

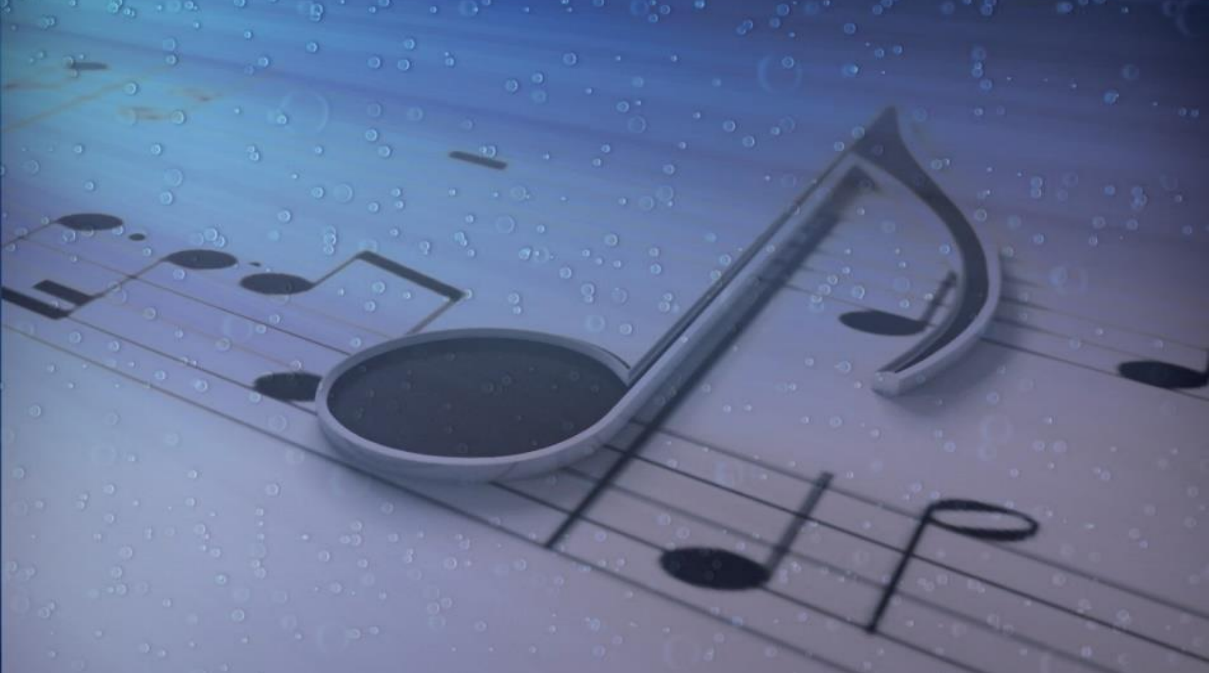


Afyon Kocatepe Üniversitesi

AMADER

Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi

Journal of Academic Music Research



<http://dergipark.gov.tr/amader>



AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Cilt IX / Sayı 17 / Ocak 2023
E ISSN: 2667-6001

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume IX / Issue 17 / January 2023

Fülya Açıksöz Murat Çamlıtepe	<i>Muammer Sun'un Eşliksiz Karma Koro Eserleri Üzerine Bir İnceleme: Koro İçin Beş Türkü Örneği</i>
Özlem Elitaş	<i>Tarihsel Süreç İçerisinde Hicâzaşîrân Makâmı: Dede Mehmed Zekâî Efendi Örneği</i>
Çiler Akıncı Gökçehan Gezen	<i>Bottesini "Fantasia Sulla La Sonnambula Di Bellini" Eser İncelemesi</i>
Eren Kuştan	<i>Çaykovski Kuğu Gölü Balesi Keman Sololarının Sağ ve Sol El Tekniği Bakımdan İncelenmesi</i>
Ferhat Devecioğlu	<i>Müzik Eserlerinde Tempo Terimi ve Metronom Değerlerinin Önemi ve Belirtilmemesinin Oluşturduğu Sorunlar</i>
Gülşah Ergün	<i>Keman Eğitiminde Sağ El Teknikleri ile İlgili Bir İnceleme</i>
Muzaffer Soner Yılmaz Çağhan Adar	<i>Geleneksel Türk Müziğinin Çoksenslendirilmesine Yönelik Besteci Görüşleri</i>
Nurdan Gürtunca	<i>M. Reşat Aysu'nun Hicaz Sazsemai'sinin Keman İcrâsı Çerçevesinde İncelenmesi</i>
Seyid Muhammed Taki Hüseyini	<i>Merâgî'nin Câmiu'ı-Elhân'ında Fârâbî ve Merâgî'nin Bazı Algılarını Değerlendirme</i>
Tolga Ürün	<i>Necil Kâzım Akses'in Tertip Ettiği 11'inci Tümen Marşı Üzerine Bir İnceleme</i>
Yasemin Karataş	<i>Kayseri'de Def Çalan Kadınlar ve Müzikal Kimlikleri</i>
Dilan Azad Sezin Alıcı	<i>Müzik Öğretmenliği Programında Türk Müziğinin Viyolonsel İle Seslendirmesinin Değerlendirilmesi</i>
C. Hakan Çuhadar	<i>Necil Kazım Akses'in 50. Yıl Marşı'nın Prozodi Bağlamında İncelenmesi</i>

AKÜ AMADER / CİLT IX - SAYI 17 – Ocak 2023



AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Cilt IX / Sayı 17 / Ocak 2023
E ISSN: 2667-6001

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume IX / Issue 17 / January 2023

Sahibi / Owner

Afyon Kocatepe Üniversitesi Adına Devlet Konservatuvarı Müdürü
Doç. Dr. Çağhan ADAR

Editör / Editor

Doç. Dr. Çağhan ADAR

Yardımcı Editörler / Co-Editorials

Dr. Öğr. Üyesi Filiz YILDIZ
Arş. Gör. Burak GÜLTEKİN

Yayın Kurulu / Editorial Board

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

İLETİŞİM

Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ANS Kampüsü, Gazlıgöl Yolu,
Afyonkarahisar

Tel: 0 272 218 26 29 - **Fax:** 0 272 216 33 07

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

Ocak ve Haziran olmak üzere yılda iki kez yayınlanan AKÜ Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, Türk Eğitim İndeksi, Scientific Indexing Services (SIS), Academic Resource Indexing (ResearchBib), DRJI ve SOBIAD indekslerinde taranmaktadır.

