

BALKAN MÜZİK VE SANAT DERGİSİ

Cilt: III

Sayı: 2

Ekim 2021

BALKAN MUSIC AND ART JOURNAL

Volume: III

Issue: 2

October 2021

ISSN 2667-5439

e-ISSN: 2687-2064

BALKAN MÜZİK VE SANAT DERGİSİ

Cilt: III

Sayı: 2

Ekim 2021

BALKAN MUSIC AND ART JOURNAL

Volume: III

Issue: 2

October 2021

BALKAN MÜZİK VE SANAT DERGİSİ

BALKAN MUSIC AND ART JOURNAL

Cilt:III Sayı:2 Ekim 2021

Volume:III Issue:2 October 2021

Sahibi / Owner

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

Editör / Editor-in Chief

Dr. Öğr. Üyesi. Sela Can DÖKMECİ

Yardımcı Editör/ Assistant Editors

Öğr. Gör. Nilgün İŞCAN

Dergi Yayın Kurulu / Editorial Board

Başkan / Chairman

Prof. Ahmet Hamdi ZAFER

Üyeler / Members

Prof.Cihat AŞKIN

Prof. Ahmet Hamdi ZAFER

Doç. Musa Eren İŞKODRALI

Doç. Çisem Öner ZAFER

Dr. Öğr. Üyesi Şükrü Öner DİNÇ

Dizgi Mizanpaj/ Page Layout

Dr. Öğr. Üyesi. Sela Can DÖKMECİ

Kapak Dizayn / Cover Design

Yusuf GÜNDOĞDU

İletişim Adresi/Address

*T.C. Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
Balkan Yerleşkesi - Edirne / TÜRKİYE
Tel.-Faks: 0284 235 80 39-40
e-mail: balkanmusicj@trakya.edu.tr*

Baskı / Publishing

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

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi Dergisi Uluslararası Hakemli Bir Dergidir.

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

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

Prof. Dr. İlker ALP
Trakya Üniversitesi

Prof. Cihat AŞKIN
İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Gülnara AZİZ
Ankara Üniversitesi

Prof. Michael BALLARINI
*Conservatorio di Musica
Arrigo Boito*

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

Prof. Şölen DİKENER
Central Michigan University

Prof. Spyros GIKONTIS
Ionian University

Prof. Selim GİRAY
Pittsburg State University

Prof. Ümit İŞGÖRÜR
Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Beste TIKNAZ MODİRİ
İstanbul Üniversitesi

Prof. Alper MÜFETTİŞOĞLU
Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dimitris PATRAS
University of Macedonia

Prof. Eser Bilgeman ŞAKİR
İstanbul Üniversitesi

Prof. Elif TARAKÇI
*Mimarsinan Güzel Sanatlar
Üniversitesi*

Prof. Jiannis TULIS
Ionian University

Prof. Melihat TÜZÜN
Trakya Üniversitesi

Prof. Dr. Ahmet YARAŞ
Trakya Üniversitesi

Prof. Reyhan YÜCELEN
Hacettepe Üniversitesi

Prof. Sevil ULUCAN WEINSTEIN
İstanbul Üniversitesi

Doç. Gökhan AYBULUS
Anadolu Üniversitesi

Doç.Dr. Nurten ÇETİN
Trakya Üniversitesi

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

Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Ferdi KOÇ
Sakarya Üniversitesi

Prof. Dr. Beste TIKNAZ MODİRİ
İstanbul Üniversitesi

Prof. Sevil ULUCAN WEINSTEIN
İstanbul Üniversitesi

Doç. Dr. Abas JAHJAI
Trakya Üniversitesi

Doç. Ömer Emre YAVUZ
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Doç. Çisem Önver ZAFER
Trakya Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Fulya AÇIKSÖZ
Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Işıl DAĞLAR
Trakya Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Şükrü Öner DİNÇ
Trakya Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Bülent HALVAŞI
Marmara Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Tuğba RENKÇİ TAŞTAN
İstanbul Ayrınsaray Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Deniz YAVUZ
Trakya Üniversitesi

İçindekiler/Contents

Makaleler/ Articles

Arda GÖKSU (1-22)

ONUR AKDOĞU UD METODLARINDAKİ TRANSPOZE ETÜD VE ESERLERİN TEKNİK AÇIDAN İNCELENMESİ

The Study of Transposed Etudes and Works from a Technical Aspect of Onur Akdoğu Oud Methods

Kübra ÇADIRCIOĞLU UYAR (23-35)

MALCOLM ARNOLD'UN MÜZİK DİLİ İLE OP.88 FANTASY FOR HORN ADLI ESERİNİN İNCELENMESİ VE ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ

An Examination of Malcolm Arnold's Musical Language and Op.88 Fantasy for Horn and Practice Methods

Mesut CAŞKA (37-50)

HASAN FERİT ALNAR KEMAN VE PİYANO SÜİTİ TAKSİM BÖLÜMÜNÜN GELENEKSEL ETKİ ANALİZİ

The Analysis of the Traditional Influence in the Taksim Movement of Hasan Ferit Alnar's Violin and Piano Suite

Haluk BÜKÜLMEZ (61-76)

CİNUÇEN TANRIKORUR'UN TERKİB ETMİŞ OLDUĞU ŞEDD-İ SABÂ MAKAMININ TAHLİLİ DOĞRULTUSUNDA TÜRK MÜZİĞİ KEMAN EĞİTİMİNE YÖNELİK ŞEDD-İ SABÂ ETÜDÜN OLUŞTURULMASI

Creation of the Şedd-i Sabâ Etude Concerning the Turkish Music Violin Education in Accordance with The Analysis of the Şedd-i Sabâ Maqam Composed by Cinuçen Tanrıkorur

Bahar HOŞCAN (77-96)

JOSEPH BOULOGNE, THE CHEVALIER DE ST GEORGE: MUCH FORGOTTEN BLACK COMPOSER OF THE 18TH CENTURY FRANCE

Joseph Boulogne, the Chevalier de St George:

18. yüzyıl Fransa'sının Unutulmuş Siyahî Bestecisi

Mustafa KURT

(97-113)

**JOHANNES BRAHMS'IN F-MOLL OP.120 NO.1 VİYOLA SONATININ
FORM BAKIMINDAN İNCELENMESİ**

Form Analysis of Op.120 No.1 Viola Sonata in Fa minor by Johannes Brahms

Çeviriler/ Translations

Ferit Yazıcı

(51-59)

**XX. YÜZYILIN İKİNCİ YARISI İLE XXI. YÜZYILIN BAŞLANGICI
ARASINDA HEYKEL SANATININ BİR TÜR OLARAK DÖNÜŞÜMÜ**

*Transformation of Sculpture as an Art Form in the Second Half of the XX – At the
Beginning of the XXI. Century*

ONUR AKDOĞU UD METODLARINDAKİ TRANSPOZE ETÜD VE ESERLERİN TEKNİK AÇIDAN İNCELENMESİ

THE STUDY OF TRANPOSED ETUDES AND WORKS FROM A TECHNICAL ASPECT OF ONUR AKDOĞU OUD METHODS

Arda GÖKSU*

Geliş Tarihi: 30.03.2021

Kabul Tarihi: 16.08.2021

(Received)

(Accepted)

Öz: Bu çalışmanın amacı, 1992 ve 1993 yıllarında iki cilt olarak basılan Onur Akdoğu Ud Metodu 1 ve 2'deki transpoze icra çalışmalarını belirleyerek teknik açıdan incelemektir. Çalışmanın evrenini, her iki metotta yer alan etüd ve eserler oluşturmaktadır. Transpoze edilerek yazılan etüd ve eserler ise örnekleme teşkil etmektedir. Verilerin toplanmasında belgesel tarama tekniği kullanılmıştır.

1. metotta 95 etüd, 9 şarkı, 1 şarkı bölümü ve 1 saz semâî bölümü bulunmaktadır. Bunların içerisinde transpoze yazılan 5 etüd vardır. Bu etüdlerin icrasında 1. pozisyonun kullanıldığı, daha çok 4'li, 8'li (oktav) aralık çalışmalarına yer verildiği ve Kürdîlihiczâkâr ile Nihavend makamlarının tercih edildiği tespit edilmiştir. 2. metotta da 39 etüd, 49 şarkı, 11 şarkı bölümü, 10 saz semâî, 5 saz semâî bölümü, 1 peşrev, 2 peşrev bölümü, 1 sirto, 2 sirto bölümü, 1 longa, 1 medhâl, 14 türkû, 2 oyun havası, 1 oyun havası bölümü, 1 yürük semâî ve 1 beste bölümü bulunmaktadır. Bu metotta 2 şarkı, 1 şarkı bölümü ve 1 etüd transpoze yazılmıştır. Çalışmaların icrasında 1., 2., 3. ve 4. pozisyonlar kullanılmış olup, 5'li, 6'lı aralık çalışmaları ile Rast, Segâh ve Hicaz makamlarının tercih edildiği belirlenmiştir.

Elde edilen sonuçlar ile incelenen metodlar transpoze icra anlayışı açısından değerlendirilmiş ve daha verimli bir şekilde kullanılmalarına yönelik öneriler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Onur Akdoğu, Ud, Ud Metodu, Transpoze.

Abstract: This study aims to determine the studies on transpose performance exercises in Onur Akdoğu Oud Method Book 1 and 2, published in two volumes in 1992 and 1993, and examine them technically.

The universe of the study consists of etudes and works in both books. Etudes and works written by transposition in the books constitute the sample. Document analysis technique was used to collect the data of the study.

The Book 1 includes 95 etudes, 9 songs, 1 song section, and 1 saz semâî section. Among these, there are five etudes that are transposed. It was determined that the 1st position was used in the performance of these etudes, mostly 4th interval and 8 (octave) exercises were used, and the Kürdîlihiczâkâr Maqam and Nihavend Maqam were preferred. The Book

* Dr.Öğr.Üyesi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, goksuarda@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-7018-9967.

2 includes 39 etudes, 49 songs, 11 song sections, 10 saz semâî, 5 saz semâî section, 1 peşrev, 2 peşrev sections, 1 sirto, 2 sirto sections, 1 longa, 1 medhâl, 14 folk songs, 2 traditional dance music, 1 traditional dance music section, 1 yürük semâî, and 1 beste section. In Oud Method Book 2, 2 songs, 1 song section, and 1 etude were transposed. It was determined that the 1st, 2nd, 3rd, and 4th positions were used in the performance of these studies, 5 (fifth), 6 (sixth) interval studies were used, and Rast, Segâh and Hicaz Maqams were preferred.

The methods examined with the results obtained were evaluated in terms of transpose performance understanding, and recommendations were presented for their use more efficiently.

Keywords: Turkish Music, Onur Akdoğu, Oud, Oud Method, Transpose.

1. GİRİŞ

Türk müziğinin önemli çalgılarından biri olan ud, tarihsel süreç içerisinde; tarihçesi, yapısı, icrası, önemli icracıları ve eğitimi ile ilgili konularda her zaman merak uyandırmış ve araştırılmış bir çalgıdır. Birçok önemli nazariyatçı ve araştırmacı eserlerinde ud çalgısına yer vermişlerdir. Ud, ünlü İslam düşünürü Kindî'nin müzikle ilgili yazmış olduğu Risâle fî Hubr Te'lif el Elhân adlı eserine telleri, sesleri ve ezgileri çerçevesinde konu olmuştur. Bu eser ile Ud'un 9. yy'da önem kazandığını, Kindî'nin sesleri ve dizileri açıklamak için bu çalgıyı ele almasından anlıyoruz.¹ Bu risâle üzerinde yapılan ilk çalışma Lachmann ve Hıfî'nin 1931 Leipzig'de basılan tahkikli neşirleridir.² Kindî bu risâlesinde; kompozisyon sanatını, notasyonu, uda tatbik ederek ses perdeleri ve notaların terkiibini değerlendirmiştir.³ Kindî'den sonra Farâbî ve felsefî-dinî bir topluluk olan İhvân-ı Safâ'nın müzikle ilgili olan eserlerinde de ud ile ilgili bilgiler yer almaktadır. İhvân-ı Safâ'nın mûsikî risâlesi, "İslâm düşüncesinde el-Kindî ve daha sonra da el-Fârâbî'nin *Kitâbu 'l-Mûsikî el-Kebîr* adlı müstakil mûsikî eserinden sonra, mûsikî ile ilgili düşünceleri ihtiva eden ve bunun kaleme alındığı, bilinen az sayıdaki eserlerden biridir."⁴ İhvân-ı Safâ, çok çeşitli mûsikî âletinden söz ederek, bu âletler içerisinde en güzel olanının "ud" olduğunu belirtir. İhvân-ı Safâ'nın, Mûsikî Risâlesinde udun nasıl yapıldığı, düzenlendiği, kullanılışı, telleri, tel uzunluğu, kalınlık ve inceliği, vuruşları arasındaki oranların miktarları açıklanmaktadır.⁵ Kindî, Fârâbî ve İhvân-ı Safâ'dan başka, İbn-i Sînâ, Safiyüddîn-i Urmevî, Kutbuddin Şirâzî, Abdülkadir

¹ Onur Akdoğu, "Türk Müziği Tarihi", *Ulusal Müzikoloji Dergisi*, Sayı 6, 1999, s. 2.

² Ahmet Hakkı Turabi, "el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri", (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 1996), s. 40.

³ A.g.e., s. 41.

⁴ Yalçın Çetinkaya, *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi*, 3. Baskı, İnsan Yayınları, İstanbul 2014, s. 79.

⁵ A.g.e., s. 99.

Merâgî ve Abdülaziz bin Abdülkadir Merâgî gibi mûsikî âlimlerinin risâleleri ve edvârlarında da udun akordu, yapısı ve icrâsı üzerine ilk bilgilere rastlanmaktadır. XV. yüzyılın sonuna kadar yazılmış mûsikî edvârlarında tespit edildiği kadarıyla udun en önemli yönü bir nazariyat sazı olmasıdır.⁶ Bu bilgilerden de anlaşılacağı üzere ud çalgısı çok eski dönemlerden günümüze gelmiş en temel çalgılarından birisidir.

Tarihsel süreç içerisinde ud çalgısının eğitim ve öğretimi, 20. yüzyılın başlarına kadar Türk müziğinin en etkili eğitim-öğretim yöntemi olan meşk yöntemi ile yapılmıştır. “Türk musikisinde meşk kurumu, bu sanatın yazısız anayasa kurallarından biri ve belki de en önemlisi olarak 20. yüzyıla kadar belirleyici bir disiplin biçiminde varlığını sürdürmüştür”.⁷ 20. yy’da ud çalgısı öğretimine metodun⁸ da eklenmesi yolunda önemli adımlar atılmıştır. Bu konuda büyük katkı sağlayan sanatkarlar; Şerif Muhiddin Targan, Cinuçen Tanrıkorur ve Mutlu Torun’dur.

“Çalgı müziğinin gelişimi ile ilgili olarak verebildiğimiz örnekler çok sınırlı olmakla beraber bu konunun öncülerinden olan Şerif Muhiddin Targan’dan başka Cinuçen Tanrıkorur ve Mutlu Torun gibi hem icracı hem de bestekâr olan sanatçılar, çalgıları için özel eserler besteleme ve bu teknikleri geliştirecek metotlar yazma konusunda Türk musikisi repertuarına kazandırdıkları saz eserleri ve metotlarla çalgı icrası konusunu geliştirmek hususunda önemli adımlar atmışlar ve ud çalgısını metot ile çalışılabilen bir çalgı haline getirebilmişlerdir”.⁹

Günümüze kadar pek çok ud metodu yazılmış olmakla beraber, Türk müziği devlet konservatuvarlarında ve devlet konservatuvarlarında en çok Mutlu Torun, Cinuçen Tanrıkorur, Gülçin Yayha, Şerif Muhiddin Targan ve çalışmamıza konu

⁶ Ferdi Koç, “XV. Yüzyılın Sonuna Kadar Yazılmış Mûsikî Edvârlarında Ud Sazı ve İcrası”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı 51/2, 2010, s. 389-398.

⁷ Mehmet Güntekin, “Osmanlı’da Musîkî ve ‘Hikmete Dâir Fenn’in’ Son Osmanlılar’ı”, *Osmanlı Ansiklopedisi-Kültür ve Sanat*, (Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999), 10/654-655.

⁸ “Çalgı çalma sanatının teknik ve müzikalite yönlerini bilimsel bir yöntemle öğretebilmek için her çalgının kendi özelliklerine göre hazırlanmış çalgı öğretim kitabı”. Muammer Sun, *Türkiye’nin Kültür, Müzik, Tiyatro Sorunları*, 1. Baskı, Kültür Yayınları, Ankara 1969, s. 198.

⁹ Şehvar Beşiroğlu, “Türk Musikisi Çalgı Eğitiminde Metot Kavramı”, 5. *İstanbul Türk Müziği Günleri, Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu (14-15 Mayıs 1998)*, ed. Göktan Ay (Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1999), 1/61.

olan Onur Akdoğu tarafından yazılmış ud metodlarının kullanılmakta olduğu görülmektedir.¹⁰

1. 1. Onur Akdoğu

“17 Temmuz 1947’de İzmir’de doğan Onur Akdoğu, müzikle ilgilenmeye 1963’te başladı. 1968 yılında Hava Harp Okulu’nu, 1969’da Hava Lisan Okulu’nu ve 1970’te Hava Muharebe-Elektronik Okulu’nu bitirdi. 1973 yılında, Hava Kuvvetleri’nden üsteğmen rütbesinde ayrıldı. (...)”

Hava Harp Okulu’nu bitirdiği yıl, müzikle bilimsel olarak ilgilenmeye başladı. Kendisinin hazırladığı ‘*Sedâ*’ isimli müzik dergisini 1972 yılında yayınlamaya başladı. 1976’da 10 sayı yayınlanan ‘*Ezgi*’ dergisini ve ilk kitabı olan ‘*Büselik Makamı ve Eleştirisi*’ni yayınladı. 1979’da Ege Üniversitesi’ne bağlı Güzel Sanatlar Fakültesi Müzikoloji Bölümü’nde öğrenciliği süresince birçok kurum ve kuruluşta müzik nazariyatı ve tarihi dersleri verdi. Ege Üniversitesi Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuarı’nın (EÜ, DTMK) kurulduğu 1984 yılında, aynı kuruma öğretim görevlisi olarak atandı. EÜ, DTMK Kütüphane ve Arşivi’ni göreve başlamasının ardından bir yıl sonra 1985’te kurdu fakat bu kütüphane 1999 yılında kapatıldı. 1987’de ‘*Koro*’, 1990’dan 1993’e kadar *EÜ, DTMK Dergisi*’ni yayınladı. 1996’da, Türkiye’de ilk kez Müzik Eleştirmenliği Semineri düzenleyerek, bir yıl sürece seminerlere katılanlara sertifika verilmesini sağladı. O yıllar içinde, *İzmir’den Anadolu’ya* ve *Ulusal Müzikoloji* dergilerinin yayınlanması ve hazırlanmasına katkıda bulundu.

Üniversitedeki görevinin dışında İzmir Karşıyaka Belediyesi’ne bağlı Karşıyaka Belediye Konservatuarı’nda 2000 yılında 4 yıllık lisans programı ile eğitim verilmesini sağladı. 2001 yılında ‘*Türk Müziği Dünyası*’ (www.turkmuzigidergisi.com) adlı internet sitesini açtı. Birçok idari görevde bulunan Akdoğu, ud sanatçısı olarak Almanya ve Fransa’da konferans ve dinletiler verdi.

1976- 2006 yılları arasında 32 kitap, 93 müzik yazısı (bildiri, makale, sürekli yazı vb.) yayınlamış, 78 eser bestelemiştir. Yaşamı boyunca Türk Müziği’ne katkı sağlayan ve bu alanda eserler veren müzikolog, besteci, koro şefi ve udî Onur Akdoğu 10 Mart 2007’de hayatını kaybetti”.¹¹

¹⁰ Arda Göksu, “Geleneksel Türk Çalgı Müziği Üst Düzey İcracılarının Performans Gelişim Süreci ile Devlet Konservatuvarları Çalgı Eğitiminde Kullanılan Öğretim Yöntemleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma”, (Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi, 2014), s. 206.

¹¹ Almıla Tuna, “Onur Akdoğu Bibliyografyası”, (Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, 2015), s. 2-3.

Onur Akdoğu'nun en çok istifade edilen çalışmaları; başlangıçta iki cilt olarak basılan daha sonra ise tek ciltte topladığı Ud Metodu'dur. "İlk baskısı 1987 yılında yapılan metod, ud metodları arasında en çok baskısı yapılandır. Birinci kitap 1993 yılına kadar 6 ayrı baskı yapmış, 1993 yılında ikinci cildi yayımlanmış, 2001 yılında ise iki kitap birleştirilerek yeniden basılmıştır".¹² Türkiye'de ud metodlarının incelenmesine yönelik çalışmalarda; (Bodur, 2019; Destegül, 2019; Gerçek, 2010; Koç, 2013; Küçükçök, 2016; Özdemir, 2019; Yücel, 2017) Onur Akdoğu Ud Metodlarının fiziki, genel özellik ve içerik anlamında değerlendirmeleri yapılmıştır. Küçükçök (2016) çalışmasında, Onur Akdoğu Ud Metodunda transpoze çalışmalarıyla ilgili bilgiye yer verildiğini belirtmiştir.¹³

2. YÖNTEM

Bu çalışma nitel bir araştırmadır. Yıldırım ve Şimşek (2005) nitel araştırmayı; "Gözlem, görüşme ve doküman değerlendirmesi gibi veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayları doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma yöntemidir"¹⁴ olarak tanımlamaktadır. Çalışma için gerekli olan verilerin toplanmasında belgesel tarama tekniği kullanılmıştır. "Belgesel tarama, var olan kayıt ve belgelerden veri toplama tekniğidir".¹⁵

Çalışma eseri, Onur Akdoğu Ud Metodu 1 ve Onur Akdoğu Ud Metodu 2 isimli metodlardır ve veriler bu eserlerden elde edilmiştir. Çalışmada 1992 yılında 5. basımı yapılan 1. metod ve 1993 yılında 1. basımı yapılan 2. metod kullanılmıştır¹⁶. Çalışmanın odağı bu metodlarda yer alan transpoze olarak yazılmış etüd ve eserlerdir. "Bir eserin, aynı aralıkları muhafaza ederek başka bir perdeden çalınması,

¹² Beyza Özdemir, "Hâfız Mehmed'in "Ud Muallimi" Kitabının Çeviriyazımı ve Günümüz Perspektifinden İncelenmesi", (Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, 2019), s. 27.

¹³ Emre Küçükçök, "Ülkemizde Kullanılan Yayınlanmış Ud Eğitimi Metodlarının Karşılaştırmalı Analizi", (Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, 2016), 44.

¹⁴ Ali Yıldırım – Hasan Şimşek, *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, 5. Baskı, Seçkin Yayıncılık, Ankara 2005, s. 35.

¹⁵ Niyazi Karasar, *Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar İlkeler Teknikler*, 33. Baskı, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara 2018, s. 229.

¹⁶ Onur Akdoğu Ud Metodu I ilk olarak 1987 yılında basılmış ve daha sonra tek olarak sırası ile; 2. baskı 1988, 3. baskı 1990, 4. baskı 1991, 5. baskı 1992 ve 6. baskı 1993 yıllarında yapılmıştır. Metodun iki kitaptan oluşan basımı 1993'te yapılmış ve 2000 yılında da iki kitap birleştirilip tek baskıda toplanmıştır. Bu konuda bk. Tuna, *Onur Akdoğu Bibliyografyası*, s. 35.

göçürme (transpoze) işlemidir”.¹⁷ Çalışma teknik açıdan bu etüd ve eserlerin incelenmesine yöneliktir ve bu yönde durum çalışması yapılmıştır. “Durum çalışmaları (case studies), bilimsel sorulara cevap aramada kullanılan ayırt edici bir yaklaşım olarak görülmektedir. McMillan (2000), durum çalışmalarını bir ya da daha fazla olayın, ortamın, programın, sosyal grubun ya da diğer birbirine bağlı sistemlerin derinlemesine incelendiği yöntem”¹⁸ olarak tanımlamaktadır. Çalışmada verilerin analizi basamağında 1. metotta yer alan 106 etüd/eser, 2. metotta yer alan 141 etüd/eser incelenmiş ve her iki metotta da transpoze yazılan toplam 6 etüd ve 3 eser pozisyon¹⁹, akord, aralık ve makam ilişkisi içerisinde analiz edilmiştir.

3. BULGULAR VE YORUMLAR

Çalışmada Onur Akdoğu Ud Metodu 1 ve 2’de transpoze edilmiş etüd ve eserlere ilişkin bulgu ve yorumlar, sırası ile 1. ve 2. metod olarak ve etüd numaraları dikkate alınarak aşağıdaki şekillerle desteklenip açıklanmıştır. Çalışmanın ana konusu olan transpoze icra, Türk müziğinde oldukça önemli ve zor bir icra şeklidir. Türk müziğinde genel olarak eserler yerinden notaya alınıp, farklı perdeler üzerinden notaları yazılmadığı için icracıların transpoze bilgi ve hâkimiyetlerinin çok iyi olması gerekmektedir.

“Geleneksel Türk Müziğinde notalar sol anahtarına göre yazılmakta, çıkan sesler Batı müziği notalarına göre farklı frekanslarda tınlamaktadır. Batı müziğinde 440 frekanslı ses La olduğu halde Türk müziğinde bu frekans Re (Nevâ) notasına denk gelmektedir. Türk müziğinde Ney icracıları dışındaki icracılar sol anahtarında yazılmış notayı gördükleri şekliyle ya da gerekiyorsa zihninde transpoze ederek çalarlar. Ayrıca transpoze notası yazılmamaktadır”.²⁰

Türk müziğinde farklı isimlerde akordlar bulunmaktadır. “Türk müziği eserleri notanın yazıldığı yer (Türk müziğine göre Bolahenk akord) esas alınarak,

¹⁷ Mutlu Torun, *Ud Metodu – Gelenekle Geleceğe*, 1. Baskı, Çağlar Yayınları, İstanbul 2000, s. 98.

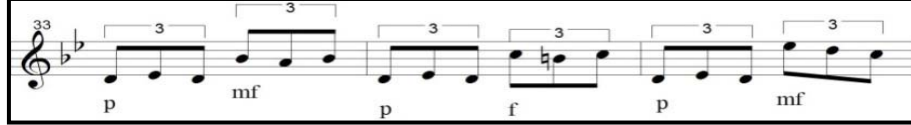
¹⁸ Şener Büyüköztürk vd., *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, 18. Baskı, Pegem Akademi Yayınları, Ankara 2014, s. 2.

¹⁹ “Telli bir çalgıda parmakların klavye üzerindeki yerlerini belirlememize, dolayısıyla, gerek zor olan eserleri kolayca çalabilmemize, gerek besteci tarafından bir sesin değişik bir tınısı istendiğinde bu sesin tınısını elde edebilmemize yarayan ve tüm bu işlemleri kolaylaştıran, dolayısıyla sol elin konumunu belirlememize yardımcı olan bir kavramdır”. Onur Akdoğu, *Ud Metodu I*, 5. Baskı, Anadolu Matbaacılık, İzmir 1992, s. 6.

²⁰ Gülçin Yahya Kaçar, “Geleneksel Çalgılardan Ud’un Müzik Öğretmenliğinde Kullanılması”, *Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 22/1, 2007, s. 117-118.

²³ İncelenen tüm etüd/eserlerin numara, etüd/eser adı, makam, usûl ve açıklama bilgileri aynı metodlarda ifade edildiği şekli ile yazılmıştır.

Şekil 2’de görüldüğü üzere etüdün 21. ve 22. ölçülerinde kromatik aralık çalışmalarına yer verilmiştir.



Şekil 3. Aralık çalışmaları

Şekil 3’de görüldüğü üzere etüdün 33., 34. ve 35. ölçülerinde sırası ile 6’lı (Yegâh-Kürdî), 7’li (Yegâh-Çargâh) ve 9’lu (Yegâh-Nim Hisar) aralıklardan oluşan atlamalı seslere yer verilmiştir. Tamamı 1. pozisyonda çalınması istenen etüde Yegâh ve Çargâh perdelerine 3. parmak, Kürdî ve Nim Hisar perdelerine de 1. parmak ile basılmaktadır. Başlangıç seviyesinde ve 1. metotta yer alan bu etüd; Kürdîlihiczâr makam dizisinin Yegâh perdesine transpoze edilmiş şeklinin udta 1. pozisyon kullanılarak nasıl icra edileceği bilgisini kazandırması bakımından önemli olarak yorumlanabilir.

3.1.2.

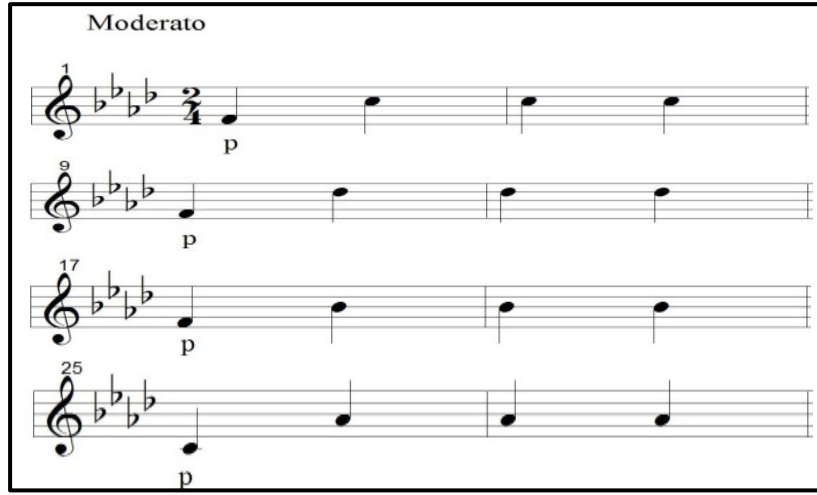
No : 92
Etüd Adı : Sonbahar²⁴
Makam : Nihavend
Usûl : Nim Sofyan
Açıklama : Fa Nihavend Etüd

‘Sonbahar’ isimli etüd Onur Akdoğu tarafından Nihavend makamında bestelenmiş ve Acem Aşiran perdesine transpoze edilerek notaya alınmıştır. Bu sebepten dolayı etüdün donanımına Kürdî, Nim Hisar, Nim Zirgüle ve Nim Hicaz perdeleri yazılmıştır. Etüde genel olarak atlamalı ses çalışmaları ön plana çıkmaktadır. Hız temposunun moderato olarak belirtildiği ve sipürde²⁵ akordtan²⁶ icra edilen etüdün tamamı 1. pozisyonda çalınmaktadır. 1. metottaki bu ilk transpoze etüdlerin basit ve akılda kalıcı ezgilerden oluşması, öğrencilerin bu konudaki algılarını güçlendirmek adına önemli bir uygulama olarak yorumlanabilir.

²⁴ ‘Sonbahar’ isimli etüdün tamamı için bk. Akdoğu, *Ud Metodu 1*, s. 66-67.

²⁵ “Sipürde (Ahterî): Bolâhenkten majör ikili (tam ses: tanini) kadar peştir. Pratikte bir sestem çalmak terimi kullanılır”. Torun, *Ud Metodu – Gelenekle Geleceğe*, s. 312.

²⁶ Türk mûsikîsi akord sisteminde yer alan akord adları ve ses aralıkları için bk. Gülçin Yahya Kaçar, *Türk Mûsikîsi Rehberi*, 1. Baskı, Maya Akademi, Ankara, 2009, s. 19.



Şekil 4. Aralık çalışmaları

Şekil 4’de görüldüğü üzere etüdün 1., 9., 17. ve 25. ölçülerinde sırası ile 5’li (Acem Aşiran- Çargâh), 6’lı (Acem Aşiran- Nim Hicaz), 4’lü (Acem Aşiran- Kürdî) ve yine 6’lı (Kaba Çargâh- Nim Zîrgüle) aralıklardan oluşan atlamalı seslere yer verilmiştir. 1. pozisyonda çalınan etüde Nim Hicaz ve Nim Zîrgüle perdelerine 4. parmak ile basılmaktadır. Bu etüd; Nihavend makam dizisinin Acem Aşiran perdesine transpoze edilmiş şeklinin udta 1. pozisyon kullanılarak icra edildiğinde, 4. parmak kullanımının gerekliliği ve bu parmağı çalıştırma becerisini kazandırması bakımından önemli olarak yorumlanabilir.

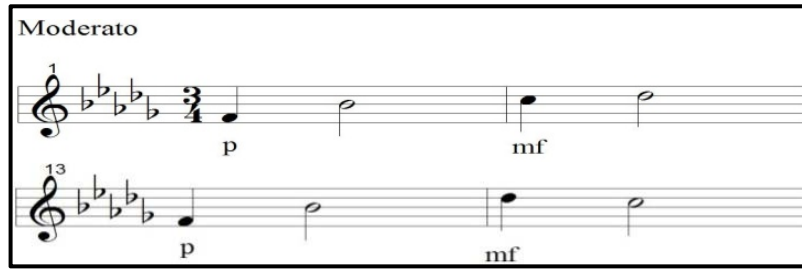
3.1.3.

No : 93
Etüd Adı : Buruk Bir Anı²⁷
Makam : Nihavend
Usûl : Semâî
Açıklama : Si $\flat$ Nihavend Etüd

‘Buruk Bir Anı’ isimli etüd Onur Akdoğu tarafından Nihavend makamında bestelenmiş ve Kürdî perdesine transpoze edilerek notaya alınmıştır. Bu sebepten dolayı etüdün donanımına Kürdî, Nim Hisar, Nim Zîrgüle, Nim Hicaz ve Irak perdeleri yazılmıştır. Etüde genel olarak atlamalı ses ve kapalı tel çalışmaları ön plana çıkmaktadır. Hız temposunun moderato olarak belirtildiği etüd Şah

²⁷ ‘Buruk Bir Anı’ isimli etüdün tamamı için bk. Akdoğu, *Ud Metodu 1*, s. 68.

akordunda²⁸ 1. pozisyonda çalınmaktadır ve bütün sesler kapalı tel olarak basılmaktadır. Bu etüd; Nihavend makam dizisinin Kürdî perdesine transpoze edilmiş şeklinin udta 1. pozisyon kullanılarak icra edildiğinde, kapalı tel ve 4. parmak kullanımının gerekliliği ve bu çalışma anlayışının kazandırılması bakımından önemli olarak yorumlanabilir.



Şekil 5. Aralık çalışmaları

Şekil 5’de görüldüğü üzere etüdün 1. ve 13. ölçülerinde tam 4’lü aralıklardan oluşan atlamalı seslere yer verilmiştir. Acem Aşiran ve Kürdî perdelerine 1. pozisyonda 1. parmak ile basılmaktadır.

3.1.4.

