



PORTE AKADEMİK

MÜZİK VE DANS ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
JOURNAL OF MUSIC AND DANCE STUDIES

e-ISSN: 2619-9688

Aralık
December / 2022

Sayı
Volume / 23

İstanbul Teknik Üniversitesi
Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı

Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi
Journal of Music and Dance Studies

Aralık / December 2022
Sayı / Volume 23

Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı tarafından Türkçe ve İngilizce olarak yılda iki kez (Haziran, Aralık) yayınlanan, hakemli, açık erişimli, çevrimiçi bir süreli yayındır.

Porte Akademik Journal of Music and Dance Studies is a biannually (June, December), peer-reviewed, open access, online periodical published in Turkish and English by Istanbul Technical University Turkish Music State Conservatory.

e-ISSN: 2619-9688

İTÜ TMDK Adına Sahibi
Owner on behalf of ITU TMSC
Ali Tüfekçi

Baş Editör/Editor-in-Chief
Gözde Çolakoğlu Sarı

Editör/Editor
Gözde Çolakoğlu Sarı
Eray Cömert

Dil Editörü (İngilizce)/Language Editor (English)
Alin Yağcıoğlu

İletişim/Contact
İstanbul Teknik Üniversitesi
Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
İTÜ Maçka Kampüsü, 34357
Telefon/Phone: +90 212 248 90 87 Dahili: 119
Faks/Fax: +90 212 240 27 50
Web: <http://porteakademik.itu.edu.tr>
<https://dergipark.org.tr/pub/porteakademik>
E-mail: porteakademik@itu.edu.tr

Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

Porte Akademik Journal of Music and Dance Studies is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Atilla Coşkun Toksoy,
İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
Müzikoloji Bölümü, toksoy@itu.edu.tr

Prof. Dr. Belma Oğul,
İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
Müzikoloji Bölümü, ogulb@itu.edu.tr

Prof. Dr. Berna Kurt,
İstanbul Aydın Üniversitesi, bernakurt@gmail.com

Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı,
İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
Müzikoloji Bölümü, gozde.colakoglu@gmail.com

Prof. Dr. Nesrin Kalyoncu,
Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, kalyoncu_n@ibu.edu.tr

Doç. Dr. Bedirhan Dehmen,
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul Devlet Konservatuvarı
Sahne Sanatları Bölümü, bedrhandehmen@gmail.com

Doç. Dr. Burcu Yıldız,
İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
Müzikoloji Bölümü, burcuyildiz80@gmail.com

Doç. Dr. Eliot Bates,
The Graduate Center, City University of New York, ebates@gc.cuny.edu

Doç. Dr. Onur Türkmen,
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi,
oturkmen@bilkent.edu.tr

Doç. Dr. Ozan Baysal,
İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
Müzikoloji Bölümü, ozanbaysal@yahoo.com

Doç. Dr. Zeynep Gonca Girgin,
İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
Müzikoloji Bölümü, budarom@gmail.com

Dr. Jacob Olley,
University of Cambridge, jo448@cam.ac.uk

Dr. Öğr. Üyesi Eray Cömert,
İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
Müzikoloji Bölümü, comerter@itu.edu.tr

Dr. Öğr. Üyesi Murat Küçükebe,
Dokuz Eylül Üniversitesi, murat.kucukebe@deu.edu.tr

Öğr. Gör. Dr. Serhan Dilhan Yavuz,
İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
Müzikoloji Bölümü, dilhany@gmail.com

Öğr. Gör. Dr. Serkan Şener,
İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
Müzikoloji Bölümü, senerser@gmail.com



İÇİNDEKİLER/CONTENTS

Araştırma Makaleleri / Research Articles

On Türk Müziği Makamının Seyirlerinde Kullanılan Bazı Çeşnilerdeki Kanun Mandal Değerlerinin Ölçümü 7

The Measurement of Kanun Levers in Some Flavors Used in Ten Turkish Music Makams
Serkan Mesut HALİLİ, Tolgahan ÇOĞULU

Annales Okulu Çerçevesinden Vivaldi'nin Dört Mevsim Konçertoları 23

Vivaldi's The Four Seasons From the Framework of The Annales School
Volkan IŞILAY

Popular Music Press in Kurdish: Ziryab Music Magazine 69

Kürtçe Popüler Müzik Yayıncılığı: Ziryab Müzik Dergisi
Günay KOÇHAN, F. Belma OĞUL

Cumhuriyet Dönemi Klasik Türk Müziği Kadın İcracılarından Safiye Ayla'nın "Menekşelendi Sular, Sular Menekşelendi" Eserinin İcra Özellikleri Açısından İncelenmesi 82

Analysis of Performance Characteristics of "Menekşelendi Sular, Sular Menekşelendi" Performed by Safiye Ayla, a Female Performer of Classical Turkish Music in the Republican Period
Gülşah SÖNMEZ

Art Songs of Early Republican Composers in Türkiye: Ahmet Samim Bilgen's "Merdiven" in Terms of Vocal Technique and Composition 103

Türkiye'de Erken Cumhuriyet Dönemi Bestecilerinin Sanat Şarkıları Çerçevesinde Ahmet Samim Bilgen'in "Merdiven" Adlı Eserinin Vokal Tekniği ve Besteleme Açısından İncelenmesi
Alin YAĞCIOĞLU

Editörlerden

İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı tarafından yayımlanan Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi, müzik ve dansı ilgilendiren her türlü çalışma alanıyla birlikte, disiplinler arası platformda yolu müzikten geçen bilimsel araştırma ve çalışmalara açık bir dergidir. Dergimizin okumakta olduğunuz 23. sayısı beş makaleden oluşmaktadır.

Serkan Halili ve Tolgahan Çoğulu'nun "On Türk Müziği Makamının Seyirlerinde Kullanılan Bazı Çeşnilerdeki Kanun Mandal Değerlerinin Ölçümü" başlıklı makalesinde Türk müziğinin seçilmiş on makamında yapılan seyirlerde kullanılan çeşniler, kanun mandal değerlerinin hesaplamaları üzerinden analiz edilmiştir.

Volkan Işılay'ın "Annales Okulu Çerçevesinden Vivaldi'nin Dört Mevsim Konçertoları" başlıklı makalesi; Annales Okulu mensubu Fernand Braudel'in coğrafya-iklim-toplum-tarih bağlantısını coğrafya-iklim-toplum-müzik boyutuyla ele almaktadır. Bu ilişkiyi Antonio Vivaldi'nin Dört Mevsim Keman Konçertoları üzerinden incelemekte, kültürel unsurları değerlendirmektedir.

Günay Koçhan ve Belma Oğul'un "Popular Music Press in Kurdish: Ziryab Music Magazine" başlıklı makalesi popüler müzik çalışmalarında müzik dergilerinin işlevlerini, etnomüzikolojik alan araştırma yönteminin de katkılarıyla, Ziryab Müzik Dergisi örneği üzerinden ele almaktadır.

Gülşah Sönmez'in "Cumhuriyet Dönemi Klasik Türk Müziği Kadın İcracılarından Safiye Ayla'nın İcra Özellikleri Açısından 'Menekşelendi Sular, Sular Menekşelendi' Eserinin İncelenmesi" başlıklı makalesi; Safiye Ayla'nın, 1950 yılı öncesi kaydedildiği düşünülen "Menekşelendi Sular, Sular Menekşelendi" eserindeki solistlik icra özelliklerini analiz etmekte, icracının solistlik kabiliyeti ve örnek eser icrası üzerinden değerlendirmeleryapmaktadır.

Alin Yağcıoğlu "Art Songs of Early Republican Composers in Türkiye: Ahmet Samim Bilgen's 'Merdiven' in Terms of Vocal Technique and Composition" başlıklı makalesinde Türkiye'de erken Cumhuriyet dönemi bestecilerinin eserleri çerçevesinde, Ahmet Samim Bilgen'in "Merdiven" adlı eserindeki ses kullanım tekniklerini incelemektedir.

23. sayımıza makaleleriyle katkı sağlayan yazarlarımıza, titizlikle yürüttükleri değerlendirmeler için hakemlerimize ve sayının yayına hazırlanmasında emeği bulunan herkese teşekkürlerimizi sunar; keyifli okumalar dileriz.

On Türk Müziği Makamının Seyirlerinde Kullanılan Bazı Çeşnilerdeki Kanun Mandal Değerlerinin Ölçümü

The Measurement of Kanun Levers in Some Flavors Used in Ten Turkish Music Makams

Serkan Mesut HALİLİ⁽¹⁾
Tolgahan ÇOĞULU⁽²⁾

(1) Sorumlu Yazar / Corresponding Author:
Serkan Mesut Halili, İTÜ TMDK Çalgı Eğitimi
Bölümü, Dr. Öğr. Üyesi
E-posta: halili@itu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-3022-2531

(2) Yazar / Author: Tolgahan Çoğulu,
İTÜ TMDK Çalgı Eğitimi Bölümü,
Prof. Dr.
E-posta: cogulu@itu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-3599-0695

Atıf / Citation: Halili, S. M. & Çoğulu, T. (2022)
On Türk Müziği Makamının Seyirlerinde
Kullanılan Bazı Çeşnilerdeki Kanun Mandal
Değerlerinin Ölçümü. *Porte Akademik Müzik ve
Dans Araştırmaları Dergisi*, 7-22.

Özet

Bu çalışmada Türk müziği teorisi ve eğitiminde temel olarak kabul edilebilecek on Türk müziği makamı ele alınmış ve bu makamların bünyesinde bulunan çeşnilerin icrasında kullanılan kanun mandal değerlerinin ölçümü yapılmıştır. Kanun çalgısı, sahip olduğu mandal sistemi sebebiyle Türk müziği perdelerinin ölçümü için elverişli bir yapıya sahiptir. Bir oktavda 72 eşit aralığın olduğu 72 ton eşit temperaman sistemi üzerine inşa edilen mandal sistemlerinde perdelerin mikrotonal değerleri gelişmiş akort aletleriyle net bir şekilde ölçülebilmektedir. Ayrıca Türk müziği kanun icrasında yapılan mandal değişikliklerinde, hareketin başlangıç ve bitiş noktalarındaki frekans değerleri de belirlenebilmektedir. Çalışmada, Türk müziği icracılarının nazari olarak öğrendiği ve icra ettiği çeşnilerdeki seslerin, sent ölçü birimi kullanılarak mikrotonal değerlerinin ortaya konulması amaçlanmıştır. Çalışmanın evreni, Yavuz Özüstün'ün "Türk Müziği Üzerine Notlar" isimli yayınlanmamış ders notlarındaki ilk on Türk müziği makamı ile sınırlandırılmıştır. Bu sınırlandırmanın nedeni Rast, Uşşak, Hüseyini, Muhayyer, Neva, Tahir, Yegâh, Irak, Segâh ve Eviç makamlarının birbiriyle ilişkilendirilebilmesidir. Araştırma sürecinde kanun yapımcısı Kenan Özten'e ait kanunun tüm mandallarının sent değerleri ölçülmüş, bu değerlerin ortalamaları alınmış, Türk müziğinde kullanılan on iki adet çeşninin mikrotonal değerleri belirlenmiş ve Rast, Uşşak, Hüseyini, Muhayyer, Neva, Tahir, Yegâh, Irak, Segâh ve Eviç makamları seçilerek bu makamların seyirlerinde kullanılan bazı çeşnilerdeki mandal değerlerinin ölçümü yapılarak bu değerler ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türk müziği, Kanun, Makam, Mandal Ölçümü, Çeşni

Abstract

In this article, Kanun levers (mandal) in some flavors (çeşni) used in ten Turkish music makams, which can be regarded as fundamental makams in Turkish music theory have been examined and measured. Kanun is more suitable than other Turkish music instruments for measuring Turkish makam music pitches because of having a stable lever system. Kanun is based on 72 tone equal temperament with 72 equal tones per octave and each microtonal interval can be measured precisely through advanced tuning programs. In addition, the lever changes made during the performance of Turkish makam music can be spotted with the starting and ending points. The objective in this study is measuring the flavors used by Turkish music performers and putting forward the cent values of all the pitches used. The universe of this research has been limited with ten Turkish music makams described by theorist and composer Yavuz Özüstün. During the research, all levers of Kanun luthier Kenan Özten's kanun have been measured, the average cent values of levers have been calculated, these cent values have been applied to twelve Turkish makam flavors and the microtonal values of the levers in some flavors of Rast, Uşşak, Hüseyini, Muhayyer, Neva, Tahir, Yegâh, Irak, Segâh and Eviç makams have been put forward.

Keywords: Turkish music, Kanun, Makam, Kanun Lever Measurement, Flavors.

GİRİŞ

Bu makalede Türk müziği nazariyatı ve eğitiminde temel olarak kabul edilebilecek on Türk müziği makamı ele alınmış ve bu makamların bünyesinde bulunan çeşnilerin icrasında kullanılan kanun mandal değerlerinin ölçümü yapılmıştır. Bu ölçüm ve analiz makalenin birinci yazarının kullandığı kanun mandal değerlerinin hesaplamaları doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. Makamlar, çeşnilerin¹ (üçlü, dördü ve beşliler) birleşmesiyle meydana gelir ve yalnızca diziyle tarif edilemez. Çünkü makamların temel özellikleri, seyir karakterleri ve seyirlerde kullanılan çeşnileridir. Araştırmada, Türk müziği icracılarının nazari olarak öğrendiği ve icra ettiği çeşnilerdeki seslerin, sent² ölçü birimi kullanılarak mikrotonal değerlerinin ortaya konulması amaçlanmıştır. Araştırmanın kapsamı ise yukarıda belirtildiği gibi Türk müziği nazariyatı ve eğitiminde temel olarak kabul edilebilecek olan ve örgün ya da yaygın makam müziği eğitiminde öncelikli olarak işlenen Rast, Uşşak, Hüseyini, Muhayyer, Neva, Tahir, Yegâh, Irak, Segâh ve Eviç makamlarının seyirlerinde kullanılan çeşnilerdir. Araştırmada kanun yapımcısı Kenan Özten'in yaptığı kanunun bütün mandallarının sent değerleri Clear Tune adlı akort cihazıyla ölçülmüş ve bu sent değerlerinin ortalamaları alınmıştır. Çalışmanın evreni, Yavuz Özüstün'ün "Türk Müziği Üzerine Notlar" isimli yayınlanmamış ders notlarındaki ilk on Türk müziği makamı ile sınırlandırılmıştır. Bu sınırlandırmanın nedeni ayrıca Rast, Uşşak, Hüseyini, Muhayyer, Neva, Tahir, Yegâh, Irak, Segâh ve Eviç makamlarının birbiriyle ilişkilendirilebilmesidir.

TABLO AÇIKLAMALARI

Bu makalede kullanılan tablolar iki satırdan oluşmaktadır. Üst satırda notalar, alt satırda ise sent değerleri yer alır (Tablo 1). Eksi ve artı sent değerleri, 12 ton tamperaman sisteminden sapmaları gösterir.

Tablo 1. Tablo Formatı

NOTA	La	Si	Do	Re
Sent Değerleri	0	0	0	0

Çeşnilerde kullanılan yeden sesler en sol sütunda parantez içinde verilmiştir (Tablo 2).

Tablo 2. Tabloda Yeden Seslerin Kullanımı

(Sol #)	La	Si	Do	Re
-17	0	0	0	0

Melodi pest tarafa doğru yönelirken, kanun mandallarında yapılan değişiklikler yıldız işareti (*) ile gösterilmiştir. Örneğin, eksi 17 sent değerinde olan bir mandaldan eksi 35 sent değerinde olan iki mandala yapılan kaydırma hareketi (*glissando*) Tablo 3'te görülmektedir.

Tablo 3. Tabloda Mandal Değişiminin Gösterilmesi

Sol	La	Si	Do
0	0	-17*	0

1 Türk müziğinde kullanılan üçlü, dördü ve beşliler için çeşni kavramı tercih edilmiştir.

2 Sent birimi, Alexander John Ellis tarafından Hermann von Helmholtz'un *On the Sensations of Tone* kitabının 1885 senesindeki İngilizce çevirisinde tanımlanmıştır (Helmholtz, 1885, s. 41). Bir oktav 1200 birime, bir yarım ses 100 birime bölünmüş ve her birim sent olarak adlandırılmıştır.

Melodi pest tarafa doğru yönelirken, kanun mandallarında yapılan değişiklikler çift yıldız işareti (**) ile gösterilmiştir. Örneğin, eksi 35 sent değerinde olan iki mandaldan eksi 51 sent değerinde olan üç mandala yapılan kaydırma hareketi (*glissando/portamento*) Tablo 4'te görülmektedir.

Tablo 4. Tabloda Mandal Değişiminin Gösterilmesi

(Sol)	La	Si♭	Do	Re
0	0	-35**	0	0

Bu makalede yer verilen ortalama *mandal* sent değerleri, makale yazarları tarafından kanun yapımcısı Kenan Özten'in kanunu üzerinden ölçülüp hesaplanmıştır (Tablo 5).

Tablo 5. Kenan Özten Yapımı Kanunda Hesaplanan Ortalama Mandal Sent Değerleri

Mandal Sayısı	1 Mandal	2 Mandal	3 Mandal	4 Mandal	5 Mandal	6 Mandal
Ortalama Sent Değerleri	17	35	51	69	85	100

ÇEŞNİLER

Bu makalede on makamı tanımlamak için on iki tane *çeşni* kullanılmıştır. Çeşnilerin dördü ve beşlileri aşağıda tablolar kullanılarak incelenmiştir. Çeşni kavramı için İsmail Hakkı Özkan'ın ve Yavuz Özüstün'ün terminolojisi tercih edilmiştir (Özkan, 1984).

1. Buselik Çeşnisi

Dörtlü					Beşli					
(Sol #)	La	Si	Do	Re	(Sol #)	La	Si	Do	Re	Mi
-17	0	0	0	0	-17	0	0	0	0	0

2. Çargâh Çeşnisi³

Dörtlü					Beşli					
(Si)	Do	Re	Mi	Fa	(Si)	Do	Re	Mi	Fa	Sol
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

3. Rast Çeşnisi

Dörtlü					Beşli					
(Fa #)	Sol	La	Si♭	Do	(Fa #)	Sol	La	Si♭	Do	Re
-17	0	0	-17*	0	-17	0	0	-17*	0	0

4. Uşşak Çeşnisi

Dörtlü				
(Sol)	La	Si♭	Do	Re
0	0	-35**	0	0

5. Hüseyini Çeşnisi

Beşli					
(Sol)	La	Si♭	Do	Re	Mi
0	0	-35**	0	0	0

3 Çargâh çeşnisini Fikret Kutluğ Nigâr makamında kullanılan Nigâr cinsi olarak tanımlamıştır (Kutluğ, 2000, s. : 300).

6. Kürdi Çeşnisi

Dörtlü					Beşli					
(Sol) veya (Sol #)	La	Si ♭	Do	Re	(Sol) veya (Sol #)	La	Si ♭	Do	Re	Mi
0 veya -17	0	0	0	0	0 veya -17	0	0	0	0	0

7. Hicaz Çeşnisi

Dörtlü					Beşli					
(Sol) veya (Sol #)	La	Si ♯	Do #	Re	(Sol) veya (Sol #)	La	Si ♯	Do #	Re	Mi
0 veya -17	0	+15	-17	0	0 veya -17	0	+15	-17	0	0

Tablodaki artı 15 sent, Tablo 5'teki 5 mandalın değeri olan eksi 85 sent ile aynı değerdir. Farklı makamlarda çalındığında, bazı çeşnilerdeki mikrotonal aralıklar çeşitlilik gösterebilir. Örneğin, Hicaz çeşnisi; Hicaz, Hüzzam veya Karcıgar makamlarında farklı çalınır. Bu husus aşağıdaki ilgili makam bölümlerinde daha detaylı ele alınacaktır.

8. Nikriz Çeşnisi

Beşli					
(Fa #)	Sol	La	Si ♯ ⁴	Do #	Re
-17	0	0	0	-17	0

9. Ferahnâk Çeşnisi

Beşli						Eksik Beşli					
(Mi #)	Fa #	Sol	La	Si	Do #	(Mi #)	Fa #	Sol	La	Si	Do ♯
-17	-17	0	0	0	-17	-17	-17	0	0	0	0

Ferahnâk çeşnisinde Do# yerine Do \flat çalındığı zaman bu çeşniye "Eksik Ferahnâk Çeşnisi" denir.

10. Segâh Çeşnisi

Dörtlü					Beşli					
(La #)	Si ♯	Do	Re	Mi ♯	(La #)	Si ♯	Do	Re	Mi ♯	Fa #
-17	-17	0	0	-17	-17	-17	0	0	-17	-17

Segâh çeşnisinde Fa # yerine Fa \flat çalındığı zaman bu çeşniye "Eksik Segâh Çeşnisi" denir.

Eksik Beşli					
(La #)	Si ♯	Do	Re	Mi ♯	Fa #
-17	-17	0	0	-17	0

4 Nikriz çeşnisindeki Si \flat notasında, Hicaz çeşnisinde olan 15 sent tizlik bir sapma pratikte kullanılmamaktadır. Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde dört komalık bakiye bemolü (\flat) kullanıldığı için bu makalede bu işaret tercih edilmiş ve sent değeri olarak beş komalık küçük mücennep bemolü kullanılmıştır.

11. Müstear Çeşnisi

Dörtlü					Beşli					
(La #)	Si ♭	Do #	Re	Mi ♭	(La #)	Si ♭	Do #	Re	Mi ♭	Fa #
-17	-17	-17	0	-17	-17	-17	-17	0	-17	-17

12. Nişabur Çeşnisi

Dörtlü				Beşli				
Si	Do #	Re	Mi	Si	Do #	Re	Mi	Fa
0	-17	0	0	0	-17	0	0	0

Nişabur çeşnisi Si veya Re notalarında karar verir.

ON TÜRK MÜZİĞİ MAKAMI

Bu bölümde her bir makamı tanımlamak için, üçlü, dörtlü (D) ve beşlilerden (B)⁵ oluşan ana ses dizisi ve makamın aldığı karar, güçlü ve yeden sesleri verilmiştir. Ayrıca makamın seyrinde kullanılan bazı karakteristik çeşniler tablolarla gösterilmiştir. Makam tanımları için makalenin birinci yazarının makam müziği hocası olan Yavuz Özüstün'ün bakış açısı temel alınmıştır.

Bu makaledeki makam tariflerinde klasik Batı müziği notaları ile Türk müziği perde isimleri beraber kullanılmıştır. Tablo 6'da sadece bu makalede kullanılan perde isimleri verilmiştir.

Do #	Re	Mi	Mi # /Fa	Fa #	Fa #	Sol	Sol #	La	La #/Si ♭	Si ♭
Kaba	Yegâh	Hüseyni	Acem	Dik	Irak	Rast	Nim	Dügâh	Kürdi	Dik
Nim		Aşiran	Aşiran	Acem			Zirgüle			Kürdi
Hicaz				Aşiran						

Si ♭	Si	Do	Do #	Do #	Re ♭	Re (440 Hz)	Re # /Mi ♭	Mi ♭	Mi ♭
Segâh	Buselik	Çargâh	Dik	Nim	Hicaz	Neva	Nim	Hisar	Dik
			Çargâh	Hicaz			Hisar		Hisar

Mi	Fa	Fa #	Fa #	Sol ♭	Sol	Sol # La ♭	La ♭	La ♭	La
Hüsey	Acem	Dik	Eviç	Mahur	Gerda	Nim	Şehnaz	Dik	Muhay
ni		Acem			niye	Şehn		Şehnaz	yer
					az	az			

La #/ Si ♭	Si ♭	Si	Do	Do #	Re
Sünbül	Dik	Tiz	Tiz	Tiz	Tiz Neva
e	Sünbül	Segâh	Buselik	Çargâh	Nim
	el				Hicaz

Tablo 6. Türk müziği perde isimleri ve mandal sent değerleri

5 Metnin geri kalanında, "Dörtlü" kelimesi (D) ile, "Beşli" kelimesi ise (B) ile gösterilecektir.

1. Rast Makamı

Rast makamında Rast perdesinde bir Rast (B), Neva perdesinde bir Rast (D) ile birleştirilir. Karar Rast perdesi, güçlü Neva perdesi ve yeden Eviç perdesidir. Rast makamı seyri genellikle Rast perdesinde Rast (B) ile başlar. Bu çeşniden sonra, Neva perdesinde Rast (D)/(B), Neva perdesinde Buselik (D)/(B), Çargâh perdesinde Çargâh (D)/(B), Rast perdesinde Nikriz (B), Segâh perdesinde Ferahnâk (B) ya da Eksik Ferahnâk (B), Dügâh perdesinde Uşşak (D), Yegâh perdesinde Rast (D)/(B), Neva perdesinde Nişabur (B) ve Rast perdesinde Nişabur (B) kullanılabilir. Rast makamı çoğunlukla Rast perdesinde Rast (B) ile biter. Neva perdesinde Buselik (D)/(B) kullanıldığında Eviç perdesi Acem perdesi olarak çalınır. Bu kullanım "Acemli Rast" (Acem çeşnili Rast) olarak adlandırılır (Aydemir, 2010, sf. 34; Özkan, 1984, sf. 137).

RAST MAKAMI											
Re	Mi	(Fa#)	Sol	La	Si♭	Do	Re	Mi	Fa#	Sol	
0	0	-17*	0	0	-17*	0	0	0	-17*	0	
							Re	Mi	Fa♯	Sol	La
							0	0	0	0	0
						Do	Re	Mi	Fa♯	Sol	
						0	0	0	0	0	
			Sol	La	Si♭	Do#	Re				
			0	0	0	-17	0				
					Si♭	Do	Re	Mi	Fa# / Fa♯		
					-17	0	0	0	-17 / 0		
				La	Si♭	Do	Re				
				0	-35**	0	0				
					Si♯	Do#	Re	Mi	Fa♯		
					0	-17	0	0	0		
	Mi	Fa#	Sol	La	Si♭						
	0	-17	0	0	0						

2. Uşşak Makamı

Uşşak makamında Dügâh perdesinde bir Uşşak (D), Neva perdesinde bir Buselik (B) ile birleştirilir. Karar Dügâh perdesi, güçlü Neva perdesi ve yeden Rast perdesidir. Uşşak makamı seyri genellikle Dügâh perdesinde Uşşak (D) ile başlar. Bu çeşniden sonra, Rast perdesinde Rast (D)/(B), Çargâh perdesinde Çargâh (D)/(B), Segâh perdesinde Eksik Ferahnâk (B), Yegâh perdesinde Rast (D)/(B) ve Neva perdesinde Buselik (D)/(B) kullanılabilir. Uşşak makamı çoğunlukla Dügâh perdesinde Uşşak (D) ile biter.

UŞŞAK MAKAMI											
Re	Mi	Fa#	(Sol)	La	Si♭	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La
0	0	-17*	0	0	-35**	0	0	0	0	0	0
			Sol	La	Si♭	Do	Re				
			0	0	-17*	0	0				
						Do	Re	Mi	Fa	Sol	
						0	0	0	0	0	
					Si♭	Do	Re	Mi	Fa#		
					-17	0	0	0	0		
						Re	Mi	Fa	Sol	La	
						0	0	0	0	0	0

3. Hüseyini Makamı

Hüseyini makamında Dügâh perdesinde bir Hüseyini (B), Hüseyini perdesinde bir Uşşak (D) ile birleştirilir. Karar Dügâh perdesi, güçlü Hüseyini perdesi ve yeden Rast perdesidir. Hüseyini makamı seyri genellikle Hüseyini perdesinde Uşşak (D) ile başlar. Bu çeşniden sonra, Neva perdesinde Buselik (D)/(B), Çargâh perdesinde Çargâh (D)/(B), Hüseyini perdesinde Hüseyini (B), Muhayyer perdesinde Buselik (D)/(B), Muhayyer perdesinde Uşşak (D) ve Neva perdesinde Rast (D)/(B) kullanılabilir. Hüseyini makamı Dügâh perdesinde Hüseyini (B) ile biter.

HÜSEYİNİ MAKAMI											
(Sol)	La	Si♭	Do	Re	Mi	Fa#	Sol	La	Si♭	Do	Re
0	0	-35**	0	0	0	-35**	0	0	-35**	0	0
				Re	Mi	Fa#	Sol	La			
				0	0	0	0	0			
			Do	Re	Mi	Fa#	Sol				
			0	0	0	0	0				
					Mi	Fa#	Sol	La	Si♭		
					0	-35**	0	0	0		
								La	Si♭	Do	Re
								0	0	0	0
				Re	Mi	Fa#	Sol	La			
				0	0	-17*	0	0			

4. Muhayyer Makamı

Muhayyer makamında Dügâh perdesinde bir Hüseyni (B), Hüseyni perdesinde bir Uşşak (D) ve Muhayyer perdesinde bir Uşşak (D) ile birleştirilir. Karar Dügâh perdesi, birinci güçlü Muhayyer perdesi, ikinci güçlü Hüseyni perdesi ve yeden Rast perdesidir. Muhayyer makamı seyri genellikle Muhayyer perdesinde Uşşak (D) ile başlar. Bu çeşniden sonra, Hüseyni perdesinde Uşşak (D), Neva perdesinde Buselik (D)/(B), Gerdaniye perdesinde Buselik (D)/(B), Neva perdesinde Hicaz (D)/(B), Çargâh perdesinde Nikriz (B) ve Neva perdesinde Rast (D)/(B) kullanılabilir. Muhayyer makamı Dügâh perdesinde Hüseyni (B) ile biter.

MUHAYYER MAKAMI											
(Sol)	La	Si ♭	Do	Re	Mi	Fa #	Sol	La	Si ♭	Do	Re
0	0	-35**	0	0	0	-35**	0	0	-35**	0	0
				Re	Mi	Fa #	Sol	La			
				0	0	0	0	0			
							Sol	La	Si ♭	Do	Re
							0	0	0	0	0
				Re	Mi ♭ / Mi ♭ ⁶	Fa #	Sol	La			
				0	+ 15 / + 31	-17	0	0			
			Do	Re	Mi ♭	Fa #	Sol				
			0	0	0	-17	0				
				Re	Mi	Fa #	Sol	La			
				0	0	-17*	0	0			

6 Rast perdesinde kullanılan Buselik (D)/(B) nedeniyle Neva perdesinde Hicaz makamındaki Hicaz (D)/(B) ve Karcıgar makamındaki Hicaz (D)/(B) kullanılabilir.

5. Neva Makamı

Neva makamında Dügâh perdesinde bir Uşşak (D), Neva perdesinde bir Rast (B) ile birleştirilir. Karar Dügâh perdesi, güçlü Neva perdesi ve yeden Rast perdesidir. Neva makamı seyri genellikle Neva perdesinde Rast (B) ile başlar. Bu çeşniden sonra, Buselik perdesinde Nişabur (D)/(B), Neva perdesinde Buselik (D)/(B), Segâh perdesinde Ferahnâk (B) ya da Eksik Ferahnâk (B), Çargah perdesinde Çargah (D)/(B) ve Eviç perdesinde Eksik Segâh (D)/(B) kullanılabilir. Neva makamı çoğunlukla Dügâh perdesinde Uşşak (D) ile biter.

NEVA MAKAMI										
(Sol)	La	Si♭	Do	Re	Mi	Fa#	Sol	La		
0	0	-35**	0	0	0	-17*	0	0		
	La	Si♭	Do	Re						
	0	-17*	0	0						
		Si♭	Do	Re	Mi	Fa#				
		0	-17	0	0	0				
				Re	Mi	Fa#	Sol	La		
				0	0	0	0	0		
		Si♭	Do	Re	Mi	Fa#/ Fa#				
		-17	0	0	0	-17/0				
			Do	Re	Mi	Fa#	Sol			
			0	0	0	0	0			
						Fa#	Sol	La	Si♭	Do
						-17	0	0	-17	0

6. Tahir Makamı

Tahir makamında Dügâh perdesinde bir Uşşak (D), Neva perdesinde bir Rast (B) ile ve Muhayyer perdesinde bir Uşşak (D) ile birleştirilir. Karar Dügâh perdesi, birinci güçlü Muhayyer perdesi, ikinci güçlü Neva perdesi ve yeden Rast perdesidir. Tahir makamı seyri genellikle Muhayyer perdesinde Uşşak (D) ile başlar. Bu çeşniden sonra, Neva perdesinde Rast (D)/(B), Buselik perdesinde Nişabur (D)/(B), Neva perdesinde Buselik (D)/(B), Segâh perdesinde Ferahnâk (B) ya da Eksik Ferahnâk (B), Çargâh perdesinde Çargâh (D)/(B) ve Eviç perdesinde Eksik Segâh (D)/(B) kullanılabilir. Tahir makamı Dügâh perdesinde Uşşak (D) ile biter.

TAHİR MAKAMI											
(Sol)	La	Si♭	Do	Re	Mi	Fa♯	Sol	La	Si♭	Do	Re
0	0	-35**	0	0	0	-17*	0	0	-35**	0	0
	La	Si♭	Do	Re							
	0	-17*	0	0							
		Si♭	Do♯	Re	Mi	Fa♭					
		0	-17	0	0	0					
				Re	Mi	Fa♭	Sol	La			
				0	0	0	0	0			
		Si♭	Do	Re	Mi	Fa♯/ Fa♭					
		-17	0	0	0	-17 / 0					
			Do	Re	Mi	Fa♭	Sol				
			0	0	0	0	0				
						Fa♯	Sol	La	Si♭	Do	
						-17	0	0	-17	0	

7. Yegâh Makamı

Yegâh makamı Neva makamının dizisini kullanır. Farklılığı oluşturan ana unsur, Yegâh perdesindeki Rast (B) ile yapılan genişlemedir. Karar Yegâh perdesi, birinci güçlü Neva perdesi, ikinci güçlü Dügâh perdesi ve yeden Kaba Nim Hicaz perdesidir. Yegâh makamı seyri genellikle Neva perdesinde Rast (B) ile başlar. Bu çeşniden sonra, Buselik perdesinde Nişabur (D)/(B), Neva perdesinde Buselik (D)/(B), Dügâh perdesinde Uşşak (D), Segâh perdesinde Ferahnâk (B) ya da Eksik Ferahnâk (B), Çargah perdesinde Çargah (D)/(B) ve Eviç perdesinde Eksik Segâh (D)/(B) kullanılabilir. Yegâh makamı Yegâh perdesinde Rast (D)/(B) ile biter.

YEGÂH MAKAMI														
(Do #)	Re	Mi	Fa #	Sol	La	Si ♭	Do	Re	Mi	Fa #	Sol	La		
-17	0	0	-17*	0	0	-35**	0	0	0	-17*	0	0		
					La	Si ♭	Do # / Do ♯ ⁷	Re						
					0	0	-17 / 0	0						
						Si ♭	Do #	Re	Mi	Fa ♯				
						0	-17	0	0	0				
								Re	Mi	Fa ♯	Sol	La		
								0	0	0	0	0		
						Si ♭	Do	Re	Mi	Fa #/Fa ♯				
						-17	0	0	0	-17 / 0				
							Do	Re	Mi	Fa ♯	Sol			
							0	0	0	0	0			
										Fa #	Sol	La	Si ♭	Do
										-17	0	0	-17	0

7 Yegâh perdesinde Rast makamı dizisinin oluşması nedeniyle Dügâh perdesinde hem Rast (D) hem de Buselik (D) kullanılır.

8. Segâh Makamı

Segâh makamı dizisi, Yegâh makamı dizisinin Rast perdesine göçürülüp, dizinin üçüncü derecesi olan Segâh perdesinde karar vermiş halidir. Karar Segâh perdesi, güçlü Neva perdesi ve yeden Kürdi perdesidir. Segâh makamı seyri genellikle Segâh perdesinde Segâh (D)/(B) ile başlar. Bu çeşniden sonra, Eviç perdesinde Hicaz (D), Rast perdesinde Rast (D)/(B), Gerdaniye perdesinde Buselik (D)/(B), Gerdaniye perdesinde Rast (D)/(B), Muhayyer perdesinde Uşşak (D), Muhayyer perdesinde Kürdi (D) ve Segâh perdesinde Eksik Segâh (B) kullanılabilir. Segâh makamı, Segâh perdesinde Segâh (D)/(B) ya da Eksik Segâh (B) ile biter.

SEGÂH MAKAMI											
	(La#)	Si♭	Do	Re	Mi♭	Fa# / Fa♯	Sol	La / La#	Si♭		
	-17	-17	0	0	-17	-17 / 0	0	0 / -17	-17		
Sol	La	Si♭	Do	Re							
0	0	-17*	0	0							
				Re	Mi	Fa#	Sol	La			
				0	0	-17*	0	0			
				Re	Mi	Fa♯	Sol	La			
				0	0	0	0	0			
							Sol	La	Si♭	Do	Re
							0	0	0	0	0
								La	Si♭	Do	Re
								0	-35**	0	0
								La	Si♭	Do	Re
								0	0	0	0
							Sol	La	Si♭	Do	Re
							0	0	-17*	0	0

9. Irak Makamı

Irak makamı dizisi, Yegâh makamı dizisinin üçüncü derecesinde karar vermiş halidir. Karar Irak perdesi, güçlü Dügâh perdesi ve yeden Acem Aşiran perdesidir. Irak makamı seyri genellikle Yegâh perdesinde Rast (B) ile başlar. Bu çeşniden sonra, Dügâh perdesinde Uşşak (D), Dügâh perdesinde Rast (D), Dügâh perdesinde Buselik (D), Neva perdesinde Buselik (D)/(B) ve Dügâh perdesinde Hicaz (D)/(B) kullanılabilir. Irak makamı Irak perdesinde Eksik Segâh (B) ile biter.

IRAK MAKAMI											
Re	Mi/(Mi#)	Fa#	Sol	La	Si♭	Do	Re	Mi	Fa#		
0	0/-17	-17	0	0	-17	0	0	0	-17		
				La	Si♭	Do	Re				
				0	-35**	0	0				
				La	Si♯	Do# / Do♯ ⁸	Re				
				0	0	-17 / 0	0				
							Re	Mi	Fa♯	Sol	La
							0	0	0	0	0
				La	Si♯	Do#	Re	Mi			
				0	+15	-17	0	0			

10. Eviç Makamı

Eviç makamı Irak makamının dizisini kullanır. Farklılığı oluşturan ana unsur, makam seyrinin tiz bölgelerden başlamasıdır. Karar Irak perdesi, birinci güçlü Eviç perdesi, ikinci güçlü Dügâh perdesi ve yeden Acem Aşiran perdesidir. Eviç makamı seyri genellikle Eviç perdesinde Eksik Segâh (B) ile başlar. Bu çeşniden sonra, Dügâh perdesinde Uşşak (D), Dügâh perdesinde Rast (D), Dügâh perdesinde Buselik (D), Neva perdesinde Rast (D)/(B) ve Neva perdesinde Buselik (D)/(B) kullanılabilir. Eviç makamı Irak perdesinde Eksik Segâh (B) ile biter.

EVİÇ MAKAMI												
(Mi#)	Fa#	Sol	La	Si♭	Do	Re	Mi	Fa#	Sol	La	Si♭	Do
-17	-17	0	0	-17	0	0	0	-17	0	0	-17	0
			La	Si♭	Do	Re						
			0	-35**	0	0						
						Re	Mi	Fa#	Sol	La		
						0	0	-17*	0	0		
						Re	Mi	Fa♯	Sol	La		
						0	0	0	0	0		

8 Yegâh perdesinde Rast makamı dizisinin oluşması nedeniyle Dügâh perdesinde hem Rast (D) hem de Buselik (D) kullanılır.

Sonuç

Bu makalede Türk müziği teorisi ve eğitiminde temel olarak kabul edilebilecek on Türk müziği makamı ele alınmış ve bu makamların bünyesinde bulunan çeşnilerin icrasında kullanılan kanun mandal değerlerinin ölçümü yapılmıştır. Rast, Uşşak, Hüseyini, Muhayyer, Neva, Tahir, Yegâh, Irak, Segâh ve Eviç makamlarının seyirlerindeki çeşnilerde makalenin birinci yazarının kullandığı mandalların sent değerleri ölçülerek ortaya konulmuştur. Literatürde makam seyirlerindeki çeşnilerde mandal sent değerlerinin hesaplandığı bu tip çalışmalara rastlanamamıştır. Bu nedenle on Türk müziği makamının incelendiği çalışmamızın literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Gelecekte bu konuyla ilgili yapılacak çalışmalar için öneriler aşağıdaki gibidir:

1. Bu makaledeki yöntem ve bulgular Sabâ, Hüz zam, Karcıgar, Kürdilihicazkar gibi diğer Türk müziği makamlarına da uygulanabilir. Bu makamlardaki çeşniler ortaya çıkartılıp, perdelerin sent değerleri ölçülebilir.
2. Bu makalede incelenen Rast, Uşşak, Hüseyini, Muhayyer, Neva, Tahir, Yegâh, Irak, Segâh ve Eviç makamlarının seyirlerinde kullanılabilir diğer çeşniler incelenebilir.
3. Türk müziğinin önemli eserlerindeki kanun mandal hareketleri bu makaledeki yöntemlerle incelenebilir.

Çağdaş müzik bestecileri bu araştırmadaki sent değerlerini kullanarak Türk müziği makamlarının kullanıldığı yeni eserler ortaya koyabilir. Bu makalede yapılan ölçümlerin hesaplamalı müzikoloji alanına katkı sunacağı düşünülmektedir.

Hakem Değerlendirmesi <i>Peer-review</i>	Bağımsız <i>Externally peer-reviewed.</i>
Çıkar Çatışması <i>Conflict of Interest</i>	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir. <i>The author has no conflict of interest to declare.</i>
Finansal Destek <i>Financial Support</i>	Yazar çalışması için finansal destek almadığını beyan etmiştir. <i>The author declared that this study has received no financial support.</i>
Teşekkür Açıklaması <i>Acknowledgements</i>	Yazar teşekkür açıklaması bildirmemiştir. <i>The author did not provide a statement of acknowledgements.</i>

Kaynakça

- Aydemir, M. (2010). *Türk Müziği Makam Rehberi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kutluğ, F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Helmholtz, H. (1885). *On the Sensations of Tone*. London: Longmans, Green and Co.
- Özkan, İ. H. (1984). *Türk Musikisi Nazariyesi ve Usulleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Extended Abstract**The Measurement of Kanun Levers in Some Flavors Used in Ten Turkish Music Makams**

Kanun is a trapezoidal plucked string instrument. In the early 20th century, the addition of levers (mandal) transformed the instrument drastically and turned it into an essential Turkish music instrument. Kanuns made in Turkey are mostly based on 72 tone equal temperament with 72 equal tones per octave. For measuring the Turkish music pitches, kanun is more suitable than other Turkish music instruments because of having a fixed lever system. In this study, Kanun levers (mandal) in some flavors (çeşni) used in ten Turkish music makams, which can be regarded as fundamental makams in Turkish music theory have been examined and measured.

Turkish music makams are made of trichords, tetrachords and pentachords. Makams cannot be defined by the scales. The main characteristic of the makams are their melodic progressions (seyir) and the flavors they use.

During the research, all levers of kanun luthier Kenan Özten's kanun have been measured and the average cent values of levers have been calculated. According to these measurements, one lever flattens the string by 17 cents; two levers by 35 cents; three levers by 51 cents; four levers by 69 cents; five levers by 85 cents; and six levers by 100 cents which is a semitone. For the measurements, advanced tuning software "clear tune" was used.

In order to define ten Turkish makams, twelve types of flavors have been put forward. These flavors are buselik, çargâh, rast, uşşak, hüseyini, kürdi, hicaz, nikriz, ferahnak, segâh, müstear and nişabur. Some flavors have both tetrachords and pentachords, whereas some have only tetrachords. Segâh and ferahnak flavors have diminished types where F sharps have been neutralized.

The microtonal values of the levers in some flavors of rast, uşşak, hüseyini, muhayyer, neva, tahir, yegâh, irak, segâh and eviç makams have been put forward.

Rast makam is made of a rast pentachord (p) on G, combined with a rast tetrachord (t) on D. The tonic is G, the dominant tone is D and leading tone is F 17 cents lower sharp. Rast makam mostly starts with rast (p) on G. After this çeşni, rast (t)/(p) on high D, buselik (t)/(p) on D, çargâh (t)/(p) on C, nikriz (p) on G, ferahnak or eksik ferahnak (p) on B, uşşak (t) on A, rast (t)/(p) on low D, nişabur (p) on high D and nişabur (p) on low G can be used. This makam mostly ends in rast (p) on G.

Uşşak makam is made of an uşşak (t) on A, combined with a buselik (p) on D. The tonic is A, the dominant tone is D and the leading tone is G. It mostly starts with uşşak (t) on A. After this çeşni, rast (p) on G, çargâh (t)/(p) on C, diminished ferahnak (t)/(p) on B, rast (t)/(p) on low D and buselik (t)/(p) on high D can be used. This makam mostly ends in uşşak (t) on A.

Hüseyini makam is made of A hüseyini (p) on A, combined with an uşşak (t) on E. The tonic is A, the dominant tone is E and the leading tone is G. This makam mostly starts with uşşak (t) on E. After this çeşni, buselik (t)/(p) on D, çargâh (t)/(p) on C, hüseyini (p) on E, buselik (t)/(p) on high A, uşşak (t) on high A and rast (t)/(p) on D can be used. Hüseyini makam ends in hüseyini (p) on A.

Muhayyer makam is made of a hüseyini (p) on A, combined with an uşşak (t) on E and an uşşak (t) on high A. The tonic is A, the first dominant tone is high A, the second dominant tone is E and the leading tone is G. Muhayyer makam mostly starts with uşşak (t) on high A. After this çeşni, uşşak (t) on E, buselik (t)/(p) on D, buselik (t)/(p) on G, hicaz (t)/(p) on low D, nikriz (p) on low C and rast (t)/(p) on low D can be used. Muhayyer makam ends in hüseyini (p) on A.

Neva makam is made of an uşşak (t) on A, combined with a rast (p) on D. The tonic is A, the dominant tone is d and the leading tone is G. Neva makam mostly starts with rast (p) on D. After this çeşni, nişabur (t)/(p) on B, buselik (t)/(p) on D, ferahnak (p) and eksik ferahnak (p) on B, çargâh (t)/(p) on C, diminished segâh (t)/(p) on F can be used. Neva makam ends in uşşak (t) on A.

Tahir makam is made of an uşşak (t) on A, combined with a rast (p) on D and an uşşak (t) on high A. The

tonic is A, the first dominant tone is high A, the second dominant tone is D and the leading tone is G. Tahir makam mostly starts with uşşak (t) on the first dominant high A. After this çeşni, rast (t)/(p) on D, nişabur (t)/(p) on B, buselik (t)/(p) on low D, ferahnak and diminished ferahnak (p) on B, çargâh (t)/(p) on C, eksik segâh (t)/(p) on F can be used. Tahir makam ends in uşşak (t) on A.

Yegâh makam uses melodic structure of neva makam. The main difference is the extension below A with the rast (p) on D. Thus, the tonic becomes low D, the first dominant tone is high D, second dominant tone is low A and the leading tone is C. Yegâh makam mostly starts with rast (p) on D. After this çeşni, nişabur (t)/(p) on B, buselik (t)/(p) on high D, uşşak (t) on low A, ferahnak and diminished ferahnak (p) on B, çargâh (t)/(p) on C, diminished segâh (t)/(p) on high F can be used. Yegâh makam ends in rast (t)/(p) on D.

Segâh makam uses yegâh makam's scale transposed in G and it starts and ends on the 3rd degree of this transposed yegâh makam scale. The tonic is B. The dominant tone is D and the leading tone is A. Segâh makam mostly starts with segâh (t)/(p) on the tonic B. After this çeşni, hicaz (t) on F, rast (t)/(p) on low G, buselik (t)/(p) on high G, rast (p) on high G, uşşak (t) on A, kürdi (t) on A and diminished segâh (p) on the tonic B can be used. Segâh makam ends in segâh (t)/(p) or diminished segâh (t)/(p) on B.

Irak makam is based on the 3rd degree of yegâh makam scale. The tonic is F, the dominant tone is A and the leading tone is E. Irak makam extends below with rast (p) on low D. It mostly starts with rast (p) on low D. After this çeşni, uşşak (t) on A, rast (t) on A, buselik (t) on A, buselik (t)/(p) on high D and hicaz (t)/(p) on A can be used. Irak makam ends in diminished segâh (p) on low F.

Eviç makam uses the scale of irak makam. The main difference is the melodic movement in the high register. The tonic is F, the first dominant tone is high F and the second dominant is low A. The leading tone is E. Eviç makam mostly starts with diminished segâh (p) on high F. After this çeşni, uşşak (t) on low A, rast (t)/(p) on D and buselik (t)/(p) on D can be used. Eviç makam ends with diminished segâh (p) on low F.

Annales Okulu Çerçevesinden Vivaldi'nin Dört Mevsim Konçertoları

Vivaldi's The Four Seasons From the Framework of The Annales School

Volkan IŞILAY⁽¹⁾

(1) Sorumlu Yazar / Corresponding Author:

Volkan Işıl, İstanbul Üniversitesi
Müzikoloji Bölümü, Doktora Öğrencisi
E-posta: volkanisilay@gmail.com
ORCID: 0000-000-9385-7959

Atıf / Citation: Işıl, V. (2022).