**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ**

Cilt IX / Sayı 17 / Ocak 2023

E ISSN: 2667-6001

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume IX / Issue 17 / January 2023**

BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE

Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Prof. Dr. Oğuz KARAKAYA	Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Şebnem YILDIRIM ORHAN	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Prof. Ceren HEPYÜCEL	Akdeniz Üniversitesi
Prof. Ferdi KOÇ	Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. Merve E. KÜÇÜKAKSOY	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Dr. Selin OYAN KÜPELİ	Adıyaman Üniversitesi
Doç. Dr. Sonat COŞKUNER	Akdeniz Üniversitesi
Doç. Bahadır ÇOKAMAY	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Bahar POLAT	Maltepe Üniversitesi
Doç. Bahar SARIBOĞA AKCA	Ordu Üniversitesi
Doç. Erhan TEKİN	Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi
Doç. Sibel KARAMAN	Manisa Celâl Bayar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Cenk ÇÖL	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Deniz AYDAR	Ordu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Filiz YILDIZ	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özgün COŞKUNER	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Safiye YAĞCI	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sevgi TAŞ	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sevi KIRAN	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Yavuz TUTUŞ	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Pınar TEZİŞÇİ	İstanbul Teknik Üniversitesi

Editörden;

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

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

Dergimizin on yedinci sayısını yayımlayabilmenin mutluluğunu yaşıyoruz.

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

Dergimizin *TR Dizin* başvurusu yapılmış olup sürecin en kısa zamanda sonuçlandırılması için çalışmalarımız devam etmektedir.

Doç. Dr. Çağhan ADAR

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Yazar/Yazarlar	Makale Başlığı	Sayfa
Fülya Açıksöz Murat Çamlıtepe	Muammer Sun'un Eşliksiz Karma Koro Eserleri Üzerine Bir İnceleme: Koro İçin Beş Türkü Örneği <i>A Review on Muammer Sun's Unaccompanied Mixed Choral Music: the case of "Koro için Beş Türkü"</i>	1
Özlem Elitaş	Tarihsel Süreç İçerisinde Hicâzaşîrân Makâmı: Dede Mehmed Zekâî Efendi Örneği <i>The Transformation of Makam Hicazaşiran Through The History: The Dede Mehmed Zekai Efendi Example</i>	30
Çiler Akıncı Gökçehan Gezen	Bottesini "Fantasia Sulla La Sonnambula Di Bellini" Eser İncelemesi <i>Bottesini "Fantasia Sulla La Sonnambula Di Bellini" Work Review</i>	53
Eren Kuştan	Çaykovski Kuğu Gölü Balesi Keman Sololarının Sağ ve Sol El Tekniği Bakımdan İncelenmesi <i>Examination of Tchaikovsky Swan Lake Ballet Violin Solos in terms of Right and Left Hand Techniques</i>	74
Ferhat Devecioğlu	Müzik Eserlerinde Tempo Terimi ve Metronom Değerlerinin Önemi ve Belirtilmemesinin Oluşturduğu Sorunlar <i>The Importance of Tempo Term and Metronome Values in Musical Works and The Problems Caused by not Specifying</i>	86
Gülşah Ergün	Keman Eğitiminde Sağ El Teknikleri ile ilgili Bir İnceleme <i>A Review of Right Hand Techniques in Violin Education</i>	144
Muzaffer Soner Yılmaz Çağhan Adar	Geleneksel Türk Müziğinin Çokseslendirilmesine Yönelik Besteci Görüşleri <i>Composer Views on Polyphony of Traditional Turkish Music</i>	155

Nurdan Gürtunca	M. Reşat Aysu'nun Hicaz Sazsemai'sinin Keman İcrâsı Çerçevesinde İncelenmesi <i>Analysis of the Hicaz Sazsemai Composed by Mehmet Reşat Aysu within the Framework of Violin</i>	174
Seyid Muhammed Taki Hüseyini	Merâgî'nin Câmiu'l-Elhân'ında Fârâbî ve Merâgî'nin Bazı Algılarını Değerlendirme <i>Farabi in Maragi's Jami Al-Alhan and Evaluation of Some Perceptions of Maragi</i>	194
Tolga Ürün	Necil Kâzım Akses'in Tertip Ettiği 11'inci Tümen Marşı Üzerine Bir İnceleme <i>A Review on the 11th Division Anthem Arranged by Necil Kâzım Akses</i>	214
Yasemin Karataş	Kayseri'de Def Çalan Kadınlar ve Müzikal Kimlikleri <i>Women Tambourine Players in Kayseri and Their Musical Identity</i>	234
Dilan Azad Sezin Alıcı	Müzik Öğretmenliği Programında Türk Müziğinin Viyolonsel İle Seslendirmesinin Değerlendirilmesi <i>Evaluation of Performing Turkish Music with Violoncello in Music Teaching Program</i>	256
C. Hakan Çuhadar	Necil Kazım Akses'in 50. Yıl Marşı'nın Prozodi Bağlamında İncelenmesi <i>A Review of Necil Kazım Akses's 50th Annual Anthem Examination in the Context of Prosodia</i>	275

MUAMMER SUN'UN EŞLİKSİZ KARMA KORO ESERLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME: KORO İÇİN BEŞ TÜRKÜ ÖRNEĞİ

*A Review on Muammer Sun's Unaccompanied Mixed Choral Music:
The Case of "Koro için Beş Türkü"*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2022.79

Fülya AÇIKSÖZ¹
Murat ÇAMLITEPE²

Geliş Tarihi: 27.11.2022

Kabul Tarihi: 04.01.2023

Özet

Bu araştırmada, üçüncü kuşak Türk bestecilerimizin en önemli isimlerinden Muammer Sun'un koro müziğine yaklaşımı ele alınmış, eşliksiz koro için bestelediği "Koro İçin Beş Türkü" (1963-1964) albümündeki eserlerin incelemesi yapılarak koro icracılarına, koro şeflerine ve bu alanda yapılacak çalışmalara katkı sağlamak ve kaynak oluşturmak hedeflenmiştir. Muammer Sun, ulusal koro repertuvarımızın gelişimine önemli katkılar sağlamış, yaşamı boyunca koro müziği ve koroların yaygınlaşması için çalışmalarında bulunmuş, koro eserleri ile geniş kitlelere ulaşmış bir bestecimizdir. Bestecimizin eşliksiz koro müziklerinin incelendiği kapsamlı bir çalışmanın olmaması bu çalışmayı önemli kılmaktadır. Araştırma sürecinde Sun'un düşün hayatı ve koro müziğine verdiği önemin daha iyi anlaşılabilmesi amacıyla literatür taraması yapılmış, çok sayıda kitap, bildiri, tez, sesli ve yazılı röportaj ve makaleye ulaşılmıştır. Betimsel tarama modeliyle gerçekleştirilen bu çalışmada, Sun'un en çok seslendirilen koro eserlerinden bir kısmını içeren "Koro İçin Beş Türkü", doküman analizi ve müziksel analiz teknikleriyle incelenmiş, tüm eserler "konusu ve sözleri, armonik yapısı ve formu, ses gruplarının rolü ve icraya yönelik öneriler" alt başlıklarıyla ele alınmıştır. Bu çalışma sonucunda Muammer Sun'un koro eserlerinin çoğunluğunda olduğu gibi bu albümde de halk türkülerimizi işlediği, bu bağlamda eserlerin konusu ve sözlerinin halk kültürümüzü yansıttığı, armoni yapısına bakıldığında çoğunlukla Kemal İlerici'nin dörtlü armoni sisteminin ve karşı-ezgilerin kullanıldığı kontrapantik yapının kullanıldığı, form açısından bakıldığında cümlelerin tekrar eden ezgilerden oluştuğu, melodik ağırlığın genelde tek bir partide toplanmadığı, eserin farklı bölümlerinde, farklı partilerce kullanıldığı, ses gruplarının rolüne bakıldığında vokal müziğin özelliklerine ve ses sınırlarına dikkat edildiği, prozodi kurallarına uyulduğu ve böylelikle herkesin kolayca anlayabileceği,