No : 94
Etüd Adı : Çocuklar²⁹
Makam : Nihavend
Usûl : Nim Sofyan
Açıklama : Si $\flat$ Nihavend Etüd

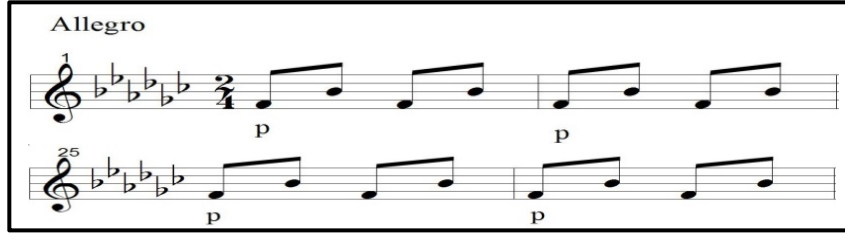
‘Çocuklar’ isimli etüd Onur Akdoğu tarafından Nihavend makamında bestelenmiş ve Kürdî perdesine transpoze edilerek notaya alınmıştır. Bu sebepten dolayı etüdün donanımına Kürdî, Nim Hisar, Nim Zirgüle, Nim Hicaz ve Irak perdeleri yazılmıştır.³⁰ Hız temposunun allegro olarak belirtildiği etüdün tamamı 1. pozisyonda çalınmaktadır ve bütün sesler kapalı tel olarak basılmaktadır. Etüde genel olarak atlamalı ses ve üçleme çalışmaları ön plana çıkmaktadır. Etüd; Nihavend makam dizisinin Kürdî perdesine transpoze edilmiş şeklinin udta 1. pozisyon kullanılarak icra edildiğinde kapalı tel ve 4. parmak kullanımının

²⁸ “Şah (Şâh): Bolâhenkten tabii majör altılı, müstahzen mâbeyni’nden tam dörtlü pesttir. Uda uygun değildir”. Torun, *Ud Metodu – Gelenekle Geleceğe*, s. 313.

²⁹ ‘Çocuklar’ isimli etüdün tamamı için bk. Akdoğu, *Ud Metodu 1*, s. 70.

³⁰ ‘Çocuklar’ isimli etüdün donanımına ayrıca Do $\flat$ (Segâh) perdesi de yazılmıştır.

gerekliliği ve bu çalışma anlayışının kazandırılması bakımından önemli olarak yorumlanabilir. Ayrıca etüdün allegro hız temposu ile çalışılması ajiliteyi de ön plana çıkaran bir çalışma olduğunun göstergesidir. Gönül (2010) ajiliteyi “Çeviklik, atiklik, kıvraklık gibi anlamlara gelen, saz icracıları arasında sıkça telaffuz edilen bu kelime, ud icrasında üst ve alt mızrapların, seri hareketlerle ve kesintisiz kullanımı anlamına gelmektedir”³¹ şeklinde tanımlamıştır.



Şekil 6. Aralık çalışmaları

Şekil 6’da görüldüğü üzere etüdün 1., 2., 25. ve 26. ölçülerinde tam 4’lü aralıklardan oluşan ve sadece 1. parmağın kullanılarak çalıştırıldığı seslere yer verilmiştir.



Şekil 7. Kromatik aralık çalışmaları

Şekil 7’de görüldüğü üzere etüdün 15. ve 16. ölçülerinde kromatik aralıklardan oluşan ve hep kapalı tel basılarak icra edilen bir çalışmaya yer verilmiştir.

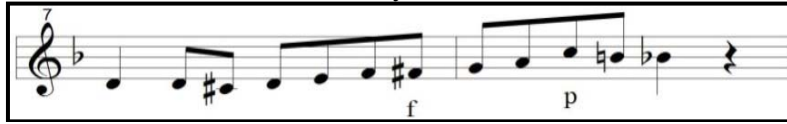
3.1.5.

No	: 98
Etüd Adı	: Lale ile Jale ³²
Makam	: Nihavend
Usûl	: Sofyan
Açıklama	: Re Nihavend Etüd

³¹ Mehmet Gönül, “Nevres Bey’in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması”, (Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2010), s. 34.

³² ‘Lale ile Jale’ isimli etüdün tamamı için bk. Akdoğu, *Ud Metodu 1*, s. 77.

‘Lale ile Jale’ isimli etüd Onur Akdoğu tarafından Nihavend makamında bestelenmiş ve Yegâh perdesine aktararak notaya alınmıştır. “Aktarma, bir perdenin diğer perde üzerinde veyahut bir makamın çeşnisine hâlel (bozma, bozukluk) gelmeksizin başka bir makam perdeleri üzerinde icra-yı ahenk edilmesine denir. İşte fenn-i musikîde en ziyade şayan-ı ehemmiyet bu bahistir”.³³ Etüd Yegâh perdesine aktarıldığından dolayı donanımına sadece Kürdî perdesi yazılmıştır. Hız temposunun moderato olarak belirtildiği etüdün tamamı 1. pozisyonda icra edilmektedir ve kromatik aralık çalışması öne çıkmaktadır. Etüd; akılda kalıcı bir melodiye sahip olmasından dolayı, Nihavend makam dizisinin Yegâh perdesine transpoze edilmiş halinin udta 1. pozisyon kullanılarak icra edilmesinin daha kolay pekiştirilmesi bakımından önemli olarak yorumlanabilir.



Şekil 8. Kromatik aralık çalışması

Şekil 8’de görüldüğü üzere etüdün 7. ve 8. ölçülerinde kromatik aralıklardan oluşan bir çalışmaya yer verilmiştir.

3.2. Onur Akdoğu Ud Metodu 2 İle İlgili Bulgular

3.2.1.

No : 1

Eser Adı: Ben Yaralı Ceylanım

Makam : Rast

Usûl : Yürük Semâî

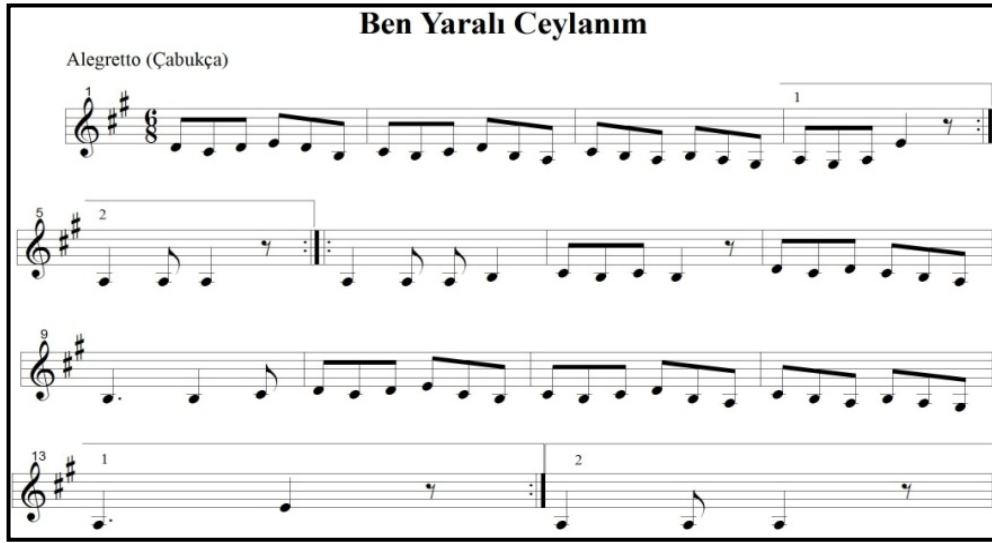
Açıklama : La Rast – Giriş ve Nakarat

Zeki Duygulu tarafından bestelenmiş olan ‘Ben Yaralı Ceylanım’ adlı eser 2. metodun ilk eseri olarak seçilmiştir. Rast makamındaki eser Kaba Dügâh perdesine transpoze edilerek notaya alınmıştır. Bu sebepten dolayı eserin donanımına Nim Hicaz ve Nim Şehnaz perdeleri yazılmıştır. Bu eser ile genel olarak ön plana çıkan çalışma anlayışı; eserin tamamının 2. pozisyonda önce açık tel sonra da kapalı tel kullanılarak icra edilmesidir. Hız temposunun allegretto (çabukça) olarak belirtildiği etüd; Rast makamı dizisinin Kaba Dügâh veya Dügâh perdesine transpoze edilmiş şeklinin udta 2. pozisyon ve özellikle de kapalı tel kullanılarak Dâvut akordunda³⁴ icra edildiğinde, ilk defa 2. pozisyonu icra edecek sol ele bu çalışma anlayışını ve

³³ Kâzım Uz, *Musiki Istılâhatı*, 2. Baskı, Küğ Yayını, Ankara, 1964, s. 66.

³⁴ “Dâvut (Dâvûd): Kız neyi akordundan tam dörtlü pesttir. Yerinden (Bolâhenkten) çalıştaki parmak numaraları iki tel peste uygulanır”. Torun, *Ud Metodu – Gelenekle Geleceğe*, s. 312.

yeni parmak numaralarına denk gelen perde hâkimiyetini kazandırması bakımından önemli olarak yorumlanabilir.



etüd; Rast makamı dizisinin Yegâh perdesine transpoze edilmiş şeklinin udta 2. pozisyon ve özellikle de kapalı tel kullanılarak icra edildiğinde, 2. pozisyon ve Türk mûsikîsi icrasında çokça kullanılan kız ney akordunda³⁶ Rast makamı dizisine hâkimiyeti geliştirmesi bakımından önemli olarak yorumlanabilir.



Şekil 10. İkinci pozisyon çalışması

3.2.3.

No : 12

Eser Adı: Ah O Gönül Hırsızı³⁷

Makam : Segâh

Usûl : Yürük Semâî

Açıklama : ↓ Mi Segâh Şarkı³⁸

Nuri Halil Poyraz tarafından bestelenmiş olan ‘Ah O Gönül Hırsızı’ adlı eser 2. metotta 12. çalışma olarak seçilmiştir. Segâh makamındaki eser Dik Hisar perdesine transpoze edilerek notaya alınmıştır. Bu sebepten dolayı etüdün donanımına Segâh, Dik Hisar ve Dik Zîrgüle perdeleri yazılmıştır. Etüde genel olarak ön plana çıkan çalışma anlayışı; etüdün tamamının 2. pozisyonda ve kapalı tel icra edilmesi ve özellikle donanımda yazılı olan icrası güç perdelerin hassas bir perde anlayışıyla çalıştırılmasıdır. Gerdaniye perdesinin 2. pozisyonda 4. parmak ile basılması gerektiği notalar üzerinde parmak numarası yazılarak belirtilmiştir. Hız temposunun allegretto olarak belirtildiği etüd; Segâh makamı dizisinin Dik Hisar perdesine transpoze edilmiş şeklinin udta 2. pozisyon ve özellikle de kapalı tel

³⁶ “Pratikte dört ses aşağı adını alır. Çok kullanılır. Uda uygundur. Bir tel kalına uygulanmış bolâhenk parmak numaraları ile çalınır. En kolay aktarım bu akort’a yapılandır”. Torun, *Ud Metodu – Gelenekle Geleceğe*, s. 312.

³⁷ ‘Ah O Gönül Hırsızı’ adlı eserin tamamı için bk. Akdoğan, *Ud Metodu 2*, s. 18.

³⁸ Metottaki açıklama kısmında şarkı formunda olduğu belirtilen ‘Ah O Gönül Hırsızı Verir İçime Sızı’ adlı eser, TRT Repertuvarında 214 repertuvar numarası ile türkû formu olarak kayıtlıdır. Bk. *TRT Türk Sanat Müziği Sözlü Eserler Repertuvarı* (Ankara: TRT Yayınları, 1995).

kullanılarak mansûr nısfıyesi akordunda³⁹ icra edildiğinde, Segâh makamı dizisine hâkimiyeti geliştirmesi bakımından önemli olarak yorumlanabilir.



Şekil 11. Kapalı tel ikinci pozisyon çalışması

3.2.4.

No : -
Etüd Adı : Zor Günler⁴⁰
Makam : Hicaz
Usul : Nim Sofyan
Açıklama : Ud İçin ≠ Fa Hicaz Etüd

‘Zor Günler’ isimli etüd Onur Akdoğu tarafından Hicaz makamında bestelenmiş ve Geveşt perdesine aktarılarak notaya alınmıştır. Bu sebepten dolayı etüdün donanımına Mahur, Hicaz, Dik Rast⁴¹ ve Kürdî perdeleri yazılmıştır. Etüde genel olarak ön plana çıkan çalışma anlayışı; etüdün 2., 3. ve 4. pozisyonlarda, pozisyon geçkileri ve daha çok kapalı tel kullanılarak icra edilmesidir.

³⁹ “Bolâhenk’in tam dörtlü tizidir. Udda, Batı müziğinden bir oktav pesttir. Bolâhenkteki parmak numaraları, bir tel tize uygulanır”. Torun, *Ud Metodu – Gelenekle Geleceğe*, s. 312.

⁴⁰ ‘Zor Günler’ isimli etüdün tamamı için bk. Akdoğu, *Ud Metodu 2*, s. 184–185.

⁴¹ “Dik Rast Sesi: Dizeğin ikinci çizgisine yazılan bir koma diyezli Sol sesinin adıdır”. Akdoğu, *Ud Metodu 2*, s. 140.

Hız temposunun belirtilmediği etüd; müstahsen⁴² akordta Hicaz makamı dizisinin Geveşt perdesine transpoze edilmiş şeklinin udta farklı pozisyonlar ve özellikle de kapalı tel kullanılarak, ilk defa 3. ve 4. pozisyonu icra edecek sol ele bu çalışma anlayışını ve yeni parmak numaralarına denk gelen perde hâkimiyetini kazandırması bakımından önemlidir. Ayrıca etüd içerisinde pozisyon geçkisi, akor, çift ses çalışma, eşlikli seslendirme, glissando, staccato ve puandorg gibi çalışmaların yer alması, metodun diğer müzikal unsurların öğretimine de katkıda bulunması açısından önemli olarak yorumlanabilir.

Zor Günler



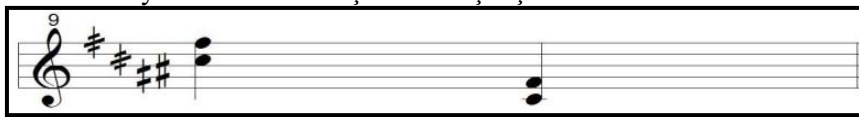
Şekil 12. İkinci pozisyon ve atlamalı ses çalışması

Şekil 12’de görüldüğü üzere etüdün 1. ölçüsünde 5’li aralıktan oluşan atlamalı seslere (Geveşt - Hicaz) yer verilmiştir. 2. pozisyonda çalınması istenen bu kısımda Geveşt perdesine 1 ve Hicaz perdesine de 3. parmak ile basılmaktadır.



Şekil 13. *Aralık ve akor çalışmaları*

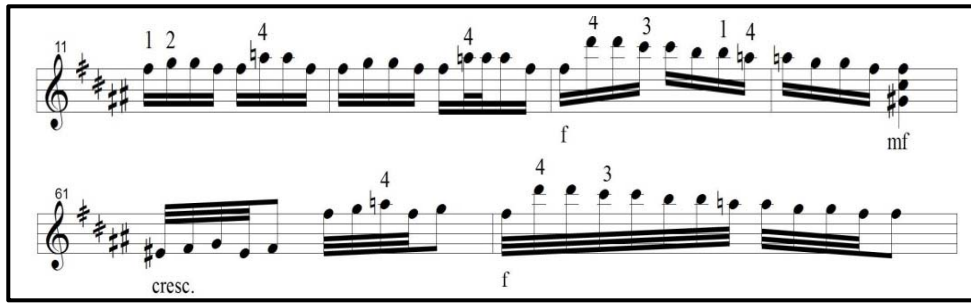
Şekil 13'te görüldüğü üzere etüdün 3. ölçüsünde 6'lı aralıktan oluşan atlamalı seslere (Geveşt - Nevâ) yer verilmiştir. 2. pozisyonunda çalınması istenen bu kısımda Geveşt perdesine 1. ve Nevâ perdesine de 4. parmak (kapalı tel çalışması) ile basılmaktadır. Aynı zamanda 4. ölçüde akor çalışması da verilmektedir.



Şekil 14. Çift ses çalışması

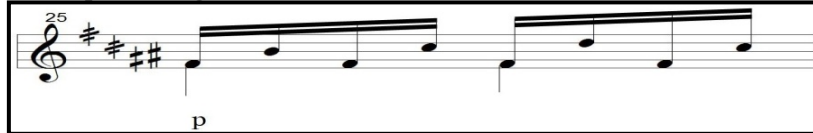
Şekil 14'te görüldüğü üzere etüdün 9. ölçüsünde çift ses çalışmaları yer almaktadır. İlk olarak Hicaz ve Mahur perdelerine 2. pozisyonda aynı anda 3. parmak ile daha sonra da bir oktav pestleri olan Kaba Hicaz ve Geveşt perdelerine de aynı anda 1. parmak ile basılır.

⁴² “Müstahzen (Müstahsen): Bolâhenkten minör üçlü pesttir. Udun şimdiye kadar kullandığımız akorduna çok uygundur. Üzerinde çalışmak çok iyi sonuç verebilir”. Torun, *Ud Metodu – Gelenekle Geleceğe*, s. 313.



Şekil 15. Dördüncü pozisyon çalışmaları

Şekil 15'te görüldüğü üzere etüdün 11., 12., 13., 14., 61. ve 62. ölçülerinde 4. pozisyon çalışmalarına yer verilmiştir. 4. pozisyonda Mahur perdesine 1, Gerdaniye perdesine 2, Muhayyer ve Tiz Nevâ perdelerine 4, Tiz Hicaz perdesine 3 ve Tiz Bûselik perdesine de 1. parmak ile basılması gerektiği etüd üzerinde numaralandırılarak belirtilmiştir. Etüdün bu kısımlarında 4. pozisyon hâkimiyeti transpoze edilerek yazılmış bir etüd üzerinden arttırılmaya çalışılmıştır. Pozisyon bilgisi birçok çalgıda olduğu gibi ud çalgısında da çalgı hâkimiyetini geliştiren becerilerin başında gelmektedir. Akdoğu (1989)'ya göre bir kişinin, çaldığı çalgıya hâkimiyetinin tam olabilmesi için, kişinin mükemmel bir şekilde pozisyon bilgisi ve tekniğine sahip olması gerekir.⁴³

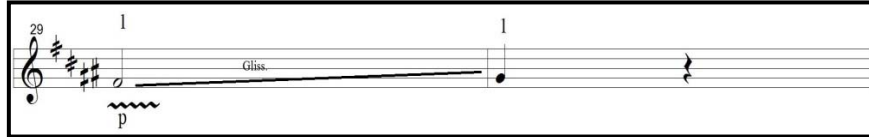


Şekil 16. Eşlikli seslendirme çalışması

2. Metotta “Eşlikli Seslendirme” başlığı altında ele alınan seslendirme şekli Şekil 16'da görüldüğü üzere etüdün 25. ölçüsünde uygulanmaktadır. Geveşt perdesi dem⁴⁴ ses olarak tutulmuş ve eşlik sesi olan bu perde onaltılık sürelerle oluşturulmuş kümeler şeklinde yinelenmiştir. 2. pozisyonda gerçekleştirilen bu çalışmada Geveşt perdesine 2. parmak ile basılmaktadır.

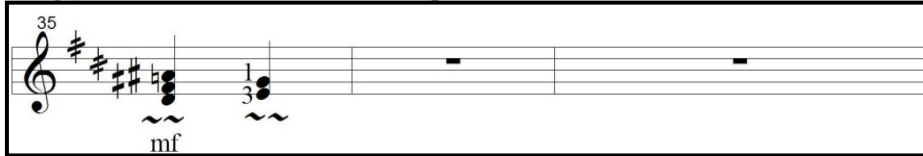
⁴³ Onur Akdoğu, *Taksim Nedir Nasıl Yapılır ?*, 1. Baskı, İhlas A.Ş. İzmir Tesisleri, İzmir, 1989, s. 44.

⁴⁴ “Dem: Herhangi bir nağmeye sürekli şekilde eşlik eden sesler. Buna armonide pedal denir. En çok makamın durak veya güçlüsü, ekseriya ikisi birden kullanılır”. Yılmaz Öztuna, *Türk Müsîkîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, 1. Baskı, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 2000, s. 85.

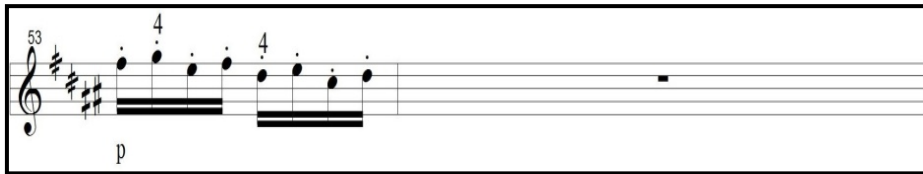
Şekil 17. *Glissando çalışması*

“Glissando, icra esnasında perdeyi basan parmağın (udda bu genellikle işaret parmağıdır), telle ilişkisi kesilmeden (parmak kaldırılmadan), önceki ya da sonraki ses yönüne kaydırılarak ilerletilmesidir. Glissando, hemen bir önceki ya da sonraki seslere kısa mesafeli ya da bağlı seslerle yapılabileceği gibi, sazın imkân vermesi halinde pozisyon atlayarak, nağme bütünlüğünü bozmadan uzun mesafeli de olabilir”.⁴⁵

Şekil 17’de görüldüğü üzere etüdün 29. ve 30. ölçülerinde glissando çalışmasına yer verilmektedir. Yapılan glissando uygulamasında 1. parmak (işaret parmağı) kullanılmış ve nota üzerinde parmak numarası 1 olarak belirtilmiştir.

Şekil 18. *Üçüncü pozisyon çalışması*

Şekil 18’de görüldüğü üzere etüdün 35. ölçüsünde yer alan çift ses uygulamasının 3. pozisyonda çalınmasına yönelik bir çalışma bulunmaktadır. 3. pozisyonda Hüseyin Aşiran perdesine 3, Dik Rast perdesine de 1. parmak ile basılacağı notaların yanına yazılarak belirtilmiştir.

Şekil 19. *Staccato çalışması*

⁴⁵ Gönül, “Nevres Bey’in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması”, s. 45.

Şekil 19’da görüldüğü üzere etüdün 53. ölçüsünde staccato⁴⁶ çalışmasına yer verilmiştir. 2. pozisyonda ve kapalı tel çalınması istenen kısımda Gerdaniye ve Nevâ perdelerine 4. parmak ile basılması gerektiği notaların üzerine yazılarak belirtilmiştir.



Şekil 20. Puandorg çalışması

Şekil 20’de görüldüğü üzere etüdün 66. ölçüsünde puandorg çalışmasına yer verilmiştir. Puandorg; “Bir eserde ses hareketinin bir süre askıya alınmasını gösteren işaret, “Uzatma” anlamındadır. Dilimizde seyrek olarak “Durgu” da denir. Puandorg, üzerine konulduğu notanın ya da susma işaretinin süre değerini uzatmayı gerektirir. Puandorglu notalar genellikle normal süresinin iki katı uzatılır; oysa müzikal nedenlerle bundan daha uzun ya da daha kısa da tutulabilir. Puandorga çoğunlukla bir eserin son notaları üzerinde rastlanır”.⁴⁷

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Onur Akdoğu 1 ve Onur Akdoğu 2 Ud Metodlarında transpoze icra çalışmalarına yönelik yer alan etüd ve eserleri belirlemek ve onları teknik açıdan ayrıntılı bir şekilde incelemek amacıyla yapılan bu çalışmada; birinci metotta transpoze olarak yazılan toplam 5 etüd, ikinci metotta ise 1 etüd ve 3 eser bulunduğu tespit edilmiştir. Her iki metotta 134 etüd ve 113 eser olmak üzere toplam 247 çalışma bulunmaktadır. Bunların içerisindeki transpoze icraya yönelik olan toplam 9 çalışma tüm çalışmaların %3,6’sını oluşturmaktadır. Oran ve sayı olarak az olsa da, çalgı eğitimi süreci içerisinde ilerlemesi gereken transpoze icraya yönelik bu çalışmalar aşağıda ifade edilen kazanımlar sebebiyle oldukça önemlidir.

Çalışma sonucunda incelenen toplam 9 etüd/eserin Kız Neyi, Sipürde, Şah, Davûd, Mansur Nısfıyesi ve Müstahsen olmak üzere 6 farklı akordta icra edildiği görülmektedir. Türk müziğinin en önemli konularından biri olan transpoze icra konusu Onur Akdoğu Ud Metodlarında etüd ve eserler yardımıyla çalıştırılmakta

⁴⁶ “Sesleri kesik kesik duyurmak. Genellikle notaların üstüne konulan nokta (.) ile yazılır”. İrkin Aktüze, *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, 1. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2004, s. 554.

⁴⁷ Ahmet Say, *Müzik Sözlüğü*, 1. Baskı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2005, s. 440.

aynı zamanda da 2. metodun 9. bölümünde ‘Aktarım’ başlığı altında şekillerle desteklenerek yazılı olarak da açıklanmaktadır.

Onur Akdoğu 1 ve Onur Akdoğu 2 Ud Metodlarında yer alan transpoze çalışmalarda ağırlıklı olarak 1., 2., 3. ve 4. pozisyonların kullanılmış olup, 4’lü, 5’li, 6’lı aralık çalışmalarının yer aldığı ve Kürdilihicazkâr, Nihavend, Rast, Segâh ve Hicaz makamlarının tercih edildiği tespit edilmiştir.

Yapılan bu araştırma sonuçları çerçevesinde; metodlardaki transpoze çalışmalarının; kolaydan zora ilkesi dikkate alınarak hazırlanması, transpoze icranın beraberinde getirdiği pozisyon bilincini geliştirmesi gibi konular da göz önünde bulundurularak öğrenciler tarafından daha dikkatli ve özümsevenek çalışılması burada bir öneri olarak sunulabilir. Kuşkusuz ki iyi derecede pozisyon bilgi ve hâkimiyeti transpoze icrayı destekleyecektir. Bu iki kavramın incelenen metodlarda aynı anda yürütüldüğü sonucuna varılmıştır.

İcra açısından kolaydan zora doğru bir anlayışla yazılan çalışmalarda özellikle 2. metotta yer alan “Zor Günler” adlı etüdün teknik açıdan diğerlerine göre zorluk içermekte olduğu tespit edilmiştir. Bu etüd içerisinde; pozisyon geçkisi, akor, çift ses çalışma, eşlikli seslendirme, glissando, staccato ve puandorg gibi çalışmalara yer verilmiştir. Bu durum metodun diğer müzikal unsurların öğretimine de katkıda bulunması açısından önemlidir.

Her iki metottaki çalışmalarda yer alan usûller ile başlangıç seviyesindeki öğrencilerin ritim becerilerinin geliştirilmesi amaçlanmaktadır ve incelenen etüdlere hepsinde hız terimleri kullanılmıştır. Aynı zamanda incelenen transpoze çalışmaların hepsinde nüans⁴⁸ işaretleri de yer almaktadır.

Türk müziğinde transpoze icranın daha çok gözle okunarak zihinden yapılmasından kaynaklı yazılı kaynak eksikliği mevcuttur. Bu eksiklik diğer ud metodlarının ve diğer Türk müziği çalgı metodlarının transpoze çalışmaları yönünden incelenmesi sayesinde oluşturulacak çeşitli yazılı kaynaklar, metod ve yöntemler ile giderilmeye çalışılabilir. Ayrıca metodlarda yer alan transpoze çalışmaların özellikle konservatuvar öğrencileri üzerinde ne düzeyde başarı sayıldığını belirlemek amacıyla deneysel bir çalışma yapılması da önerilebilir.

⁴⁸ “Seslerin kuvvetli ya da zayıf gürlükte icra edilmesine nüans adı verilmektedir. Nüans, eserler üzerinde çeşitli işaretlerle gösterildiği gibi, tamamen icracının yorumuna bağlı kalarak da yapılmaktadır. Geleneksel müziğimizde nüans işaretlerinin fazla kullanılmadığı yorumun icracılara bırakıldığı görülmektedir”. Gülçin Yahya, *Ud Alıştırmaları*, 2. Baskı, Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara 2006, s. 68.

KAYNAKÇA

- Akdoğu, O. (1989). *Taksim nedir nasıl yapılır ?* İzmir: İhlas A.Ş. İzmir Tesisleri.
- Akdoğu, O. (1992). *Ud metodu 1*. İzmir: Anadolu Matbaacılık.
- Akdoğu, O. (1993). *Ud metodu 2*. İzmir: Anadolu Matbaacılık.
- Akdoğu, O. (1999). Türk müziği tarihi. *Ulusal Müzikoloji Dergisi*, 6, 2-5.
- Aktüze, İ. (2004). *Müziği anlamak ansiklopedik müzik sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aydemir, M. (2016). *Türk müziği makam rehberi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Beşiroğlu, Ş. (1999). “Türk musikisi çalgı eğitiminde metot kavramı”. 5. *İstanbul Türk müziği günleri, Türk müziğinde eğitim sempozyumu (14-15 Mayıs 1998)*.ed. Göktan Ay. 1/61. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1. Basım.
- Bodur, A. (2019). *Türkiye’de ud eğitimi için yazılmış metodların karşılaştırmalı incelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.
- Büyüköztürk, Ş. vd. (2014). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Çetinkaya, Y. (2014). *İhvân-ı Safâ’da müzik düşüncesi*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Destegül, A. (2019). *Târihî, fizikî ve icrâî yönleriyle Türk mûsikisinde ud*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Gerçek, İ. H. (2010). Meslekî müzik eğitimi veren kurumlarda kullanılan ud metodları üzerine karşılaştırılmalı bir çalışma. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14/1, 149-156.
- Göksu, A. (2014). *Geleneksel Türk çalgı müziği üst düzey icracılarının performans gelişim süreci ile devlet konservatuvarları çalgı eğitiminde kullanılan öğretim yöntemleri üzerine karşılaştırmalı bir araştırma*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.
- Gönül, M. (2010). *Nevres Bey’in ud taksimlerinin analizi ve ud eğitimine yönelik alıştırmaların oluşturulması*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Güntekin, M. (1999). “Osmanlı’da musikî ve ‘hikmete dâir fenn’in’ son Osmanlılar’ı”. *Osmanlı ansiklopedisi-kültür ve sanat*. 10/654-655. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Karasar, N. (2018). *Bilimsel araştırma yöntemi: kavramlar ilkeler teknikler*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Koç, F. (2010). XV. yüzyılın sonuna kadar yazılmış mûsikî edvârlarında ud sazı ve icrası. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 51/2, 389-398.

Koç, F. (2013). The comparison of methods used for oud education in Turkish music. *Procedia Social and Behavioral Sciences*, 106, 2645-2651.

Küçükçök, E. (2016). *Ülkemizde kullanılan yayınlanmış ud eğitimi metotlarının karşılaştırmalı analizi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Özdemir, B. (2019). *Hâfız Mehmed'in "ud muallimi" kitabının çeviriyazımı ve günümüz perspektifinden incelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Öztuna, Y. (2000). *Türk mûsikîsi kavram ve terimleri ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Say, A. (2005). *Mûzik sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Sun, M. (1969). *Türkiye'nin kültür, müzik, tiyatro sorunları*. Ankara: Kültür Yayınları.

Torun, M. (2000). *Ud metodu - gelenekle geleceğe*. İstanbul: Çağlar Yayınları.

TRT. (1995). *TRT Türk sanat müziği sözlü eserler repertuarı*. Ankara: TRT Yayınları.

Tuna, A. (2015). *Onur Akdoğu bibliyografyası*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Turabi, A. H. (1996). *el-Kindî'nin mûsikî risâleleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Uz, K. (1964). *Musiki ıstılâhatı*. Ankara: Küğ Yayını.

Yahya, G. (2006). *Ud alıştırma metotları*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.

Yahya Kaçar, G. (2007). Geleneksel çalgılardan ud'un müzik öğretmenliğinde kullanılması. *Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22/1, 111-121.

Yahya Kaçar, G. (2009). *Türk mûsikîsi rehberi*. Ankara: Maya Akademi.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2005). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yücel, H. (2017). Türk müziğinde ud eğitimi ve ud metotları üzerine bir inceleme. *İdil*, 6/32, 1413-1425.

MALCOLM ARNOLD'UN MÜZİK DİLİ İLE OP.88 FANTASY FOR HORN ADLI ESERİNİN İNCELENMESİ VE ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ

AN EXAMINATION OF MALCOLM ARNOLD'S MUSICAL LANGUAGE AND OP.88 FANTASY FOR HORN AND PRACTICE METHODS

Kübra ÇADIRCIOĞLU UYAR*

Geliş Tarihi: 22.05.2021

Kabul Tarihi: 27.08.2021

(Received)

(Accepted)

Öz: 20. yüzyılın en tanınmış İngiliz bestecilerinden biri olan Malcolm Arnold (1921-2006), senfoni, bale, opera, konçerto ve film müziği gibi çeşitli türlerde birçok eser bestelemiştir. İlgi çekici müziğinin ardında karmaşık bir kişilik vardır. Birçok eserinde, komedi ve trajedi, coşku ve çaresizlik gibi zıt duyguları bir arada kullanmıştır. Duygusal hayatında yaşadığı gelgitleri fazlasıyla müziğine yansıtan Arnold'un, 1966 yılında bestelemiş olduğu Op.88 Fantasy for Horn adlı eseri solo korno repertuarında oldukça önemli bir yere sahiptir.

Bu çalışmada, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere'de önemli bir yere sahip olan Malcolm Arnold'un, yaşamı ve besteci kimliği hakkında bilgi verilmiştir. Ayrıca korno icracıları tarafından sıkça seslendirilen Op. 88 Fantasy for Horn eseri, müzikal ve teknik detaylarıyla incelenmiştir. Bu çalışmanın korno icracılarına teknik ve müzikal açıdan yol göstermesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Korno, Malcolm Arnold, Fantasy, 20. Yüzyıl Müziği

Abstract: : Malcolm Arnold (1921-2006), one of the famous 20th-century British composers, was composed many works in a variety of genres such as symphony, ballet, opera, concerto, and movie music. A complex personality underlies his engaging music. In many of his works, he was blended contrasting emotions such as comedy and tragedy, enthusiasm and desperation. Arnold reflected his hesitations in his emotional life into his music too much and his work entitled Op.88 Fantasy for Horn that he composed in 1966 has a very important place in the horn solo repertoire.

This study provides information about the life and composer personality of Malcolm Arnold, who had occupied a unique position in Britain especially in the second half of the 20th century. Also, his work entitled Op.88 Fantasy for Horn, which was frequently performed by horn players, was musically and technically analyzed. This paper aims to guide horn players both musically and technically.

Keywords: Horn, Malcolm Arnold, Fantasy, 20th-century Music.

* Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Araştırma Görevlisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuarı, cadircioglukubra@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8050-8909.

