'daki ikinci cenaze töreninde tamamen spontan bir biçimde halk tarafından okunan Esir İbraniler Korosu'nun o günden bu yana İtalya'nın gayriresmî ulusal marşı olması, bu parça özelinde Nabucco operasının, yapısında nasıl bir sosyo-politik arka plan barındırdığının en çarpıcı göstergesidir.

SONUÇ

Verdi'nin Nabucco operası, orkestralama açısından bestecinin erken dönem eserlerinde görülen özellikleri sergilemektedir. Yer yer oldukça sert ve köşeli olan bu orkestrasyon, henüz yirmi dokuz yaşındaki genç Verdi'nin heyecanlı ve oturmamış bestecilik dilini dışavurmaktadır. Eserde koro kullanımını ise besteci açısından (müzikal anlamda) tipiktir. “Koronun babası” olarak nitelenebilecek olan Verdi, bilindiği gibi bu insan sesi topluluğuna opera formunda gereken yeri ve önemi veren bestecidir. Nabucco'nun temel şan partisi, bestecinin ilk dönem operalarında sık gözlenen “dramatik-koloratur” nitelikte bir partidir; ayrıca “Nabucco” karakteri Verdi'nin “acı çeken baba” motifine, “Abigaille” ise “sosyal şartları içinde ele alınan kötü”ye örnek teşkil etmektedir.

Nabucco operası, o yıllarda ulusal birlik ve bağımsızlık mücadelesi veren İtalyan halkının sosyal ve siyasal taleplerinin bir ifadesi olan ilk gerçek Verdi operasıdır. Eserdeki yoğun koral yapı, insan topluluklarını ifade etmesi bakımından dolaysız biçimde toplumsal-siyasal bir fon oluşturduğu gibi, ünlü Esir İbraniler

Korosu'nun ("Va, pensiero, sull'ali dorate") "unison" yani tek sesli yapısı da İtalyan halkının birlik özlemini ve dayanışmasını olağanüstü etkili bir biçimde ifade etmiştir. Bu koro parçasında nüans açısından hep bir gerilim içinde olan ve açığa çıkamayan potansiyel, şimdilik bağımlı olsa da kısa bir süre sonra bağımsızlığını kazanacak olan İtalyan ulusunun güçlü bir betimlemesi gibidir. Gerek içeriği, gerekse bu içeriği destekleyen müzikal yapısıyla Nabucco, Verdi'nin sosyo-politik kapsamlı operaları içinde hem kronoloji hem de başarı açısından ilk sırada yer almaktadır.

KAYNAKÇA

- Altar, C. M. (2000). Opera Tarihi, Cilt 2, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- di Lampedusa, G. T. (1998). Leopard, (çev. Semin Sayıt), İstanbul: Can Yayınları.
- G. Verdi Nabucco. (2003). İzmir Devlet Opera ve Balesi Program Dergisi, Sayı 95, İzmir.
- Kobbé, G. (1997). The New Kobbé's Opera Book, London: Ebury Press.
- Kutsal Kitap. (2003). İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları.
- Stravinsky, I. (2000). Altı Derste Müziğin Poetikası (çev. Cem Taylan), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Verdi, G. (1980). Nabucco (partitur), Miami: Kalmus Edition.