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, Samsun, Türkiye, fulyaaciksoz@yahoo.com, ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-3063-7830>

² Lisansüstü Öğrenci, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzikte Yorumculuk Programı, Samsun, Türkiye, mrtcamlitepe@gmail.com, ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-2876-593X>

*Bu makalede, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müzikte Yorumculuk Programı'nda hazırlanan Yüksek Lisans tez çalışmasından yararlanılmıştır.

karmaşadan uzak, sade ve açık bir bestecilik anlayışının benimsendiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: *Eşliksiz Koro, Koro İçin Beş Türkü, Koro Müziği, Muammer Sun.*

Abstract

In this research, the approach to choral music of Muammer Sun, one of the most important names of our third generation Turkish composers, was discussed, and his works in the album "Koro İçin Beş Türkü" (1963-1964), which he composed for the unaccompanied choir, were analyzed to contribute to the choir performers, choir conductors and also to create new resources to the other studies in the field. Muammer Sun, who has contributed significantly to the development of our national choral repertoire, has worked for choral music and choirs to become widespread, and has reached large audiences with his choral works. The lack of a comprehensive study examining unaccompanied choral music of Sun makes this study important. In order to provide a better understanding of the importance of his ideas and choral music concepts a literature review was done for both national and international studies about Sun. Numerous books, academic papers, thesis, audio and written interviews and articles that were written about him have been obtained accordingly. In this study, which was carried out with a descriptive survey model, "Koro İçin Beş Türkü", which includes some of Sun's most performed choral works, was examined with document analysis and musical analysis techniques; all works were examined in terms of their "subject and lyrics, harmonic structure and form, role of vocal groups and recommendations for performance. As a result of this study, as in the majority of Muammer Sun's choral works, this album also uses our folk songs; from this point of view, the lyrics and the subjects of the pieces reflect our folk culture. When we look at the harmonic structure of the pieces, it is seen that the quartet harmony system of Kemal İlerici and the contrapuntic structure in which the counter-melody is used are mostly used. They are composed of repetitive melodies, and the melodic weight is not generally gathered in a single part, it is also used in different parts of the work by different parties. When the role of vocal groups is considered, it is seen that they are composed in accordance with the rules of the vocal music, sound limits and the prosody. It has been observed that a simple approach of composition technique has been adopted with the aim of being away from complexity and easy understanding for everyone.

Keywords: *Choral Music, Five Ballads For Chorus, Muammer Sun, Unaccompanied Choral Music.*

GİRİŞ

Ülkemizin en önemli bestecilerinden biri olan Muammer Sun (1932-2021), üçüncü kuşak Türk bestecileri arasında yer almaktadır.

Besteci kişiliğinin yanısıra iyi bir fikir insanı olan Sun, orkestra, koro, eğitim müzikleri, tiyatro ve film müzikleri kapsamında çok sayıda eser bırakırken, ülkemizin kültür ve müzik sorunlarıyla da ilgilenmiş ve sorunların çözülmesi için ciddi uğraşlar vermiştir. *“Uluslararası sanat müziği alanında, Türkiye’de alışlagelmiş “müzikçi” kimliğinden farklı bir kimlik sergiler o. Muammer Sun, fildişi kulesinde esin perisini bekleyen bir yaratıcı değil, tam tersine, yurdumuzun müzik planındaki sorunlarının üzerine yürüyen, sorunlara çözüm getirmek üzere yaptığı girişimleriyle, yazıları ve besteleriyle sadece eğitimcilerimize değil, halkımıza da yol gösteren bir önderdir”* (Say, 2011: 337). 1969 yılında yayımlanan “Türkiye’nin Kültür Müzik ve Tiyatro Sorunları” adlı çalışması ve Murat Katoğlu ile birlikte hazırladıkları “Türk Kalarak Çağdaşlaşma” kitabı, Sun’un Türkiye’deki kültürel sorunlara çözümler öneren, okullarda öğretilen müzik eğitimini, kendi özünü benimsemiş ileri tekniklerle harmanlayan ve bu sayede çağdaş ve ulusal müzik kültürümüzün oluşmasını ve ülkenin her köşesine yayılmasını hedefleyen bir kılavuz niteliğindedir.

Sun, koroları ve koro müziğini, bir toplumun müzik kültürünün yaratılması, yayılması ve kalıcı olması bakımından önemli görmektedir. Bu amaçla Milli Eğitim Bakanlığı’nın “Çocuk ve Gençlik Koroları Yönetmeliği”ni çıkarmasına ön ayak olmuş ve birçok il ve ilçede 166 adet çocuk ve gençlik korosu kurulmasını sağlamıştır. Çokça koro eseri besteleyen ve yurt genelinde herkesin şarkı söylemesini hedefleyen Sun’un korolara ve koro müziğine verdiği önemin sebebinin İleriş Sun şöyle aktarmaktadır: *“Neden koro? Ülkemiz geri bırakılmış bir ülke ve babam bu sebeple herkesin müzik eğitimi alamayacağını düşünürdü. Ama herkes şarkı söyleyebilir ve şarkı söyleyerek müzik eğitimi alabilir derdi ve düşünürdü. Bu yüzden koro müziğine çok önem veriyordu ve bu yüzden koro müziğini seçti ve destekledi”* (İleriş Sun ile görüşme, 9 Mayıs 2022).

Koro müziği besteciliğinde halk müziğimize özel değer atfeden Muammer Sun, halk türkülerinin unutulmamasına çok önem vermiş ve çok sayıda halk türküsünü derleyip kayıt altına almış ve notaya dökmüştür. Halk türkülerinin ve halk havalarının müzik eğitiminde temel alınmasının önemini ve gerekliliğini savunan Sun, ancak bu sayede yok olma, unutulma ve yozlaşmanın önüne geçilebileceğini ve bu sayede özgün bir “Türk Okul Müziği” kültürü ve geleneğinin yaratılabileceğini savunmuştur.