Annales Okulu Çerçevesinden Vivaldi'nin
Dört Mevsim Konçertoları.
Porte Akademik Müzik ve
Dans Araştırmaları Dergisi, 23, 23-68.

Özet

Antonio Vivaldi'nin (1678-1741) Dört Mevsim konçertolarını (Op. 8 No.1-4; RV 269,315,293,297) disiplinlerarası bir yaklaşımla ele almayı hedefleyen bu çalışma, eserin bestelendiği çevreye odaklanmaktadır. Tarihi, diğer disiplinlerle iş birliği yaparak ele almayı hedefleyen Annales Okulu'nun coğrafya, iklim, toplum ve tarih odaklı tarihçilik anlayışı, bu bağlamda müzik eserini var eden kültürel yapıyı incelemek için model alınmıştır. Annales Okulu temsilcisi Fernand Braudel'in (1902-1985), coğrafya-iklim-toplum-tarih bağlantısının, coğrafya-iklim-toplum-müzik modeline uyarlanması olarak da yorumlanabilecek olan bu çalışma, klasik Batı müziği kanonunda popüler bir unsur haline gelmiş olan *Dört Mevsim Konçertoları*'nın, kültürel bir okuması olarak da değerlendirilebilir. Literatürde yer alan çalışmaların, eserin biçimsel özelliklerinin analizi veya metin-müzik ilişkisine yoğunlaştığı, ancak kültürel içeriğin yeterince irdelenmediği tespit edilmiştir. Coğrafya, çevre ve iklim ilişkisi bu kültürel yapının ortaya çıkarılması için, temel unsurlar olarak belirlenmiştir. Küçük Buzul Çağı olarak tanımlanan 15. ve 19. yüzyıl arasındaki iklimsel fenomenin, eserin bestelendiği Venedik şehri ve Kuzey İtalya coğrafyasıyla ilişkisi, zamanın ruhu, coğrafi özellikler, tarımsal üretim, şehir kültürü, konçertoyu sözel olarak betimleyen soneler ve müziğin kendisi, eserin bütüncül bir şekilde ele alınması için incelenen unsurlardır. Çevresel faktörlerin müziğe somut olarak nasıl yansıdığını göstermek için partiyonlar da kullanılmıştır. İçerik analizi yönteminin uygulandığı bu çalışmada öncelenen; coğrafya, iklim ve kültür ile bağlantılı olan çevresel unsurlar olmuştur. Bununla bağlantılı olarak, Annales Okulu mensubu tarihçi Fernand Braudel'in, çevreyi önceleyerek Akdeniz coğrafyasını ele aldığı yayınlar, Avrupa, Kuzey İtalya ve Venedik'in iklim tarihine ilişkin çalışmalar, klimatoloji araştırmaları ve görsel veriler (resim, gravür, 3D görüntü), coğrafya, iklim, tarım, toplum ve müzik ilişkisini kanıtlamak için kullanılmıştır. Çalışmanın sonucunda, 15. ve 19. yüzyıl arasındaki Küçük Buzul Çağı olarak yorumlanan olgu, Venedik şehrinin zorlu coğrafyası, İtalyan köylülerinin doğadan duydukları korku, afet belleği, tarımsal üretim, festivaller, avcılık ve şehir kültürleri, müzik eserini var eden önemli unsurlar olarak değerlendirilmiştir. Konçerto, insan ve doğanın ortak üretimi olarak yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Annales Okulu, Vivaldi, Coğrafya, İklim, Müzik

Abstract

This study aiming to deal with Antonio Vivaldi's (1678-1741) *The Four Seasons* (Op. 8 No.1-4; RV 269,315,293,297) with an interdisciplinary approach focuses on the environment in which the work was composed. The geography, climate, society and history-oriented historiography of the Annales School, which aims to deal with history in cooperation with other disciplines, has been adopted as a model to examine the cultural structure that creates the musical work. This study which can also be interpreted as the adaptation of the connection of geography-climate-society-history by Annales School representative Fernand Braudel (1902-1985) to the model of geography-climate-society-music, can be defined as cultural perusal of *The Four Seasons*, which has become a popular element of Western classical music canon. It has been determined that the studies in the literature focus on the analysis of the formal features of the work or the text-music relationship, however, the cultural content is not adequately examined. The relationship between geography, environment and climate have been determined as the basic elements to reveal this cultural structure. The relation of the climatic phenomenon, namely Little Ice Age between the 15. and 19. century with the city of Venice and Northern Italy where the work was composed, the spirit of the time, geographical features, agricultural production, urban culture, sonnets that describing the concerto verbally and the music itself are the elements that are examined in order to deal with the work in a holistic approach. Sheet music is also used to show how environmental factors are reflected in the music concretely. In this study, in which the content analysis method has been applied, environmental factors associated with geography, climate and culture have been prioritized. The publications in which Fernand Braudel dealt with the Mediterranean geography by prioritizing the environment, visual data (painting, engraving, 3D image), climatology treatises and studies on the climate history of Europe, Northern Italy and Venice have been used to prove the relationship between geography, climate, agriculture, society and music. As a result of the study, it has been determined that the climatic phenomenon, namely Little Ice Age between the 15. and 19. century, the difficult geography of the city of Venice, the fear of the Italian villagers from nature, the memory of disaster, agricultural production, festivals, hunting and urban cultures are significant elements that make up the musical work. The concerto has been interpreted as the joint production of human and nature.

Keywords: Annales School, Vivaldi, Geography, Climate, Music

1. GİRİŞ

Annales Okulu mensubu tarihçi Fernand Braudel (1902-1985) insan, iklim ve coğrafya arasındaki ilişkiyi tartıştığı *Tarih Üzerine Yazılar* başlıklı kitabında şu saptamayı yapar: “İnsan yüzyıllar boyunca iklimlerin, bitki örtülerinin, hayvan varlıklarının, ekinlerin, her şeyi altüst etme riskine girmeden kurtulmanın mümkün olamayacağı, yavaş yavaş kurulmuş bir dengenin esiri olmuştur” (2016, s. 58). İnsanın çevresel koşullardan kaçınılmaz olarak etkilenmesi, hatta ekolojik faktörlerle mücadele halinde olması, onun tarih yazımını coğrafya üzerine konumlandırmasına yol açar. Büyük savaşlar, komutanlar, hükümdarlar ve siyaset üzerine kurulan tarih anlatımını reddederek, dağlar, nehirler, denizler, tarım faaliyetleri, köylüler, afetler vb. unsurları merkeze alır ve tarihi bu şekilde anlatmaya çalışır. “...olayları tarih dalgalarının omuzlarında taşıdıkları yüzey çalkantıları, köpüklerin uç noktaları olarak betimler” (Braudel, 1980, s. 10; akt. Burke, 2014, s. 64-65). Sosyoloji, antropoloji ve coğrafya disiplinleri ile kurulacak temas araştırma nesnesinin röntgenini çekmek için büyük öneme sahiptir. Geçmişte yaşananların gerçek sebeplerini ortaya koymak için, dalgaların altına inilmesi gerekmektedir (Burke, 2014, s. 65).

20. yüzyılda beliren bu yeni tarihçilik anlayışı, 1980 yıllarında ortaya çıkan Yeni Müzikoloji (Fallows, 2011) akımının beklentileri ile benzerlik gösterir. Müziği özerk (*autonomous*) bir yapı olarak kabul etmek yerine (Beard&Gloag, 2005, s. 92) onun sosyoloji, antropoloji, coğrafya vb. disiplinlerle ele alınma ihtiyacı, tarihçilerin diğer disiplinlerden yararlanma hedefiyle kesişir. Nasıl ki Annales Okulu mensupları sadece büyük hükümdarlar, savaşlar ve siyaset tarihi üzerinden bir tarih okuması yapmaya tavır aldılarsa, müzikologlar da yalnızca büyük bestecileri merkeze alan ve eserlerinin biçimci analizlerine odaklanan araştırmalar yapmayı eskide kalmış bir yaklaşım olarak yorumlamaya başladılar. Bu tip çalışmalar,

bestecilerin biyografilerinin anlatımı ve eserlerinin yapı bakımından analiziyle sınırlı kalır (Işıltan, 2019, s. 9). Bu bağlamda, Annales Okulu ve Yeni Müzikoloji anlayışının yenilik arayışları arasında benzerlikler olduğu söylenebilir.

Tarihçilik ve müzikoloji alanında ortaya çıkan bu arayışın kökenine inilecek olursa, karşımıza 20. yüzyıl başındaki yapısalcı paradigma çıkar. Ferdinand Saussure'in (1857-1913) dili başlı başına anlam üreten bir yapı olarak görmesi, "anlam nasıl ortaya çıkar?" sorusunun filoloji alanındaki incelemesine işaret eder. 1906 ve 1911 yılları arasında Saussure'in Geneva Üniversitesi'nde verdiği derslerden derlenen notlar, 1916 yılında *Cours de linguistique générale*¹ ismiyle yayınlanır (Hongur, 2017, s. 157). Bu çalışmada dil, göstergelerden meydana gelen büyük bir yapı olarak ele alınır. Öğelerin meydana getirdiği büyük bir bütün vardır ve bu bütün, öğelerin birbirleriyle olan ilişkilerinden meydana gelir. İnsan dili, yalnızca birtakım seslerin toplamı olarak düşünülemez. Dil, ses öğelerinin arasındaki bağlantılara göre oluşan düzenli bir dizgedir (Onart, 1973, s. 235).

Filoloji alanından, antropolojiye ve tarih yazımına sıçrayan yapısalcılık, araştırma nesnesine eğilme biçimlerini değiştirir. Yapısalcı yaklaşımda, öğelerin birbirleriyle olan ilişkisi, senkronik bir şekilde hareket eder. Yapısalcılıkta, incelenen sistem, artzamanlı (diyakronik) değil, eşzamanlı olarak kabul edilir (Megill, 1979, s. 460). Tarih yazımının, 20. yüzyıldaki bu anlayıştan etkilenmesi kaçınılmaz olacaktır. Tarih akışını da büyük bir yapı olarak kavramsallaştıran araştırmacılar, kronolojik anlatımlar, savaşlar ve büyük hükümdarlar üzerinden yapılan okumaları yetersiz bulurlar. Yapısalcılık, tarihçilerin geçmiş yazılı metinlere anlam yüklemekle sorumlu oldukları iddiasını geçersiz kılar (Cohen, 1978, s. 177). Birbirlerini takip eden olaylar zincirlerinin yerini, öğeler arasındaki ilişkilere odaklanan eşzamanlı yaklaşım alır. Bu eşzamanlı yaklaşım, öğelerin aynı anda var oluşuna, yani disiplinlerarasılığa işaret eder. Tarihi bir olay ele alınırken; demografik, etnografik, coğrafi, iklimsel, ekonomik ve kültürel verilere ihtiyaç duyulur. Tarihsel olaylara ait öğeler çok fazladır ve hiçbiri gözden kaçmamalıdır.

Müzikteki yapısalcı yaklaşım ise müzik teorisi ve daha sonra tarihsel müzikoloji alanlarında görülür. Müziği bir yapı olarak kabul ederek, müzik nesnesine analitik bir yaklaşım uygulamak, yapısalcı yaklaşım ortaya çıkmadan çok önce, müzik analizi/teorisi alanında zaten uygulanan bir yöntemdir. Bu çalışmanın konusuyla alakalı olarak, üzerinde durulacak yapısalcı yaklaşım, 20. yüzyıldaki Yeni Tarihsel Müzikoloji anlayışıdır.

Müzik nesnesinin, müzik dışı unsurlarla olan ilişkilerini dikkate almak, onu özerk olmaktan çıkararak, çevresel şartlardan etkilenen bir yapının parçası yapar. Müziğin çevresel ve sosyal koşullarla olan ilişkisini 20. yüzyılın başında ilk kez ortaya atanlardan biri, Jules Combarieu (1859-1916) olur. Combarieu, müziğin cevherini sosyal hayattan aldığını ve bu yüzden en popüler sanat olduğunu ifade ederek, müziğin yapısal kanunlara bağlı olduğunu altını çizer (1910, s. 13-15). Müzik sosyolojisi alanındaki temel kaynaklardan biri olan Max Weber'in (1864-1920) *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*² (1921) başlıklı kitabı da müziğin sosyal şartlara bağlı olarak şekillendiğini açıklamaya çalışan bir çalışma olarak öne çıkar. Müzik ve toplum arasındaki ilişkiyi ele alan Sidney Finkelstein ve Zofia Lissa'nın çalışmalarında da sosyal yapının müzikle ilişkisini görmek mümkündür (Fubini, 2003, s. 116).

Annales Okulu'nun tarih yazımında uyguladığı eşzamanlı yaklaşım, Alman müzikologlar tarafından müzik nesnesini incelerken kullanılır. 20. yüzyılda yapısalcı müzik tarihi yazımının ilk örneklerini veren isimler; Carl Dahlhaus ve George Knepler olur. Dahlhaus *Die Musik des Jahrhunderts*³ (1980) başlıklı çalışmasında sistematik müzikoloji ile yapısalcı tarih yazımını birleştirerek yeni bir bakış açısı getirir. Bu çalışmada klasikleşen detaylı biyografik bilgilere, bestecilerin eserlerinin hikayesel anlatımlarına rastlamak mümkün değildir. Dahlhaus, yapısalcı tarihçilik yaklaşımının müziğin sadece sosyal tarihini ortaya koymakla sınırlı

1 Saussure F. (2014), Genel Dilbilim Yazıları, Çev. Savaş Kılıç, İthaki Yayınları.

2 Müziğin Rasyonel ve Sosyal Temelleri

3 19. Yüzyılın Müziği

bir yaklaşım olmadığını ifade eder. Ona göre müzik tarihine yapısalcı yaklaşım, sadece sosyal rollere ve kuruluşlara odaklanarak sağlanamaz; estetik fikirler ve kompozisyon normları da müzik-tarih yapısını oluşturan elementlerdir (1983, s. 137). George Knepler ise *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*⁴ (1961) başlıklı çalışmasında müziğin sosyal sınıflarla ilişkisini inceler. Klasik Dönem senfonisinin ve kompozisyon tekniğinin aydınlanmış İngiliz aristokrat sınıfı ile bağlantısını ele alan Knepler, burjuva müziğinin eğlendirici içeriğini de sınıfsal bağlamda inceleyerek müzik sosyolojisine vurgu yapar (Liu, 2010, s. 77). Müziği çevre şartları ile ele alan bu yaklaşımlar, 20. yüzyıldaki disiplinlerarası arayışa, yapısalcılığa ve Annales Okulu'nun etkisine işaret eder. Dahlhaus, yapısalcı tarih yazım metodunun Annales Okulu tarafından hayata geçirildiğini net bir şekilde ifade etmiştir (1983, s. 137).

Bütün bu veriler ışığında bir literatür değerlendirilmesi yapıldığı zaman, Vivaldi'nin *Dört Mevsim* Konçertoları'nı, Annales Okulu çerçevesi ve disiplinlerarası bir yaklaşım ile ele almanın, eserin anlamlandırılmasına yapabileceği katkı ortaya çıkmaktadır. Literatürde daha önce yapılan çalışmalara bakıldığı zaman, *Dört Mevsim* Konçertoları'nın biçimsel analiz ve müzik-metin ilişkisi bağlamında ele alındığı görülür. Biçim analizi ve sonelerin öznel yorumlamaları odağında ele alınan eser, kültürel bağlamda yeterince incelenmemiştir. *Dört Mevsim* Konçertoları'ndaki metin ve müzik ilişkisine odaklanan Türkçe literatürdeki bir çalışma, Buse Atasayar'ın 2021 tarihli "A. Vivaldi'nin Mevsimler Başlıklı Eserinde Metin ve Müzik İlişkisi ve "İlkbahar" Konçertosundaki Programlı Müzik Özelliklerinin İncelenmesi" başlıklı yüksek lisans tezidir. Emel Arslangiray'ın, *Vivaldi Venedik Violin* (2021) başlıklı kitabında da *Dört Mevsim* Konçertoları'nın müzikal analizlerini görmek mümkündür. İngilizce literatürde ise Nicholas Lockey'in 2017 tarihli "*Antonio Vivaldi and The Sublime Seasons: Sonority and Texture as Expressive Devices in Early Eighteenth-Century Italian Music*"⁵ başlıklı bir makalesi metin ve müziğe odaklanan çalışmalar arasında gösterilebilir. Eserin biçimsel özelliklerine ek olarak, kompozisyon ve metin ile olan ilişkisini ele alan Portekizce bir diğer çalışma; Paulo Roberto Peloso Augusto'nun, *Il Cimento Dell'armonia e Dell'Invention: The Four Seasons by Antonio Vivaldi*⁶ (2015) başlıklı çalışmasıdır. Tonalite, armoni ve melodi analizinin yapıldığı Kore dilindeki bir yüksek lisans tezi de literatürde mevcuttur (Jeong Min Joo, 2007). Vivaldi ve erken program müziği bağlamında İtalyanca dilinde yayınlanan Cesare Fertonani'nin *Antonio Vivaldi la simbologia musicale nei concert a programma*⁷ (1992) başlıklı kitabı da müzik-metin ilişkisinin ele alındığı bir yayım olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışmada hedeflenen Annales Okulu mensubu Fernand Braudel'in coğrafya-iklim-toplum-tarih bağlantısını coğrafya-iklim-toplum-müzik boyutuna aktarmaktır. Klasik Batı Müziği kanonunda popüler bir unsur haline gelmiş olan Antonio Vivaldi'nin (1678-1741) 1725 yılında yayınlanan *Dört Mevsim* Keman Konçertoları⁸ üzerinden incelenecek olan bu ilişki, eserin şimdiye kadar dikkate alınmayan kültürel unsurlarına eğilmeyi amaçlar. Bu bağlamda düşünüldüğü zaman çalışmada öncelenen besteci değil; coğrafya, iklim, şehir, tarımsal faaliyetler, afetler ve zamanın ruhu olacaktır. Her bir mevsimi açıklayan soneler üzerine bestelenmiş olan konçertolar, erken bir program müziği örneği olarak da yorumlanır. Bu bağlamda sonelerdeki ifadeler, Venedik, Kuzey İtalya ve Avrupa'nın kültürel kodlarına ilişkin ipuçları barındırır. Konçertoyu sözel olarak betimleyen soneler, müziğin kendisi, iklim koşullarını irdeleyen

4 19. Yüzyılın Müzik Tarihi

5 "Antonio Vivaldi ve Görkemli Mevsimler: Erken 18. Yüzyıl İtalyan Müziğinde İfade Araçları Olarak Ses ve Doku"

6 "Uyum ve Buluş Arasındaki Mücadele: Antonio Vivaldi'nin Mevsimleri". "Il Cimento Dell'armonia e Dell'Invention" başlığı, konçertoların ilk basımında yer alan ifadedir.

7 "Antonio Vivaldi: Programlı Konserlerde Müzikal Semboloji"

8 14 Op. 8, No.1-4, RV 269,315,293,297

klimatoloji çalışmaları, Küçük Buzul Çağı⁹ olarak yorumlanan olgu ve Kuzey İtalya ilişkisi, afet belleği, coğrafya ve tarım, eseri yaratan karmaşık kültürel yapıyı ortaya koymak için incelenmiştir.

2. YÖNTEM

Çalışmada toplanan veriler içerik analiziyle ele alınmıştır. İçerik analizinde, verilerin kavramsallaştırılması ve kavramlar arasındaki örüntülerin açıklanması, bu sürecin temel basamakları olarak değerlendirilebilir. Toplanan veriler detaylı analiz edilerek, çalışma yapılmadan önce açığa çıkmamış olan temaların ve boyutların deşifre edilmesi hedeflenir. Böylesi bir analizde birbirlerine benzerlik gösteren veriler, belirlenen belli bir çerçevede bir araya getirilerek, okuyucunun idrak edebileceği şekilde yorumlanır ve sonuca ulaşılır (Yıldırım & Şimşek, 2021, s. 240-251).

İçerik analizinde öncelik verilen birincil kodlar; ilkbahar, yaz, sonbahar, kış, coğrafya, Venedik, insan ve tarım olmuştur. Literatür taramasıyla elde edilen veriler bu kodlara eklenmiştir. Küçük Buzul Çağı, soğukluk, donma, kar, buz, sıcaklık, kuraklık, kıtlık, fırtına, afet vb. diğer kodların, müzik eseri ve çevre bağlamında ele alınması amaçlanmıştır.

İçerik analizinde genellikle yazılı ve görsel veriler analiz edilmektedir (Özdemir, 2010, s. 335). Bu çalışmada; klimatoloji ve iklim tarihi çalışmalarından elde edilen niteliksel ve niceliksel veriler, coğrafi bilgiler, müzik eserinin kendisi, şehir kültürü, soneler ve görseller bütüncül bir şekilde ele alınarak, eseri var eden çevresel faktörlerin müzik-kültür bağlamında ortaya konulması hedeflenmiştir.

3. ANNALES OKULU'NUN TARİHE BAKIŞI VE JEO-TARİH ANLAYIŞI

20. yüzyıldaki Yeni Tarihçilik anlayışını temsil eden Annales Okulu, disiplinlerarası bir yöntem arayışında olan tarihçilerin bir araya gelerek oluşturdukları bir ekoldür. Bu tarihçiler, hükümdarlar, savaşlar ve siyaset üzerinden yapılan tarih anlatımlarının, olayların bütün boyutlarını açıklayamadığını düşünürler. Fransa'da 15 Ocak 1929 tarihinde ilk sayısı çıkan Annales dergisinin; Lucien Febvre, March Bloch, Fernand Braudel, Georges Duby, Jacques Le Goff ve Emmanuel Le Roy, gibi yazarları, Yeni Tarihçilik anlayışının temsilcileri arasında gösterilirler (Burke, 2014, s. 21-22). Bu yazarlar, tarihsel olaylara odaklanırken, mikroorganizmayı mikroskopta inceleyen bir bilim insanı gibi davranırlar. Büyük hükümdarlar, tıpkı tarlasında çalışan bir köylü, şehirde üreten esnaf ve ticaret yapan tüccar gibi, belli bir organizmanın parçasıdır. Yapının belli bir bölümüne büyük önem atfedip diğer parçalarını görmezden gelmek, bu yöntemde kabul edilebilir bir tercih değildir. Coğrafya ve iklim de tarihsel olayların bir parçasıdır ve insan denen sosyal varlıkla sürekli etkileşim içindedir.

9 Küçük Buzul Çağı (Little Ice Age) kavramını 1939 yılında bilimsel literatüre kazandıran kişi jeolog François E. Matthes'dir (1874-1948) (Grove, 2008, s. 3). Çağın ilk safhası 900-1350, ikinci safhası ise 1400-1850 olarak gösterilen iklim dengesizlikleri ve değişimleri barındırır (Graham ve diğerleri, 2011; Mann, 2002; akt. Mensing ve diğerleri, 2016). Etkisini Alp Dağları'ndan Avrupa'nın diğer bölgelerine kadar göstermiştir Bu iklimsel fenomenin 15. ve 19. yüzyıl arasında Kuzey İtalya'daki ve Venedik'deki etkilerini gösteren bir çalışma Camuffo & Enzi (1992) tarafından yapılmıştır. Literatürde Küçük Buzul Çağı taraması yapıldığı zaman Kuzey İtalya coğrafyası dışındaki incelemelere de erişmek mümkündür. Bu konuya ilişkin detaylı yayınlardan bir tanesi Jean M. Grove'un *The Little Ice Age* (1988, University of Michigan, Methuen) başlıklı kitabıdır. Küçük Buzul Çağı kavramının yanlış yorumlandığına ilişkin görüşler de vardır. Kelly ve Grada, "The Waning of the Little Ice Age: Climate Change in Early Modern Europe" isimli çalışmalarında bu kavrama mesafeli yaklaşırlar ve Küçük Buzul Çağı olarak tanımlanan fenomenin iddia edildiği gibi Avrupa'da büyük bir etki yapmadığını öne sürerler. Küçük Buzul Çağı'nın var olup olmadığına dair şüpheler dahi taşıyan Kelly ve Grada, ekonomi tarihi alanında uzmanlaşmış araştırmacılar olarak bu yorumları yaparlar. Literatürdeki klimatoloji çalışmaları ise çoğunlukla tam tersi sonuçlara ulaşır.

Peter Burke Annales Okulu'nun disiplinlerarasılık ve yeni tarihçilik anlayışını şu şekilde açıklar:

“İlkin, olaylardan oluşan geleneksel anlatımın (narrative of events) yerini sorun-odaklı bir analitik tarih alır. İkinci olarak, esasen siyasete odaklanan bir tarihin yerine insan faaliyetlerinin tamamına eğilen bir tarih geçer. Üçüncü olarak, sözünü ettiğim bu amacı gerçekleştirebilmek gayesiyle, öbür disiplinlerle -coğrafya, sosyoloji, psikoloji, ekonomi, dilbilim, antropoloji vb. - iş birliği yapmaya önem verilir” (2014, s. 22).

Disiplinler arası, her alanda mükemmel bir uzmanlığa erişme zorunluğu olarak anlaşılmalıdır. Her araştırmacının üzerine eğildiği belli bir alan vardır. Burada vurgulanmak istenen; araştırmacının alan dışı çalışmalardan beslenip, daha nitelikli bir hale getirilmesidir. Disiplinlerin hepsinde uzmanlaşmak yerine, farklı disiplinlerin yöntem ve çıktılarını başarılı bir şekilde kullanabilme hedefi güdülmektedir (Dağ, 2020, s. 87). Annales Okulu araştırmacılarının amacı; bizzat hayatın kendisinden veriler toplamaktır. Böylelikle sosyal yapı modelleri inşa edebilmek mümkün hale gelir. Ekonomi tarihini ortaya koymak ve analizler yapmak için demografik, kültürel, zihinsel ve psikanalistik verilere ihtiyaç vardır (Harsgor, 1978, s. 4). Olayları etkileyen sebep-sonuç ilişkileri çevre analizi ile mümkün olmaktadır.

Bir diğer Annales Okulu mensubu March Bloch, Feodal Toplum kitabının giriş kısmında çalışmanın amacının, toplumsal yapının tüm bağlantılarıyla çözümlenip açıklanması olduğunu ifade eder (2015, s. 25). Bu da geçmiş tarihin bir yapı olarak kabul ederek, öğeler arasındaki bağlantıları çözümlenmeye çalışan yapısalci yaklaşıma örnektir. Doğa, zaman, insan, din, örf, hukuk, ticaret vb. birçok kavramı bu çalışmada görmek mümkündür. Jacques Le Goff'un, Ortaçağ Batı Uygarlığı çalışmasında da “Maddi Yaşam”, “Enerji Kaynakları” “Doğa ve Evren” vb. başlıklara yer vermesi, tarih yazımındaki Annales Okulu üslubuna örnek teşkil etmektedir (2017). Diğer disiplinlerle iş birliği yapmak bu bağlamda kaçınılmaz bir zorunluk haline gelir. Annales Okulu'nun toplumsal verileri tarih yazımına doğrudan dahil etmesi, sosyal belirlenimcilik ile anılmasına sebep olur (Trevor-Hoper, 1972, s. 469).

Annales Okulu kurucuları Lucien Febvre ve March Bloch'un yolundan giden Fernand Braudel, Yeni Tarihçilik ekolünün sembol isimlerinden biri olmayı başaranlardandır. Doktora tezi olarak hazırladığı II. Felipe Döneminde Akdeniz ve Akdeniz Dünyası başlıklı çalışması, coğrafya, iklim, tarım ve toplum gibi unsurları tarih anlatımının merkezine yerleştirdiği, çevreyi ve toplumu önceleyen bir yapıdadır. Braudel çalışmasının birinci cildinde jeo-tarih odaklı çalışır. Bu cilt, dağlara, ovalara, iklime, kıyı şeritlerine, kara ve deniz yollarına odaklanır. Bunlar, incelemenin en dipteki hakiki katmanı, yani insanın çevresiyle ilişkisidir (Burke, 2014, s. 66).

Braudel'in coğrafyaya odaklanmasına etki eden isim Paul Vidal de la Blache'dir (1845-1918). Fransa'daki modern coğrafya araştırmalarının öncüsü kabul edilen Blache, arkeoloji ve antik tarih alanında çalışmalar yaparken, Akdeniz coğrafyasına ve Ortadoğu'ya yaptığı bir gezinin ardından, medeniyetlerin coğrafyayla olan bağlantısına ilgi duymaya başlar (Andrews, 1986, s. 177). Bu yönelim, modern coğrafya çalışmalarının tarih alanına yapacağı katkının hareket noktası olacaktır. Annales Okulu, tarihçilerden etkilendiği kadar, tarih disiplini dışında uzmanlaşan kişilerden de ilham almıştır (Trevor-Hoper, 1972, s. 468). Örneğin, Braudel ve Blache'nin coğrafya ve insan arasındaki ilişkiyi kavramsallaştırmaları benzerlik gösterir. Blache'den etkilenen Braudeli jeo-tarih yaklaşımına göre, incelenen objenin toprakla ve ekolojik şartlarla bağlantısı vardır. Jeo-tarihsel süreç hareket olarak yavaştır, uzun süreli etkileri olur ve diğer tarihsel süreçlere de temel teşkil eder (Kinser, 1981, s. 69). Braudel bu tarihçilik anlayışına o denli bağlanmıştır ki; olaylara (savaş, diplomasi vb.) yöneldiği üçüncü cildinde, geleneksel artzamanlı tarihçiliğe döndüğünü hissettiği için endişe duyduğunu, olayları anlatan üçüncü bölümü yayınlamakta çok tereddüt ettiğini ifade eder (Braudel, 2021, s. 15). Kronolojik anlatıma sadık, artzamanlı üsluba dönmek Braudel'i endişelendirir. Coğrafya, iklim, mekân ve insan arasındaki ilişkiyi analitik bir yöntemle işleyen tarihçilik artık ön plandadır. Annales Okulu bu sebeple, çevresel belirlenimcilik ile de anılmaya başlar (Kinser, 1981, s. 69). Eşzamanlı yazım, elde edilen verilerin yapısal incelemesi, coğrafya-iklim analizi ve yorumun devreye girmesiyle, tarihçilikte yeni bir pencere açılır.

Braudel, Fransız yapısalcılığının araştırma nesnesine yaklaşım tarzını büyük ölçüde benimsemiş olan bir tarihçidir. "Yapı" kavramını kendi uyguladığı metodolojisinde dahi, en önemli unsur olarak ele alır. Tarihsel zaman ona göre üç ayaklıdır: Yapı, konjonktür ve olay. Bu üç kavramı deniz alegorisi üzerinden somutlaştırmaya çalışır. Yapı, denizin derinliklerine; konjonktür, su üzerindeki gel gitlere; olay ise dalgadaki köpüklere işaret eder. Denizin dibindeki dalgalar, gel git ve köpüklerin ana sebebi olan yapının ta kendisidir. Konjonktür; teknolojik, demografik ve kültürel değişimleri ifade ederken; olay, yüzeyde ses çıkaran küçük göstergeler olarak tanımlanır. Asıl büyük göstergeler derindedir (Forster, 1978, s. 63). Yapı, sebep; diğerleri sonuç olarak yorumlanır. Braudel, II. Felipe Döneminde Akdeniz ve Akdeniz Dünyası başlıklı çalışmasını, bu anlayış doğrultusunda hazırlar.

Hans Kellner, II. Felipe Döneminde Akdeniz ve Akdeniz Dünyası'nı, dikkat çekici bir tarihsel bilginlik ve hayal gücü çalışması olarak yorumlar. Bu girişten sonra çalışmanın sıkıntılı olduğunu da ekler. Bu eleştirisi, yapı-söküm ile alakalıdır. Braudel'in yapıyı ortaya koymanın ötesinde, yeni bir yapı inşasına giriştiğini düşünür. Ona göre Braudel, bilinçli olarak yapının (tarih yazımının) öğelerini değiştirir ve okuyucuya yeni bir inşa sunar (1979, s. 197-221). Braudel'in tarih yazımı, yapıyla kurduğu ilişki sebebiyle benzeri eleştirilere maruz kalır. Kellner'in, çalışmayı "hayalgücü" kavramı ile anmış olması da; bu eleştirel yaklaşımın bir parçası olarak yorumlanabilir.

Jeo-tarih ile öne çıkan bir diğer kavram da insan coğrafyasıdır. *Tarih Üzerine Yazılar*'da Braudel bu kavramı "Biyolojik Bireyin Bir Coğrafyası Var Mıdır?" başlıklı yazısında ele almıştır. İnsan coğrafyası kavramının, coğrafyacı Maximillian Sorre tarafından *İnsani Coğrafyanın Biyolojik Temelleri* kitabında belirttiğini anlatır:

"İnsanın veçhelerinden yalnızca biri (alanlarından yalnızca biri) ele alınmıştır: temeldeki biyolojik varlık yanı; bu varlık sıcağa, soğuğa, rüzgâra, kuraklığa, güneş ışığına, yükseklerdeki basınç yetersizliğine karşı duyarlıdır; sürekli gıdasını aramak ve sağlamakla meşguldür... Böylece bu eserde incelenen insan, hayatının temellerine, ilk koşullarına indirgenmiştir ve bu haliyle geniş dünyanın coğrafi koşulları içine yerleştirilmiştir" (Braudel, 2016, s. 151).

İnsan, çevre, coğrafya ve iklim ilişkisini ele alan bir diğer Annales Okulu mensubu, Emmanuel Le Roy Ladurie'dir. Fransa'nın güneyindeki Languedoc köylülerini konu alan *Les Paysons de Languedoc*¹⁰ (1966) başlıklı çalışmada; zoocoğrafya, meteoroloji, biyocoğrafya ve bitki coğrafyasını, yardımcı disiplinler olarak kullanır (Harsgor, 1978, s. 5). İklim tarihinin yöntemlerinin ne olduğuna yoğunlaşan Le Roy Ladurie, bu alanda çalışmak isteyenlere yol gösterici yönergeler sunar; ağaç halkalarının incelenmesi aracılığıyla büyümelerini tespit eden dendrokronoloji (*dendrochronologie*) hasat tarihlerini araştıran bağbozumu bilgisi (*vendemiologie*), buzul ve polen incelemeleri, önemli alanlar olarak yorumlanır (2021, s. 21-23).

Annales Okulu'nun sosyal belirlenimcilik ve çevresel belirlenimcilik yaklaşımları olarak tanımlanabilecek bütün bu yönelimler, tarih yazımını olaylara değil derindeki yapıya odaklar. Derindeki yapının ortaya çıkarılması, buz dağıının görünmeyen kısmını gözler önüne serecektir.

4. MÜZİĞİN, COĞRAFYA VE İKLİMLE İLİŞKİLENDİRİLMESİ

Müziğin, doğa ve çevre ile olan bağlantısına odaklanmak yeni bir olgu değildir. Müzisyenler, geçmişten bugüne dek doğadaki sesleri müzikle betimlemeye girerler." *Sumer Is Icumen In*" sözleriyle başlayan, aynı zamanda kuş şarkısı olarak bilinen koral eser, Vivaldi'nin *Dört Mevsim* Konçertoları'ndaki kuş tasvirleri, Franz Joseph Haydn'ın "Kuş" başlıklı Yaylı Dörtlüsü (Op.33 No. 3), Papua Yeni Gine'deki Kaluli yerlilerinin Bosavi muni kuşlarını içselleştirmesi, insanın coğrafyası ile kurduğu ilişkinin örneklerinden birkaçıdır (Rice, 2014, s. 202). Çevresel unsurların müzikleştirilme çabaları, hiç bitmeyen bir süreç gibidir. Coğrafya, müzik üretimine kaynak sağlayan, insanı da bünyesine kabul etmiş büyük bir bütündür. Piyotr İlyiç Çaykovski, Aleksandr Glazunov ve Franz Joseph Haydn'ın *Mevsimler*'i; Debussy'nin *Nuage* (Bulutlar) ve Brahms'ın

¹⁰Languedoc Köylüleri

Regenlied (Yağmur Şarkısı) eserleri de müzik, iklim ve coğrafya ilişkisine örnek teşkil eden yapıtlar arasında sayılabilir (Neuberger & Thornes, 2005, s. 95). Doğa aynı zamanda, bestecinin çalışma mekanı olarak da düşünülebilir. Beethoven'ın "Pastoral" olarak anılan 6. Senfoni'sinde (Op.68), doğadaki anları tasvir eden hem sözel hem de müziksel anlatımlar görülür. Bölümler sırasıyla: "Kırsala varıldığında neşeli duyguların uyanması", "Dere kenarında sahne", "Kır insanların mutlu beraberliği", "Şimşek, Fırtına" ve "Çobanın şarkısı-Fırtına sonrası neşeli ve şükran dolu duygular" olarak belirlenmiştir (Frogley,1995, s. 105).

Etnomüzikolog Alan Merriam, müziğin bestelenme sürecini ele alırken doğadan etkilenenleri örnek gösterir. Afrika'daki bir yerlinin ormana giderek beste yaptığını, daha sonra köyüne dönerek şarkıyı herkese söylediğini aktarır (Gbeho,1952, s. 31; akt. Merriam,1964, s. 171). Orman, yerli için bir beste yapma ve konsantre olma mekanıdır. Fırtına ve çakan şimşeklerden etkilenerek beste yapan Amerika'daki bir diğer Washo yerlisinin ise, büyük oranda doğanın etkisinde kaldığı tespitini yapar. Washo yerlisi, doğaüstü mucizevi bir deneyim yaşadığını düşünmektedir (Merriam, 1964, s. 180).

Çoksesli müzikte, coğrafyanın ve manzaranın tasviri, ayrıca dikkat çeken bir olgu olarak karşımıza çıkar. Jule Combarieu'nun 1910 yılında, müziğin betimleyici unsurlarının, sözel dilde karşılıklarının olduğunu söylemesi, müziğin resmedici yapısının yüceltilmesi olarak değerlendirilebilir (1910, s. 169). Bunu, müzikte manzara (*landscape*) terminolojisi ile ilişkilendirmek de mümkündür. Manzarayı müzikle anlatmak, 19. ve 20. yüzyılda iki aşamalı olarak gelişir. 19. yüzyılın ortasındaki, romantik stil birinci, 20. yüzyıldaki İzlenimcilik ve senfonik şiir ikinci aşama olarak değerlendirilir. Birinci aşamaya, Felix Mendelssohn Bartholdy'nin İskoçya'daki Fingal Mağaraları'nı betimlediği *Hebrides* başlıklı konser uvertürü (Op.26) ; ikinci aşamaya ise Richard Strauss'un *Alp Senfonisi* (Op.64) örnek verilir (Revill, 2012, s. 2). Anılan eserlerde, coğrafi unsurlar, seslerle tasvir edilmeye çalışılır. Bu bağlamda, Mendelssohn Bartholdy'nin *Hebrides* Uvertürü'nün deniz manzarası (*seascape*) kavramıyla da tanımlanıyor olması, coğrafya ve müziğin ilişkilendirilmesine bir örnek olarak gösterilebilir (Taylor, 2016, s. 187). Doğanın müzikle tasarlanması olarak da tarif edilen bu yaklaşım, İngiliz besteci E. J. Moeran'da da görülür. Besteci, *Lonely Waters* (Yalnız Sular) eserinde coğrafyayı betimlemeye çalışır. Bu pastoral tutum, "romantiklerin doğaya dönüşü" olarak tanımlanır (Huss, 2009).

19. yüzyıl, müzik dünyasında iklim ve müzik ilişkilendirilmesi bağlamında bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir. İklimin, insana,kültüre ve müziğe ciddi şekilde etki ettiğini öne süren kişi, Richard Wagner'dir (1813-1883). Tespitleri ideolojik olsa da, bu çalışmanın konusu gereği dikkat çekicidir. 1850 yılında "*Kunst und Klima*" (Sanat ve İklim) başlıklı bir makale kaleme alan Wagner, iklimin sanat üretimine ciddi etkileri olduğunu anlatır. Bunu da coğrafyaları karşılaştırarak kanıtlamayı hedefler. Ona göre; Kuzey Avrupalılar'ın Akdeniz coğrafyasında yaşayanlara kıyasla, daha kısıtlı bir sanat kabiliyetleri vardır. Akdenizliler'in açık mavi bir gökyüzüne ve ılıman iklime sahip olmaları, onları daha yaratıcı kılmıştır. Yazılan eserler, üretildikleri bölgenin gökyüzüyle bağlantılıdır (Neuberger & Thornes, 2005, s. 94)¹¹. İklimsel kavramsallaştırmalar, bizzat insan tarafından yapıldığı için, ifade edilen tanımların kültürle bağlantısı çok fazladır. Livingstone (2002) bu durumu "töresel klimatoloji" (*moral climatology*) çatısı altında somutlaştırmaya çalışır. İklim dahi, birtakım öğrenilmiş yargılarla değerlendirilmektedir. Wagner'in operalarında, bu yaklaşım iklimsel estetik olarak tanımlanabilir. *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* (*Tannhäuser ve Wartburg Şarkıcılar Yarışması*, WWV 70) operasında, tropikal iklimde bulunan başkarakter, Venusberg'in tembelleştirici ve cezbedici coğrafyasında uysallaşmış bir haldedir. Wagner dinleyiciye, bir Almanın bu iklimi tercih etmemesi gerektiği mesajını verir. Bunun tam zıttı bir durumu, Tannhäuser'in kuzeydeki evi Wartburg'da ortaya koyar. Wartburg'un ölçülü iklimi, Almanya'yı çağrıştıran dağları, çayırları ve ovaları, tropikal iklimin uyuşturan coğrafyasından daha cazip şekilde gösterilir. Aynı atmosfer, *Parsifal* Operası'ndaki (WWV 111) büyülü bahçenin tropikal bitki örtüsünde de görülür (Paige, 2017, s. 345-347). Müzikal atmosferin, librettonun, kısacası eserleri oluşturan genel yapının temelinde, coğrafi porteler vardır.

¹¹ Wagner'in "*Art and Climate*" makalesinin, bir klimatoloji ansiklopedisinde konu başlığı olması, müzik ve klimatoloji ilişkisinin iki disiplin arasındaki bağlantısını gözler önüne sermektedir.

Müzik ve drama paradigmasının temel şartlarını, iklimsel özelliklerin kendisi oluşturmaktadır (Paige, 2019, s. 147).

Wagner'in müzik, iklim ve coğrafya ilişkilendirmesinin bir benzerini, 1928 yılında Mahmut Ragıp Gazimihal'in (1900-1961) Anadolu türkeleri ile alakalı yapmış olduğu tespitlerde de görmek mümkündür. Karadeniz türkülerinin; fırtına, şiddetli kış, sarp dağlar ve karanlık ormanların ifadesi oldukları için, şiddetli sayılabileceklerini söyler. Buna karşın Batı Anadolu'daki türkülerin, güneş ve açık gökyüzü etkisiyle, kederden uzak oldukları yorumunu yapar. Orta Anadolu'daki hafif ve ılık havanın türkülere etki ettiğini ve Hatay'a doğru gidildikçe, yorucu çöl havasının etkisiyle, güneşin kurşun ağırlığının türkülere çöktüğünü ifade eder. Karadenizlilerin müzik ritimlerinin ve rakslarının, can verirken sıçramakta olan hamsi balıklarından etkilendiğini ve müzik yapısının denizle bağlantısının olduğunu öne sürer (Gazimihal, 2017, s. 91-93). Her ne kadar öznel değerlendirmeler olarak kabul edilebilecek olsa da, 1920'li yıllarda Türk bir müzikolog tarafından iklim, coğrafya ve müzik bağlantısının anlamlandırılmaya çalışıldığı görülür¹².

20. yüzyılın ikinci yarısında, avangard bestecilerin müzikten sese yoğunlaşmaları ise başka bir sürecin başlamasına sebep olur. 1940'lı ve 1950'li yıllarda, John Cage, Pierre Schaeffer ve Karlheinz Stockhausen gibi avangard akımı temsil eden bestecilerin etkisiyle, müziğin odağı perdelerden seslere kayar (Avcı, 2022, s. 267). John Cage'in sembolleşen "4'33" (1952) başlıklı eseri, bir piyanistin hiçbirşey çalmadan piyano başında sessizce durmasından ibarettir. Cage, o anlarda çıkan her sesi, eserin bir parçası olarak kabul eder. Kanadalı besteci R. Murray Schafer'in bu akımdan etkilenecek ortaya attığı kavram ise soundscape olacaktır. Daha önce bahsedilen *landscape*'ten uyarlanarak ortaya atılan bu kavram, ses manzarası olarak da Türkçeleştirilebilir. Bu yaklaşıma göre her mekanın sessel bir kimliği vardır. Schafer, bunu aktivist bir tutumla hayata geçirir. İklim değişiminden endişe duyan besteci, dünyanın değişen ses yapısına dikkat çekmek için seslere yoğunlaşır. Bu eğilim, ekoeleştirel bir yaklaşım olarak da değerlendirilir (Özdemir, 2019). Eleştirel ve aktivist tutum, bir ekomüzikoloji çalışmasının çevreye nasıl olumlu bir katkı yapabileceğini sorgular. Ekomüzikoloji olarak 21. yüzyılda doğan bu dal; 20. yüzyıldaki endüstrileşmeyle bağlantılı olan sosyal ve biyofiziksel krizlerden beslenerek ortaya çıkar (Pedelty, Aaron, Chiang, Dirksen, & Kinnear, 2022, s. 4).¹³ Müzik çalışmaları artık müziğin ötesindeki seslere odaklanır. Steven Feld, daha sonra, *acoustemology* kavramını öne sürerek, antropolog ve etnomüzikologların bir kültürün sonik epistemolojisini, sesleri inceleyerek ele alabileceklerini göstermeye çalışır (Rice, 2013, s. 58). Feld, Papua Yeni Gine'deki Kaluli yerlilerini incelediği çalışmasında, insanları ve yaşadıkları coğrafyanın seslerini kayıt eder. *Voices Of The Rainforest* (1991) adlı albümde¹⁴, ağaç keserken şarkı söyleyen yerlileri, kuş seslerini ve diğer bütün unsurları duymak mümkündür. Feld, Kaluli yerlilerinin müzik olarak kavramsallaştırdıkları bir şey olmadığını, onlar için sadece doğadaki seslerin var olduğunu ve sesler arasında herhangi bir hiyerarşi gözetmediklerini aktarır (Feld, 1984, s. 389). Nils-Aslak Valkeapää'nın 1993 yılında yayınladığı *Goase Duşşe'si* (*Kuş Senfonisi*)¹⁵; kuş, su, geyik zili ve insan seslerinin kayıt edildiği bir diğer çalışma olarak karşımıza çıkar. Besteci, doğa ve insanın bütünlüğünü ortaya koymaya çalışır (Rice, 2013, s. 58). Etnomüzikolog John Blacking'in, "insanlarca organize edilen sesler" (*Humanly organized sound*; 2000, s. 3) olarak adlandırdığı insanmerkezli tanımı, bu yeni yaklaşımda talepleri karşılamaz. Odak artık, organize edilen değil, kendi halinde var olan bütün seslerdir. Coğrafya bir bütün olarak ele alınır. İnsan, bir bütünün merkezi değil, parçası haline gelmiştir. Bu da post-yapısalcı yaklaşıma bir örnek olarak gösterilebilir. Müziğin ötesinde, coğrafyadaki bütün seslerin sınırına girilmiştir.

12 Müzikoloji eğitimini önce Berlin'de, daha sonra Paris'deki Schola Cantorum'da alan Gazimihal'in, oradaki kavramsallaştırmaları, Türkiye'deki yerel müziklerin analizlerine uyarlamaya çalışması gibi bir durum söz konusu olabilir.

13 Ekomüzikolojinin aktivist tutumu, ekoeleştirel müzikoloji olarak da tanımlanmıştır (Allen, 2011, s. 393).

14 *Voices Of The Rainforest* (1991) albümündeki "Cutting Trees" bölümünde, yerlilerin ağaç kesme sesleri, şarkı söylemeleri ve doğadaki diğer sesler kayıt altına alınmıştır. Cutting Trees, bağlantıdan dinlenebilir: https://www.youtube.com/watch?v=AFBcqaBrYIs&list=OLAK5uy_I4AwcHQ6vPpigetm3IIW8BL5P2ZiXeDg&index=3

15 Nils-Aslak Valkeapää'nın 1993 yılında yayınladığı *Goase Duşşe'si* sinde; kuşlar, şarkı söyleyen insanlar, hareket halindeki hayvanlar vb. birçok unusu duymak mümkündür. Albüm, bağlantıdan dinlenebilir: https://www.youtube.com/watch?v=1m_Ip0WVFPm&t=1408s

Bu çalışma, müziğin ötesindeki seslere yoğunlaşan bir yapıda değildir. İncelemenin amacı; müzik eseri, iklim, coğrafya ve toplum ilişkisini ortaya koymaktır. Ekomüzikoloji alanında çalışmalar yapan Aaron S. Allen'in belirttiği müzik+kültür+doğa modeli (2017, s. 92), müziğin ötesindeki seslere yoğunlaşmakla birlikte, tasarlanan seslerden meydana gelen müziği merkeze alarak da ekomüzikolojik bir bakış açısı içinde kalınabileceğini gösterir¹⁶. Bu yaklaşıma benzer bir tespit, ulusalcı müzik akımı analiz edilirken yapılmıştır. Carl Dahlhaus, 19. ve 20. yüzyılda, müzikteki ulusalcı akımın coğrafya ile ilişkisini değerlendirirken; doğadaki ses taklitlerinin, yerel ezgilerden alıntılar yapmanın, müziğin ritmik yapısını tabiat¹⁷ ve dil ile bağlı bir hale getirdiğini öne sürer (Dahlhaus, 1984; akt. Leyshon, Matless, & Revill, 1995, s. 426).