1. GİRİŞ

19. yüzyılın sonlarından itibaren, sanatçılar yeni müzik arayışına girmişlerdir. Bu arayış, 20. yüzyılda yeni akımların ve yeni besteleme tekniklerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. 20. yüzyıl besteci ve yorumcuların birbirlerinden etkilenmedikleri, tamamen bağımsız ve ait oldukları kültürün temeline odaklanan sanatçıların çağı olmuştur.¹

Bu dönemin önemli bestecilerinden olan Sir Malcolm Arnold eserlerinde, çağdaşlarının aksine avangart öğelere çok fazla yer vermemiştir. Arnold'un solo korno için bestelediği *Op.88 Fantasy for Horn* eserinin yanı sıra, Bernhard Krol'un (1920-2013) *Laudatio*, Vincent Persichetti'nin (1915-1987) *Parable for Solo Horn* ve Sigurd Berge'nin (1929-2002) *Horn-Lokk* adlı eserleri, 20. yüzyılın önemli solo korno yapıtları arasında yer almıştır. Solo korno repertuarı, kısıtlı sayıda eser olmasına rağmen 20. yüzyıl korno repertuarının önemli bir parçasını oluşturmaktadır. "Korno ve Piyano" veya "Korno ve Orkestra" için yazılmış müziklerin daha yaygın olarak seslendirilmesine rağmen günümüz korno icracıları, konser programlarında enstrümanları üzerindeki ustalıklarını gösterebildikleri solo korno eserlerine sıkça yer vermektedir.

Tahta nefesliler için solo müzikler yüzyıllardır varlığını sürdürürken, bakır nefesliler için solo müziğin gelişimi 20. yüzyıl ile birlikte olmuştur. Dauprat ve Gallay'ın 19. yüzyılda yazmış olduğu solo korno eserleri olsa da bu eserlerin resital parçalarından ziyade etüd çalışmalarını andırdığı düşünülmektedir.² 20. yüzyıldaki çalışmalarıyla; Malcolm Arnold, Bernhard Krol, Vincent Persichetti ve Sigurd Berge ile solo korno eserleri korno repertuarının önemli bir parçası haline gelmiştir.

Malcolm Arnold'un müziğinde, Krol ve Persichetti'nin aksine daha modal veya tonal bir anlayışın hâkim olduğu görülmektedir. Eserlerinde dinleyici açısından daha anlaşılır bir dil kullanmayı tercih etmiş olan Arnold, bazı eserlerinde modern tarzda müzikal yapıları da ustaca kullanabildiğini göstermiştir. Bu çalışmada Malcolm Arnold'un müzik dili detaylı bir şekilde incelenmiş olup hayatı ve eserlerine değinilmektedir.

¹ V. Kovancısoy, "C. Debussy'nin Syrinx ve Ekrem Zeki Ün'ün Yunus'un Mezarında Adlı Eserlerinin Müzikal Analizi ve Sunduğu Yorumculuk Olanakları", (Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, İstanbul 2017), s. 4.

² M. D. King, *Solitary Freedom Music For Solo Horn*, (Doktora Tezi, The University of Alabama, Alabama 2016), s. 3.

2. MALCOLM ARNOLD'UN YAŞAM ÖYKÜSÜ, MÜZİK DİLİ VE ESERLERİ

İngiltere'nin çok yönlü ve üretken bestecilerinden biri olan Malcolm Arnold, operadan senfoniye, baleden oda müziğine, film müziklerinden konçertoya kadar geniş bir yelpazede birçok eser bestelemiştir. Özel hayatında yaşadığı sorunları ve gelgitleri müziğine de yansıtmış olan Arnold, İngiliz müziğine katkılarından ötürü değerli ödüllere ve unvanlara layık görülmüştür.

2.1. Malcolm Arnold'un Yaşam Öyküsü

Besteci, orkestra şefi ve trompet sanatçısı Sir Malcolm Henry Arnold (1921-2006), 21 Ekim 1921'de William ve Annie Arnold'un en küçük oğlu olarak İngiltere'nin Northampton şehrinde dünyaya gelmiştir. Piyanist ve korrepetitör olan Annie, Malcolm Arnold'un erken müzik eğitiminde önemli bir rol oynamıştır.³ Arnold, ilk müzik derslerine piyano, keman ve trompet özel dersleri ile başlamıştır. Çok küçük yaşlarından itibaren besteci olmak isteyen Malcolm, bu isteği üzerine ailesinin yönlendirmesiyle birlikte Northampton'daki St. Matthew's kilisesi orgcusu Philip Pfaff'dan armoni ve kontrpuan dersleri almaya başlamıştır. 12 yaşında annesinin desteği ve cesaretlendirmesiyle trompet derslerine başlayan Malcolm'a, 1937 yılında

16. yaş gününde ailesi Bach trompet hediye etmiştir. Royal College of Music'te profesör olarak görev yapan Arnest Hall'dan trompet dersleri almaya başlayan Arnold, 1938 yılında aynı okula girerek ana bölüm olarak seçtiği trompet ve bestecilik eğitiminin yanı sıra piyano ve orkestra şefliği eğitimi de almıştır.⁴ 1941 yılında Malcolm Arnold, *Royal College of Music*'e devam etmek yerine, Londra Filarmoni Orkestrası'nda ikinci trompetçi olarak görev yapmaya başlamış ve 1943 yılında da birinci trompetçi olmuştur.

1941 yılında Sheila Nicholson'la evlenmiş ve bu evliliğinden Catherine ve Robert adında iki çocuğu olmuştur. 2. Dünya Savaşı'nın başında İngiliz besteci, müzikal faaliyetlerini etkin bir şekilde sürdürmesi şartıyla askerlikten tecil edilmiştir fakat Arnold gönüllü olarak 1944 yılında orduya katılmayı tercih etmiştir. Zorluklar ve pişmanlıklarla dolu bu askerlik deneyimi onun psikolojisine hiç iyi gelmemiştir. Ordudan ayrılmak için, kendini ayağından vurmuş ve olayı bir kazaymış gibi göstererek çürük raporu almıştır. Böylece 1946 yılında ordudan ayrılan Arnold,

³ S. R. Craggs, *Malcolm Arnold A Bio-Bibliography*, Greenwood Press, London 1998, s. 3.

⁴ O. Yılmaz, "Malcolm Arnold'un Besteciliği ve Op. 67 Gitar Konçertosu", (Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, İstanbul 2010), s. 2.

Londra Filarmoni Orkestrası'ndaki görevine geri dönmüştür.⁵ 1947 yılından itibaren bestelemiş olduğu film müzikleri Malcolm Arnold'un, sıra dışı müzik yeteneğinin ve ustalığının bir göstergesi olmuştur. Arnold'un en ünlü film müziği, 1957 yılında Oscar kazanmış olduğu *The Bridge on the River Kwai*' dir.

1960'ların ortasında Malcolm Arnold, Londra'daki müzikal hayattan biraz uzaklaşarak, ikinci eşi Isobel ile Cornwall'da yaşamaya başlamıştır. Bu döneminin önemli çalışmaları arasında *Four Cornish Dances* uvertürü ve *The Padstow Lifeboat* adındaki bakır üflemeliler için bestelemiş olduğu marş yer almaktadır.⁶ Malcolm Arnold'un İrlanda yılları özel hayatında sıkıntılar yaşadığı çalkantılı bir dönemdir ve eşinden boşanması, intihara teşebbüs etmesi, en küçük oğlunun velayetinin annesine verilmesi gibi üzücü olayları bu dönemde yaşamıştır.⁷

1976'da eski orkestrası olan Londra Filarmoni orkestrası için *Philharmonic Concerto* eserini bestelemiştir. Arnold'un Dublin'de başladığı ancak Londra'ya döndükten sonra tamamladığı 8. *Senfoni*'nin ilk seslendirilişi, Albany Senfoni Orkestrası tarafından 1981 yılında yapılmıştır. *Symphony for Brass* ve 1982 yılında yazdığı *Trompet Konçertosu* dışında kişisel ve psikolojik problemler dolayısıyla 1986 yılına kadar hiç eser yazamamıştır ve Doğu Anglia'ya yerleşmiştir. Alkol düşkünlüğü bestecinin sağlık sorunlarını gitgide arttırmıştır. 1984 yılında Malcolm Arnold'un yardımcısı olarak hayatına giren Anthony Day, onu iflastan ve kişisel bunalımlarından kurtararak hayatını tam anlamıyla değiştiren kişi olmuştur.⁸ Aynı zamanda Day, Malcolm Arnold'u tekrardan eser bestelemeye teşvik etmiştir. Arnold'un, Anthony Day'e adadığı ve 1986 yılının Eylül ayında tamamladığı 9. *Senfoni*, bestecinin son senfonisidir. 18 günde tamamladığı bu senfoni, bestecinin en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir. *Fantasy for Recorder* ve *Fantasy for Cello* eserleri ise 1987 yılında yazdığı önemli eserlerindendir.

1991 yılında emekli olan Malcolm Arnold, İngiliz müziğine katkılarından dolayı Kraliçe tarafından ödüllendirilerek şövalye unvanını almıştır.⁹ 1990 yılından 2006 yılına kadar hiç eser bestelememiş olan Malcolm Arnold'un eserlerinden derlenerek hazırlanan *The Three Musketeers* adlı bale, ilk kez 23 Eylül 2006 yılında Bradford'da *The Northern Ballet Production* tarafından sahnelenmiştir.

⁵ O. Yılmaz, *a.g.e.*, 2010, s. 3.

⁶ S. R. Craggs, *a.g.e.*, 1998, s. 4.

⁷ O. Yılmaz, *a.g.e.*, 2010, s. 4.

⁸ F. Foreman, Malcolm Arnold: Rogue Genius. The Life and Music of Britain's Most Misunderstood Composer by Anthony Meredith, Paul Harris, Cambridge University Press, Vol. 59, No. 232, Cambridge 2005, s. 71.

⁹ S. R. Craggs, *a.g.e.*, 1998, s. 5.

Malcolm Arnold geçirdiği göğüs enfeksiyonu nedeniyle Norwich Üniversitesi hastanesine kaldırılmış, balenin sahnelendiği 23 Eylül 2006 tarihinde hayatını kaybetmiştir.

2.2. Malcolm Arnold'un Müzik Dili

Senfoni, uvertür, konçerto, solo çalgılar için yazılmış fanteziler, opera ve bale, film müziği ve oda müziği gibi çeşitli türlerde toplamda 140'tan fazla eser besteleyen Sir Malcolm Arnold, bestecilik kariyerine 1930'lu yıllarda başlamıştır. Çağdaşlarının aksine eserlerinde çok fazla avangart öğeler kullanmamış, çoğunlukla modal ve tonal bir anlayış benimsemiştir. Hector Berlioz, Jean Sibelius, Gustav Mahler gibi önemli bestecilerden etkilenmiş olan Arnold, eserlerinde halk ezgilerine ve caz motiflerine sıklıkla yer vermiştir. Donald Mitchell'e göre Malcolm Arnold, film müziğinden senfoniye kadar yazdığı eserlerin birçoğunda tüm çalgıların teknik becerilerini ustaca kullanarak kendi yeteneklerini ve virtüözitesini göstermiştir. Ayrıca Arnold'u eserlerinde söylemek istediklerini anlatma şekli ile çağdaş müziğin en "çekingen olmayan" bestecilerinden biri olarak tanımlamıştır.¹⁰

Malcolm Arnold, müziklerinde çoğunlukla eğlenceli, canlı, şakacı bir anlatım dili kullanmıştır. Ancak müziklerindeki temalar incelendiğinde, tezatlıklara çokça yer verdiği görülmektedir. Özel hayatında yaşadığı sorunları ve gelgitleri müziğine yansıtarak, coşku ve hüznün, komedi ve trajedi gibi karşıt duyguları eserlerinde bir arada kullanmıştır. Konçertolarının karakterini ise solo enstrümanların özellikleri üzerinden belirlemiş, icracıya ustalığını gösterebileceği imkânlar sunmuştur. Oldukça geleneksel bir besteci olan Malcolm Arnold, müziğinde caz öğelerine yer vermiş olsa da neredeyse sadece açık melodi ve diatonik armoni sistemi üzerinde eserler bestelemiştir.¹¹ Duygularını müziğiyle son derece iyi aktaran ve akılda kalan melodiler yazan Arnold, yaratıcı ve orijinal bir besteci olarak görülmektedir.¹²

Malcolm Arnold'un bestecilik kariyerini altı bölümde incelemek mümkündür. İlk dönemi, 1949 yılına kadar modern tarzda yazı diline oldukça açık olduğunu gösterdiği, bu dönemde yazmış olduğu *Beckus the Dandipratt* adlı eseri ile

¹⁰ D. Mitchell, Malcolm Arnold, The Musical Times, Vol. 96, No. 1350, London 1955, s. 410.

¹¹ A. Duman, "Fagotun Tarihsel Süreci ve Malcolm Arnold'un Op.86 Fantezisi, Georg Philipp Telemann'ın Fa Minör Sonatı, Eugene Bozza'nın Récit – Sicillienne Et Rondo'su, H. Villa – Lobos'un Ciranda Das Sete Notas'ının Teknik ve Yapı Bakımından Analizi", (Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul 2009), s. 21.

¹² The Independent, "Sir Malcolm Arnold", <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/sir-malcolm-arnold-417455.html> (E. T. 08/05/2021).

saygınlığını arttırdığı ve dinleyiciye kendisini tanıttığı dönemdir. Bu dönemin en önemli eserlerinden bir diğeri ise Bartok etkisinin görüldüğü 1 numaralı *Yaylı Kuartet*'tir.

1950-1959 yılları arasında oldukça başarılı bir dönem geçiren besteci, bu süreçte film müzikleri bestelemeye başlamıştır. *The Bridge on the River Kwai* eseri ile 1957 yılında Oscar ödülünü kazanmış olan Arnold, *İkinci Senfonisi* ile halk ezgileri ve danslarını kullandığı *İngiliz Dansları* eserleri ile de ödüllere layık görülmüştür. 1960-1965 yılları arasında Malcolm Arnold'un yaşamında üzücü olaylar yaşanmıştır. Arkadaşlarının ölümü üzerine onların adlarını kullanarak oluşturduğu motiflerle kurguladığı 5. *Senfonisi*, bu dönemin önemli ve dikkat çeken eserlerinden biri olmuştur. 1965-1972 yılları arasında Cornwall'da yaşamaya başlayan Malcolm Arnold, Cornwall'daki katkılarından dolayı kraliyet ailesi tarafından *Commander of Order of The British Empire* nişanı ile ödüllendirilmiştir. Aynı zamanda bu yıllarda yazmış olduğu 6. *Senfonisi* gibi bazı eserlerinde rastlamsal müzik ve dizisel (seriel) tarzda yapılar yer vermiştir. 1972-1977 yılları arasında İrlanda da yaşayan Malcolm Arnold'un alkol bağımlılığı başlamıştır. Bu süreçte 3 çocuğunun isimlerini kullanarak yazdığı 7. *Senfonisinde*, eserini çocuklarının karakterlerini yansıtacak biçimde kurgulamıştır. 1979 ile 1984 yılları arasında sağlık durumunun kötüleşmesi nedeniyle neredeyse yaşamını tamamıyla hastanede geçiren Arnold, son senfonisi olan 9. *Senfoni*yi, refakatçisi Anthony Day'e ithaf etmiştir ve duygusal dalgalanmaların olduğu bu senfoni son döneminin en önemli eserlerinden biri kabul edilmektedir.¹³

3. MALCOLM ARNOLD'UN OP.88 FANTASY FOR HORN İSİMLİ ESERİNİN İNCELENMESİ ve ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ

Malcolm Arnold, 1966 yılının mayıs ayında düzenlenen uluslararası nefesli çalgılar yarışması için Birmingham Senfoni Orkestrası'nın ısmarlaması üzerine *Op. 88 Fantasy for Horn* eserini bestelemiştir. Eserin ilk seslendirilişi, Farenc Tarjani tarafından 1966 yılının mayıs ayında Birmingham Town Hall'de yapılmıştır.

İtalyanca bir terim olan *Fantasia* (İng. *Fantasy*), 16. ve 17. yüzyıllarda hayal ürünlerinden yararlanan, geleneksel kurallara uymayan özgür yapıda bir form türüdür. Malcolm Arnold *Fantasy*'lerinde, enstrümanların karakteristik özelliklerini

¹³ O. Yılmaz, *a.g.e.*, 2010, s. 7.

göstermiş ve çalgıların sınırlarını iyi belirlemiştir.¹⁴ Arnold, gitar, arp, blok flüt ve çelloya ek olarak orkestrada bulunan her nefesli çalgı için bir *Fantasy* yazmıştır.¹⁵

Yaklaşık 4 dakika uzunluğunda tek bölümlü bir eser olan *Op. 88 Fantasy for Horn*, Londra'da *Faber Music* tarafından yayınlanmıştır. Malcolm Arnold'un bu eşsiz eseri, korno repertuarı için oldukça önemli bir yere sahiptir ve yarışma repertuarlarında sıklıkla yer almaktadır. Notasyon olarak sade bir görünüme sahip olan bu eser, içinde teknik ve müzikal güçlükler barındırmaktadır. Eserde, buşe tekniğine, ani nüans değişikliklerine ve çeşitli artikülasyon tekniklerine yer verilmiştir. Buşe tekniği, sağ el ile kalağı tamamen tıkayarak metalik, sivri bir tını elde etme tekniğidir. Oldukça geniş bir ses aralığında yazılmış olan bu eser icracıları dayanıklılık (kondisyon) bakımından zorlayabilir.

6/8'lik ve 4/4'lük ölçülerde yazılmış bu eser, üç bölmeli şarkı (ABA) formundadır. Bu tür, enstrümantal müzikte kullanılan en yalın ve küçük formlardan biridir. A ve B olarak 2 temadan ve 3 bölmeden oluşan bu formda, bu 3 bölümün her biri de "aba" olarak 3 bölmeye ayrılır.¹⁶

6/8'lik ölçüde *Allegro Vivace* temposundaki esprili ve şakacı ana tema (A), av temalarını andırır. Eserin A teması, sürekli tekrar eden ritim kalıplarından oluşmuştur ve çeviklik gerektirmektedir.



Örnek 1: *Op. 88 Fantasy for Horn* A Teması

Bu pasajların kusursuz bir şekilde çalınabilmesi için çalışmaya önce yavaş metronomda başlayıp adım adım hızlandırmalı, notaların daha eşit ve doğru icra edilebilmesi için ise farklı ritim kalıplarıyla çalışılması gerekmektedir.

¹⁴ A. Duman, *a.g.e.*, 2009, s. 21.

¹⁵ M. D. King, *Solitary Freedom Music For Solo Horn*, (Doktora Tezi, The University of Alabama, Alabama 2016), s. 22.

¹⁶ İ. Aktüze, *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2004, s. 322.



Örnek 2: *Op. 88 Fantasy for Horn A Teması İçin Ritmik Çalışma Örnekleri*



Örnek 3: *Op. 88 Fantasy for Horn A Teması İçin Ritmik Çalışma Örnekleri*

Malcolm Arnold, *Op. 88 Fantasy for Horn* eserinde büyük bir etki yaratmak amacıyla nüansları ve artikülasyonları etkili bir şekilde kullanmıştır. Nüans ve artikülasyon değişikliklerine sıkça yer veren Arnold, piano, forte nüanslarını ve staccato, legato artikülasyonlarını kullanarak kontrast yaratmıştır.



Örnek 4: *Op. 88 Fantasy for Horn 17-20. Ölçüler Arasındaki Nüans ve Artikülasyon Değişiklikleri.*

A kesiti 50. ölçüde yerini, 4/4'lük *Poco Lento* temposunda olan B bölümüne bırakır. Bu kesit, A kesitinin şakacı, esprili anlatımının aksine, legato cümlelerden oluşan daha lirik ve daha karamsar bir temadan oluşmaktadır. Aynı zamanda besteci, bu kesitte çeşitli nüanslara yer vermiştir. Nüansları oluştururken entonasyon sıkıntılarının ortaya çıkması korno icracılarını zorlayan noktalardan biridir. Hangi nüans olursa olsun, entonasyon sıkıntısını ortadan kaldırmak için dudak hakimiyetinin sağlanması gerekmektedir.



Örnek 5: *Op. 88 Fantasy for Horn B Teması 50-56. Ölçüler Arası*

B kesitinin icrasında bağların kesintisiz ve pürüzsüz olmasına dikkat edilmelidir. Bağlı pasajlarda, özellikle *piano* nüansında ağızlık baskısının en aza indirilmesi gerekmektedir. Dudakları çok sıkmadan, orantılı ve kesintisiz hava göndermek, bu pasajın icrasını kolaylaştırmada etkili olacak yöntemlerdendir. Aşağıdaki etüd çalışması, *piano* nüansında çalınacak *legato* tekniğini geliştirmede etkili olabilecek bir örnektir. Etüdün tamamına *Panseron 20 Cantilena* kitabından ulaşılabilir.



Örnek 6: Cantilena Etüd Kitabı, No:11¹⁷

76. ölçüde, *Allegro non troppo* temposunda gelen ve 2 ölçülük kısa motiflerden oluşan kesitte, *forte* ve *piano* nüansları kullanılarak kontrast yaratılmış ve buş tekniğine yer verilmiştir. Av temalarını andıran bu kesitin icrasında, nüans zıtlıklarını ortaya çıkarmak oldukça önemlidir. Ayrıca buş tekniği ile çalınması istenen notalarda, sağ el ile kalağın tamamen kapatılarak hiç hava kaçmadığından emin olunması gerekmektedir. Aksi takdirde, istenen ses rengi elde edilemeyecektir. Buş tekniğinde, sağ el ile kalağın tamamen kapanması sonucunda boru uzunluğu kısalmır. Bundan dolayı buş tekniği ile çalınacak sesler yarım ton aşağıdan basılarak icra edilmelidir. Aşağıdaki örnekte, buş tekniği ile çalınması istenen notaların icrasında faydalı olabilecek ventil numaraları gösterilmiştir.

¹⁷ Panseron, 20 Cantilena, Trio-Art Music, Budapest 1998, s. 13.



Örnek 7: Op. 88 Fantasy for Horn B Teması 76-84. Ölçüler Arası

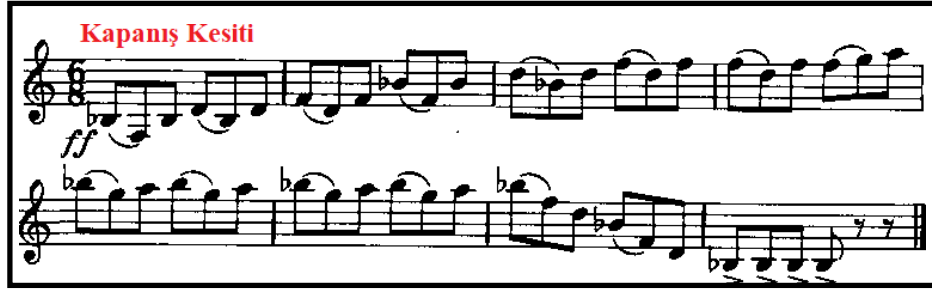
B kesitinde 86. ölçüde gelen *Vivace* tempodaki yeni cümle, on altılık ritim kalıbından ve kromatik dizilerden oluşmaktadır. Oldukça hızlı olan bu pasajda, icrayı kolaylaştırmak için *staccato* notalar çift dil tekniği ile çalınabilir. Tek dil tekniğinde kullanılan, “tu” hecesi telaffuz edilirken, dil ön dişlerin arkasına çarparak geri çekilmektedir. Çift dil tekniğinde ise “tu” hecesinin yanına bir de “ku” hecesi eklenir. Bu hecenin telaffuzunda da dil geri çekilirken hava şiddetli olarak ileri itilmektedir ve bunun sonucunda 2. bir ses oluşmaktadır. Çift dil tekniğinde daha sert bir artikülasyon elde etmek için “tu-ku” heceleri, daha yumuşak bir artikülasyon elde edebilmek için ise “du-gu” heceleri kullanılabilir. ¹⁸ Aşağıdaki örnekte bu pasajın icrasına yardımcı olabilecek fonetik çalışmaları gösterilmektedir.



Örnek 8: Op. 88 Fantasy for Horn B Teması 86-89. Ölçüler Arası

Besteci 100. ölçüde A temasına dönüşte, bağlantı olarak kullanılan kısa bir *lento* kesitine yer vermiştir. 4 ölçülük bu kesit, yerini tekrardan gelen A temasına bırakır. Bu tema eserin başında duyulan A temasına göre daha hızlı bir tempodadır. *Prestissimo* tempodaki A bölmesi, son 8 ölçüde duyulan kapanış kesiti ile son bulmaktadır.

¹⁸ C. J. Deats, “Toward A Pedagogy Of Extended Techniques For Horn Derived From Vincent Persichetti's Parable For Solo Horn, Opus 120”, (Doktora Tezi, Texas Tech University, Texas 2001),s.48.



Örnek 9: Op. 88 Fantasy for Horn B Teması 120-128. Ölçüler Arası

Aşağıdaki etüd çalışması bu eserin icrasında yardımcı olabilecek artikülasyon çalışmaları içermektedir. Artikülasyon, bağ ve dil tekniği olarak incelenebilir. Dil (*staccato*) ve bağ (*legato*) tekniklerini içeren bu etüde dikkat edilmesi gereken en önemli noktalardan biri *staccato* notaların olabildiğince kısa ve temiz bir şekilde icra edilmesidir. Etüdün tamamına *Henri Kling 40 Studies* kitabından ulaşılabilir.



Örnek 10: Kling Etüd Kitabı No. 7¹⁹

4. SONUÇ

Çalışmanın ilk bölümünde, Sir Malcolm Arnold'un içinde yaşadığı döneme, bestecinin yaşam öyküsüne ve müzik diline yer verilmiştir. Yaşadığı dönemin ünlü ve değerli bestecilerinden biri olan Arnold, yaşamı boyunca oldukça üretken ve verimli bir besteci olmuştur. Eserlerinde yeni form ve fikir arayışlarına girmeyen besteci, çağdaşlarının aksine avangart öğeleri çok fazla kullanmamıştır. Bazı eserlerinde kullandığı modern tarzda müzikal yapılar ile ustalığını göstermiş olan

¹⁹ H. Kling, 40 Studies, International Music Company, New York 1958, s. 8

Arnold, çoğu eserinde dinleyici tarafından oldukça anlaşılır bir anlatım dili kullanmayı tercih etmiştir.

Müziğinde halk ezgilerini ve caz motiflerini bir arada kullanarak kontrast yaratan Malcolm Arnold'un bazı eserlerinde, Hector Berlioz, Jean Sibelius, Gustav Mahler gibi değerli bestecilerin etkileri görülmektedir. Aynı zamanda eserlerinde zıt duygulara çokça yer veren besteci, *Op. 88 Fantasy for Horn* eserindeki A ve B temaları incelendiğinde, bu iki temanın da birbirine zıt karakterlere sahip olduğu gözlemlenmektedir.

Solo korno yapıtları, korno repertuvarının önemli bir kısmını oluşturmaktadır. Bu çalışmanın devamında, solo korno repertuvarında son derece değerli bir yere sahip olan *Op. 88 Fantasy for Horn* eserinin incelemesi ve icrasına yardımcı olabilecek çalışma önerileri sunulmuştur. Üç bölmeli şarkı formunda olan bu eser, A ve B olarak 2 temadan oluşmaktadır. Hız ve çeviklik gerektiren pasajların yer aldığı A temasının icrasında, çalıcının teknik yeterliliğe sahip olması oldukça önemlidir. B teması ise legato ve uzun cümlelerden oluşan daha lirik bir anlatımdadır. Bu kesitin icrasında dikkat edilmesi gereken en önemli noktalardan biri, bağların kesintisiz ve akıcı olmasıdır. Çalışmada, teknik ve müzikaliteye yardımcı olabilecek etüdler ve egzersiz önerileri sunulmuştur.

Eserleri icra ederken besteciye anlamak ve bestecinin müzik diline en yakın şekilde yorumlamak gerekmektedir. Bu çalışmada, *Op. 88 Fantasy for Horn* eserini yorumlayacak korno icracılarına yardımcı bir kılavuz olması ve Malcolm Arnold'un müzikal dilini anlayarak korno icracılarına farklı bir bakış açısı kazandırması amaçlanmıştır.

KAYNAKÇA

Aktüze, İ., *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2004.

Craggs, S. R., *Malcolm Arnold A Bio-Bibliography*, Greenwood Press, London 1998.

Çalışır, F., *Müzik Dili Sözlüğü*, İlkay Matbaacılık, 3. Baskı, İzmir 2012.

Deats, C. J., "Toward A Pedagogy Of Extended Techniques For Horn Derived From Vincent Persichetti's Parable For Solo Horn, Opus 120", (Doktora Tezi, Texas Tech University, Texas 2001).

Duman, A., "Fagotun Tarihsel Süreci ve Malcolm Arnold'un Op.86 Fantezisi, Georg Philipp Telemann'ın Fa Minör Sonatı, Eugene Bozza'nın Récit – Sicillienne Et Rondo'su, H. Villa – Lobos'un Ciranda Das Sete Notas'ının Teknik ve Yapı Bakımından Analizi", (Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul 2009).

Foreman, L., *Malcolm Arnold: Rogue Genius. The Life and Music of Britain's Most Misunderstood Composer* by Anthony Meredith, Paul Harris, Cambridge University Press, Vol. 59, No. 232, Cambridge 2005.

King, M. D., *Solitary Freedom Music For Solo Horn*, (Doktora Tezi, The University of Alabama, Alabama 2016).

Kling, H., *"40 Studies"*, International Music Company, New York 1958.

Kovancısoy, V., "C. Debussy'nin Syrinx ve Ekrem Zeki Ün'ün Yunus'un Mezarında Adlı Eserlerinin Müzikal Analizi ve Sunduğu Yorumculuk Olanakları", (Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, İstanbul 2017).

Mitchell, D., *Malcolm Arnold*, The Musical Times, Vol. 96, No. 1350, London 1955.

Panserón, *"20 Cantilena"*, Trio-Art Music, Budapest 1998.

Yılmaz, O., "Malcolm Arnold'un Besteciliği ve Op. 67 Gitar Konçertosu", (Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, İstanbul 2010).

Yöre, S., "Çağdaş Müzik: Bestecilik Ana Akımları, Teknikleri ve Başlıca Besteciler", *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Vol. 20 (No. 3), 2011, s. 1-20.

İnternet Kaynakları

Faber Music Brochure, "Sir Malcolm Arnold",
<https://www.fabermusic.com/we-represent/malcolm-arnold> (E. T. 08/05/2021).

The Independent, "Sir Malcolm Arnold",
<https://www.independent.co.uk/news/obituaries/sir-malcolm-arnold-417455.html>
(E. T. 08/05/2021).

The Malcolm Arnold Society,
<https://www.musicweb-international.com/arnold/works.html> (E. T. 15/05/2021).

HASAN FERİT ALNAR KEMAN VE PİYANO SÜİTİ TAKSİM BÖLÜMÜNÜN GELENEKSEL ETKİ ANALİZİ

THE ANALYSIS OF THE TRADITIONAL INFLUENCE IN THE TAKSİM MOVEMENT OF HASAN FERİT ALNAR'S VIOLIN AND PIANO SUITE

Mesut CAŞKA*

Geliş Tarihi: 15.06.2021

Kabul Tarihi: 22.08.2021

(Received)

(Accepted)

Öz: Cumhuriyetin ilanından sonra birbiri ardına hızla gerçekleştirilen yenilikler müzik alanında da etkisini göstermektedir. II. Mahmut döneminde başlayan Batılılaşma hareketinin müzik alanında sistemli bir şekilde devamı sayılabilecek bu yeniliklerle çağdaş çoksesli Türk müziğini yaratabilmek adına pek çok adım atılmıştır. Yetenekli Türk gençlerinin özellikle Viyana ve Paris başta olmak üzere Avrupa'nın önemli merkezlerine müzik eğitimi almak için gönderilmesi de bu adımların en önemlilerindendir. Türk Beşleri adıyla anılan bu gençler arasında Hasan Ferid Alnar da bulunmaktadır. Çocukluğunu müzik seslerinin hiç susmadığı bir evde fasıllar ve meşkler arasında geçiren Ferid Alnar henüz on iki yaşındayken en iyi kanun icracıları arasında gösterilmektedir ve aynı zamanda klasik kemençede de ustalaşmaktadır. Çoksesli olarak bestelediği eserlerde klasik Türk müziğini ustalıklı kullanabilmesi hem besteci hem de icracı olarak geleneksel müzikte de sahip olduğu yetkinliğin sonucu olarak değerlendirilebilir.

Bu makalede Hasan Ferid Alnar'ın keman ve piyano için bestelediği süitinden Taksim bölümünün performansında geleneksel etkinin makamsal analiz ve keman teknikleri bağlamında incelenmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Türk Müziği, Türk Beşleri, Hasan Ferit Alnar, Süit, Taksim.

Abstract: The reforms that were rapidly implemented one after another following the proclamation of the Turkish republic already started to have an impact on the sphere of music. Regarded as the systematic continuation of the westernisation movement launched during the period of Mahmud II, these reforms paved the way for numerous initiatives aimed at establishing the contemporary polyphonic Turkish music as an alternative to the classical Turkish music. One of the most important of these initiatives was sending talented Turkish youth to the influential music centres of Europe, particularly Paris and Vienna, with the purpose of providing them with music education. Hasan Ferid Alnar belonged to this group of talented young Turkish people, which is also known as the Turkish Five. Having spent his childhood in a highly musical household of constant fasıl and musical practice, Ferid Alnar

* Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Trakya Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, mesutcaska@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7011-0710.

was already acknowledged as one of the best qanun performers at the age of 12, in addition to his mastery of classical kemenche. In this context, his competence in traditional music both as a composer and a performer can be considered as the basis of his ability to masterfully utilise classical Turkish music in his polyphonic compositions.

The aim of the present paper is to analyse the traditional influence present in the performance of the Taksim movement of Hasan Ferid Alnar's Suite for violin and piano within the context of makam analysis and violin techniques.

Key Words: Contemporary Turkish Music, The Turkish Five, Hasan Ferid Alnar, Suite, Taksim.

1. GİRİŞ

Türk müzik kültürü, Türklerin İslamiyet öncesinde Orta Asya'daki göçer konar yaşantısına kadar uzanan binlerce yıllık geniş bir tarih dilimini kapsar. Türklerin Orta Asya ile Doğu Avrupa arasında göçüp konduğu bütün coğrafyalarda doğa olaylarının, toplumsal yaşantının harmanlanarak aktarıla geldiği kadim bir kültür mirası olan Türk müziğini anlamak için, Osmanlı döneminde gelişiminin zirvesine tırmanan, klasik müzik ve halk müziğini kapsayan geleneksel müzikle, Mızıkayı Hümayundan beri temelleri atılan çağdaş Türk müziğini birlikte değerlendirmek yerinde olacaktır.

Mızıkayı Hümayunla¹ başlayan müzikte çağdaşlaşma hareketleri, Cumhuriyetin ilanı ile hız kazanmış, Avrupa'nın çeşitli okullarına eğitime gönderilen yetenekli gençlerle birlikte köklerine bağlı fakat uluslararası temsil düzeyinde varlık gösterecek yeni bir müzik yaratma ülküsünü doğurmuştur. Bu bağlamda Avrupa'nın çeşitli okullarında devlet bursuyla eğitim alan yetenekli Türk gençleri yurda geri dönüp omuzlarına yüklenen bu görevi ifa etmek için çabalamış, besteciliğin yanı sıra eğitimci, müzikolog, orkestra şefi, müzik yazarı gibi sıfatlarla tarihteki yerlerini almışlardır.