Bir besteci ve fikir insanı olan Sun’un Askeri Mızıka Okulu yıllarından itibaren başlayan müzik yaşamı boyunca bestelediği sayısız

eser, toplum hafızasında yer etmiştir. Toplumun her kesimince yaygınlığı ve bilinirliği, Sun'un eserlerine *yaşayan ve nesilden nesile aktarılan eserler* olma özelliği katmaktadır. Bunun en önemli sebebi Muammer Sun'un "*kaynağını eski kültürümüzden alan ve evrensel verilerden yararlanan çağdaş Türk kültür ürünlerinin yaratılması, yurt yüzeyine yayılması, halk çoğunluğunun temelde çağdaş Türk kültür ve sanatını yaşar duruma ulaştırılması*" (Özerk, 2018: 15) yönünde hedefe aldığı ilkesidir.

Öğrencilik yıllarından itibaren bestelerinde Türk Müziği Makam dizilerini ve Kemal İlerici'den öğrendiği "Dörtlü Armoni"yi yoğun şekilde kullanan Sun, İlerici'den öğrendiği bu sistemi çok daha ileri seviyelere taşımıştır. "*Kemal İlerici'nin dörtlü aralıklarına göre çoksenslendirdiği müziğinin dili her kesim ve düzeydeki dinleyici açısından merak uyandırıcıdır. Aynı zamanda "ezgiler belirgindir; çağdaş müziğe özgü soyutlamanın dozu en aza indirgenir. Buna karşılık kontrapunkt tekniğini ustalıklı kullanır. Kendisinin bulduğu ya da halk müziğimizden aldığı ezgilerin karşısına koyduğu ezgiler hayranlık vericidir. Sultan Gelin süitindeki Bebek türküsünde ve Kurtuluş süitinde "İzmir'in dağlarında" sözleriyle başlayan marşta bulunan karşı ezgileri bunun en güzel örnekleridir*" (Kütahyalı, 2004: 12).

Muammer Sun'un eserleri incelendiğinde, kolay anlaşılır, geniş kesimlerce sevilen, mesaj veren, zengin bir yelpazede ulusal miras ve kültürümüzle özdeşleşmiş eserler oldukları görülmektedir. Sun, Türk halkının benimseyip içselleştiremeyeceği ve anlaması güç olan eserleri, *kökü dışarıda* yöntemlerle bestelenmiş eserler olarak tanımlamaktadır. Bu türdeki yapıtların zamanla halkı çoksensli müzikten uzaklaştıracağını ve "*Atatürk'ün önderliğini yaptığı "Müzik İnkılabı'nın yerleşip, yaygınlaşması da önleyeceklerini*" (İlyasoğlu, 2011: 282) belirtmiştir. Sun'un "*"kökü dışarıda" yöntemlerle bestelenmiş eserler*" olarak tanımladığı konu, başka toplumların yarattıkları değerleri aynen alan ve o toplumların eski ve kendilerine özgü değerlerine öykünen, kendi kültür ve değerlerimizi kenara itip onlarla beslenmeyen eserlerdir. O'nun deyişiyle "*bir halk türküsünü çoksenslendirmek, çoksensli bir kompozisyon yapmaktan kolay değildir*" (Sun, 1981: 7) ve bu nedenle Sun'un çoksenslendirdiği her türkü bir yeniden yaratım ürünü olarak değerlendirilmektedir. "*Muammer Hocanın yazdığı şey, o bir ozan olduğu için yakıyor türküyü. Şimdi onun yazdığı yeni bir müzik veya yazdığı yeni bir hat, ezgisel hat zaten türkü gibi oluyor. Çünkü çok iyi sindirmiş. Dolayısıyla da hem kaynağı alırken kaynağı çok iyi özümüyor ve hatta öyle bir özümüyor ki onu ilk yazan ozanın yerine geçip, onunla*

hemhal olup değiştirebiliyor” (Atilla Çağdaş Değer ile görüşme, 24.03.2022).

Muammer Sun, besteciliğin hemen hemen tüm alanlarında, çok sayıda eşlikli ya da eşiksiz vokal müzikleri, bale, bando, orkestra, eğitim müziği, sahne ve film müzikleri bestelemiştir. Sun’un eserlerinde bulunan kendine özgü ve diğerlerinden ayırt edici tını, onun ağırlıklı olarak kullandığı kontrpuantik yazı karakteri ve “*çokseslilik açısından kendine has bir ton geliştirmiş olmasından*” gelmektedir (Aydın, 2011). Ayrıca, Sun’un eserleri, yalın, kolay anlaşılabilir, armoni, makam ve konunun ustalıklı kullanıldığı eserlerdir. Bir eser bestelerken onu “*önce onu benim türkümümüş gibi benimseyene kadar söylüyorum*” diyen Sun, ardından türküyü her açıdan analiz etmeye, tanımaya çalıştığını dile getirmiştir. “*Doğal ki bu tarz bir inceleme, türküyü daha iyi öğrenmeme de olanak sağlıyor, türküyü iyice öğreniyorum. Yani benim ayrılmaz bir parçam oluyor. O türkü, kanımda canımda dolaşmaya başlıyor; adeta benim türküm oluyor*” (Bayraktarkatal, 2011: 249).

Çocuk şarkıları bestecilik yaşamında önemli bir yer tutan Sun, besteciliği süresince çok sayıda çocuk şarkısı bestelemiştir. “*Muammer hoca bu arada enstrüman müziğinde de, yazdığı her müzikte her partiyi bilir. Kullandığı ana ezgi neyse onu oluştururken çok iyi biliyor, bunu çok seslendirirken çok iyi biliyor, başka birşey bütün teknikleri çok iyi biliyor, yani dikey ve yatay armoni kurallarını, klasik armoni ve dörtlü armoniyi ve kendi deyişini. Çünkü onları defalarca söylüyor. Diyor ki “Herhangi bir çocuk şarkısı yazarken hep kafamdadır müzik, yolda söylerim, evde söylerim onu hep söylerim, eğer oturmayan bir şey varsa çalışırım, hiçbir zaman bir şarkıyı oturup bir günde yazmadım*” (Atilla Çağdaş Değer ile görüşme, 24.03.2022). Eserlerinde iyilik, sevgi, dostluk, vatan, yurt ve doğa sevgisi gibi evrensel değerleri sıklıkla konu edinen Sun’un çocuk şarkıları, gerek konu çeşitliliği, gerekse yaygınlığı ve bilinirliği bakımından önemli ve ayrı bir yere sahiptir. Çocuk şarkılarının çocukların yaşamına ve çocuğu doğrudan ilgilendiren konularla ilgili olması gerektiğini savunan Sun, çocuk şarkılarına verdiği önemin sebebini ise “*ben çocukları seviyorum ve çocukların iyi bir dünyada yaşamalarını, daha iyi bir dünya yaratmalarını istiyorum. Bu yüzden değer verdiğim konularda çocuklarımıza ve gençlerimize yararlı olacak işler yapmak istiyorum. Çocuk şarkıları dışında gençlik şarkıları ve marşlarım da bu amaç içindir*” diyerek özetlemiştir (Gültekin & Kılıç, 2020).