Annales Okulu'nun modelinden bu çalışma için uyarlanan, coğrafya+iklim+toplum+müzik modelinin, müzik+kültür+doğa üçlüsü ile benzerlikleri açıkça gözükmemektedir. Bu duruma dikkat çekebilmek adına, ekomüzikoloji alanına da değinilmek istenmiştir. Silvers'in (2012), Kuzeydoğu Brezilya'daki müzik kültürünün doğayla ilişkisini inceleyen akustik etnografi araştırması, insanlar tarafından tasarlanmış müziğin, çevre ile ilişkisine yoğunlaşan örnek bir çalışma olarak gösterilebilir. Müziği şekillendiren çevrenin etkisine eğilen Leyshon, Matless, & Revill "The Place of Music"¹⁸ (1995) başlıklı makalelerinde, coğrafya-müzik bağlantısına odaklanırlar. Burada, coğrafyadan kasıt, aynı zamanda şehir hayatının kendisidir. Araştırma, coğrafyanın, sosyoloji ve müzik ile bağlantısına yönelik kısa bir değerlendirme olarak düşünülebilir¹⁹. Makalenin, coğrafya alanında çalışan kişiler tarafından yazılmış olması, disiplinlerarasılığın 20. yüzyıl sonundaki göstergelerinden birisi olarak değerlendirilebilir.

Müziğin farklı disiplinlerle iş birliği yapılarak ele alınma isteği, diğer alanlardaki yönelimlerle benzerlik gösterir. Joseph Kerman bu ihtiyacı, müzikolog ve analizci ayrımı yaparak ortaya koyar. Ona göre, analizcinin dikkati bir yapıtın içsel işleyişine odaklanırken, müzikolog yapıtı etkileyen gerçeklerin ve şartların yer aldığı bir ağ boyunca yayılmıştır (Kerman, 1985, s. 72). Bütün bu göstergelerin ışığında; Antonio Vivaldi'nin *Dört Mevsim* Konçertoları'nı Annalesçi bir yaklaşımla ele almanın, eserin kültürel altyapısına dair bilimsel çıkarımlar yapılmasına yardımcı olabileceği söylenebilir. Her şeyden önce besteci Antonio Vivaldi bir Akdenizli'dir. Annales Okulu mensubu Braudel'in *Akdeniz Dünyası* çalışmasında ele aldığı olgularla eserin kesiştiği birçok nokta keşfedilebilir. Eser, Akdeniz coğrafyasının sembolleşen merkezi Venedik'te bestelenmiştir ve bağlantılı olduğu sonelerde iklime, topluma, çevreye ve kültüre dair birçok gösterge mevcuttur. Bir kelime dahi, coğrafyaya ve çevreye dair ipucu sunabilmektedir. Bu bütüncül yaklaşım, müzik motiflerinin ve cümlelerinin aslında gerçekten ne anlama geldiğini açıklayabilir. Eserde şimdiye kadar çoktan keşfedilmiş olan, "kuş cıvıltılarının taklidi, kopan fırtınanın motiflere yansıması" vb. olgular zaten partisyona bir göz atarak tespit edilecek yüzeysel unsurlardır. Salt estetik deneyim ve biçimsel analiz yoluyla değerlendirilemeyecek kültürel kodlar barındıran bu eserin, gömülü (saklı, ifşa edilmeyi bekleyen) göstergeleri coğrafya-iklim-toplum-müzik bağlantısı ile ortaya konulabilir.

5. VENEDİK'İN COĞRAFYASI

Venedik, lagün coğrafyası olarak tanımlanır. Şehri Adriyatik Denizi'nden ince bir zar gibi ayıran uzun sahil şeritleri, hassas birer bariyer görevi görmektedirler. Bariyer kumsalları olarak da anılan bu şeritler *lido* olarak adlandırılırlar (Housley, Ammerman, & McClennen, 2004, s. 140-142). Dolayısıyla Adriyatik 'den hem ayrılmış, hem de onu bünyesine kabul etmiş, arada kalmış bir yapıya sahiptir (bknz. Şekil 1). Bu bölge,

16 Bu yorumun insan merkezli olduğunu düşünüp mesafeli yaklaşanlar da olabilir. Alanda farklı yaklaşımların dile getirilmesi, olağan bir durum olarak değerlendirilmelidir.

17 Alıntı yapılan makalede *landscape* kavramı kullanılmıştır.

18 "Müziğin Mekânı"

19 İstanbul'daki politik eylemler esnasında sokağa çıkan kent sakinlerinin ürettikleri seslerin yapısı ve eylemlerin içinde gerçekleştiği toplumsal yapı arasındaki ilişkiyi ele alan bir çalışma, Emine Şirin Özgün Tanır tarafından gerçekleştirilmiştir. Çalışmada, sosyolojik yapının ses alanına yansımasına dair önemli çıkarımlar vardır. (bknz. Özgün Tanır, 2012)

coğrafya-insan etkileşiminin erken ortaya çıktığı yerlerden bir tanesidir. Venedik'te insan müdahalesi ile coğrafyanın değişimi, ortaçağdan itibaren başlar. Bu şehir, coğrafi açıdan bitmek bilmeyen bir dönüşümün içerisinde olmuştur. Başa çıkması kolay olmayan bu lagünler ve adacıklar bölgesi, insan ile sürekli mücadele içindedir. Coğrafyaya yapılan ilk müdahale çabalarından biri, 1324 yılında Brenta Nehri'nin Rialto Havzası'na dökülmesini engellemek için yönünün değiştirilme planıdır (Crouzet-Pavan, 2014, s. 39).

Lagünün adacıkları yutmasını, suyun karaya hükmetmesini önlemek için, Venedikliler büyük bir çaba göstermektedirler. 16. ve 17. yüzyılda, ana akarsu çıkışlarını lagünün dışına yönlendirmek için Venedik Cumhuriyeti tarafından yürütülen çalışmalar, anakaranın jeomorfolojik bir değişim geçirmesine sebep olmuştur. 16. yüzyılın başlarına tarihlenen haritalar, bugünkü lagünden çok farklı bir coğrafyayı tasvir etmektedir (Furlanetto & Bondesan, 2015, s. 262). Tatlı suların lagünden denize yönlendirilmeye çalışılması, suda da yapısal değişimlere yol açar. Yüzyıllar süresince lagünü besleyen tatlısulara yapılan bu müdahaleler, lagünün hafif tuzlu yapısını bozarak, aşırı tuzlanmasına neden olur (Gatto & Carbognin, 2009, s. 381-382).



Şekil 1: Şehri, Adriyatik Denizi'nden kısmen ayıran sahil şeritleri (*lido*)

Lagün coğrafyasının insan müdahalesi ile yapısal bir değişime girme süreci, bitmek bilmeyen bir dönüşümü başlatmıştır. Lagün, insanın kolay kolay kontrol edemeyeceği, uzlaşmaz bir iradenin emrinde değişir ve hareket eder (Crouzet-Pavan, 2014, s. 37). İnsan müdahalesine doğanın verdiği cevap tehditkardır. Venedikliler, Roma dönemi ve ortaçağdan beri suyun hızlı bir şekilde yükseldiğinin farkındadır (Camuffo, Bertolin, & Schenal, 2017, s. 76). Coğrafyaya yaptıkları müdahaleler ile ipleri eline almaya çalışan Venedikliler'in, coğrafya tarafından yutulma korkuları onları hep çare aramaya zorlamıştır. Depremlerin etkisiyle adalar lagün tarafından yutulmakta ve kara bir yüzyılda yaklaşık 15 santimetre suya batmaktadır (Lorenzetti, 1961, s. 15). Tarihçi Pirenne, şehrin zor koşullarıyla baş etmeye çalışan 6. yüzyıldaki ilk yerleşimcileri, "kumlu ve şanssız adacıkların bahtsız insanları" olarak tanımlamıştır. Atilla'nın 5. yüzyılda Aquila'ya²⁰ saldırısından sonra kaçanlarla, Franklar'ın Istria²¹ işgalinden kurtulmaya çalışanların, can havliyle bu coğrafyaya sığındıkları anlatılmaktadır (1984, s. 216). Coğrafyanın zor koşulları ve siyasi iklim, buraya yerleşenlerin bahtsız bir yazgının parçası olarak değerlendirilmelerine sebep olur.

20 Orta İtalya'da bir şehir

21 Slovenya, Hırvatistan ve İtalya arasında konumlanan; bugün büyük bölümü Hırvatistan'a bağlı yarımada.

Venedik, sıklıkla geçici su baskınlarının yaşandığı bir bölgedir. Şiddetli rüzgarlar ve yağmurlar ile yoğunlaşan bu fenomen, *aqua alta* olarak adlandırılır. Malamocco Lidosu'nun bir bölümünün 12. yüzyılda bu doğa olayı sebebiyle suya gömüldüğü tahmin edilmektedir (Crouzet-Pavan, 2014, s. 37). Bütün bu kırılğan yapının içinde, bölgede kalmakta ısrar eden, mücadelecü Kuzey İtalyalı profili dikkati çeker. 10. yüzyılda Venedik Körfezi'nin kontrolünü ele geçirip, 11. yüzyılda Adriyatik Denizi'ndeki ticarete hükmeden Venedikliler, 14. yüzyılda 100 bin nüfusa ulaşmıştır (Waley & Dean, 2014, s. 270). Denizin yükselmesi ile oluşan büyük seller, burada yaşayanların sabrını taşırılmış ve şehri terk etmeyi dahi düşündürmüştür. Depremlerle, fırtınalarla ve su altında kalan adacıklarla baş edemeyeceğinden korkan Doç²² Pietro Ziani (1205-1229), Venedikli vatandaşları Constantinopolis'e taşınmayı teklif etmiştir (Enzi & Camuffo, 1995, s. 283). Suyun içinde var olup, yine suyla mücadele ederek ayakta kalmaya çalışın bu şehrin, deniz ile olan ilişkisi geçmişten bugüne devam etmektedir. Şehir, bugün de yükselen sularla baş etmeye çalışır.

Venedik'in her bir yönü düalizm bağlamında sembolik bir öneme sahiptir. Zıtlıklar şehri olan Venedik, dağ ve sahilin ortasındaki kırılğan bir bölgedir. Her an denizle mücadele içinde olan bu coğrafya, bir yandan da surları andıran sıra dağlara bakar. Şehir, iki doğa figürü arasında ayakta kalmaya çalışır: Dağ ve kıyı. Meşhur St. Marco Meydanı, yükselen su tehdidinin yanı sıra, kuzeydoğu tarafında yükselen Alp Dağları'nın uzantısı Dolomit Dağları'nın tehditkar soğuşunu da arkasına almaktadır.

19. yüzyıla kadar, Venedik ikonografisinde ya da resim çizimlerinde dikkat çekmeyen Dolomit Dağları, Venedik şehrinin kuzey bölgelerinden görülebilmesine rağmen, zihinlerde arka plandadır (bknz. Şekil 2). Josiah Gilbert'in *Titian's Country* (1896) başlıklı kitabıyla Dolomitler, Venedik ikonografisinde yer bulmaya başlar (Bainbridge, 2020). Bu dağların geçmişten beri şehrin bir parçası oldukları gerçeği ortaya çıkar. Keşfedilmemiş ve izole olmuş topografyasına rağmen, Venedik'in kozmopolit aurasına eklenmiş olurlar. Venedikli ressam Titian'ın (1490-1576) resimlerinde çizdiği dağlar dahi, fark edilerek önem kazanır. Dolomitlere ilginin artması esnasında, İsviçre Alpleri ile kıyaslanması söz konusu olur. İngiliz yazar Henry James (1849-1916) Dolomit Dağları'nın Alplerden daha çekici olduğunu ifade edecektir (Bainbridge, 2017)



Şekil 2: Venedik şehrinin arkasında yükselen sıradağlar 3D görüntüde bu şekilde görünmektedir.

Venedik'in kıyı ve dağ arasındaki coğrafi konumu, onun kırılğanlık ile bütünleşmesine sebep olmuştur. Burada doğup yetişen Kuzey İtalyalı Antonio Vivaldi'nin, böylesine riskli ve devamlı dönüşen bir coğrafyada bulunması, ısrarla bu şehirde yaşamaya devam etmesi, müzik üretiminde doğayı eserine paydaş olarak seçmesine sebep olmuş olabilir. Coğrafya ile beraber öne çıkan bir diğer unsur da, Kuzey İtalya'nın karakterini inşa eden iklimdir. Zamanın ruhunun iklim ile olan bağlantısı bu dönemi şekillendiren faktörlerden birisidir. Bu ilişkinin incelenmesi, coğrafya-insan arasındaki bağın anlaşılması için önem teşkil etmektedir.

²² Venedik şehrinin yöneticilerine verilen unvan.

6. ZAMANIN RUHU: 18. YÜZYILDA İKLİMİ ANLAMAYA ÇALIŞMAK

Müzik eseri, zamanın ruhunun seslerle olan ilişkisidir. Bu, her dönemin bir gerçeğidir. 17. yüzyıl Barok; Rokoko ve Klasik üslubun ortaya çıktığı 18. yüzyıl ise Aydınlanma olarak adlandırılır. Bunun sebebi, bilim ve sanattaki ilerlemelerdir. Annales çerçevesinden bakılan bu çalışmada ise, zamanın ruhu daha farklı bir şekilde ele alınacaktır. *Dört Mevsim* Konçertoları'nın bestelendiği dönem, iklim ve insan arasındaki mücadeleyi sorgulayan bir zaman dilimidir. İklim çalışmaları, zamanın ruhunu temsil etmektedir. Rönesanstan itibaren başlayan gelişmeler, yeni bir bilim anlayışını getirmiştir. Bu yeni bilim anlayışında amaç, insanların çevreyi anlayıp kontrol altına alabilecekleri sistemleri geliştirmek olmuştur (Kishlansky, Geary, & O'Brien, 2010, s. 387). Gözlem ve deneylerin yapıldığı yeni laboratuvarlar, doğa yasalarının keşfedilmesi için ortaya çıkmaya başlamıştır. İklimi anlamak ve onun beklenmedik değişimlerine karşı önlem almak da doğayla mücadele içinde olan insanların bir başka amacıdır.

17. yüzyılın ikinci yarısında, İtalya'daki empirik iklim çalışmalarının temeli atılır. Medici ailesine mensup Dük II. Ferdinand ve arkadaşları, 1654 yılında ilk meteorolojik iletişim ağını kurarlar. Cam hazneli sıvılı termometreler, barometreler ve yağış ölçerler üretilir. Bu meteorolojik ağın yedisi İtalya'da olmak üzere, Avrupa'da 11 adet birimi bulunur. En erken sıcaklık ölçümleri, dükün şehri Floransa'da gerçekleşir (Camuffo, Becherini, & Della Valle, 2020, s. 944). Medici ağı olarak isimlendirilen bu süreçten sonra, meteoroloji çalışmaları gelişmeye devam eder. Verilerine net şekilde ulaşılabilen ilk meteorolojik ölçümler, 18. yüzyılda hayata geçer. En erken meteorolojik gözlem kaydı Pietro Geatano Grifoni'ye (1751-1766) aittir. Daha sonra Luca Martini 1756-1775 tarihleri arasında Floransa şehrinde termometre ile ölçüm çalışmaları yapar (Camuffo, Becherini, & Della Valle, 2021, s. 41).

Lydia Barnett (2015) 18. yüzyılda iklim değişikliği üzerine yapılan çalışmaları anlattığı *"The Theology of Climate Change: Sin as Agency in the Enlightenment's Anthropocene"*²³ makalesinde zamanın ruhuna dair önemli tespitler yapar. Antroposen, insanın Sanayi Devrimi itibarıyla çevre üzerinde yaptığı dönüştürücü etkiyi başlatan dönemi ifade etmektedir. Bu makalede ise Antroposen köklerinin, Sanayi Devrimi'nin yoğunlaştığı dönemin hemen öncesinde, 18. yüzyılın ilk yarısında bulunduğu yorumlaması yapılır. İklimin süreç içinde dönüştüğüne dair ilk kuramların ortaya atıldığı zamanın, 18. yüzyıl olduğunu belirten Barnett, bunu bir eşik olarak değerlendirir (2015, s. 218).

İklim ve insan arasındaki ilişkilerin ortaya atıldığı kuramlar teolojiktir. Nuh Tufanı'nı, insanoğlunun iklim tarafından cezalandırılması olarak kabul eden doğabilimci Johann Jacob Schuchzer (1672-1733) 1722 yılında *"Theses on the Flood"*²⁴ çalışmasını yayınlar ve büyük tufan ile cennet gibi olan dünyanın saf ve huzurlu havasının yok olduğunu öne sürer. 1695 yılında John Woodward (1665-1728) tarafından yayınlanan *"Towards a National History of the Earth"*²⁵ çalışması İtalyan doğabilimcilerinin de ilgisini çekmiş ve 1714 yılında Bologna Bilim Enstitüsü'nde tartışılmıştır (Barnett, 2015, s. 224-225). Bir diğer İtalyan doğabilimci Antonio Vallisneri (1661-1730) ise iklim ve insanın arasındaki günah bağına ele alan bir Katolik olarak öne çıkar. Johann Jacob Schuchzer Nuh Tufanı'nın insanların günahlarından ötürü doğaya zarar verdiğini ifade etmiş ama insan bedeninin bundan etkilendiğine dair bir çıkarım yapmamıştır. Vallisneri'ye göre ise tufandan sonra nasıl ki iklim zarar gördüyse, insan sağlığı da bu dönüşümden etkilenmiştir. İnsanın sorumluluğu ve günahkarlığını bilim-teoloji temelinde tartışan çalışması *"Of Marine Bodies Found in the Mountains"*²⁶ 1721 yılında yayınlanmış ve bütün canlıların iklimle olan göbekbağı keskin bir tezle öne sürülmüştür (Barnett, 2015, s. 225). 1716 yılında Bologna'da Bilim Akademisi kurulmuş ve ilk meteorolojik ölçümler başlamıştır. 1724 yılında Padua'daki üniversitede de bu tarz çalışmalar yapılır (Comani, 1987; Camuffo, 1984; akt. Camuffo & Enzi, 1992, s. 144). İtalyanlar bütün güçleriyle iklimi keşfetmeye ve anlamaya odaklanmışlardır.

23 "İklim Değişiminin Teolojisi: Aydınlanma'nın Antroposen Dönemi'nde Günah Etkeni"

24 "Seller Üzerine Tezler"

25 "Dünyanın Ulusal Tarihine Doğru"

26 "Dağlarda Bulunan Deniz Canlısı Bedenleri" keşfedilen fosiller üzerine yazılmış olan bir eserdir. Bu bulgular Büyük Tufan ile ilişkilendirilir.

İklim ile ilgilenen 18. yüzyıl İtalyan bilim insanlarının çağdaşı Antonio Vivaldi'nin *Dört Mevsim* Konçertoları, işte bu atmosferde 1725 yılında Amsterdam'da yayınlanır. Eserin bestelenmesinin ise yayınlanma tarihinden çok önce 1716-1717 yıllarında Venedik'de hayata geçtiği öne sürülmektedir (Heller, 1997, s. 171). Teolojik-bilimsel yayınların tarihiyle *Dört Mevsim* Konçertoları'nın bestelenme tarihleri arasındaki yakınlık ve konu birliği (iklim), zamanın ruhunun her yere yayıldığına dair göstergeler sunmaktadır²⁷. Bir sonraki bölümde sıcaklık anomalilerinin²⁸ dönemi (15-19. yüzyıl) olarak yorumlanan Küçük Buzul Çağı'nın Kuzey İtalya'sında eseri bestelemiş olan Antonio Vivaldi'nin ve bu dönemlerde yaşamış olan Kuzey İtalyalıların, iklim ve afet belleklerine odaklanılacaktır. Geçmişe dönük bir iklim ve afetler tarihi okuması yapmak, eserin yazıldığı dönemi ve kültürü daha rahat anlamamıza yardımcı olabilir. Kuzey İtalya'nın, iklim, afet, tarımsal üretim, kıtlık, sel, donma, aşırı sıcak dalgaları vb. özellikleri, soneler ve müzik eserinin kendisi ile bütüncül bir şekilde ele alınacaktır.

7. İKLİM, COĞRAFYA, TARIMSAL ÜRETİM VE KENT KÜLTÜRLERİNİN ESERLE BÜTÜNLEŞMESİ

7.1 Konçerto No. 1, Mi Majör, "İlkbahar" (Op. 8, No. 1, RV 269)

Fernand Braudel, *Akdeniz Dünyası*'nda araştırmasını yaptığı coğrafyayı tanımlarken, Akdeniz'in sahte konuksever ikliminin bazen sert ve öldürücü olabileceğini yazar (2017a, s. 379). 16. ve 17. yüzyıl Akdenizi'nin iklim yapısını sahte konukseverlik ile özdeşleştirmesinin sebebi, bu iklimin insanlara beklenmedik sürprizler sunmasıdır. Bunun yanında baharın güzelliği kolay kolay perdelenmemektedir. Braudel, baharın gelip çatışını şu şekilde aktarır:

"Bahar dönencesi yaklaşırken, her şey yeniden ve oldukça ani bir şekilde değişmektedir; bu Mağrip takvimine göre, ağaçların açılanmaları için uygun bir zaman ve bülbüllerin şakımaya başladıkları mevsimdir. Gerçek ilkbaharın eli kulağındadır; sekiz günlük bir kaçamak, yaprakların ve çiçeklerin birdenbire çıkmalarına yetmektedir" (Braudel, 2017a, s. 373).

Bu anlatım bir Akdenizli ve Venedikli olan Antonio Vivaldi'nin bahar temalı konçertosunun "Allegro" başlıklı ilk bölümünde de görülür: "Bahar geldi ve kuşlar onu neşeye, sevinçli şarkılarla selamlıyorlar" (Launchbury, 2010, s. x-xi, bkz. Şekil 3-4)²⁹.



© Used by permission of Hal Leonard Europe BV (Italy)³⁰

Şekil 3: "Bahar geldi" (Ölçü numarası: 1-3)

27 *Dört Mevsim* Konçertoları'nın 1725'te yayınlanmasının ardından yine bir başka Venedikli besteci Benedetto Marcello tarafından 1731 yılında bestelenen *Il pianto e il riso delle quattro stagioni* (Dört Mevsimin Gözyaşları ve Kahkahaları) isimli dini bir eser de mevcuttur. Marcello'nun bu eseri kilisenin alt kısmında bulunan bir mezara düştükten sonra dindar bir kişiliğe bürünerek yazdığı aktarılmaktadır (Roche, 2003).

28 Sıcaklık anomalisi: Ortalama sıcaklık derecesinden sapma durumu (Brittanica, 2022)

29 Sonelerin İtalyanca orjinaleri, İngilizce, Almanca ve Fransızca tercümelemleri Eulenburg'un Launchbury editörlüğündeki ETP 1901 numaralı edisyonunda mevcuttur. Kamuya açık olmasından dolayı internette özgürce yayınlanan bu sonelerin güvenilir, basılı bir kaynaktan okunabilmesi için Eulenburg edisyonuna bir yönlendirme yapmak amacıyla atıf yapılmıştır. Bu edisyon kaynakçada belirtilmiştir. Soneler kamuya açık (*public domain*) bir kültür mirası olarak kabul edilmektedir.

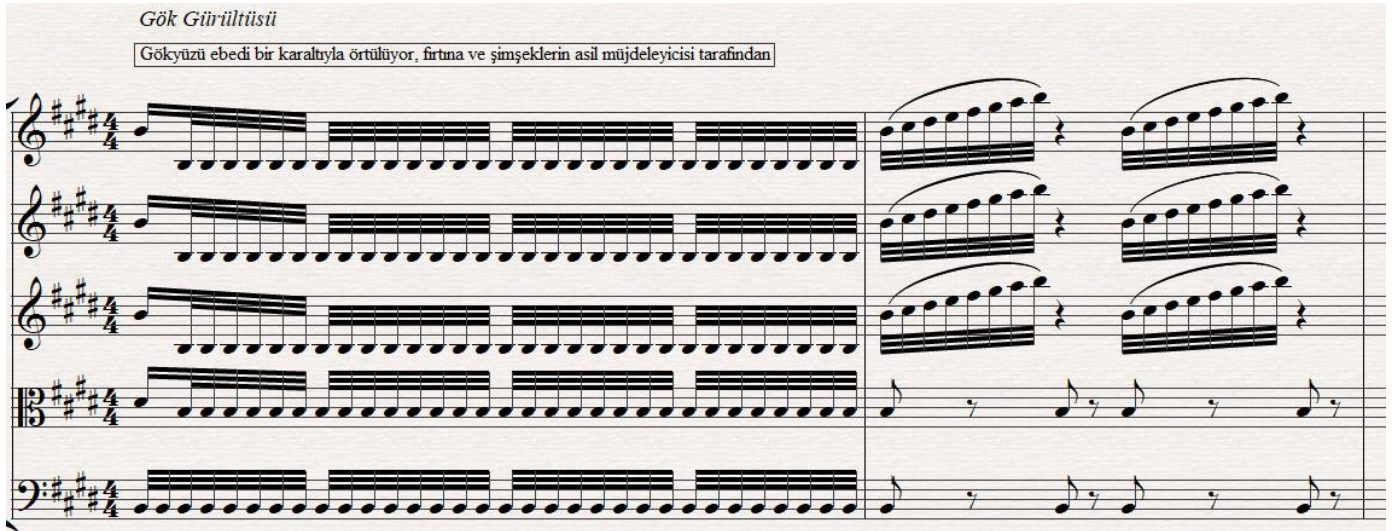
30 Partisyonlar, Gian Francesco Malipierio'nun (1882-1973) 1950 tarihli Ricordi edisyonundan, bu çalışma için tekrar uyarlanmıştır. Sone ifadelerinin Türkçeye çevrilme gerekliliğinden dolayı, yeni bir düzenleme ihtiyacı doğmuştur. Partisyonlar bu çalışma için Sibelius programında yazılmış ve düzenleme için yayınevinden gerekli izin alınmıştır: [https://imslp.org/wiki/Le_quattro_stagioni_\(Vivaldi%2C_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/Le_quattro_stagioni_(Vivaldi%2C_Antonio))



© Used by permission of Hal Leonard Europe BV (Italy)

Şekil 4: “ve kuşlar onu neşeyle, sevinçli şarkılarla selamlıyorlar” (Ölçü numarası: 22-23)

Braudel'in “sahte konuksever iklim” olarak bahsettiği olgunun diğer bir yansımasını, Vivaldi'nin motiflerinde görürüz. “Gökyüzü ebedi bir karaltıyla örtülüyor, fırtına ve şimşeklerin asil müjdeleyicisi tarafından” (Launchbury, 2010, s. x-xi) anlatımının 32'lik notalarla müzik diline yansımasına şahit oluruz. Baharın ortasındaki bu ani iklimsel değişimin verdiği şaşkınlık, hem sözlere hem de notalara bariz şekilde yansımıştır (bkz. Şekil 5).



© Used by permission of Hal Leonard Europe BV (Italy)

Şekil 5: “Gökyüzü ebedi bir karaltıyla örtülüyor, fırtına ve şimşeklerin asil müjdeleyicisi tarafından” (Ölçü numarası:45-46)

Huzurlu bahar atmosferinin tam ortasında Vivaldi'nin neden böyle keskin bir üslup değişimine gittiği, sadece “virtüözite gösterisi” başlığı altında açıklanamaz. 15-19. yüzyıllarının, Kuzey İtalya ikliminin Küçük Buzul Çağı (Camuffo & Enzi, 1992, s. 147) olarak sınıflandırıldığını düşünecek olursak, meseleye farklı bir çerçeveden bakabiliriz. O dönemin, iklim ve sıcaklık dengesizliklerinin ortaya çıktığı çetin bir zaman olarak değerlendirildiği hesaba katılırsa, bahar döneminin tıpkı Braudel'in dediği gibi “sahte bir konukseverlik tavrı” içinde olduğu yorumlaması yapılabilir. Gökyüzü İtalyanlar için her an kırbacını vuracak olan gizli bir güç gibidir. 16. yüzyılda Floransa'da ani şekilde baş gösteren yıldırım vakalarından birkaç tanesini Floransalı diplomat ve siyaset bilimci Niccolo Machiavelli (1469-1527) de aktarır:

“...Herkes ihtiyar Lorenzo de'Medici'nin ölümünden önce, katedralin en yüksek noktasına yıldırım düşmesiyle binada büyük hasar oluştuğunu bilir. Ayrıca, herkes-Floransa halkı tarafından yaşamı boyunca Gonfalonier³¹ yapılmış- Piero Soderini'nin sürülüp rütbeleri geri alındığı günden az önce, saraya yıldırım düştüğünü bilir” (2017, s. 195).

İtalyanların gökyüzü olaylarına korkuyla yaklaşımları ve batıl inançlar kazanmaları, yine Machiavelli tarafından nakledilir: Halk, Toskana'nın her tarafında ve Arezzo'nun üstünde, havada birbirleriyle dövüşen silahlı adamları iştirip gördüğünü söylemektedir (2017, s. 195). Savaşların, ölümlerin ve uğursuz gelişmelerin göstergesi olarak yorumlanan gökyüzü olayları, o dönemde İtalyanları çok korkutur. Bu belleğin müziğe yansması, Vivaldi'nin baharı tasvir ederken, 32'lik notalarla huzurlu atmosferi ani ve keskin bir şekilde sonlandırmasıdır.

Huzurlu bahar atmosferinin kara bulutlar, fırtına ve şimşek ile kesilmesi, iklim bilimi çerçevesinden değerlendirilirse daha farklı bir bakış açısı yakalanabilir. 17. yüzyıldaki Akdeniz iklim yapısını geriye dönük bir şekilde ele alan Diodato, Büntgen ve Bellocchi, yayınladıkları klimatoloji çalışmasında, o dönemki baharların bugünden daha soğuk, nemli ve yağışlı olduğu tespitini yaparlar. 17. yüzyıldan 20. yüzyıla, yağış potansiyeli her yüz yıllık periyotta gittikçe azalır (2018, s. 390). Dolayısıyla iklimsel durum, bugünkü bahar anlayışından daha farklıdır. 1687 ve 1717 yılları arasında Orta ve Doğu Avrupa'da bahar mevsimlerinin sert geçtiği tespiti yapılır (Pfister, 1999; akt. Luterbacher, ve diğerleri, 2001). Venedik'deki su yükselmelerinin 8. yüzyıldan itibaren yazılı kaynaklar üzerinden incelendiği bir çalışmada, sonedeki kara bulutlar ve fırtına anlatımına benzer içeriklere rastlanır. Bu fenomenin Ortaçağ'dan beri tanındığı ve metinlere yansıdığı ortaya çıkmaktadır. 1279 tarihlerinde, Cherso adasının yöneticisi Giovanni Dandolo'nun taç giydiği gün, gökyüzünün gece gibi karardığı, rüzgarların estiği ve şimşeklerin çıktığı, daha sonra suların yükselmesiyle şehrin selden büyük zarar gördüğü aktarılır (M. de la Drome, 1864; akt. Enzi&Camuffo, 1995). 8. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar 200'den fazla sel anlatımının doğrudan alıntılandığı çalışmada, gün veya ayların net verildiği kayıtlar da vardır. Bu çalışmanın konusu itibarıyla, 17. yüzyıldaki bir örnek dikkat çekicidir. 1686 yılında yazılmış olan bir metinde, Nisan ayında Siroko rüzgarının etkisiyle, lagün sularının Venedik'te sele neden olduğu belirtilir (Cronaca di Pellestirina; akt. Enzi&Camuffo, 1995). 17. yüzyıldaki soğuk ilkbaharlara değinen Le Roy Ladurie, Mart-Nisan aylarındaki beklenmedik soğuktan ve yaz aylarındaki yağışlı yazlardan ötürü tarımın zarar gördüğünü ve herkesin acı çektiğini belirtir (2021, s. 39). Müzik estetiği açısından eseri ele alan Massimo Ossi, değişken müzik dinamiklerinin dinleyici ile olan ilişkisine yoğunlaşır. Ossi, kuş seslerinin taklitleri dışında kalan pasajların metin olmadan anlaşılamayacağını, eserin bu bağlamda karmaşık bir yapısı olduğunu ifade eder. Özellikle rüzgârı betimleyen, dinamiği yüksek müzik cümlelerinin, dinleyici için muğlak kalabileceği yorumunu yapar (2016, s. 118). Eserdeki bu tip yüksek dinamik değişimleri, iklim ve coğrafyanın zorlayıcı şartlarının özellikle vurgulanmak istenmesi olarak değerlendirilebilir.

Konçertonun “Largo e pianissimo sempre” başlıklı ikinci bölümündeki vurgu ise çobandır: “...ve böylece bir çoban, iç açıcı çiçeklerle dolu çayırda, yaprak ve bitki hışırtılarının arasında, sadık köpeği yanındayken uyuyor” (Launchbury, 2010, s. x-xi). “Uyuyan çoban”, “yaprakların ve bitkilerin hışırtısı” ve “havlayan köpek”, ayrı ayrı partisyonda belirtilmiş, motif ve cümlelerle temsil edilmiştir (bkz. Şekil 6). Derine inildiğinde, hayvancılık kültürünün İtalya'daki yansmasını görmek mümkündür. Venedik'den Mantova, Roma vb. şehirlere seyahat etmiş olan Vivaldi sadece yaşadığı şehrin dar kanallarında gözlemlediklerini değil, dağ ve ova insanını da eserine yansıtır. Ticaret bağlamında çok etkili olan İtalya, dağlı ve ovalısıyla hayvancılık ile barışık bir yapıdadır. Bu yaşam koşulları içinde çobanların zaman zaman yer değiştirmeleri, soğuğu ve sıcığını deneyimlemeleri onların eserde de temsil edilmelerine sebep olur. Hatta sürüyü koruyan ve çobana yoldaşlık eden sadık köpekler de bu bütünlüğe eklenir.

31 Şehrin yöneticisi

Ve böylece bir çoban, iç açıcı çiçeklerle dolu çayırd, yaprak ve bitki hışırtılarının arasında, sadık köpeği yanındayken uyuyor

Uyuyan çoban

Largo

Violin

Violin I

Violin II

Viola

Yaprakların ve bitkilerin hışırtısı

pp sempre

mf

(segue)

(segue)

Havlayan köpek

f

© Used by permission of Hal Leonard Europe BV (Italy)

Şekil 6: "...ve böylece bir çoban, iç açıcı çiçeklerle dolu çayırd, yaprak ve bitki hışırtılarının arasında, sadık köpeği yanındayken uyuyor" (Ölçü numarası : 84-86)

Çobanların iklimle olan ilişkisi ve hareketlilikleri, bu eserde var olmalarını sağlar. Braudel *Akdeniz Dünyası*'nın "Fiziki Birlik: İklim ve Tarih" başlıklı bölümünde 16. ve 17. yüzyılda İtalya'da hareket halinde olan çobanları anlatır: "Karlar tarafından ablukaya alınan birçok dağ kitlesi, alçak bölgelere giden sürüler ve çobanlar tarafından terk edilmişlerdir. Evlerinde kalan dağlılar, sonbahar pazarlarında, artık besleyemeyecekleri genç hayvanları satmışlardır" (Braudel, 2017a, s. 393). Kar kütleleri artınca sürüleriyle birlikte dağdan aşağı inen ve bu esnada dağlılarla ticari ilişki içinde olan çobanlar, şehirle dağ arasındaki bağlantıyı sağlayan figürler olarak öne çıkmaktadırlar. Durmaksızın hareket halinde olan bu çobanlar coğrafyaya en hakim kişilerdir. Çoban karakteri, yaz temalı konçertoda da karşımıza çıkacaktır.

7.2 Konçerto No. 2, Sol minör, "Yaz" (Op. 8, No. 2, RV 315)

Vivaldi, yaz temalı konçertosunun ilk bölümüne "Sıcakta Uyuşukluk"³² (bkz. Şekil 7) ifadesini vurgulayarak başlar: "Haşın ve güneşle yakıp kavuran havada, insanlar ve bütün canlılar bitap düşmüşler, çam ağacı kuruyup gitmiştir" (Launchbury, 2010, s. xii-xiii). Bu ifadelerin neyi anlatmak istediğini tam olarak aydınlatmak için yeniden iklim tarihine dönmemiz gerekir. 15-18. yüzyılda yaşamış olan Kuzey İtalyalılar, beklenmeyen fırtınaların yanında yüksek sıcaklarla da mücadele etmişlerdir.

Sıcakta uyuşukluk

Haşın ve güneşle yakıp kavuran havada, insanlar ve bütün canlılar bitap düşmüşler, çam ağacı kuruyup gitmiştir

Allegro non molto

Violin

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello
B.c.

pp

pp

pp

pp

pp

© Used by permission of Hal Leonard Europe BV (Italy)

Şekil 7: "Haşın ve güneşle yakıp kavuran havada, insanlar ve bütün canlılar bitap düşmüşler, çam ağacı kuruyup gitmiştir" (Ölçü numarası : 1-11)

32 "Languidezza Per Il Caldo"

Akdeniz coğrafyasının yaz mevsimini anlatan Braudel; yaz döneminin ağır bedeller ödettiğini, kuraklığın her yerde akarsuların duraklamasına ve kurummasına sebep olduğunu söylemektedir. Sulama sıkıntısı sebebiyle, bütün otçul bitkilerin gelişmesi duraklamaktadır (2017a, s. 380). Yüksek sıcaklıkların yol açtığı kuraklığın 17. yüzyıldaki göstergelerinden bir tanesi de Katolik Kilisesi'nin İtalya'da düzenlediği yakarış ritüelleridir. Kilisenin görevlendirdiği rahipler, sıkıntı yaşanan bölgede, halkla beraber yağmur duasına çıkarlar. Bu ritüeller sadece yağmur duasından ibaret değildir. Yakarış ritüelleri (*rogation ceremonies*) yağmur talep eden *pro-pluvia* ve sert hava koşullarının (kar, fırtına, şiddetli yağmur vb.) durulması için yapılan *pro-serenitate* olmak üzere ikiye ayrılır. Venedik'in güneybatısında konumlanan Pesaro şehrindeki *Madonna delle Grazie* Katolik Kilisesi'nde, 1594-1855 yılları arasında uygulanan ritüellerin 69'u *pro-pluvia* (yağmur talep eden), 46'sı *pro-serenitate* (durgunluk talep eden) olarak düzenlenmiştir. Yağmur talep eden ritüeller; 1657'de Mayıs'dan Ağustos'a 4 ay, 1659'da Haziran'dan Ağustos'a 3 ay, 1683'de Şubat'dan Nisan'a 3 ay devam etmiştir (Venturati, 2018, s. 173-174). Coğrafi konumundan dolayı çok daha sıcak olan İspanya'da *pro-pluvia* ritüelleri ağırlıktadır. 1576-1800 tarihleri arasındaki Toledo Katedrali'nde düzenlenen ayinler incelendiğinde üç periyod ortaya çıkmıştır. Birincisi 1576-1624, ikincisi 1625-1718 ve üçüncüsü 1719-1800 tarihleri arasında düzenlenen ritüellerdir (Fernando, Santisteban, Barriendos, & Mediavilla, 2008, s. 237). Avrupa'da sarı sıcak olarak nitelendirilen 1704-1707 tarihleri arasındaki süreçte, yüksek sıcaklıklar ve kuraklıktan dolayı nehirlerin alçak düzeyden akması sonucu suların mikroplandığı, zehirlenme ve ishal sonucunda, önce 200.000, daha sonra 1719'da 450.000 bin kişinin hayatını kaybettiği aktarılır (Le Roy Ladurie, 2021, s. 111-112). Bu veriler, 17. ve 18. yüzyıldaki sıcak yazları Avrupa genelinde doğrulamaktadır. Avrupa'daki yüksek sıcaklıklar, Papalık'ın yakarış ritüelinden sorumlu din adamları görevlendirmesine sebep olacak kadar insanları etkiler. Bu sıcaklar geçici yer değiştirmelere dahi sebep olur. Nüfuzlu kişilerin yaz göçlerine değinen Braudel, Roma'da, Avignon'da, Milano'da ve Sevilla'da, zenginlerin, soyluların, burjuvaların, laiklerin ve ruhban sınıfının, aşırı sıcaklardan kenti terk ettiklerini anlatır (2017a, s. 416).

Akdeniz ikliminin etkisindeki Avrupa ülkeleri, tarımsal faaliyetlerini yaz mevsimindeki bu sığağı hesap ederek düzenlerler. Az su ve bol güneş odaklı üretim yapmaya odaklanan çiftçilerin başlıca gıdaları üzüm ve zeytindir (Kishlansky, Geary, & O'Brien, 2010, s. 345). Vivaldi'nin sonelerde ve müzik cümlelerinde ifade ettiği sıcakta yaşanan uyuşukluk, özellikle açık havada çalışan çiftçi, çoban vb. insanları etkiler. Bu tembelleştiren sığağın ortasında rüzgarların mücadelesi sonelerde şöyle ifade edilir: "Tatlı bir Zefir rüzgarı eser ama ona meydan okurcasına Bora rüzgarı aniden bastırır" (Launchbury, 2010, s. xii-xiii). Kuzey İtalya coğrafyasının beklenmedik değişimleri yeniden ortaya çıkar. Braudel'in ifadesiyle sahte konukseverlik yeniden gerçek yüzünü gösterir. Batıdan ılık ılık esen Zefir rüzgarı 16'lık üçlemeler ile partiyonda vücut bulurken ona meydan okuyan Bora rüzgarı 32'lik motiflerle temsil edilir (bkz. Şekil 8-9).

Tatlı bir Zefir
Tatlı bir Zefir rüzgan eser

© Used by permission of Hal Leonard Europe BV (Italy)
Şekil 8: "Tatlı bir Zefir rüzgarı eser..." (Ölçü numarası : 78-81)

“Küçük bir çoban yaklaşan fırtınadan ve onu bekleyen kaderden korkup ağlar” (Launchbury, 2010, s. xii-xiii; bkz. Şekil 10) anlatımı ile çoban vurgusu yeniden ortaya çıkar³³. Çoban üzerinden yapılan anlatımlar aslında İtalya'da *contadini* olarak adlandırılan köylülerin genel tutum ve davranışlarını betimlemeye çalışmaktadır. Çoban burada, kırsal kesim insanı *contadini* sınıfının bir mensubudur.

“Ghent ve Bruges, Cenova, Milano, Floransa, Siena ve deniz topografyasının engellerine karşı da savaşmak zorunda olan Venedik gibi ticaret sayesinde çok zenginleşmiş kentler bile işlerini ve güçlerini kırsal çevreleri üzerine, İtalyan kentlerinin *contado* dedikleri 'kırsal kesim' üzerine dayandırmak zorundadır; İtalyan köylüleri *contadini* adını buradan almıştır” (Le Goff, 2017, s. 326).

Venedik, burjuvanın İtalya'da tarım sistemini kontrol altına aldığı dönemde, eski feodal yapıyı en son terk eden gelenekçi bir şehirdir. Soylular, 18. yüzyılın ikinci yarısına kadar tarım alanında söz sahibi olmaya devam etmiştir (Emilio, 1997, s. 227). Dolayısıyla toprak sahibi ve köylü ilişkisi Venedik'de belli bir süre daha etkisini kaybetmez. Ortaçağ şehir cumhuriyetleri zamanından kalma *contadini* yaşam tarzı, 18. yüzyılın ilk yarısında hala geçerlidir. Tarım arazilerine yer açmak için, otlak alanlarının ve ormanların istimlak edilmesini anlatan İtalyan tarım uzmanı Lorenzi, 1778 yılında yazdığı bir şiirde, bu dönüşümü çoban karakteri üzerinden tasvir eder. Çoban, hayvanlarını otlatmak için bulamadığı için “zavallı” olarak tanımlanır (Emilio, 1997, s. 241).

Vivaldi'nin sonelerindeki çoban karakteri, iklimle dört mevsim mücadele içinde olan *contadini* sınıfının eserdeki temsilcisidir. Hayvanlarına sahip çıkmaya çalışan, kimi zaman köpeğiyle uyuyan, fırtınanın kendisine ve hayvanlarına vereceği zarardan korkup ağlayan bu çoban, insanın doğa karşısındaki savunmasızlığını temsil eder. İtalyanlar bu beklenmedik zamanlarda ortaya çıkan doğa olaylarından çok korkmaktadırlar. Bu korkunun ve umutsuzluğun müziğe yansması ise solo keman kesitinde, kromatik bas inişinde³⁴ ve eksilmiş 5'li/7'li yapısında görülür (bkz. Şekil 10). Müzikte, çoban ve doğa arasındaki göndermeler, 19. yüzyılda da görülmeye devam eder. Beethoven'ın Pastoral olarak da bilinen 6. Senfonisi'nin son bölümünün başlığı: “Çobanın şarkısı-fırtına sonrası neşeli ve şükran dolu duygular” olarak belirlenmiştir (Frogley, 1995, s. 105). Tıpkı Vivaldi'nin eserinde olduğu gibi, burada da fırtına ile mücadele eden çoban anlatılır.



© Used by permission of Hal Leonard Europe BV (Italy)

Şekil 9 “...ama ona meydan okurcasına Bora rüzgarı aniden bastırır” (Ölçü numarası : 90-92)

33 Sonenin üstünde yer alan “Çobanın ağlayışı” (bkz. Şekil 10) ifadesinin orijinali “Il Pianto Del Villanello”dur. *Villanello*, İtalyan köylülerini genel olarak ifade eden *contadino* kelimesi ile bağlantılı “çiftçi, işçi, köylü” manalarına da gelmekle birlikte, soneyle ilişkisi sebebiyle “çoban” olarak anlamlandırılmıştır.

34 Klasik Batı Müziği'nde kromatik bas inişinin ve eksilmiş akorların hüznün, keder vb. duyguları aktarmada bir araç olarak kullanılmaları çok rastlanılan bir alışkanlıktır. Kromatik bas inişindeki benzer yapıyı Henry Purcell'in (1659-1695) Dido ve Aeneas operasının “When I am laid in earth” aryasındaki *basso ostinato* yürüyüşünde de görmek mümkündür. Bu eser daha sonra Oliver Hirschbiegel'in 2004 tarihli filmi *Untergang* (Çöküş) filminde de kullanılmıştır. Besteci Stephan Zacharias, Purcell'in bu aryasını yeni bir düzenlemeyle filme uyarlayarak II. Dünya Savaşı'nın sonlarında sığınakta ölüme hazırlanan Nazi yönetimi mensuplarının depresif ruh hallerini yansıtır (Düzenlemenin adı: *Eva Brauns letzter Brief*-Eva Braun'un Son Mektubu-). Dolayısıyla kromatik bas inişinin umutsuzluk, mağlubiyet vb. karamsar duyguların göstergesi olarak algılanışının 21. yüzyılda da devam ettiği söylenebilir.

Çobanın Ağlayışı

Küçük bir çoban yaklaşan fırtınadan ve onu bekleyen kaderden korkup ağlar

© Used by permission of Hal Leonard Europe BV (Italy)

Şekil 10: “Küçük bir çoban yaklaşan fırtınadan ve onu bekleyen kaderden korkup ağlar” anlatımı kromatik bas inişi ve kırmızı renk ile belirtilen eksilmiş yapı öğeleri (Eksik 7’li ve 5’linin 2. çevrimleri) ile güçlendirilmeye çalışılmıştır. Akorların klavsen veya org ile çalınmasıyla, melodinin iletmek istediği mesaj daha etkili olur. (Ölçü numarası:116-121)

Korku unsurunun Venedik’in geneline yayıldığı anlatılmaktadır. Venediklilerin bu korkularını anlamak için yeniden iklime ve coğrafyaya odaklanmak gerekir. Venedik lagününün kimi zaman keyif kaçırıcı ve yalnızlığa mahkûm eden atmosferini betimleyen James Morris: “Çoğu öğlen vakti, hatta yazın bile, suyu gri ve dalgalı hale getiren pek hoş olmayan soğuk bir rüzgâr eser ve ufuklar sonsuz uzaklıktadır” (1960, s. 270) anlatımıyla, şehrin soyutlanışını tasvir eder. Bu dışarıdan soyutlayan doğa olaylarına bir de lagün korkusu eklenir. İklimsel olayların mitolojik efsanelerle harmanlanması esrarengizlik seviyesini daha da artırır. Adacıkları yutma gücüne sahip olan bu coğrafyada, denizcilerin en büyük çekincesi sığ sularda zor duruma düşmektir. “Venedikliler her zaman karaya oturmaktan korkmuşlardır. Fırtınalar, iblisler, korsanlar, canavarlar -Venedik denizciliği folklorundaki tüm figürler- bir tarafa, sığ sular hepsinden daha korkunçtur” (Morris, 1960, s. 270). Korku duygusu, karadaki çobandan gemideki denizciye kadar Venediklilerin ortak noktası haline gelmiştir. Coğrafya ürkütmektedir. Nitekim ağlayan çobanı korkutan kaderin temsilcisi yeniden 32’lik notalar olacaktır. Ardı ardına sıralanan motifler İtalyanların yüzleşmek zorunda oldukları doğayı simgelemeye devam eder (bkz. Şekil 11).