Yaş sırasına göre, Cemal Reşit Rey (1904-1985), Hasan Ferid Alnar (1906-1978), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Ahmed Adnan Saygun (1907-1991) ve Necil Kâzım Akses (1908-1999) 'Beşler'i oluşturan bestecilerdir. Cumhuriyet'in kültür anlayışı çerçevesinde, Anadolu ses malzemesini, çağdaş orkestralama teknikleriyle buluşturarak bileşimsel yeni bir üslûp oluşturmayı hedefleyen bu besteciler, bu temel hedef dışında, kayda değer düşünsel bir birlik, siyasi rejimi meşrulaştıran (örneğin Sovyetler Birliği'nde olduğu gibi) ayrıntıları iyi düzenlenmiş bir estetik bağlam, dolayısıyla ideolojik bütünlük arz

¹ Emre Aracı, *Donizetti Paşa Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Kasım 2006, s. 51.

etmiyorlardı. Çatı adlarının mülhem olduğu ‘Rus Beşleri’ ya da ‘Fransız Altıları’ gibi, aralarında sahici bir düşünsel alış-veriş ortamı da mevcut değildi. Hatta aralarındaki gizli ve açık husumetlerin, önemli ölçüde Türkiye’nin müzik kurumları tarihini şekillendirdiğini iddia etmek çok da yanlış olmaz. Üstelik ilk dönem (erken Cumhuriyet) eserleri dışında, üretimlerinde üslup anlamında önemli farklılaşmalar söz konusudur.²

Türk Beşleri’ne yüklenen sorumluluk, her iki müzik türünün yapısal farklılıkları nedeniyle pek çok zorluğu beraberinde getirmiştir. Türk müzik kültürüne ait makamsal ezgileri Avrupa’da gelişen sanat akımları ile çoksesli bir zeminde birleştirmenin zorlukları yanında toplumda yeterince kabul görememiş olması da ayrıca heves kırıcı bir durum olsa gerektir.

Yüzyıllardır meşk yöntemiyle³ kulaktan kulağa aktarılmış olan Türk müziği, Hüseyin Sadettin Arel, Suphi Ezgi ve Murat Uzdilek’in, Rauf Yekta gibi öncüllerinden devrıldıkları fikir ve nazari sistem denemelerini geliştirmeleri sonucunda Avrupa müziği nota yazısından uyarladıkları bir nota sistemine kavuşmuş olsa da bu yeni ve kayda değer ilk nota sistemi, Türk müziğinin birbirine eşit olmayan aralıklı dizi yapısını karşılamakta zorlanmaktadır. Standart diyez-bemol işaretlerinin yanına Sadettin Arel tarafından üçer tane farklı şekil ve aralık değerinde değiştirici işaret eklenmiş ancak bu işaretler de Türk müziğinde var olan aralıkları karşılamakta yeterli olamamıştır.

Hüseyin Sadettin Arel 1968 yılına kadar fasiküller halinde yayınladığı “Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri” adlı eseriyle, Türk müziği makamlarını Basit - Şed (göçürülmüş) – Mürekkeb (bileşik) başlıklarıyla kategorize ederek anlattığı bir sistem yaratmış, bu sistemi Avrupa müziğinin majör-minör yapıdaki tonal anlayışı ile ilişkilendirerek gelenekte var olan bazı makamları tahrif etmiştir.⁴

² Ali Ergur, “Ferid Alnar’ı Anarken-Bir Yiğit Aydın”, <https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/ali-ergur/ferid-alnari-anarken/1780/>, (E.T.18.05.2021).

³ Cem Behar, *Zaman, Mekân, Müzik*, AFA Yayıncılık, İstanbul 1993, s. 11-17.

⁴ Arel’in fasiküllerinde Çargâh Makamı, gelenekte do-çargâh perdesi üzerinde Zirgülelihicaz dizisiyle la-dügâh perdesi üzerinde saba dörtlüsünün birleşmesiyle oluşan ve Müslüman çargâhı olarak da bilinen “çargâh” tarifi yerine Avrupa müziğinin do majör dizisi esas alınarak anlatılmıştır. Arel, çargâhı makam olmaktan çok doğal seslerden oluşan, diğer makamları ilişkilendirebilecek bir dizi olarak ele almıştır. Nitekim bu yeni çargâh makamı bu haliyle ilgi görmemiş olup bu haliyle bestelenmiş eserler yok denecek kadar azdır.

Suphi Ezgi bunu;

İstimal etmekte olduğumuz mütenevvi (çeşitli) dizilerimizi yazmak için, onlardan birisinin esasi ve tabii dizi itibar edilmesi lâzımdır. Çünkü tabii dizinin işaretsiz yazılacak olan seslerine mukabil, diğer diziler nağmelerinin tahriri (yazılması) taninî, büyük mücennep, küçük mücennep, bakiye, fazla aralıklarının birbiriyle cemi (birleştirilmesi) veya yekdiğerinden tarhi ile (çıkartılmasıyla) mümkün olmaktadır. Dizilerin kolay yazılmalarına ve en çok şetlerini yapmağa müsait dizinin muntazam Çârigâh dizisi olduğunu mütâlaa ettik; bu sebeple onu esasi ve tabii dizi itibar ettik”⁵ şeklinde açıklar.

Mevcut Türk müziği nazariyatıyla makamların, makamları oluşturan aralıkların sağlıklı olarak açıklanabilmesinin tam olarak mümkün olmadığı düşünüldüğünde, çağdaş Türk müziği bestecilerinin geleneksel müzikle icracılık düzeyinde de ilgileniyor olması önemli bir gereklilik olarak değerlendirilebilir.

Hasan Ferid Alnar, bir *a priori* olarak değerlendirebileceğimiz “Türk Beşleri” kavramı içerisinde yer alan bestecilerin en az tanınanı ve eserleri en az seslendirilene olmuştur. Kendisini diğer dört bestecimizden ayıran en büyük özelliği de çoksesli müzik besteciliğinin, piyanistlik ve orkestra şefliğinin yanında kanun ve klasik kemençe icracılığı konusundaki ustalığıdır.

Osmanlı döneminde dünyaya gözlerini açıp Cumhuriyet Türkiye’inde kapatan diğer çağdaşları gibi Ferid Alnar da kendinden önce başlamış Batılılaşma hareketinin meyvelerini genç yaşta toplamaya başlamıştır. Armoni, füg, kontrpuan gibi Batılı teknikleri öğrenmenin, geleneksel Türk müziği ortamlarında neredeyse bir moda akımı haline geldiği bu dönemde, bir taraftan saz semaileri, peşrev ve şarkılar bestelerken, diğer yandan Sadettin Arel ve Edgar Manas gibi hocalardan Batı müziği teorisi öğreniyor olması şaşırtıcı değildir. İlk bestelerini klasik Türk müziği formlarında tek sesli olarak vermiş, çoksesli müzikle tanışmasının ardından makamsal müziği ve Türk müziği usullerini çoksesli eserlerinde sıklıkla kullanmıştır. Hattâ müziğini tek sesli olsun çoksesli olsun büyük ölçüde Türk müziğinin makam sistemi üzerine yapılandırmıştır. Her iki müzik türünü besteci ve icracı olarak iyi tanınması bu makaleye konu oluşunun temel nedenlerinden biri olarak değerlendirilebilir.

1.1. Hasan Ferit Alnar (1906-1978)

11 Mart 1906’da İstanbul’da doğan Hasan Ferid, annesi Saime Hanım’ın kanun, amcası A. Galib Alnar’ın ud çalmasından dolayı, Türk musikisi çevresi içinde büyümüştür. 10 yaşında kanun dersleri almaya başladığı hocası Vitali Bey’in, dört

⁵ Suphi Ezgi, *Nazarî ve Amelî Türk Musikisi*, Milli Mecmua Matbaası, İstanbul 1933, s. 50.

ay gibi kısa bir sürenin sonunda kendisine öğretecek bir şeyi kalmadığı gerekçesiyle derslerine son verdiği Ferid Alnar, 12 yaşına geldiğinde İstanbul'un en iyi kanun icracıları arasında gösterilmektedir. Yeditepe'de gittiği Alman okulunda aldığı çoksesli Batı müziği eğitime karşın, Alnar'ın gençlik yılları, ud sanatçısı Fahri Kopuz tarafından kurulan müzik topluluğu içinde, kanun ve bazen de kemençe çalarak geçmiştir.



Resim 1: Kanunî Ferid Alnar, Darü't-ta'lim-i Musiki heyetinde.⁶

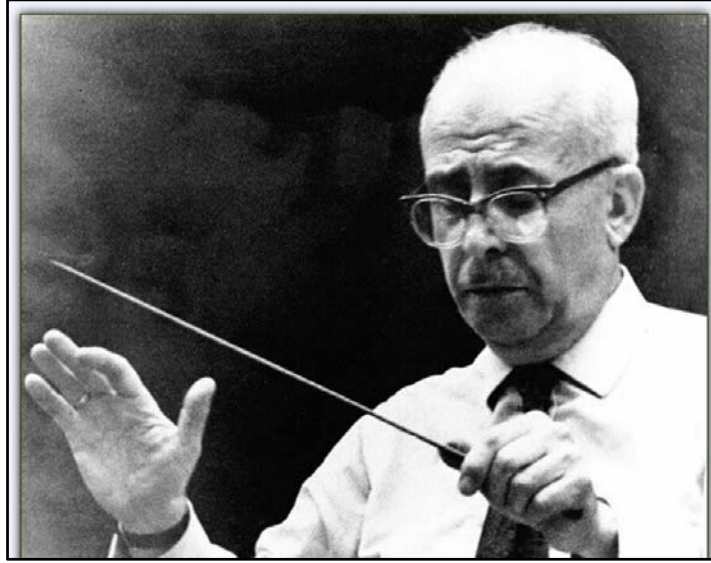
Hüseyin Sadettin Arel'den armoni dersleri alan besteci, üç yıl boyunca Edgar Manas'tan da armoni, kontrpuan, füg ve piyano dersleri almıştır. 1923 yılında bestelediği, "On Saz Semaisi" Alnar'ın basılan ilk bestesidir.

1922'de Türk makamlarını kullandığı tek sesli bir operetle besteciliğe başladı. 1926 yılında "On Saz Semaisi" yayımladı. Saz semailerinde kendisinden armoni dersleri aldığı Hüseyin Sadettin Arel'in etkisinde kaldı. Aynı toplulukla Berlin'e giderek Alman Polydor firması için birkaç plak doldurdu. Bu yolculuklarından birinde Berlin Yüksek Okul

⁶ Ali Ergur, "Ferit Alnar'ı Anarken",
<https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/ali-ergur/ferid-alnari-anarken/1780/>,
(18.05.2011)

müdürü ve besteci Franz Schreker ile tanıştı. Çoksesli besteleri Schreker'in ilgisini çekti. Onun ve hocası Arel'in etkisiyle, bitirmek üzere olduğu İstanbul Mimarlık Akademisindeki öğrenimini yarım bırakarak devlet bursuyla 1927'de Viyana'ya gitti.⁷

İstanbul Lisesi'nin onuncu sınıfından sonra sınavla girdiği Güzel Sanatlar Akademisi'nin mimarlık bölümünü bırakıp, 1927'de müzik eğitimi almak üzere Millî Eğitim Bakanlığı'nın bursuyla Viyana'ya giden Alnar, Viyana Devlet Müzik ve Temsil Akademisi'nde Joseph Marks'tan kompozisyon ve Oswald Kabasta'dan orkestra şefliği dersleri almıştır. 1932'de Viyana Devlet Müzik ve Temsil Akademisi'nin yüksek bölümünü bitiren besteci, yurda dönerek, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda orkestra şefliği ve İstanbul Belediye Konservatuarı'nda müzik tarihi öğretmenliği görevine atanmıştır. Ferid Alnar 1935 yılında Cemal Reşit Rey ile birlikte Viyana'ya davet edilmiştir. Prelüd ve iki dans adlı eserinin Prof. Oswald Kabasta yönetimindeki Viyana Senfoni Orkestrası tarafından iyi bir şekilde yorumlanması sayesinde büyük beğeni toplamış, Universal Edition, eseri basmak için istekte bulunmuştur.



Resim 2- Hasan Ferid Alnar Orkestra Şefi⁸

⁷ Fahri Maden, "Hasan Ferit Alnar",
https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/Hasan_Ferit_Alnar, (20.05.2021)

⁸ Hüsna Köşger, "Ünlü Bestekâr Ferit Alnar'a Vefa",
<https://www.gzt.com/jurnalist/unlu-bestekar-ferid-alnara-vefa-3424893>

*Eserlerinde Osmanlılık kokar ve geleneksel Türk müziği ezgi ve ritimleri egemendir.*⁹

1946 yılında Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının (CSO) yöneticiliğine getirilen Alnar, 1952’de geçirmiş olduğu bir rahatsızlık nedeniyle bu görevden ayrılmıştır. 1955’te Muhsin Ertuğrul tarafından Devlet Opera ve Balesi’nin genel müzik direktörlüğüne getirilen Alnar, 1961 yılında devlet memurluğundan kendi isteğiyle emekli olmuştur.

Hasan Ferit Alnar, geleneksel müziğin teknik özelliklerinin yanı sıra çalgılarından da yararlanmış. En ünlü eserlerinden biri olan kanun konçertosunda, bir Türk müziği çalgısına ilk defa Batı müziği yaylı çalgılar orkestrası önünde solistlik görevi vermiştir.

*1942’de İnönü ödülü alan sanatçı ölümünden sonra, 1998’de Seveda Cenap And Müzik Vakfının Onur Ödülü Altın Madalyasına layık görülmüştür.*¹⁰
Hasan Ferid Alnar, 27 Temmuz 1978 günü Ankara’da 72 yaşında hayata veda etmiştir.

1.2. Keman ve Piyano İçin Süit

Ferit Alnar’ın çok tanınmayan eserlerinden biri olan süit, bestecinin Viyana’daki öğrencilik yıllarında bestelenmiştir. 7 bölümden oluşan süitin bölümleri; Allegretto, Scherzo, Perpetuum Mobile, Capriccio, Adagio, Taksim (Improvisation) ve Sirto’dur. Süitin bütün bölümlerinde Türk müziğinin makamsal yapısını görmek mümkündür. Bazı bölümlerde 7/8 ve 10/8 kalıplardaki Türk müziği usulleri kullanılmış olup, Taksim ve Sirto gibi Türk müziği formlarına bölüm başlığı olarak da yer verilmiştir.

*Keman ve Piyano için Süit, Alnar’ın Viyana döneminde en son kaleme aldığı müziktir ve 1930’da tamamlanmıştır. Alnar, bu yapıtlarını bestelediği dönem için şu bilgileri vermektedir: “Bu öğrenim yıllarımdan bestelediğim eserlerden Keman ve Piyano için Süit, Trio Fantazi, iki Piyano Etüd’ü gibileri Türk Elçiliğinde ve konser salonunda çalınmıştır”.*¹¹

İlk seslendirilişinin Alnar’ın Viyana’da okul arkadaşları olan Christa Richter-Steiner ve piyanist Friedrich von Ştatzer (Ferdi Ştatzer) tarafından 5 Mayıs 1931’de

⁹ Mehmet Kaygısız, *Müzik Tarihi*, Kategori Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 331.

¹⁰ Evin İlyasoğlu, *71 Türk Bestecisi*, 1. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul 2007, s. 34.

¹¹ Onur Karabiber, “Necil Kâzım Akses ve Hasan Ferid Alnar’ın Viyana Dönemi Yapıtlarında Türk Müziğine Özgü Öğelerin Tespiti ve Karşılaştırılması”, (Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi, 2017), s.9.

Viyana’da gerçekleştirildiği düşünülmektedir. Eserin notası, Ankara Devlet Konservatuarı Yayınları No:13 kaydıyla 1958 tarihinde Güzel Sanatlar Matbaası’nda basılmış olup elimizde var olan tek ciddî ses kaydı ise Cihat Aşkın’ın piyanist Mehru Ensari ile seslendirdiği “Ferid Alnar – Peşrevden Konçertoya” adlı albümde Kalan Müzik etiketiyle yayınlanmıştır.¹²

1.3. Türk Müziğinde “Taksim”

İsmail Hakkı Özkan taksim formunu, İslam Ansiklopedisi’nde yayınlanan makalesinde açıklamaktadır:

Herhangi bir saz veya ses tarafından bir usule bağlı kalmadan bir veya daha çok makamda icracının o andaki ilhamı ile irticali (doğaçlama) olarak yaptığı melodik seyre, gezintiye verilen isimdir. İnsan sesiyle aynı şartlarda yapılan güfteli melodik gezintiye “sesle taksim etmek” denilmiş, ancak bu hususta “gazel” kelimesi daha çok tutulmuş ve taksim genellikle saz eseri formunun adı olmuştur. Bu konuda her ne kadar doğru ifade “taksim etmek” ise de “taksim yapmak”, yaygın biçimde daha çok kullanılmaktadır.¹³

Taksimın seslendiriliş amacına göre çeşitlerini; giriş taksimi, ara taksim, geçiş taksimi, konser taksimi, fihrist taksimi ve sualli-cevaplı taksim olarak belirtmesine karşın bunların dışında, oyun havalarında, sirto-longalarda genellikle 4. hane yerine çalınan bir taksim çeşidi daha vardır. Bu, usulden bağımsız olarak çalınsa da diğer taksim türlerinin aksine ritmik tutulan bir dem üzerine yapılan hareketli ve seri icralı bir taksim türüdür. Bu taksim türü “Miyan (almak) ya da meyan (almak)” olarak tabir edilir. Taksimler icracının icra sırasında bestelediği, üst düzey bir nazariyat, çalgı tekniği ve ifade gücü gerektiren eserlerdir. Müzik tarihinde taksimleriyle ünlü isimlerin başında Tanburi Cemil Bey gelir. Ayrıca Kemani Sadi Işlay, Udi Yorgo Bacanos, Neyzen Niyazi Sayın ve Aka Gündüz Kutbay gibi taksimleriyle ünlü sanatçılar da bu alanın önde gelenlerindendir.

Bu çalışmanın amacı, Hasan Ferid Alnar’ın keman ve piyano için bestelediği süitinden “Taksim” bölümünde hissedilen geleneksel etkinin incelenmesidir. Bu çalışmada, Hasan Ferid Alnar’ın keman ve piyano süitinin “Taksim” bölümü, makamsal, ritmik ve tınısal etkilerinin hepsinin birleşerek meydana getirdiği “geleneksel etki” bağlamında değerlendirilecektir. Betimsel araştırma yöntemiyle

¹²Cihat Aşkın-Mehru Ensari, “Ferid Alnar – Improvisation”

<https://www.youtube.com/watch?v=MhmCjxr40Os>

¹³İsmail Hakkı Özkan, “Taksim”,

<https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/39/C39012963.pdf>, (E.T.20.05.2021)

ele alınacak olan araştırmada bestecinin çağdaş Türk müziği yaratımında kullandığı değişkenler ve bu değişkenlerin farklı bir müzik türü içinde yarattığı etkiler, içerik analizi yoluyla incelenecektir.

2. İNCELEME

Eser geleneksel taksim çeşitleri içinde yer alan “konser taksimi” yapısındadır. Her ne kadar taksimlerde sabit ritmik yapı bulunmasa da genel çalış hızını belirlemek adına üzerinde “Lento, 4'lük= 48-52” ibaresi yerleştirilmiştir.

Eserin ortasında yer alan flajöle (flageolet) kısmına kadar olan bölümde surdin takılarak çalınması belirtilmiştir. Surdin, çalgıdan çıkan sesi şiddet olarak belli ölçüde azaltsa da sesin tınısına olan etkisi şiddetine olan etkisinden daha fazladır. Tiz frekanslar azalırken bas frekanslarda da belirgin ölçüde yumuşama görülür. Surdinin buradaki kullanılış amacı da geleneksel Türk müziğinin önemli sazlarından olan klasik kemençenin, yumuşak-nahif karakterli, nezleli tınısını yaratmak için tercih edilen bir yöntem olarak değerlendirilebilir. Surdin takılarak çalınan kısımda klasik kemençeye gönderme yapıldığı söylenebilir.

Eserde “senza sordino” uyarısının ardından sol telinde flajöle tekniğiyle çalınan pasajla, kemanın çargâh makamında (sabalı) taksim yapan bir neyi taklit ettiği düşünülebilir. Ney tınısının ardından doğal seslerle tize ve pese doğru hızlı gamlar çalan Batılı bir keman sesi duyulur. Araya tekrar ney karışır. Eser tekrar kemanla son bulur. Taksim üç çalgının (kemençe-ney-keman) paslaşarak hattâ atışarak seslendirdiği bir havadadır. Kemana eşlik eden piyanoyu taksime katılan dördüncü bir çalgı olarak değerlendirmek için yeterli ezgi bütünlüğü gözlenememektedir. Piyo genellikle bastığı akorları pedal yardımıyla uzatarak dem tutan bir eşlik çalgısı olarak kullanılmıştır.



Nota 1: Eserin piyano partisinden bir kesit¹⁴

¹⁴ Hasan Ferit Alnar, *Keman ve Piyano Süiti*, Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları No:13, Güzel Sanatlar Matbaası, Ankara 1958, Piyano Partisi, s. 20

Uşşak makamında başlayıp yine aynı makamda biten taksim boyunca sırasıyla neva, hüseyinî, buselik, çargâh (sabalı), rast ve karcığar geçkiler yapılmıştır. Bu geçkiler makam dizisinin bütün seslerini kapsayacak şekilde kullanılmamıştır. Toplamda dört dakikayı geçmeyen bir eserde her geçkiyi uzun uzadıya bir makam tarifi olarak sığdırmanın mümkün olamayacağı göz önünde bulundurulursa, bestecinin farklı makamları çeşni olarak duyurup tekrar ana makam olan uşşak makamına geri dönmesi kaçınılmaz bir durumdur. Kullanılan geçkilerin bir kısmı uşşak makamına ait asma karar ve geçkilerden oluşmaktadır.

Taksimde kullanılan geçkilerle taklit edildiği düşünülen çalgı tınları arasında geleneğe uygun bir bağlantı bulunduğu söylenebilir. Uşşak makamındaki girişin ardından neva, hüseyinî ve buselik geçkileriyle klasik kemençeye, sabalı çargâh geçkisiyle ise neye gönderme yapılmış olması, batı çalgısı olarak duyurulan kemanın ise doğal sesler üzerine teknik gamlar çalışıyor olması tesadüf sayılamaz. Bestecinin farklı tınlar yarattığı “taksim”ini birden çok çalgının paslaşarak ve hattâ atışarak çaldığı bir yapı olarak kurguladığı söylenebilir.



Nota 2: Taksim'in ilk dizeği¹⁵

Taksime uşşak makamında güçlü bölgesine atlayarak başlanmıştır. İlk sustan önceki karar sesine(la) giden si bekar-si bemol yürüyüşü, geleneksel Türk müziğindeki si-koma bemollü segâh perdesini tampere sistem içerisinde hissettirebilmek amacıyla kullanılmış bir yöntemdir. Seyir, bayatî makamında olduğu gibi güçlü sesini vurgulayarak devam etmektedir.



Nota 3: Taksim'in 2. dizeği¹⁶

Fa diyez notasıyla gösterilen re-yegâhta rast beşlisi sayesinde hızlı bir şekilde duyurulan neva makamından sonra bu sefer 1. dizektekiyle aynı kromatik yürüyüşün üzerine konulan “gliss.” ibaresi ile uşşak-neva makamlarının segâh perdesi açıkça

¹⁵ Hasan Ferit Alnar, Keman ve Piyano Süiti, Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları No:13, Güzel Sanatlar Matbaası, Ankara, 1958, Keman Partisi, s. 7

¹⁶ A.g.e.

vurgulanmıştır. Yeden gösterilerek uşşak makamında yarım karar yapıldığı görülmektedir.



Nota 4: Taksim 3. dizeği¹⁷

Hissettirilen geçkiler uzun makam seyirleri şeklinde kullanılmamıştır. Bu nedenle ana makam dizisinde olmayan seslerin kullanıldığı yerlerin hepsinde bir makam geçkisinden söz etmek mümkün değildir. Bunlardan biri de yukarıdaki ölçüde süsleme-ornament olarak yazılan notalardaki buselikten sonra gelen ve sol diyez üzerinde belli belirsiz hissettirilen segâh geçkisidir. Bu kısmı en sonda gelen la-dügâh perdesi üzerinde kurulan bir buselik geçkisi olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır.



Nota 5: Taksim 4-6. dizekleri¹⁸

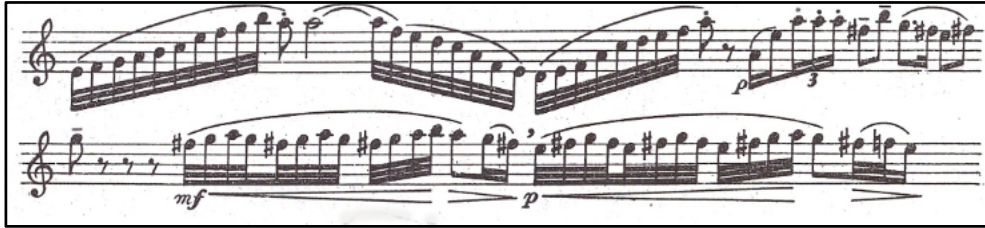
Eserin dördüncü dizeğinin başından beşinci dizeğin ortasına kadar olan kısımda mi-hüseyinâşîran kararlı hüseyinî makamına geçişi yapılmaktadır. Beşinci dizeğin ortasında re-neva perdesinden la-dügâh perdesine kadar glisandolu inen kromatik geçişle si-buselik perdesi üzerindeki uşşak geçkisi duyurulmuş, tekrar la-dügâh perdesinde uşşak makamıyla karar verilmiştir.

¹⁷ A.g.e.

¹⁸ A.g.e.

**Nota 6:** Taksim 6. ve 7. dizeleri¹⁹

Altıncı dizeğin sonunda “senza sordino” ibaresi ile başlayan flajöle kısımda ney tarafından seslendirilen ve dini müziğe atıfta bulunan çargâh (sabalı) makamı göze çarpmaktadır. Çargâh(sabalı) makamı klasik Türk müziğinin (özellikle dinî müziğin) vaz geçilmez makamlarından biridir. Bestecinin taksimde klasik Türk müziğinin yanı sıra Türk tasavvuf müziğine yer verdiği söylenebilir. Neyin uhrevî tınısı ile çargâh makamı ayrılmaz bir bütün olarak değerlendirile gelmiştir. Çargâh makamına geçki yaptığı bu flajöle kısmında bir sabah ezanı çağrışımı hissedilmektedir.

**Nota 7:** Taksim 8-9. dizeleri²⁰

Yedinci dizekte taksimi neyden devralan kemanın, sekizinci ve dokuzuncu dizelerde doğal sesler üzerinde inici ve çıkıcı olarak seslendirdiği gamların ardından, sol-gerdaniye perdesi üzerinde rast, mi-hüseynî perdesinde de uşşak geçkisi yaptığı görülmektedir.

**Nota 8:** Taksim 11-12. dizeleri²¹¹⁹ A.g.e.²⁰ A.g.e.²¹ A.g.e.

On birinci dizekte fa diyez ve mi bemol notaları ile neva perdesi üzerinde Hicaz geçkisi yapılmıştır. La-dügâhta uşşak dörtlüsü üzerine nevada hicaz beşlisi eklendiğinde karcıgar makamı dizisi oluşmaktadır. Eserin ana makamının uşşak olduğu düşünüldüğünde burada bestecinin bariz bir şekilde karcıgar makamına geçki yaptığını söyleyebiliriz. Fermatadan sonra mi bekar notası vurgulanarak karcıgar makamından tekrar uşşak makamına döndüğü, ana makam olarak uşşakla başlayan taksiminde yine uşşak makamında bittiği gözlenmektedir.

3.SONUÇ

Bu çalışmada Türk Beşleri'ne mensup Hasan Ferid Alnar'ın Keman ve Piyano Süitinin "Taksim" bölümü, geleneksel tını ve etkilerin, tampere sistem içerisindeki var oluş biçimleri yönüyle sorgulanmış, bestecinin bu etkileri yaratmada kullandığı teknikler analiz edilmiş ve bu sayede diğer bestecilerimizin eserlerinden ayrılan yönleri ile değerlendirilmiştir.

Yaratılarında diğerlerinden köken ve teknik olarak tamamen ayrı duran, hangi müzik türü içinde değerlendirileceği tartışma konusu yapılan Ferid Alnar'ın, klasik Türk müziğinin temel formları arasında yer alan "Taksim" formunu işleyiş biçimi hem klasik Batı müziği hem de Türk müziği kaynaklarından beslenmesinin sonuçlarını yansıtmaktadır.

Türk müziği çalgılarının, kemanın sağ el ve sol el teknikleri yardımıyla duyurulmaya çalışıldığı görülmektedir. Surdin kullanımıyla kemençe, flajole tekniği ile de ney tınısının yaratılmaya çalışıldığı söylenebilir. Uşşak makamıyla başlayıp yine uşşak makamında biten taksimde neva, hüseyinî, buselik, rast, çargâh ve karcıgar gibi Türk müziğinin karakteristik makamlarına geçki olarak yer verildiği tespit edilmiştir. Eserde Türk müziğinin geleneksel etkisi açıkça hissedilmektedir.

KAYNAKÇA

- ARACI, Emre, *Donizetti Paşa Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006.
- BEHAR, Cem, *Zaman, Mekân, Müzik*, AFA Yayıncılık, İstanbul 1993.
- EZGİ, Suphi, *Nazarî ve Amelî Türk Musikisi*, Milli Mecmua Matbaası, İstanbul 1933.
- İLYASOĞLU, Evin, *71 Türk Bestecisi*, 1. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul 2007.

KARABİBER, O., “Necil Kâzım Akses ve Hasan Ferid Alnar’ın Viyana Dönemi Yapıtlarında Türk Müziğine Özgü Öğelerin Tespiti ve Karşılaştırılması”, (Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli 2017).

KAYGISIZ, Mehmet, *Müzik Tarihi*, Kategori Yayıncılık, İstanbul 2017.

İNTERNET KAYNAKLARI

ERGUR, Ali, “Avrupa ve Türk Müziğinin Ortak Evrimi (veya Bir Çelişkinin Tekâmülü)” *Andante*, Sayı: 6, 12-14.

<https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/ali-ergur/ferid-alnari-anarken/1780/>, (E.T.18.05.2021).

MADEN, Fahri, “Hasan Ferid Alnar”, *Atatürk Ansiklopedisi*, https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/Hasan_Ferit_Alnar, (E.T.20.05.2021).

ÖZKAN, İsmail Hakkı, “Taksim”, *İslam Ansiklopedisi*, cilt 39, s.478, İstanbul 2010, <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/39/C39012963.pdf>, (E.T.20.05.2021).

XX. YÜZYILIN İKİNCİ YARISI İLE XXI. YÜZYILIN BAŞLANGICI ARASINDA HEYKEL SANATININ BİR TÜR OLARAK DÖNÜŞÜMÜ

*TRANSFORMATION OF SCULPTURE AS AN ART FORM IN THE SECOND
HALF OF THE XX. – AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY*

Yazar: Kseniya Sergeevna Podolskaya

Çeviri: Ferit Yazıcı*

Geliş Tarihi: 21.06.2021

Kabul Tarihi: 12.09.2021

(Received)

(Accepted)

Öz: Bu makale, XX. yüzyılın ikinci yarısından XXI. yüzyılın başlarına kadar heykelin bir sanat formu olarak anlaşılmasında meydana gelen değişikliklere adanmıştır. Yazar, çağdaş sanat uygulamalarında türlerin kategorik sınırları içindeki dönüşümünün özelliklerini vurgular ve bu eğilimin gelişmesi için önkoşulları inceler. Makale, heykellerin yaratılmasındaki modern yaklaşımların problemini ve çeşitli sanat türlerinin heykelsi işlevleriyle kesiştiği yerde bulunan eserleri incelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Heykel, Genişleyen Alan, Enstalasyon, Kamusal Sanat, Arazi Sanatı

Abstract: The article is devoted to the changes that occurred in the understanding of sculpture as an art form in the second half of the XX at the beginning of the XXI century. The author focuses on the features of boundaries transformation of the form category of art in the conditions of modern art practices, studies the prerequisites for the development of this trend. The study touches upon the problem of modern approaches to creating sculptural works and works located at the intersection of several art forms and having sculptural features.

Key Words: Sculpture, Expanded Field, Installation, Public Art, Land Art

Heykel sanatı XX. yüzyılın ikinci yarısı ile XXI. yüzyılın başlarında, sadece farklı stil ve yönlerin değişmesi ile değil, aynı zamanda bazı eserlerin kendileri ve çalışmaların yaratılmasına yönelik temel yaklaşımlarla da karakterize edilen birçok önemli değişikliğe uğramıştır.

"Heykel" kavramı göz önüne alındığında, doğrudan "sanat formu" kategorisine başvurulmalıdır. XX. yüzyıldan XXI. yüzyılın başlarına kadar olan dönemde yapılan çalışmaları analiz ederek, bu terimi yaratan unsurların önemli değişikliklere uğradığını ve bu dönemden itibaren de sanatın sınırlarının oldukça bulanıklaştığı gözlemlenebilir. Bu nedenle makalenin amacı, heykelin XX. yüzyılın

* Dr. Öğr. Üyesi, Trakya Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü. e-mail: ferityazici13@gmail.com ORCID: 0000-0002-1573-3632

ikinci yarısından XXI. yüzyılın başlarına kadar heykelin bir sanat türü olarak dönüşümünün özelliklerini belirleme girişimidir.

Sadece özgüllükleri nedeniyle iki, üç veya daha fazla sanat türünün kesişme noktasında olan eserler değil, aynı zamanda klasik anlamdaki güzel sanatlar türleri kategorisinde sınıflandırılması neredeyse imkânsız olan eserler de vardır. Böylece, XX. yüzyılın ikinci yarısında, yerleşik sanat türleri sisteminde sınıflandırılmayan fenomenleri göstermek için yeni terimler türemiştir: enstalasyon, peyzaj (arazi) sanatı, kamusal sanat, vb. Sanat tarihçileri, küratörler ve sanatçıların kendileri XX. yüzyılın ikinci yarısından XXI. yüzyılın başlarına kadar yapılan çalışmalardan bahsederken, gittikçe daha çok bu ve benzer yapıtları özel bir sanat türü olarak sınıflandırmayı reddederek, bu eserleri "nesne" terimi ile etiketlemişlerdir. XX. ve XXI. yüzyılın sanatını inceleyen medya ve bilimsel kaynaklar, genellikle sanatı, sanat formlarının morfolojisine uygun olarak değil, postmodernizmin özelliği olan fenomenolojik ve postyapısalcı konumlarına göre incelerler.

Sanatçıların ve sanat kuramcılarının "görüntü"nün kategorisini yeniden düşünme arzusu, XX. yüzyılın başından itibaren görülebilir. XIX. yüzyılın ortalarında Richard Wagner geleceğin sanatını, sanatların bir sentezi olan sanat eserini "Gesamtkunstwerk" olarak tanımlasa da bu eğilim gerçekten ve ancak XX. yüzyılda gelişebildi.