Muammer Sun'un Eşliksiz Koro Eserleri

Muammer Sun'un eşliksiz koro eserleri, bestecinin kompozisyonları arasında önemli bir yer tutmaktadır. Sun'un korolara ve koro müziğine verdiği değer ve önem, eşliksiz koro eserlerinin çokluğu ve içerik zenginliğinden de anlaşılmaktadır. Bu bölümde Muammer Sun'un eşliksiz koro eserlerinin tümü listelenmeye çalışılmıştır. Bu bölümde yer alan eserlerin listesi, Sinemis Adige Sun'un "Karnında Güneş Olan Adam Muammer Sun" adlı kitabı ve İlteriş Murat Sun'un kişisel arşivinde yer alan koro eserlerinden ve ayrıca literatür ve kaynakların taranması ile elde edilmiştir.

Eşliksiz Koro Eserleri

•“Bozlak ve Türkü: Tenor Solo ve Koro için” (1959)

•“Koro için 5 Türkü” (1963-1964)

oSandalcıoğlu

o Bir dalda iki elma

o Bilcümle Vebal Bizdedir

o Köroğlu Yiğitlemesi

o Çanakkale Türküsü

•“20 Halk Türküsü”, Çocuk ve Gençlik Koroları için (1977)

•“Sultan Gelin”: Solo ve Eşliksiz Koro için Demet (1964). Cahit Atay'ın “Sultan Gelin” isimli oyunu için Ankara Sanat Tiyatrosu'nun ısmarlaması üzerine bestelenmiştir.

oNe kız oldum ne gelin

oBebek

oGarip kuşu vurdular

oKara kara kazanlara

oKara bahtım kem talihim

oOkuyamaz yazamaz mı?

oKekliğim şeker şeker

•Ondokuz Mayıs Türküsü (Sinop – 1969)

•Gençler için Altı Koro Parçası: Karma Koro için şarkılar (1970-1972)

- İki Sesli Ondört Türkü: Çocuk ve Gençlik Koroları için
- Sevgi Her şeydir (1984)
- Sevda Şarkıları: Karma Koro için (1988) (Sinemis Sun'a ithaf edilmiştir.)
- GAP Türküleri (1989): Karma Koro için Üç Türkü
- Şirin Nar Tane Tane
- Ay Doğar Sini Sini
- Gardaş Gitmem Diyarbekir Düzüne
- Gelenekten Geleceğe (1989): Karma Koro için On Türkü
 - oKaranfil Deste Gider
 - oAyva Çiçek Açmış Yaz mı Gelecek
 - oLeylim Yar (Asmalıdır Evimiz)
 - oAyletmen Gelini (Kına Havası)
 - oAllı Turnam Bizim Ele Varırsan
 - oHalay (Hış Hış Habçer)
 - oYeni Cami Avlusunda Ezan Sesi Var
 - oİbrişim Örmüyorlar
 - oAli Paşa Ağıtı (Arpa Ektim Biçemedim)
 - oEntarisi Ala Benziyor
- Yiğit İken Ölenlere (1990)
- Sevgiyi Söyleyen Dil (1991)
- Çıktım Erik Dalına (Tenor solo ve Koro için yazılmış bir Yunus Emre şiiri)
- Biz Dünyadan Gider Olduk (Yunus Emre)
- Zımtarelelli (Koro Dağarcığı Kitabında 2005)
- Haydi Gelin Çocuklar (Koro Dağarcığı Kitabında 2005)
- Annem Annem (Koro Dağarcığı Kitabında 2005)
- İzmir'in Dağlarında (Koro Dağarcığı Kitabında 2005)

Bir besteci olarak hem düşünceleriyle ve hem de çalışmalarıyla ulusal müziğimizin ve müzik kültürümüzün oluşmasında büyük katkıları bulunan değerli bestecimiz Muammer Sun'un koro müziği bu araştırmada, bestecinin koro müziğine yaklaşımı ve koro eserlerinin icra ve teknik açısından incelenmesi bağlamında ele alınmıştır.

Araştırmanın Problem Cümlesi

Bu araştırmanın problem cümlesi şöyledir: “Muammer Sun'un eşliksiz karma koro için bestelediği eserlerin analizi nasıldır?”

Araştırmanın Alt Problemleri

Bu araştırmanın alt problemleri şöyledir:

Muammer Sun'un “Koro İçin Beş Türkü” albümünde yer alan 5 koro eserinin;

- a) Eserlerin konusu ve sözleri nedir?
- b) Armonik yapısı ve formu nasıldır?
- c) Ses gruplarının rolü nasıldır ve icraya yönelik öneriler nelerdir?

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Muammer Sun'un eşliksiz karma koro için bestelediği eserler arasından seçilen “Koro İçin Beş Türkü” (1963-64) albümünde yer alan beş koro eserini müziksel analiz tekniğiyle incelemektir. Bestecinin en çok seslendirilen eserleri olması nedeniyle seçilen bu eserler yoluyla Muammer Sun'un koro müziği üzerine ayrıntılı bir çalışma yapmak ve bu alanda çalışan besteciler, koro şefleri ve koristler için bir kaynak oluşturmak, bu araştırmanın diğer amaçları arasındadır.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma Muammer Sun'un eşliksiz karma koro için bestelediği eserler arasından seçilen “Koro İçin Beş Türkü” (1963-64) albümünde yer alan beş koro eserinin analizinin yapıldığı ilk Türkçe çalışma olması, bestecinin koro müziğine yaklaşımını ayrıntılı olarak ele

alması ve bu alanda çalışan besteciler, koro şefleri ve koristler için bir kaynak oluşturması bakımından önem taşımaktadır.

Araştırmanın Sayıtları

Bu araştırma için kullanılan veri toplama tekniklerinin araştırmanın kapsamına ve belirlenen problem ve alt problemlerin çözümüne uygun olduğu ve bu araştırma yapılırken yararlanılan kaynakların geçerli ve güvenilir olduğu varsayılmıştır.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma, Muammer Sun'un eşliksiz karma koro için bestelediği "Koro İçin Beş Türkü" (1963-64) albümünde yer alan beş koro eseri ile sınırlıdır. Bestecinin eşliksiz karma koro için bestelediği diğer eserleri bu araştırmanın dışında tutulmuştur.