© Used by permission of Hal Leonard Europe BV (Italy)

Şekil 11: Coğrafyanın insanları zorlayan ve korkutan yapısı yeniden kemanlar aracılığı ile 32’lik motiflerle müziğe yansıtılır.

(Ölçü numarası : 155-158)

Konçertonun “Adagio e piano – Presto e forte” başlıklı ikinci bölümünde vurgu sürüyle dolaşan sineklere ve gök gürültülerine yapılır: “Çakan şimşeklerin, vahşi gök gürültüsünün ve öfkeli bir şekilde akın eden sinek sürülerinin korkusundan yorgun uzuvlar dinlenmeyi reddetmiştir” (Launchbury, 2010, s. xii-xiii). Sinek sürülerinin hücum etmesi, özellikle kırsal kesim sakinleri olan *contadini* için zorlayıcı bir durumdur. Sonelerde belirtilen yorgun uzuvlar, sıcağın ortasında sineklerle baş etmek zorunda olan köylülerin çektiği sıkıntıyı anlatmaya çalışmaktadır. *Contadini* solist, sineklerin vızıltısı 1. ve 2. kemanlar ile temsil edilirken, gök gürültüsü *Presto* temposundaki *tutti* ünison ile müziğe yansıtılır (bkz. Şekil 12).

Çakan şimşeklerin, vahşi gök gürültüsünün ve öfkeli bir şekilde akın eden sinek sürülerinin korkusundan yorgun uzuvlar dinlenmeyi reddetmiştir

Adagio

Presto

Violin

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello
Basso Continuo

Çeşitli sinekler

Gök Gürültüsü

p

f

f

f

© Used by permission of Hal Leonard Europe BV (Italy)

Şekil 12: “Çakan şimşeklerin, vahşi gök gürültüsünün ve öfkeli bir şekilde akın eden sinek sürülerinin korkusundan yorgun uzuvlar dinlenmeyi reddetmiştir” (Ölçü numarası : 175-178)

Geriye dönük bir okuma yapıldığı zaman sineklerin Kuzey İtalya'ya yaptıkları göçlerle ilgili bazı verilere ulaşılabilmektedir. Dario Camuffo ve Silvia Enzi (1992) Küçük Buzul Çağı olarak adlandırılan 15. ve 19. yüzyıl süresince, Kuzey İtalya coğrafyasında ciddi çekirge göçleri (*Locusta migratoria*) görüldüğünü ifade etmektedirler. Arşiv çalışmalarından elde ettikleri sonuçlara göre, bu göçlerin özellikle sıcaklıkların arttığı yaz mevsiminde (sıklıkla Ağustos ayında) gerçekleştiğini aktarmaktadırlar. Bu göçü teşvik eden unsurlardan birinin de siroko rüzgârı olabileceğine dair çıkarımlarda bulunan araştırmacılar, siroko etkisinin sürüleri önce Büyük Macaristan Ovası'na getirdiğini, daha sonra bora rüzgarının bölgeye hâkim olmasıyla İtalya'ya sürüklendiklerini tahmin etmektedirler. En yoğun göç dalgalarının 14., 16. ve 17. yüzyılda Küçük Buzul Çağı'nın tam kalbinde gerçekleştiği tespitini yapmışlardır (Camuffo & Enzi, 1992, s. 147). 15. ve 16. yüzyıldaki önemli olayların kayıt edildiği, yazarı belli olmayan *Diario Ferrarese* kitabında, 19 Aralık 1499 tarihinde Venedik'in San Marco Meydanı'nda çekirge sürülerinin belirdiği, kalabalık nüfuslarından dolayı uzaktan buluta benzetildikleri aktarılır (1933, s. 238). 15. yüzyılın sonundaki bu olaya benzer başka bir kayıt 17. yüzyılda tutulur; 1646 yazında Venedik'in adacıklarında ve lidolarında çekirge sürülerinin dolaştığı anlatılmaktadır (Galliccioli, 1646, s. 194; akt. Camuffo & Enzi, 1990, s. 65). Bu veriler, Vivaldi'nin müzikle ve sonelerle ifade etmeye çalıştığı atmosferle büyük ölçüde uyumaktadır.

Konçertonun “Presto” başlıklı son bölümünde ise, yaz mevsiminde yaşanan bir fırtına anlatılır. Sonenin üzerinde yer alan “Fırtınalı bir yaz havası”³⁵ ifadesi ve sone cümlesinin kendisi atmosfere ilişkin yeterli açıklamayı zaten yapar: “Ah, ne yazık ki korkuları haklı çıkmıştır; gök gürültüsü, şimşekler ve dolu, azametli

35 Tempo Impetuoso D'estate

buğdayların ve mısır saplarının başlarını koparır” (Launchbury, 2010, s. xii-xiii; bkz. Şekil 13). Bir *contadino* havadan endişe etmiş ve nihayetinde korktuğu başına gelmiştir. Fırtınanın ortasında kalan çoban yine İtalyan köylüsünün temsilcisidir. Şiddetli fırtına bölüm boyunca Presto temposundaki 16'lıklar ile müziğe yansıtılır.

Fırtınalı bir yaz havası

Ah, ne yazık ki korkuları doğru çıkmıştır; gök gürültüsü, şimşekler ve dolu azametli buğdayların ve mısır saplarının başlarını koparır

Presto

© Used by permission of Hal Leonard Europe BV (Italy)

Şekil 13: “Ah, ne yazık ki korkuları haklı çıkmıştır; gök gürültüsü, şimşekler ve dolu, azametli buğdayların ve mısır saplarının başlarını koparır” (Ölçü numarası: 197-200)

Bu bölümdeki anahtar unsur ise tahıl ürünleridir.³⁶ Tahıl ürünlerinin ve bütün ekinlerin başlarını koparan fırtına bizi İtalya'nın tarım üretimine götürmektedir. Tarlaların bu şiddetli fırtınadan nasıl etkilendiklerini anlatan üçüncü bölüm, Venedik'in her tarafına yansıyan bir afete değinir. Köylüden tüccara, tüccardan soyluya bütün bir şehrin gıda sorununa dönüşebilen bu krizler, ticarete de darbe vurabilmektedir. İtalya'da tahıl ürünlerine altın kadar önem verilir. Bunun sebebi beslenmesi gereken kalabalık nüfustur. 1696 yılında 137.867 kişilik nüfusuyla Venedik İtalya'nın en kalabalık ikinci, Avrupa'nın ise yedinci şehri olmuştur (Pezzolo, 2014, s. 257). Böylesine kalabalık ve hareketli bir şehirde gıda ihtiyacı elbette çok önemli bir unsur olarak ön plana çıkar. Şehir kimi zaman kıtlıklarla da mücadele etmektedir³⁷. Venedik'te, San Marco ve Rialto'da, kıtlığı sona erdiren 1570 yılındaki yağışa kadar halka her gün un dağıtılmıştır (Braudel, 2017b, s. 378). Tarım üretimi ve ticaret açısından verimli bir yer olan Kuzey İtalya, bunu iklimin dengesiz koşullarına rağmen başarabilmiş coğrafyalar arasındadır. 18. yüzyıldaki tarımsal gelişmeler sonrasında, güney bölgelerine kıyasla kuzey bölgeleri tarım ürünlerinden çok daha fazla verim elde etmeyi başarmıştır (Ciriacono, 2006, s. 79).

36 “Tronca il capo alle Spiche e a' grani alteri” (Grani: Buğdaylar, Spiche: Mısır). İtalyancada, özellikle yerel dillerde “Le spighe” tarladaki mısır olarak anlaşılmaktadır. Spiche kullanımı ise Venedik lehçesiyle alakalıdır.

37 16 Kasım 1502 yılında Niccolo Machiavelli'nin İtalya'nın Imola şehriden yazdığı bir mektupta gıdanın ne kadar önemli bir unsur olduğu ortaya çıkar: “Buğday burada bizim ölçümüzle *stai*’su kırk *soldi*’den hızla satılıyor ve bu şehirde teğmen olan Messer Jacopo dal Borgo, Lord’un bölgesinde buğday için bir kayıt tutulduğunu ve bulunan miktarların tüm şehirlerde az olduğunu, kiminde bir, diğer bazılarında iki aylık buğday olduğunu, bu Lord’un başka yerlerden buğday tedarik edebileceğine bakmaksızın, mevcut miktarın yabancı askerlerin gelmesiyle bu ülkede iyi yaşam şartları için yetmeyeceğini söyledi bana” (Machiavelli, 2011, s. 41).

Yaz dönemi Akdeniz'de hasat dönemidir. Haziran'da buğday, Ağustos'ta incirler hasat edilirken bağ bozumu Eylül'de gerçekleşir (Braudel, 2017a, s. 411). Olgunlaşan tahıl ürünlerinin fırtına ile mücadelelerinin anlatıldığı *Presto* bölümü hasat edilmeye hazır olan ekinlerin başlarına gelen felaketi anlatmaktadır. Yazın sonuna doğru Alp geçitlerinden gelen soğuk hava istilaları, Venedik'te hortumların çıkmasına sebep olabilmektedir (Camuffo & Enzi, 1992, s. 146). Afet olarak değerlendirilebilecek olan bu fenomene ek olarak, yaz mevsimlerinin dengesiz seyri eşlik eder. Avrupa'da 1630-1690 periyodu, -ortalamaya kıyasla- soğuk ilkbaharlar ve yazlar dönemi olarak tanımlanmasına karşın; 1630, 1660 ve 1680 senelerinde sıcak yazlar da yaşanır (Le Roy Ladurie, 2021, s. 46). Şaşırtan iklim koşullarına maruz kalan insanların, yazın ortasında yaşadıkları bu tip öngörülemeyen doğa olayları, esere de yansır.

İklim krizinden çıkış da yine tarımsal üretimin verimliliği ile mümkün olur. 17. yüzyılda başlayıp 18. yüzyılda en verimli seviyesine gelen tarımsal yenilikler, Kuzey İtalyalıların kötü hava koşullarının üstesinden gelmelerini sağlamıştır. 1629-1630 yılları arasında yaşanan veba salgını, nehirlerin taşmasına yol açan dengesiz yağışlar ve ekinlerin telef olmalarına sebep olan nemli havanın verdiği zararlar, bol mahsulün elde edilmesi ile aşılabilmektedir (Alfani, 2010, s. 40). Bütün bu veriler ışığında eserde geçen fırtına ve tahıl ürünleri ilişkisinin iklim ve tarım tarihiyle alakalı ipuçlar barındıran bir belge niteliğinde olduğu söylenebilir.

7.3 Konçerto No. 3, Fa Majör, "Sonbahar" (Op. 8, No. 3; RV 293)

Sonbahar temalı konçertoda öne çıkan kavramlar ise kutlamalar, sarhoşluk ve son bölümdeki avcılıktır. Venediklilerin bütün zorluklara rağmen kutlamalardan ve karnavallardan ödün vermemeleri bu konçertoda anlatılır. Venedik ritüeller mekanıdır ve törensellik şehirden kırsala her yere yayılır. 11. yüzyılın sonunda başlayan ve 700 yıl boyunca devam eden karnaval geleneği bir süre duraklama yaşasa da 1970 yılında yeniden dirilir. Normal şartlarda 40 gün süren bu kutlamalar 18. yüzyılda kimi zaman altı aya kadar uzatılır. Ekim ayının ilk pazarında başlayıp Mart'ın sonunda veya paskalya orucu döneminde sona erer (Ackroyd, 2009, s. 243). İklim dengesizliklerinden çekinen, doğa ile mücadele eden ama eğlenceden de ödün vermeyen bu insanlar, şehir kültürünü yaratan unsurlardır. Venedik şehrinin bitmek bilmeyen hareketliliğini, bölge insanının duygu durumundaki ani değişiklikleri, şehir ve coğrafya ile özdeşleştirmek mümkündür. Mekan ve ruh birbirleriyle bağlantılı unsurlardır. 17. yüzyılda Venedik'de bulunan İngiliz elçi Sir Henry Wotton (1568-1639) Venedik için 'Şehir inşa edildiği element gibi yükselip alçalmaktadır' ifadelerini kullanır. (Ackroyd, 2009, s. 20). Su elementinin hareketliliği ile şehrin inişli çıkışlı duygu durumu arasında bağlantı kuran Sir Henry Wotton belli ki Venedik'in hareketliliğinden çok etkilenmiştir. 18. yüzyılın başında Venedik'in ekonomik gücü, üretim ve ticarete nazaran şehir kültüründen gelir. Şehir; seremonileri, kumarhaneleri ve süslü binalarıyla herkesi kendisine çeker (Talbot, 1978, s. 314).

Konçertonun "Allegro" başlıklı ilk bölümü, Venedik'deki kutlama kültürünün hasat seremonisine dönüşmesini müzik diliyle anlatır: "Çiftçiler mutluluk veren bereketli hasatı dans ve şarkılarla kutlarlar" (Launchbury, 2010, s. xiv-xv; bkz. Şekil 14).

Çiftçilerin dans etmesi ve şarkı söylemesi

Çiftçiler mutluluk veren bereketli hasatı dans ve şarkılarla kutlarlar

Allegro

Violin
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Basso Continuo

© Used by permission of Hal Leonard Europe BV (Italy)

Şekil 14: “Çiftçiler mutluluk veren bereketli hasatı dans ve şarkılarla kutlarlar” (Ölçü numarası: 1-3)

Bu büyük kutlama esnasındaki sarhoşluk da müziğe yansır. Sarhoş bir çiftçi, solist tarafından 16'lık motiflerle betimlenir. Diğer sarhoşluk yaşayanlar da sürekli bastaki motiflerle temsil edilmektedir: “ve birçoğunu alevlendirir Baküs'ün likörü” (Launchbury, 2010, s. xiv-xv; bkz. Şekil 15). Yaşanılan zorluklara rağmen hayat devam etmiş ve sonbaharda ekinlerini hasat etmenin mutluluğunu yaşayan çiftçiler bu bereketin sarhoşluğuna kendilerini kaptırmışlardır.

Bir sarhoş

ve birçoğunu alevlendirir Baküs'ün likörü

Violin
Basso Continuo

© Used by permission of Hal Leonard Europe BV (Italy)

Şekil 15: “ve birçoğunu alevlendirir Baküs'ün likörü” (Ölçü numarası: 32-33)

Baküs'ün likörü, Akdeniz coğrafyasına ait olan mitlerden bir tanesidir. Baküs, şarap ve eğlence tanrısı Dionysos'un bir diğer adıdır. Mitolojide, Dionysos'un sarhoş edici bu içeceği insanların dertlerini yatıştırmak için yaydığı anlatılır. Dionysos, ölçülü kullanıldığında şarabın, insanın daha mutlu ve daha sosyal olmasına yardımcı olacağını, varoluşundan zevk almasını sağlayacağını, canlandırıcı etkisi altında hüznelerini, kederlerini, hastalananların acılarını bir süreliğine de olsa unutacaklarını keşfetmiş ve her yerde asma ekip

yetiştirilmesini öğretmiştir (Berens, 2021, s. 120). Bu kendinden geçme geleneği, Antik Yunan medeniyetinden alınan bir miras olarak düşünülebilir. Erwin Rohde bu sarhoşluk içinde dans edilen Dionysosçu gece şenliklerinin Antik Yunan döneminde “gelip geçici çılgınlık nöbetleri” olarak algılandığını aktarmıştır (2020, s. 272)³⁸. Dolayısıyla Antonio Vivaldi'nin, çiftçilerin Baküs likörüyle kendilerinden geçmelerini, mitolojideki bir efsane ile özdeşleştirilmesi söz konusudur. *Contadino* olmanın zorluklarından uzaklaşmak isteyen bu insanlar, sert kış öncesindeki sonbahar hasatında kendilerini sarhoşluğun kucağına bırakarak, bir süreliğine de olsa dertlerini unutmaya gayret ederler.

Sarhoşluğun verdiği uyku da Venediklilerin bir diğer kaçış yoludur. Sert kış öncesindeki sonbaharda tembelliğin tadını çıkartmaktadırlar. “Adagio molto” başlıklı ikinci bölüm “Uyuyan sarhoşlar”³⁹ ifadesiyle bu atmosferi anlatır: “Memnuniyet veren ılık hava, şarkıları ve dansları bıraktırtıyor herkese, mevsim hepimizi davet ediyor huzurlu ve keyifli bir uyku için” (Launchbury, 2010, s. xiv-xv; bkz. Şekil 16).

Uyuyan sarhoşlar

Memnuniyet veren ılık hava, şarkıları ve dansları bıraktırtıyor herkese,
mevsim hepimizi davet ediyor huzurlu ve keyifli bir uyku için

Adagio molto

© Used by permission of Hal Leonard Europe BV (Italy)

Şekil 16: “Memnuniyet veren ılık hava, şarkıları ve dansları bıraktırtıyor herkese, mevsim hepimizi davet ediyor huzurlu ve keyifli bir uyku için” (Ölçü numarası: 116-123)

38 Erwin Rohde Antik Yunan Dönemi'ndeki Baküsçü ritüellerin, sarhoş edici yapısını detaylı bir şekilde anlatır: “Muhtemelen, bir zamanlar tüm Yunanistan'ı bir salgın hastalık gibi kasıp kavuran ve Dionysosçu gece şenliklerinde ara ara alevlenen bu derin Bakkhosçu heyecanın bir sonucu olarak, Yunan halkının yapısında belli bir hastalıklı eğilim, normal algı ve duyum yetilerini aniden gelip giden kesintilere uğratan bir duyarlılık kaldı. Gelip geçici çılgınlık nöbetlerinin bütün kentleri salgın bir hastalık gibi nasıl ele geçirdiğine dair tek tük bazı rivayetler okuruz. Bu çılgınlığın adını Frig Dağ Ana'nın daimonik refakatçilerinden alan dini eğilimli Korybaşı biçimi, hekimler ve psikologlar tarafından iyi bilinen bir fenomendi. Bu nöbetlerden etkilenenler, nesnel bir gerçekliğe karşılık gelmeyen tuhaf figürler görmekte ve flüt sesleri işitmekte, ta ki en şiddetli heyecan düzeyine ulaşana ve karşı konulmaz bir dans arzusuna yakalanana kadar” (2020, s. 272). Bu anlatım, eserdeki Baküsçü eğlence ve sarhoşluğun köklerine ışık tutmaktadır.

39 Ubriachi Dormenti

Buradaki memnuniyet veren ılık hava, siroko rüzgarı olarak düşünülebilir. Adriyatik'in uzunlamasına eksenini boyunca esen siroko, sonbahar ve kış mevsimlerinde etkili olan sürekli ve nemli bir rüzgardır (Pirazzoli & Tomasin, 2013, s. 558) Sıcak siroko rüzgarı, Venediklilerin duygusal ve miskin eğilimlerinin sebebi olarak gösterilir. O dönemde şehir içinde bazı erkeklerin kadınsı davranış göstermelerinden bile bu rüzgar sorumlu tutulmaktadır (Ackroyd, 2009, s. 24). Siroko rüzgarının ılık yapısını sadece miskinleştirici bir yapıda değerlendirmek de elbette doğru olmaz. İklimsel fenomenlerin yapısı karmaşık bir bütündür. Nitekim siroko rüzgarlarının, Venedik'in de içinde bulunduğu Kuzey Adriyatik'de, deniz yükselmelerine ve dolayısıyla su baskınlarına sebep olduğu tespit edilmiştir (Pirazzoli & Tomasin, 2013, s. 558).

Konçertonun "Allegro" başlıklı son bölümünde ise tema avcılıktır: "Avcılar, boruları, silahları ve köpekleri ile şafak vaktinde avlanmak için dışarı çıkarlar" (Launchbury, 2010, s. xiv-xv). Venedik'deki avcılık geleneği coğrafya ve ticaret ile doğrudan bağlantılıdır. Sığ lagünlerde düzenli olarak değerli kuş tüyleri için avcılık yapan Venedikliler, şehir kültürünün bir parçası haline gelmiştir⁴⁰. Lagünlerdeki avcılık geleneğinin somut bir göstergesi ise ressam Vittore Carpaccio'nun (1460-1526) "Lagünde Avlanma" adlı tablosudur. "Lagünde Avlanma"⁴¹, Venedik'de grup halinde ve planlı yapılan avlanma geleneğini yansıtır. Bu yapıt, aynı zamanda şehrin avcılık kültürünü günümüze kadar aktaran tarihsel bir belge niteliği taşımaktadır (bkz. Şekil 17).



Şekil 17: Vittore Carpaccio (Italian, about 1460 - 1526), Hunting on the Lagoon (recto); Letter Rack (verso), 79.PB.72, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Tabloda, suyun üstünde yüzen ve gökyüzünde uçan kuşlar, Venedik'in ekosistemini gözler önüne sermektedir. Vivaldi, konçertolarında kuş cıvıltılarını notalara aktararak (bkz. Şekil 4) ekosistemi müziğe yansıtır. Bu yapıt, Vivaldi'nin kuş taklitleri ve avcılık temasının görsel olarak da algılanmasını sağlar. Carpaccio Venedik'in ekosistemini gözlere, Vivaldi ise kulaklara anlatır.

40 Bu sonede anlatılan avcılık doğrudan kuş tüyü için yapılan bir av olmasa dahi, avcılığın toplu halde sistematik şekilde uygulanan bir alışkanlık olduğunu kanıtlar niteliktedir.

41 Hunting on the Lagoon

Yapıtın konusunu ilk kez ele alan isim Busiri Vici, hayvanların tüylerine zarar vermeden onları avlamak isteyen avcıların, ok yerine pişmiş topraktan yapılan terakota topları kullandıklarını ve bunun resme yansıdığını söyler (Goldner, 1980, s. 23). Kendilerine has avcılık yöntemleri geliştiren Venedikli avcılar, belli ki bunu bir yaşam tarzı haline getirirler. Lagünde avlanma artık bir alışkanlıktır. Soylular arasındaki üstünlük göstergelerinden bir tanesi de avcılıkla bağlantılıdır. 16. yüzyılda, Yunanistan'daki Çuha Adası'ndan Venedik'e şahin ve doğan kuşlarının getirildiği ve soyluların bu eğitilmiş kuşları satın alarak avlandıkları aktarılır. Bu eğitilmiş kuşlarla avlanmak bir üstünlük göstergesi olarak yorumlanır (Arbel, 2006). Bütün bu verilerin ışığında tekrar sone ve partiyon ilişkisine dönecek olursak; "Avcılar, boruları, silahları ve köpekleri ile şafak vaktinde avlanmak için dışarı çıkarlar" (Launchbury, 2010, s. xiv-xv; bkz. Şekil 18) anlatımının nasıl bir kültürü yansıttığını daha iyi kavrayabilmek mümkün hale gelebilir. Hayvanın avcılardan kaçışı müzik motiflerine ve soneye yansıtılır: "Vahşi hayvan kaçar onlar da izini sürer" (Launchbury, 2010, s. xiv-xv; bkz. Şekil 19). Tüfeklerin ve köpeklerin sebep oldukları gürültünün, hayvanın yaralanışının dahi müziğe aktarılmış olması, Vivaldi'nin ve diğer Venediklilerin buna sıklıkla şahit olduklarını kanıtlar niteliktedir: "Yaralandığı için ürkmüş, sersemlemiş tüfeklerin ve köpeklerin gürültüsünden" (Launchbury, 2010, s. xiv-xv; bkz. Şekil 20).

Avlanma
[Avcılar, boruları, silahları ve köpekleri ile şafak vaktinde avlanmak için dışarı çıkarlar]

Allegro

Violin
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Basso Continuo

© Used by permission of Hal Leonard Europe BV (Italy)

Şekil 18: "Avcılar, boruları, silahları ve köpekleri ile şafak vaktinde avlanmak için dışarı çıkarlar" (Ölçü numarası: 161-168)

Vahşi hayvanın kaçışı
[Vahşi hayvan kaçar onlar da izini sürer]

Vln.

© Used by permission of Hal Leonard Europe BV (Italy)

Şekil 19: "Vahşi hayvan kaçar onlar da izini sürer" (Ölçü numarası: 236-238)

Tüfekler ve köpekler

Yaralandığı için ürkmüş, sersemlemiş, tüfeklerin ve köpeklerin gürültüsünden



© Used by permission of Hal Leonard Europe BV (Italy)

Şekil 20: "Yaralandığı için ürkmüş, sersemlemiş tüfeklerin ve köpeklerin gürültüsünden" (Ölçü numarası: 242-245)

Bu konçertoda, şehrin kutlama ve avcılık kültürlerini yansıtan besteci, soğuk kış öncesinde kendilerini eğlenceye veren insanları müziğe yansıtır. Sonbahar mevsimi, ürünlerin hasat edilmesinden sonra tembellik yapmaya, sarhoş olup dans etmeye müsait olan son zaman dilimidir. Her ne kadar karnavallar ve eğlenceler kış dönemi içinde devam edebiliyor olsa da; doğanın açık havada Venediklilere ve Kuzey İtalyalılara merhametli davrandığı son dönemdir sonbahar mevsimi. Artık kış kapıdadır ve herkes bu mevsimi korkuyla beklemektedir.

7.4 Konçerto No. 4, Fa minör, "Kış" (Op. 8, No. 4; RV 297)

Vivaldi, afetler ile başa çıkmaya çalışan Venediklilerin asıl korkularını kış temalı konçertosunda duyurur. Kış mevsimi, şehirde kanalların donduğu, soğuk rüzgarların yaşam koşullarını zorlaştırdığı bir zaman dilimidir. Afet belleğinin (Pfister, 2011) en etkili olduğu dönem bu sebeple kış mevsimi olarak düşünülebilir. Kış döneminin yıkıcı etkisini daha iyi anlamak için, genel bir Kuzey İtalya coğrafyası bakış açısına sahip olmak gerekir. Bu mevsim, Venedik ve ona yakın konumda bulunan birçok bölgeyi ağır bedellerle karşı karşıya bırakır.

Dağlarda bulunan büyük buz kütleleri Küçük Buzul Çağı'nda yaşamış olanlar için büyük bir korku unsuru olmuştur. Buz korkusu olarak da tanımlanabilecek bu fenomen, özellikle dağlılar için büyük felaketlerin habercisi olabilmektedir. Fransa'ya çok yakın olan Kuzeybatı İtalya bölgesindeki La Thulie sakinleri 16. yüzyılda bu buz kütleleri ile mücadele ederler. Büyük sel felaketlerine yol açan ve hareket eden buz kütleleri, 1594 yılında nehir ile bütünleşerek evleri, ahırları, ormanları ve meraları yok ettiğinde, La Thulie sakinleri dev buzul gerçeği ile tanışmış olurlar (Pfister, 2011, s. 11). Bu tekrarlanan yıkıcı seller, kuzey bölgelerinde bir afet belleğinin oluşmasına sebep olur. Herkes kış mevsimini korkuyla beklemektedir.

17. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'nın tam göbeğinde yaşanan bir sel felaketi ise dönemin en büyük sarsıntılarında biri olur. 1651 yılının Ocak ayında yoğun kar yağışı ve yağmur sonrası taşan Tuna, Neckar, Main ve Ren nehirleri 15.000 kadar insanın ölümüne yol açmış, birçok yerleşimi yok etmiştir. "Büyük

Korkunç Sel" gravürü bu felaketin nasıl bir etki bıraktığını gözler önüne sermektedir (bkz. Şekil 21). Gravüre eşlik eden anlatıda ismi belli olmayan yazar, okuyuculara dizlerinin üzerlerine çöküp tövbe etmeleri gerektiğini ifade eder⁴² (Environment&Society Portal, 2022).



Şekil 21: Bayerische Staatsbibliothek München, Einbl. II, 22.

Bu büyük felaketi anlatan gravürde selden kaçmak için ağaca çıkanları, kucağındaki bebeğiyle akıntının içinde sürüklenen bir kadını, henüz kundağında yatan bir bebeğin suyun üzerinde yüzüşünü, yıkılan bir kiliseyi, telef olan hayvanları ve akıntıya kapılan binaları görebiliriz.

Venedik'deki kış korkusunu ise Braudel'in elde ettiği verilerde gözlemlemek mümkündür. Braudel, şehrin korkulu kış beklentisini yansıtan göstergelere Venedik senato belgelerini incelerken ulaşmıştır:

"Kış erken başlamakta ve geç bitmektedir; gelmesinden endişe duyulmakta ve bittiğine asla inanılmamaktadır. Geçmişin getirdiği bilgeliğe uygun olarak kış, takvimin gösterdiği tarihten önce beklenmektedir. 9 Eylül: *Essendo hormai il fine dell'estate*⁴³, demektir bir Venedik senato belgesi; sonra 20 Eylül: *venendo hora il tempo del inverno*⁴⁴... Bir dizi afet, sınama, kısıtlama ve yavaşlamalar başlamaktadır; bu, insanlar ve nesnelere için oldukça güç olan *stagione horrida*⁴⁵: Sürekli yağmurlar *di e note* ne kırları ne de kentleri sakınan su baskınları, tipiler, fırtınalar, deniz fırtınaları ve herkes için acımasız olan soğuklar, özellikle fakirler için, *incommodo ominum et maxime pauperum*⁴⁶" (Braudel, 2017a, s. 392).

Stagione horrida yani korku mevsimi olarak adlandırılan kış, insanları endişelendirmekte ve üzerine düşündürmektedir. Braudel'in aktardığı gibi Eylül ayından itibaren yapılan "Kış zamanı geliyor" uyarıları Venedik senatosunun belgelerinde görülmektedir. Neredeyse her kış, nehirler setleri yıkmakta ve sel baskınları büyük zararlara yol açmaktadır. Venedik, bunlara maruz kalan şehirlerden bir tanesidir (Braudel, 2017a, s. 372).

Bütün bu kış korkusunun ve afet belleğinin yansımaları eserde görebilmek mümkündür. Konçertonun "Allegro non molto" başlıklı ilk bölümünde donma ve titremeyi temsil eden sekizlikler "Donma ve titreme halinde karların içinde" cümlesini müzikleştirmektedirler (bkz. Şekil 22). Daha sonra "Sert esen korkunç rüzgarın ortasında..." anlatımı 32'lik keman solosu ile rüzgarı betimler (bkz. Şekil 23). "Ayakların hızlıca yere vurulduğu bir koşurmaca" (bkz. Şekil 24) kısmı ile müziksel anlatım 32'lik motiflerinin getirdiği hareketlilik ile heyecan kazanır ve soğukta koşuturan insanlar müzikleşir⁴⁷. Küçük Buzul Çağı soğğunun bedendeki yansıması da "ve dişler tıkırıyor bu dondurucu soğukta" (Launchbury, 2010, s. xvi-xvii; bkz. Şekil 25) ifadeleriyle solistin 32'likleri ile temsil edilir.

42 Bütün hakları Bayerische Staats Bibliothek'e ait olan gravürün şiir/anlatı içerikli özgün haline

<https://daten.digital-sammlungen.de/~db/0010/bsb00106529/images/index.html> bağlantısından ulaşmak mümkündür.

43 "Artık yaz sonu"

44 "Kış zamanı geliyor"

45 "Korku mevsimi"

46 "Özellikle yoksullar için olumsuz koşullar"

47 Buradaki koşurmaca Venedik'in dar sokaklarındaki sosyal hayata ışık tutan bir ifade olarak da yorumlanabilir. Venedik şehrinde yürüme bir sosyalleşme faaliyetidir. Kışın sert koşullarında dahi gerek özel gerekse ticari ilişkiler için insanlar dar sokaklarda yaya olarak ulaşım sağlarlar. Gondol, sandal vb. ulaşım araçlarına erişim sağlayabilen zenginler dahi sosyal ve politik şartlar sebebiyle Venedik'de yürümeyi tercih etmektedirler (Vivo, 2016, s. 141).

Donma ve titreme halinde karların içinde

Allegro non molto

Violin

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello
Basso Continuo

© Used by permission of Hal Leonard Europe BV (Italy)

Şekil 22: "Donma ve titreme halinde karların içinde" (Ölçü numarası:1-5)

Korkunç rüzgar

Sert esen korkunç bir rüzgarın ortasında

© Used by permission of Hal Leonard Europe BV (Italy)

Şekil 23: "Sert esen korkunç rüzgarın ortasında..." (Ölçü numarası:12-13)

Koşarak ve ayaklarını yere vurarak

Ayakların hızlıca yere vurduğu bir koşurmaca

f

f

f

f

f

f

© Used by permission of Hal Leonard Europe BV (Italy)

Şekil 24: "Ayakların hızlıca yere vurulduğu bir koşurmaca" (Ölçü numarası: 22-23)

ve dişler tıkırdıyor bu dondurucu soğukta

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

mf

© Used by permission of Hal Leonard Europe BV (Italy)

Şekil 25: "ve dişler tıkırdıyor bu dondurucu soğukta" (Ölçü numarası: 47)

Konçertonun “Largo” başlıklı ikinci bölümünde sert atmosferin sakin bir anlatımla yer değiştirmesi söz konusudur. Bu huzurlu anlatım, hem müzikte hem de metinde görülür: “Huzurlu ve mutlu günler geçiriliyor ateşin yanı başında, yağarken yağmur dışarıda” (Launchbury, 2010, s. xvi-xvii; bkz. Şekil 26). Bahar bölümünde çobanın uykusuyla, yaz bölümünde fırtına ve sineklerden yorulan uzuvlarla ve sonbaharda sarhoş olan insanlarla şekillenen yavaş bölümler, son kısım olan kış mevsiminde yağmur eşliğinde ateş başında geçirilen huzurlu bir vakitle temsil edilmektedir. Yağmur damlaları birinci ve ikinci kemanların *pizzicatoları* ile müzikleşir. Venedik'teki kışın sadece kar ve buzdan ibaret olmadığını, olağan hava şartlarıyla geçen bir kışın insanlara huzur verdiği anlatılır. Su baskınları, donma vakaları, zamansız gelen fırtınalardan yorulan insanlar kimi zaman kışın ortasında dahi huzur bulabilmektedirler. Bu duygu durumu değişiminin Venedik şehrinin değişken iklimine de işaret ettiği yorumlaması yapılabilir.

Huzurlu ve mutlu günler geçiriliyor ateşin yanı başında,
yağarken yağmur dışarıda

Largo

Violin *mf*

Violin I *Yağmur pizz.*

Violin II *pizz.*

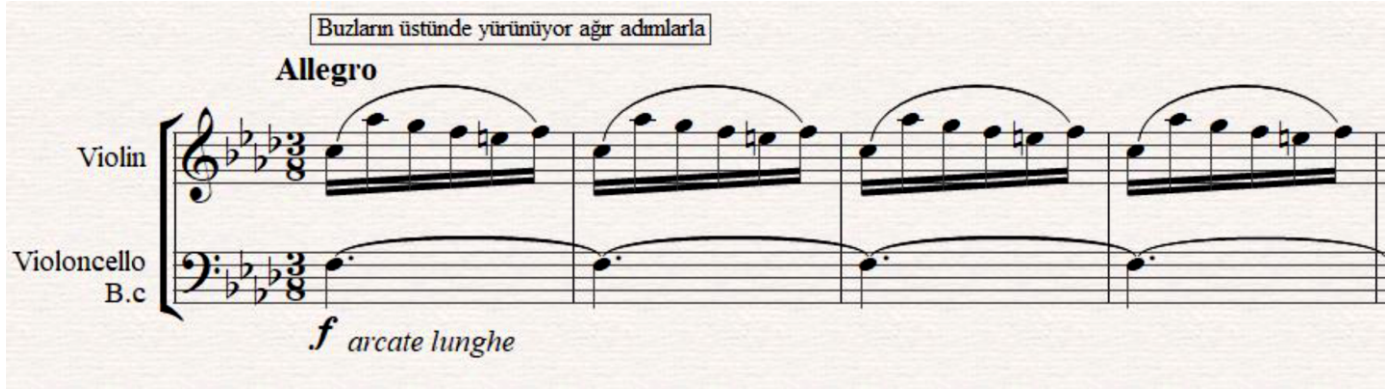
Viola

Violoncello
Basso Continuo

© Used by permission of Hal Leonard Europe BV (Italy)

Şekil 26: “Huzurlu ve mutlu günler geçiriliyor ateşin yanı başında, yağarken yağmur dışarıda” (Ölçü numarası: 64-65)

Buzun üstünde yürüme çabası, “Allegro” başlıklı son bölümde sürekli bas ile baş başa kalan solo keman ile müzikleşir: “Buzların üstünde yürünüyor ağır adımlarla” (Launchbury, 2010, s. xvi-xvii; bkz. Şekil 27). Eserin yazıldığı dönem, Kuzey İtalya'da su kaynaklarının donması sık görülen bir fenomen haline gelir. Bu anlatım da muhtemelen kanalların donduğu sert bir kışı tasvir eder. Ackroyd, Venedik şehrinin 18. yüzyılda meşhur “Buz Yılı” kavramıyla anıldığını, erzakların şehre kızaklarla getirildiğini belirtir. 1607-1608 kışında donmuş lagüne avlanmak için gelen bazı kişilerin donarak hayatını kaybettiklerini ya da seyahat edenlerin aç kurtlar tarafından öldürüldüklerini ifade eder (2009, s. 24). Camuffo & Enzi (1992, s. 151) Küçük Buzul Çağı'nda Kuzey İtalya'da geçen sert kışları araştırdıkları çalışmalarında 1684, 1709 ve 1716 kışlarının çok sert geçtiğini ve su kaynaklarının donduğunu belirtirler. Elbette suların donduğu daha birçok tarih vardır ancak bu çalışmanın konusuyla ilişkili olarak Antonio Vivaldi'nin yaşadığı dönemleri(1678-1741) kapsamından dolayı, özellikle dikkat çekilmek istenmiştir. Kuzey İtalya'da çok sert bir kış döneminin yaşanmış olması ve su kaynaklarının donması, kaçınılmaz olarak Venedik şehrinin, dolayısıyla müzik eserini de etkilemiş olmalıdır. Eser 1725 yılında Amsterdam'da yayınlanır, ancak bestelenmesinin 1716-1717 yıllarında Venedik'de hayata geçmiş olabileceği öne sürülür (Heller, 1997, s. 171). Bu verilere göre Vivaldi çocukluk yıllarından eseri yazdığı yetişkinlik dönemine ve ölümüne kadar, sert kışları bizzat deneyimler.

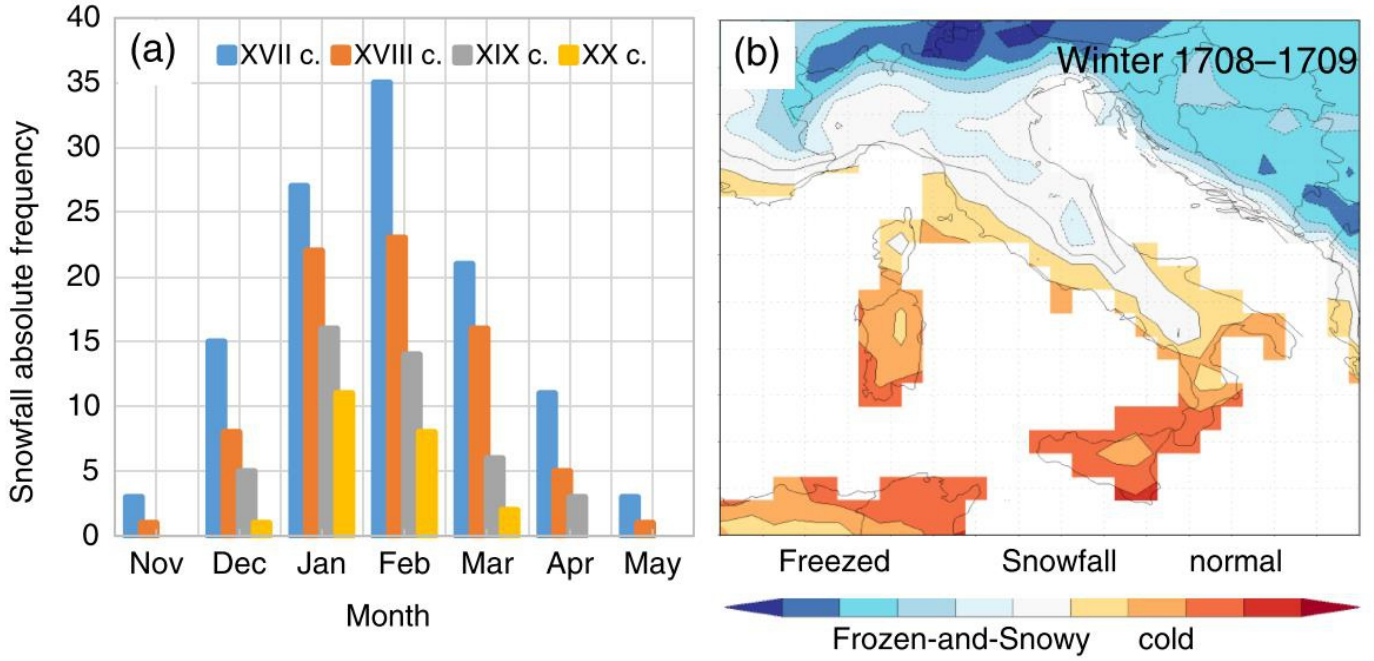


© Used by permission of Hal Leonard Europe BV (Italy)

Şekil 27: "Buzların üstünde yürünüyor ağır adımlarla" (Ölçü numarası: 82-85)

18. yüzyılda elde edilen meteorolojik veriler bir başka Kuzey İtalya şehri Bologna'da da sert bir kış dönemi yaşandığını doğrular. 1740, 1766 ve 1799 tarihleri Bologna'da çok şiddetli kışlar yaşanır. Soğuk hava akımı, Jülyen ve Dinar Alpleri arasındaki Trieste'den şiddetli bora rüzgarı ile nüfuz ederek, Venedik ve Padua kıyılarını etkiler (Camuffo, Della Valle, Chiara, & Santorelli, 2017, s. 18). Termometre ile Floransa'daki ilk sıcaklık ölçümlerini yapan isimlerden Luca Martini'nin elde ettiği veriler, 1751-1766 aralığında kış ve yaz dönemlerinin diğer yüzyıllardan nispeten daha düşük sıcaklıkta olduğunu ve bu periyodun, son 400 yılın en soğuk dönemi olarak yorumlanabileceğini gösterir (Camuffo, Becherini, & Della Valle, 2021, s. 16). 17. yüzyılın ikinci yarısı ve 18. yüzyıl, bu verilere göre, kış soğunun şiddetli şekilde hissedildiği dönemler olarak yorumlanabilir. The Maunder Minimum olarak adlandırılan 1650-1715 yılları, Küçük Buzul Çağı'nın şiddetlendiği ve solar aktivitenin alt düzeyde olduğu dönemi ifade eder (Owens, ve diğerleri, 2017). Sıcaklık, ortalamadan sapma eğilimi gösterir. 20. yüzyıldan çok daha şiddetli kışların yaşandığı tespiti yapılır (Luterbacher, ve diğerleri, 2001, s. 442). Bu dönemde, Akdeniz'e kıyısı olan birçok bölgenin kar yağışı aldığı belirtilir. 1686-87 kışında, bölgede alçak basıncın etkili olmasıyla, Yunanistan'da ve bütün Akdeniz'de yoğun kar yağışı görülür (Xoplaki, Maheras, & Luterbacher, 2001, s. 600). Le Roy Ladurie'nin Kısa İklim Tarihi başlıklı kitabında, "1709 kışı neden unutulmuyor?" başlıklı bir bölümün bulunması, 18. yüzyılın önemine işaret eden bir gösterge olarak yorumlanabilir. O dönemki şartları değerlendiren Le Roy Ladurie, 1709 yılındaki kışın, Avrupa'da 100 bin yılda bir yaşanabilecek kadar nadir bir soğuk olduğu yorumunu yapar. Durumu daha da özel kılan durum ise, 1709 yılında ortaya çıkan yed' büyük soğuk dalganın, 1708 yılında yaşanan sıcak bir yazdan sonra ortaya çıkmasıdır (Le Roy Ladurie, 2021, s. 54-55). Öngörülemeslik ve zıtlıklar, 18. yüzyılın başında da kendini gösterir.

Diodato, Büntgen, & Bellocchi (2018, s. 390), Akdeniz coğrafyasındaki kar yağış oranlarını grafiğe döktükleri aşağıdaki çalışmada (bkz. Şekil 28); Kasım, Aralık, Ocak, Şubat, Mart, Nisan ve Mayıs aylarını ele alırlar. 17. yüzyıl, mavi; 18. yüzyıl, turuncu; 19. yüzyıl gri, ve 20. yüzyıl, sarı renkte temsil edilir. Bu grafiğe göre; her yüzyılda kar yağış oranı, bir önceki yüzyıla göre düşüş gösterir. 17. ve 18. yüzyıl boyunca, Kasım ve Mayıs aylarında düşük bile olsa kar yağışı görülür. Bu veriler, konçertonun betimlemeye çalıştığı hava koşullarının, bugünden biraz daha farklı iklimsel şartlar içerisinde bestelendiğini ortaya koyar. 1708-1709 kışındaki hava durumunu görselleştiren sağdaki renkli haritada ise; İtalya ve çevresine odaklanılmıştır. Soldan sağa; donmuş, kar yağışı ve normal olarak sınıflandırılan, lacivert, mavi ve açık mavi bölgeler soğuk; kırmızı ve onun tonlarına yakın yerler ise nispeten daha sıcak durumdadır. Bu haritada Venedik, soğuk ve karlı hava kuşağı tarafından çevrelenmiş gözüktür. Kuzey ve Güney İtalya'nın iklim bağlamındaki yapısal farklılığı bu şekilde görselleştirilmiştir.



Şekil 28 (Diodato, Büntgen, & Bellocchi, 2018, s. 390)⁴⁸: Kar yağışının yeniden yapılandırılması. (a) Mutlak kar yağışı sıklığının 1600-2017 modern periyodundaki aylık dağılımı. (b) 1708-1709 kışında, İtalya yüzeyindeki hava durumu fenomenlerinin çizelgesi (Luterbacher ve diğerlerinin, 2002 yılındaki çalışmasındaki verilerden uyarlanarak, Climate Explorer ile çizilmiştir).

Konçertonun son bölümünde siroko ve bora rüzgarlarının arasındaki Venedik coğrafyası müzikleşmektedir. Siroko ılık, bora ise soğuk bir yapıdadır. Güney kısmında kırılmalı lidolar (ince sahil şeritleri) kuzey tarafında ise Alp Dağları'nın uzantısı Dolomit Dağları olan Venedik, rüzgarı ve coğrafi özellikleriyle bir düalizmin temsilcisidir. Küçük Buzul Çağı'ndaki Alp buzullarının durumu üzerinden bir değerlendirme yapılabilir. 1590'lı yıllarda Alpler'de iyice artan buzul ilerlemesi daha sonra gerileme gösterse de, 1670 yılına doğru yeniden ortaya çıkar. 1720, 1740 ve 1770 yılları yeni ilerlemelelerin görüldüğü periyodlardır (Le Roy Ladurie, 202, s. 29).

Kış zamanı rüzgarların esişi sonelerde şu şekilde ifade edilmektedir: “Duyuluyor demir kapılardan süzülüp gelenler” (Launchbury, 2010, s. xvi-xvii; bkz. Şekil 29). Ilık siroko rüzgarının esişini *Lento* temposunda müzikleşiren Vivaldi, rüzgarın uzaklardan belli bellirsiz duyumsanışını yansıtmaya çalışır.

48 Grafik, Diodato, N., Büntgen, U., & Bellocchi, G.'nin, 2018 tarihinde *International Journal of Climatology*'de -39(1)- yayımlanan; *Mediterranean winter snowfall variability over the past millennium*, başlıklı çalışmasından, John Wiley & Sons – Books izniyle kullanılmıştır. İzin, Copyright Clearance Center aracılığıyla, 23 Haziran 2022 tarihinde alınmıştır. Şeklin altındaki açıklamalar, orijinal metnin Türkçeye tercüme edilmiş halidir.