Kurt Schwitters "Merz Nesneleri" (Merzbild) adını verdiği eserleri yarattı, Marcel Duchamp ilk ready- made'lerini sundu. Marcel Broodthaers, Çağdaş Sanat Müzesi adlı müzesinde "Kartal İlkesini" (Department of Eagles) sergiledi. "Kartal" Departmanında: "şekiller" in genel başlıkları altında rastgele nesne gruplarını özetledi ve bu koşullar altında nesneler bir başlıkla denkliklerini gösterdi: "Şek. 1 " veya "Şek. 2" başlığıyla...

Çağdaş sanat eleştirisinde, heykelde meydana gelen değişimlerin farklı değerlendirmeleri oluşturulmuştur. Ancak, çoğu sanat kuramcısı yeni üç boyutlu formlar, hazır nesneler ve "heykel" kavramı arasında yakın bir bağ kurmaktadır.

Rosalind Krauss'un 1978'de "Genişleyen Alanda Heykel" (Sculpture in the Expanded Field) adlı makalesi, 20. yüzyılda heykel süreçlerini tanımlayan ilklerden biriydi. Ona göre, modernizm bağlamında heykele bakan sanat kuramcıları, klasik heykele özgü fikrin özelliği olmayan yeni nesnelere rastladılar ve bu kavramın kapsamını genişletmeye başlayarak daha önceki plastik örneklerle semantik (anlamsal) bağlantılara başvurdular. Bu yeni nesnelerin kalıtsal bağlantısını ortaya çıkararak devam ettiler ve geçmişteki sanatla "heykellerini" desteklemeye çalıştılar. Bununla birlikte, gittikçe daha fazla yeni nitelik de dâhil olmak üzere, "heykel"

kategorisi kendini, olasılıkların sınırında bulduğu çok çeşitli fenomenler oluşturmaktadır.¹

R. Krauss, modernist dönemin sonunda heykelin bir tür istisnalar düzeni haline geldiğine ve "peyzaj dışı ile mimari dışı'nın kombinasyonunun bir sonucu" olan bir kategoriye dönüştüğüne inanmaktadır.² Yazar, "peyzaj dışı" ve "mimarlık dışı" terimlerinin tarafsız (neutral), "peyzaj" ve "mimari"nin ise karmaşık (complex) olduğunu düşünmektedir. Heykelin sadece nötr değil aynı zamanda karmaşık bir kombinasyon olabileceği sonucuna varmıştır. Ortaya çıkan bu tür karmaşık ilişkileri ve kavram dizilerini, R. Krauss "genişleyen alan" olarak adlandırmaktadır. İçinde başka yapılandırılmış olasılıkların mümkün olduğu bu "genişleyen alan" koşullarında, heykel periferide bulunmaktadır.³

Amerikalı heykeltıraş ve sanat eleştirmeni Donald Judd, sanat dünyasının iki aracı olan resim ve heykel arasındaki sınırın kaybolduğunu ve bunun melezleşmelerinin bir tezahürü olduğu sonucuna varıyor. Bu süreçler sırasında ortaya çıkan eserleri, D. Judd "özel nesneler" (specific objects) olarak adlandırır.⁴ Ayrıca E.Yu. Andreeva da, XX. yüzyılda sanatın, resim ve heykelin ötesine, "çevre alanı" adını verdiği yeni bir yaratıcılık alanına taşındığını vurgulamaktadır.⁵

Sanat eleştirisine yönelik yukarıdaki yaklaşımlara dayanarak, XX. yüzyıldan XXI. yüzyılın başına kadar olan süreçte, sanattaki eğilimler hissedilir bir esneklik kazanır ve birbirleri ile bağlantılı olarak daha şeffaf hale geldiği sonucuna varabiliriz. Ek olarak, bu değişiklikler, daha önce imkânsız olan farklı sanat dallarını inceleme yöntemlerini analiz edebilmeyi de mümkün kıldı.

Şunu belirtmek gerekir ki; birçok sanat tarihçi, heykel ile M. Duchamp'ın hazır nesneleri ve diğer benzer eserler arasındaki bağlantının, aslında klasik heykel anlayışına özgü neredeyse tüm niteliklerden yoksun olduğuna dikkat çekiyor. E. Yu. Andreeva bu durumu şöyle ifade etmiştir: "... bisiklet tekerleği, pisuar ve şişe kurutucu yeni soyut heykelin şeklini taklit ediyor".⁶ XX. ve XXI. yüzyılın başlarındaki sanatın önemli değişikliklerinden biri, nesnenin bir sanat eseri

¹ Krauss Rosalind, "Podlinnost avangarda I drugie modernistkie mifiy." *M.: Hudozhestvenniy zhurnal*, 2003, p. 276.

² Krauss Rosalind, *a.g.e.*, 2003, p. 279.

³ Krauss Rosalind, *a.g.e.*, 2003, p. 282.

⁴ Krauss Rosalind, "Puteshestvie po Severnomu moryu": iskusstvo v epohu postmedialnosti, M.: Ad Marginem, 2017, p. 52.

⁵ Andreeva, E. Yu, "Vse i Nichto: simvolicheskie figury v iskusstve vtoroj poloviny XX veka.", *SPb.: Ivan Limbah*, 2004, p.124.

⁶ Andreeva, E. Yu, *a.g.e.*, 2004, p.137.

olabilmesi için belirli koşullara ihtiyaç duymasıdır. Sanayi üretiminin hazır bir nesnesi olan “Çeşme” (Fountain) (1917), asıl işlevlerini kaybeder ve sergi alanı koşullarında yenilerini kazanır. Bu eşsiz nesneler, özgüllüklerine ve üç boyutlu şekillerine göre, en çok heykel sanatına yönelerek bu kategorinin fikrini genişlettiler. Üç boyutlu bir obje olan "Çeşme" heykelin özelliklerini taşır. Bir müze mekânında estetik olarak algılanabilecek bir şekil, renk, yansıtıcılık ve diğer niteliklere sahiptir. Heykel olarak "Çeşme" den bahsetmişken, heykelin hacmi ve yüzeyi, silüet ve kontürü, şeklin modellenmesi, plastisitesi, ışık ve gölgesi, malzeme ve daha fazlası gibi tipik heykel niteliklerine itiraz edebiliriz. Ancak bu tür çalışmaların bu niteliklerini dikkate almak, muhtemelen bu çalışmanın yaratılış bağlamını dâhil etmeden, içinde barındırdığı kavramı tanımlamaksızın analiz etmemize izin vermeyecektir. Böyle bir nesneyi analiz ederken, bu kategoriler önceki işlevlerini kaybeder ve ikincil hale gelir, ilk sırada, yaratıldığı kavram, bağlam ve bu eserin sanatın özünün anlaşılması üzerindeki etkisi vardır. Böyle bir eser, çağın kültürel metninde, kendisi için taşıdığı birçok anlamla birlikte bir kelime olarak okunmalıdır.

Böyle ve benzer çalışmalar heykel değildir, ancak heykelin belirli özelliklerine sahiptir. Daha XX. yüzyılın ikinci yarısında ve XXI. yüzyılın başlarında güzel sanatların gelişmesiyle, postmodernizmin artan etkisi sayesinde bu eğilim daha da gelişti.

XX. yüzyılın son çeyreğinde ve XXI. yüzyılın başlarında yaratılan üç boyutlu eserler göz önüne alındığında, birçoğunun heykel sanatının doğal özelliklerine sahip olduğu görülmektedir, ancak bu işaretler mutasyona uğrar ve yeni nitelikler kazanır. Eğer daha önce heykel nesnelerinin yaratılması için sadece sanatçısı tarafından tasarlanan belirli bir formun heykelleştirilmesi veya yontulması gerektiği varsayılmış olsa da, XX. yüzyılın ikinci yarısında artık heykelin yaratılması önemli değişiklikler geçirmiştir. Heykelsi form sadece bir endüstriyel malzeme kalıbı ve günlük nesneleri inşa etmekle oluşturulmuş değildir, mevcut bir nesne de bir heykele dönüşebilir. Örneğin, Christo' nun çalışmasında tema, tüm yüzeyini kaplayan ambalaj sayesinde bir heykel haline gelir, böylece nesne (bina, ağaç, manzara, hesap makinesi vb.) kendi niteliklerini kaybeder ve sanatsal hale gelen yeni bir estetik form kazanır. Nesnenin faydacı şekli (orijinal işlevinin yanı sıra) ayrılır ve paketlenme de görsel yapısını ortaya çıkarır.⁷

Sanat yaratma algısı ve ona karşı olan tutumdaki birçok değişiklik, dünyanın kendisinin karmaşıklığı, ideolojilerdeki değişiklikler, kişiler arası ilişkiler ve değer sistemi ile ilgilidir. Bu dönemde uzay ve zaman kategorilerinde temel değişiklikler

⁷ Andreeva E. “Yu, Postmodernizm: iskusstvo vtoroy poloviniy XX –nachala XXI” v. *SPB.: Azbuka-klassika*, 2007, p.139.

olmakta, kültür fikrinin kendisi değişmekte ve yeni ifade araçları ortaya çıkmaktadır. Modernizm dönemi - yirminci yüzyılın ilk yarısı, sanatçıların bu süre boyunca hikâyeye hâkim olma eğilimi gösteren kendi form dillerini geliştirme arzusu ile karakterize olmuştur. Sanatta, üç boyutlu nesneler yaratmaya olan ilgi artmış, böylece tuval yüzeyinin aşılma arzusu ifade edilmiştir. Buna ek olarak, sanatçıların bir ya da bir başka köklü kategoriye yerleştirilemeyen eserler yaratma arzusu, birçok sanatçının sanat pazarındaki zor koşulların üstesinden gelebilme ihtiyacı ile ilgilidir. Böylece, XX. yüzyılın ilk yarısının sanatı, eski gelenekten bir ayrımı işaret eder. P. Burger, bu boşluğun sanatsal yöntemlerin tarihsel düzeyini belirleme imkânsızlığına yol açtığına inanmaktadır.⁸

Daha sonra, postmodernizmin güncel kültürden gelen sanat üzerinde aktif bir etkisi oldu, bu da sanatsal uygulama türlerindeki sınırlarının bulanıklaşmasının nedenlerinden biri haline geldi. Postmodern felsefede, sanat ve insanın yeni bir diyalektiğinin ve günlük yaşamının durumunu gözlemleyebilirsiniz: sanat eseri olarak kendi varlıklarının başkalaşimleri ile birlikte, sanatın insan varlığının çok farklı bir boyutunda ortaya çıkması. Çağdaş sanat uygulamalarının işleyişindeki değişiklik mekanizmaları, gerçekliğin estetikleşmesine katkıda bulunur. Çağdaş sanatçılar, çevrelerini sanat nesnesinin bir parçası haline getirmeye gayret ederek dış dünya ile ilişkilendirmeye çalışırlar. Sanat ve yaşamın iç içe geçişi tuhaf bir şekilde yürütülmektedir.

Heykel sanatında bu belirli eğilim sadece tasvir edilen temanın devamı olarak değil, aynı zamanda nesnenin çevre ve mekânla aktif etkileşiminde de kendini gösterir.

Böylece modernist biçim dilini analiz etme eğilimi, yeni sanatsal çözümler arayışı ve müteakip postmodern gündelik yaşama olan ilgi, sanatı ve yaşamı bütünleştirme arzusuna ve sanatın sınırlarının hissedilir bir esneklik kazanmasına yol açtı.

Bu sınırları bulanıklaştırmanın bir örneği de enstalasyon (yerleştirme) sanatının ortaya çıkışı ve gelişmesidir. O. İ. Shustrova tarafından önerilen tanıma göre, "enstalasyon, farklı unsurlar tarafından yaratılan, sanatsal bir bütünü ifade eden ve mekânsal kompozisyonu temsil eden bir çağdaş sanat şeklidir".⁹ Özelliği nedeniyle, "yerleştirme" kategorisi genellikle çağdaş sanatın çok çeşitli nesnelere

⁸ Burger P., *Teoria avangarda / per. s nem*, S. Tashkenova. M.: V-A-C press, p.87.

⁹ Sovremennoe, "iskusstvovedenie v sisteme gumanitarnogo znaniya / podnauch." *Red. A. V. Karpova. SPb.: SPbGUP*, 2012, p. 120.

nüfuz eder ve bazen bu eserlerin ortak bir yanı yoktur. Heykel kompozisyonunun belirgin özelliklerine sahip bazı eserler yerleştirme (enstalasyon) kategorisine girer. Çağdaş sanat eserlerinden bahsetmişken, bazı sanat tarihçileri "heykel" ve "yerleştirme" kavramlarını özdeş tutarlar. Sanat formlarının sınırları içinde plastisite geliştirme eğilimi göz önüne alındığında, heykel enstalasyonun özelliklerine sahip olabilir ya da tam tersi olmayabilir. Bunun nedeni, bu tür heykelsi nesnelerin belirli bir uzamsal alanı temsil etmesindendir. Bu özellik yeni değildir, sanat tarihinde bu türün gelişiminin başlangıcından beri heykelde çok figürlü kompozisyonların bilinen örnekleri vardır. Bununla birlikte, uzun bir gelişim yolundan sonra, bu heykel olgusu sanat ve günlük yaşamın entegrasyonu ile ilgili yeni nitelikler kazandı, bu değişimin en karakteristik tezahürlerinden biri heykelin kaideden vazgeçmesidir. Ek olarak, bu eğilim nesnenin çevreye katılımıyla ve mekânla olan etkileşimiyle karakterizedir, başka bir deyişle interaktifliği ile.

Enstalasyonun ve heykelin bazı özelliklerinin benzerliklerine ek olarak, bir sanat formu diğerinin ayrılmaz bir parçası olabilir. Çoğu zaman heykel, enstalasyonun bir parçası haline gelir. Bu tür dönüşümlerin örnekleri Nam June Paik "TV Buddha" nesneleri dizisi ve Michelangelo Pistoletto "Paçavralarda Venüs" (Venus of the Rags) çalışmasıdır. Sanatçılar tanınabilir bir heykelin hazır bir kopyasını ödünç alırlar (Nam June Paik'in örneğinde bu bir Buda heykelidir, Pistoletto'da ise Venüs'ün bilinen bir görüntüsü ödünç alınmıştır) ve onu enstalasyon alanının özel bağlamına yerleştirirler. Bu tamamen yeni bir niteliktir: mevcut bir heykel nesnesinin dekonstrüksiyonu (yapıbozumu) meydana gelir, enstalasyon klişeyi yok eder ve orijinal olarak heykel nesnesinin içeriğinde olan fikir yeniden yorumlanır ve farklı bir bağlamda yer alır.

Çağdaş sanatta "görüntü" kategorisinin sınırlarının hareketliliği, aynı nesnenin küratör, sanatçının kendisi ve izleyici gibi farklı taraflarca yorumlanabilmesine yol açar. Leviathan'ın 2011 yılında Paris'teki "Monumenta" sergisinin dördüncüsünde sergilenen İngiliz sanatçı Anish Kapoor'un eseri birbirine bağlı 35 metrelik üç balondan oluşuyor. Nesne özel bir plastik şekle sahiptir. Işın dışı, içi ile olduğu kadar temas halinde değildir ve sanatsal kavram anlaşılamamaktadır. İzleyicinin eseri gerçekten görebilmesi ve sanatçının belirlediği fikri anlayabilmesi için nesnenin içine girmesi gerekir. Klasik sanat tarihi açısından bakıldığında, bir eserle bütün bu etkileşim yöntemlerinin mimarlık sanatının özelliği olması daha olasıdır. Daha sonra XX. yüzyılın ikinci yarısında ve XXI. yüzyılın başlangıcında, sanatsal mekân özellikli kompozisyonlar ve enstalasyon sanatına atfedilebilecek çalışmalar yaratılmıştır. Ancak sanatçının kendisi bir heykeltıraş olarak kendini ilk sıraya yerleştiriyor ve eserine heykel diyor.

Giderek, heykelsi bir sanat biçimi olarak sınıflandırılırsalar da, klasik sanat tarihi açısından ele alınamayan ve analiz edilemeyen eserler çoğalmaktadır. XX. ile XXI. yüzyılın başlarında yaratılan heykelsi eserlerin sadece diğer sanat formlarının analizi ve yorumlanması için gereken özel teknikleri değil, aynı zamanda diğer bilgi alanlarıyla ilgili disiplinlerarası yaklaşımları da gerektirdiği açıktır: felsefe, estetik, edebiyat eleştirisi, psikoloji, sosyoloji, kültür, dini çalışmalar vb.

Bu yüzden, mimarlık özelliklerine sahip heykelleri inceleyerek, mimarlık sanatı ile ilgili anlamda "ölçek" kavramını kullanmalıyız. Örneğin, Anish Kapoor'un Leviathan'ına geri dönersek, araştırmasının sadece heykel sanatının karakteristik analitik araçlarını değil, aynı zamanda mimari analiz için şu araçları da gerektirdiğine dikkat edilmelidir: tektonik, ölçek, mekân organizasyonunun özelliklerinin belirlenmesi vb.

Postmodern sanat çalışması iki felsefi yaklaşıma dayanmaktadır: postyapısalcılık ve fenomenoloji. Postyapısalcılık, bir sanat yapıtını, sınırsız değişen anlam ağına sahip çok düzeyli bir yapı olarak görür. Örneğin; R. Barthes çalışmasının sanatsal bütünlüğüyle pek ilgilenmez, fakat okunduğunda değer üretme süreciyle ilgilenir.¹⁰

J. Derrida' nın yaklaşımı, R. Barthes'in pozisyonuna biraz benzemektedir. O da sanat olgusunu hareketli bir yapıya sahip bir metin olarak yorumlar ve sanatçının sadece bir "misafir" olduğu, birbiriyle ilişkili birçok anlam sunar. J. Derrida'nın sanat analizi, bir eserin metinlerarasılığının (intertextuality) bir yorumu olarak ele alınır; metinlerarasılık, her metnin (sanat eserinin) geniş bir "kültürel metnin" ayrılmaz bir parçası olduğu anlamına gelir ve ait olduğu genel kültürel bağlamdan sürekli yeni anlamlar öğrenen açık bir yapıdır. Bu nedenle metinlerarasılık hem özel bir sanatsal araç hem de her bir metni okuma yöntemi olarak görülür.¹¹

XX. yüzyılın ikinci yarısında ve XXI. yüzyılın başlarında yaratılan birçok heykelin, sanatta postmodern dönemle ilişkili olmasına rağmen, hâlâ modernizmin doğasında olan eğilimlere yönelmeye devam etmesine dikkat çekilmelidir. Bu tür eserlerde, daha önceki heykel örnekleriyle kalıtsal bağlantılar bulmak yeterince kolaydır, bu nesneler genellikle bu sanat formunda benimsenen klasik analiz yöntemlerinin konusudur.

¹⁰ Krauss Rosalind, *a.g.e.*, 2003, p.36.

¹¹ Karpov A. V., "Mezhdistsiplinarnie podhody v sovremennoy teorii i istorii iskusstva: problemiy podgotovki magistrrov-iskusstvovedov // V mire nauki i iskusstva: voprosiy filologii, iskusstvovedeniya i kulturologii: sb. St. po mater. XLVIII mezhdunar" *Nauch.-prakt. Konf. Novosibirsk: SibAK*, No:5 (48), 2015, p.37.

Yukarıda belirtilen hükümlere dayanarak, bugün heykel sanatındaki "görüntü" kategorisinin, çağdaş sanattaki çeşitli eğilimlerin varlığıyla ilgili oldukça belirsiz bir konuma sahip olduğu sonucuna varabiliriz. "Görüntü" kategorisinin şartlı hale geldiği ilgili postmodernist uygulamaların yanı sıra, sadece heykellerin yaratılmasında modernist eğilimler var olmaya devam etmekle kalmaz, aynı zamanda klasik anlamdaki heykel biçiminde de devam eder. Bu şekilde "görüntü" kategorisinin kullanımı bizim için değişken hale gelir. Birçok çağdaş sanat nesnesine enstalasyon veya heykel sanatı açısından bakabiliriz, modern paradigmada bu analiz için kabul edilebilir bir seçenektir ve buradaki şeklin tanımı sadece büyük önem arz etmekle kalmayacağı gibi bazı durumlarda da hiç bir önem taşımayacaktır.

Sanat ve yaşamın iç içe geçmesi, insan varlığının en çeşitli alanlarından kendisine maruz kalmaya izin veren ilk açık sistemi yaptı. XX. ve XXI. yüzyıl felsefesinde sanatın başlangıcında ve genel kültürel paradigmada yorumlanmasına özel önem verilir. Sanat anlayışının konumları tüm kültürel programa göre geliştirilir ve oluşturulur, eser açık bir metin haline gelir. Sanatı anlamaya yönelik felsefi yaklaşımların, sanatta meydana gelen değişikliklere uyum sağlamanın bir sonucu olup olmadığını belirlemek mümkün değildir veya tersine, bu fikirlerin etkisi altındaki sanat, özünü ve biçimini dönüştürür ve değiştirir, bu süreçler birbirine bağımlıdır ve aynı zamanda birbirlerini etkiler.

Böylece, postmodern kültürün etkisi altında, XX. yüzyılın ikinci yarısında ve XXI. yüzyılın başlarında "heykel" kategorisi, birçok yaklaşımın benimsenmesine ve analiz edilmesine izin veren oldukça heterojen bir içerik elde etmiştir. Sanattaki bu fenomen uygun, değişen ve açık bir süreçtir. Bu tür çalışmaları analiz etmek için bir dizi özellik ve yöntem değişikliği gerekmektedir. XX. yüzyılın ikinci yarısında ve XXI. yüzyılın başlangıcında yaratılan birçok heykel ve heykel özelliği taşıyan nesne, R. Barthes, J. Derrida, J. Baudrillard ve diğerlerinin postmodern felsefi yaklaşımları kullanılmadan düşünülemez ve analiz edilemez. Çalışmanın doğasında var olan kavramı tanımlamak, nesnenin olası birçok değerini ve genel "kültürel metin"le ilgili konumunu ortaya çıkarmak için tasarlanmıştır. Kısmen çağdaş heykellerin analizinde, bu özellikler bize çok tanıdık gelen, heykelde ışık, form plastisitesi, doku gibi heykelin kendine özgü özelliklerini belirleyen unsurlarda baskın olacaktır.

Gelişiminin başlangıcından itibaren mekânsal çevre ile ilgili, üç boyutlu bir sanat formu olan heykel, XX. yüzyılın ikinci yarısında ve XXI. yüzyılın başlarında değişiklikler geçirdi. Açık sistemlerin heterojenliği ile karakterize edilen postmodern ortamda yeni eğilimlerin etkisi altında birçok anlam ve gerçekliği estetikleştirme eğilimi, heykelin ne olduğunu ve diğer sanat formlarından ne tür bir farkı olduğunu anlamının sınırları önemli ölçüde genişletti.

Sanat tarihinin ana sanat kategorisi olarak kalan "Görüntü", heykelin içeriğinde sanat sadece açık formunu kaybetmekle kalmaz, aynı zamanda daha önce sadece diğer sanat (mimari veya resim) dallarının özelliği olan yeni nitelikler kazanır. Farklı sanat türleri arasındaki sınırlar sadece daha geçirgen olmakla kalmaz, aynı zamanda bazı durumlarda formlarını da tamamen yitirirler ve belirli bir dizi sanatsal niteliğe sahip birer nesne olarak kalırlar.

KAYNAKÇA

Andreeva, E. Yu, "Vse i Nichto: simbolicheskie figury v iskusstve vtoroy poloviny XX veka.", *SPb.: Ivan Limbah*, 2004.

_____, Postmodernizm: iskusstvo vtoroy poloviny XX –nachala XXI" v. *SPB.: Azbuka-klassika*, 2007.

Burger P., *Teoria avangarda / per. s nem*, S. Tashkenova. M.: V-A-C Press.

Karpov A. V., "Mezhdistsiplinarnie podhody v sovremennoy teorii I istorii iskusstva: problemiy podgotovki magistrov-iskusstvovedov // V mire nauki I iskusstva: voprosiy filologii, iskusstvovedeniya I kulturologii: sb. St. po mater. XLVIII mezhdunar" *Nauch.-prakt. Konf. Novosibirsk: SibAK*, No:5 (48), 2015.

Krauss Rosalind, "Podlinnost avangarda I drugie modernistkie mify." *M.: Hudozhestvenniy Zhurnal*, 2003.

_____, "Puteshestvie po Severnomu moryu" iskusstvo v epohu postmedialnosti, *M.: Ad Marginem*, 2017.

Lucie-Smith E., *Sculpture since 1945*, Phaidon Press, London 1987.

Shustrova O. İ., *Prostranstvo media iskusstva*, SPb., Aleteya 2013.

Sovremennoe, "iskusstvovedenie v sisteme gumanitarnogo znaniya / podnauch." *Red. A. V. Karpova. SPb., SPbGUP*, 2012.

Vipper B. R., *Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva*, İzd-e 3-e. M.: V. Shevchuk, 2010.

CİNUÇEN TANRIKORUR'UN TERKİB ETMİŞ OLDUĞU ŞEDD-İ SABÂ MAKAMININ TAHLİLİ DOĞRULTUSUNDA TÜRK MÜZİĞİ KEMAN EĞİTİMİNE YÖNELİK ŞEDD-İ SABÂ ETÜDÜN OLUŞTURULMASI

CREATION OF THE ŞEDD-İ SABÂ ETUDE CONCERNING THE TURKISH MUSIC VIOLIN EDUCATION IN ACCORDANCE WITH THE ANALYSIS OF THE ŞEDD-İ SABÂ MAQAM COMPOSED BY CİNUÇEN TANRIKORUR

Haluk BÜKÜLMEZ*

Geliş Tarihi: 05.08.2021

Kabul Tarihi: 05.10.2021

(Received)

(Accepted)

Öz: Türk müziğinin tarihsel sürecine bakıldığında müziğin öğrenimi ve aktarımı bakımından kullanılan yöntemlerin başında meşk sistemi gelmektedir. Usta olarak adlandırılan kişinin bilgi, beceri ve tecrübesi dâhilinde eser icrası ile gerçekleştirilen bu yöntem neticesinde çırak olarak adlandırılan kişi Türk müziği üslubu, eserin ait olduğu makamın yapısı, makamı oluşturan unsurları (seyir, geçki vb.) ve Türk müziği usûlleri hakkında bilgi edinir. Zaman içerisinde meydana gelen eserlerin asıl yapısının değişime uğraması yahut tamamen unutulması, öğrenim süreci içerisinde teknik beceri kazanımına yönelik bir çalışmaya yer verilmemesi bu eğitim sisteminin en önemli eksiklikleri olarak görülmektedir. Keman icrasında entonasyonun gerektiği gibi olması, doğru bir ton elde edinimi, sağ ve sol el koordinasyonu, yay hâkimiyeti ve konum değişiklikleri becerisinin kazanımı oldukça önemli olmakla beraber teknik çalışmalar gerektiren konulardır. Bu bakımdan Türk müziği keman eğitimine yönelik mevcut kaynaklara bakıldığında materyal sayısının oldukça az olduğu görülmektedir. Türk müziği tarihi içerisinde bestelemiş olduğu eserleriyle yaşamış olduğu döneme damgasını vuran ve eserlerinin öğretim materyali olarak kullanıldığı birçok bestekâr bulunmaktadır. 20. yy. içerisindeki öne çıkan en önemli isimlerden biri de Cinuçen Tanrıkörur'dur (1938-2000). Cinuçen Tanrıkörur'un terkib etmiş olduğu makamlardan biri olan Şedd-i Sabâ makamıyla ilgili bir çalışmanın bulunmaması, ilgili makamın daha iyi anlaşılması için Şedd-i Sabâ makamında bestelemiş olduğu eserlerin ayrıntılı bir biçimde tahlil edilmesi gerekliliği düşünülmektedir. Bu çalışmada Cinuçen Tanrıkörur'un terkib etmiş olduğu Şedd-i Sabâ makamının tahlili ve bu doğrultuda Türk müziği keman eğitimine yönelik teknik beceri kazandıracak/arttıracak Şedd-i Sabâ etüdünün oluşturulması amacıyla nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Cinuçen Tanrıkörur, Şedd-i Sabâ, Keman, Etüd.

* Öğr. Gör., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, hbukulmez@nku.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3360-6629.

Abstract: Considering the historical process of the Turkish music, the practise system is among leading methods used in the education and transfer of music. As a result of this method which is fulfilled with the performance of the work within the scope of the knowledge, skills and experiences of the person called master, the person called apprentice will obtain information about the Turkish music style, structure of the maqam of the work, elements (such as course and route) comprising the maqam and the Turkish music methods. The most noteworthy deficiencies of this system of education are that the original structure of the work created in the course of time either undergoes a change or is completely forgotten and there is no study on the acquirement of technical skills within the educational process. In violin performance, a proper intonation, acquirement of a correct tone, right and left hand coordination, string domination and acquirement of the position changes skill are crucial issues and they require technical studies. In this respect considering the present resources concerning the Turkish music violin education, the materials are not adequate in number. The Turkish music history contains many composers who left a mark with the work they composed in their period and whose work was used as an educational material. One of the most noteworthy names coming to the forefront in the 20th century was Cinuçen Tanrıkorur (1938-2000). Lack of studies on the Şedd-i Sabâ maqam which was one of the maqams composed by Cinuçen Tanrıkorur, makes us think that the work he had composed in the Şedd-i Sabâ maqam should be analyzed in detail in order to understand the aforementioned maqam better. This study used the qualitative research method to analyze the Şedd-i Sabâ maqam composed by Cinuçen Tanrıkorur and to create a Şedd-i Sabâ etude that might add/increase technical skills concerning the Turkish music violin education.

Key Words: Turkish Music, Cinuçen Tanrıkorur, Şedd-i Sabâ, Violin, Study.

1. GİRİŞ

Toplumların müzik kültürü içerisinde kullanmış oldukları çalgılar, formlar, ritmik yapılar, icra toplulukları, eserlerinde yer alan konular vb. meydana getirildikleri toplumların yaşam biçimlerine ve kültürlerine karşı bir bakıma ayna görevi görmektedirler. Türk toplumunun da kullanmış olduğu formları, çalgıları, perdeleri, makamları ve usûlleri ile kendine münhasır özellikleri barından bir müzik kültürü vardır. Bu müzik kültürünü var olduğu biçimiyle korumak ve bir sonraki kuşağa aktarmak büyük bir önem arz etmektedir. Türk müziğinin tarihsel sürecine bakıldığında müziğin öğrenimi ve aktarımı bakımından kullanılan yöntemlerin başında meşk sistemi gelmektedir. Meşk sistemi, usta-çırak ilişkisine dayanan bir sistemdir. Usta olarak adlandırılan kişinin bilgi, beceri ve tecrübesi dâhilinde eser icrası ile gerçekleştirilen bu yöntem neticesinde çırak olarak adlandırılan kişi Türk müziği üslubu, eserin ait olduğu makamın yapısı, makamı oluşturan unsurları (seyir, geçki vb.) ve Türk müziği usûlleri hakkında bilgi edinir. Böylelikle bir yandan da mevcut repertuvar bir sonraki kuşağa aktarılmış olur. Türk müziğinin en önemli

unsurlarından biri olan makamların öğrenim sürecinin eser icrası ile meydana getirildiği anlaşılmaktadır. Bu sayede meşk sistemi sadece makamın nazarı bilgisi değil aynı zamanda makamın yansıtmış olduğu ruhanî durumu, ilgili makam ile bütünleşmiş ezgisel kalıplarının öğrenimi bakımından büyük bir fayda sağlamaktadır. Meşk sistemi, içerisinde fayda sağlayan birçok unsurun yanı sıra bazı eksiklikleri de beraberinde getirmektedir. “Bu kusurların en erken farkına varılanı ve özellikle 19. yüzyıl sonlarından itibaren sıkça dile getirileni eser kayıplarıyla ilgilidir” (Behar, 2012: 161). Usta yahut çırak olarak adlandırılan kişiler tarafınca zaman devriminin etkisiyle icra edilen eserin yanlış hatırlanması ve bu şekilde nakledilmesi veyahut usta ile çırağın bir araya gelememesi gibi sebepler, eserlerin zaman içerisinde unutulmasına ve kaybolmasına yol açmaktadır. Meşk sisteminin eksiklerinden “bir diğeri ise; meşk, repertuvar öğrenimiyle teknik öğrenimi ayırt etmez” (Behar, 2012: 172) olmasıdır. “Taklit ve tekrar sürecinde amaç var olanı nakletmek olduğundan saza yönelik teknik beceriler göz ardı edilerek geliştirmesine olanak sağlayacak herhangi bir yazılı materyal uzun yıllar oluşturulmamıştır” (Hatipoğlu, 2016: 424). Zaman içerisinde meydana gelen eserlerin asıl yapısının değişime uğraması yahut tamamen unutulması, öğrenim süreci içerisinde teknik beceri kazanımına yönelik bir çalışmaya yer verilmemesi bu eğitim sisteminin en önemli eksiklikleri olarak görülmektedir.

“Genelde Türk müziği icra geleneğinin öğretimine yönelik bu sorunların özelde Türk müziği keman eğitim-öğretim sürecinde de var olduğu bilinmektedir” (Hatipoğlu, 2013: 1). Keman icrasında entonasyonun gerektiği gibi olması, doğru bir ton elde edinimi, sağ ve sol el koordinasyonu, yay hâkimiyeti ve konum değişiklikleri becerisinin kazanımı oldukça önemli olmakla beraber teknik çalışmalar gerektiren konulardır. Bu konuların icra seviyesine, algı seviyesine, yaş gruplarına göre birçok farklı materyaller ile sunulması öğrenim açısından kolaylık sağlayacaktır. Bu bakımdan Türk müziği keman eğitime yönelik mevcut kaynaklara bakıldığında materyal sayısının oldukça az olduğu görülmektedir. “Tespit edilen keman öğretimine yönelik oluşturulmuş öğretim kaynakları şunlardır: 1) Kemani Zarifaki’nin ‘Alaturka Keman Muallimi’ 2) Seyyid Yakûb Hânzade Seyyid Abdülkadir – Abdülkadir Töre’nin ‘Usûl-i Ta’lim-i Keman’ 3) Mustafa Sunar’ın ‘Alaturka Keman Muallimi’ 4) Mildan Niyazi Ayomak Keman Dersleri 5) Aydın Nafiz Oran’ın ‘Keman Metodu-Türk Müziğinde Keman İcra, Teknik ve Sanatı’ 6) Mehmet Akpınar’ın ‘Keman Eğitimi İçin Makamsal Ezgiler Albümü’ 7) Aydın Özden’in ‘Türk Müziğinde Keman Metodu’ 8) Vasfî Hatipoğlu’nun ‘Beylik Aranağme ve Çeşitlemeleriyle Türk Müziği Keman Alıştırmaları’ 9) Mehmet Akpınar’ın Keman İçin Türküler” (Hatipoğlu, 2018: 606-607) 10) Haluk

Bükülmez'in 'Türk Müziği Keman İcracılığında Ekol Olmuş İki Usta İsim: Haydar Tatlıyay ve Sadi Işıl'.