İlgili Araştırmalar

Bu araştırma süresince yapılan literatür taramasında, araştırmanın yapıldığı tarihe kadar yayınlanmış ve konuyla ilgili olduğu düşünülen başlıca şu kaynaklara ulaşılmıştır:

Sinemis Adige Sun'un "Karnına Güneş Olan Adam Muammer Sun" (2011) adlı kitabı, Muammer Sun'un yaşamı hakkında önemli ve geniş bilgiler içermektedir.

Muammer Sun'un "Türkiye'nin Kültür Müzik ve Tiyatro Sorunları"(1969) adlı kitabı, bestecinin fikirlerini ve çalışmalarını daha iyi anlamak açısından önemlidir.

Muammer Sun ve Murat Katoğlu'nun birlikte hazırladıkları, Türkiye'nin kültür sanat sorunlarını içeren raporları barındıran "Türk Kalarak Çağdaşlaşma" (1974) adlı kitap, bestecinin temel felsefesini anlamak ve çalışmalarını incelemek açısından çok önemli yer tutmaktadır.

Sun'un 100 türküyü kapsayan "Kır Çiçekleri"(1977) kitabının önsözünden, bestecinin halk türküleri ve derlemelere verdiği önemi ve bu konular hakkındaki fikirlerini daha iyi anlamak açısından önemli görülmüş ve yararlanılmıştır.

Muammer Sun'un "Çoksesli Türküler 1. Defter" (1981) adlı, çocuk ve gençlik koroları için hazırlanmış iki sesli halk türkülerini barındıran kitabında yer alan "Çoksesli Türküler Üzerine" başlıklı yazısından, bestecinin halk türkülerinin çokseslendirilmesine verdiği önemi anlamak açısından önemli görülerek yararlanılmıştır.

Önder Kütahyalı tarafından yazılan, İzmir Devlet Opera ve Balesi'nin 2004 yılında sahnelediği, Muammer Sun'un "Delioğlan" adlı müzikalinin kitapçık önsözü bestecinin yaşamı hakkında bilgiler içermektedir.

Özlem Yener'in, 2006 yılında yazdığı "Muammer Sun'un Yaşamı ve Eğitim Müziğine Katkıları" adlı Yüksek Lisans Tezi, besteci hakkında bilgiler içermekte ve eğitim müziğine katkıları ele alınmaktadır.

Koro Eğitimcileri Derneği'nin düzenlediği "2. Uluslararası Koro Çalıştayı Koro Şefliği Kursu ve Seminerleri" (2009) başlıklı etkinliğin kitapçık önsözü, Sun tarafından yazılmıştır. Burada bestecinin korolar hakkındaki düşünceleri yer almaktadır.

Atilla Çağdaş Değer'in, 2012 yılında yazdığı "Çocuk Korolarının Eğitiminde Bir Yaklaşım Olarak Eğitsel Oyun Kullanımının Öğrencilerin Müziksel Erişi Düzeylerine Etkisi" adlı doktora bitirme tez çalışması, çocuk ve gençlik koroları hakkında bilgiler ve Muammer Sun'un, "toplumsal sanat piramidi" tanımı hakkında bilgiler içermektedir.

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, araştırmanın evren ve örnekleme, araştırmada kullanılan veri toplama araçları ve verilerin nasıl analiz edildiği açıklanmaktadır.

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma nitel araştırma yöntemiyle yapılmış bir çalışmadır. Nitel araştırmalarda algıların ve olayların doğal ortamda, gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir süreç izlenirken; gözlem, görüşme, döküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemleri kullanılır (Yıldırım ve Şimşek, 2006).

Araştırmada betimsel tarama modeli, doküman analizi ve müziksel analiz yöntemleri kullanılmıştır. Tarama Modeli "Bir konuya ya da olaya ilişkin katılımcıların görüşlerinin ya da ilgi, beceri, yetenek, tutum vb. özelliklerinin belirlendiği genellikle diğer araştırmalara göre

görece daha büyük örneklem üzerinde yapılan araştırmalara” denir. (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz, & Demirel, 2020: 184). Doküman Analizi “sizin ilgilendiğiniz konuya ilişkin bilgileri bulmanızı, araştırmanıza kuramsal bir temel kazandırmanızı ve sizinkine benzer çalışmaların sonuçlarını görmeyi sağlar” (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz, & Demirel, 2020: 47). Müziksel Analiz “özellikle bestecilik eğitimi ve yorumculuk sanatında kullanılmak üzere, temel müzikal öğelerden başlayarak biçimin belirlenmesini, biçim içerisindeki değişim ve aykırılıkları, müziğin sözlerle ilişkisini, bestecinin özel yaklaşım ve buluşlarını, benzeri öğeler çerçevesinde yapısal gereçleri araştırarak saptama ve aydınlatma çalışmasıdır” (Say, 2002: 33).

Araştırmanın Evren ve Örnelemi

Bu araştırmanın evreni Muammer Sun’un eşliksiz karma koro için bestelediği koro eserleri, örnelemi ise Muammer Sun’un 1963-1964 yılları arasında eşliksiz karma koro için bestelediği “Koro İçin Beş Türkü” albümünde yer alan beş koro eseridir.

Veri Toplama Araçları

Bu araştırmanın kuramsal çerçevesi hakkında bilgi elde etmek ve bulgular bölümünde analizi yapılan eserlere ulaşabilmek amacıyla Literatür Taraması yapılmıştır. Bu amaçla konuyla ilgili kitaplar, akademik makaleler, tezler ve bildiriler incelenmiştir.

Ayrıca araştırmada ele alınan ve araştırma için birer doküman niteliği taşıyan, Muammer Sun’un eşliksiz karma koro için bestelediği “Koro İçin Beş Türkü” (1963-64) albümündeki eserlerin notaları ve ses kayıtlarına, İleriş Murat Sun’un kişisel arşivinden ulaşılmış ve ulaşılan eserler müziksel analiz yöntemiyle incelenerek, elde edilen verilere Bulgular bölümünde verilmiştir.

Verilerin Analizi

Bu araştırmada Muammer Sun’un eşliksiz karma koro için bestelediği “Koro İçin Beş Türkü” (1963-64) albümünde yer alan eserler doküman analizi tekniğiyle analiz edilmiştir. Döküman olarak ele alınan eserlerin notaları tek tek incelenmiş ve ayrıntılı müzikal analizleri yapılmıştır.

Bu araştırmada Muammer Sun'un eşliksiz karma koro için bestelediği "Koro İçin Beş Türkü" (1963-64) albümünde yer eserler müziksel analiz tekniğiyle incelenmiştir. Eserler:

- a) Koro eserlerinin konusu ve sözleri
- b) Eserlerin armonik yapısı ve formu
- c) Ses gruplarının rolü ve icraya yönelik öneriler

olmak üzere üç temel başlıkta incelenmiştir. Ayrıca konuyla ilgili tablolara ve nota örneklerine yer verilmiştir.