Siroko rüzgarı

Duyuluyor demir kapılardan süzülüp gelenler

Lento

© Used by permission of Hal Leonard Europe BV (Italy)

Şekil 29: "Duyuluyor demir kapılardan süzülüp gelenler" (Ölçü numarası: 182-189)

Kuvvetli ve sert rüzgarları sıklıkla 32'lik motiflerle yansıtan besteci, bora rüzgarıyla karışan diğer rüzgarları yine bu şekilde temsil eder. Kışın sert fırtınası eserin finalinde kendini göstermiştir: "Siroko, bora ve bütün diğer rüzgarlar cenk etmekte, işte buna kış denir, her şeye rağmen haz vermektedir" (Launchbury, 2010, s. xvi-xvii; bkz.Şekil: 30-31).

Bora rüzgarı ve diğer bütün rüzgarlar

Siroko, Bora ve bütün diğer rüzgarlar cenk etmekte

© Used by permission of Hal Leonard Europe BV (Italy)

Şekil 30: "Siroko, bora ve bütün diğer rüzgarlar cenk etmekte..." (Ölçü numarası: 201-203)

İşte buna kış denir, her şeye rağmen haz vermektedir

© Used by permission of Hal Leonard Europe BV (Italy)

Şekil 31: "İşte buna kış denir, her şeye rağmen haz vermektedir" (Ölçü numarası: 232-234)

Kışın ortasında yaşanan bu rüzgâr mücadelesini anlamak için Alp Dağları'ndan süzülüp gelen soğuk rüzgarları ve dağları hayal etmek gerekir. Bora rüzgarı, Adriyatik Denizi'nde genellikle kuzeydoğudan esmektedir ve Adriyatik'in kuzeyinde kalan yerler en sert şekilde etkilenen bölgeler olur (Lazić & Tošić, 1998, s. 145). Dinar Alpleri'nde meydana gelen bora rüzgarının oluşum şeklini anlatan Jeromel, Malačić, & Rakovec (2009, s. 86), soğuk havanın dağları aştıktan sonra, güneybatı yamaçlarının sarp yüzeyleri boyunca hızlandığını ve bora rüzgarının bu şekilde meydana geldiğini söyler. Sert koşullara yol açan bora rüzgarı, kimi zaman Jülyen Alpleri'nden Adriyatik'e ulaşır. Bütün bu koşulların arasında kalan Venedik şehri, Alpler tarafından kuşatılmış bir durumda Adriyatik'e bakar. Kışın kar ve soğukla özdeşleşen Dolomit Dağları ise, tıpkı şehrin güney kısmındaki ince sahil şeridi lidolar gibi, Venedik denince akla gelen önemli unsurlardan bir tanesidir. Venedik Körfezi'ne bakan bu dağlar, Alp Dağları'nın Kuzey İtalya'daki bir koludur. Dağ ve kıyı düalizmi Venedik'in coğrafi özelliklerinden bir tanesidir (bkz. Şekil: 32, 33, 34, 35).



Şekil 32: Venedik'in dağlarla çevrili coğrafyası



Şekil 33: Jülyen Alpleri ve Venedik şehrinin 3D görüntüsü



Şekil 34: Dolomit Dağları ve Venedik şehrinin 3D görüntüsü



Şekil 35: Dolomit Dağları'nın, yakın 3D görüntüsü

Sonuç

Edward Muir “*The Anthropology of Venice*”⁴⁹ başlıklı makalesinde, dönemin Venedikli etnografı olarak tanımladığı Marin Sanudo'nun (1466-1536) tuttuğu günlüklerden yola çıkarak şehrin okumasını yapar ve şu ifadelerle yer verir: “ Venedik mitlerde hayal edildiği gibi huzurlu bir cennet değildir...” (2014, s. 508). Her ne kadar Muir bunu Venedik şehrinin içindeki suç unsurlarını, cinayetleri ve karmaşık toplumsal yapıyı tanımlamak için ifade etmişse de aynı durum iklim ve coğrafya için de söylenebilir. 15. yüzyıldan başlayarak, 19. yüzyıla kadar devam ettiği düşünülen Küçük Buzul Çağı'na ilişkin çalışmalar değerlendirildiğinde, Venedik şehrinin ve Kuzey İtalya'nın iklimle olan ilişkisinin dikkat çekici olduğu ortaya çıkar. İklimbilimcilerin bu bağlamda odaklanmaya değer bulduğu noktaların içinde Kuzey İtalya ve çevresi de vardır⁵⁰. Geçmişe yönelik klimatoloji çalışmaları, eserin yazıldığı dönemde, iklim koşullarının bazı zamanlar sert ve dengesiz seyredebildiğini gösterir. Küçük Buzul Çağı, bunun sebebi olarak yorumlanır. Bu veriler ışığında, Vivaldi'nin *Dört Mevsim* Konçertoları'nın sadece mevsimleri betimlemiş olmak için ortaya konan bir estetik deneyim ürünü olmadığı söylenebilir. Bu hipotezi kanıtlamak için, Annales Okulu'nun Braudelci yaklaşımla ortaya koyduğu coğrafya-iklim-toplum-tarih bütünlüğü, coğrafya-iklim-toplum-müzik boyutuna aktarılarak ortam ve insanlar (*contadini* vb.) odağa alınmış, müzik nesnesi incelenirken, içinde bulunduğu ve etkilendiği çevre öncelenmiştir.

Müziği açıklayan soneler ve notaların kendisi, Venedik'in coğrafyasını, sert iklim koşullarını, sosyal hayatını ve insanlarını yansıtan birer gösterge, hatta tarihsel belge olarak yorumlanmıştır. İklim ve afet tarihinin yanında, bölgenin tarım tarihine ilişkin ipucular da barındıran bu eser, müzik aracılığıyla bellek aktarımını mümkün kılmıştır. Doğa ve insan arasındaki mücadelenin somut bir göstergesi olarak değerlendirilebilecek konçerto, salt estetik yapısı ile değil, aktarmaya çalıştığı afet belleği ile de düşünülmelidir. Eserin yazıldığı 18. yüzyılda, İtalya'da iklim çalışmalarının başlaması da zamanın ruhuyla bağlantılı olan bir gelişme olarak düşünülebilir. Müzik eserinin ve iklim çalışmalarının kronolojik yakınlıkları bu bağlamda dikkat çekicidir.

İtalya ve Venedik'te yaşanan donma, sel, fırtına, kıtlık, aşırı sıcaklar vb. iklim ve coğrafya bağlantılı gelişmelerin, insanlarda bıraktığı korku müzik eserine yansımıştır. Özellikle İtalyan köylülerini temsil eden sonelerdeki çoban karakteri, *contadini* olarak tanımlanan kırsal insanın çilesini yansıtır. Bütün bunların yanında, her şeye rağmen eğlenmeye devam eden Venediklilerin karnaval ve dans kültürü de eserin bir parçası haline gelmiştir. Bu durum, Venedik'in inişli çıkışlı sosyal hayatı ve iklimsel özellikleri ile doğrudan bağlantılı olan, şehrin doğal karakteri olarak yorumlanmıştır. Şehrin avcılık kültürü de yapının parçalarından biri olarak müzik eserinde yer alır. Bütün bu bulgular göz önüne alındığında, Sir John Hawkins'in 1875 tarihli *Science and Practice of Music*⁵¹ başlıklı kitabında Vivaldi'nin müziği için yaptığı “vahşi ve düzensiz” (1875, s. 837) tanımlaması, iklim, coğrafya ve müzik bütünlüğünde müzikolojik bir çerçevede tekrar değerlendirilebilir. Vivaldi, Kuzey İtalya'daki iklim ve coğrafya mücadelesine tanık olanlardan biridir. O, çevresel faktörlerin etkisiyle, yaşadığı coğrafyayı ve şaşırtan iklimi müzikleştirerek bir kültürel bellek aktarımını gerçekleştirmiştir. *Dört Mevsim* Konçertoları, insan ve doğanın ortak bir üretimi olarak da düşünülebilir.

Hakem Değerlendirmesi <i>Peer-review</i>	Bağımsız <i>Externally peer-reviewed.</i>
Çıkar Çatışması <i>Conflict of Interest</i>	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir. <i>The author has no conflict of interest to declare.</i>
Finansal Destek <i>Financial Support</i>	Yazar çalışması için finansal destek almadığını beyan etmiştir. <i>The author declared that this study has received no financial support.</i>
Teşekkür Açıklaması <i>Acknowledgements</i>	Yazar teşekkür açıklaması bildirmemiştir. <i>The author did not provide a statement of acknowledgements.</i>

49 Venedik'in Antropolojisi

50 Makalenin giriş kısmındaki dipnotta belirtildiği üzere Küçük Buzul Çağı kavramına ilişkin çalışmalar sürmeye devam etmektedir. Burada dikkat çekilmek istenen nokta Kuzey İtalya ve Venedik'teki iklimsel ve çevresel geçmişin araştırmacıların ilgisini çeken bir yapıda olmasıdır.

51 Müzik Bilimi ve Pratiği

Kaynaklar

- Ackroyd, P. (2009). *Venice Pure City*. New York: Anchor Books.
- Alfani, G. (2010). Climate, Population Ang Famine in Northern Italy: General Tendencies And Malthusian Crisis, ca. 1450-1800. *Annales de Démographie Historique*, 2(120), 23-54. <http://www.jstor.org/stable/26251245> adresinden alınmıştır
- Allen, A. (2011). Ecomusicology: Ecocriticism and Musicology. *Journal of the American Musicological Society*, 391-394. doi:<https://doi.org/10.1525/jams.2011.64.2.391>
- Allen, A. S. (2017). Greening the Curriculum: Beyond a Short Music History in Ecomusicology. *Journal of Music History Pedagogy*, XIII(1), 91-109. <http://www.amsnet.org/ojs/index.php/jmhp/article/view/218> adresinden alınmıştır
- Andrews, H. (1986). The Early Life of Paul Vidal de la Blache and the Makings of Modern Geography. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 11(2), 174-182. doi:<https://doi.org/10.2307/622004>
- Anonim. *Klägliche und erbarmliche neue Zeitung, Von der uberauß schrecklichen und grossen Wasserfluth, welche sich in diesem 1651 Jahr, nit allein im Röm...* Bayerische Staatsbibliothek, München. <https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0010/bsb00106529/images/index.html> adresinden alınmıştır
- Anonim. (1933). *Diario ferrarese dall'anno 1409 sino al 1502*. (L. Muratori, Dü.) Bologna: Nicola Zanichelli. <https://archive.org/details/p7rerumitalicarums24card/page/274/mode/2up?view=theater> adresinden alınmıştır
- Arbel, B. (2006). Venice and Kytherian falcons: Ecological aspects of Renaissance Colonialism. *Eighth International Congress of Pan-Ionian Studies (Kythera, 21-25 May 2006)*, (s. 38-46). Kythera.
- Arslangiray, E. (2021). *Vivaldi, Venedik, Violin*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Atasayar, B. (2021). A.Vivaldi'nin Mevsimler Başlıklı Eserinde Metin ve Müzik İlişkisi ve "İlkbahar" Konçertosundaki Programlı Müzik Özelliklerinin İncelenmesi. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Başkent Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Müzik Ana Sanat Dalı / Performans Sanat Dalı.
- Augusto, P. R. (2015). Il Cimento Dell'armonia e Dell'Invenzione: The Four Seasons by Antonio Vivaldi. *Revista Interfaces*, 22(1), 29-44. <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/29707> adresinden alınmıştır
- Avcı, M. (2022). Etnomüzikolojide Ses ve Ses Alanı (Soundscape) Çalışmaları. U. Özdemir, M. Demir, & E. H. Ögüt içinde, *Etnomüzikoloji: Kültürler ve Müzikler* (s. 264-298). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bainbridge, W. (2017). Titian Country: Josiah Gilbert (1814–1893) and the Dolomite Mountains. *Journal of Historical Geography*, 56, 22-42. doi:<https://doi.org/10.1016/j.jhg.2016.12.006>
- Bainbridge, W. (2020). *Topographic Memory and Victorian Travellers in the Dolomite Mountains: Peaks of Venice*. Amsterdam: Amsterdam University Press. <https://c399a8cacbe8ba4d6968a32e2982a6f39164de3f.vetisonline.com/core/books/topographic-memory-and-victorian-travellers-in-the-dolomite-mountains/1AD7456462BE3FEB4B4961280C1CA733> adresinden alınmıştır
- Barnett, L. (2015). The Theology of Climate Change: Sin as Agency in the Enlightenment's Anthropocene. *Environmental History*, 20(2), 217-237. <http://www.jstor.org/stable/24690729> adresinden alınmıştır
- Beard, D., & Gloag, K. (2005). *Musicology Key Concepts*. Abingdon: Routledge.
- Berens, E. M. (2021). *Antik Yunan ve Roma'nın Mitleri ve Efsaneleri*. (P. Gülmez, Çev.) İstanbul: Kanon Kitap.
- Blacking, J. (2000). *How Musical Is Man?* Seattle&London: University of Washington Press.
- Bloch, M. (2015). *Feodal Toplum*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Braudel, F. (2016). *Tarih Üzerine Yazılar*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınevi.
- Braudel, F. (2017a). *II. Felipe Döneminde Akdeniz ve Akdeniz Dünyası I*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Braudel, F. (2017b). *II. Felipe Döneminde Akdeniz ve Akdeniz Dünyası II*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.

- Braudel, F. (2021). *II. Felipe Döneminde Akdeniz ve Akdeniz Dünyası III.* (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Britannica. (2022, Mayıs 10). anomaly weather: <https://www.britannica.com/science/anomaly-weather> adresinden alınmıştır
- Burke, P. (2014). *Annales Okulu.* (M. Küçük, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Camuffo, D., & Enzi, S. (1991). Locust Invasions and Climatic Factors from the Middle Ages to 1800. *Theoretical and Applied Climatology*, 43(1), 43-73. doi:<https://doi.org/10.1007/BF00865041>
- Camuffo, D., & Enzi, S. (1992). Reconstructing the climate of northern Italy from archive sources. R. Bradley, & P. Jones içinde, *Climate since 1500 A.D.* London: Routledge.
- Camuffo, D., Becherini, F., & Della Valle, A. (2020). Temperature observations in Florence, Italy, after the end of the Medici Network (1654–1670): the Grifoni record (1751–1766). *Climatic Change*, 162(2), 943-963.
- Camuffo, D., Becherini, F., & Della Valle, A. (2021). Daily temperature observations in Florence at the mid-eighteenth century: the Martini series (1756–1775). *Climatic Change*, 1-19.
- Camuffo, D., Bertolin, C., & Schenal, P. (2017). A novel proxy and the sea level rise in Venice, Italy, from 1350 to 2014. *Climatic Change*, 143(1/2), 73-86. doi:<https://doi.org/10.1007/s10584-017-1991-3>
- Camuffo, D., Della Valle, A., Chiara, B., & Santorelli, E. (2017). Temperature observations in Bologna, Italy, from 1715 to 1815: a comparison with other contemporary series and an overview of three centuries of changing climate. *Climatic Change*, 142(1/2), 7-22.
- Carpaccio, V. *Hunting on the Lagoon.* The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. <https://www.getty.edu/art/collection/object/103REK> adresinden alınmıştır
- Ciriaco, S. (2006). *Building on Water: Venice, Holland and the Construction of the European Landscape in Early Modern Times.* New York: Berghahn Books.
- Cohen, S. (1978). Structuralism and the writing of intellectual history. *History & Theory*, 17(2), 174-206.
- Combarieu, J. (1910). *Music It's Laws and Evolution.* London: Kegan Paul, Trench, Trübner&Co. Ltd.
- Crouzet-Pavan, E. (2002). *Venice Triumphant The Horizons of a Myth.* Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Crouzet-Pavan, E. (2014). Venice And Its Surroundings. E. R. Dursteler içinde, *A Companion to Venetian History, 1400-1797.* Boston: Brill.
- Dağ, M. (2020). *Annales Tarih Ekolü ve Türkiye`de Yerel Tarih Yazım (1939-2000).* Pamukkale Üniversitesi, Tarih Anabilim Dalı Doktora Tezi. Denizli.
- Dahlhaus, C. (1983). *Foundations of Music History.* (J. Robinson, Çev.) Cambridge: Cambridge University Press.
- Diodato, N., Büntgen, U., & Bellocchi, G. (2018). Mediterranean winter snowfall variability over the past millennium. *International Journal of Climatology*, 39(1), 384-394. doi:<https://doi.org/10.1002/joc.5814>
- Emilio, S. (1997). *History of the Italian Agricultural Landscape.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Environment&Society Portal. (2022, Nisan 4). *Broadsheet: "The Great and Terrible Flood," January 1651.* <https://www.environmentandsociety.org/mml/broadsheet-great-and-terrible-flood-january-1651> adresinden alınmıştır
- Enzi, S., & Camuffo, D. (1995). Documentary sources of the sea surges in Venice from 787 to 1867. *Natural Hazards*, 12(3), 225-287. doi:<https://doi.org/10.1007/BF00596222>
- Fallows, D. (2011, 03 26). *New Musicology.* Oxford Companion to Music. içinde Oxford University Press. 03 26, 2022 tarihinde <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-4712>. adresinden alındı
- Feld, S. (1984). Sound Structure as Social Structure. *Ethnomusicology*, 28(3), 383-409. doi:<https://doi.org/10.2307/851232>

- Fernando, D.-C., Santisteban, J., Barriendos, M., & Mediavilla, R. (2008). Reconstruction of drought episodes for central Spain from rogation ceremonies recorded at the Toledo Cathedral from 1506 to 1900: A methodological approach. *Global and Planetary Change*, 63(2), 230-242. doi:<https://doi.org/10.1016/j.gloplacha.2008.06.002>
- Fertonani, C. (1992). *Antonio Vivaldi, La simbologia musicale nei concerti a programma*. Pordenone: Edizioni Studio Tesi.
- Forster, R. (1978). Achievements of the Annales School. *The Journal of Economic History*, 38(1), 58-76. <http://www.jstor.org/stable/2119315> adresinden alınmıştır
- Frogley, A. (1995). Beethoven's Struggle for Simplicity in the Sketches for the Third Movement of the Pastoral Symphony. *Beethoven Forum (University of Nebraska Press)*, 4(1), 100-134. <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=asn&AN=6440990&lang=tr&site=ehost-live> adresinden alınmıştır
- Fubini, E. (2003). *Müzikte Estetik*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Furlanetto, P., & Bondesan, A. (2015). Geomorphological evolution of the plain between the Livenza and Piave Rivers in the sixteenth and seventeenth centuries inferred by historical maps analysis (Mainland of Venice, Northeastern Italy). *Journal of Maps*, 11(2), 261-266. doi:10.1080/17445647.2014.947341
- Gatto, P., & Carbognin, L. (2009). The Lagoon of Venice: natural environmental trend and man-induced modification. *Hydrological Sciences Journal*, 26(4), 379-391.
- Gazimihal, M. R. (2017). *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Goldner, G. R. (1980). A Late Fifteenth Century Venetian Painting of a Bird Hunt. *The J. Paul Getty Museum Journal*, 8, 23-32. <http://www.jstor.org/stable/4166409> adresinden alınmıştır
- Harsgor, M. (1978). Total History: The Annales School. *Journal of Contemporary History*, 13(1), 1-13. <http://www.jstor.org/stable/260089> adresinden alınmıştır
- Hawkins, S. J. (1875). *A General History of the Science and Practice of Music, Vol. II*. London: Novello, Ewer & Co.
- Heller, K. (1997). *The Red Priest of Venice*. Hong Kong: Amadeus Press.
- Hongur, G. (2017). Structuralist Paradigm And Music. *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(9), 155-171. doi:<https://doi.org/10.20304/humanitas.318508>
- Housley, R., Ammerman, A., & McClennen, C. (2004). That Sinking Feeling: Wetland Investigations of the Origins of Venice. *Journal of Wetland Archaeology*, 4(1), 139-153. doi:<https://doi.org/10.1179/jwa.2004.4.1.139>
- Huss, F. (2009). The Construction of Nature in the Music of E. J. Moeran. *Tempo*, 63(248), 35-44. <http://www.jstor.org/stable/40496057> adresinden alınmıştır
- Işıltan, A. (2019). Müzikolojide Yenilik ve Eleştirelilik Bağlamında 'Yeni Müzikoloji'. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Anabilim Dalı.
- Jeong Min Joo (정민주, 2007). A study on "Winter" of the Four Seasons by Antonio Vivaldi. Yüksek Lisans Tezi. Seoul, Güney Kore: Ewha Womans University. <https://dspace.ewha.ac.kr/handle/2015.oak/173352>
- Jeromel, M., Malačić, V., & Rakovec, J. (2009). Weibull distribution of bora and sirocco winds in the northern Adriatic Sea. *Geofizika*, 26(1), 85-100. <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=asn&AN=43582611&lang=tr&site=ehost-live> adresinden alınmıştır
- Kellner, H. (1979). Disorderly conduct: Braudel's Mediterranean satire. *History & Theory*, 18(2), 197-222. doi:<https://doi.org/10.2307/2504756>
- Kelly, M. & Grada, C. Ó. "The Waning of the Little Ice Age: Climate Change in Early Modern Europe" (2014, *The Journal of Interdisciplinary History*, 44(3):301-325)
- Kerman, J. (1985). *Contemplating Music*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Kinsler, S. (1981). Annaliste Paradigm? The Geohistorical Structuralism of Fernand Braudel. *The American Historical Review*, 86(1), 63-105. doi:<https://doi.org/10.2307/1872933>

- Kishlansky, M., Geary, P., & O'Brien, P. (2010). *Civilization in the West*. New Jersey: Pearson.
- Launchbury, S. (2010). *Le Quattro Stagioni: The Four Seasons Concertos For Violin, Strings and Basso continuo, Op.8/1-4 (RV269,315,293,297)*. (S. Launchbury, Dü.) London: Eulenburg.
- Lazić, L., & Tošić, I. (1998). A real data simulation of the Adriatic bora and the impact of mountain height on bora trajectories. *Meteorology and Atmospheric Physics*, 66(3), 143-155. doi:https://doi.org/10.1007/BF01026630
- Le Goff, J. (2017). *Ortaçağ Batı Uygarlığı*. (H. Güven, & U. Güven, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Le Roy Ladurie, E. (2021). *Kısa İklim Tarihi*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Leyshon, A., Matless, D., & Revill, G. (1995). The Place of Music: [Introduction]. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 20(4), 423-433. doi:https://doi.org/10.2307/622973
- Liu, J. (2010). Introduction to the Structural History of Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 41(1), 73-89. http://www.jstor.org/stable/27822864 adresinden alınmıştır
- Livingstone, D. (2002). Race, space and moral climatology: notes toward a genealogy. *Journal of Historical Geography*, 28(2), 159-180. doi:https://doi.org/https://doi.org/10.1006/jhge.2001.0397
- Lockey, N. (2017). Antonio Vivaldi and The Sublime Seasons: Sonority And Texture As Expressive Devices In Early Eighteenth-Century Italian Music. *Eighteenth Century Music*, 14 (2) 265-283. https://www.cambridge.org/core/journals/eighteenth-century-music/article/abs/antonio-vivaldi-and-the-sublime-seasons-sonority-and-texture-as-expressive-devices-in-early-eighteenth-century-italian-music/6AD14437E4F346C06896C04AEDC79C51
- Lorenzetti, G. (1961). *Venice And Its Lagoon*. Roma: Istituto Poligrafico Dello Stato.
- Luterbacher, J., Rickli, R., Xoplaki, E., Tinguely, C., Beck, C., Pfister, C., & Wanner, H. (2001). The Late Maunder Minimum (1675-1715)--A Key Period For Studying Decadal Scale Climatic Change In Europe. *Climatic Change*, 49(4), 441-462. doi:https://doi.org/10.1023/A:1010667524422
- Luterbacher, J., Xoplaki, E., Dietrich, D., Rickli, D., Jacobeit, R., Beck, C., ... Wanner, H. (2002). Reconstruction of sea level pressure fields over the Eastern North Atlantic and Europe back to 1500. *Climate Dynamics*, 18(7), 545-561. doi:https://doi.org/10.1007/s00382-001-0196-6
- Machiavelli, N. (2011). *Orta Elçilikler, Mektuplar*. (A. Tolga, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Machiavelli, N. (2017). *Titus Livius'un İlk On Kitabı Üzerine Söylevler*. (A. Tolga, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Megill, A. (1979). Foucault, structuralism, and the ends of history. *Journal of Modern History*, 451-503. doi:https://doi.org/10.1086/241947
- Mensing, S., Tunno, I., Cifani, G., Pasigli, S., Noble, P., Archer, C., & Piovesan, G. (2016). Human and climatically induced environmental change in the Mediterranean during the Medieval Climate Anomaly and Little Ice Age: A case from Central Italy. *Anthropocene*, 49-59. doi:doi.org/10.1016/j.ancene.2016.01.003
- Merriam, A. (1964). *Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.
- Morris, J. (1960). *Venice*. London: Faber And Faber.
- Muir, E. (2014). The Anthropology Of Venice. E. R. Dursteler içinde, *A Companion to Venetian History, 1400-1797*. Boston: Brill.
- Neuberger, H., & Thornes, J. (2005). Art and Climate. J. E. Oliver içinde, *Encyclopedia of World Climatology* (s. 94-102). Dordrecht: Springer Netherlands. doi:https://doi.org/10.1007/1-4020-3266-8_18
- Onart, A. (1973). Değişik Yönleriyle Yapısalcılık ve Yapı Kavramı. XXVIII, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, 232-260.
- Ossi, M. (2016). Musical Representation and Vivaldi's Concerto Il Proteo, ò Il mondo al rovescio, RV 544/572. *Journal of the American Musicological Society*, 69(1), 111-177. https://www.jstor.org/stable/26417241 adresinden alınmıştır
- Owens, M., Lockwood, M., Hawkins, E., Usoskin, I., Jones, G., Barnard, L., ... Fasullo, J. (2017). The Maunder minimum and the Little Ice Age: an update from recent reconstructions and climate simulations. *J. Space Weather Space Clim.*, 7(A33), 1-10. doi:https://doi.org/10.1051/swsc/2017034

- Özdemir, M. (2010). Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 323-343.
- Özdemir, U. (2019). Ekoeleştirel ve Doğakültürel Bir Müzikoloji Yaklaşımı Olarak Ekomüzikoloji. *Konservatoryum*, 117-137. <https://app.trdizin.gov.tr/makale/TXpVNE1UUTNOdz09/ekoelestirel-ve-dogakulturel-bir-muzikoloji-yaklasimi-olarak-ekomuzikoloji-adresinden-alinmistir>.
- Özgün, E. Ş. (2012). "The Sounds of Political Actions in The Streets of Istanbul". Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Paige, K. (2017). Wagnerian Climatic Fantasies: Sound, Space, Breath. *European Romantic Review*, 28(3), 343-348. doi:<https://doi.org/10.1080/10509585.2017.1314672>
- Paige, K. (2019). "Art and Climate" and the Atmospheric Politics of Wagnerian Theater. *The Opera Quarterly*, 35(3), 147-178. doi:<https://doi.org/10.1093/oq/kbz019>
- Pedelty, M., Aaron, S., Chiang, C.-W., Dirksen, R., & Kinneer, T. (2022). Ecomusicology: Tributaries and Distributaries of an Integrative Field. *Music Research Annual*, 3, 1-36. <https://musicresearchannual.org/pedelty-et-al-ecomusicology-tributaries-and-distributaries-of-an-integrative-field-2/adresinden-alinmistir>
- Pezzolo, L. (2014). The Venetian Economy. E. R. Dursteler içinde, *A Companion to Venetian History, 1400-1797*. Boston: Brill.
- Pfister, C. (2011). "The Monster Swallows You": Disaster Memory and Risk Culture in Western Europe 1500-2000. München: Rachel Carson Center for Environment and Society.
- Pirazzoli, P., & Tomasin, A. (2013). Sea-Level Surges in the Northern Adriatic and Their Impact on the "Functional Height" Estimation of Archaeological Markers. *Geoarchaeology*, 28(6), 557-562. doi:<https://doi.org/10.1002/gea.21453>
- Pirenne, H. (1984). *Hız Muhammed ve Charlemagne*. Ankara: Birey ve Toplum Yayıncılık.
- Revill, G. (2012). Landscape, music and the cartography of sound. P. Howard, I. Thompson, & E. Waterson içinde, *Companion to Landscape Studie* (s. 231-240). Routledge. <http://oro.open.ac.uk/32387/> adresinden alınmıştır
- Rice, T. (2013). *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- Rice, T. (2014). Ethnomusicology In Times Of Trouble. *Yearbook for Traditional Music*, 46, 191-209. doi:<https://doi.org/10.5921/yeartradmusi.46.2014.0191>
- Roche, E. (2003). Italian Seasoning. *Early Music*, 31(2), 301.
- Rohde, E. (2020). *Psykhē: Yunanlarda Ruhlar Kültü ve Ölümsüzlük İnançları*. (Ö. Orhan, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Silvers, M. B. (2012). Sounding Ceará: Music and the Environment in Northeastern Brazil. *Doktora Tezi*. University Of California. <https://escholarship.org/uc/item/69m6m60q> adresinden alınmıştır
- Talbot, M. (1978). Vivaldi's Venice. *The Musical Times*, 119(1622), 314-319. doi:<https://doi.org/10.2307/958343>
- Taylor, B. (2016). Seascape in the Mist: Lost in Mendelssohn's Hebrides. *19th-Century Music*, 39(3), 187-222. <https://www.jstor.org/stable/26348862> adresinden alınmıştır
- Trevor-Hoper, H. (1972). Fernand Braudel, the Annales, and the Mediterranean. *The Journal of Modern History*, 44(4), 468-479. <http://www.jstor.org/stable/1876805> adresinden alınmıştır
- Uluç, M. Ö. (2006). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.
- Venturati, A. (2018). Reconstruction of rainy and drought periods for the town of Pesaro (Central Italy) from rogation ceremonies during the XVII century. Реконструкция на дъждовните и сухите периоди за гр. Песаро (Централна Италия) от книгата за церемонии и шествия през 17 век (s. 173-174). Bulgarian Geological Society. <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=asn&AN=138286768&lang=tr&site=ehost-live> adresinden alınmıştır
- Vivaldi, A. (1950). La Primavera. (G. F. Malipiero, Dü.) Milano, İtalya: G.Ricordi & Co. https://imslp.hk/files/imglnks/euimg/f/f2/IMSLP386586-PMLP126432-Vivaldi,_Antonio-Opere_Ricordi_F_I_No_22_scan.pdf adresinden alınmıştır.

- Vivaldi, A. (1950). L'Autunno. (G. F. Malipiero, Dü.) Milano, İtalya: G. Ricordi & Co. https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/0/04/IMSLP387079-PMLP126434-Vivaldi,_Antonio-Opere_Ricordi_F_I_No_24_scan.pdf adresinden alınmıştır
- Vivaldi, A. (1950). L'estate. (G. F. Malipiero, Dü.) Milano, İtalya: G. Ricordi & Co. https://imslp.hk/files/imglnks/euimg/c/c9/IMSLP386648-PMLP126433-Vivaldi,_Antonio-Opere_Ricordi_F_I_No_23_scan.pdf adresinden alınmıştır
- Vivaldi, A. (1950). L'Inverno. (G. F. Malipiero, Dü.) G. Ricordi & Co. https://imslp.hk/files/imglnks/euimg/c/cd/IMSLP387080-PMLP126435-Vivaldi,_Antonio-Opere_Ricordi_F_I_No_25_scan.pdf adresinden alınmıştır
- Vivo, F. (2016). Walking in Sixteenth-Century Venice: Mobilizing the Early Modern City. *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 19(1), 115-141. doi:10.1086/685830
- Waley, D., & Dean, T. (2014). *İtalyan Şehir Cumhuriyetleri*. (H. Çalışkan, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Xoplaki, E., Maheras, P., & Luterbacher, J. (2001). Variability Of Climate In Meridional Balkans During The Periods 1675-1715 And 1780-1830 And Its Impact On Human Life. *Climatic Change*, 48(4), 581-615. doi:<https://doi.org/10.1023/A:1005616424463>
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2021). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- 정민주. (2007). A. Vivaldi의 사계 중 「겨울」 분석연구. *Yüksek Lisans Tezi*. Seoul, Güney Kore: Ewha Womans University. <https://dspace.ewha.ac.kr/handle/2015.oak/173352> adresinden alınmıştır

EKLER**DÖRT MEVSİM SONELERİ⁵²****La Primavera⁵³**

Giunt' è la Primavera e festosetti
La Salutan gl' Augei con lieto canto,
E i fonti allo Spirar de' Zeffiretti
Con dolce mormorio Scorrano intanto:

Vengon' coprendo l' aer di nero amante
E Lampi, e tuoni ad annuntiarla eletti
Indi tacendo questi, gl' Augelletti;
Tornan' di nuovo al lor canoro incanto:

E quindi sul fiorito ameno prato
Al caro mormorio di fronde e piante
Dorme 'l Caprar col fido can' à lato.

Di pastoral Zampogna al suon festante
Danzan Ninfe e Pastor nel tetto amato
Di primavera all' apparir brillante.

İlkbahar

Bahar geldi
Ve kuşlar onu sevinçli şarkılarla selamlıyorlar
Ve dereler tatlı bir mırıltı ile akıyor
Zefirler estiğinde

Gökyüzü ebedi bir karaltıyla örtülüyor
Fırtına ve şimşeklerin müjdeleyicisi tarafından
Sonra bunları susturan küçük kuşlar
Yeniden büyümlü şarkılarına geri dönüyorlar

Ve böylece bir çoban,
İç açıcı çiçeklerle dolu çayırdı,
Yaprak ve bitki hışırtılarının arasında,
Sadık köpeği ile uyuyor

Bir gaydanın şenlikli sesinin eşliğinde,
Periler ve çobanlar dans ederler
Baharın pırl pırl olduğu yerde

L'Estade

Sotto dura Staggion dal Sole accesa
Langue l' huom, langue 'l gregge, ed arde il Pino;
Scioglie il Cucco la Voce, e tosto intesa
Canta la Tortorella e 'l gardelino.

Zeffiro dolce Spira, mà contesa
Muove Borea improvviso al Suo vicino;
E piange il Pastorel, perche sospesa
Teme fiera borasca, e 'l suo destino;

Toglie alle membra lasse il Suo riposo
Il timore de' Lampi, e tuoni fieri
E de mosche, e mossoni il Stuol furioso!

Ah che pur troppo i Suo timor Son veri
Tuona e fulmina il Ciel e grandioso
Tronca il capo alle Spiche e a' grani alteri.

Yaz

Haşin ve güneşle yakıp kavuran havada,
İnsanlar ve bütün canlılar bitap düşmüşler,
Çam ağacı kuruyup gitmiştir
Guguk kuşunun sesi açılır sonra
Üveyik ve saka kuşları da onun şarkısına
katılırlar

Tatlı bir Zefir rüzgârı eser
Ama meydan okurcasına Bora rüzgârı
bastırır,verir,
Küçük bir çoban yaklaşan fırtınadan
Ve onu bekleyen kaderden korkup ağlar

Çakan şimşeklerin, vahşi gök gürültüsünün
Ve öfkeli sinek sürülerinin korkusundan
Yorgun uzuvlar dinlenmeyi reddetmiştir

Ah, ne yazık ki korkuları doğru çıkmıştır
Gök gürültüsü, şimşekler ve dolu
Azametli buğdayların,
Mısır saplarının başlarını koparır

52 Sonelerin İtalyancadan Türkçeye tercümesinde profesyonel destek alınmıştır. Profesyonel desteğin ardından Türkçe çevirinin şiirsel üsluba uygun hale getirilmesi amaçlanmıştır. Metinde partiyonlarla beraber kullanılan bazı sone cümleleriyle ekteki soneler arasında anlam bütünlüğünü bozmayacak ufak farklar gözlenebilir. Ekte bütün olarak verilen sonelerin kıta düzenlerinin sağlanması ve Türkçe cümle akışının daha rahat hale getirilmesi için, bazı cümlelerde kelime eksiltmeleri yapılmıştır ancak bu düzenlemeler anlam bütünlüğünü kesinlikle bozmamaktadır.

53 İtalyanca orijinal metne Launchbury editörlüğündeki ETP 1901 numaralı Eulenburg edisyonundan da ulaşılabilir: <https://en.schott-music.com/shop/die-vier-jahreszeiten-no269224.html>

L'Autunno

Celebra il Vilanel con balli e Canti
Del felice raccolto il bel piacere
E del liquor de Bacco accesi tanti
Finiscono col Sonno il lor godere.

Fà ch' ogn' uno tralasci e balli e canti
L' aria che temperata dà piacere,
E la Staggion ch' invita tanti e tanti
D' un dolcissimo Sonno al bel godere.

I cacciator alla nov' alba à caccia
Con corni, Schioppi, e canni escono fuore
Fugge la belua, e Seguono la traccia;

Già Sbigottita, e lassa al gran rumore
De' Schioppi e canni, ferita minaccia
Languida di fuggir, mà oppressa muore.

Sonbahar

Çiftçiler mutluluk veren bereketli hasatı
Dans ve şarkılarla kutlarlar
Ve birçoğunu alevlendirir Baküs'ün likörü
Sonra keyifleri uykuyla sonlanır

Memnuniyet veren ılık hava
Şarkıları ve dansları bırakıyor herkese
Mevsim hepimizi davet ediyor
Huzurlu ve keyifli bir uyku için

Avcılar, boruları, silahları ve köpekleriyle
Şafak vaktinde avlanmak için dışarı çıkarlar
Vahşi hayvan kaçır onlar da izini sürer

Yaralandığı için ürkmüş, sersemlemiş
Tüfeklerin ve köpeklerin gürültüsünden
Tehditkarca son bir kaçış girişiminde bulunur
Ama zayıf düşerek ölür

L'Inverno

Aggiacciato tremar trà neri algenti
Al Severo Spirar d' orrido Vento,
Correr battendo i piedi ogni momento;
E pel Soverchio gel batter i denti;

Passar al foco i di quieti e contenti
Mentre la pioggia fuor bagna ben cento
Caminar Sopra 'l giaccio, e à passo lento
Per timor di cader gersene intenti;

Gir forte Sdruzziolar, cader à terra
Di nuove ir Sopra 'l giaccio e correr forte
Sin ch' il giaccio si rompe, e si disserra;

Sentir uscir dalle ferrate porte
Sirocco, Borea, e tutti i Venti in guerra
Quest' é 'l verno, mà tal, che gioja apporte.

Kış

Donma ve titreme halinde karların içinde
Sert esen korkunç rüzgârın ortasında
Ayakların yere vurduğu bir koşturmaca
Ve dişler tıkırdıyor bu dondurucu soğukta

Huzurlu günler geçiriliyor ateşin yanı başında,
Yağarken yağmur dışarıda
Buzların üstünde yürünüyor ağır adımlarla
Ağır bir yürüyüş buzun üstünde düşme
korkusuyla

Ters yüz olunuyor, kayılıp düşülüyor bir anda
Buzun üstünde bir mücadele ve hızlı bir koşu
Ta ki ayırıp kırana kadar buzu

Duyuluyor demir kapılardan süzülüp gelenler
Siroko, Bora ve bütün rüzgarlar cenk etmekte
İşte buna kış denir,
Her şeye rağmen haz vermektedir

Extended Abstract

Vivaldi's *The Four Seasons* From the Framework of The Annales School

The aim of this study is to deal with Vivaldi's *The Four Seasons* with an interdisciplinary approach. It is aimed to apply a culture-oriented holistic approach to *The Four Seasons* by examining the relationship of the work with geography, climate and society. In order to achieve this, the mentality of the Annales School, which deals with history with an interdisciplinary method, has also been adapted to the field of musicology. This new conception of historiography that emerged in the 20th century is similar to the expectations of the New Musicology movement that emerged in the 1980s. The need to treat music with other disciplines instead of accepting it as an -autonomous- (Beard & Gloag, 2005, p. 92) structure is similar to the historian's goal of benefiting from other disciplines. The model of interdisciplinarity has been adapted from Fernand Braudel (1902-1985) a member of the Annales School. Braudel's (1902-1985) model of geography-climate-society-history has been customized to the dimension of geography-climate-society-music. Qualitative and quantitative data have been analyzed with content analysis.

Priority has been given to geography, climate, city, agricultural activities, disasters and the spirit of the time instead of the composer himself. The relation of the climatic phenomenon, namely Little Ice Age between the 15. and 19. century with the city of Venice and Northern Italy where the work was composed, the spirit of the time, geographical features, agricultural production, urban culture, sonnets describing the concerto verbally and the music itself are the elements that are examined in order to deal with the work in a holistic approach. Sheet music is used to show how environmental factors were reflected in the music concretely. Environmental factors associated with geography, climate and culture have been prioritized in the study. The publications in which Fernand Braudel dealt with the Mediterranean geography by prioritizing the environment, visual data (painting, engraving, 3D image), studies on the climate history of Northern Italy and Venice, climatology treatises' qualitative and quantitative findings have been handled with content analysis to prove the relationship between geography, climate, agriculture, society and music.

Every aspect of Venice has a symbolic significance in the context of dualism. Venice, a city of contrasts, is a fragile region between the mountains and the coast. This geography, which is always in a struggle with the sea, also looks at the mountain ranges that resemble walls. The city tries to survive between two nature figures: The mountain and the coast. In addition to the threat of rising water, St. Marco Square also receives the threatening cold of the Alps which comprises Dolomites, Julian Alps and Dinaric Alps. The fact that Antonio Vivaldi was in such a risky and constantly transforming geography and persistently continued to live in this city, may have caused him to choose nature as a shareholder in his music production. Another factor that stands out together with geography is the climate that builds the character of Northern Italy. In 1654, Medici family established first meteorological network in Florence (Camuffo, Becherini, & Della Valle, 2020, p. 944). Then in 1716, the Academy of Science was established in Bologna and the first meteorological measurements began. In 1724, such studies were carried out at the university in Padua (Comani, 1987; Camuffo, 1984; cited by Camuffo & Enzi, 1992, p. 144). Italians were focused on discovering the climate with all their effort. It was in this atmosphere that Antonio Vivaldi's *The Four Seasons* was published in Amsterdam in 1725. It is claimed that the composition of the work was carried out in Venice during the years 1716-1717, long before the date of its publication (Heller, 1997, p. 171).

The sonnets explaining the music and the notes themselves have been interpreted as indicators, even historical documents, reflecting the fragile geography, harsh climatic conditions associated with The Little Ice Age, social life and people of Venice. This work, which contains clues about the agricultural history of the region as well as climate and disaster history, made it possible to transfer memory of that age through music. The concerto, which can be considered as a concrete indicator of the struggle between nature and human beings, shouldn't be interpreted only with its aesthetic structure. The memory of the disaster it was trying to

convey, has to be evaluated as a supplementary factor of the analysis. The beginning of climate studies in Italy in the 18th century when the work was written can also be considered as a fact related to the spirit of the time. In this context the chronological closeness of the musical work and the climate studies is remarkable. People who were afraid of freezing, flood, storm, famine, extreme heat experienced in Northern Italy and Venice have been reflected in the musical work. Considering the studies on the Little Ice Age, which is thought to have occurred between the 15th and 19th centuries, the relationship between the city of Venice and Northern Italy with the climate is remarkable. For this reason, one of the geographies that the researchers found worthy of research in this context was Northern Italy and the city of Venice itself.

In the light of these data, it can be said that Vivaldi's *The Four Seasons* concertos are not just a product of aesthetic experience to describe the seasons. They carry embedded cultural structure that consist of climate, geography, society, disaster memory and music. In particular, the shepherd in sonnets representing Italian peasants who can be defined as *contadini* reflects the ordeal of the rural man. In addition to them, the carnival and dance culture of the Venetians, who continued to have fun even though severe conditions, became a part of the work. This reality has been interpreted as the natural character of the city, which is directly related to the uneven social life and climatic characteristics of Venice. The hunting culture of the city is also included in the musical work as one of the parts of the structure. Considering all these findings, Sir John Hawkins' definition of "wild and irregular" (1875, p. 837) for Vivaldi's music in his book *Science and Practice of Music* can be re-evaluated in a musicological framework in the context of climate, geography and music. Vivaldi is one of those who witnessed the struggle of climate and geography in Northern Italy. He carried out a cultural memory transfer by musicalizing the geography and climate. Thus, the concerto can be considered as the joint production of human and nature.

Popular Music Press in Kurdish: *Ziryab Music Magazine*

Kürtçe Popüler Müzik Basını: Ziryab Müzik Dergisi

Günay KOÇHAN⁽¹⁾

F. Belma OĞUL⁽²⁾

(1) Sorumlu Yazar / Corresponding Author:
Günay Koçhan, (PhD Candidate) İTÜ MIAM
E-posta: kochangunay@gmail.com
ORCID: 0000-0002-0204-1688

(2) Author / Yazar:
F. Belma Oğul, (Prof. Dr.) İTÜ TMDK Müzikoloji
E-posta: belmak65@gmail.com
ORCID: 0000-0002-5042-6953

Atıf / Citation: Koçhan, G. & Oğul, F.B. (2022).
Popular Music Press in Kurdish: *Ziryab Music Magazine*. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 23, 69-81.

Abstract

This study describes the functions of music press, specifically the ones of music magazines in popular music. As a case study to exemplify the role of music press, it presents an analysis of a specific music magazine called *Ziryab*. *Ziryab Music Magazine* is published by some Kurdish rock musicians from Türkiye, who get together around a musical taste with a motivation of cultural activism. Literature review on the role of music press in popular music studies; reading and examining the actual music magazine according to a guide Roy Skuker proposed (2001), also interviewing the editorial board members of the magazine before and after its publishing are the methods used in this study. The interviews and the fieldwork provided us with valuable data to compare these musicians' "conceptualization about music" and their "behavior in relation to music" (particularly their "verbal behavior"), which are the analytical levels suggested by Alan P. Merriam to use at an ethnomusicological study (1964). Through publishing a music magazine in their mother tongue, these Kurdish musicians serve both to constructing meaning and to representing their discourse on music making. The magazine can be seen as a ground both to indicate the musicians' musical ideology and to frame their aesthetic values about music in general and Kurdish music in specific. Besides music performances, verbal accounts of musicians, listeners, and music business personnel; online and in print publications aimed for popular music consumers are valuable data to analyze critically in a popular music study. Music press, music journalism and criticism in popular music, conceptualization of music magazines, and an analysis of *Ziryab* magazine accordingly, are the topics presented in this study.

Keywords: Music press, Music magazine, Popular music, Kurdish music, *Ziryab*

1. MUSIC PRESS, MUSIC JOURNALISM AND CRITICISM IN POPULAR MUSIC

Print or online publications which include music journalism and aimed for general audience or fans, constitute the music press in popular music. Regular columns on newspapers on recent musical events or on performers; music magazines aimed for various demographics, also music related articles in more serious general art periodicals are the fields where music related journalism take place. The bibliographies, which are about the popular music press in English speaking countries, started to be published in the 1980s, and their numbers increased highly from the 1990s on. These bibliographies classify the literature on popular music into various and sometimes coinciding categories, such as biographies of musicians, histories, genre studies, and "consumer guides" such as dictionaries, encyclopedias, charts, and discographies of records according to artists, genres, or historical periods (Shuker, 2005, p. 175).

The academic studies about the role and reception of music press in popular music are quite limited in number (Shuker, 2005, p. 174). The main issues examined in the academic literature we reviewed are about the role of music criticism in shaping the taste and behavior of consumers, and about the functions of music press, music journalism and music magazines in general (Shuker, 2001 and 2005; Gorman, 2001; Jones, 2002; Laing, 2006; McLees, 2010; James, 2015). It is important to keep in mind that the academic literature referred above is mostly about the popular music press in the US and in the UK, that is, they are only about the English-language publications. Steve Jones points this out that "... the influence of language, and thus examining the development of popular-music criticism 'in languages other than English' should prove instructive" (2002, p. 3). This study on a Kurdish-language music magazine, also depends on Jones's premise quoted above. The academic studies which are specifically on music press in Türkiye are limited, as well. These studies are generally descriptive accounts on particular music magazines. *Nota* music magazine from the 1930s (Tekelioğlu, 2001); *Roll* music magazine and music press in Türkiye (Kula, 2010); music press and *Hey* music magazine (Kuyucu, 2013); *Hey* and *Blue Jean* magazines and youth culture in Türkiye (Oğuz, 2016) are some examples of this kind.

The main propositions put forward in the literature on the role of music press in popular music can be summed up as follows: The structures of the music and media industries probably influence the content of music journalism and criticism. Popular music critics review albums, live performances, and they write about their views on music related news, and current events of some artists' lives, according to certain evaluation criteria. In addition to reviewing music products, another vital role of music critics is that they establish standards of value judgements about what is worthy of listening to and what is not, therefore, they determine the canon of popular music (Fenster, 2002, p. 85-86). Music critics can direct the uninformed audience into the realm of art of music. Music press also plays an important role in turning music into a commodity, that means music press plays role in both marketing music and attaining cultural value on it (Shuker, 2001, p. 83). On the other hand, the influences of journalism and criticism in shaping the tastes and consumption behavior have been changed, as the recent developments in communication technologies tremendously transformed the means of access to musical products, especially in the last two decades. Therefore, particularly the economic influence of music critics' writings on traditional music press is not very significant anymore. Both music production sector and written press have been challenged by new media and technology that they needed to adjust themselves to new conditions in order to survive (McLees, 2010).