Türk müziği tarihi içerisinde bestelemiş olduğu eserleriyle yaşamış olduğu döneme damgasını vuran ve eserlerinin öğretim materyali olarak kullanıldığı birçok bestekâr bulunmaktadır. 20. yy. içerisindeki öne çıkan en önemli isimlerden biri de Cinuçen Tanrıkorur'dur (1938-2000). *"1938'de İstanbul'da doğan Cinuçen Tanrıkorur, İtalyan Lisesini ve Mimar Sinan Üniversitesi Mimarlık bölümünü bitirdi. Müzik kariyerine 3 yaşında aile içinde ses eğitimiyle başladı, daha sonra kendi kendine nota okumasını, beste yapmasını ve ud çalmasını öğrendi. Besteciliğe 14 yaşında Ferahnak makamında bir Saz Semaisi ve Fuzulî'nin şiirinden Şevkefzâ makamında bir şarkı ile başladı"* (Ak, 2009: 517-518). Cinuçen Tanrıkorur hem bestelemiş olduğu eserlerle, ud icrasıyla, yetiştirmiş olduğu öğrencilerle hem de müzik üzerine yazmış olduğu yazılarıyla Türk müziğine büyük katkılar sağlamıştır. Tanrıkorur'un eserlerinin icrası için "Sâzendeleri ve hânendeleri zorlayan üst düzey teknik beceriyle birlikte, ifâde edebilme, yorumlayabilme becerilerinin de olması gerekmektedir" (Yahya Kaçar, 2021: 1075). Cinuçen Tanrıkorur, Türk müziğine kaynak oluşturacak nitelikteki çalışmalarına ilaveten Şedd-i Sabâ, Zâvil-aşiran ve Gülbûse isminde üç (3) makam terkîb etmiştir. Bahsi geçen makamların her birine yönelik takım besteleyerek eserler üzerinden makamın yapısını tanıtmıştır. Konuyla ilgili literatürde Cinuçen Tanrıkorur'un Bayâtî-araban âyîn-î şerîfî'nin makam ve geçki bakımından incelenmesi (Akdeniz, 2018); bestelediği mevlevî âyinlerinin makam, usûl ve ezgisel yönden incelenmesi (Özakalın, 2019); bestelerinde mûsikî tasvîri (Kaçar, 2021); taksimlerinin makamsal ve teknik analizi (Özdemir, 2008) gibi çalışmalara rastlanmış ancak terkîb etmiş olduğu makamlara yönelik mevcut bir çalışmaya rastlanmamıştır.

Bu bakımdan Cinuçen Tanrıkorur'un terkîb etmiş olduğu makamlardan biri olan Şedd-i Sabâ makamıyla ilgili bir çalışmanın bulunmaması, ilgili makamın daha iyi anlaşılması için Şedd-i Sabâ makamında bestelemiş olduğu eserlerin ayrıntılı bir biçimde tahlil edilmesi gerekliliği düşünülmektedir. "Türk müziği eğitimi içerisinde de sadece bestelenmiş olan eserlerin materyal olarak kullanılmaması kişilere, icra seviyelerine, yaş gruplarına, Türk müziğini meydana getiren konuların ayrı ayrı olarak ele alınış biçimine yönelik farklı materyallerin oluşturulması Türk müziği çalgı eğitiminin gelişimine katkı sağlayacaktır" (Bükülmez, 2020; 553). Bu çalışmada Cinuçen Tanrıkorur'un terkîb etmiş olduğu Şedd-i Sabâ makamının tahlili ve bu doğrultuda Türk müziği keman eğitimine yönelik teknik beceri kazandıracak/arttıracak Şedd-i Sabâ etüdün oluşturulması amaçlanmıştır.

Son olarak Cinuçen Tanrıkorur'un Şedd-i Sabâ makamında bestelemiş olduğu eserlerin makamsal tahlili ve bu doğrultuda keman eğitim – öğretimine özgü Şedd-i

Sabâ etüdün oluşturulması için nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Etüd içerisinde kullanılan yay teknikleri, süsleme teknikleri ve konum değişiklikleri, Türk müziği keman icracılığında ekol olmuş kişilerin icralarının tahlilleri doğrultusunda oluşturulmuştur¹. Orta düzeydeki öğrencilere/icracılara yönelik oluşturulan etüdün çalışma aşamasında usûl unsuru ile ilgili ayrı bir çalışmaya gerek duyulmaması amacıyla Sofyan usûlü tercih edilmiştir.

2. İNCELEME

Araştırmanın bu bölümünde Cinuçen Tanrıkörur'un terkîb etmiş olduğu Şedd-i Sabâ makamının özelliklerinin tespiti amacıyla bahsi geçen makamda bestelenmiş olan eserlerin makam tahliline yer verilmiştir. Cinuçen Tanrıkörur, Şedd-i Sabâ makamında bir (1) adet Peşrev, iki (2) adet Beste, bir (1) adet Ağır Semai, bir (1) adet Yürük Semai, bir (1) adet Şarkı ve bir (1) adet Saz Semai formunda olmak üzere toplam 7 (yedi) adet eser bestelemiştir. Şedd-i Sabâ makamının özelliklerinin tespiti amacıyla bahsi geçen yedi (7) eser; kullanılan âgâz perde, merkez perde, kullanılan çeşniler, geçkiler ve seyir özellikleri bakımından tahlil edilmiştir. Daha sonra Türk müziği keman eğitimine yönelik Şedd-i Sabâ makamının seyir özellikleri ile birlikte teknik hâkimiyet kazandıracak ve/veya arttıracak Şedd-i Sabâ etüd oluşturulmuştur.

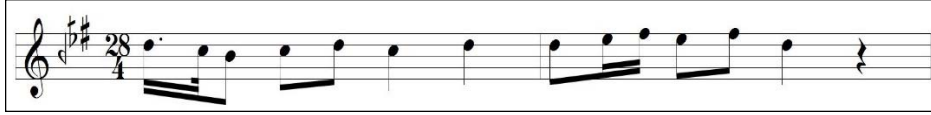
2.1. Şedd-i Sabâ makamının tahlili

Araştırmanın bu bölümünde Cinuçen Tanrıkörur'un Şedd-i Sabâ makamında bestelemiş olduğu yedi (7) eserin makam tahliline yer verilmiştir.

2.1.1. Şedd-i Sabâ Peşrev

Peşrev formundaki eserlerin 1. hane ve Mülazime bölümleri vücuda getirilmiş olduğu makamın tarifi niteliğinde olması sebebiyle bahsi geçen eserin 1. hane ve Mülazime bölümleri makam tahlili yönünden incelenmiştir. Cinuçen Tanrıkörur Devr-i Kebir usûlünde bestelemiş olduğu Peşrevin donanımında Segâh, Hisar ve Eviç perdelerine yer vermiş olup Nevâ perdesinden âgâz ederek seyre başlamıştır. Seyrin merkezinde Nevâ perdesi kullanılarak Nevâ perdesinde Araban'lı kalış gösterilmiştir (Şekil 1).

¹ Bkz. Murat Gürel; "Nubar Tekyay'ın Keman Taksimlerinin Tahlili" doktora çalışması, Haluk Bükülmez; "Haydar Tatlıyay ve Sadi Işılay'ın Keman İcralarının Tahlili" Yüksek Lisans çalışması, S. Barış Demirdirek; "Hakkı Derman'ın Keman Taksimlerinin Tahlili ve Bu Tahliller Doğrultusunda Keman Eğitiminde Kullanılabilecek Alistirmaların Oluşturulması" Yüksek Lisans çalışması, İsmail Kabacı; "20. yüzyıl Türk Müziği Keman İcrâ Üslûbunun Taksim İcraları Üzerinden Tespiti ve Tahlili" Yüksek Lisans çalışması.

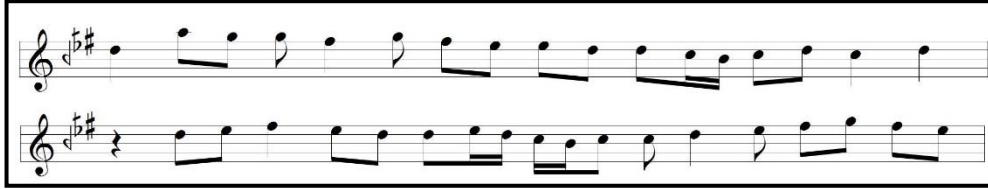




perdesinde kalış gösterilmiştir. Eserin bütününde Nim Zirgüle ile Tiz Nevâ perdeleri arasındaki ses sahası kullanılmıştır.

2.1.3. Şedd-i Sabâ II. Beste

Cinuçen Tanrıkörür Lenk Fahte usûlünde bestelemiş olduğu Beste formundaki eserin donanımında Segâh, Hisar ve Eviç perdelerine yer vermiş olup Nevâ perdesinden âgâz ederek seyre başlamıştır. Nevâ perdesi merkez perde olarak kullanılmış ve Nevâ perdesinde Araban'lı kalış gösterilmiştir. İkinci, üçüncü ve dördüncü dizelerde Segâh perdesi üzerinde Hüzam seyri ile Nevâ perdesi sıkça vurgulanmıştır (Şekil 7).



Şekil 7: Segâh perdesi üzerinde Hüzam seyri

Altıncı ve on ikinci dizeler arasında Mahur, Nim Hicaz ve Buselik perdeleri kullanılarak Buselik perdesi üzerinde Sabâ seyri gösterilmiştir. On yedi ve on sekizinci dizelerde Hüseyni, Mahur, Nim Şehnaz, Tiz Buselik perdeleri kullanılarak Mahur perdesine vurgu yapılmış ve Buselik perdesi üzerinde Hüseyni seyri gösterilmiştir (Şekil 8).



Şekil 8: Buselik perdesi üzerinde Hüseyni seyri

On dokuz ve yirminci dizelerde Mahur, Nim Hicaz ve Buselik perdeleri kullanılarak Buselik perdesi üzerinde Sabâ seyri gösterilmiş ve Nevâ perdesi üzerinde kalış yapılmıştır (Şekil 9). Eserin bütününde Dügâh ile Tiz Buselik perdeleri arasındaki ses sahası kullanılmıştır.



Şekil 9: Buselik perdesi üzerinde Sabâ seyri ve Nevâ perdesi üzerinde kalış

2.1.4. Şedd-i Sabâ Ağır Semai

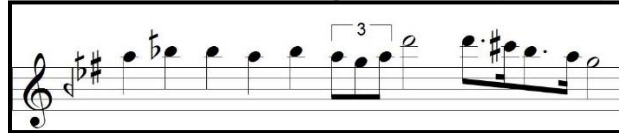
Cinuçen Tanrıkörür Ağır Sengin Semai usûlünde bestelemiş olduğu Ağır Semai formundaki eserin donanımında Segâh, Hisar, Eviç perdelerine yer vermiş ve Muhayyer perdesinden âgâz ederek seyre başlamıştır. Muhayyer perdesi merkez

alınarak oluşturulan ezgisel motifte Nevâ perdesinde Araban'lı kalış gösterilmiştir (Şekil 10).



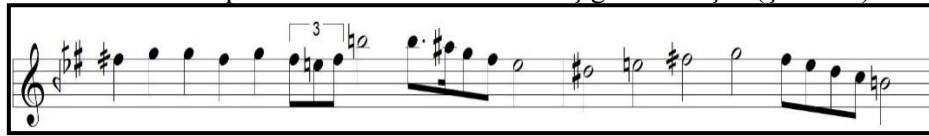
Şekil 10: Nevâ perdesinde Araban'lı kalış 1

İkinci, üçüncü ve dördüncü dizelerde Sünbüle perdesi kullanılmış Nim Hicaz perdesi de tamamlayıcı perde olarak kullanılıp Nevâ perdesi üzerinde Araban'lı kalış gösterilmiştir. Altıncı dizekte Dik Sünbüle ve Tiz Nim Hicaz perdeleri kullanılarak Gerdaniye perdesi üzerinde Nikriz'li kalış gösterilmiştir (Şekil 11).



Şekil 11: Gerdaniye perdesi üzerinde Nikriz'li kalış 2

Yedinci dizekte Nim Hicaz ve Buselik perdeleri kullanılmış, Nim Zirgüle perdesi de süsleyici perde olarak kullanılıp Buselik perdesi üzerinde Sabâ'lı karar edilmiştir. Eserin Miyân bölümü içerisinde yer alan sekizinci dizekte Tiz Buselik, Nim Şehnaz, Mahur ve Hüseyini perdeleri kullanılarak Mahur perdesine vurgu yapılmış ve böylelikle Buselik perdesi üzerinde Hüseyini seyri gösterilmiştir. Dokuzuncu dizekte Tiz Buselik ve Sünbüle perdeleri kullanılarak Hüseyini perdesi üzerinde Nikriz'li kalış gösterilmiş akabinde Nim Hisar ve Buselik perdeleri kullanılarak Buselik perdesi üzerinde Hicaz'lı kalış gösterilmiştir (Şekil 12).



Şekil 12: Buselik perdesi üzerinde Hicaz'lı kalış

Onuncu dizekte Hisar, Nevâ, Nim Hicaz ve Buselik perdeleri kullanılarak Buselik perdesi üzerinde Sabâ seyri gösterilmiş ve Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır. Eserin bütününde Nim Zirgüle ile Tiz Nevâ perdeleri arasındaki ses sahası kullanılmıştır.

2.1.5. Şedd-i Sabâ Yürük Semai

Cinuçen Tanrıkorur Yürük Semai usûlünde bestelemiş olduğu Yürük Semai formundaki eserin donanımında Segâh, Hisar, Eviç perdelerine yer vermiş ve Çargâh perdesinden âgâz ederek seyre başlamıştır. Birinci dizekte Nevâ perdesi merkez

perde olarak kullanılmış ve devamında Segâh perdesinde Hüzam'lı kalış gösterilmiştir (Şekil 13).





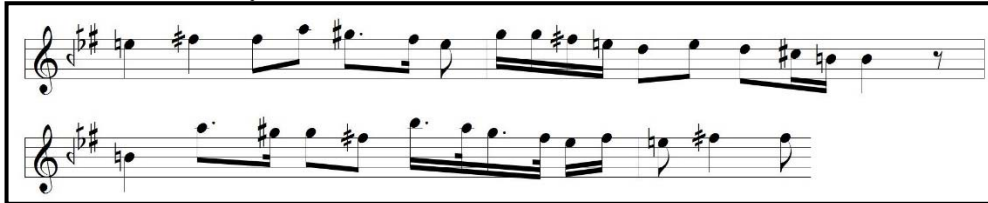
Şekil 16: Segâh perdesinde Hüzzam'lı kalış

Eserin nakarat bölümü içerisinde yer alan beşinci dizekte Acem perdesi tamamlayıcı perde olarak kullanılıp Eviç perdesinde Eviç'li/Segâh'lı kalış gösterilmiştir. Akabinde Nim Hicaz ve Buselik perdeleri kullanılarak yedinci dizekte Buselik perdesi üzerinde Sabâ'lı kalış yapılmıştır (Şekil 17).



Şekil 17: Buselik perdesi üzerinde Sabâ'lı kalış

Eserin Miyân bölümü içerisinde yer alan sekizinci, dokuzuncu ve onuncu dizeklerde Tiz Buselik, Nim Şehnaz, Mahur, Hüseyini, Nim Hicaz ve Buselik perdeleri kullanılarak Mahur perdesine vurgu yapılmış ve böylelikle Buselik perdesi üzerinde Hüseyini geçkisi ile kalış gösterilmiştir (Şekil 18). Dokuzuncu dizekte Nim Hisar perdesi tamamlayıcı perde olarak kullanılıp Hüseyini perdesi üzerinde Buselik'li kalış yapılmıştır. On birinci dizekte Hisar perdesi tekrar kullanılarak Nim Hicaz perdesi de tamamlayıcı perde olarak kullanılıp Nevâ perdesi üzerinde Araban'lı kalış ile nakarat bölümündeki Buselik perdesi üzerinde oluşturulan Sabâ dizisine dönüş yapılmıştır. Eserin bütününde Segâh ile Tiz Nevâ perdeleri arasındaki ses sahası kullanılmıştır.



Şekil 18: Buselik perdesi üzerinde Hüseyini geçkisi

2.1.7. Şedd-i Sabâ Saz Semai

Şedd-i Sabâ makamının seyir özelliğinin özünü anlayabilmek adına Saz Semaisi formundaki eserin 1. hane ve Mülazime bölümleri incelenmiştir. Cinuçen Tanrıkorur Aksak Semai usûlünde bestelemiş olduğu eserin donanımında Segâh, Hisar ve Eviç perdelerine yer vermiş olup Muhayyer perdesinden âgâz ederek seyre başlamıştır. Birinci dizekte Sünbüle perdesi kullanılmış olup Nevâ perdesinde Araban'lı kalış yapılmıştır (Şekil 19).



2.2. Şedd-i Sabâ Etüd

Araştırmamızın bu bölümünde Cinuçen Tanrıkorur'un terkîb etmiş olduğu Şedd-i Sabâ makamının tahlili doğrultusunda Türk müziği keman eğitimine yönelik oluşturulan Şedd-i Sabâ etüde yer verilmiştir.



Şekil 22: Şedd-i Sabâ etüd

Şedd-i Sabâ makamında oluşturulan etüdün seyrine Nevâ perdesinden âgâz edilerek başlanmıştır. Etüdün bütününde Dügâh ile Tiz Nevâ perdeleri arasındaki ses sahası kullanılmıştır. Gider (tempo) 60 bpm (dörtlük nota değeri) olarak belirlenmiştir. Etüd içerisinde Legato, Detache ve Staccato yay teknikleri ile

Çarpma, Mordan, Glissando ve Trill süsleme tekniklerine yer verilmiştir. Buna göre;

- Etüdü belirlenen giderde (tempoda) öncelikle etüde yer alan yay teknikleri ile yeterli gelişim gösterdikten sonra kullanılan süsleme tekniklerini de dikkate alarak icra ediniz.
- Dördüncü parmak ve boş tel kullanımına yönelik etüd içerisinde belirtilen parmak numaralarına göre,
- Belirtilen (I-III. ve III-I.) konum değişikliklerine,
- Bağlı notaların icrasına,
- Süsleme tekniklerini kullanarak icra ederken notaların süre değerlerini aşmamaya,
- Glissando süsleme icrasının yoğun olmamasına,
- Trill süsleme icrasında usûlden ayrılmamaya,
- Etüdün bütününde hem Segâh perdesi üzerinde Hüzzam hem de Buselik perdesi üzerinde Sabâ seyri oluşturacak şekilde Hisar perdesini 1-2 koma dik (tiz) olarak icra etmeye dikkat ediniz.

3. SONUÇ

Araştırmanın bu bölümünde Cinuçen Tanrıkorur'un terkîb etmiş olduğu Şedd-i Sabâ makamındaki eserlerin tahlili neticesinde Şedd-i Sabâ makamının tarifine ve bu doğrultuda oluşturulan Türk müziği keman eğitimine yönelik Şedd-i Sabâ etüde ilişkin sonuçlara yer verilmiştir.

Şedd-i Sabâ makamının donanımında Segâh, Hisar ve Eviç perdelerinin yer verildiği, seyre Çargâh yahut Nevâ perdesinden âgâz ederek başladığı tespit edilmiştir. Şedd-i Sabâ makamı Segâh perdesi üzerindeki Hüzzam ve Buselik perdesi üzerindeki Sabâ makamlarının birleşiminden oluştuğu sonucuna varılmıştır. Durağı Buselik perdesi olan makamın merkez perdesi Nevâ perdesidir. Şedd-i Sabâ makamının seyir özelliğinin tespiti şu şekildedir; (1) Çargâh veya Nevâ perdesinden âgâz ederek seyre başlanır ve öncelikle Nevâ perdesi üzerinde Araban'lı kalış gösterilir. (2) Segâh perdesi üzerindeki Hüzzam seyri gösterildikten sonra Buselik perdesi üzerindeki Sabâ dizisine geçmek için iki köprü geçki ve çeşni kullanımından biri tercih edilebilir. Birincisi Nevâ perdesindeki Araban'lı kalışın ardından Nim Hicaz ve Buselik perdeleri kullanılarak Dügâh perdesi üzerinde Rast (böylelikle Buselik perdesi üzerinde Sabâ dizisi sesleri elde edilir), ikincisi ise Nevâ perdesi üzerindeki Araban'lı kalışın ardından Dik Sünbûle ve Tiz Nim Hicaz perdeleri kullanılarak Gerdaniye perdesinde Nikriz'li kalış yapılır (bu bahis Sabâ seyri içerisinde dizinin 6. perdesinde sıkça kullanılır ki Gerdaniye perdesi üzerindeki Nikriz'li kalış Buselik perdesinde oluşturulan Sabâ makamı dizisinin 6. perdesine

denk gelmektedir). (3) Buselik perdesi üzerindeki Sabâ seyri işlendikten sonra Buselik perdesinde karar edilir. Şedd-i Sabâ makamı pest taraftan en fazla Nim Zirgüle perdesine kadar, tiz taraftan ise en fazla Tiz Nevâ perdesine kadar genişlediği ortaya konulmuştur. Şedd-i Sabâ makamı seyrinde en çok kullanılan geçkinin ise Buselik perdesi üzerindeki Hüseyini makamı olduğu tespit edilmiştir.

Şedd-i Sabâ makamına yönelik oluşturulan etüde Nevâ perdesi merkez alınarak seyre başlanmış ve etüdün bütününde Dügâh ile Tiz Nevâ perdesi arasındaki ses sahası kullanılmıştır. Etüd içerisinde Legato, Detache, Staccato yay teknikleri ile Çarpma, Mordan, Glissando, Trill süsleme tekniklerine ve I.-III. ile III.-I. konum değişikliklerine yer verilmiştir. Etüdün 1. ve 5. ölçüleri arasında Segâh perdesi üzerinde Hüzam seyri işlenmiş, 6. ve 7. ölçülerde Dik Sünbüle ile Tiz Nim Hicaz perdeleri kullanılarak 7. ölçüde Gerdaniye perdesi üzerinde Nikriz’li kalış gösterilmiştir. 9. ölçüde Nim Hicaz ile Buselik perdelerinin kullanımıyla Buselik perdesi üzerinde Sabâ seyrine geçilmiştir. 9. ve 16. ölçüler arasında Buselik perdesi üzerindeki Sabâ seyri işlenerek 16. ölçüde Buselik perdesinde karar edilmiştir. Şedd-i Sabâ makamının özünün iyi anlaşılması amacıyla Buselik perdesi üzerindeki Hüseyini geçkisine etüd içerisinde yer verilmemiştir.

KAYNAKÇA

- Ak, A. Ş., *Türk Müsiki Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara 2009.
- Akdeniz, A., “Cinuçen Tanrıkorur’a Ait Bayâtî-Araban Âyîn-î Şerîfi’nin İlk Peşrev, Son Peşrev ve Son Yürük Semâî’sinin Makâm ve Geçki Bakımından İncelenmesi”, *Turkish Studies*, 13 (10), 2018, s.737-748.
<http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.13697>
- Behar, C., *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012.
- Bükülmez, H., “Rast ve Uşşak Makamlarına Ait Peşrevlerin Tahlili Doğrultusunda Türk Müziği Keman Eğitimine Yönelik Geçki ve Çeşni Etütlerinin Oluşturulması”, *Turkish Studies*, 16 (2), 2020, s.549-581.
<https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.49434>
- Hatipoğlu, V., *Rast Makamındaki Kâr-ı Nâtk Eserlerinden Oluşturulan Seyri-i Nâtk Örneğinin Keman Öğretiminde Kullanılabilirliğinin Değerlendirilmesi*, (Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara 2013).
- Hatipoğlu, V., “Türk Müziği Keman Öğretimine Yönelik Yeni Kaynak Hazırlamada ‘Beylik Aranağmelerden’ Oluşturulan Çeşitlemelerin Yeri ve Öneminin Değerlendirilmesi”, *Turkish Studies*, 11(19), 2016, s.417-442.
<http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.1128>

Hatipoğlu, V., “Mustafa Sunar’ın ‘Alaturka Keman Muallimi’ İsimli Öğretim Kaynağının İncelenmesi”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(55), 2018, s. 605-621.

Özakalın, M. U., “Cinuçen Tanrıkörur’un Bestelediği Mevlevî Âyinlerinin Makam, Usûl ve Ezgisel Yönden İncelenmesi”, (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2019).

Özdemir, A. T., “Cinuçen Tanrıkörur Taksimlerinin Makamsal ve Teknik Analizi”, (Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri, 2019).

Yahya Kaçar, G., “Cinuçen Tanrıkörur’un Bestelerinde Mûsikî Tasvîri”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 10 (2), 2021, s. 1071-1095.

<http://www.itobiad.com/tr/pub/issue/62559/884471>

**JOSEPH BOULOGNE, THE CHEVALIER DE ST GEORGE:
MUCH FORGOTTEN BLACK COMPOSER OF THE 18TH CENTURY
FRANCE**

*JOSEPH BOULOGNE, THE CHEVALIER DE ST GEORGE:
18. YÜZYIL FRANSA'SININ UNUTULMUŞ SİYAHİ BESTECİSİ*

Bahar HOŞCAN*

Geliş Tarihi: 10.08.2021

Kabul Tarihi: 09.10.2021

(Received)

(Accepted)

Abstract: Joseph Boulogne, the Chevalier de St George is one of the interesting and fascinating characters of the 18th century France. He was one of the first black musicians of his time. He was a master of fencing, a classical music composer, personal music teacher to Marie Antoinette, an active abolitionist and a colonel to the Legion of Saint Georges, the first black regiment formed in France and Europe. The aim of this research to introduce this mostly forgotten and underestimated violinist and composer to the reader. Among the research done in the course of this work, very little information was found in Turkish about this black composer. To be precise a badly translated version of what is found on Wikipedia. It is hoped that this black composer will be introduced and his works will be of interest to the readers.

Key Words: 18th century French classical music, Joseph Boulogne the Chevalier de St George, Violin virtuoso, black composers

Öz: Joseph Boulogne, the Chevalier de St George 18. yüzyıl Fransa'sının ve batı klasik müzik dünyasının ilk siyahî müzisyenlerinden birisidir. Çok tanınan bir kılıç ustası, klasik müzik bestecisi, Maire Antoinette'in müzik hocası, aktif olarak ırkçılığa karşı savaşmış bir birey ve Fransa'da ve Avrupa'da kurulan ilk siyahî birlik olan Legion de Saint George'un ilk komutanı. Bu araştırmanın amacı bu çok yönlü siyahî besteciyi müzik severlere tanıtmaktır. St.George hakkında Türkçe kaynaklar araştırıldığında, Wikipedia sayfasından son derece kötü bir çeviri ile Türkçe'ye aktarılmış bir yazıdan fazlası bulunamamıştır. Bu çalışmamızla St George'u ve eserlerini klasik müzik dünyasına ve icracılara tanıtmak amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: 18. Yüzyıl Fransa'sında Klasik Müzik, Joseph Boulogne the Chevalier de St George, Keman Virtüözleri, Siyahî Besteciler

* Arş.Gör., Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı, baharhoscan@trakya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6263-0839.

1. INTRODUCTION

At the beginning of 2020 Searchlight Pictures announced plans for a film on the life of Joseph Boulogne, the Chevalier de St George-from now on he will be referred to as St George. There have been other documentaries about the life of St George using a much-contested title 'Black Mozart' or 'Mozart Noire'. To many present-day musicologists this moniker is unjustified and should not be used for a very accomplished composer. The discussions on this issue will be taken in the later pages of this research.

Joseph Boulogne, the Chevalier de St George is one of the interesting and fascinating characters of the 18th century. He was a master of fencing, a classical music composer, a master violinist, personal music teacher to Marie Antoinette, an active abolitionist, accomplished equestrian, a great marksman, an elegant dancer, and a colonel to the Legion of Saint Georges, the first black regiment formed in France and Europe in short, a well-known man of his time. How did St George achieve all these? Was it easy? Of course not. He was a mulatto-a child of a black mother and a white father. The following research will try to shed light to his life story and his classical works.

2. LIFE STORY OF CHEVALIER DE ST GEORGE

2.1. Becoming a Gentlemen Through and Through: St George's Life as a Gentlemen of the Court

Monsieur Boëssière, the owner of the one of the most prestigious fencing schools for boys, was shocked when he received Monsieur George de Boulogne de St George with his son Joseph de Boulogne. He is disturbed in the sense that this wealthy and well-connected West Indies plantation owner had brought his son who is a mulatto. Even though the situation was unusual, Boëssière, could not deny admittance to this child. George de Boulogne, made clear that he wanted his son to have the best education this institution could offer to his son.

Monsieur Boëssière introduces St George to the group so students who would be working and studying together. Most of these boys knew about the French colonies and understood that there would be people of color. However, they most probably never thought that they would see one among themselves. All stare at him with interest and resent except one, Lamotte. Lamotte, admires this tall and strong looking boy, a mulatto, and introduces himself. From that day the two became inseparable friends of a lifetime.¹

¹ Walter E. Smith, *The Black Mozart: Le Chevalier de Saint Georges*, Author House, Bloomington, Indiana 2004, p. 7.

This anecdote above tells the story of St George's introduction to the French society, or the beginning of his life in France. We know very little of his life until his arrival to France. St George was born on the island of Guadeloupe ruled by the French in the 18th century. He was the son of a white, rich, aristocratic plantation owner George Boulogne and La belle Nanon, a beautiful black slave. The date of his birth is not very clear. Due to the fact that good records had not been kept, there are several dates assumed to be his, 1739, 1745, 1747, 1748. However, some of the leading scholars have found enough evidence that he was actually born in 1745. Although St George's mother was a slave, her son Joseph, was not. His father has acknowledged him as his son and he was not treated like a slave. He was taught music and fencing by his father and led a good life on the island. There are more records of his life in France after he has arrived on the mainland. While he lived on the island, St George probably did not realize that he would have to survive in a world dominated by whites like his father. He would not have anticipated, at that young age that being the son of a black woman could and would follow of all throughout his life.

Sr. George stays at Boëssière Academy until the age of nineteen. During the time he has spent in the Academy, he excels in all his classes. He proves that he is good in literature, mathematics and sciences. The academy insists on training the boys in all physical sports and the arts such as dancing and music. St George has shown a talent for the violin from early age on. It is a wonder that he has mastered such a difficult instrument with great finesse. He continues to advance levels with his violin studies. Furthermore, he is a good runner, a rider and a marksman. However, what he excels in is fencing. At nineteen, he is very athletic and good at every sport. La Boëssière, fencing master, Master of Arms of the Academy of the King, Louis XV has given St George the greatest praise. In his book *Traité de l'Art Des Armes* (The Treatise on the Art of Fencing) he wrote; "Saint-Georges was endowed with extraordinary strengths, with extraordinary vigor. Lively, flexible, slender, he was astonishing by his alertness. No one ever in the art of fencing displayed more grace, more steadiness".²

His acumen as a fencing prodigy was evident from the early days on. He was only seventeen years old when he met the fencing master Alexandre Picard in Ruen. Picard publicly mocked him by calling him "Boëssière's mulatto". This match divided the public into partisans and opponents of slavery. There were huge bets

² Walter E. Smith, *ibid*, p. 15.

made on this competition. When Boulogne beat Picard he became an instant success with the free thinkers in France. His father who was proud of his son gifted him a horse and a carriage.

Shortly after he left the Boisserie's Academy, St George joined the Musketeers. Unfortunately, the prejudices against blacks and racist comments of his fellow musketeers forced him to resign his commission. Some of his biographers refute that he has even been a musketeer. Nevertheless, because he was the son of an aristocrat in 1766 when he graduated from the Royal Polytechnique Academy, he was made a *Gendarme du roi* (officer of the king's bodyguard) and a consequently a chevalier which he used as his name from that day on; "Chevalier de Saint-Georges".³

Around the same time, he was also appointed as an esquire to the Duchess of Orleans, the wife and the brother of King Louis XVI. In this position he has gained an influential friend and protector in the person of Duke of Orleans. Following the death of the Duke, St George continued his friendly relations with his son, the Duke of Chartres. These royal connections were important in advancement of his career as a fencing master and a musician in pre-revolutionary France.

Louise Fusil, an actress and one of St George's lifetime friends praised him not only for his fencing and riding skills but also because he presented a good model for young aristocrats and sportsman. According to Fusil, he was invited to dances and balls and was very popular among the ladies. He was a handsome man with kind and impeccable manners which contributed to his popularity.⁴

St George, with letters of introduction from his influential friends were admitted to the English aristocracy. He was in London giving fencing exhibitions. However, the most notable event of his stay in England was his match with the mysterious Chevalier d'Eon in 1787. Chevalier d'Eon was an enigma to most who knew him or her. Nobody really knew of his/her gender. The well-known fencing master sometimes wore male and sometimes females' clothes.

The two fencing masters met in Carlton house in the presence of his royal highness Prince Regent, later King George IV. This exhibition match, where d'Eon wore petticoats dressed as a woman, was immortalized by the royal painter of the time, Robineau, which still hangs in Buckingham Palace. The match was declared a win for d'Eon. However, she declared that her opponent held back gallantly and let her win. St George knew that D'Eon needed the money from this exhibition match.

³ Walter E. Smith, *ibid*, p. 26.

⁴ Gabriel Banat, *The Chevalier de Saint-Georges: Virtuoso of the Sword and The Bow*, Pendragon Press, New York, New York 2006, p. 90.

Nevertheless, he denied throwing the fight bowing to the superior strength of his lady opponent.⁵

It was during this visit that St George had his portrait painted by an American painter, Mather Brown. In this portrait he appears with his violin and music in the background. In his hand he has his foil instead of the expected bow. The painting portrays St George in his two best characteristics; a musician and a fencing master. He has given this portrait to his good friend Henry Angelo, who saved it from the Covent Garden when the opera house burned down. Today this painting appears in many works covering St George's life or his music.

The good life St George enjoyed as close friends to the English and French aristocracy lasted until the French revolution. He has had close relations to the French royal house, functioning as a teacher to the Queen Marie Antoinette and enjoying patronage of the house of Orleans.

2.2. St George's Later Life

St George had suffered and was affected by the racism and racist laws which were employed by the monarchy. France had colonies in the Caribbean islands and Africa. There were immigrants who came to France for various reasons. The increasing number of people of color gave rise to government concerns and attempts. In 1762 King Louis XV decreed that all blacks and people of color should register with the Admiralty. Pierre Bardin⁶ explains how few people could cross over the barrier of racial prejudice and join the middle classes. The law prohibited interracial marriages. This is probably why St George never married even though he was popular among the ladies.

When his father died in 1765, he has bequeathed Anne Nanon, St George's mother now a free black women three thousand pounds. He also left his son, St George, the Royal Guard to the King and his advisor fifty thousand pounds. The handsome some left by his father and the income from the plantation in Guadeloupe gave St George a comfortable life where he could pursue his military and music career.

⁵ Gabriel Banat, "Le Chevalier de Saint-Georges, Man of Music and Gentleman-at-Arms: The Life and Times of an Eighteenth-Century Prodigy", *Black Music Research Journal*, Vol. 10 (2), 1990, p. 182. <https://doi.org/10.2307/779385> (22.06.2021).