BULGULAR ve YORUM

Bu bölümde Muammer Sun'un eşliksiz karma korolar için bestelediği ve bu araştırma kapsamında seçilmiş olan "Koro İçin Beş Türkü" (1963-1964) albümünde yer alan beş koro eserinin analizi ve eserlerin koro müziği icra ve teknik özellikleri üzerine öneriler yer almaktadır. Bir halk müziği eserinin müzikal form analizi yapılmak istendiğinde, farklı çözümlerle yaklaşımında bulunulabilir. Bunun temel nedeni tonal yapılarda karşımıza çıkan kadans vb. armonik yapıların, Türk halk müziğinde olmamasıdır. Bu sebepten yapılacak analizler öznel nitelik taşımaktadırlar.

Koro İçin Beş Türkü

"Koro İçin Beş Türkü" Muammer Sun tarafından Karma Koro için, 1963-1964 yılları arasında bestelenmiş beş adet halk türküsünden oluşmaktadır. "Sandalcıoğlu", "Bir Dalda İki Elma", "Bilcümle Vebal Bizdedir", "Koroğlu Yiğitlemesi" ve "Çanakkale Türküsü" türkülerinden oluşan düzenlemeler ve besteler, bestecimiz tarafından öğretmeni A.Adnan Saygun'a ithaf edilmiş olup, bestecimizin kendi el yazısıyla kitap kapağında belirtilmiştir. Eser Yapı Kredi Bankası tarafından ısmarlanmış, plak yapılarak Ankara Devlet Konservatuarı Yayınları tarafından basılmıştır.

**Şekil 1. Koro İçin Beş Türkü Albümü Kapağında Yer Alan Yazı.
Muammer Sun'un El Yazısı İle**



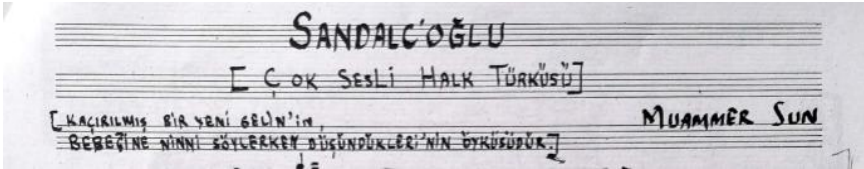
1. Sandalcıoğlu

Bu bölümde Sun'un "Koro İçin Beş Türkü" albümünde birinci sırada yer alan "Sandalcıoğlu" eserinin incelemesi yer almaktadır.

a) Konusu ve Sözleri

Kitapta bulunan ilk eser olan "Sandalcıoğlu", Muammer Sun tarafından 26 Mart 1964 yılında Ankara'da çökseslendirilmiş olan bir halk türküsüdür. Eserin konusu bestecimiz tarafından "Kaçırılmış bir yeni gelinin bebeğine ninni söylerken düşündüklerinin öyküsüdür" sözleriyle, eserin başında yazılı olarak belirtilmiştir.

Şekil 2. "Sandalcıoğlu", Muammer Sun'un El Yazısı İle



Eserin sözleri şöyledir:

Bir oda yaptırdım hurma dalından
Hele hele hurma dalından
İçini döşedim Acem şalından
Bir gelin getirdim Antep elinden

Hele hele Antep elinden
Söylen (söyleyin) Sandalcıoğlu gelsin ben (beni) alsın
Ağlatman bebeği babası belli
Bir oda yaptırdım yüceden yüce
Hele hele yüceden yüce
İçinde yatmadım üç gün üç gece
Çifte kurban kestim geldiğin gece
Söylen (söyleyin) Sandalcıoğlu gelsin ben (beni) alsın

b) Eserin Armonik Yapısı ve Formuna Dair İnceleme

Sandalcıoğlu eseri, Sun tarafından soprano, alto ve tenor sesleri için yazılmıştır.

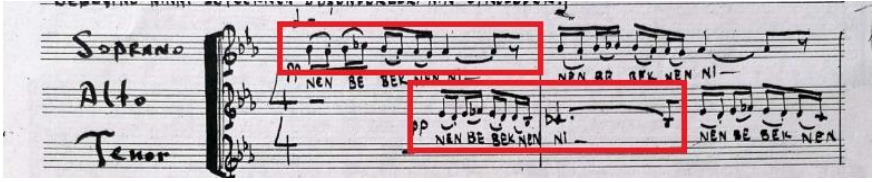
Tablo 1. Sandalcıoğlu Analiz Tablosu

Ölçü Sayısı	Sandalcıoğlu
1-8	Giriş
9-18	A1 Cümlesi (Birinci Sözler)
19-22	Köprü / Geçiş Bölümü
23-32	A2 Cümlesi (İkinci Sözler)
33-36	Köprü / Geçiş Bölümü
37-46	Koda-Bitiriş

c) Ses Gruplarının Rolü ve İcraya Dair Öneriler

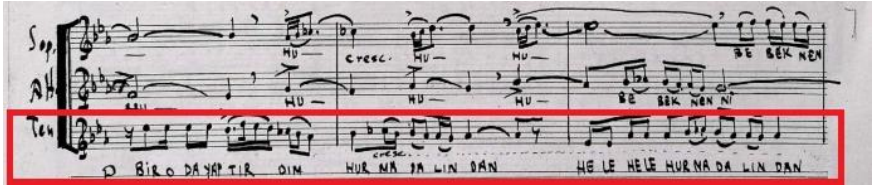
Eser soprano ile çift piyano (pp) başlayıp hemen ardından altolarda aynı sözler ile devam etmektedir (Nen bebek nenni sözleri ile). Eserin soprano ve alto sesleriyle başlaması, bebeğine ninni söyleyen bir anneyi tasvir etmek için kullanılmış, çift piyano başlaması ise bu durumu desteklemiştir. İlk ölçüde soprano'nun melodik yapısını altoların taklit ettiği görülmektedir.

Şekil 3. “Sandalcıoğlu”, Nenni Bebek



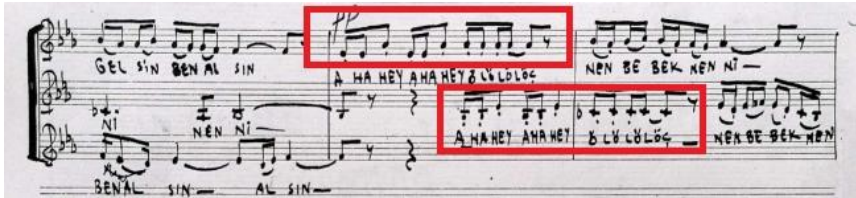
9. ölçü ve 18. ölçüler arasında eserin birinci sözlü başlanmaktadır. Ana melodinin ve sözlü bölümün tenorlarda olduğu bu bölümde soprano ve altolar tenorlara eşlik edip akorları oluşturmaktadırlar. Bu bölüme “A1 Cümlesi (Birinci Sözlü)” denmesi uygun görülmüş eserlerin incelemelerinde sıklıkla kullanılmıştır.