1.1. Music Magazines

Roy Shuker categorizes music magazines into three general types: The first category is the ones prepared for the people in music industry or in music business so that they can follow the new technological advancements, record sales and related marketing issues; the second category is the ones for musicians, which are more pedagogical, including articles about musicianship, music techniques, musical instruments, recording techniques and so on to create a community feeling for musicians; and the third category is the rest of the music magazines focusing on popular musicians and their products such as their albums, concerts, tours etc., and these magazines are for more general public. This third category can be divided into different types according to their aimed audience, contents, and their different socio-cultural functions (Shuker, 2001, pp. 86-87). Fanzines, "the teen glossies", metal magazines, a phenomenal music magazine called *New Musical Express* (NME) from the UK, and *Rolling Stone* music magazine are some specific examples under this third category (see the details on Shuker, 2001, pp. 89-93). Although music magazines seem to have important roles in popular culture in general, they have not been critically reviewed in popular music studies (Shuker, 2005, p. 176). Below is a list of "generally common features of music magazines" that Roy Shuker suggested, to study and compare them:

- “1- Their covers: the cost, the title, and the featured artists are all indicative of the magazine's scope and target audience. Further 'clues' are in the visual design (layout, graphics, typeface), the level of language, and the use of promotional give aways (e.g. Smash Hits key rings compared with the compilation CDs used with Q).
2. The general layout and design: e.g. the use or non-use of colour, boxed material, sidebars, visuals, and even the actual size and length of the magazine.
3. Scope: the genres of music included; other media covered (the increasing references to Net sites, and video-game culture); the relative importance accorded particular artists; language used; gender representation (including in the advertising).
4. Reviews: length, depth, tone and language used; e.g. Rolling Stone's star system; Hot Metal's skull rating system. (For a helpful analysis of the evaluative criteria and rating systems underpinning reviews in Australia's Rolling Stone and Juice, see Evans 1998.)
5. Adverts: Which products feature? (the links to a target readership; e.g. teen mags' feminine hygiene ads); the proportion of the content which is adverts (often the distinction between adverts and 'real' content is blurred, with much content rewritten press copy); the values and associated life styles projected by the advertising.
6. The readership involvement: letters to the editor; competitions; reader questions answered (Q's 'where are they now?'); the use of their readers to survey taste and the popularity of artists and genres” (Shuker, 2001, p. 88).

Examining the items on the list above can give us an idea about a specific music magazine's general profile, its relation with the music industry and its cultural role (Shuker, 2001, p. 89).

2. ZIRYAB MUSIC MAGAZINE

Ziryab started to be published as a printed music magazine in November 2018, in Istanbul. Its executive editor is Mr. Gokçe Selîm, who is the lead singer and guitarist at a Kurdish rock band called Siya Şeve. The initial editorial board consists of four Kurdish musicians, who are also making rock music in Kurdish: Harun Elkî, Ozan Irmak, Serhat Temel and Gokçe Selîm. On the later issues Yunis Das and Memo Seyda were added to the board. The magazine was planned to be published in every four months, it is a quadrimester periodical. The last issue of Ziryab (for now) was released in November 2019, and it was suspended both because of financial problems and the pandemic in 2020. Ziryab as a project has never come to an end, meanwhile the founders of Ziryab have been looking for ways to continue publishing the magazine. Nevertheless, we were recently reported that Ziryab will be published as a print magazine again in 2023.

Launched as the first Kurdish music magazine¹, Ziryab have been received wide press coverage on both Turkish and Kurdish alternative news channels². However, the distribution of the magazine was limited with a few bookstores and music venues in Istanbul, and some cafes in Mardin, Diyarbakir, Van and so on. It is logged as “a music periodical in foreign languages” at Turkish Statistical Institute's database, and does not have an ISSN yet. The magazine is named after Ziryab, who is a historical character from the Middle East, lived in the 9th century (Adıgüzel and Sinjar, 2016). Ziryab is believed to contribute to the improvement of the lute (Farmer, 1939, p. 42-43), and take a role in introducing this instrument to European cultures. Ziryab has a significant meaning for the founders of the magazine, because they consider Ziryab as a Kurdish national, and they think that he introduced “the guitar” to the Western world. Moreover, the guitar is an important symbol for the new musics in Kurdish, which the magazine is focused to promote. That makes it appropriate to give the name Ziryab to the first Kurdish music magazine, as the board wants to represent “modern” Kurdish culture to the world (especially to the Western world). A written manifest of the aim and vision of the magazine, which is presented to some nongovernmental organizations and charities at the applications for funding, is below:

1 A monthly music magazine called *Do-jîn*, which was published only four issues between 2009 and 2010 in Türkiye, also claims to be the first and only Kurdish music magazine at the time. However, *Do-jîn* magazine is in Turkish language mainly, only a few articles are in Kurdish languages.

2 See the list of the selected press coverage of Ziryab, on Appendix 1.

"About Ziryab Magazine³

The first Kurdish Music magazine (in Kurdish language), Ziryab, started its publication life on November 7, 2018.

Ziryab, which published its 3rd issue in November, will publish its 4th issue in February.

The editorial board of the magazine consists of professional and independent artists. The language of the journal is Kurdish and its dialects.

Our editorial board includes Gökçe Selim from the Siya Şevê Music Group, and Serhat Temel, Ozan İrmak, Yunis Das, Memo Seyda, and Harun Elki. Our type editors are Mevlüt Oğuz and Şadê Agon.

In addition to dozens of articles about music in the three issues published so far, more than 30 artists were interviewed and more than 15 albums were promoted. In addition to Kurdish musicians, interviews were held with world-class music groups such as Orphaned Land and Inti Illimani.

Especially with its first issue, our magazine found wide coverage in the national and international written, visual and audio media, especially in the Kurdish media. Interviews were made for radio, TV, newspaper and internet sites about the magazine. Our friends in our board took part in exhibitions and panels.

Nearly 100 new works from more than 50 people were sent to the 1st Ziryab Song Contest, which we organized with our own means. A compilation album named Olana Bajêr: Selections from Ziryab Magazine was prepared from the songs we chose among them, and this album was presented to the readers with our 3rd issue.

Covering Kerem Gerdenzerî in the first issue, Ciwan Haco in the second issue, and the "Olana Bajêr: Bijareyên Ziryabê" album, a Ziryab project, in the third issue, our magazine summarizes its aim as follows: **To make Kurdish music and culture recognized better in the world, and to present the problems of Kurdish musicians everywhere and at every level, with a constructive language and a broad perspective; we want to open a new field of expression to Kurdish musicians and listeners.**

What We Want To Do

- * We aim to open a Cultural Center that we wish to become a popular destination for Kurdish artists and readers.
- * We plan to make a selection from each of the three issues and publish our journal in English and in German and send it to organizing committees, academies and related universities abroad.
- * We want to compile the original works of Kurdish classical music and notation, and publish them.
- * We plan to create a database of Kurdish musicians, arrangers, companies and organizers, and to publish biographies and discographies of the artists.
- * As Ziryab editorial board members, we would like to organize workshops and/or panel-conferences on Kurdish music, its history, makams and characteristics.
- * We want to produce a dictionary of Kurdish music terms and concepts.
- * As Ziryab magazine, we want to organize concerts, festivals, and competitions every year."

3 Translated from Turkish into English by the first author.



Figure 1: The front cover of the first issue of Ziriyab Music Magazine (November, 2018).

2.1. The Covers, General Layout and Design of Ziriyab

The title of the magazine on the first issue is “Ziriyab Kovara Muzîka Kurdî ya Çarmehî” (Ziriyab Kurdish Music Magazine, published every four months), and on the later issues it is changed into “Ziriyab Kovara Muzîkê ya Çarmehî” (Ziriyab Music Magazine, published every four months). It costs Turkish Liras equivalent of 3USD. The featured artists on the front cover: Kerem Gerdenzerî, who is the earliest Kurdish Rock musician, from the 1970s and he is still active; Ciwan Haco; and the album cover of “Olana Bajêr”. On the back cover: a photo of Hasankeyf Orchestra; a photo of Egîdê Cimo, a late master of woodwind instruments; a photo of a music band from Ma Music Center. The promotional give aways of the magazine so far are as following: A music album of the band Siya Şevê in a CD format, a poster of Kerem Gerdenzerî; a poster of Ciwan Haco; the album titled “Olana Bajêr” in a CD format. About the visual design of the magazine, the editors reported to us that they took Rolling Stone music magazine's Turkish version and Andante music magazine (a classical music magazine published in Turkish) as models for their publication. The magazine is colored and printed on glossy paper. The visuals cover 2/3 of the whole magazine. Most of these visuals are composed by the portraits of musicians, usually with their instruments, their album covers, concert pictures; also by the ads of some books on Kurdish musics. The size of the pages is A4, and the length of the magazine is between 65-135 pages long.

In 2018, during our fieldwork on rock music in Kurdish, the initiator of the magazine, Mr. Gokçe Selîm and we were discussing the current case of Kurdish music area. In order to establish a written forum to discuss the problems of Kurdish music and musicians, we come up with an idea of publishing an internet blog or an online music magazine. Mr. Selîm, however, wanted to publish a print music magazine, although it is financially burdensome at the time. He convinced his peers who are already in the same artistic circle of Kurdish rock musicians, and they started to publish this magazine in Kurdish. Traditional printed press was already challenged in Türkiye like in all over the world, and even big newspapers started to be published only online. We, therefore, understood that it is much more prestigious to have a printed magazine rather than an

online for the publishers of Ziryab. The meaning of the format of the publication is as important as the platform itself. Online magazine would not be as valuable as a print music magazine for them.

2.2. The Scope

The genres of music included in the magazine are rock, blues, Western classical music, dengbej tradition (Kurdish bards), and generally the musics of *Nivşa Nû*⁴ (new generation/new movement) musicians. The common characteristics of the musics of this 'movement' are summarized under Appendix 2 (also see Aksoy, 2018; for the current case with Kurdish popular music in Turkey). Books and music albums are the media covered on the pages of the magazine. Kurdish rock musicians, especially Kerem Gerdenzerî and Ciwan Haco seemed to be carrying more importance, depending on the fact that their pictures are on the front covers of the first two issues of the magazine, and the texts of the interviews with them take up relatively more pages than the ones of many other musicians. The language used in the magazine is Kurmanjî dialect of Kurdish, written in Latinized Kurdish alphabet. There are some writings in Zazakî language, as well. Male musicians and female musicians seem to be represented equally, however most of the writers are male.

The magazines and other publications that music writers work for, base their economic income on advertising, the majority of which are music record companies and other media companies associated with them (Fenster, 2002, p. 84). Therefore, writers are likely to be under the influence of those companies or other financial supporters. It is an advantage for Ziryab that, it actually comes out independently and the influence of big businesses, publishers or cultural institutions on the content of the magazine is not decisive. The people who release this magazine are financially independent from any cultural or political institution. As mentioned before, the musicians themselves publish this magazine, they also sell it commercially, but the sole purpose is not to trade, but to create cultural values. As a matter of fact, the magazine seems to have a situation close to the "semi-fanzine" definition, which is one of the few publication types that Simon Frith describes as follows: "commercially sold magazine, with an uncommercial sensibility" (2002, p. 240).

The musical taste of the editorial board members is decisive in what genres, topics, and which musicians to include in the magazine. They are also the writers of most of the articles in the magazine. Furthermore, the board invite or commission some academics (musicologists, sociologists, historians etc.) and others, who are related to music and dance, to write some columns. They publish interviews with musicians who they think are making appropriate contribution to Kurdish art world. Not only the Kurdish music and musicians in Turkey, but also the musicians from Iran, Syria, Iraq and also from European diaspora are included in the magazine.

Among the principles of the publishers: Importance of the representation of female musicians adequately in the magazine; besides Kurmanjî speaking musicians, including Zazakî language and Zaza musicians. They also try to allocate a place in the magazine for the relations between theatre, dance and music, as much as possible. Moreover, they pay attention to involve people from various Kurdish artistic circles.

The editors are careful about the appropriate usage of Kurdish, and adjusting Kurdish languages to the modern world. They have two language editors, both for Kurmanjî and Zazakî. They are meticulous about choosing "original" Kurdish words or developing words describing new phenomena by depending on Kurdish stem words, instead of using Arabic and Turkish words⁵, they also use Kurdified English words⁶. With this effort, they want to prove the capability and richness of Kurdish languages to adjust to modern life situations, and put new words into circulation to develop thinking in Kurdish. They are even careful about the writings of Turkified letters in their own or their writers' personal names, they strictly use Latinized Kurdish alphabet.

4 This term is mentioned by Sîmir Rûdan, a Kurdish rock musician, to describe the contemporary works in Kurdish music, at an interview published on an online news channel (Öztaş, 2014). Also, see Appendix 2, as an attempt to conceptualize Nivşa Nû.

5 For example: çarmehî (quadrimester or every four months), Sersoriyê (Qizilbaş), ceribîner (experimental).

Arabesk is an unacceptable genre in the Ziryab magazine, although the informants admit that it is hard to tell what is arabesk and what is not, currently. Whether or not including Kurdish hip-hop and rap on the magazine was also debated at a meeting of the board, however, they didn't come to a decision yet.

During our interviews with the founders of the magazine, we were told that they want to “improve the artistic understanding of the Kurds” by providing them with “better musics” in Kurdish languages. They also want the Kurdish culture to be represented in the international music arenas, especially in Europe and in the US. This is seen as a challenge by them, because there is not much written source which discuss or just introduce “good quality” music made in Kurdish languages. They believe that the Kurds need to appreciate their alternative musicians, too. Also, they are not after being very popular as a music magazine, but they want to be understood and “educate” people to create audience for the musics, which they find valuable. They want to introduce Kurdish readers with rock, Western classical music, jazz and other “good quality” “universal” musics⁷ (see Figures 2-3-4).



Figure 2: An interview with Dilşad Seîd, a Kurdish violinist from Duhok, Iraq, on the second issue of Ziryab Music Magazine (January, 2019).

6 For example: şovên (shows), playlista biyanî (foreign playlist)

7 The quoted expressions here are the direct translations of the words of the informants into English



Figure 3: An introductory article on an English rock band: Muse, on the first issue of Ziryab Music Magazine (November, 2018).

Therefore, besides the interviews with some selected musicians and some reviews on their albums, there are articles on the magazine reflecting the perspectives of the editors on the current case with Kurdish music, its future, and its past. Some titles of the writing examples are as following: Harûn Elkî's article titled as "Kurdish music is not dead"; remembrance of late dengbejs who passed away in the year the magazine published (one female dengbej and one male dengbej); an interview with singer Ayfer Duzdas; a dancer from NÇM⁸, Serhat Kural's short article on Dance and Music; an interview with the pioneer Kurdish rock musician Kerem Gerdenzerî, titled "Loving the land of your mother and father"; an interview with a young classical guitarist Cem Şivan Ergul, who studies the classical guitar in Italy (Ziryab: Kovara Muzîkê ya Çarmehî, Vol.1-3).

To sum up, in order not to keep these musics in a very limited circle, the founders of Ziryab magazine, want to initiate this arena to criticize and discuss the current case with Kurdish musics, and present "artistically valuable" material to its readers, with their limited financial abilities. So far the financial resource to publish the magazine was just the board members' individual savings. As mentioned above, they have been applying to get funding from like-minded charities, and hopefully they will continue to publish the magazine in the year 2023.

2.3. Reviews

There are not many music reviews on the magazine, and the ones are short and succinct writings on music albums. So far, there is one review of a music performance, and one review on a music festival. Positive and negative aspects are stated equally and in constructive ways, by aiming to emphasize the artistic and multicultural views of the writers. For instance there is a review, written by Ozan Irmak, on *Gezginfest* music festival held in the city of Van in 2018. As we read in the review, the organizers of this festival overlooked Kurdish singing musicians and never invited them to the festival, that is, Kurdish presence was ignored and the title of the review is *Ji Gezginfest'ê Yek Muzîk Yek Ziman* (One Music, One Language from *Gezginfest*) (Ziryab, 2018, Vol.1). The magazine doesn't give a rating system of albums or songs, however, they give lists of Kurdish and foreign songs, under the title of "playlists" on each issue of the magazine. Under the name of foreign songs, there are English and Turkish songs listed.

8 Navenda Çanda Mezopotamya (Mesopotamia Cultural Center).

There are interviews with musicians about their musical understandings, their albums, concerts, what they do, and their view on Kurdish music world in general. The writers are not professional music critics, they are professional musicians and cultural activists who want to create written documents of their perspective about the current case with Kurdish musics both in Turkey and abroad. The non-Kurdish material in the magazine so far are the writings on Western classical music composers (such as Chopin, Bartok) and Western rock and metal bands (Muse, The Rolling Stones, Foo Fighters), also an interview with Jorge Coulon from Chilean band Inti-Illimani and an interview with Güven Erkin Erkal, who is a Turkish metal musician and a TV presenter.



Figure 4: A short article on an American rock band: Foo Fighters, on the second issue of Ziryab Music Magazine (January, 2019)

2.4. Advertisements

The majority of the advertisements in the magazine belongs to some publishing houses that publish books in Kurdish, there are also advertisements for books about Kurdish music, for cafes and a bar (all of which are the venues owned by Kurdish circles). So far there is one ad of a music studio, and there are ads of a few record companies. In addition, photos of the covers of new albums selected by the board are regularly featured in each issue. Based on these advertisements, it can be said that the target audience of the magazine is Kurdish literate people, or people who might want to get to know and read serious publications on music, and amateur musicians. Also the advertisements do not occupy a very large space in the magazine, they only take up one-tenth of the magazine's content.

2.5. The readership involvement

Competitions held by magazines are examples of readership involvement to their publication. A call for young musicians to send the demos of their original songs to the magazine was announced on the social media accounts of Ziryab magazine. However, the contest became so appealing that the participation was huge. Therefore, the board chose 11 songs as winners. The list of the names of the winners of the contest was published on the second issue, and those 11 songs were issued as a compilation album with the help of SesMedia. The album was given away in a CD format to the readers with the third issue. The album is called

Olana Bajêr: Bijareyên Kovara Ziryabê (The Echo of The City: Ziryab Music Magazine Selection)⁹. Moreover, there is a call to readers for music related articles to submit to the magazine on the first issue. There is no letters to the editors, or readers' questions answered, or reader surveys to understand the taste and popularity of specific artists and genres.

Organizing a song competition conforms to the aim of "opening a new field of expression to Kurdish musicians and listeners" in the manifestation of the editorial board of the magazine. During the interviews we conducted, the members of the editorial board stated that the involvement of young musicians who make alternative musics in the process of "improving" Kurdish music area is important for them. They know there are young musicians who couldn't find enough financial support to release their songs in Kurdish. With the help of SesMedia, the magazine enabled these musicians to release their songs in a compilation album. By giving away this album with the magazine to its readers also proves that, rather than economical advantage, the publishers of Ziryab are after reaching people and initiating a space for independent works. In the album, one female Dutch musician from Holland (the rest of the musicians are male), nine Kurdish musicians from Türkiye and one musician from Iran Mahabad take place. Most of the musicians in the album are in their late 20s, and ten of them are Kurdish.

Conclusion

Ziryab music magazine is an important phenomenon as both it is published by musicians and the first printed music magazine in Kurdish language in Türkiye. It is an independent platform for recognition, dissemination and discussion of new musical genres Kurdish musicians engage in. The main themes we observed on the pages of the magazine is urban, modern, intellectual Kurdish identity, producing and consuming rock, jazz, blues, heavy metal, Western classical music, while valuing traditional Kurdish musics, which are dengbej and "authentic" folk musics.

The editorial board of the magazine has a perspective on musics in Kurdish languages as cultural phenomena. As a matter of fact, there are short introductory articles about ethnomusicology and musicology, and contributions from musicologists and other social scientists in the magazine. Also, the variety of musical genres covered in the magazine seems to be its most striking point. The majority of the articles in the magazine are about the musicians, who are known as Nivşa Nû and about their musics usually based on the sounds of non-traditional instruments and unconventional genres for Kurdish musics so far. These musical productions are not yet known to the masses of Kurdish music listeners, but are recognized in niche cultural environments. The magazine reflects the ideas of being modern and Kurdish, gender equality, the importance of the proper usage of standardized Kurdish languages (Kurmanjî and Zazakî in particular), and the ideals of its publishers to "protect" and "improve" Kurdish music culture.

Ethnographic studies on communities, which are engaged in popular music, can benefit from written discourses of musicians and a print music magazine published by musicians provides useful data to see their verbal behavior and compare it with their conceptualization about music. This study exemplifies this kind of an output. The scope of this study is limited to the content of the Ziryab music magazine, however, the dissertation which this study is a part of contains more details about the Kurdish rock musicians in Türkiye.

⁹ Olana Bajêr: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLSVeq6iYNYIjnERtYX7YROewwmqE8rICj>

Peer-review <i>Hakem Değerlendirmesi</i>	Externally peer-reviewed. <i>Bağımsız</i>
Conflict of Interest <i>Çıkar Çatışması</i>	The author has no conflict of interest to declare. <i>Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.</i>
Financial Support <i>Finansal Destek</i>	The author declared that this study has received no financial support. <i>Yazar çalışması için finansal destek almadığını beyan etmiştir.</i>
Acknowledgements <i>Teşekkür Açıklaması</i>	The authors thank Mr. Gokçe Selîm, Mr. Ozan Irmak, and Mr. Harûn Elkî for their support; the authors are also thankful to Prof. Dr. Ayhan Erol and Assoc. Prof. Dr. E. Şirin Özgün Tanır for their valuable contribution to this study. <i>Yazarlar desteklerinden ötürü Gokçe Selîm, Ozan Irmak ve Harûn Elkî'ye ayrıca değerli katkılarından ötürü Prof. Dr. Ayhan Erol ve Doç. Dr. E. Şirin Özgün Tanır'a teşekkürlerini sunar.</i>

References

- Adıgüzel, A., Sinjar, E. (2016). Geçmişten Günümüze Mûsikîşinâs Ziriyab'ın Endülüs Kültür Hayatına ve Avrupa'ya Etkileri. (The Musician Ziriyab's Long-Standing Effects on Andalusian Culture and Europe). *Yakın Doğu Üniversitesi İslam Tetkikleri Merkezi Dergisi*, 2(1), 71-96.
- Aksoy, O. (2018). Kurdish popular music in Turkey. In A. C. Gedik (ed.), *Made in Turkey* (pp. 149-166). NY: Routledge.
- Evans, M. (1998). Quality Criticism - Music Reviewing in Australian Rock Magazines. *Perfect Beat*, 3(4), 38-50.
- Farmer, H.G. (1939). The Structure of the Arabian and Persian Lute in the Middle Ages. *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, No. 1 (Jan., 1939), 41-51.
- Fenster, M. (2002). Consumer's Guides: The Political Economy of the Music Press and the Democracy of Critical Discourse. *Pop Music and the Press* (pp.81-92). Philadelphia: Temple University Press.
- Frith, S. (2002). Fragments of a Sociology of Rock Criticism. *Pop Music and the Press* (pp.235-246). Philadelphia: Temple University Press.
- Gorman, P. (2001). *In Their Own Write: Adventures in the Music Press*. London: Sanctuary.
- James, M. (2015). *Popular Music Journalism*. London: Routledge.
- Jones, S. (ed.). (2002). *Pop Music and the Press*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kula, E. (2010). *Roll'un Hikâyesi Türkiye'de Müzik Basını ve Karşıt Kültür (The Story Of "Roll" - Music Media and Counter Culture in Türkiye)*. MA Thesis. İstanbul: Marmara University, Communication Sciences Program.
- Kuyucu, M. (2013). Türkiye'de Müzik Basını Tarihi ve Hey Dergisi Örneği (The History of Music Press in Türkiye and a Case about Hey Music Magazine). *E-Gifder (Gumushane University E-Journal of Faculty of Communication)*, 2, 24-51.
- Laing, D. (2006). Anglo-American Music Journalism: Text and Context. In A. Bennett, B. Shank and J. Toynbee (eds.), *The Popular Music Studies Reader* (pp.333-339). London: Routledge.
- McLees, Don. (2010). Straddling the Cultural Chasm: The Great Divide between Music Criticism and Popular Consumption. *Popular Music and Society*, 33(4), 433-447.
- Merriam, A.P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston, IL: Northwestern University Press.

- Oğuz, T. (2016). *Gençlik Kültürünün Yeniden Üretilmesi Sürecinde Popüler Gençlik Ve Müzik Dergilerinin Dönemsel Perspektiften İncelenmesi: Hey ve Blue Jean Dergileri Örneği (An Analysis of Youth and Popular Music Magazines in the Reproduction Process of Youth Culture: The Case of Hey and Blue Jean Magazines)*. PhD Dissertation. Anadolu University
- Öztaş, Ö. (05.10.2014). Newspaper Interview. "Kürt rock müziğinin genç sesi: Sîmir Rûdan." <https://haber.sol.org.tr/kultur-sanat/kurt-rock-muziginin-genc-sesi-simir-rudan-haberi-98153>
- Shuker, R. (2001, 2nd edition) (1994). On the Cover of Rolling Stone: The Music Press. *Understanding Popular Music* (pp. 83-98). London: Routledge.
- Shuker, R. (2005, 2nd edition) (1998). Music Press. *Popular Music: The Key Concepts* (pp.174-177). London: Routledge.
- Tekelioğlu, O. (2001). Modernizing Reforms and Turkish Music in the 1930s. *Turkish Studies*, 2(1), 93-108. <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/14683849.2001.11009175>
- Ziryab: Kovara Muzîkê ya Çarmehî*. 2018-2019. Vols.1-3 Istanbul.

APPENDICES

Appendix 1

Press coverage of Ziryab magazine

- ANF News. 10.11.2018. First Kurdish Music Magazine Published. <https://anfenglishmobile.com/culture/first-kurdish-music-magazine-published-30726>
- Botanî, M.12.11.2018. Kovara Muzîka Kurdi 'Ziryab' Dest Bi Weşanê Kir. (Kurdish music magazine Ziryab started to be published) https://www.dengeamerika.com/a/ziryab/4654682.html?utm_source=dlvr.it&utm_medium=twitter
- ÇandName. 05.03.2019. Kovara Muzîka Kurdi Ziryab'a 2'yan Derket. (The second issue of Kurdish music magazine Ziryab came out) <https://candname.com/kovara-muzika-kurdi-ziryaba-2yan-derket/>
- Gazete Duvar. 08.11.2018. Kürtçe müzik dergisi Ziryab yayın hayatına başladı. (Ziryab Kurdish music magazine released). <https://www.gazeteduvar.com.tr/kitap/2018/11/08/kurtce-muzik-dergisi-ziryab-yayin-hayatina-basladi>
- Gazete Karınca. 05.03.2019. Kürtçe müzik dergisi Ziryab'ın ikinci sayısı çıktı. (The second issue of Ziryab Kurdish music magazine was released). <https://gazetekarinca.com/kurtce-muzik-dergisi-ziryabin-ikinci-sayisi-cikti/>
- ÖzgürDenizli. 19.09.2019. Şehrin Yankısı'ndan Inti Illimani'nin ezgilerine: Ziryab'ın yeni sayısı çıktı. (From the Echo of the City to the melodies of Inti Illimani: The new issue of Ziryab released). <https://ozgurdenizli.com/sehrin-yankisindan-inti-illimaninin-ezgilerine-ziryabin-yeni-sayisi-cikti/>
- Rudaw. 08.11.2018. Kürtçe müzik dergisi Ziryab yayın hayatına başladı. (Ziryab Kurdish music magazine released). <https://www.rudaw.net/turkish/culture/081120181>
- Yeni Yaşam Gazetesi. 10.11.2018. Kürtçe müzik dergisi Ziryab. (Kurdish music magazine Ziryab). <https://yeniyasamgazetesi3.com/kurtce-muzik-dergisi-ziryab/>
- Zekioğlu, J. 07.04.2019. Ziryab dergisi bir çağrıdır. (Ziryab magazine is a call). <https://artigercek.com/kultur-sanat/ziryab-dergisi-bir-cagridir-90258h>

Appendix 2

Nivşa Nû (new generation/new movement)

This category is quite broad, and since they are individual productions, they cannot be defined under a single musical genre. They have some commonalities, such as:

1. The use of non-traditional instruments and unconventional music genres (rock, blues, jazz, pop, metal, alternative, western classical music, rap, etc.) for Kurdish music.
2. Singing songs in Kurdish.
3. Their emergence and spread increased especially with the 2000s.
4. The concentration of soloists, less group music (unlike the situation in the previous dominant musical circles of NÇMs).
5. The most basic feature pointing to Kurdish culture is the use of Kurdish language, musical references are not necessary.
6. Using original compositions mostly, or performing modernized versions of traditional Kurdish music, in terms of instruments and arrangement.
7. Setting music to poems of poets who have important places in Kurdish literature, in some works.
8. The fact that the performers are generally independent of political institutions, this is a kind of guarantee of free creations.
9. The demographics of the musicians are that they are usually from big urban cities, they have higher education degrees, they are Kurdish literate, and often, but not always, have a certain degree of economic independence.
10. Those who have formal music education, or those who got trained in or around NÇMs, are also quite common.

Those who made music in this category followed and were influenced by Ciwan Haco, Kerem Gerdenzerî and his band Koma Wetan (the first Kurdish rock band); as well as Nizamettin Ariç, as the earliest musicians who uniquely addressed the search for innovation for Kurdish music in modern times. The work of these pioneering musicians in diaspora seems to have paved the way for Kurdish musicians in Türkiye to produce more experimental and contemporary works in genres associated with the “modern” (that is, Western) world, with the effect of favorable political and technological conditions after the 2000s.

Cumhuriyet Dönemi Klasik Türk Müziği Kadın İcracılarından Safiye Ayla'nın 'Menekşelendi Sular, Sular Menekşelendi' Eserinin İcra Özellikleri Açısından İncelenmesi

Analysis of Performance Characteristics of 'Menekşelendi Sular, Sular Menekşelendi' Performed by Safiye Ayla, a Female Performer of Classical Turkish Music in the Republican Period

Gülşah SÖNMEZ⁽¹⁾⁽²⁾

(1) Sorumlu Yazar / Corresponding Author:

Gülşah Sönmez, İTÜ TMDK Ses Eğitimi Bölümü,

Öğr. Gör.

E-posta: cubukcuoglu@itu.edu.tr

ORCID: 0000-0001-8044-0185

Atf / Citation: Sönmez, G. (2022). Cumhuriyet Dönemi Klasik Türk Müziği Kadın İcracılarından Safiye Ayla'nın 'Menekşelendi Sular, Sular Menekşelendi' Eserinin İcra Özellikleri Açısından Eserinin İncelenmesi.

Porte Akademik Müzik ve

Dans Araştırmaları Dergisi, 23, 82-102.

(2) Bu makale, yazarın Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırladığı, "İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e Geçiş Sürecinde Bir Kadın Figürü: Safiye Ayla" başlıklı yayımlanmamış Sanatta Yeterlik tezinden üretilmiştir.

Özet

Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş, beraberinde çalkantılı bir dönemi getirmiştir. Sosyo-kültürel değişimler insan, toplum, kültür ve tüm bu kavramların etrafında şekillenen sanat alanında reformist hareketlerin gerçekleşmesine neden olmuştur. 20. yüzyılın ilk yarısında Türkiye'de yaşanan modernleşme hareketleri, Türk toplumunda kadının özgürleşmesini ve sosyal hayatta daha çok yer almasını sağlamıştır. Bu dönüşümler paralelinde, Cumhuriyet yıllarına kadar sahne sanatlarında kendine yer bulamamış Türk ve Müslüman kadınlar Cumhuriyet'in ilanı ve devamında gerçekleşen reformlarla Türk müziği ses icrasında da kendilerine yer edinmişlerdir. Kadınlar müzik ve sahne sanatları alanında özgürleştirilmiştir. Türk asıllı Müslüman kadınlar ilk plak kayıtlarını gerçekleştirebilmişlerdir.

Eldeki çalışmada, müzik hayatı ve icracılığı açısından geçirdiği evrelerle Türk müziği tarihinde önemli bir yeri olan, İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde sosyal ve kültürel değişimlerin canlı şahidi olarak bir köprü niteliği taşıyan Safiye Ayla ele alınmıştır. Sesiyle ve sanatıyla ülkemizin en ünlü icracıları arasında yer alan Ayla, kadın icracı kimliğinin önemli bir temsilcisidir. Bu çalışmada Safiye Ayla'nın sanat hayatına dair bilgilere de yer verilirken; klasik Türk müziği icrası açısından Safiye Ayla'nın, 1950 yılı öncesi kaydedildiği düşünülen "Menekşelendi Sular, Sular Menekşelendi" eserindeki solistlik icra özelliklerinin analiz edilerek ortaya konulması amaçlanmıştır. Bunun yanı sıra icracının solistlik kabiliyeti, örnek eser icrası üzerinden ele alınmıştır. Çalışma, Kalan Müzik Arşivi Serisi'nde [Columbia BT 22163/22172] yer alan, Ayla'nın kendi deyimile "olgunluk sesi" olarak tanımladığı sesi ile icra ettiği Sadettin Kaynak'a ait adı geçen eserin kaydı ile sınırlandırılmıştır. Eserin notası TRT arşivinden edinilmiştir. Kalan Müzik Arşiv Serisi'nde yer alan eserin Safiye Ayla'ya ait icrası araştırmacı tarafından notaya alınmış ve TRT arşivinden edinilen notası ile karşılaştırmalar yapılmıştır. Safiye Ayla'nın sahne hayatı ve icracı kişiliği ele alınıp, yapmış olduğu icra kaydı üzerinden klasik Türk müziği üslubu analiz edilmiştir. Çalışmada doküman inceleme yoluyla literatür taranmış, bilimsel yayınlara ulaşılmış, klasik Türk müziği alanında uzmanların görüşlerine yer verilerek, Türk müziğinde klasik tavrın gerekleri ortaya konmuştur. Kaynaklardan elde edilen veriler betimsel analiz yöntemiyle analiz edilerek sonuçlara ulaşılmıştır. Bu çalışmanın, -Safiye Ayla ile ilgili alandaki literatürden farklı olarak- bahsi geçen eser üzerinden yorum özelliklerinin ilk kez incelenmiş olması açısından, gelecek kuşak klasik Türk müziği icracılarına bir kaynak teşkil edecek olmasıyla önem arz ettiği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk müziği, Ses icrası, Kadın icracılar, Safiye Ayla, İcra analizi

Abstract

Transition from the Ottoman Empire to the Turkish Republic brought along with it a turbulent period. Socio-cultural changes have led to reformist movements in the fields of art that shaped around the concepts of human, society and culture. The modernization movements that took place in Turkey during the first half of the 20th century enabled women to become more emancipated and take a greater place in social life in Turkish society. In parallel with these transformations, Turkish and Muslim women, who could not find place for themselves in the performing arts until the years of the Republic. With the proclamation of the Republic and the reforms that followed, also helped women exist in the vocal performance scene of Turkish music. That is, women were liberated in the field of music and performing arts. Muslim women of Turkish origin started to get able to release their first music records.

In this study, Safiye Ayla, who has an important place in the history of Turkish music with the stages she went through in terms of her musical life and performance, and who witnessed the social and cultural changes that took place during the transition from the Empire to the Republic, is discussed. Ayla, who is among the most famous performers of our country with her voice and art, is an important representative of a female performer identity. While this study includes information about her art in terms of classical Turkish music performance, it is aimed to analyze and reveal the soloist performance characteristics on performing the song called "Menekşelendi Sular, Sular Menekşelendi", which is thought to have been recorded before 1950. In addition to this, the soloist ability of the performer is discussed through the exemplary performance. The study is limited to the recording of the aforementioned song by Sadettin Kaynak, which is included in the Kalan Music Archive Series [Columbia BT 22163/22172] and performed by Ayla, which she defines as her "maturity voice". The scores of the song was obtained from the TRT archive. Safiye Ayla's performance of the song in the Kalan Music Archive Series was transcribed by me, the writer of this manuscript, and comparisons were made with the score obtained from the TRT archive. Safiye Ayla's stage life and performer personality were discussed, and classical Turkish music style was analyzed through her performance recording. In this study, by analyzing written documents, reviewing the scientific literature related to the subject, and by consulting the experts in the field, I aimed to reveal the necessities of proper vocal performance style of classical Turkish music. I used descriptive analysing method to interpret the data I obtained. As this is the first stylistic analysis of this specific song in terms of the vocal techniques used by Safiye Ayla, I believe that it will contribute to the literature on Safiye Ayla and will be helpful for the future generations of vocal performers of classical Turkish music.

Keywords: Classical Turkish music, Vocal performance, Female performer, Safiye Ayla, Performance analysis

1. GİRİŞ

Batı medeniyetlerinde 19. yüzyılda ortaya çıkan siyasal ve ekonomik gelişmeler kısa sürede Osmanlı İmparatorluğu'nu da etkisi altına almış ve Osmanlı, Avrupa'nın siyasal ve kültürel etkisine girmiştir. Osmanlı, Tanzimat dönemi ve sonrasını takip eden süreçte yenilikçi hareketlerle Batı'ya yönelmiştir (Akkaş, 2015, s. 1). Cumhuriyet Türkiye'sinde yeniden yapılanan 'batıcılık-batılılaşma' hareketi, Avrupa'dan örnek alınan, ulaşılması amaç edinilen toplumsal ve fikirselsel uygulamaların bütünü olarak tanımlanabilir (Sarı, 2013, s. 208). Batılılaşma ve modernleşme paralelinde Osmanlı seçkinleri arasında kadın özgürlüğü, bu hareketin ilk zamanlarından beri konu olmuştur (Mardin, 2011, s. 31).

Osmanlı musikisinde kadınların, geleneğin bugüne ulaşmasında ve gelişmesinde büyük rol oynadıkları göz ardı edilmemelidir. Besteci, icracı, hatta hoca olarak Osmanlı musikisinde önemli bir yere sahip olan kadınların, nadir de olsa toplum hayatında erkeklerle bir araya geldikleri ortak noktanın musiki olduğu görülmektedir (Aksoy, 2008, s. 87).

Osmanlı toplumunda kadınla erkeği birbirinden ayıran toplumsal ve sosyokültürel değerlerin musiki eğitimine etki ettiği söylenebilir. Osmanlı İmparatorluğu'nda kadınlar sosyal hayatta geçerli olan harem-selamlık olgusunun bir gereği olarak müzik ve eğlence ihtiyaçlarını kendileri karşılamak zorunda bırakılmışlardır (Karlıklı, 2019, s. 91).

Cumhuriyet yıllarına gelindiğinde ise Atatürk'ün Türk İnkılabı olarak nitelendirdiği Kurtuluş Savaşı ile başlayan, Cumhuriyet'in ilanı ile derinleşen, yalnız müzik alanında değil toplumun günlük hayat biçimi, zevkleri, dünyayı algılayış biçimi ve düşünce tarzını da etkileyen köklü değişikliklerin bir araya gelmesi ile toplum yeniden şekillendirilmiş, bu doğrultuda adımlar atılmıştır (Akkaş, 2015, s. 30,31). Modernleşme yolunda Atatürk ilke ve inkılapları ışığında kadınsız Osmanlı toplum yapısından, kadınlı modern Türk toplumuna geçilmiştir. Atatürk ilke ve inkılapları programlı bir sosyal değişim yaratmıştır. Atatürk'ün başlıca emellerinden biri Türk kadının toplumsal statüsünü köklü biçimde değiştirmek olmuştur (Arıkan, 1998, s. 357).

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte hükümetler başta müzik olmak üzere sahne sanatlarının modernleştirilmesi, Batılı anlayışın benimsenmesi üzerine gitmiştir (Katoğlu, 1997, s. 423). Kadınlar müzik ve sahne sanatları alanında da özgürleştirilmiştir. Ancak icracı kadın sanatçılar ya yalnızca gayrimüslim tebaadan gelmiş ya da sadece kadınlar arasında icrada bulunmuşlardır. Cumhuriyet dönemi ile Müslüman kadınlar müzik meclislerine paravan olmadan katılabilmiş, solist (ses, çalgı) olarak bu meclislerde yer alabilmişlerdir (Sarı, 2013, s. 209).

Osmanlı'da kadın kimliğini ön plana çıkararak ve gündeme gelmesini sağlayan ilk Türk müziği türü olan kanto da yine gayrimüslim kadın icracılar tarafından seslendirilmiştir. 20. yüzyılın ilk yarısı itibari ile plak sanayi İstanbul'a gelmiş ve ilk olarak erkek icracılar tarafından seslendirilen ilk türler arasında gazeller ve fantezi şarkılar, karagöz ve meddah havaları, Mevlevi Ayinleri ve Kur'an tilavetinden söz edilebilir. Bu dönemde kadının toplumsal yaşamda kimliğini kazanmaya başlaması nedeniyle kadın icracılar müzik piyasası ve plak sanayinden uzak durmuşlardır. Türk asıllı Müslüman kadınlar ancak ses kayıt aygıtlarının İstanbul'a gelişinden yaklaşık 30 yıl sonra ilk kayıtlarını gerçekleştirmişlerdir (Sarı, 2013, s. 212).

Cumhuriyet döneminin plak dolduran ilk kadın icracısı Fikriye Hanım (Şakrakses) olarak bilinmektedir. AX 467 numaralı Sahibinin Sesi plağına Muhlis Sabahattin Bey'in Ayşe Opereti'nden 'Gel Okşa Beni' adlı şarkısını okumuş ve onun operetlerinde de rol almıştır. Fikriye Hanım ile aynı dönemlerde Sahibinin Sesi plaklarını dolduran Nezahat ve Faize (Ergin) Hanımlar Türk kayıt tarihinde taş plak kayıtları gerçekleştiren ilk kadın icracılardır (Ünlü, 2004, s. 256). Cumhuriyet döneminin plaklara okuyan ilk kadın icracıları arasında, ilk plaklarını Pahte firması için dolduran Deniz Kızı Eftelya ve Lale-Nerkis Hanımlar ile Odeon, Columbia ve Sahibinin Sesi firmalarının sanatçıları olan Nermin, Şükufe, Celile, Fatma, Semiha, Servet, Seyyan, Mihrimah, Necla, Neriman, Afife, Suzan Lütfullah Hanımlar da yer almaktadır. Cumhuriyet tarihimizin plak dolduran ilk kadın icracıları arasında Muhlis Sabahattin Bey'in kardeşi hanende ve besteci Süheyla Bedriye, Vedia Rıza, Mahmure (Şenses), Küçük Melahat, Neveser (Kökdeş), Nedime, Müşerref, Hamiyet (Yüceses), Müzeyyen (Senar) ve Safiye Hanımları (Ayla) da saymak gerekmektedir (Sarı, 2013, s. 212).

Cumhuriyet Türkiye'si'nin ilk plak okuyucularından biri olan, Bardakçı'nın (2017) deyimiyle sadece halkın değil, Türk müziğini yalnız erkek sesine mahsus gören, kadınların bu müziği icra etmelerine karşı olan gelenekçilerin bile icra tavrına söz söyleyemedikleri Safiye Ayla, bu çalışmanın ana figürü olacaktır. Safiye Ayla Türkiye Tarihi'nde İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e geçiş sürecinin çalkantılı sosyal ve kültürel değişimlerinin canlı bir şahidi olarak bir köprü niteliği taşımaktadır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında yaşanan rejime başkaldırılar, ayaklanmalar, kadınların sosyal hayatta yer almasını sağlayan düzenlemeler, ses ve güzellik yarışmaları o dönemin ne denli bir değişime sahne olduğunun birer kanıtıdır. İşte tüm bu değişimlerin yaşandığı Türkiye tarihinin en reformist döneminde Safiye Ayla, sembol niteliğindedir.

Bu çalışmada Klasik Türk müziği icrasında yorum unsurları ele alınmış, Kalan Müzik Arşiv Serisi'nde [Columbia BT 22163/22172] yer alan, Safiye Ayla'nın kendi deyimiyle "olgunluk sesi" olarak tanımladığı sesi ile icra ettiği Sadettin Kaynak'a ait "Menekşelendi sular, sular menekşelendi" eseri yorum özellikleri açısından incelenmiştir. 1950 öncesi kaydedildiği düşünülen (Bardakçı, 2017, s. 158) bu kayıt üzerinden Safiye Ayla'nın icra analizi yapılarak, çalışmanın alanda ilk olması sebebiyle gelecek kuşak klasik Türk müziği icracılarına bir kaynak teşkil etmesi amaçlanmıştır. Safiye Ayla'nın sahne hayatı ve icracı kişiliği ele alınmıştır. Alanda Ayla ilgili yapılmış diğer çalışmalardan farklı olarak, yapmış olduğu icra kaydı üzerinden klasik Türk müziği üslubu analiz edilmiştir. Bu çalışmanın amacı, klasik Türk müziği icrası açısından Safiye Ayla'nın, 1950 yılı öncesi kaydedildiği düşünülen (Bardakçı, 2017, s. 158) "Menekşelendi sular, sular menekşelendi" eserindeki solistlik icra özelliklerinin analiz edilerek, ortaya konulması olarak belirlenmiştir.

1.1 Safiye Ayla'nın Hayatı ve İcracı Kişiliği

Sesi ve sanatıyla en ünlü klasik Türk müziği kadın icracıları arasında yer alan Safiye Ayla Targan, Osmanlı İmparatorluğu'nun son ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarına şahitlik etmiş bir köprü niteliği taşıyan kimliğiyle Türk müziği tarihine damga vurmuştur. Sanatçı doğum tarihi ile ilgili farklı zamanlarda, farklı tarihleri dile getirmiştir. Ayla'nın İstanbul'da doğduğu tahmin edilmektedir. Safiye Ayla henüz kendisi hayattayken Nalan Seçkin'e verdiği röportajda (Milliyet/17 Ocak 1998) “-mişli” geçmiş zamanı, yani rivayet zamanı kullanmıştır. Dolayısıyla çocukluk yılları hakkında net bilgiler elde edilememiştir (Uysal, 2011, s. 271). Müzeyyen Senar'ın söylemiyle Safiye Ayla 1907 doğumludur. “Evlendiğinde 43 yaşındaydı. Ama yaşını hiç göstermiyordu, çok bakımlı ve ince bir insandı.” sözlerinden Safiye Ayla'nın 1907 doğumlu olduğu anlaşılmaktadır (Dikici, 2009, s. 182).

Safiye Ayla'nın kardeşi ya da herhangi bir yakın akrabası bulunmamaktadır. Safiye Ayla'nın ağzından yazılanlar dahi birbirini tutmayan tutarsız söylemlerden ibarettir (Uysal, 2011, s. 270). Ayla, Nalan Seçkin ile yaptığı röportajı sırasında (Milliyet/17 Ocak 1998) babasının Filistin ya da Suriye, Arabistan romanı olduğunu, Suudi Arabistanlı bir günah çocuğu olabileceğini, üstelik çingene soyundan geldiğini belirtmiştir (Seçkin, 1998, s. 7). Çocukluğu öksüzler yurdunda geçmiştir. Çağlayan Dârüleytamı'nda yetiştiğinden sonra Bursa Kız Muallim Mektebi'ne gittiğinden, başka bir söyleminde Çapa Kız Öğretmen Okulu'ndan, diğer bir söyleminde ise Konya Kız Lisesi'ne devam ettiğinden bahsetmiştir. Okul yılları konusunda da net bilgiler elde edilememektedir. Müziğe Dârüleytam senelerinde başlamıştır. Okul yıllarında Batı Müziği eğitimi aldığı, piyano çalmayı öğrendiği bilinmektedir (Bardakçı, 2017, s. 34-35).

Okul yılları Bursa, Konya, Adana, Konya ve yeniden Bursa arasında mekik dokuyarak geçen Ayla, daha önceden kendisini tanıyan öğretmeni Gevher Hanım tarafından İstanbul'a getirilmiştir. Milli Eğitim Müdürünün yardımı ile Eyüp'te bir ilkokula öğretmen yardımcısı olarak atanmıştır (Uysal, 2011, s. 273).

Türk musikisi ile ilgili daha öncesinde herhangi bir eğitim almadığı bilinen Ayla, 1929 yılının ortalarında Eyüpsultan'daki musiki cemiyetine giderek musiki dünyası ile tanışmıştır. Eyüp Musiki Cemiyeti'nin hocası Mustafa Sunar, Ayla'nın sesini ve tavrını beğenerek, özellikle kendi şarkılarını meşk etmiş ve bir plak doldurabileceğini düşündüğünü söylemiştir. Böylece Türkiye yepyeni bir sesle tanışmış ve ardından geçen seneler boyunca şarkılarını dinlemiştir (Bardakçı, 2017, s. 38-39).