⁶ Pierre Bardin, *Généalogie et Histoire de la Caraïbe [Genealogy and History of the Caribbean]*, 2015. <http://www.ghcaraibe.org/articles/2015-art01.pdf> (22.06.2021).

The racism was not the only social problem in France. The peasant classes were uneasy and in poverty. Furthermore, France since Louis XIV has been involved in many wars. Seventy-five percent of the French budget was spent on military expenses. The French ministers of finance tried to increase the budget by taxing without much success. Additionally, Louis XV and Louis XVI were not very competent rulers. They were inapt in coping with the increasing displeasure and unrest among the crowds. France was fast approaching crisis.

Even though it did not happen overnight, French Revolution started in 1789 when the crowds attacked the Bastille and set prisoner free. This was the beginning of a Revolution which led to periods of chaos and unrest for about ten years. St George who has had suffer the brunt of racism was affected by the revolution. Since he was always referred as mulatto and had to put off with the racist attitudes of pre-revolutionary France, he welcomed the new laws that gave equal rights to all French people. He was a republican at heart.⁷

In 1792 France was at war with Prussia and Austria. St George wanted to offer his services asked the National Assembly to grant him permission to establish a corps comprised of people of color. The National Assembly allowed St George this honor. He, promoted colonel, recruited brave black and free immigrants into this Legion later to be Legion of St George. His lieutenant colonel was Alexander Dumas who was to become a distinguished general in the army of Napoleon and father to one of the well-known writers of French literature, Alexander Dumas père.⁸

St George distinguished himself as a great military leader and was successful in fighting in Belgium. However, without any fault of his own France started losing and St George was criticized for the losses incurred. In 1790 he was accused of being a non-revolutionary and was prisoned for eighteen months. This must have been a great blow to him since he had always supported the revolutionary causes. To be labeled as 'a man to be watched' on hearsay. St George, in a way, was a victim of troublesome post-revolutionary political unrest. When his name was cleared even though he petitioned several times and wanted his command post back, he was never allowed to resume his military career or join his comrades in arms.

His next move was to try to embrace his roots and find out what was happening with his father's plantation. He, with his faithful friend Lamotte, went to his birth place Guadalupe. However, the scene he has met there was even more chaotic. His native people were fighting against the French. The situation was very confusing.

⁷ Gabriel Banat, *ibid*, p. 180-189.

⁸ Gabriel Banat, *ibid*, p. 179.

Blacks, mulattoes and free man changed sides constantly siding with French, English or the Spaniards. St George found out that his father's plantation in ruins. He and his friend Lamotte barely escaped the island with their life and returned to France in 1797. Still trying to pursue music career he died in 1799.

3. ST GEORGE: THE VIRTUOSO, THE COMPOSER AND THE CONDUCTOR

3.1. The Background to the 18th Century Music Scene in France

France learned of the violin as an instrument when Catherine de Medici introduced the instrument to the court of Henri II of France. Parisians appreciated fort his Italian import. As time went on the liking became more of a passion. By the time Louis XIII came the throne, French kings were patrons of violin players and instrumental in forming violin groups. By mid-eighteen century Parisians considered violin the most developed and perfect instrument. Audiences appreciated violin virtuosos and many composers their own work. These performances took place in public or private concert halls. Italian violinist such as Jean-Baptiste Lully and Jean-Baptiste Viotti stood as the pioneers of classic French school of violin playing (La Laurencie and Matens, 1919). In due course France started to have her own violin virtuosos. Among them were Guillemain who came from Paris but there were many others who came from provinces like Mondonville and Vachon. One of the violinists who conquered the French capital came from one of the French colonies, the Antilles. This violinist composer, St George, was a mulatto, meaning of mixed parentage of black and white mixed races. Most of these names in the violin scene were later lost and forgotten except Kreutzer or Gavinies because they produced technical studies that are still used today.⁹

During the reign of Louis XIV, music was under the control of the king. Private patron of music formed their own orchestras, conductors and composer following the king's footsteps. The courts of dukes of Maine, Conti and Orleans were among the most important elaborate musical establishments. The concerts given in their halls were private and only the circle of the hosts could hear the music. However, the bourgeois also wanted to share the pleasure of listening to these private concerts.

⁹ Leonel de La Laurencie, Frederick H. Martens, "The Chevalier de Saint-George: Violinist", *The Musical Quarterly*, 5(1), 1919, p. 75-76.
<http://www.jstor.org/stable/737927> (22.06. 2021).

The need to provide musical events during religious holidays when the opera and theaters were closed. The *Concert Spirituel* was the first of series of musical events that were attended by the public. Originally the music used were vocal and concentrated on religious subject. Nevertheless, in time orchestral music began to be played in these concerts. Since the *Concert Spirituel* was the first symphonic institution in Europe, its concerts were covered by the press. The repertoire included Italian and French opera overtures and instrumental concertos. This set up made is possible for violin virtuosos to prove themselves to the critical Parisian audiences. In these concerts composer also had the chance to play their own compositions. Furthermore, Paris became the center for music publishers.¹⁰

It was in in such a musical environment that St George emerged in the French classical music scene.

3.2. St George Emerges in the Parisian Music Scene: The Virtuoso and the Conductor

There is little documentation about St George's musical training or studies during his formative years. As it has been mentioned before his life before he came to Paris is not documented. Musicologist who have written about his life and music (La Laurincie and Martens, 1919; de Lerma, 1976; Banat, 1990, 2006; Smith, 2004; Garnier-Panafieu, 2011; Ledford, 2019; Balter, 2020) agree on the fact that he has had formal training while he was at La Boëssière's school where he received the type of education fit for aristocrats. He studied the violin with Jean Marie Leclair. Leclair knew that his student was exceptional and probably was to become one of the best of his time. There are also claims that Lolli, the Italian violinist could also be one of his violin teachers. It was in 1766 that St George officially began studying composition under Joseph Gossec.¹¹

Joseph Gossec who was the prominent figure in St George's music career was from Belgium. He has been active in Paris since 1751. He had organized concerts given by the wealthy tax collector Le Riche de La Pouplinière. Gossec has been one of the key figures in the development of symphony in France. He has great respect and admiration for St George's talent. This is known from the fact that Gossec dedicated one of his works to St George, Opus IX, six trios for two violins and bass.¹²

¹⁰ Gabriel Banat, *ibid*, p. 186-187.

¹¹ Walter E. Smith, *ibid*, p. 17.

¹² Gabriel Banat, *The Chevalier de Saint-Georges: Virtuoso of the Sword and The Bow*, p. 120.

Gossec founded the *Concert des Amateurs* in 1769, he invited St George to join the orchestra. Dominique De Larma¹³ warns us that the term “Amateur” in the name of the orchestra means “Love” rather than meaning lower level of professionalism. This very illustrious orchestra housed a string section of forty violins-a number that probably included the violas-, twelve cellos, and eight basses, besides winds.¹⁴

During his years as a member of the *Concert des Amateurs*, St George concentrated on his composition. He has introduced two of his violin concertos to the public as the violin soloist in 1772. Le Mercure, a Parisian periodical, reported that “*These concertos were played last winter at the Concert of Amateurs by the author himself and were received with the greatest applause as much for the merit of execution of playing, as for that of the composition*”.¹⁵ His execution of his own works and the works of other composers was received favorably. A violinist of his time Marie Fauquet has written that St George “*acquired the mastery over his technique and sonority early on to an extent that his velvety talent on the violin sometimes gave him preference over the cleverest artists of his day*”.¹⁶ *Concert des Amateurs* performed at the town house of the Prince de Soubise (today the National Archives) with St George as the concertmaster. His musical talents were encouraged by his participation. Since he was a gentleman and had private means of income, he remained an amateur in the orchestra without expecting payment for his performance.

Gossec conducted and managed the *Concert des Amateurs* for four years. He was to conduct *Concert Spirituel* along with Gavinies, the violinist, and Le Duc. When Gossec resigned from his post as the conductor of *Concert des Amateurs* he handed his orchestra to his student St George who continued to play the first violin and conducted at the same time. St George conducted with authority and ‘fine nuances’ and was respected by his fellow musicians. The quality of music produced

¹³ Dominique de Larma, “The Chevalier de Saint-Georges”, *The Black Perspective in Music*, 4(1), 1976, p. 6. <https://doi.org/10.2307/1214399> (22.06.2021).

¹⁴ Claude Ribbe, *Le Blog de Claude Ribbe* [Claude Ribbe’s Blog], 2010. <http://www.claude-ribbe.com/dotclear/index.php?2010/10/09/220-le-mystere-de-larue-du-chevalier-de-saint-george> (22. 06. 2021).

¹⁵ Walter E. Smith, *The Black Mozart: Le Chevalier de Saint Georges*, p. 31.

¹⁶ Michelle Garnier-Panafieu, *Un Contemporain Atypique de Mozart: Le chevalier de Saint-George* [An Atypical Contemporary of Mozart: The Chevalier of Saint George], YP Éditions, Paris 2016, p.43.

under his direction was well received and praised as the “the best orchestra for symphonies there is in Paris, and perhaps, in Europe”.¹⁷

St George combined his duties as a conductor with his compositions. In the years 1773-1775, he produced 8 violin concertos and 2 symphonie concertantes. Symphonie concertante has become very popular as a new form around the time St George became part of the Parisian scene. His name became associated with this new French form of concerto.¹⁸ explains that this new form is a ‘a cross between the baroque concerto grosso and the instrumental solo concerto’. The form pleased the public since it offered not only one but two or more soloist who were competing with each other as they were also competing with the orchestra. This kind of performance, may be compared to a duel, fueled public imagination. The success of this form and St George’s brilliance made the music publisher, Bailleux, to take a six-year option on symphonie concertantes.

In the year 1775 to 1785 different Paris publishes printed nine and may be as many as twelve violin concertos, eight symphonie concertantes and two symphonies. St George also produced six string quartets and three sonatas for keyboard and the violin. Of six solo violin sonatas with a second violin he composed in this period, only three were published, posthumously in 1800, by Pleyel. A sonata for flute and harp and a piece for guitar, published in the *Journal de la Guitarre* in 1791, complete Saint-Georges's known list of instrumental works Banat.¹⁹ (1990, 1888).

3.2.1. A Closer Look into St George’s Instrumental Works

Laurincie and Martens²⁰ in their analysis of St George’s instrumental works divide them into three: The quartets, The concertos and symphonie concertantes and the sonatas.

The six quartets for string instruments that St George composed follow two pattern that eighteenth-century composers used; Allegro and Rondo. As an unusual approach St George used all four instruments in his quartets in a more equal fashion. This is not expected if we consider the dominance of the violin in other string quartets of the period.

¹⁷ Gabriel Banat, “Le Chevalier de Saint-Georges, Man of Music and Gentleman-at-Arms: The Life and Times of an Eighteenth-Century Prodigy”, p. 186.

¹⁸ *Ibid*, p. 178.

¹⁹ *Ibid*, p. 188.

²⁰ Leonel de La Laurencie, Frederick H. Martens, *ibid*, p. 81.

St George's quartets were written in a flowing style very clear with sentimentality that a mulatto might have felt. Laurincie and Martens give as an example, the beginning of the graceful and tender rondo of the second quartet, "delicate and enwrapped in the cajoling and swaying sonorities of the accompanying instruments".²¹



Image 1. Chevalier de St George Rondeau di Menuetto²²

St George follow the usual three compartment framework for his concertos: A medial Adagio or Largo as most of his concertos finish with a Rondeau. In all his works St George demonstrates grace and a little touch of his Creole ease. He likes to repeat his themes and in the second time in a lower octave.

The first two of his concertos were written two years before Mozart wrote his violin concertos in Salzburg. Banat explains that "*they are in three movements, more "galant" than "rococo" in style, full of Parisian appeal. The emphasis here is not on*

²¹ Leonel de La Laurencie, Frederick H. Martens, *ibid*, p. 80.

²² *Ibid*, p. 82

*depth of meaning but verve and charm overwhelm the listener.” They reflect bravado of the composer's personality. “The slow movements have an affecting quality, some of them being enhanced by an occasional augmented second in the minor key, evoking an exotic Creole atmosphere. The Rondeaux all have a minore section (as in Mozart's third and fifth concertos), suggesting a similar nostalgic mood, in contrast with the typically galant style of the movement. Except for the above-mentioned portions in minor keys, Saint-Georges's musical invention does not stand out among his colleagues”.*²³

Unfortunately, there is only one symphonie concertant of the composer has survived to our day in G major. As the rule dictated it has two movements: and Allegro and a Randeau. It is necessary to emphasize that St George's symphonies concertants bridges and connects the violin technique of the violinist-composers of the late baroque period to the technique of the nineteenth century romantics. It is the opinion of the musicologists that St George's style of virtuosity leads directly to Beethoven and beyond.²⁴

St George's sonatas have the expected two movements, however, offer the violin an independent role. He deviates from the classical mode and assigns a major role to the violin. The violin is not narrowed down to the role of an accompanying instrument, rather it is a collaborator in the thematic exposition and development of the work. His third sonata contains a violin part where the instrument assumes its highest position in the very effective passage. His break from the traditional baroque in a manner emphasis the argument that he was in a new age in music.²⁵ Around the time that St George was composing for the violin, there has been a racial change in the design of the violin bow.²⁶ This change influenced the style of violin playing in France and subsequently in England. The bow's arch became more concave and enabled the violin player to produce fast strokes to the strings. This resulted in a stronger and more aggressive tone. It is clear that this change is responsible for the finesse in St George's violin technique. He could cross the strings with precision and speed using his bow like he would his rapier.

St George though a great violinist and composer is relatively famous. One encyclopedia Thomspson 1985 gives him three line. The most important German Die Musik in Geschichte und Gegenwart has more than a page for him. More

²³ Gabriel Banat, “Le Chevalier de Saint-Georges, Man of Music and Gentleman-at-Arms: The Life and Times of an Eighteenth-Century Prodigy”, p. 190.

²⁴ Ibid, 190.

²⁵ Ibid, p. 188.

²⁶ Gabriel Banat, *Masters of Violin*, Ed. Johnson Reprint, New York 1981, Vol. 3, p. xiii-xiv.

ironically the French Encyclopedie de la Musique does not mention in the main body of the encyclopedia but just like an afterthought mentions him in the addendum.²⁷

One of the reasons for this neglect stems from the fact that St George abandoned his instrumental compositions and decided to go into opera. He was about thirty years old and in the height of his creativity when he made this decision.

3.2.2. St George and the Opera

St George has established himself as a composer and a brilliant conductor by 1776. He was considered for the post of assistant director at the Opera. The Paris Opera had been in financial difficulties for years. Avoiding the political power plays that took place in the Paris opera it is sufficient to say that there was great prestige and power behind the closed doors. When St George was considered for the post of assistant director for the Opera, some members of the Opera-several singers and a dancer, Miles Guimart, Amould, Rosalie, and other demi-mondaines, with some powerful protectors behind them- addressed a petition to the queen: "their honor and the delicate nature of their conscience, could never allow them to submit to the orders of a mulatto".²⁸

This type of racial attitude must have affected St George. He did not appeal to the Queen whom he was teaching and performing music for. He did not want to show negative reactions. Only he moved on. He knew that he had talent and moved on. Since he was accepted by many in the society being a mulatto did not affect him that much.

Moving on with his life, St George produced his first opera *Ernestine*, in 1777 at the Theatre des Italiens. At the time he was still the director of *Concert des Amateurs*. His first attempt in opera was not successful. Ernestine lasted only one performance. St George was not discouraged with this outcome at all. He produced his next opera *La Chasse* (the Hunt). This one was received better than his first attempt. There were four performances which was normal for that period. His third opera *La Fille Garçon* suffered the same faith as *Ernestine*. Even though his music was praised the libretto was instrumental in these failures. In the next ten years St

²⁷ Gabriel Banat, "Le Chevalier de Saint-Georges, Man of Music and Gentleman-at-Arms: The Life and Times of an Eighteenth-Century Prodigy", p. 203.

²⁸ *Ibid*, p. 194.

George composed five comic operas. With exception of one, *L'Amant Anonyme* (Anonymous Lover) all have been lost.²⁹

The aristocrats of the time loved to patron the arts. Nobles of the highest rank employed or protected singers, actors and musicians for their performances. The only stipulation was that these performances would take place their own private theatres and homes.

Paris housed such private theatres. One of the most prestigious one as the one owned by Mme de Montesson. She was cousin the King Louis XVI, and was married to Duke of Orleans. She also liked to appear in the production in her own homes. She offered the position of musical director to St George who was a great musician as well as an elegant and sociable gentleman. This position was a lucrative one. St George received a good income from his endeavors with Mme de Montesson. Working with Mme Montesson, St George worked not only as a conductor, composer or a violinist but also as an actor. He conducted concerts and directed play where Mme Montesson and he would occasionally appeared on the stage.³⁰

St George thus was introduced into the artistic and noble circles of the Royal Palace because of his relation with Duke of Orleans as aforementioned. Duke of Orleans was his friend and protector. In 1779, Saint-Georges was appointed as the musician with *Concert Particuliers* of the Queen, Marie Antoinette, as the second violinist.³¹

St George has never been so occupied with so many responsibilities during these years. He still conducted the *Concert des Amateurs*, worked with Mme Montesson, taught the Queen and continued his compositions. He was in a position where he was asked to help introduce composers outside France to the French public. Count Nicholas Eszterhazy, Haydn's employer and through his friend Count Ogny ensured that Haydn's symphonies were performed in France. St George conducted them for the first time. The fourth set of Haydn's symphonies were also attended by Marie Antoinette.³²

When his friend and protector Duke of Orleans died in 1785, St George became friends with his son Philippe, Duke of Chartres who later became Duke of Orleans, later called Philippe Égalite. Their relationship was more of political nature

²⁹ Gabriel Banat, *The Chevalier de Saint-Georges: Virtuoso of the sword and the bow*, Pendragon Press, p. 177.

³⁰ Walter E. Smith, *The Black Mozart: Le Chevalier de Saint Georges*, Author House, Bloomington, Indiana, 2004, p. 35-36.

³¹ *Ibid*, p. 43

³² Gabriel Banat, "Le Chevalier de Saint-Georges, Man of Music and Gentleman-at-Arms: The Life and Times of an Eighteenth-Century Prodigy", p. 199.

than artistic. Since his income has lessened with the death of elder royals, St George organized a second trip to London. His trip was not as successful as the first one and he did not receive favors from the Prince Regent.³³

When he returned the French Revolution was in full swing. Even though the Revolution did not stop musical event, it certainly diminished the extent of the musical performances.

3.2.3. St George and Mozart

In the course of this paper, it is necessary to have a special section on the relationship between St George and Mozart. Duchen³⁴ labels St George as the man who got under Mozart's skin. What is written by Duchen could be pure conjecture and hearsay. The story is still interesting enough to relate in these pages. Especially, if we consider the fact that in today's world St George-justifiably or not- named after Mozart as the Black Mozart.

The reader needs to remember that opera stories need be taken with a grain of salt and disbelief. Even so Mozart's opera *The Magic Flute* gives food for thought. Despite the beauty of its music, one of the most disgusting and villainous character in the opera named Monostatos is black. Why would Mozart and his librettist, Emanuel Schikaneder, create a black character at all? The following might offer an explanation.

In 1778 Mozart was in Paris with his mother. He was 22 years old and was trying to establish a career for himself. His father Leopold wrote to him and included the *Concert des Amateurs* in a list of possible commissions for him in Paris. Music in Paris revolved around the Palace where Louis XVI had assumed the throne with his Queen Marie Antoinette. Mozart had met the Queen in Austria when she was a princess and he was 6 years old.³⁵

It was difficult of Mozart to be accepted by the French society which Mozart did not like at all. He found the French "frightfully arrogant", was "appalled by their general immorality" and felt "they understand nothing about music" (Duchen, 2016).

³³ *Ibid*, p. 199.

³⁴ Jessica Duchen, "Chevalier de Saint-Georges: The man who got under Mozart's skin", *The Independent*, 2016.

<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/classical/features/chevalier-de-saintgeorges-the-man-who-got-under-mozart-s-skin-a6859191.ht> (22. 06. 2021).

³⁵ Julian A.Ledford, "Joseph Boulogne, the Chevalier de Saint-George and the Problem with Black Mozart", *Journal of Black Studies*, Vol. (1), 2020, p. 77. <https://doi.org/10.1177/0021934719892239> (22.06, 2021).

One of the prominent members in the Palace was St George eleven years Mozart's senior. Baron von Grimm, writer, diplomat and secretary to the Duke of Orleans was their common contact. When Mozart and his mother arrived in Paris, the Baron was eager to serve as his mentor and manager.

In July of 1778 Mozart's mother Maria Anna died. Mozart was dispirited, depressed, was in mourning and lonely. Even though Baron Grimm was trying to console the young composer it was not enough. To a grieving Mozart, St George popular and well accepted was a source of jealousy. When St George conducted one of the best-known orchestras of Europe *Le Concert des Amateurs*, Mozart had to be satisfied with the much inferior rendering of his works by the *Concert Spirituel*. In a manner of speaking Mozart had all the reason to feel resentment against this successful mulatto colleague, feasible in the racist society of his day. This might explain the creation of a black vindictive and evil sidekick of an evil Queen, Monostatos.³⁶

While discussing the interaction between St George and Mozart, it is necessary to comment on the moniker use for St George: The Black Mozart. De Larmer³⁷ argues that it is not fair to refer to St George as a Black Mozart or for that matter as Black Haydn. St George came from a different cultural and musical background. He was a Frenchman as opposed to the Austrian composer. The impropriety of using such a racial term to describe musician also demonstrates the ignorance of both French music and of Haydn and Mozart.

Ledford³⁸ argues that the only good that would come out of naming St George as the Black Mozart would be for commercial reasons. This moniker would be good selling point for St. George's who is being discovered anew in the late 20th century.

4. CONCLUSION

Most of his contemporaries report that St George had a gentle and tender nature sometimes given to quick temper. He was very good with children and often acted as a philanthropist to the aged and the ill. He was considered and eccentric when it came to his clothes and wore a different one each day. He was popular within the society and never vindictive.

³⁶ *Ibid*, p. 79

³⁷ Dominique de Larmer, *ibid*, p. 17.

³⁸ Julian A. Ledford, *ibid*, p. 81.

He was loyal to his friends as his friend were loyal to him. Saint-Georges's friend, Louise Fusil, whose memoirs *Souvenirs d'une Actrice* (1841) speak of him with genuine affection. According to Louise Fusil, Saint-Georges and Lamote -his friend from his earlier days at the Academy- were inseparable companions. Lamote was a horn player by his own right. The fact that St George was the better sportsman and musician of the two they had been good friend throughout their lives. Lamotte went wherever St George went even to the troublesome West Indies in times of civil war.

La Boessiere, his fencing mentor, emphasized that "in spite of his great skill, he never hurt anybody in a fencing contest" (Banat, 1990, 208). He also went to great lengths to prevent fighting duels foisted on him by others, which only his reputation as a superior swordsman allowed him to do without being branded a coward.

In his final years, when he returned from the West Indies with Lamotte, he went back to his real calling in life: music. He was a real eighteenth century man who loved the arts. He conducted the orchestra of the *Cercle de l'Harmonie*. The Cercle was an exclusive club located in the Palais Royal. The club offered entertainments such as chess, dining, and concerts. Mercure, the French periodical reported that these concerts under the direction of the "famous Saint-Georges, left nothing to be desired for the choice of pieces and superiority of execution".³⁹

This unusual, extraordinary gifted man died on June 9 or 10, 1799. He suffered from a kidney condition. It is a pity that eighteenth-century medicine misdiagnosed the condition as an ulcer on his leg. St George concealed the seriousness of his wound. Eventually gangrene set in causing his death.

Many of his biographers claim that he died in poverty and alone. Banat reports that this was not the case. He was taken care of by an old friend who served under him until his death. He was not alone as claimed. Zick⁴⁰ reveals the discovery of St George's death certificate. In it, it is mentioned that his friends and supporters asked his body to be exhumed and put in a lead coffin. This discovery helps us to know the place where St George was buried. It is the St. Marguerite Church on Rue de Chanzy where the adjoining cemetery was one of the most important in Paris at the time.

³⁹ Gabriel Banat, "Le Chevalier de Saint-Georges, Man of Music and Gentleman-at-Arms: The Life and Times of an Eighteenth-Century Prodigy", p. 209.

⁴⁰ William J. Zick, "Biographer Pierre Bardin Discovers Death Report of Le Chevalier de Saint-Georges (1745-1799)", *Afri Classical*, 2009.
<https://africlassical.blogspot.com/2009/01/biographer-pierre-bardin-discovers.html> (22.06. 2021).

To end the life story of St George it is better to leave the final words to La Laurencie ⁴¹ who wrote: “*Thus disappeared one of the most curious and engaging figures of the dying eighteenth century. Saint-Georges was a remarkably gifted man, full of generosity and delicacy of feeling. Liberal and beneficent, he often deprived himself of the necessities of life in order to aid the unfortunate. His contemporaries use the expression 'full and soft' to express his violinist gifts, and, in truth, it really seems to qualify his manner, in which the dual trends of his temperament are united, in a mingling of vivacity, brilliancy and dreamy melancholy.*”

REFERENCES

Balter, M., “His name is Joseph Boulogne: Not Black Mozart”, *The New York Times*, 2020. Retrieved from <https://www.nytimes.com/arts/music/black-mozart> (22.06.2021).

Banat, G., *Masters of Violin*, Ed. Johnson Reprint, New York 1981.

Banat, G., “Le Chevalier de Saint-Georges, Man of Music and Gentleman-at-Arms: The Life and Times of an Eighteenth-Century Prodigy”, *Black Music Research Journal*, 10(2), 1990, pp.177-212. Retrieved from <https://doi.org/10.2307/779385> (22.06.2021).

Banat, G., *The Chevalier de Saint-Georges: Virtuoso of the Sword and the Bow*, Pendragon Press, New York 2006.

Bardin, P., *Généalogie et Histoire de la Caraïbe* [Genealogy and history of the Caribbean], 2015. Retrieved from <http://www.ghcaraibe.org/articles/2015-art01.pdf> (22.06.2021).

de La Laurencie, L., Martens, F. H., “The Chevalier de Saint-George: Violinist”, *The Musical Quarterly*, 5(1), 1919, pp. 74–85. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/737927> (22.06.2021).

de Lerma, D.R., “The Chevalier de Saint-Georges” *The Black Perspective in Music*, 4(1), 1976, pp. 3–21. <https://doi.org/10.2307/1214399> (22.06.2021).

Ducheni, J., “Chevalier de Saint-Georges: The Man who got under Mozart's Skin”, *The Independent*, 2016. Retrieved from <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/classical/features/chevalier-de-saintgeorges-the-man-who-got-under-mozart-s-skin-a6859191.ht> (22.06.2021).

Garnier-Panafieu, M., *Un Contemporain Typique de Mozart: Le Chevalier de Saint-George* [An Atypical Contemporary of Mozart: The Chevalier of Saint George], YP Éditions, Paris 2011.

⁴¹ Leonel de La Laurencie, Frederick H. Martens, *ibid*, p. 80.

Ledord, J. A., “Joseph Boulogne, the Chevalier de Saint-George and the Problem with Black Mozart”, *Journal of Black Studies*, Vol. (1), 2020, pp. 60-82. <https://doi.org/10.1177/0021934719892239> (22.06.2021).

Ribbe, C., *Le Blog de Claude Ribbe* [Claude Ribbe’s Blog], 2010, October. Retrieved from <http://www.claude-ribbe.com/dotclear/index.php?2010/10/09/220-le-mystere-de-larue-du-chevalier-de-saint-george> (22.06.2021).

Smith, W. E., *The Black Mozart: Le Chevalier de Saint Georges*, Author House, Bloomington, Indiana 2004.

Zick, W. J., “Biographer Pierre Bardin Discovers Death Report of Le Chevalier de Saint-Georges (1745-1799”, *Afri Classical*, 2009, January 15. Retrieved from <https://africlassical.blogspot.com/2009/01/biographer-pierre-bardin-discovers.html> (22.06.2021).

ADDENDUMS

Music List

Modern Editions for Chevalier de St George as Given by Banat 1990

Adagio for piano in F minor. Edited by Dominique-Rene de Lerma. New York: Southern Music, 1981.

Concerto for violin in G major, op. 2, no. 1. Edited by Dominique-Rene de Lerma. New York: Southern, 1975.

In Masters of the violin, edited by Gabriel Banat. New York: Johnson Reprint Corp., 1981.

Concerto for violin in D major, op. 2, no. 2. In Masters of the violin, edited by Gabriel Banat. New York: Johnson Reprint Corp., 1981.

Concerto for violin in C major, op. 5, no. 1. In Masters of the violin, edited by Gabriel Banat. New York: Johnson Reprint Corp., 1981.

Concerto for violin in A major, op. 5, no. 2. In Masters of the violin, edited by Gabriel Banat. New York: Johnson Reprint Corp., 1981.

Concerto for violin in A major, op. 7, no. 1. In Masters of the violin, edited by Gabriel Banat. New York: Johnson Reprint Corp., 1981.

Concerto for violin in B-flat major, op. 7, no. 2. In Masters of the violin, edited by Gabriel Banat. New York: Johnson Reprint Corp., 1981.

Sonata for two violins, no. 37, op. posthumous. In Les Mattres classiques du violon, Delphin Alard. Mainz: Schott, 1863-1880.

String quartet, op. 1, no. 1. Edited by Dominique-Rene de Lerma. New York: Southern Music, 1978.

Symphonie concertante, op. 6, no. 1, C major. Edited by Melanie Brown. In *The symphonie concertante: An interim report*, edited by Barry S. Brook. *Musical Quarterly* 47:493-516.

Symphonies concertantes, op. 10. In *The symphony, 1720-1840*, edited by Barry S. Brook, series D, vol. 4, scores 7-8. New York: Garland, 1983.

Symphonie concertante, op. 10, no. 2. Edited by Melanie Brown. In *The symphonie con certante: An interim report*, edited by Barry S. Brook. *Musical Quarterly* 47:493-516.

Symphonie concertante, E-flat major. In *Masters of the Violin*, edited by Gabriel Banat. New York: Johnson Reprint Corp., 1981.

Symphonie concertante, G major. Paris: Edition Constallat, 1966. In *Masters of the Violin*, edited by Gabriel Banat. New York: Johnson

Discography

Concerto for violin in A major, op. 5, no. 2. Jean-Jacques Kantorow, violin; Bernard Thomas, conductor. *Musical Heritage Society* 3199.

Concerto for violin in G major, op. 8, no. 9. Jean-Jacques Kantorow, violin; Bernard Thomas, conductor. *Musical Heritage Society* 3199.

Concerto for violin, no. 11, op. 7, no. 12 [sic]. Ann-Claude Villars, violin; Chamber Orchestra of Versailles, Bernard Wahl, conductor. *Musical Heritage Society* 4788.

Scena from *Ernestine*. Faye Robinson, soprano; London Symphony Orchestra, Paul Freeman, conductor. CBS Records' Black Composers Series, vol. 1. Columbia P 19425.

Symphony no. 1 in G major, op. 11, no. 1. London Symphony Orchestra, Paul Freeman, conductor. CBS Records' Black Composers Series, vol. 1. Columbia P 19425.

Chamber Orchestra of Versailles, Bernard Wahl, conductor. *Musical Heritage Society* 4788.

Symphony no. 2 in D major, op. 11, no. 2. Chamber Orchestra of Versailles, Bernard Wahl, conductor. *Musical Heritage Society* 4788. *Symphonie concertante*, op. 13

G major (two violins and orchestra). Miriam Fried and Jaime Laredo, violinists; London Symphony Orchestra, Paul Freeman, conductor. CBS Records' Black Composers Series, vol. 1. Columbia P 19425.

JOHANNES BRAHMS'IN F-MOLL OP.120 NO.1 VİYOLA SONATININ FORM BAKIMINDAN İNCELENMESİ

*FORM ANALYSIS OF OP.120 NO.1 VIOLA SONATA IN FA MINOR BY
JOHANNES BRAHMS*

Mustafa KURT*

Geliş Tarihi: 11.08.2021

Kabul Tarihi: 10.10.2021

(Received)

(Accepted)

Öz: Bu çalışmada Romantik Dönem'in önemli bir bestecisi olan Johannes Brahms'ın eserlerini icra ederken yaşanabilecek zorlukları gidermek, eserlerinin daha iyi anlaşılabilmesi ve genç sanatçılara ışık olması amacıyla ilk olarak bestecinin hayatı ve müzikal yaşamı hakkında araştırma yapılmış, Brahms'ın esasında klarinet ve piyano için yazmış olduğu fakat daha sonra viyola ve piyanoya uyarladığı Fa minör Op. 120 No. 1 sonatı tarihsel ve form özellikleri açısından incelenmiştir. Sonuç olarak eserin hem klarinet hem de viyola repertuarında önemli bir yere sahip olduğu görülmüştür. Eserin ilk bölümü sonat allegrosu, ikinci ve üçüncü bölümleri üç bölmeli şarkı, dördüncü bölümü ise rondo formundadır. Tarihsel açıdan da bu sonat, bestecinin son oda müziği eseri olması bakımından oldukça önemlidir. Form özelliklerine ait detaylı bilgiler, eseri yorumlayacak olan viyola sanatçılarına kaynak teşkil etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Viyola, Sonat, Form Analizi, Brahms.

Abstract: In this study, in order to overcome the difficulties that may be experienced while performing the works of Johannes Brahms, who is an important composer of the Romantic Period, to better understand his works and to shed light on young artists, a research has been made about the composer's life and musical life. The Sonata in F minor Op. 120 No. 1, which he wrote but later adapted for viola and piano, has been examined in terms of historical and form features. As a result, it has been seen that the work has an important place in both the clarinet and viola repertoire. The first part of the piece is in the form of a sonata allegro, the second and third parts are in the form of a three-part song, and the fourth part is in the form of rondo. Historically, this sonata is very important as it is the last chamber music work of the composer. Detailed information about the form features is a source especially for viola artists who will interpret the work.

Key Words: Viola, Sonata, Form Analysis, Brahms.

* Öğr. Elm., Trakya Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, mustafa_viola22@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-6204-6907.

1. GİRİŞ

Romantik Dönem kendi içinde; Erken, Yüksek ve Geç Romantizm olmak üzere üç dönemde incelenir.¹ Brahms'ın dâhil olduğu dönem olan Geç Romantizm, 1850-1890 yıllarına rast gelmiştir. Bu yıllarda toplumsal hareketlilikler yoğunlaşmıştır. Bunun etkisinde ortaya çıkan yeni akımların temsilcileri ise sanatçılar olmuşlardır. Bu akımlara örnek vermek gerekirse *gerçekçilik*, *maddecilik*, *doğalcılık* denilebilir. Say'a (1997) göre Geç Romantik Dönem'in simgesi Brahms'tır.² Çünkü Brahms klasik form anlayışına önem vermiş bunu yaparken romantik hissiyatı geri plana atmamıştır.