Udi Nevres Bey'le birkaç defa yaptığı üslup çalışmalarının dışında düzenli bir şekilde ders aldığı bir hocası hiç olmamıştır. Mustafa Sunar'la yaptığı meşkların benzerlerini Yesâri Âsım Arsoy ve Selahattin Pınar'la da yapmıştır. Ancak Udi Nevres Bey'in ölümünden sonra Safiye Ayla; “O'nun ölümü Türk musikisinin bir daha yerini dolduramayacağı ve eşini bulamayacağı büyük bir kayıptır. O benim hocamdı, beni o yetiştirdi. Lale ve Nerkis'i de o yetiştirdi. O Türk musikisinin anahtarı, Türk musikisinin babasıydı. Gözyaşlarımızla bu büyük âlimi kara topraklara gömdük.” demiştir. Bu sözlerinden Udi Nevres Bey'i hocası olarak kabul ettiğini anlamaktayız. İcracılığının sonraki senelerinde bir gazetecinin; sesinizi anlayan, sizin sanatkâr hüviyetinizi ilk bulan kim olmuştur sorusuna; “Cevabıma iddia damgası basmayınız. Kendimi kendim buldum.” karşılığını vererek musiki eğitimi konusunda da kafa karışıklığına yol açmaktadır.

Yesâri Âsım Arsoy'a ait iki hüzzam şarkı “Sevda yaratan gözlerini her zaman öpsem” ve “Şen gözlerinin nurunu içtim de o akşam” eserlerinin yer aldığı Columbia Plak Şirketi'nden çıkan plak, Safiye'nin piyasaya çıkan ilk plağıdır (Bardakçı, 2017, s. 40-41).

Murat Bardakçı'nın "Safiye" adlı kitabında aktardığı bilgiler doğrultusunda, Ayla'nın sanat yaşamı şu dört dönemde ele alınabilir (Bardakçı, 2017, s. 7):

1) Gazino ve plak şirketlerinin gazetelerdeki ilanlarında rastlanan “Muganniye Safiye Hanım” olarak anıldığı, tanınmaya başladığı gençlik yılları

- 2) Art arda çıkardığı plaklarla müzikli mekanlardaki icralarıyla Safiye Ayla adını duyurduğu şöhretinin zirvesindeki dönemi
- 3) Peygamber soyundan gelen Şerif Muhittin Targan ile evli olduğu, sadece radyoda okuduğu ve her sene yalnızca birkaç konser verdiği dönem
- 4) Şerif Muhittin Targan'ın ölümünden sonra evlenmeden önceki musiki hayatına geri döndüğü, şort giyerek konser verdiği, uçarı bir genç kız gibi görüldüğü dönemi.

Şöhret olduğu senelerde kendine has tavır ve üslubu artık oturmuştur ve icra ettiği eserler arasında en fazla rağbet görenler Sadettin Kaynak'a ait şarkılardır. Safiye Ayla ilk plaklarını sevmediğini dile getirmiştir. “Eski sesim cırtlaktı, bana sesin ne kadar güzel dedikleri vakit ciyak ciyak bağırırdım. Zira ne kadar çok bağırırsam o kadar iyi olduğumu zannederdim. Ama böyle yapmakla hata ettiğimi sonra anladım, asıl sesimi belli bir yaştan sonra olgunlaşınca kazandım” demiştir(Bardakçı, 2017, s. 41).

Safiye Ayla'nın sesinin rengini bulduğu olgunluk sesi dediği dönem 1940 sonrası dönemdir. Safiye Ayla'yı farklı kılan musiki tavrı olmuştur. Hem sözlere hem de duyguya önem vererek okumak anlamına gelen *Belcanto* tavrını kimden öğrendiği sorulduğunda Udi Nevres Bey'i işaret etmiştir(Bardakçı, 2017, s. 41).

Ancak Safiye Ayla'nın icra tavrını belirleyen bir diğer konu ise Dârüleytam'da aldığı Kur'an'ı kurallarına göre okumak denen *tecvidi* öğrenmiş olmasıdır. Harflerin çıkış yeri demek olan mahreçlerine alışkın olan Ayla, kelimeleri düzgün telaffuz ederken anlam da katabilmekteydi. Tecvit kurallarına uyulduğu, doğru yerlerde nefes alındığı ve bazı sessiz harflerin yanına sesli harfler gelecek şekilde çıkarıldığı zaman kelimeler düzgün anlaşılır bir şekilde ifade edilirdi. Diğer Türk musikisi icracısı kadınların okuyuşundaki anlaşılmaza Safiye Ayla'da rastlanmamasının sebebi tecvit ve mahreç bilmesidir.

Safiye Ayla'nın, Sadettin Kaynak'a ait “Menekşelendi sular, sular menekşelendi” sözü ile başlayan Nihavend şarkısını örnek göstererek dile getirdiği sözlerinden, icrada güfte anlamına ne kadar önem verdiğini anlamaktayız:

“Menekşelendi sular benim sanat hayatımda ve bütün konserlerimde ...creme dediğimiz üst tabakayı teşkil eden eserlerden biri, halkla daima aramda koro halinde de beraber söylediğimiz o röfreniyle (terennümü ile) beraber bana çok şeyler hatırlatan ve içimi halka rahat rahat ifade edebilecek kelimeleri içinde bulunduran bir eserdir. Bu şarkı tarzı değil biliyorsunuz, bunlar fantezi dediğimiz tarzdadır ve bunları Saadettin Kaynak yapmıştır. 'Güneş' gibi, 'Mehtap' gibi, 'Yanık Ömer' gibi daha birçokları da var 'Mecnun', 'Leyla' filan.

Şimdi bu 'Menekşelendi sular'a bakın ne güzel güfte. 'Menekşelendi sular, sular menekşelendi, esmer gözlü akşamı dinledim yine sensiz' bir defa esmer var içinde hani biraz kendime bir şey çıkarıyorum bir.. İkincisi de o 'Dinledim yine sensiz' var ya muhakkak bir aşkın hüsrana var içinde: 'Sensiz dinledim' sonra o bir meyanı var 'Ne bülbül gülü sevdi seni sevdiğim kadar, ne böyle seven gönül, ne de senden güzel var' dediğim zaman bu meyan içimden kopar. Zaten beste de biliyorsunuz harikulade ve bunu beni dinleyenlere hitap ederim yani 'Ne de senden güzel var, ne bülbül gülü sevdi seni sevdiğim kadar'. Bir de ondan sonra işte o nakarat dediğimiz kısım girer 'Dikensiz gül olmazmış, çilesiz gönül Ayşe, her kuş bülbül olmazmış, her gönülde gül Ayşe' dediğimiz zaman şu bülbül ne güzel kuş diye hani düşünmek.. İnsanlar ama diyorlar ki bülbül güzel değilmiş benim gibi ama bütün şairlere ilham vermiş bütün gönüllere girmiş bahtiyar kuş, benim gibi” (Bardakçı, 2017, s. 41-43).

Çocukluğu öksüzler yurdunda geçen ve hazin hayat hikayesi ile bir başarı timsali olan Safiye Ayla, dönemin en ünlü icracıları arasında yer almaya başladıktan sonra, başta Atatürk olmak üzere, dönemin devlet adamları ile sıkı ilişkiler kurmuştur. Ayrıca Mısır Kralı Faruk Ürdün Kralı Abdullah ve Kral Naibi Abdülilah'a kadar pek çok devlet adamının hayranlığını kazanmıştır. Safiye Ayla, kralın amcasının oğlu Şerif Muhittin Targan'la evlenmiş ve peygamber gelini olmuştur. Yukarıda da belirtildiği gibi Bardakçı (2017, s. 7), bu evlilik dönemini Safiye Ayla'nın sanat hayatının bir dönemi olarak sınıflandırmıştır.

Devletin ileri gelenlerinin yanı sıra dönemin şairleri, yazarları, ressamlarının, kültür sanat alanında ileri gelenlerinin de yakın arkadaşlığını ve hayranlığını kazanmıştır. Başta Nazım Hikmet Ran olmak üzere, Rıza Tevfik, Hüseyin Cahit, Halikarnas Balıkcısı, Kemal Tahir, Naci Sadullah ve Doğan Nâdi gibi ünlü şair ve yazarlar, Çallı gibi dönemin en şöhretli ressamı yakın arkadaşları arasındadır (Uysal, 2011, s. 271-272).

1.2 Klasik Türk Müziği İcrasında Alan Literatürü

Klasik müzik; gerek Batı, gerekse Türk müziğinde eski müzik anlamına gelmemektedir. Eski musiki, bugün yaşamayan ve kullanılan musiki sistemi ve gereklerinden başka sistem ve özelliklere dayanan musiki demektir. Klasik Türk müziği, hala hayatta ve temsilcileriyle aktarılan bir kültürdür. 19. yy. II. Mahmud devrinde klasik kurallar dışında eser vermek moda olmuştur (Öztuna, 1969, s. 343-344).

Meşk sistemi ile hafızadan hafızaya aktarılarak gelen klasik Türk müziği icra tavrı ve repertuarı, icracıların üslupları ve eserler üzerinde yaptıkları değişikliklerle birlikte günümüze ulaşmıştır. Bu nedenle notanın kullanıldığı döneme gelindiğinde, eser notaları söz konusu esere ait tavrı ya da yorum özelliklerine dair bilgi vermemektedir. Hatta bu sebeple farklı icralara göre notaya alınan eserlerin farklı versiyonları doğmuştur. Batı müziğinde nota yazımı, nüans ve süsleme işaretlerinin kullanımı, Türk müziğine göre daha yaygındır fakat eser üzerindeki yorum tasarrufu daima yorumcuya, yani icracıya aittir (Özdemir, 2013, s. 18).

Klasik Türk müziğinde üslup ve tavrı kavramları günümüzde hala tartışılarda konu olan, anlamları karışmış ve kesin çizgilerle birbirinden ayıramayan niteliktedir. Kimilerine göre üslup daha öznel bir ifadeyi karşılarken, tavrı daha geniş ve nesnel bir anlama gelmektedir. Bu konuda farklı fikirler ortaya konulmuş olsa da, bu iki kavram ile ilgili net bir ortak görüş oluşturulamamıştır. Türk müziği alanında uzman kişilerin görüşlerinden hareketle bu iki kavram ele alınmıştır.

Dikkat çekici ve insana hoş gelen anlatılandan ziyade, anlatılanın aktarım, anlatım şeklidir. Buradan hareketle üslup tanımlaması için, bir anlatım tarzı, şeklidir demek yanlış olmayacaktır. Sanat eserleri söz konusu olduğunda ise işte bu anlatım tarzı yani üslup kavramı dikkat çekmektedir. Bir eserin çekiciliği, güzel diye nitelendirilebiliyor oluşu üslubuyla doğru orantılıdır.

Üslup, eski anlatım tarzı ile ifade edilecek olursa, “nevi şahsına münhasır” ifadesi, bu terimin karşılığı olabilecek niteliktedir (Gürlek, 1981, s. 27). İnsanlar, nasıl ki kendilerini ifade etme şekilleri ve konuşmaları ile birbirlerinden ayrılabilirlerse, sanat eserlerinin nasıl ifade ve icra edildikleri, bu anlamda sanatçının üslubu önem arz etmektedir.

Klasik Türk müziğinde üslup terimi icra ve icracıyı nitelemektedir. Aynı zamanda icra üslubu tanımıyla kendine özgü bir özellik olarak görülmektedir. En kısa tabiri ile üslup; bir sanatçının duyuş, görüş, anlayış ve anlatışındaki özelliktir (TDK, 2021). Sanatçıya, konuya ve çağa göre değişen üslup, icracının yüzyıllar önce yaratılmış klasik eserlerin duygusunu, ruhunu, fikrini anlatış biçimidir. Klasik Türk müziğinde etkili bir alana sahip olan ifade şeklidir (Aktaş, 2014, s. 53).

Türk müziğinde üslup, eserin makamına, usulüne, formuna ve güftenin manasına uygun şekilde icra edilirken, aynı zamanda bestekarının estetik anlayışına ters düşmeyecek nitelikte icracının kendi ifadesini yorumuna katması şeklinde tanımlanabilir (Beşiroğlu, 1998, s. 137).

Yalnızca üslup yaratmak kaygısıyla eserin ruhundan uzaklaşmak, eserin özünü ortadan kaldırmamalıdır. Üslup, güzeli daha iyi yansıtmak, fikirlerin parlamasını sağlamak için kullanılan bir araç niteliğindedir. Eserin anlamındaki derinliği zedelememesine önem verilmelidir (Gürlek, 1981, s. 27).

Üslup kavramının sanatçıya özgü bir durum olduğunu Öztuna, şu şekilde aktarmıştır:

“Güzel sanatlarda takip edilen hususi yola “mektep”(ecole), sanatçının iç karakterine ait hususi yola “üslup”(style) denir. Musikide gerek bestekârda gerek icracıda üslup meselesi çok mühimdir. Zira sanatçının ibda kabiliyetini gösterir. Bütün büyük bestekârların ve büyük icracıların mutlaka bariz diğerlerinden az veya çok fakat mutlaka farklı üslupları vardır. Aynı musiki anlayışına ve ekolüne sahip olanlarda üslup farkı küçüldür.

Fakat yine de mevcuttur. Üslubu meydana getiren unsurlar meselesi de çok önemlidir. Sanatkârın kullandığı malzemeye verdiği yön, bu malzemeyi kullanım tarzı, üslubu meydana getirir. Bestekârın belli bir güfteyi, makamı, usulü, formu, geçkileri seçmesi üslubu meydana getiren ilk unsurlardır. Bu ve ikinci derece unsurların şahsi bir anlayışla terkibi, üslubun ta kendisidir” (Öztuna, 1990, s. 472).

Bekir Sıdkı Sezgin; “Türk musikisi kitaptan öğrenilemez. Ancak bir ustanın rahle-i tedrisine diz çökmek mecburiyeti vardır.” diyerek, Türk müziği üslubunun ancak yıllar boyu meşek edilmesi ile kazanılabileceğini vurgulamıştır (Sezgin, 1982, s. 3).

Sadettin Heper, Türk müziğinde maneviyat ve üslup üzerine verdiği bir röportajında, klasik üslubun bir ustanın dizi dibinde, diz döverek meşek edilebileceğini söylemektedir. Klasik icra yapabilecek kişide o devrin zevkinin bulunması gerektiğini, artık maddi kaygılarla bu zevkin terk edildiğini dile getirmektedir. Klasik üslubu aktaracak ustaların hayatta olmayışını, icracıların, bestelerin özündeki kültüre yeterince hakim olamayışlarını (güfte manası, telaffuz) klasik üslup sahibi icracıların yetişememesine sebep göstermektedir (Gültaş, 1982, s. 26-27).

Klasik Türk müziği icrasının, geleneğin sürdürülmesi gerekliliği doğrultusunda ilerlemesi gerektiğini savunan görüşlerin yanı sıra, üslubun her devir kendini yeniden yarattığını Bülent Aksoy'un şu sözlerinden anlamaktayız:

“Geleneğin icat edildiği şartlar vardır; siz mesela bir şey yapmak istiyorsunuz ve buna gelenekte küçük bir dayanak arıyorsunuz, onu alıp büyütüyorsunuz... Yani her ülkenin tarihinde de vardır... Mesut Cemil'in yaptığı şey Frenk icadı geleneğe aykırı! Niyazi Sayın'ın yaptığı şey tekke tavrına aykırı! Böyle bunlar baskı kuruyorlar. Mesela, adam hiçbir özen duymadan gümbür gümbür kudüm çalıyor ve gelenek böyle diyor... Klasik üslup diye bir şey yoktur zaten yüz yıllık bir şeydir bu. Yani Hacı Ârif Bey nasıl okuyordu, İtri nasıl okuyordu, bunun bir açıklaması var mıdır? Her dönem kendi zevkini yaratır. Bu bir zenginliktir” (Zeybek, 2013, s. 14).

Kelime manası olarak kişiden beklenen davranış biçimi (TDK, 2022) olarak ifade edilen tavır, klasik Türk müziği icrasında gelenekten aktarılan davranış, okuyuş, icra stili olarak tanımlanabilmektedir. Say'a göre ise tavır, geleneksel sanat müziğinde seslendirme inceliklerini belirleyen üslup özellikleri olarak, genel bir yaklaşım değil, derinlikli özel bir üslup içermektedir (Say, 2010, s. 451).

Osmanlı eğitim sisteminde hakim bir parametre olan Kur'an kırâatına göre okuma şekli olan hafız tavrı, dini musikide olduğu kadar la-dini eserlerin icrasına da etki eden bir unsur halini almıştır ve bu etkileniş zaman içerisinde klasik musikinin içerisine giderek daha fazla nüfuz ederek Türk müziğinde klasik tavrı oluşturmuştur (Beşiroğlu, 1998, s. 137).

Alaeddin Yavaşca, musiki tavrını ustadan çıraklarına intikal eden bir meziyet olarak görmektedir. Sesi güzel olan ve nota okuyabilen her kişinin bir eseri okuyabileceğini, ancak bu okuyuşun bir kitabı sesli şekilde okumaktan öte gidemeyeceğini, tavır konusunun tam da bu noktada önem arz ettiğini söylemektedir. Türk müziğinde icracı ustalar, kabiliyetli çıraklarından yalnızca, ısrarlı bir şekilde heveskar ve sebat edebilecek nitelikte olanlarına kendilerinde bulunan ışıktan dağıtmayı seçmişlerdir. Bu sayede klasik musiki tavrı nesilden nesle aktarılmıştır (Yavaşca, 1981, s. 8). Alaeddin Yavaşca'nın bu sözleriyle klasik tavrı ustanın kendine has bir özelliği olarak nitelendirdiğini görmekteyiz.

Prof. Dr. Nevzat Atlığ üslubun daha geniş bir kavram ifade ettiğini, tavrın ise daha öznel bir anlam içerdiğini belirtirken, Erol Deran, Atlığ'ın aksine üslup teriminin şahsa ait bir icra tarzını ifade ettiğinin altını çizmektedir. Mehmet Güntekin'e göre ise üslup, Erol Deran'ın görüşünü destekler niteliktedir, bireysel, şahsi bir anlam içermektedir. Bu şahsiliğin yaygınlaşmış ve kabul görmüş şekline ise tavır denmektedir (Zeybek, 2013, s. 7, 10).

Ses kullanımı açısından bakıldığında, Türk müziğinde klasik diye adlandırdığımız tavır, günümüz anlayışında şan tekniği ile hafızlık geleneğinden gelen tekniğin tek bir potada eritilmesi ile elde edilmiştir

diyebiliriz. Türk müziğinde klasik tavır, meşk sistemi bağlamında usta çırak ilişkisi ile gelenekten geleceğe aktarılan, klasik kural ve kaidelere uygun şekilde dönemin icra özelliklerini yansıtan genel bir kavram olarak tanımlanabilirken, klasik üslup gelenekten aktarılan musikinin, icracının kendi katkısı olan özellikleri ve yine icracının nevi şahsına münhasır yorumuyla birleştiği icra şekli olarak kabul edilebilir. Bu çalışmada üslup kelimesi öznel, tavır ise genel bir anlam taşıdığı düşünülmüşür.

1.2.1 Türk musikisi icrasında yorum unsurları

Türk müziği nota sistemi makamların tüm özelliklerini ve dahi seslerini yeterince yansıtmadığından, icracının makamları, seyir karakterini ve perdelerin kullanımını çok iyi biliyor ve kullanabiliyor olması çok önemlidir. Bir icracı tüm bu özellikleri yerine getirebildiği ölçüde, icra ettiği eseri dinleyiciye ulaştırabilecektir (Özdemir, 2013, s. 20).

Türk müziğinde özellikle fasıl icrasında nota dışı seslerde gezinmek, icracının bireysel kabiliyetleri ölçüsünde ayırt edici bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Yalnızca fasıl icrasında değil, diğer tüm formlar içerisinde, icracı kendi tasarruflarıyla yaptığı süslemeler ve eklenti notları kullanım şekli ile üslup farklılıkları yaratarak kendi özgünlüğünü ortaya koymaktadır.

Türk müziği icrasında ifadeyi kuvvetlendiren süslemeler, icracının kendine has tavrını belirleyen unsurlar arasında yer almaktadır. İracının kullandığı süslemelerin yanı sıra icracının, icra ettiği eserin giderine dair yaptığı değişiklikler de yorumu etkileyen unsurlar arasında sayılmaktadır. Türk müziği notalarının çoğunda eser üzerinde belirtilmeyen metronom, bu gibi değişikliklere sebebiyet vermektedir.

Türk müziği icrasında yazılı olmayan fakat eser icrası sırasında yapılan nüanslar ve vurgular, icracının yorum karakterini yansıtmaktadır. Bestecinin icracı vasıtasıyla aktardığı duyguyu, icracı kendi hissi, kabiliyeti ve müzikalitesi derecesinde yansıtabilmektedir. Bir icracının yorumunda fark yaratan unsurları notadan farklı olarak yaptığı süslemeler, eserin gideri, nüans ve vurgu kullanımı olarak sıralamak yanlış olmayacaktır.

Nüans Kavramı

İracının, eser icrası sırasında sesleri kuvvetli ya da zayıf şekilde seslendirmesi anlatımı derinleştirmektedir. Bu noktada karşımıza nüans kavramı çıkmaktadır. Her icracının yorumunun bir parçası kabul edilen nüans, sanatçının icra seviyesi ölçülerinden biridir (Torun, 1996, s. 99).

Nevzat Atlığ, klasik Türk müziği icrasında nüans kullanımının icracının üslubuna göre değişiklik gösterebileceğini dile getirmiştir:

"Eserlerin bestekâr tarafından yapılan bir havası ve karakteri var; ne şekilde icrâ ederseniz edin o karakter ve havadan dışarı çıkamazsınız... Eski mûsikîmizde hatta son zamanlarda yapılan şarkılarda bile bestekârlar nasıl icrâ edileceği hususunda herhangi bir nüans (ve) hareket işaretlerini esere koymamaktadırlar... Son zamanlarda bazıları metronomlarını koymakla yetiniyorlar. Şimdi eski eserlerin hiçbirinde ifade (ve)hareket işaretleri de yok. Bina aleyh, icracıya önemli bir görev düşmektedir. İracı, kendisinin yetiştiği dönemde eski ustaların plaklarını... yaptıkları müziği dinleyerek kendisine bir yol çizmeye koyulacak, bunu da o eserin usûlünden giderini aşağı yukarı çıkartarak icrâ edecektir. Yani daha ziyade kendinden bir şeyler katmak suretiyle ortaya bir üslûp çıkar" (Kaya, 2021, s. 5).

Klasik Türk müziği icrasında sıkça kullanılan nüans elemanları şu şekilde sıralanmaktadır:

Forte (f) : Kuvvetli

Mezzo-Forte (mf) : Orta kuvvette

Piano (p) : Zayıf

Decrescendo : Zayıflayarak

Crescendo : Kuvvetlenerek (Torun, 1996, s. 99)

Vurgu

Bir melodinin belirli notalarının vurgulanarak bir etki meydana getirmesi amacıyla kullanılan bir süsleme şeklidir (Özbilen, 2007, s. 33). Vurgu konusunda en çok dikkat etmesi gereken kişi icracıdır. Eseri yorumlayan icracı, belli bir uyum içinde olan bir eseri, yaptığı vurgularla yanlış ifade edebileceği gibi; güfte, usul ve beste uyumunda eksiklik olan bir eseri, doğru vurgularla en iyi şekilde ifade edebilir. Bu sebeple yoruma en çok etki eden süslemenin vurgu olduğunu ifade edebiliriz. Türk müziğinde vurgu, eserde belli notaların, kelimelerin veya belli hecelerinin öne çıkarılması ile etkiyi çoğaltan en önemli süslemedir (Özdemir, 2013, s. 30-31).

Süsleme Elemanları

Klasik Türk müziği eser icrasında, icracının eserin notası dışına çıkarak yaptığı süslemeler okuyuş üslubunun belirleyici unsurları arasında yer almaktadır. İcraçı kendi solistlik kabiliyeti ölçüsünde süsleme elemanlarını, icra ettiği eserin uygun bulunduğu notlarında, kendi tasarrufu doğrultusunda kullanır. Türk müziği icrasında kullanılan süslemeler şu şekilde sıralanabilir:

Çarpma: Türk Müziğinin en önemli süsleme çeşitlerinden biri olan çarpma, değerini kendinden önceki notadan alır. Batı müziğinde nota üzerinde gösterilen ve apojatur olarak adlandırılan çarpma Türk Müziği'nde nota üzerinde yazılmaz ve icracı çarpmayı üslubu ile yapar (Özdemir, 2013, s. 23). Çarpma, mümkün olduğunca kısa icra edilir. Eser ağırlaştığı zaman, çarpma da ağırlaşmaz bu nedenle ağır eserlerde çok daha küçük değerlere karşılık gelmektedir (Torun, 1996, s. 282).

Grupetto: Esas notanın üst veya alt notundan başlayacak şekilde üç ya da dört notanın oluşturduğu, grup biçimindeki bir süsleme elemanıdır. İki nota arasına konulan grupetto değerini birinci notanın son bölümünden, asıl notanın üzerine konulan grupetto ise değerini bu notadan almaktadır (Torun, 1996, s. 292).

Vibrato: Türk Müziği icrasında esere anlam veren bu süsleme, seslerin düz değil dalgalı olarak uzaması anlamına gelir. Vibrato bir ifade elemanıdır (Torun, 1996, s. 272). Klâsik Türk Müziği üslubu gereği uzun olan makam sesleri genellikle dalgalanır. Açık ve dar bir aralık sisteminde ise bu geçişler çok yumuşaktır (Özbilen, 2007, s. 21).

Tril: Tril, notanın üzerine "tr" olarak gösterilir. Üzerine geldiği gerçek notaya bir üzerindeki sese, sürekli, peş peşe ve hızlı bir şekilde eşit değerler ile tekrar edilir. Notanın değeri bu tekrarlar sayesinde doldurulmaktadır (Torun, 1996, s. 293).

Mordant: Mordant kısa bir tril gibi, esas notaya dokunup yakın sese uğrayıp daha sonra esas notaya varan bir çift küçük nota olarak tanımlanır (Torun, 1996, s. 290). Batı müziğinde notanın üzerinde zikzak bir yatık küçük çizgi şeklinde gösterilen mordant, bir notanın iki ya da üç defa çarpma yapması sonucu ortaya çıkan bir çeşit doygun tril olarak tanımlanır. Geçici ya da asma kalıplarda netliği güçlendirmek; eser sonunda bir denge içinde bitiş hissini istikrar içinde süsleme amacıyla kullanılmaktadır (Özbilen, 2007, s. 23-24). Mordantı oluşturan notalardan ilki asıl notadır. Diğer nota alt komşu ses ise alt mordant, üst komşu ses ise üst mordant olarak adlandırılır (Yavuzoğlu, 2010, s. 207).

Glissando-Portamento: Glissando, bir sestem diğer bir seskesinti olmaksızın, aradaki seslerin duyurularak kaydırılmasıdır. Portamento ise ses taşınması anlamına gelmektedir. Portamentoda kaydırma zamanının çok kısa olmasına önem verilmelidir. Bir sestem diğerine ses taşınır (Torun, 1996, s. 301). Glissandodan farklı olarak portamento, iki ses arasında seri bir dizi oluşturmamaktadır. Türk müziği icralarında glissando ve portamento ayırt edici bir yorum özelliği olarak ele alınır fakat bu iki süsleme elemanı anlam bakımından genellikle ayrıştırılmaz. Her ikisine de glissando denmesi adet olmuştur. İcraçı, icra sırasında üslubu gereği bu süslemeleri kullanır ancak eser notalarında belirtilmemektedir.

Legato: Notaların ayrılmadan birbirine bağlı olarak seslendirilmesi anlamına gelmektedir (Yavuzoğlu, 2010, s. 210).

Puandorg: İcracının isteğine göre üzerine konulduğu notayı uzatan işarettir (Yavuzoğlu, 2010, s. 196).

Rubato: Nota değerlerinin zamanlamasına bağlı kalınarak esnek biçimde küçük uzatmalar ya da küçük kısaltmalarla yapılan bir süslemedir. İcracı bu süslemeyi üsluba ve icra şekline göre kullanır (Torun, 1996, s. 319).

Staccato: Notaları kesik kesik, bazen de öne çıkararak okumaktır. Staccatoyu vurgudan ayıran, kesik ve kısa okuyuşlarla ritmik yapıyı öne çıkarmasıdır. Türk Müziği'nde bazı eserlerde Batı müziğinde olduğu gibi nota üzerinde “.” ile gösterilmektedir (Özdemir, 2013, s. 31). Bu çalışmada sözü geçen staccatissimo ise daha kısa ve kesik bir okuyuşu ifade etmektedir (Yavuzoğlu, 2010, s. 211).

Stapo: Ritmik etkiyi güçlendirmek ve ritmi vurgulamak için, heceleri keserek; eskinin goygoylu söyleyişinde, cümle parçacıklarının usulün belli yerlerine getirilip oturtulmasını amaçlayan bu süslemedir. Küçük “s” harfi ile gösterilir (Özbilen, 2007, s. 31).

Vakfe: Kelime anlamı olarak “durmak” olan vakfe, genellikle dini müzikte kullanılan kıraat ilimleri arasında yer alır. Türk müziği icrası içerisinde yorumcunun inisiyatifine bağlı olarak değişen bir durguyu nitelemektedir (Zeybek, 2013, s. xx).

2. YÖNTEM

Betimsel modele dayalı nitel bir araştırma olan bu çalışmada, doküman inceleme yoluyla literatür taranmış, bilimsel yayınlara ulaşılmıştır. Klasik Türk müziği icrasında yetkin kişilerin görüşlerine yer verilmiştir. Araştırmacı yazar Murat Bardakçı, biyografik bir inceleme olan “Safiye” adlı kitabında, Ayla'nın sanat hayatını dört ana başlık altında toplamıştır. Bu bölümlenmenin çalışmanın sınırlarını belirleyeceği varsayılmıştır. Çalışmaya konu olan eser notası TRT arşivinden edinilmiştir. Eserin Kalan Müzik Arşiv Serisi'nde yer alan Safiye Ayla'ya ait icrası notaya alınmış, iki nota arasında karşılaştırmalar yapılmıştır. İcra analizi Prof. Mutlu Torun'un “Dinleyerek Analiz Dersi” notlarından istifade edilerek yapılmıştır. Bu çalışma, Bardakçı'nın (2017) sınıflandırmasına göre Safiye Ayla'nın olgunluk dönemi icraları arasından seçilen “Menekşelendi Sular, Sular Menekşelendi” icrasının analizi ile sınıflandırılmıştır. Kaynaklardan elde edilen veriler betimsel analiz yöntemiyle analiz edilerek sonuçlara ulaşılmıştır.

3. BULGULAR

Çalışmaya konu olan “Menekşelendi sular, sular menekşelendi” adlı eser, 1895-1961 yılları arasında yaşamış, Cumhuriyet dönemi Türk müziği tarihinin en önemli bestekârları arasında yer alan Sadettin Kaynak'a aittir. Sadettin Kaynak, bestekarlığının yanı sıra hanendeliği ile de musiki tarihimizde adından söz ettirmektedir.

19. yüzyılda şarkı formunun vazgeçilmez bir beste formu olmasının ardından, 20. yüzyılın başlarında 1930 yılı itibari ile şiiri, formun işleniş açısından geleneksel şarkı formundan ayrılan, bölümleri arasında denge bulunmayan fantezi şarkı adı verilen eserler bestelenmeye başlanmıştır (Özalp, 1992, s. 22). Nihavend makamında, değişmeli (sofyan-semai) usulde bestelenmiş bu eser “Fantezi Şarkı” formuna bir örnektir.

Eserin güftesi, güfte şairi Vecdi Bingöl'e aittir. Şairin verdiği isimle “Jokond”, bugün bilinen adıyla “Menekşelendi Sular” eserinin güftesi şu şekildedir:

Menekşelendi sular, sular menekşelendi
Esmer gözlü akşamı dinledim yine sensiz
Leylak pırıltılarla bahçeler gölgelendi
İnledi yine bülbül; olmazmış gül dikensiz...
Dikensiz gül olmazmış, çilesiz gönül Jokond,
Her kuş bülbül olmazmış, her çiçek de gül Jokond.
Ne bülbül gülü sevdi, seni sevdiğim kadar.
Ne böyle seven gönül, ne de senden güzel var...
İçli bir özleyişle bırak beni yanayım;

Gözlerinde gördüğüm rüyâma inanayım
Dikensiz gül olmazmış, çilesiz gönül Jokond,
Her kuş bülbül olmazmış, her çiçek de gül Jokond.

Bu çalışmaya konu olan söz konusu icrada giriş sazı eser notasından farklı olarak dönüşsüz çalınmıştır. İcrada göze çarpan en önemli nokta, notaya genellikle bağlı kalan icracının klasik icraya örnek olabilecek süslemeleri özellikle eserin serbest bölümlerinde çokça kullanmış olmasıdır. Eserin icra analizinde yapılan süslemeler açık şekilde nota ile gösterilmiştir. Ayla'nın nota dışı yapmış olduğu süslemelerden notasyonu yapılabilir olanları daha anlaşılır bir ifade elde etmek amacıyla açık şekilde yazılırken, vibrato, glissando, portamento gibi açık yazımı olmayan yorum elemanları işaretlerle verilmiştir. Yapılan süslemeler icra analizinde açıklanmıştır. İcracının nefes yerleri (,) işareti ile gösterilmiştir. Grupetto ve mordant “kesik çizgili yay” ile ilgili notaya bağlanmıştır.

İncelenen kayıta Safiye Ayla tarafından icra edilen eserin başlangıç ve bitişi arasındaki zaman 3 dakika 15 saniyedir. Eserin asıl notasında yer alan son nakarat dönüşü icra kaydında yer almamaktadır. Taş plak kayıtlarının 3 dakika 30 saniyeyi geçmeyecek şekilde kaydedildiği düşünüldüğünde, bu eser icrasının da ancak bu kadarının kaydedilebildiğini varsaymak yanlış olmayacaktır. Eserin giriş bölümünde çalınan 4/4'lük ölçü ile yazılmış giriş sazında metronom 1 dörtlük = 155 bpm'dir. Ardından güfte ile icra edilen bölüm serbest niteliktedir. Eserin nakarat kısmı 3/4'lük ölçü ile yazılmış ve metronom 1 dörtlük = 145 bpm olarak çalınmıştır. Bu bölümden sonra eser sonuna kadar serbest icra edilmiştir. Ayla eseri bolahenk akordundan seslendirmiştir.

Nihavend Şarkı
-Menekşelendi Sular-

Bestekar: Sadettin Kaynak

Şekil 1: Nihavend Şarkı “Menekşelendi Sular” 1- 13. Ölçülerin İcra Analizi

Şekil 1'de görüldüğü üzere eserin giriş sazı, asıl notaya nispeten farklı çalınmış, bu icra notaya alınmıştır. Güfte ile başlayan şan bölümü serbest niteliktedir. Eserin serbest bölümü 1. mısra 11. ölçüde sekizlik notlandırılmış “-disu” hecesini, Safiye Ayla icrasında on altılık notlarla ve çarpma yaparak süslemiştir. 12. ölçüde “menekşelendi” kelimesinde “-nek” ve “-di” hecelerine vurgu yapmış, aynı zamanda “-di” hecesini

staccatissimo ile çok kısa ve kesik bırakmıştır. 12. ölçü “-ak” hecesinde vibrato kullanmış “-mı” hecesindeki çargah sesine üst mordant kullanarak ulaşmıştır. 13. ölçüde ikinci mısradaki “dinledim yine sensiz” derken “-dim” ve “-ne” hecesinde küçük çarpmalarla “-dim” hecesinde neva sesine ve “-ne” hecesinde kürdi sesine bir önceki sestene çarparak gelmiştir. “-sen” hecesindeki dörtlük ve sekizlik notları parçalayarak on altılık notalar ve çarpma ile süslemiş “-siz” hecesinde yine vibrato kullanmıştır.

14
L E Y L A K P I R I L T I L A R L A B A H Ç E L E R
L E Y L A K P I R I L T I L A R L A B A H Ç E L E R

15
G Ö L G E L E N D İ İ N L E D İ Y İ N E B Ü L B Ü L
G Ö L G E L E N D İ İ N L E D İ Y İ N E B Ü L B Ü L

16
O L M A Z M İ Ş G Ü L D İ K E N S İ Z
O L M A Z M İ Ş G Ü L D İ K E N S İ Z

Şekil 2:Nihavend Şarkı “Menekşelendi Sular” 14-16. Ölçülerin İcra Analizi

Şekil 2'de görüldüğü gibi icracı 14. ölçüde üçüncü mısrayı söylerken “leylak” kelimesinde rast perdesinden gerdaniyeye ulaşırken glissando kullanmış “-lak” hecesinde vibrato tercih etmiştir. “pırıltı” kelimesinde “-tı” hecesinde vibrato, “-lar” hecesinde çarpma, “-la” hecesinde yine vibrato kullanmıştır. “bahçeler” derken “-ler” hecesini vurgulayarak portamento ile hüseyni perdesine ulaşmış ve piyano nüansını kullanmıştır. Burada belirtmek gerekir ki, Türk müziği icrasında yapılan glissando ve portamentoları yalnızca glissando diyerek nitelenebilir. Bu çalışmada ayrıca ele alınmış olmasına rağmen Türk müziği icracıları arasında her iki süslemeye de glissando demek tercih edilmektedir. 15. ölçüde “gölgelendi” kelimesinde “-len” hecesinde çarpma kullanmış “-di” hecesinde çargah çarpmasıyla neva sesini ulaşmış ve vibrato yapmıştır. “inledi” kelimesinde “-di” hecesinde vibrato yapmış “yine” kelimesinde ise grupetto süslemesini kullanmıştır. 15. ölçüde sonunda bülbül derken rast-hisar, çargah-hisar perdeleri arasında glissando yaparak hisar perdesinde vibrato kullanmıştır. 16. ölçüde “olmazmış” kelimesindeki “-mı” hecesinde vibrato ile çargah perdesinde kalmış, “dikensiz” kelimesinde “-ken” hecesinde çarpma kullanmış ve yine “-siz” hecesinde rast perdesinde vibrato yapmıştır.

Şekil 3:Nihavend Şarkı “Menekşelendi Sular” 17-34. Ölçülerin İcra Analizi

Şekil 3'te gösterildiği gibi 16. ölçünün sonunda serbest bölüm sona ermiş 17. bölüm itibari ile tempoya girmiştir. 3/4'lük ölçü ile devam eden eserde nakarat kısmı koro ile icra edilmiştir. 17. ölçüde “dikensiz gül olmazmış” derken “-di” ve “-ken” hecelerinde vibrato kullanmış, “-siz” hecesinde hisar perdesine kısa bir neva çarpması ile ulaşmıştır. “olmazmış” kelimesinde ise staccato kullanarak kesik bir okuyuş gerçekleştirmiştir. 23. ölçü ritim içinde devam eden bölümde “çilesiz gönül Ayşe” denen kısımda icracı “-çi” hecesinde vibrato kullanmış “-siz” hecesinde neva çarpmasıyla hisar perdesine ulaşmıştır. Burada dikkat çeken bir nokta ise icracının eser boyunca “Ayşe” dememesidir. 27. ölçüde “çilesiz gönül Ayşe” denecek kısımda icracı “Ayşe” demeyi tercih etmemiştir. Kayıtta ne söylediği anlaşılammaktadır. 3/4'lük usul ile devam eden 30 ve 31. ölçülerde “kuş” ve “-bül” hecelerinde vibrato kullanan icracı, “olmazmış” derken yine staccato süslemesini kullanarak kesik okuyuş gerçekleştirmiştir.

Şekil 4:Nihavend Şarkı “Menekşelendi Sular” 35-45. Ölçülerin İcra Analizi

Şekil 4'te görüldüğü üzere 35. ölçüde yine eser serbest icra edilmiştir. “her çiçekte gül Ayşe” derken “-çek” hecesini üst mordant, “-de” hecesindeki dörtlük notayı grupetto ile süslemiştir. “-gül” hecesinde yine grupetto kullanmıştır ve Safiye Ayla burada da Ayşe demeyi tercih etmemiştir. 35. ölçünün sonunda ırak perdesinde “A” demiş, rast perdesini yalnızca sesiyle icra etmiştir. Kayıtta ne dediği anlaşılammaktadır. 36–45. ölçüler arasında aranağme çalınmıştır. Notada yer alan dönüş yine icrada kullanılmamıştır. Aranağme tek icra edilmiştir. Asıl notadan nispeten farklı icra edilen aranağme yine notaya aktarılmıştır.

46
NE BÜL. BÜL. GÜ LÜ SEV
NE BÜL. BÜL. GÜ LÜ SEV

47
Dİ SE Nİ SEV Dİ ĞİM
Dİ SE Nİ SEV Dİ ĞİM

48
KA DAR NE BÖY LE
KA DAR NE BÖY LE

49
SE VEN GÖ NÜL
SE VEN GÖ NÜL

50
NE DE SEN DEN GÜ ZEL VAR
NE DE SEN DEN GÜ ZEL VAR

Şekil 5:Nihavend Şarkı "Menekşelendi Sular" 46-50. Ölçüler İcra Analizi

46. ölçü itibari ile yine eserin serbest bölümü karşımıza çıkmaktadır. 46. ölçüde "ne bülbül" derken "bülbül" kelimesinin ilk "-bül" hecesinde gerdaniye perdesinde vibrato kullanmış, ikinci "-bül" hecesinde ise notadan farklı olarak dörtlük gerdaniye perdesini senkoplu şekilde şekil 5'te görüldüğü gibi çeşitli süslemelerle icra etmiştir. İkinci "-bül" hecesini vurgulamıştır ve ardından grupetto süslemesi kullanarak gerdaniye sesine ulaşmıştır. Neva perdesine asıl notada olmayan uşşak çeşnisi ile gitmiştir. 46. ölçünün sonunda "gülü sev" derken "-sev" hecesinde alt mordant kullanmış, aynı zamanda "-sev" hecesini vurgulanmıştır. "-sev" hecesinin sonunda gerdaniye perdesinde vibrato kullanan icracı, 47. ölçünün başında "-di" hecesinde asıl

notada olmayan acem perdesine grupetto ile gitmiş, ardından gerdaniye perdesine ulaştığında vibrato kullanmıştır. 47. ölçüde “seni sevdiğim kadar” kısmını tek nefeste söylemesi dikkat çekicidir. 47. ölçüde “-sev” hecesinde alt mordant kullanarak muhayyere ulaşmış, “-diğim” hecesinde vurguyu hissettirmiştir. “-yim” hecesinde çarpma kullanmıştır. 48. ölçüde “kadar” kelimesinde “-ka” hecesinde gerdaniye perdesine gelirken muhayyer çarpmasını hissettirmiş, acem perdesinde alt mordant kullanmış, yine acem sesinde vibrato yapmıştır. Vibrato ile birlikte acem sesinde hissedilebilir bir piyano nüansını görmekteyiz. 48. ölçüde “ne böyle” derken gerdaniye perdesine muhayyer çarpmasıyla gelmiş, “-böy” hecesinde on altılık notlarda çarpmalar kullanmış, “-le” hecesinden hisar perdesinde vibrato ve neva perdesinde piyano nüansını hissettirmiştir. 49. ölçüde “seven” kelimesinde “-ven” hecesine vurgu yapmış, vibrato kullanmış, aynı zamanda forte nüansını hissettirmiştir. “gönül” kelimesinde “-gö” hecesinde gerdaniyeden sünbüle perdesine bir glissando duyurmuş ve piano yaparak aşağı doğru seyretmiştir. “-nül” hecesinde grupetto ve çarpma yaparak neva sesine ulaşmıştır. 50. ölçüde “ne de senden” derken “-den” hecesine vurgu yapmış, vurguladıktan sonra grupetto ile hisar perdesine ulaşmış, “güzel var” derken “-zel” hecesine vurgu yaparak üçleme ile seslendirmiş ve çarpmalarla neva sesine ulaşmıştır.

Şekil 6: Nihavend Şarkı “Menekşelendi Sular” 51-53. Ölçülerin İcra Analizi

Safiye Ayla, 51. ölçüde güftede yer alan “içli bir özleyişle” kısmını “içli bir özleyişe” şeklinde seslendirmiştir. 51. ölçüdeki “-le” hecesini sekizliklere bölerek seslendirmiş, “-se” hecesinde gerdaniye perdesine acem çarpmasıyla ulaşmıştır. 52. ölçüde “-ni” hecesindeki iki sekizlik notu onaltılıklara bölerek seslendirmiş, çarpma kullanmıştır. “-göz” hecesini dörtlük yerine sekizlik okumuş, “gözlerinde” derken “-de” hecesinde çargah perdesine düşmüştür. 53. ölçüde “gördüğüm” derken “-gör” hecesindeki sekizlik notu onaltılıklara

bölmüş, çarpma kullanmıştır. “-ğüm” hecesindeki onaltılıkları çarpmalarla süslemiş, “rüyama” kelimesinde rast perdesine denk gelecek “-rü” hecesinde ise yine sessiz kalmıştır. İcracı “rüyama” derken “-ya” hecesinde düğah perdesine rast sesinden çarparak gelmiş, “-ma” hecesine de kürdi perdesinden çarparak ulaşmıştır.

Süslemeler	Ölçü Numaraları	Toplam
Çarpma	11, 13 (3 kez), 14, 15 (2 kez), 16, 19, 25, 47, 48(3 kez), 49, 50, 51, 52, 53(4 kez)	22
Staccato	21(3 kez), 33 (3 kez)	6
Staccatissimo	12	1
Vibrato	12, 13, 14 (3 kez), 15 (2 kez), 16 (2 kez), 17, 18, 23, 30, 31, 46 (2 kez), 47, 48(2 kez), 49	20
Mordant	12, 35, 46, 47, 48	5
Grupetto	15, 35 (2 kez), 46, 47,49, 50	7
Glissando	14, 15 (2 kez), 49	4
Portamento	14	1
Piano	14, 48(2 kez), 49	4
Forte	49	1
Vurgu	12 (2 kez), 14, 46 (2 kez), 47 (2 kez), 49, 50 (2 kez)	10

Tablo 1.Safiye Ayla “Menekşelendi Sular” İcra Analiz Tablosu

4. SONUÇ

Klasik Türk müziği icrası açısından Safiye Ayla'nın en parlak dönemine ait ve kendisinin de söylemlerinde icra ederken kendini doğru ifade edebildiğini işaret ettiği, Sadettin Kaynak'a ait Nihavend makamındaki “Menekşelendi sular, sular menekşelendi” eserindeki solistlik icra özelliklerinin analiz edilerek, ortaya konulması amaçlanan eldeki çalışmada, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan kadın icracı kimliği ile Ayla ele alınmış, söz konusu icrasına yansıyan yorum özellikleri incelenmiştir.

Klasik Türk müziği alanında uzmanların görüşlerine yer verilerek, Türk müziğinde klasik tavrın gerekleri ortaya konmuş, üslup kavramına açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Klasik Türk müziği icrasında kullanılan süslemeler ve bir icracının yorumuna etki eden nüans, vurgu, gider (metronom) özellikleri söz konusu eser üzerinden Safiye Ayla icrası paralelinde incelenmiştir.

Bulut'un (2017) klasik kavramı ve klasik Türk müziği üzerine yaptığı çalışmada Safiye Ayla'ya ait bir icra kullanılarak klasik Türk müziğinde klasik kavramı ortaya konmuşken, Özdemir'in (2011) çalışmasında Safiye Ayla'nın Türk müziği solistlik kimliğine katkıları ve dönemde yaşanan kültürel değişiklikler, dönemin gazino hayatı ele alınmıştır. Önder'in (2019) Kalan Müzik Arşiv Serisine odaklanan tez çalışmasında ise icracıların ya da repertuarların arşiv niteliğine nasıl sahip olabilecekleri ortaya konmuş, Safiye Ayla'nın Kalan Müzik Arşiv Serisi'ndeki kayıtlarına da yer verilmiştir ancak bu çalışmalar herhangi bir icra analizi içermemektedir.

Eldeki çalışmada ise alanda Safiye Ayla figürünün yer aldığı diğer araştırmalardan farklı olarak, icra kayıtları arasından seçilmiş bir eser üzerinden Safiye Ayla'nın icra analizi yapılmıştır. Bu doğrultuda bu çalışma, alanda bir ilk olması açısından önem arz etmektedir.

Çok geniş bir ses sahasına sahip soprano bir kadın sesi olan Safiye Ayla, hançeresini mükemmel kullanımı, sesinin tınısı ve bu özelliklerini musiki bilgisiyle birleştirmesiyle üstün bir üslup ve tavır elde etmiştir. Bu üslubu elde etmesinde nefesini doğru kontrol edebilmesi ve fark edilebilir bir şan tekniği kullanmasında, Kur'an'ı kurallarına göre okumak denen tecvidi öğrenmiş olmasının da büyük etkisi olduğu bilinmektedir.

İcracı, incelenen eser üzerinde yorumcu kimliği ile bazı tasarruflarda bulunmuştur. Eserin özellikle serbest bölümlerinde nota dışı seslerle, solist kabiliyetinin verdiği ustalıkla gezinmiş, süslemelere yer vermiştir. Mümkün mertebe tamlamaları bölmeyerek şiirin anlaşılabilirliğini kuvvetlendirmiştir. Söz konusu eserin güftesini çok sevdiği bilinen icracı, ifadeye verdiği önemi bu icrasında göstermiştir. İcracıya eşlik eden saz sanatçıları da icracının nüanslarına uyum sağlamışlardır.