Johannes Brahms 1833 yılında Hamburg'da dünyaya gelmiştir.³ Ailesinde müzisyenler olduğu için küçük yaşta müziğe başlamıştır. İlk müzik eğitimini 6 yaşında babasından, 7 yaşından itibaren de Otto Cossel'den piyano dersi almıştır. Öğretmeni Brahms'ın kompozisyona olan ilgisini ve yeteneğini görerek onu ünlü piyanist ve bestecisi Eduard Marxen ile bir araya getirmiş ve sonrasında piyano, teori, kompozisyon alanında eğitim almıştır.⁴

Geç Romantik Dönem bestecisi olan Brahms'ın müziği büyüleyici bir sentezdir. Bunun nedeni bir yandan sistematik olarak klasik olmasına karşın derin romantik öğelerle eserlerini süslemesidir. Aslında tamamen biçimsel kalıplardan ziyade kullandığı özgün ve derin temaları oldukça ustalıkla çeşitlemiştir. Onun yaratıcı müzikal kavrayışı üç ana noktaya dayanır.⁵ Birincisi, Klasik Dönemin, özellikle Beethoven'ın form anlayışını benimsemesi, ikincisi, Barok Dönem bestecilerinin kullanmış olduğu çeşitleme ve kanon gibi formlara yakınlık göstermesi, üçüncüsü, halk şarkılarını yakından incelemesidir. Bu üç faktör, bestecinin özgünlüğünde önemlidir. Brahms'ın stili, temel olarak form yapısını, armoni zenginliğini, polifonik dokuyu, incelikli bir tematik işlemeyi, ritmik çeşitliliği ve hoş tını özelliklerini içerir.⁶

Brahms, armonisinde yaptığı yenilikler ve daha önemlisi tema ve ezgi kullanımındaki tekniği ile gerçek bir ilerici, atılımcı olduğunu ispatlayarak ortaya koymuştur. Formundan daha çok yapıtlarının ifadesine daha çok önem vermiştir.

¹ Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, 3.Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1997 s. 337.

² Ahmet Say, *a.g.e.*, s. 399.

³ Cavidan Selanik, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni - Müziğin Görkemli Yolculuğu*, 1. Basım, Doruk Yayınları, Ankara 1996, s. 202.

⁴ Reginald R. Gerig, *Famous Pianists and Their Technique*, Indiana University Press, Bloomington 2007, s. 215.

⁵ Curt Sachs, *Kısa Dünya Musiki Tarihi*, Çev. İlhan Usmanbaş, Devlet Konservatuvarı Yayınları, İstanbul 1965, s. 234.

⁶ Ahmet Say, *a.g.e.*, s. 251.

Duygusal ifade yönünü yoğun yansıtmıştır. Brahms salt müzik anlayışına sahiptir. Yapıtlarında müziğin bağımsız dilini kullanarak program müziğine yönelmemiştir.

Brahms Alman halk şarkılarına büyük bir ilgi duyarak yaşamını sürdürmüştür. Brahms'ın bestelediği ilk eserler de “halk şarkıları” olmuştur. Bach, Mozart ve Beethoven'dan etkilenmiştir.⁷ Bu besteciler arasında Beethoven'ın Brahms üzerinde etkisi fazlaca gözlemlenmektedir.⁸ Brahms eserleri üzerinde biçimsel bir yetkinlikle, küçük bir motifi büyük bir ustalıkla geliştirip bu dev yapıtları oluşturmuştur. Besteci biçimselliğe önem vermesi ile, son dönem Romantik bestecilerinden farklı bir yol izlemiştir.⁹ Besteci eserlerini genellikle ikili setler halinde yazar. İkili setler halinde yazdığı eserlerden bazıları: iki altılı, iki dörtlü, en ünlü iki piyano varyasyonu seti, iki orkestra serenatı, iki vokal vals seti, iki uvertür, iki klarinet sonatı, iki piyano dörtlüsü, iki senfoni.¹⁰

Brahms'ın klarinet ile daha yakından tanışması ve ilgi duyması 1891 yılında Meiningen'deki sanat festivalinde gerçekleşmiştir. Besteci burada Weber'in Klarinet Konçertosu No.1 ile Mozart'ın Klarinet Beşlisi'ni solo klarinetçi Richard Mühlfeld'den dinlemiş ve etkilenmiştir.¹¹ Richard Mühlfeld ile sıcak bir dostluk kuran Brahms daha sonra klarinet, çello ve piyano için la minör Trio Op. 114 (1891), klarinet ve yaylılar için Si minör beşli Op. 115 (1891) ve iki klarinet sonatı bestelemiştir. Besteci 26 Ağustos 1894 yılında klarinetçi Mühlfeld'i sonatlarını icra etmek üzere Bad Ischl'e davet etmiş, Mühlfeld de bu davete icabet ederek Eylül ayında Duke Georg ve ailesi için özel bir konserde eserleri seslendirmiştir.¹²

1894'te bestelenen klarinet sonatları klarinetçi Richard Mühlfeld'e ithaf edilmiştir. Sonatlar, Brahms'ın klarinetin ses ve ton renginin güzelliğini keşfettiği geç bir döneme denk gelmektedir.¹³ O dönemde klarinet için yazılan sonatların kendi içlerindeki form ve stil özellikleri henüz çok gelişmiş değildir. Brahms'ın yazdığı bu

⁷ Hermann Deiters, Rosa Newmarch, *Johannes Brahms: A Biographical Sketch*, Cambridge University Press, 2009, s. 5.

⁸ Walter Frisch, Kevin C. Karnes, *Brahms and His World*, Revised Ed., Princeton University Press, New Jersey 2009, s. 6.

⁹ Evin İlyasoğlu, *a.g.e.*, s. 138.

¹⁰ Harold C Schonberg, *The Lives of the Great Composers*, WW Norton & Company, 1997, s. 300.

¹¹ Michael Musgrave, *The Music of Brahms*, Routledge & Kegan Paul, London 1986, s. 247.

¹² Colin Lawson, *Brahms: Clarinet Quintet*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, s. 40.

¹³ Jan Swafford, *Johannes Brahms: A Biography*, Vintage Books, New York 2012, s. 572.

sonatların tamamlanmasından sonra klarinet ve piyano ikilisi besteciler tarafından daha yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır.¹⁴

Lirik, pastoral ve epik bir atmosferle süslenen bu sonatında klarinetin tutkulu yapısının bilincinde olarak ve bu karakteri dinleyicilerin de hissetmeleri için tiz seslerden kaçınmış, enstrümanın akustik niteliklerine göre hareket etmiştir. Besteci bu sonatın viyola-piyano ve keman-piyano uyarlamlarını da yapmıştır.¹⁵

Bu iki sonat bestecinin ölümünden önce yazdığı son oda müziği eserleridir. Brahms'ın ömrünün son yıllarında yazdığı Fa minör Op. 120 No. 1 Sonatı, bestecinin daha iyi tanınması, çalımı esnasında yaşanan sorunların giderilmesi, eserin biçimsel açıdan anlaşılmasını sağlamak ve sonrasında bu eseri çalışacak genç viyola sanatçılarına rehber olması açısından form ve teknik olarak incelenmiştir.

1. İNCELEME

İrkin Aktüze eser hakkında şu bilgilere yer vermektedir:

*Fa minör Sonat'ın 1. Bölümü 3/4'lük ölçüde, Fa minör tonunda, hızlı ve tutkulu (Allegro appassionato) tempoda büyük bir iç gerilimle duyurulur. Sonatın minör tondaki tek bölümü olan ilk bölüm, bu etkiyi büyük bir form berraklığıyla yansıtır. 2. Bölüm 2/4'lük ölçüde ve La Majör tonda, biraz ağırca (Andante un poco Adagio) tempoda, şiirsel zarıflıktadır. 3. Bölüm içerisindeki viyolanın 3/4'lük ezgisine karşı, piyanonun 4/8'lik kontrastı coşkulu şekilde vurgulanmıştır. 4. Bölüm artık tutkulu birinci bölüm ve sakin yapıdaki ikinci ve üçüncü bölümlerin karakterleri, dördüncü bölümde enerjik bir karaktere dönüşmüştür, 4/4'lük ölçüde, Fa Majör tondaki ve canlı (Vivace) tempodaki final, ortadaki içtenlikli Re minör epizoda rağmen, alaycı bir sona ulaşmıştır.*¹⁶

Op. 120 No.1 Fa minör Sonat dört bölümlüdür. Bu bölümde eserin bölümleri başlıklar halinde incelenip sunulmuştur.

¹⁴ Michael Musgrave, *a.g.e.*, s. 251

¹⁵ İrkin Aktüze, *Müziği Okumak Cilt-1*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 414.

¹⁶ İrkin Aktüze, *a.g.e.*, s. 415.

Tablo 1. Op.120 No.1 sonat bölümleri

Bölüm	Tempo	Ölçü	Form
1. Bölüm	Allegro appassionato	3/4	Sonat allegrosu
2. Bölüm	Andante un poco Adagio	2/4	Şarkı
3. Bölüm	Allegretto grazioso	3/4	Şarkı
4. Bölüm	Vivace	2/2	Rondo

1.1. Birinci Bölüm: Allegro assionato

Eserin formu Klasik Dönem sonat formu ile benzerlikler taşımaktadır. Romantik Dönem'e has olmak üzere, her sonatta ve konçertoda olduğu gibi birinci bölüm *sonat allegrosu* formunda yazılmıştır. Eserin form şeması aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

Tablo 2. Birinci bölüm form analiz tablosu

Bölme	Tema	Tonal Özellik
Sergi	A teması	Ana ton
	Köprü	Güçlü tona geçiş
	B teması	Güçlü tonunda bazen A'dan çıkan bu temanın "b1 b2 b3" diye üç cümlesi vardır
	Kalış ezgisi ya da C teması	Güçlü tonunda bitiren kalış
Gelişme	A ve B (bazen C) temalarıyla temasal çalışma bölmesi	Ana tona dönüşün hazırlığı.
Yeniden Sergi	A teması	Ana ton
	Köprü	Ton değişimi yaşanan köprü ama ana tona dönüşü söz konusu
	B teması	Ana ton
	Bitiş ezgisi	Ana tonda ezgi ile bitiş hissi

Bölüm boyunca tekrar eden bir motifin ana hatlarını çizen üç paralel oktavda bir solo piyano girişi ile başlar. Viyola daha sonra ilk tema ile girer. Ardından piyano temayı devralır, bu sırada klarinet daha çok süsleyici bir rol oynar. Solistin sonatlardan önce klarinet müziğinde her

zaman olmasa da çoğunlukla melodiye çalması normaldir. Brahms, piyano bölümünün kapsamını klarinete sığdırmak için azaltmamış, solist ve eşlikçi arasında daha eşit ve uyumlu bir ilişki oluşturmuştur.”¹⁷

Besteci eserde, karakteristik açıdan da ana temaya benzerlik gösteren yapıyı giriş olarak kullanmıştır. Bu dört ölçüden oluşan girişe, gelişme bölümünde de sıkça rastlanmaktadır.



Şekil 1. Allegro appassionato, [1-4. Ölç.]¹⁸

Ana tema 5. ölçüden itibaren viyolaya verilmiştir. 12. ölçüde çeken kalışı ile temayı oluşturan ilk cümle olan öncül noktalıdır. Peş peşe gelen iki soncul cümle ile tema 25. ölçüde sonlanmıştır. Ana tema 25. ölçüde bitirilirken piyano devreye girmiştir, bu tema piyanoda devam ederken dikey akorların olduğu yerde viyola yataylık sağlamıştır. 36. ve 39. ölçülerde yardımcı temaya götüren bir köprü vardır. Bu köprü, yapının bas hattında devamlı surette görülen ve yapıyı birbirine bağlayan motifle kurulmuştur. 40. ölçüden itibaren 52. ölçüye kadar Re bemol Majör tonda yardımcı tema oluşturulmuştur. Yardımcı tema, ana temanın aksine bir yapıdadır.



Şekil 2. Allegro appassionato, viyola partisi [35-52. ölç.]¹⁹

¹⁷ Michael Musgrave, *a.g.e.*, s. 255-256.

¹⁸ Johannes Brahms, *Viola Sonata Op.120, No.1, Fa Minor*, Ed. Hans Gál, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1926, s. 1.

¹⁹ Johannes Brahms, *a.g.e.*, s. 18.

Bu iki tema kalış sesinden uzaklaşarak sarkmış ya da farklı bir karaktere bürünmüştür. 53. ölçüde eser boyunca hiç duyulmamış bir yapı katılmaktadır.



Şekil 3. Allegro appassionato, viyola partisi [53-63. ölç.]²⁰

Şekil 3'te 53. ölçüdeki motif, 53. ve 61. ölçüler içine serpiştirilmiştir. Piyanoda dikey olarak yapılan karakterin aksine, viyola ile kurulan karakter sayesinde eserdeki yatay düzen devam edebilmiştir.



Şekil 4. Allegro appassionato, viyola partisi [64-68. ölç.]²¹



Şekil 5. Allegro appassionato, piyano partisi [65-68. ölç.]²²

67. ölçüde (Şekil 4., Şekil 5.) görülen motif öncesinden farklı bir ritmik yapıyla tasarlanmış ve 68. ölçüde çeşitleme ile sürerken viyola ile piyano partileri kanonik bir karaktere bürünmüştür. Bu devam eden yapı 89. ölçüde Do minör çeken tonunda bitirilmiştir. 90. ve 93. ölçüler arasında piyanonun bas renginde görülen

²⁰ Johannes Brahms, *a.g.e.*, s. 18.

²¹ Johannes Brahms, *a.g.e.*, s. 18.

²² Johannes Brahms, *a.g.e.*, s. 3.

motif ile yapının ilk kısmına atıfta bulunulmuştur. Bu motif, gelişme bölümünden itibaren 111. ölçüye kadar odak noktasıdır. Bestecilik tekniği olarak, motiftaki ton merkezleri üzerinde oynayarak eseri renklendirmiştir (La bemol Majör- Mi Majör). Gelişme bölümünde 90. ve 111. ölçüler içinde de viyola bu motifi sürdürmüştür. Besteci 90. ve 99. ölçüler arası Fa minör karakteri, 100. ölçüde Do diyez minör karaktere ulaştırmıştır. 116. ölçüde var olan yapıda görülen yapının çeşitlenmiş hali oluşturulmuş ve 123. Ölçüde ise yapı ilk gelişindeki yapıya bürünmüştür. 130. ölçüde görülen hatla (Şekil 6) eserde yeniden sergi bölümüne gelinmiştir.



Şekil 6. Allegro appassionato, viyola partisi [123-139. ölç.]²³

136. ve 137. ölçülerde tasarlanan dönüş köprüsü ile 138. ölçüdeki ana tema Fa minör tonda gelmektedir. Yeniden sergi bölümünde oluşturulan karakterde gözle görülür değişiklikler yaşanmıştır. Piyano eşliğiyle birlikte, Arpejler daraltılmış ve yoğunlaşmıştır. Sergi bölümünde duyulan ana temanın soncul cümlesi daha kısa yazılmıştır. 150. ve 154. ölçülerde yardımcı temaya dönüşü oluşturan dönüş köprüsü yapılmıştır.

Sergi bölümünde Re bemol Majör olan yardımcı tema, yeniden sergi bölümünde Fa Majör tona ulaşmıştır. Yapıtta 201. ölçüye değin sergi bölümünde tasarlanan yöntem uygulanmıştır. 202. ve 205, ölçüler arasında dönüş köprüsü hissi uyarılmış, 206. ölçüde ansızın Fa Majör tonda ana tema görülmüş ve temanın izleri 214. ölçüde duyulan koda ile yok edilip 227. ölçüde girişte görülen motifle bitirilmiştir. Yapıtın 231. ölçüsünde, birinci bölümde viyolada duyulan temayla Fa Majör tonda noktalınmıştır.



Şekil 7. Allegro appassionato, viyola partisi [224-236. ölç.]²⁴

²³ Johannes Brahms, *a.g.e.*, s. 18.

²⁴ Johannes Brahms, *a.g.e.*, s. 19.

Ana tema 5. Ölçü sonrası viyola ile devam eder. 12. ölçüde çeken kalışı ile temayı kuran ilk cümle öncül bitmiştir. Devamındaki iki soncul cümle ile tema 25. ölçüde noktalanmıştır.

1.2. İkinci Bölüm: Andante un poco Adagio

La bemol Majör tondaki ikinci bölüm Klasik Dönem sonat, senfoni ve konçertoları gibi A-B-A üç bölmeli şarkı formunda tasarlanmıştır.

Tablo 3. İkinci bölüm form analiz tablosu

Bölme	Ölçü Aralığı
A	1-23
B	24-40
Dönüş Köprüsü	41-48
A	49-70
Koda	71-81

Yalın olarak viyola ile başlayan tema, sadeliğini yapının bitişine değin muhafaza etmiştir. 1. ve 10. ölçüler arasındaki temada 9. ölçüde genişleme yapılmış ve bu genişleme 11. ve 12. ölçülerde köprüye evrilmiştir. 13. ve 20. ölçüler içinde ise tema yinelenmiştir.



Şekil 8. Andante un poco Adagio, viyola partisi [1-14. ölç.]²⁵

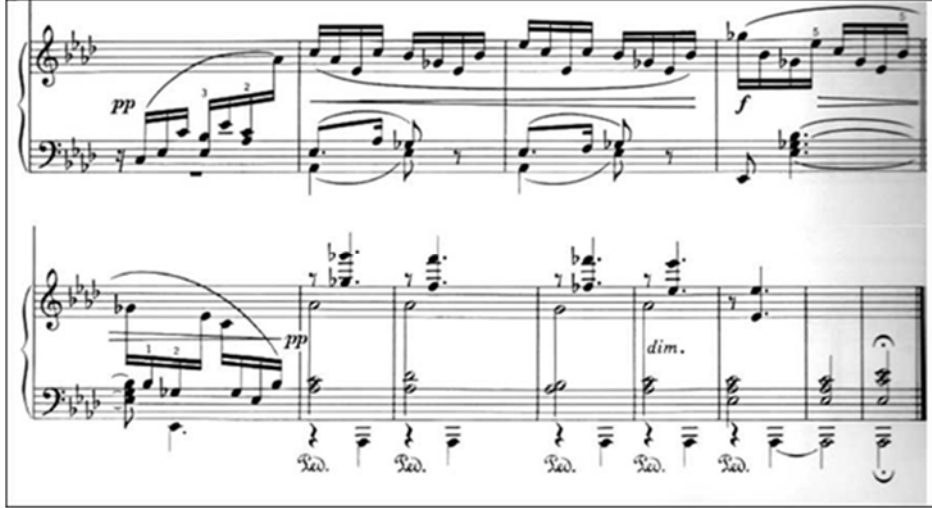
B bölümünde ilk iki ölçüde görülen motif, sekvensli ilerleyişle Re bemol Majörden önce Do bemol Majöre, sonra La bemol Majöre ulaşmıştır. Bu ilerleyişler 29. ölçüdeki kadans ile noktalanmıştır.

30. ölçüdeki Do diyez minörün çeken Sol diyez Majör anarmonik geçişiyle, Re bemol Majörün çeken olan La bemol Majör kurulmuş ve 31. ölçüde B karakterine tekrar gelinmiştir. Bu dönüşle B bölümü geçmişe göre değişik çeşitleme aracılığıyla ve aynı anarmonik izle yapılandırılmıştır. Bu ilerleme 41. ölçüdeki Mi Majör tonla noktalanmaktadır.

²⁵ Johannes Brahms, *a.g.e.*, s. 18.

Besteci 41.ve 48. ölçüler içerisindeki A bölümüne has motifleri dâhil ederek La bemol Majörde gelecek A bölümüne köprü yapılmıştır. 49. ölçüde, A bölümü tekrar başlamıştır. Tekraren gelen A bölümünde, temaya piyanodaki arpejlerle eşlik yapılmış, ayrıca tema bir oktav bas tona alınmıştır.

55. ve 59. ölçülerdeki A temasının genişlemesiyle, 59. ve 60. ölçülerdeki köprü, temayı önceki oktavına ulaştırmıştır. Piyanodaki eşlik, tekrarlanan A bölümündeki gibi arpejler ile tasarlanmıştır. A teması aynı tasarıda 70. ölçüye kadar getirilmiş ve 71. ölçüde La bemol Majör tonda *Koda* kurulurken B temasından yararlanılmıştır. Eser A temasıyla geçmişten farklı olarak yalın bir eşlikle bitirilmiştir.



Şekil 9. Andante un poco Adagio, piyano partisi [70-81. ölç.]²⁶

1.3. Üçüncü Bölüm: Allegretto grazioso

Yapıtın üçüncü bölümü, La bemol Majör tonunda, *üç kısımlı şarkı* (A-B-A) formunda bir *Menuet* olarak tasarlanmıştır. Üç bölümden her biri de, kendi içinde a-b-a cümleleriyle kurulmuştur.

²⁶ Johannes Brahms, *a.g.e.*, s. 4.

Tablo 4. Üçüncü bölüm form analiz tablosu

Bölme	Cümle	Ölçü Aralığı
A	a	1-48
	b	
	a1	
	b	
	a	
B	a	49-90
	b	
	a1	
	b	
	a	
A1	a	92-130
	b	
	a1	
	b	
	a	

Yapıttaki ilk bölüm olan [A] 1. ölçüden itibaren, ikinci dolabın yer aldığı 48. ölçüye değin kurulmuş, [A] bölümü yinelenen karakterde olan (a) ve (b) cümlelerinden müteşekkildir. B bölümü için de benzer bir durum vardır. Simetrik olan (a) teması eksik ölçü ile girmektedir. Tema 9. ölçüde biterken piyanoda yinelenmiştir. 17. ve 18. ölçüyle beraber bölümün (b) teması kurulmuştur. Sonrasında (b) temasında viyola ile piyano karşılıklı taklit tekniği kullandığı görülmüştür. Bu taklitler 18. ve 19. ölçüde viyolada, 20. ve 21. ölçüde piyanoda görülmüş, 20. ve 21. ölçüde viyolada, 22. ve 24. ölçüde tekrar piyano ile yapıldığı gözlemlenmiştir. Devamında (b) teması 26. ölçüden itibaren 4 ölçülü bir genişleme ile tekrar (a) temasına dönülmüştür.



Şekil 10. Allegretto grazioso, viyola partisi [17-32. ölç.]²⁷

²⁷ Johannes Brahms, *a.g.e.*, s. 18.

Böylece (a) teması 84. ölçü ve devamında ilkinden değişik bir halde çeşitlenmeli olarak kurulmuştur. 38. ve 39. ölçülerde (a) temasının genişlemesiyle 41. ve 42. ölçüde viyola köprü işlevinde olarak bu bölümün *kodası* oluşmuş ve La bemol Majör tam kalışla noktalanmıştır. 18. ve 47. ölçüler boyunca yapılan yinelemeyle [A] bölümünün formu (a - b - a - b - a) olarak kurulmuştur.

Yapıtın B bölümü, La bemol Majörün ilgili tonu olan Fa minör tonda tasarlanmıştır. [B] bölümünün (a) teması 49. ve 64. ölçüler içerisinde kurulmuştur. Pişano (a) teması süresince Fa minör tonda *sekvensli* bir tasarımla devam ederken viyola, bu oluşumdan dolayı ortaya çıkan armonik boşlukları doldurma hizmetindedir. Misalen; 49. ve 50. ölçülerde viyolada fa diyez pedal sesi, 51. ölçünün ikinci zamanında mi sesine inerek, Fa minörün çeken dokuzlu (Ç 9) akoru kurulmuştur. Bölümün (b) teması 65. ölçüde (a) temasındaki karakterle aynı şekilde kurulmuştur. Ayrıca (b) temasında da piyanodaki eşlik karakterinin sabit olduğu gözlemlenmektedir. Viyola (a) temasındaki olgudan kaçınarak melodik bir karakterle kurulmuştur. Melodik unsur dörder ölçülük kalıplar halinde devam etmiştir. 80. ölçüde tekrar başlayan (a) temasıyla piyanoda kurulan eşlikte daha yoğun armonilerin gelmesi ile beraber viyola çizgisi daha melodik bir şekilde bürünmüştür. [A] bölümünde olduğu şekilde, [B] bölümünde de 65. ve 90. ölçüler arasındaki yinelemeyle (a - b - a - b - a) formu kurulmuştur.

Besteci 92. ölçüyle beraber yapıtın üçüncü [A'] bölümünü başlatır. Piyanodaki eşliğin ve viyoladaki temanın birebir başlaması sonrası, yapı aslında ilk gördüğümüzden farklı değildir, ancak 121. ölçüde piyanonun tekrarladığı (a) temasında, viyoladaki arpejler yoğunlaştırılmış ve piyanonun da 125. ve 126. ölçülerde ezgisi, arpejli bir hale bürünmüştür. 129. ve 130. ölçülerle oluşturulan genişleme ve viyolanın oluşturmuş olduğu köprü ile bölümdeki koda kurulmuştur. Yapıt La bemol Majör ton ile noktalanmıştır.

1.4. Dördüncü Bölüm: Vivace

Yapıtın son bölümü *sonat rondosu* formunda kurulmuştur. Değişim olarak sonat rondosunun genel yapısı olan A-B-A-C-A-B-A yapısında, C temasından sonra gelen A teması çıkartılarak kısaltılmış sonat rondosu formuna ulaşılmıştır.

Tablo 5. Dördüncü bölüm form analiz tablosu

Bölme	Ölçü Aralığı
Giriş	1-8
A	9-32
Köprü	33-41
B	42-58
Köprü	59-76
A	77-114
Köprü	115-118
C	119-137
Köprü	138-141
B	142-169
Köprü	170-181
A	182-211

İlk bölme 8 ölçülü bir giriş teması ile başlar. Bu giriş teması dörtlü ölçü yapıları ile klasik stilde kurulmuştur. İlk dört ölçü hareketliyen, ikinci dört ölçülük cümle akorlarla kurulmuştur. Bölümün A teması 9. ölçüde piyano eşliği ile viyolada bulunmaktadır. Buradaki A teması dörtlü ölçülerle oluşturularak, öncül ve soncul cümlelerinden kurulmuştur. Öncül cümlesi, 12. ölçüde Fa Majör'ün çekeni olan Do Majör yarım kalışı ile soncul cümlesi olarak tasarlanmıştır. Soncul cümlesinde Fa Majöre tam kalış olması gerekirken, La minör'e geçen kadans ile soncul cümlesi genişlemiştir.



Şekil 11. Vivace, piyano partisi [15-24. ölç.]²⁸

²⁸ Johannes Brahms, *a.g.e.*, s. 4.

17. ve 18. ölçüler arası La minör tondaki iki ölçülük genişleme, viyolanın da dâhil olmasıyla Mi Majör tona ulaşmıştır.



Şekil 12. Vivace, viyola partisi [15-24. ölç.]²⁹

23. ve 24. ölçülerde ana temaya olan dönüş köprüsü ile 25. ölçüde tekrar A teması gerçekleşmiştir. Burada tekrarlanan A temasında, öncül cümlesi aynı karakterde tasarlanmış, soncul cümlesi ise geçmişten farklı olarak 29. ölçüden başlayarak 32. ölçüdeki hale evrilmiştir. Bu karakter ise piyanoda görülen giriş temasıdır. 32. ve 33. ölçüler arası A temasının genişlemeleri, 40. ve 41. ölçüde B temasına yönelik olan köprüye ulaşmıştır. Do Majör tonda kurulan B teması, A temasına benzer nitelikte dörtlü cümle yapısı ile kurulmuştur. B teması 49. ölçüde noktalanacakken; kadanstan uzaklaşılarak 50. ve 53. ölçüler arası genişlemeye evrilmiştir.



Şekil 13. Vivace, piyano partisi [45-54. ölç.]³⁰

54. ve 57. ölçüler arasında bu genişleme aynı ifadeyle kurulmuş ancak; motiflerdeki ritmik farklılıklarla çeşitlenmiş hali sunulmuştur. Sonrasında 58. ölçüden itibaren dört ölçülük bir kalış cümlesiyle 62. ölçüde karakter yeniden giriş cümlesine ulaşmıştır. 62. ve 65. ölçüler arası dört ölçülük cümle yapısı muhafaza edilmiştir. Öncesinde de devamlı karşılaşılan kalıştan uzaklaşılarak genişlemeler olmuştur. Fa Majörün çekeni olan Do Majör çizgisinde süren genişlemeyle tam kalış kurularak, 74. ölçüde Do Majöre varılmıştır.

²⁹ Johannes Brahms, *a.g.e.*, s. 18.

³⁰ Johannes Brahms, *a.g.e.*, s. 5.

77. ölçüde Fa Majör tonda başlayan A temasında, piyanodaki eşlik ve temanın karakteristik özelliği açısından bir farklılık olmamıştır. 84. ölçüye değin aynen süregelen A teması, ilkin olduğu gibi tam kalıştan uzaklaşılarak kurulan genişlemelerle sürmüştür. Bu genişlemelerin arkasından 93. ölçüde tekrarlanan A teması bu defa bir değişiklik ile ilk kez piyanoda kurulmuştur. Tekrarlanan A temasının öncül cümlesinde geçmişte kurulan yapı yerine, çeşitlemeler gelmiştir. Soncul cümlesi farklılık olmadan devam etmiş ve yine dört ölçülü genişleme ile öncül cümlesine dönmüştür. Öncül cümlesinde viyola ve piyano arasında ikişer motif harmanlanarak, ilk iki ölçü motif viyolada, diğer iki ölçü ise piyano da duyurulmuştur.

109. ölçüyle beraber oluşturulan köprü aracılığı ile 119. ölçüde piyano, Re minör tonda C teması görülmüştür. C temasının dört ölçülü öncül cümlesi piyanoda gelirken, 123. ölçüde piyano eşlik konumuna ulaşmış ve temanın soncul cümlesi viyola ile kurulmuştur. Tekrarlanan C temasındaki öncül-soncul bağı bir önceki temaya göre partiler arasında yer değiştirilerek tasarlanmıştır.

137. ölçüdeki kalış cümlesi itibari ile, 141. ölçüde Fa Majör'ün çeken olan Do Majör çeken 7'li akoruna varılmış, 142. ölçüde A teması çıkartılarak, B temasına yer verilmiştir. B teması önceki tondan değiştirilmiş ve Fa Majör tonda olmuştur. B teması 149. ölçüden itibaren, öncekindeki gibi dörder ölçülü ve kalışlardan uzaklaşılarak kurulan genişlemelerle, 158. ölçüde noktalanmıştır. Do pedalı üzerine yeni bir genişlemeyle 163. ölçüde Re bemol Majör akoru ile karakterden uzaklaşmıştır.

164. ve 169. ölçüler arasında B temasına ait motif kurulmuştur. 170. ve 173. ölçüler arası oluşturulan dönüş köprüsü ile karakter 174. ölçüdeki giriş cümlesine aktarılmıştır. Giriş cümlesi ilk halinden daha uzun kurulmuş ve 182. ölçüde yeniden A temasına dönmüştür. Duyurulan A teması geçmiştekilerden farklı olarak daha hareketli ve senkoplu karaktere dönüşmüştür.



Şekil 14. Vivace, piyano partisi [181-188. ölç.]³¹

188. ve 191. ölçüde temanın soncul cümlesi kromatik bir karakterle kurularak, 192. ölçüde genişlemeye dönüşmüştür. Genişlemeyle birlikte 198. ve 199. ölçülerdeki dönüş köprüsüne bağ yapılmıştır. 184. ve 198. ölçüler arası kurulan A teması ve eşlik eden piyano, ilkinden farklı olarak gelmiştir. Yapıt 211. ölçüden başlayan Koda ve 216. ve 217. ölçülerde viyolanın arpejleri ve piyanonun dikey akorları ile Fa Majör tonda noktalanmıştır.

2. SONUÇ

Romantik Dönem'in içerisinde geç romantiklerin önde gelen bestecisi olan Johannes Brahms'ın eserleri, müzik tarihinde büyük bir öneme sahiptir. Brahms, Klasik Dönem bestecilerinin müzikal ve estetik bakış açısına yakın olmasının yanında eserlerinde yoğun duygusal anlatım, bireysellik, milliyetçilik, ifade yoğunluğu, farklı armonik renklerin ahengini sağlaması, çeşitli ritmik kalıplarla Romantik öğeleri kullanmıştır. Bu çeşitlilikleri bir arada kullanırken büyük bir uyum ve estetik kaygı ile eserleri ortaya çıkarmıştır. Besteci klasik formları kullanarak eserlerinde his yoğunluğu yüksek ezgiler, akıcı ritimler ve zengin armoniler kullanarak çağdaş bir besteci olma rüştünü ispatlamıştır.

Bestecinin ilk olarak klarinet ve piyano için bestelediği Fa minör Op. 120 No. 1 sonatı yine kendisi tarafından viyola ve piyanoya uyarlanmıştır. Eser hem dönemindeki oda müziği eserleri açısından hem de ayrı ayrı klarinet ve viyola repertuvarları açısından başyapıt niteliğindedir.

Bestecinin form anlayışı konusunda araştırma sonucunda elde edilen Klasik ve Romantik özellikler taşıması konusu bu eserde de kendini göstermektedir. Eserin ilk bölümü *sonat allegrosu*, ikinci ve üçüncü bölümleri *üç bölmeli şarkı*, dördüncü

³¹ Johannes Brahms, *a.g.e.*, s. 6.

bölümü ise *rondo* formundadır. Bu Klasik Dönem form anlayışını bozmadığını gösterir. Bununla birlikte stil açısından ise eser Romantizm özellikleri taşımaktadır. Ayrıca bu sonat bestecinin son oda müziği eseri olması bakımından oldukça önemlidir.

Bu sonatta kullanılan formal yapı incelenerek piyano ile icra edildiğinde ortaya çıkan birlikte çalma sorunları giderilmeye çalışılmış ve günümüzde bu eserleri icra etmek isteyen genç müzisyenlerin karşılaşabileceği müzikal ve teknik sorunlar giderilmeye çalışılarak daha sistematik icra edilir hale getirilmeye çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

- Aktüze, İrkin, *Müziği Okumak Cilt-1*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2013.
- Brahms, Johannes, *Viola Sonata Op.120, No.1, Fa minor*, Ed. Hans Gál, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1926.
- Deiters, Hermann, Rosa Newmarch, *Johannes Brahms: A Biographical Sketch*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.
- Frisch, Walter, ve Kevin C. Karnes, *Brahms and His World*, Princeton University Press, New Jersey 2009.
- Gerig, Reginald R., *Famous Pianists and Their Technique*, New Edition, Indiana University Press, Bloomington 2007.
- İlyasoğlu, Evin, *Zaman İçinde Müzik*, 9.Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 2009.
- Lawson, Colin, *Brahms: Clarinet Quintet*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.
- Musgrave, Michael, *The Music of Brahms*, Routledge & Kegan Paul, London 1986.
- Sachs, Curt, *Kısa Dünya Musiki Tarihi*, Çev. İlhan Usmanbaş, Devlet Konservatuarı Yayınları, İstanbul 1965.
- Say, Ahmet, *Müzik Tarihi*, 3.Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1997.
- Schonberg, Harold C, *The Lives of the Great Composers*, WW Norton & Company, 1997.
- Selanik, Cavidan, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni - Müziğin Görkemli Yolculuğu*, 1. Basım, Doruk Yayınları, Ankara 1996.
- Swafford, Jan, *Johannes Brahms: A Biography*, Vintage Books, New York 2012.