Çalışma sonucunda elde edilen bulgular doğrultusunda Safiye Ayla'nın icrasında en çok çarpmalara yer verdiği görülmektedir. Literatürde verilen, Türk müziği icrasında genellikle kullanılan süsleme elemanları arasında yer alan legato, rubato, stapo, tril ve vakfe Ayla'nın incelenen icrasında örneklenmemiştir. Vibrato ve grupetto kullanımının çokluğu ise diğer unsurlara nazaran fark edilir seviyededir. Bu eser özelinde nüans kullanımı göze çarpmamakta, fakat eser içerisinde ifadeye uygun şekilde, can alıcı noktalarda piano ve forte nüanslarını kullandığı görülmüştür. Eserin Safiye Ayla icrasında dikkat çeken bir diğer nokta ise Ayla'nın eser boyunca güftede yer alan "Ayşe" kelimesini hiç söylememiş olmasıdır.

Safiye Ayla icralarına genel bir perspektiften bakıldığında, ilk icralarından günümüze sesindeki ajilitenin kaybolduğu ve eserleri icra ettiği akordun değiştiği görülmektedir. İncelenen icrasında Ayla, parlak bir ses tınısına, genişliğine ve ajilitesine sahiptir. "Menekşelendi Sular, Sular Menekşelendi" eseri Safiye Ayla'nın araştırmamıza konu olan bu kaydına yerinden yani bolahenk akordu ile icra edilmiştir. Safiye Ayla söz konusu eseri daha sonraki yıllarda yeniden seslendirmiştir. Akordunun pestleştiği ve hançere kullanımının azaldığı görülmektedir.

Bu çalışmada Safiye Ayla'nın icracılığına dair bir genelleme yapılmak istenmemiş, "Menekşelendi Sular, Sular Menekşelendi" eserinin içerisinde yapmış olduğu kendine has icra ve üslup özelliklerinin analizi yapılarak gelecek kuşaklara ekol oluşturan bir üslubun nasıl oluştuğuna dair alana katkı sunulmak istenmiştir.

Çalışmayı geliştirmek isteyen araştırmacılara, Ayla'nın olgunluk döneminde icra ettiği diğer eserleri de icra özellikleri açısından ele alarak, Safiye Ayla icrası çerçevesini daha geniş bir perspektifte incelemeleri önerilir.

Safiye Ayla, incelenen eserin genelinde notaya riayet etmiş, kullandığı çarpmalar, glissando, grupetto ve mordantlar ile klasik tavra örnek teşkil edebilecek bir icra sunmuştur. Eserin Safiye Ayla icrası notaya alınarak icracının kişisel üslubu ortaya konmuştur. Klasik Türk müziği icrası alanında yapılacak araştırmalara Safiye Ayla üslubu ışık tutacak niteliktedir.

Hakem Değerlendirmesi <i>Peer-review</i>	Bağımsız <i>Externally peer-reviewed.</i>
Çıkar Çatışması <i>Conflict of Interest</i>	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir. <i>The author has no conflict of interest to declare.</i>
Finansal Destek <i>Financial Support</i>	Yazar çalışması için finansal destek almadığını beyan etmiştir. <i>The author declared that this study has received no financial support.</i>
Teşekkür Açıklaması <i>Acknowledgements</i>	Yazar teşekkür açıklaması bildirmemiştir. <i>The author did not provide a statement of acknowledgements.</i>

Kaynaklar

- Akkaş, S. (2015). *Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları*. İstanbul: Sonçağ Yayıncılık.
- Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aktaş, Y. (2014). Devlet Konservatuvarları Türk Müziği Bölümlerinde Verilen Üslup ve Repertuar Dersinin Uygulamasında Eser Kimliği Yönetiminin Kullanımı ve Önemi. *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi (ODÜSOBİAD)*, 4(10), 50-57.
- Arıkan, G. (1998). Atatürk, Cumhuriyet ve Kadın Hakları. *Erdem*(32), 357-366. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erdem/issue/44373/548744>
- Bardakçı, M. (2017). *Safiye*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Beşiroğlu, Ş. (1998). Türk Musikisinde Üslup ve Tavrı Açısından Meşk. G. Ay içinde, 4. *İstanbul Türk Müziği Günleri Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu* (s. 136-142). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bulut, M. H. (2017). Klasik Kavramı ve Klasik Türk Müziği Üzerine Bir Çalışma. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(1), 181-186. <https://doi.org/10.22252/ijca.337017>
- Dikici, R. (2009). *Cumhuriyet'in Divası Müzeyyen Senar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gültaş, S. (1982). Musiki ve Edebiyat-Saadeddin Heper ile Mülakat III. *Sanat ve Kültürde Kök*, 1(12), 26-27.
- Gürlek, D. (1981). Kalem Dili- Üslûb. *Sanat ve Kültürde Kök*, 1(6), 27.
- Karlıklılı, S. (2019). Osmanlı Dönemi Musiki Hayatı ve Dönemin Kadın Tanburileri Üzerine Bir Değerlendirme. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 6(6), 90-98.
- Katoğlu, M. (1997). Cumhuriyet Türkiye'sinde Eğitim, Kültür, Sanat. *Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980 içinde* (s. 393-469). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Kaya, B. G. (2021). Klasik Türk Musikisi Ses İcracılarından Münir Nurettin Selçuk, Meral Uğurlu ve Bekir Sıtkı Sezgin'in Dört Eser Üzerinden Üslûp Ve Tavrı Özelliklerinin Karşılaştırmalı Analizi. [Yüksek Lisans Tezi, On Dokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü].
- Mardin, Ş. (2011). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Önder, E. (2019). Türkiye'de Müzik Arşivlerinin Yeniden Üretimi Bağlamında Kalan Müzik Arşiv Serisi Örneği. [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Ana Bilim Dalı, Etnomüzikoloji ve Folklor Bilim Dalı]
- Özalp, M. N. (1992). *Türk Musikisi Beste Formları*. Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları.
- Özbilen, N. Ö. (2007). Fasil Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziğinde Süslemeler. [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Özdemir, G. B. (2013). Sözlü Türk Müziği'nde Yorum. [Sanatta Yeterlik Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Özdemir, S. (2011). Assolistlik Kimliğine Geçiş Sürecinde Safiye Ayla Örneği. *Porte Akademik*, (2), 374-385
- Öztuna, Y. (1969). *Türk Musikisi Ansiklopedisi (Cilt 1)*. İstanbul: Milli Eğitim Basım Evi.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi (Cilt 1)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi (1. b.)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

- Sarı, G. Ç. (2013). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kadın Müzisyenler: Taş Plak Geleneğinde Lale ve Nerkiş Hanımlar CD'si. *Porte Akademik*, (6), 208-216. http://porteakademik.itu.edu.tr/docs/librariesprovider/181/Yay%C4%B1n-Ar%C5%9Fivi/6.-say%C4%B1/porte_akademik-6-16.pdf
- Say, A. (2010). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara : Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Seçkin, N. (1998). *Musalladan Şöhrete*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Sezgin, B. S. (1982). Düşündüklerimiz. *Sanat ve Kültürde Kök*, 1(12), 2-3.
- Torun, M. (1996). *Ud Metodu "Gelenekten Geleceğe"*. İstanbul: Çağlar Yayınları.
- Tura, Y. (1988). *Türk Musikisinin Mes'eleleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Uysal, S. S. (2011). *Bâki Kalan Bu Kubbede Türk Sanat Musikisinin Altın Yılları*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Ünlü, C. (2004). *Git Zaman Gel Zaman Fonograf- Gramofon- Taş Plak*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yavaşca, A. (1981). İcranın Dili-Türk Musikisinde Tavır. *Sanat ve Kültürde Kök*, 1(1), 8-9.
- Yavuzoğlu, N. (2010). *Uygulamalı Müzik Teorisi-1*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Zeybek, Ö. (2013). Türk Makam Müziğinde Üslup - Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin İcralarının Analizi. [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].

Extended Abstract

Analysis of Performance Characteristics of “Menekşelendi Sular, Sular Menekşelendi” Performed by Safiye Ayla, a Female Performer of Classical Turkish Music in the Republican Period

In parallel with the political and economic developments emerged in the 19th century in Western civilizations, the Ottoman Empire was exposed to the political and cultural influence of Europe. The Ottomans turned to the West with innovative movements in the Tanzimat Period and the periods that followed. In the Ottoman society, male and female individuals were separated in social space and socio-cultural sense. This situation also affected the music education. It is known that women in Ottoman music had important effects on its development and for the traditions to reach the present. As composers, performers, and even teachers, in Ottoman music, women could only meet men at the point of music. By the time of the Republican era, with the reformist movements Atatürk characterized as the Turkish Revolution, westernized and fundamental steps were taken in all cultural and art fields as well as in daily life. With the proclamation of the Republic, women were also liberated in the field of music and performing arts. Muslim women of Turkish origin started to get able to release their first music records. Safiye Ayla, one of the first female vocal performers whose performances were recorded in the Republic of Turkey, has been the main character of this reformist period. Witnessing the most reformist period in Turkish history, Safiye Ayla is a symbol of female presence in Turkish classical music.

In this study, I present the elements of style (interpretation) in performing classical Turkish music. The song “Menekşelendi sular, sular menekşelendi” by Sadettin Kaynak, which is included in Kalan Music Archive Series [Columbia BT 22163/22172], which she defines as her “maturity voice”, was examined in terms of the stylistic features peculiar to the singer. This recording was made before 1950, and I took this recording as an example to analyze and reveal the features of Ayla's solo performance characteristics. Her stage life and performer personality were discussed, and classical Turkish music style was analyzed through her performance recording. Unlike other studies in the field about Safiye Ayla, it is thought that this study is important because it constitutes a source for future generation of classical Turkish music vocal performers in terms of examining the musical interpretation features on the aforementioned work for the first time.

Safiye Ayla Targan, one of the most famous classical Turkish music female performers, has an important place in the history of Turkish music with her identity as a bridge between the Ottoman Empire and the Republic of Turkey. In her interviews, she expressed different dates at different times about her birth date. It is presumed that Ayla was born in Istanbul. Among the female performers of Turkish music before Safiye Ayla, there were some who had their records as well. However, Safiye Ayla made a name for herself in every era with her repertoire choices, social relations, view of life, and attitude.

In this study, which is a qualitative research based on descriptive model, In this study, I analyzed written documents, and reviewed the scientific literature related to the subject. The score of the song, which is the subject of the study, was obtained from the TRT archive. The song, performed by Safiye Ayla that is included in Kalan Music Archive Series, was transcribed and compared with the the one from TRT.

By consulting the opinions of some experts in the field of classical Turkish music, the requirements of the classical style in Turkish music are revealed. The ornaments used in classical Turkish music performance and the nuance, emphasis, tempo features that affect a performer's interpretation are examined in parallel with Safiye Ayla's performance of the song.

Although Safiye Ayla has previously been discussed in studies of the concept of classical style and classical Turkish music, her performance techniques have been analyzed in this study. In this sense, this study is important as it is the first one in the field.

Safiye Ayla, a soprano female voice with a very wide vocal range, has achieved a superior style and attitude with her perfect use of her vocal chords, the timbre of her voice and combining these features with her musical knowledge. It is known that her ability to control her breathing correctly, use a recognizable singing technique, and her skills of tajweed, which is called reciting the Qur'an according to its rules, had a great influence on her acquisition of this style.

The performer has made some interpretations on the studied work with the identity of the interpreter. Especially in the improvisational parts of the song, she used off-score vocal excursions, with the mastery of her soloist talent, and included ornaments. She strengthened the intelligibility of the poem by not dividing the phrases as much as possible.

The performer, who is known to love the lyrics of the work in question, showed the importance she attached to the expression in this performance. The instrumentalists accompanying the performer also adapted to the nuances of the performer.

In line with the findings obtained as a result of this study, it is seen that Safiye Ayla mostly includes acciaccaturas in her performance. The use of vibrato and grupetto is another striking feature. The use of nuances is not noticeable in this performance, but it has been seen that she uses piano and forte nuances at crucial points in accordance with the expression in the song. Another striking point in Safiye Ayla's performance of the song is that Ayla never uttered the word "Ayşe" in the lyrics throughout the performance.

Safiye Ayla has presented a performance style that can set an example for the classical attitude, in the song we have examined. The observance of musical notes throughout the song, the acciaccaturas used, glissando, grupetto and mordants are exemplary of the classical attitude. The performance of Safiye Ayla was transcribed and the personal style of the performer was revealed. Her style will shed light on the future research in the field of classical Turkish music performance.

In this study, it is not intended to reach general conclusions about Safiye Ayla's performance style, rather, by analyzing one example: "Menekşelendi sular, sular menekşelendi", it is aimed to contribute to the studies of future generations of vocal performers who would like to understand understand Ayla's unique style and to do further research on her of her.

Art Songs of Early Republican Composers in Türkiye: Ahmet Samim Bilgen's 'Merdiven' in Terms of Vocal Technique and Composition

*Türkiye'de Erken Cumhuriyet Dönemi Bestecilerinin Sanat Şarkıları Çerçevesinde
Ahmet Samim Bilgen'in 'Merdiven' Adlı Eserinin Vokal Tekniği ve Besteleme
Açısından İncelenmesi*

Alin YAĞCIOĞLU⁽¹⁾

(1) Sorumlu Yazar / Corresponding Author:
Alin Yağcıoğlu, (PhD Candidate) İTÜ MIAM
E-posta: yagcioglu3@itu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-2367-5583

Atıf / Citation: Yağcıoğlu, A. (2022). Art Songs of
Early Republican Composers in Türkiye:
Ahmet Samim Bilgen's "Merdiven" in Terms of
Vocal Technique and Composition.
Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları
Dergisi, 23, 103-114.

Abstract

The presence of art song in Türkiye can be traced back to the Ottoman State, before the establishment of the Turkish Republic in 1923. Indeed, all the education and performances had largely taken place in Istanbul, as it was the capital of the Ottoman State. Therefore, it can be said that this art basically flourished in a city-based manner. However, it spread all over the country after the republic was established. As part of the cultural reform, the integration of the genres and norms of the Western classical music into the culture of the country appeared on the agenda. Thus, talented students were sent to Europe to study composition. After the completion of their studies, these early republican composers returned to Türkiye and started composing in several forms of Western classical music, one of which is art song. Thus, they created the first repertory of Turkish art song.

Most sources usually mention the Turkish Five as the early republican Turkish composers. In fact, at the time, there were also other composers who wrote music in Western classical form. Ahmet Samim Bilgen was one of these composers. He played in the first violin group at Şehir Orkestrası (founded by Cemal Reşid Rey and the only orchestra in Istanbul at the time). At the same time, he was a student at the faculty of law at Istanbul University. Since he built his career on law after completing his education and thus little is known about him, his name is rarely mentioned in the sources regarding music in the early republican period. In fact, he never quit music. He was a remarkable figure in the music scene of the period due to both his compositions and the success of his musical plays and marches. He was also in close contact with his peers in music throughout his life. Moreover, he was a member of the Sevda - Cenap And Music Foundation and Ankara Polyphonic Music Foundation.

Based on oral history and manuscripts of the composer in addition to relevant books and journals, this study aims to bring forward Ahmet Samim Bilgen as a composer through the first art song he composed for the soprano voice in addition to revealing his autobiography for the first time. In addition, the performability of this art song is analyzed through certain properties of the vocal technique of the soprano voice. Therefore, these properties are also explained in the study.

Keywords: Ahmet Samim Bilgen, Turkish art song, Soprano voice, Early republican Turkish composers, Vocal technique.

1. INTRODUCTION

After the establishment of the Turkish Republic in 1923, the new government worked towards a cultural revolution in several areas, the most prominent one of which was music. There was intense work in educating musicians, encouraging them to write music with national features and establishing conservatories. This mainly took place in the early republican era, which is asserted by Balkılıç to last until 1952 (2009, p. 15). This era includes the period when Atatürk's principles were set and applied in all fields and marks the most profound time in music revolution. One of the aims of this revolution was to raise composers so that they would produce works in the form of Western classical music that reflect the cultural and folkloric characteristics of the country. Since there was very limited opportunity to receive music education in 1920s, the Ministry of Education organized auditions to choose talented students and give them scholarship so that they could study at European conservatories. Consequently, several early republican composers were sent to European institutions (Paçacı cited by Balkılıç, 2009, p. 80) and returned to Türkiye to accomplish the aim of this cultural movement. However, Ahmet Samim Bilgen had a rather different path as being mostly a self-taught musician and later studying music at the conservatory. In his childhood, he started playing the piano under the guidance of his mother. Then, he had a private tutor. During his high school years, he learnt harmony and counterpoint on his own from Richter's three books. Later, he studied with Seyfettin Asal at the Municipal Conservatory of Istanbul.

In 1935, he applied to the piano composition competition for the piano organized by the newspaper *Cumhuriyet*. The jury consisted of Paul Hindemith, Dmitri Schostakovich, M. Vlach, Necil Kazım Akses, Yusuf Ziya, Nimet Vahid and Muhittin Sadık (*Cumhuriyet*, 1935, p. 1). Seven out of 57 works were chosen for the final round, two of which belonged to Bilgen. He played "Kayseri Türküsü" and "Türkü" on the piano (*Cumhuriyet*, 1935, p. 1). A copy of that day's newspaper still exists among his personal belongings.

He contributed to the musical life of the period by playing in the first violin group at the conservatory orchestra conducted by Cemal Reşit Rey and giving chamber music recitals while he was studying law at university. As Bilgen himself indicated in his autobiography, at the time, the conservatory orchestra was the first and the only local orchestra that played Western classical music in Istanbul after the establishment of the republic. After he started building up his career in law, he did not quit music. Moreover, he contributed to the two outstanding music foundations. Indeed, he was a member of the advisory board of Sevda - Cenap And Music Foundation and one of the founding members of the Ankara Polyphonic Music Foundation.

In addition to composing songs/marches and arranging folk songs, he also wrote music for theatre plays and musicals. Unfortunately, much of this repertory is lost now. Some of his folk song arrangements were printed by the local edition of Andre Georgeovich in 1940. Namely, these are "Su Testisi Elinde", "Urfalıyım, Bahçeliyim, Bağlıyım", "Yürük Yaylasında Yaylayamadım", "Gidin Bulutlar Gidin", "Efe Türküsü", "Odasına Girdim Fincan Elinde", "Evlerinin Önünde Lale", "Altın Yüzük", "Giderim Buradan Artık", and "Fadime".

It was after his retirement that he printed ten more of these arrangements at Eser Matbaacılık. The copyist was Serdar İnözü. Bilgen also added a foreword to this edition, describing his point of view on the harmonization of folk songs. He also printed two of his art songs, Merdiven and Dalgalar; however, they exist just as a printout. According to his son Semih Bilgen, the date of this edition goes back probably to the beginning of 1990s (personal interview, July, 29, 2018). Later, six of his small-scale works were published by Sevda-Cenap And Music Foundation in 2000 with the title "Altı Damla: Çağdaş Çoksesli Türk Müziği Örnekleri". In this scorebook, there are six short works and arrangements: "Prelüd ve Türkü", "Güzel Yar (Folk song)", "Hey Dağlar (Folk song)", "Senin Bahçende", "Masal Müziği", and "Ağıt". Other than these printed materials, only a few songs, a quartet and a piano piece remain in the form of sketches. Even from this little portion of works that remain, it is possible to see his talent in creating melodies with prosodic integrity and composing in a

vocally-friendly style for the singer. The meaning of vocally-friendly style will be explained under “Vocal features of the soprano voice”.

2. BİLGEN'S BIOGRAPHY BASED ON HIS AUTOBIOGRAPHY

This biography is based on the type-written autobiography kindly provided by Bilgen's son, Semih Bilgen. Ahmet Samim Bilgen had written about his life in six pages. The author translated a shortened version of this autobiography to English, mentioning the significant details in his musicianship.

Being the elder son of Dr. Mehmet Emin Bey and Seniye Hidayet Hanım, he was born in Thessaloniki on April 12, 1910. After the Ottoman Empire lost Thessaloniki, his family moved to Istanbul in 1912 and he was registered as being born in Istanbul. He lived in Istanbul until 1935 except the years 1917-1918 due to his father's duty in Kayseri. After his military duty, he settled in Ankara because of his career in law.

His first music teacher was his mother, who used to take piano lessons. Then, at the age of 11, he started playing the violin under the tutorship of a Russian violinist who played the violin at *Erenköy Cinema* in the silent movie period. After he became a boarding student, he continued to study on his own. His studentship at *Kabataş High School* had significant effects on his musicianship because composer Ahmet Yekta Madran, violinist and composer Seyfettin Asal and cellist Ruşen Kam were all music teachers in that school. With his two other friends keen on music, they gave chamber music recitals not only in their school but also at other schools with the help of their philosophy teacher Servet Berkin. He also studied music theory on his own through Richter's three-volume book of harmony, fugue and counterpoint. The marches and songs he composed in those years were appreciated by his teachers and friends, which motivated him to do more in the field of composition. His will to study music in Paris was rejected by his father. Upon his graduation from high school in 1929, he was enrolled in the Faculty of Law at Istanbul University in addition to his enrollment at the Municipal Conservatory of Istanbul as the student of Seyfettin Asal. In the following year, he started to play the violin within the first violin group in the conservatory orchestra conducted by Cemal Reşit Rey. In those years, this was the only symphonic orchestra in the city, performing weekly at the old French Theatre. He also played the violin and the piano to accompany silent movies at *Kadıköy Süreyya Sineması (Berovich Quartet)* and *Üsküdar Hale Sineması* until 1931. Afterwards, he became a member of the orchestra of Muhlis Sabahattin Operetta Company and the orchestra of Istanbul City Theater conducted by H. Ferit Alnar and Ferdi Statzer. This was a time when operettas were popular among audiences and many operettas were being written by Rey Brothers (Cemal Reşit and Ekrem Reşit Rey) and Muhlis Sabahattin. In the 1931-1932 academic year, he taught music at *İnkılap Private High School* and staged his musical “*Merih'ten Gelen Telsiz*” with his students. In the same year, he played the violin in the recording sessions of Kaptanzade Ali Rıza's popular songs. In 1933, he staged his musical comedy *Othello* in Ankara Public House, where Atatürk was also among the spectators. He appreciated Bilgen and had him repeat the rendition for villages nearby. Two school musicals (“*Ilgaz*” and “*Köye Dönüş*”) followed this success. The main track of the musical, “*Ilgaz*”, became a universal tune and was even used as a canon by Necil Kazım Akses, one of the remarkable early republican composers, in one of his symphonies.

Before his career shifted to law, he took part in the activities of a musical society which transformed into a public culture house (*Halkevi*) and which had previously been titled as *Kadıköy Eski Şark Müsiki Cemiyeti* [Kadıköy Old Eastern Music Society]. He founded *Kadıköy Halkevi Kuvertet* [Kadıköy Public House Quartet] with Zeki Berküren (viola) and Şeref Yenen (cello). In 1935, his two songs “*Ilgaz*” and “*Köye Dönüş*”, which he arranged for four-voice choir, were published by the choir conductor of the public house, Hulusi Ökten, in his book “*Okullara Müzik*” [Music for Schools].

1 For a full list of Bilgen's works, see Appendice 2.

Following his graduation from *Kabataş* High School, he attended Istanbul University, Faculty of Law and graduated in 1931. In 1961-62, Bilgen studied international law at Harvard Law School in Cambridge, USA.

He was self-taught in music. While his mother taught him to play the piano, he studied music theory by himself in addition to the violin. Then, he attended Seyfeddin Asal's violin classes in Istanbul Municipal Conservatory. During his education at Istanbul University, he became a professional violin player at Istanbul City Orchestra directed by the well-known Turkish composer Hasan Ferid Alnar. Later, he played the first violin at Istanbul Conservatory Orchestra directed by Cemal Reşit Rey during the years 1930-1935.

In 1933, Mustafa Kemal Atatürk attended a performance of Bilgen's operetta "*Othello*", which was staged in Ankara, and expressed his admiration for the work.

In 1935, he received prizes for two of his folk song arrangements in a contest organized by the daily newspaper "*Cumhuriyet*". Dmitri Shostakovich and Paul Hindemith were among the audience on the day they were performed at *Beyoğlu Saray Sineması* with five other selected folk song arrangements.

Between the years 1936 and 1985, he worked in the field of law under different titles: reporter at the State Council, chancellor of Ministry of Public Works and Ministry of Finance, Legal Advisory and lawyer. In the meantime, he wrote operettas and music for several theatre plays besides songs and folk song arrangements for voice and piano. He worked for enhancing the popularity of polyphonic music all his life, which can be seen in his memberships of two organizations: Sevda Cenap And Music Foundation and Ankara Polyphonic Music Foundation. Ahmet Samim Bilgen passed away in 2005.

3. A BRIEF HISTORY OF TURKISH ART SONG

3.1. Definition of Art Song

Before delving into the history of Turkish art song, it might be necessary to explain art song. It is a musical work within the Western vocal music composition written for one voice and piano accompaniment. It combines two separate art forms in itself: music and poetry, which makes it a compound musical form. The lyrics are taken from a (contemporary) poem; thus, they have literary value because their primary existence lies in poetry rather than the lyrics of an art song. The musical language of the composer affects the framework of an art song. In a strophic song, all the verses of its poem are set to the same music. Meister maintains that strophic songs are generally observed in the folk song repertory and she further states, "there are exceptional cases in which the musical repetition provides dramatic irony for the changing text, or where an almost hypnotic monotony is desired" (1980, p. 15). Depending on this statement, it is possible to mention that art songs are usually through-composed (Each verse has its own melody).

Besides, there is no consideration of being set to music at the time the poem is written. Bayraşa states that this is a cause of aesthetic considerations on the composer's side (n.d.). On the basis of this perspective, it is possible to mention that a composer should be skillful in concise expressions in music and have competence in literature.

The style of composing differentiates an art song from a traditional or popular song. In the art song, there is more complex harmony and more modulations than popular songs. Furthermore, the function of the 7th chords is different. In contrast, in popular/traditional songs, the accompaniment does not need virtuosity because it can be accomplished with a few chords.

Art songs are usually accompanied by a piano. In fact, as Uçman Karaçalı asserts, this accompaniment is more like a complement of the vocal melody similar to a duet. Voice and piano form the texture of the art song together (2016, p. 101). Moreover, Dickinson et al. stated, "The pianoforte part (simple or highly elaborate) is more than a mere accompaniment, and, as much as the vocal part, demands artistic interpretation" (2013). This shows that the piano accompaniment plays a significant role in the elaboration of the art song.

3.2. History of Turkish Art Song

In this study, the term Turkish art song is used for art songs with Turkish lyrics. The history of Turkish art song is relatively new compared to the Western art song. As Sevengil cited by Yöre indicates, traces of the primary appearances of Western vocal music go back to the Ottoman period, specifically to 1797, when the first known opera performance took place in the Ottoman Palace in Istanbul during the reign of Selim III (2011, p. 57). In the 19th century, the involvement of Western vocal music in the Ottoman territory expanded with the interest of the sultans. For instance, among the reforms of Sultan Mahmud II was to replace the traditional janissary band, Mehter, with a modern, European-style military band. As Kutlay-Baydar asserts, military music was dominant performance-wise and production-wise; therefore, transformation to polyphonic music started in this genre (2010, p. xiii). To realize this purpose, Giuseppe Donizetti was invited to the Ottoman palace to train musicians in 1828. He worked in the palace as the general director of the Ottoman military until 1856. Altar mentions that the first opera trials were possible with the musicians who were pupils of Donizetti (2001, p. 189). He not only taught music but also composed works in several genres, one of which was *şarkı-i cedid* (new song). Aracı states that Donizetti composed two art songs under the name “Şarkı-i Cedid”: “Şarkı-i cedid der sitayiş-i Hazreti Sultan Abdülmecid” and “Şarkı-i cedid der vâsf-ı Hazreti Valide-i Sultan Abdülmecid”. As the titles suggest, the former was written for the Ottoman sultan of the time, and the latter was written for his mother (2006, p. 127). The beginning of this second art song can be seen in Figure 1. This figure demonstrates that the work was composed in lied (art song) form. Aracı further asserts, “The front lines of Atatürk's perspective of polyphony in music were drawn with these art songs” (2006, p. 132). Consequently, the search for the “new” in Turkish music can be said to have started with these art songs. However, there are no other known *şarkı-i cedid* works belonging to either Giuseppe Donizetti or other composers.



Figure 1. The first ten measures of Donizetti's art song (Şarkı-i Cedid) with the title “Şarkı-i cedid der vâsf-ı Hazreti Valide-i Sultan Abdülmecid” (Aracı, 2006, p. 130).

Here, it should be mentioned that only the works of early republican Turkish composers are chronologically listed because of the fact that the complete repertory of Turkish art songs needs a separate study.

After these first art song examples, “Üç Melodi” composed by Cemal Reşid Rey in 1920 is most probably the second early example of Turkish art song (İlyasoğlu, 2007, p. 29). “Sözsüz Romans” was composed by Hasan Ferid Alnar in 1923 (İlyasoğlu, 2007, p. 37). Unfortunately, neither this work nor “Üç Melodi” is accessible.

Alnar's other art songs "*Vokal Fügler*" (1925-1927) and "*Lied*" (1940-1942) could not be accessed, either. Later, "*Merdiven*", which was composed by Samim Bilgen in 1926, followed. In 1930, Rey composed "*Vatan*" (İlyasoğlu, 2007, p. 29). The score of this art song could not be accessed, either. In the same period, Ferit Hilmi Atrek and Faik Canselen, who both studied music in Europe with governmental scholarships, composed several art songs. In 1940, Atrek published his first art song sheet music with the title "*Piyano Eşliği ile 12 Melodi*". In 1955, Rey composed four art songs with the title "*İşaret*".² In the same year, Adnan Saygun's first art songs, "*Masal*" and "*Geçen dakikalarım*", were published by Ankara State Conservatory for voice and piano. In fact, they were composed in 1940 and 1941 respectively (İlyasoğlu, 2007, p. 51). It should also be noted that these works were originally composed for voice (baritone) and orchestra. Meanwhile, Saygun composed "*Üç Ballad*" (İlyasoğlu, 2007, p. 52).

In 1964, Necil Kazım Akses published his first song cycle with the title "*Portreler – I³*"; moreover, the second volume of this song cycle came in 1975 with the title "*Portreler – II*" (İlyasoğlu, 2007, p. 65). Between the years 1977-1984, Saygun composed "*İnsan Üzerine Değişler I-VI*" for voice and piano.⁴ Although these song cycles are mentioned to have been composed for voice and orchestra in İlyasoğlu's book "*71 Turkish Composers*" (2007), Giray indicates that they were originally written for voice and piano, and that they were later orchestrated (2002, pp. 63-64). In 1988, Akses composed "*Hayır mı, Evet mi?*" (İlyasoğlu, 2007, p. 65). This is the last work of the early republican Turkish composers in art-song form.

4. VOCAL FEATURES OF THE SOPRANO VOICE

The human voice might perhaps be the most unique instrument in the world. Nevertheless, it is still possible to classify it according to certain common features. Soprano voice is one of these classifications. Despite its various sub-categories, in general, it can be stated that a female voice that has a range of G₂-C₅ and that can sing through these pitches with ease and agility is labeled as soprano (See Figure 2) (Brailey, 2021, p. 14). The whistle tones in the diagram below are not typical of each soprano voice. Therefore, they are not included here in the range of a standard soprano voice.

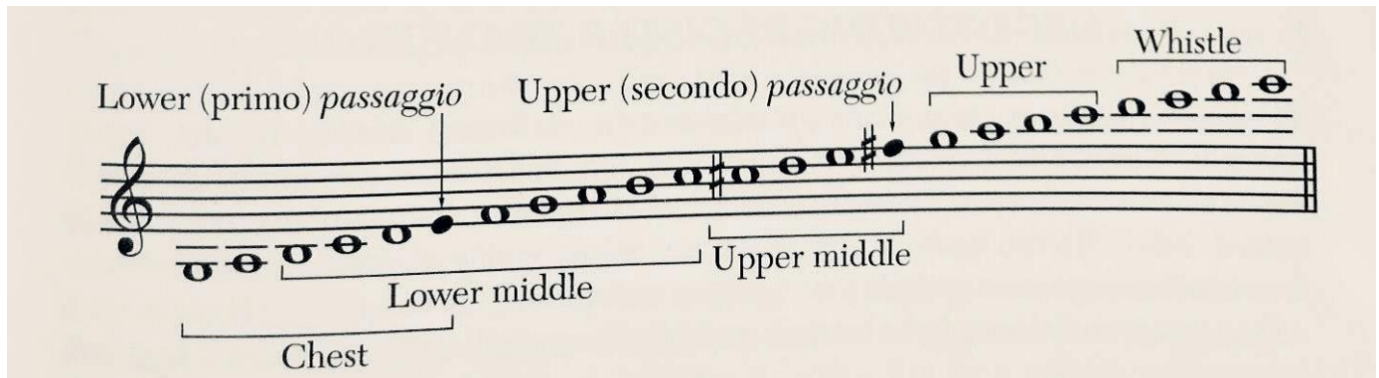


Figure 2. Richard Miller's diagram of soprano passaggi and register tones.

In music history, there are varying divisions of the voice. Some theorists such as Mancini and Caccini divided the voice into two as chest voice and head voice. However, today, Manuel Garcia's division is quite common. He divides the voice into three registers as chest, mixed, and head. In Miller's diagram in Figure 2, the chest

2 This work was not published; yet, with the kind help of Aydın Karlıbel, who is Rey's former student, it was possible to reach its score.

3 It is possible to listen to these art songs from soprano Özgül Tanyeri, who first performed them, via www.ozgultanyeri.com

4 A copy of the first three books was accessed with the kind help of Şebnem Ünal. However, Book 4, Book 5, and Book 6 could not be accessed.

register is also labeled as *primo passaggio*; the mixed register is labeled as *secondo passaggio*; and the head register is labeled as the upper register.

4.1. Movement Among Registers

First and foremost, the way a soprano moves among these registers affects performability. It takes training and experience for a singer to shift smoothly among these registers. This also greatly depends on the composition, i.e., the way how notes follow one another while shifting among the registers and how the pitches that lie between each two register transition points are treated by the composer. These transition points should be treated with care by composers because a phrase that continually moves around these pitches will cause fatigue in the voice. Nevertheless, exploiting these transition points -within limits- can be accepted as a compositional tool to create drama. Effective use of registration can lead to a strong dramatic effect. For instance, soprano Maria Callas was well-known for applying this in her style.

It is important to write sensitively for the soprano passaggi to provide a comfortable performance for the singer. Most singers prefer not to stay in the middle or upper register of their voice for a sustained period. The reason for this is that the voice shines on variety and will respond better in music that fluctuates in and out of the upper range. As Ware indicates, laryngeal muscles will fatigue under stress as any other muscle in the body and prolonged stress will cause swelling and probably more damaging physiological symptoms (Brailey, 2021, p. 15). Furthermore, the American Academy of Teachers of Singing states, "A song/aria that spends 30% of its time in 20% of a singer's range will be difficult to sustain" (2007). Thus, it can be maintained that, in a vocal work, correct treatment of the melodic line requires frequent movement among registers.

4.2. Breath

Another issue that affects performability is breath. Although singers develop their breathing techniques during vocal training, there is a standard time limit for the length of a vocal phrase. This is usually 10 seconds the most. In fact, the number and configuration of open/close vowels and consonants also have an impact on this length. Therefore, pitch onset should be adjusted to breathing. The American Academy of Teachers of Singing maintains, "The composer should avoid a leap within a single word or between two strong word forms or should avoid a situation that demands absolute continuity in approaching the high note or absolutely requires a breath before a high note" (2007). Consequently, a composer should also take issues of breathing into consideration while composing a vocal work.

4.3. Timbre

The final point which influences performability is timbre. Vowels and consonants constitute the two ends of the line regarding timbre. However, as usually vowels resonate in singing, treatment of vowels gains more importance compared to treatment of consonants. Indeed, intentional modification of vowels is a common practice in sopranos at higher and lower ends of their range. For instance, if the sung pitch is above the first formant⁵ of a vowel, the outcome of that vowel will not be so clear. In this case, the standard act would be tuning to the second formant. Unfortunately, this will increase the level of modification of the vowel. Hence, the composer should pay attention to selecting the vowels at high ranges for achieving text intelligibility. Especially in the Turkish language, the vowels "ı", "e" and "ü" are challenging to sing at high range. As the American Academy of Teachers of Singing asserts, clarity will probably be sacrificed if the word at the high note is vowel-dependent. Hence, some singers may use their initiative for emphasizing pronunciation, taking synchronous vocal risks (2007). On the other hand, there are fewer problems regarding the treatment of consonants as aforementioned. Clusters and glottal consonants should be treated carefully in setting the text

⁵ Formant is the range of frequency amplified by the shape of the vocal tract. It also gives the voice its distinct characteristics.

into music. Obviously, note value is important in this manner. If there is enough time for taking a breath, then the cluster will not create such a complication.

Therefore, as seen above, there are several criteria for composers to take into consideration, which will definitely affect their choice of text/poetry and composing techniques. As a consequence, performers will probably be exposed to vocally friendly works which will enable them to use their voice to its fullest and watch their well-being during performance at the same time. The term “vocally friendly” has been brought forward by Brailey in her dissertation (2021). It seems to be a suitable expression since a vocal work which has all the qualities stated above will not exhaust the vocal chords during performance and therefore, will provide a comfortable vocal tract for the singer.

5. ANALYSIS OF BİLGEN'S ART SONG *MERDİVEN*

This art song was composed in 1926 (Semih Bilgen, personal interview, 2018). The lyrics of this art song are based on *Merdiven* [Stairway]⁶ by Ahmet Haşim.⁷

This poem has traces of impressionism in its lines. It depicts the phases of human life through the metaphor of a stairway. This depiction can also be observed in Bilgen's composition in the style of word painting. As seen in Figure 3, he starts the melody in E4 and follows ascending chromatic movement to G4 while setting the first two lines to music (“Slowly you will mount this stairway/ A heap of sun-tinged leaves upon your skirts”). Furthermore, in each measure, he uses a strong musical accent –either a dotted quarter note or a half note. This gives the listener a feeling that a person is slowly climbing up the stairs because in this action, movement of the foot in the first step on the new stair is slower. On the other hand, the first two lines of the second verse do not reflect the meaning of the word painting in the melody. However, they have the same melody due to the strophic form of this art song.

Figure 3. The vocal line of the first 12 measures of *Merdiven*.

In terms of accent, In terms of accent, it can be stated that the accent in music is often in accordance with with the accent of the words. In Figure 3, regarding the first line of lyrics, there are four instances where this parallelism is not accomplished. The first one is the “-ğır” syllable in measure 5. It is accented in this measure whereas the accent is on the second syllable of the first “ağır” in speech. The second instance is in measure 6. In speech, the accent of the word “çıkacaksınız” falls on the third syllable “-cak”; however, Bilgen seems to have

⁶ For the translation of the poem, see Appendice 1.

⁷ Ahmet Haşim (1887-1933) was a renowned poet of the 1920s in Türkiye. He masterfully depicted nature, color and light mixtures, loneliness and nostalgia in an impressionistic style.

moved it to the last syllable “-sin”. The third one is in measure 9. In speech, the accent is on the last syllable of “eteklerinde”. Yet, in the score, it is observed to be on the third syllable “-rin”. The final instance is also in measure 9. In speech, the word “güneş” has the accent on the second syllable but, in music, there is no accent. There are two instances of inaccurate accents in the second verse as well. First of all, the accent is on the first syllable of “arza” in measure 5. Nevertheless, in speech, it is on the second syllable. Secondly, in measure 10, the musical accent is on the first syllable of the word “kanlı” whereas in speech, it is on the second syllable. Consequently, it seems that Bilgen preferred to set a musical image by the word-painting technique and therefore did not start composing by setting the rhythmic frame first. Taking this preference into consideration, most of these differences in musical accents might be tolerated. Alnar states that, in works of vocal music, if the musical accent does not match with the spoken accent, the unusual pronunciation of the words will destroy their understandability (1938, p. 11). In the case of “Merdiven”, the infrequent differences between musical accent and spoken accent do not create such a problem, which is another support for this tolerance.

In the following measures (13-20), word-painting continues with standing on the dominant (B4) for four measures and then moving to the tonic in the upper octave (E5). This ascending melody is supported with crescendo before it falls to G#4 in measure 20, which acts as a bridge between this first melodic A minor part and the following A major part of the art song (see Figure 4).

Figure 4. The vocal line of measures 12-20 of Merdiven.

Contrary to the melodic line of the first part, the melodic line of the second part is full of major 6th and minor 7th intervals. Each time these intervals appear, the following notes descend smoothly either to the starting note or a perfect fourth. These ascending large intervals may create a brief tension in the vocal tract but the smooth descents following right afterwards resolve this brief tension; in addition, the dotted half notes at the end of these resolutions give the singer enough time to prepare for the next ascent (see Figure 5).

Figure 5. The vocal line of measures 21-29 of Merdiven.

Conclusion

In conclusion, being one of the early republican Turkish composers, Ahmet Samim Bilgen contributed to the music scene of the period not only as a violinist/pianist but also as a composer. Primarily, this study reveals his contributions especially via his autobiography which is brought forward probably for first time. Furthermore, it presents an extensive framework of the history of the Turkish art song. Finally, it analyzes one of his two remaining art songs titled as “Merdiven” in terms of certain parameters in the vocal technique of soprano voices and shows that it is vocally friendly.

Despite the inaccessibility of much of Bilgen’s output, his competence in composing shows itself even in a small-scale form such as this art song. Written in 1926, it is by far the oldest accessible Turkish art song of the period of the early republican Turkish composers.

In terms of the movement of the melodic line among registers, its timbre, and breath issues in its performance, “Merdiven” can be claimed as vocally friendly for singers. It is a subtle example of the cultural attitude of its time in terms of both its choice of poetry and its melodic movement. Moreover, its features that make it vocally friendly enhance its performability as a consequence. Due to all these reasons, this art song needs to be part of Turkish music repertory studied in departments of vocal performance. In addition, as one of the early republican Turkish composers with works consisting of several musicals, art songs, folk song arrangements and a quintet, Ahmet Samim Bilgen needs to be included in the sources related to the history of Turkish music. As a final word, it must be noted that further studies need to be conducted on this remarkable composer to shed more light on the musical output of the early republican period in Turkey. It is hoped that this study will be their spark.

<p>Peer-review <i>Hakem Değerlendirmesi</i></p>	<p>Externally peer-reviewed. <i>Bağımsız</i></p>
<p>Conflict of Interest <i>Çıkar Çatışması</i></p>	<p>The author has no conflict of interest to declare. <i>Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.</i></p>
<p>Financial Support <i>Finansal Destek</i></p>	<p>The author declared that this study has received no financial support. <i>Yazar çalışması için finansal destek almadığını beyan etmiştir.</i></p>
<p>Acknowledgements <i>Teşekkür Açıklaması</i></p>	<p>The author would like to express her gratitude to Prof. Dr. Semih Bilgen, Üstün Bilgen Reinart, and Gülsün Bilgen Konuray for their valuable help in accessing his autobiography and works. <i>Yazar, Samim Bilgen’in otobiyografisine ve eserlerine ulaşabilmesini değerli yardımlarıyla mümkün kılan Prof. Dr. Semih Bilgen, Üstün Bilgen Reinart ve Gülsün Bilgen Konuray’a teşekkür eder.</i></p>

References

- Alnar, H. F. (1938, February). Söz ve müzikte vurgu [Accent in words and music]. *Çığır*, 62-63, 11-12.
- Altar, C. M. (2001). *Opera tarihi cilt IV* [History of opera vol IV]. Pan Yayıncılık.
- Aracı, E. (2006). *Donizetti Paşa: Osmanlı Sarayının İtalyan maestrosu* [Donizetti Pasha: The Italian maestro of the Ottoman Palace]. Yapı Kredi Yayıncılık.
- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, halk ve müzik: Türkiye’de müzik reformu 1922-1952* [Republic, public, and music: Music reform in Turkey 1922-1952]. Tan Kitabevi.
- Bayraşa, M. A. (n.d.). *Ahmed Adnan Saygun’un ses ve piyano için yaratıları* [Ahmed Adnan Saygun's works for voice and piano]. <http://www.muziklopedi.org/?/Kitap/35>
- Bilgen, A. S. (n.d.). *Autobiography*. Unpublished manuscript. [from the archive of Semih Bilgen].
- Bilgen, A. S. (n.d.). *Dalgalar*. Unpublished manuscript.
- Bilgen, A. S. (n.d.). *Merdiven*. Unpublished manuscript.
- Brailey, S. E. N. (2021). *Demystifying the soprano voice: A guide for composers*. (Unpublished doctoral dissertation, University of Wisconsin-Madison). <https://www.proquest.com/dissertations-theses/demystifying-soprano-voice-introductory-guide/docview/2531536555/se-2>
- Büyük konserimiz [Our great concert]. (May 16, 1935). *Cumhuriyet*. http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/GAZETE/cumhuriyet//cumhuriyet_1935/cumhuriyet_1935_mayis_/cumhuriyet_1935_mayis_16_.pdf
- Dickinson, P., Wiley Hitchcock, H., & Keith, E. C. (2013). Art song. In *Oxford dictionary of music*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2240068>
- Giray, S. (2002). *Ahmed Adnan Saygun’un keman yapıtları: Bir kemancıya rehber* [The works of Ahmed Adnan Saygun for the violin: A guide for violinists]. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- İlyasoğlu, E. (2007). *71 Türk bestecisi* [71 Turkish composers]. Pan Yayıncılık.
- Kutlay-Baydar, E. (2010). *Osmanlı’nın Avrupalı müzisyenleri* [The European musicians of the Ottoman Empire]. Kapı Yayınları.
- Meister, B. (1980). *An introduction to the art song*. Taplinger.
- Musiki müsabakamızda kazanan eserler* [The prize-winning works in our music competition]. (May 19, 1935). *Cumhuriyet*. http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/GAZETE/cumhuriyet//cumhuriyet_1935/cumhuriyet1935_mayis_/cumhuriyet_1935_mayis_19_.pdf
- [The American Academy of Teachers of Singing. \(2007\). Suggested guidelines for the composition of vocal music. Journal of Singing, 63\(5\), 513-521. https://www.yumpu.com/en/document/read/38012343/suggested-guidelines-for-the-composition-of-vocal-music-unt](https://www.yumpu.com/en/document/read/38012343/suggested-guidelines-for-the-composition-of-vocal-music-unt)
- Uçman Karacalı, P. (2016). *Almanca liedler* [German lieds]. Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- Yöre, S. (2011, August). Kültürleşmenin bir parçası olarak Osmanlı’da operanın görünümü [View of the opera in the Ottoman Empire as a part of acculturation]. *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 3(2), 53-69. https://www.dieweltdertuerken.org/index.php/ZfWT/article/viewFile/234/s_yore

APPENDICES**APPENDICE 1:****STAIRWAY**

Slowly you will mount this stairway

--A heap of sun-tinged leaves upon your skirts--

And for a while gaze weeping at the sky...

The waters darken and your face grows pale,

Look at the scarlet air, for the evening.

Bowed towards the earth, the roses endlessly glow,

Bloody nightingales sit upon the flame-like boughs;

Have waters burned? Why does marble resemble bronze?

This is a secret language that fills the soul

Look at the scarlet air, for the evening.

APPENDICE 2:**Operettas and theater music**

1. "Kadınlar mı, erkekler mi", (operetta). For piano, flute, clarinet, two violins and a violoncello, 1932.
2. "Bu yaz böyle geçti", (operetta). For orchestra, 1935.
3. "Othello", (theater music). For violin, violoncello, piano and strings, 1930.
4. "Merihthen gelen telsiz", (theater music). For violin, piano and violoncello, 1930.
5. "İlgaz", (theater music). For chamber orchestra, 1931.
6. "Köye dönüş", (theater music). For chamber orchestra, 1932.

Works for voice and piano

1. "Türk Halk Havaları", 1935.
2. "Beş Türkü", 1939.
3. "On Halk Şarkısı", 1960-1980
4. "Anılar", 1930-1935.
5. "Nocturne", (solo piano), 1980.
6. "Ballade", (solo piano), 1980.

Published works

1. "Anılar" (three pieces for the piano), İlgaz; Köye Dönüş; Kadınlar mı Erkekler mi.
2. "İki piyano parçası", Nocturne and Ballade.
3. "Türk Halk Şarkıları", Su Testisi; Urfalıyım; Yörük Yaylası; Gidin Bulutlar; Efe Türküsü.
4. "Dünden Yarına Türküler". Nevruz Gelin; Gökte Yıldız; Evlerinin Önü; Giresun Kayıkları; Duriye.
5. "Marşlar", Vatanım; Gençlik Marşı; Okul Gençliğine Sesleniş; 8. Tümen Marşı.
6. "İki Lied", Merdiven; Dalgalar.