Şekil 4. “Sandalcıoğlu”, Birinci Sözlü



19. ölçüde, eserin ilk ölçüsündeki yazımsal anlayış burada da sunulmaktadır. Soprano partisini kanonik şekilde altolar taklit etmiştir.

Şekil 5. Yöresel Terimler



Eser yöre ağzı ile yazıldığından prozodi yöre ağzına uygun gelecek şekilde belirlenmiş, bu doğrultuda “Ahahey”, “höhöhöç” gibi çeşitli yöresel terimler kullanılmıştır. Soprano ve tenor partisinin 17. ve 31. ölçülerinde yer alan, soprano partisinde “Söylen sandalcıoğluna gelsin ben’alsın” ve tenor partisinde “Söylen gelsin ben’alsın” sözlü yöre ağzına uygun olarak yazılmış olması ve prozodik açıdan dikkat çekmiş olup, yazıldığı gibi söylenmesi hem prozodik uygunluk hem de türkünün aslına uygunluğu bakımından önemlidir.

Şekil 6. Sandalcıoğlu 31. Ölçü



Teknik olarak herhangi bir ses grubunu zorlayıcı, söylemeyi güçleştiren bir bölüm içermeyen *Sandalcıoğlu*, yazıldığı ses grupları için uygun aralıklardadır. Eser birçok karma korolar tarafından seslendirilmektedir.

2. Bir Dalda İki Elma

Bu bölümde Sun'un "Koro İçin Beş Türkü" albümünde ikinci sırada yer alan "Bir Dalda İki Elma" eserinin incelemesi yer almaktadır.

a) Konusu ve Sözleri

"Bir Dalda İki Elma" Muammer Sun tarafından bestelenmiş, Ankara yöresine ait bir halk türküsüdür. Eser, aşk-sevgi temasını konu etmektedir. Koro için Beş Türkü albümünde ikinci sırada yer almaktadır.

Eserin sözleri şöyledir:

Bir dalda iki elma
Aman oğlan güzel oğlan
Birini al birini alma
Kurban olduğum Allah
Canım al yarım alma
Petekte arı gördüm
Bugün ben yarı gördüm
Keşke görmez olaydım
Benzini sarı gördüm
Un eleyiver, dön eleyiver
Çayır çimen üstüne yatta yuvarlanıver

Bir dalda iki kiraz
Aman kızlar güzel kızlar
Biri al biri beyaz
Eğer beni seversen
Mektubunu sıkça yaz
Petekte arı gördüm
Bugün ben yarı gördüm
Keşke görmez olaydım
Benzini sarı gördüm
Un eleyiver, dön eleyiver
Çayır çimen üstüne yatta yuvarlanıver

b) Eserin Armonik Yapısı ve Formuna Dair İnceleme

Bir Dalda İki Elma eseri, Sun tarafından soprano, alto, tenor ve bas sesleri için, 4/4'lük ölçüde bestelenmiştir.

Tablo 2. Bir Dalda İki Elma Analiz Tablosu

Ölçü Sayısı	Bir Dalda İki Elma
1-8	Giriş
2-11	A1 Cümlesi
12-15	A2 Cümlesi
16-20	B1 Cümlesi
21-26	B2 Cümlesi
27-36	A1 Cümlesi Tekrar
37-40	A2 Cümlesi Tekrar
41-45	B1 Cümlesi Tekrar
46-55	B2 Cümlesi Tekrar
56-57	Koda

c) Ses Gruplarının Rolü ve İcraya Yönelik Öneriler

Eserin ilk ölçüsünde soprano, alto ve tenor sesleri, sadece sekizlik fa diyez sesi ile esere başlayıp susarken, Bas sesler aynı sesi 4 vuruş olarak devam ettirerek eseri ikinci ölçüye bağlamakta, böylelikle ezgiye başlayacak olan tenorlara tonu hazırlamaktadırlar. Eserin söz kısmı tenor

3. Bil Cümle Vebal Bizdedir

Bu bölümde Sun'un "Koro İçin Beş Türkü" albümünde üçüncü sırada yer alan "Bir Cümle Vebal Bizdedir" eserinin incelemesi yer almaktadır.

a) Konusu ve Sözleri

Sun, "Bilcümle Vebal Bizdedir" adlı halk türküsünü çoksenslendirme sürecini şöyle aktarmaktadır.

"Yapı Kredi Bankası, Türk bestecilerine 'türkü çoksenslendirme eserleri' ismarlamıştı. Bana da, beş türkü ismarladılar. Onlardan birisi de bu idi. O türkünün bana gönderilen notasını doğru bulmadım. Türkü iki dörtlük ölçüde notaya alınmıştı. O notada yazılı oluşuna göre, birinci cümle ölçü başında başlıyordu; aynı cümlelerin yinelenişinde bu kez aynı nota, auftakt (önel) ile başlıyordu. Ben o zamana kadar bu türküyü bilmiyordum; farkettim ki notaya alınışı yanlış. Doğrusu, her iki cümlelerin de aynı biçimde başlaması olabilirdi. Türkünün notaya alınışı doğru değildi. Ismarlanan türkülerden dördünü yaptım, bu beşinci türkü kaldı. Bunu Koral olarak bestelemek istiyordum, bir sürü taslak yazdım, hiçbirini beğenmiyordum. Bir sabah Aşık Kul Hasan geldi... Sen şu türküyü biliyor musun, dedim. Biliyorum dedi, Aşık ya, sazı da yanında. Çaldı, söyledi. Bana gönderilen notaların altında dörder dizelik iki söz vardı, Kul Hasan aynı türküyü, dörder dizelik beş sözle söyledi. Banda aldım... Önce türküyü notaya aldım, sözlerini yazdım. Günlerce uğraşıp bitiremediğim Bilcümle Vebal Bizdedir türküsünü büyük bir heyecanla, aynı günde bitirdim" (Bayraktarkatal, 2011).

Eserin sözleri şöyledir:

Eşrefoğlu al haberi
Bahçe biziz gül bizdedir
Biz de Mevlanın kuluyuz
Yetmiş iki dil bizdedir
Kötü bizden kaçır gezer
Arı biziz bal bizdedir
Adem vardır cismi semiz

Alır abdest olmaz temiz
Halka tan eylemek nemiz
Bilcümle vebal bizdedir

b) Eserin Armonik Yapısı ve Formuna Dair İnceleme

Eser, 9/4'lük ölçüde soprano, alto, tenor ve bas sesleri için yazılmıştır.

Tablo 3. Bilcümle Vebal Bizdedir Analiz Tablosu

Ölçü Sayısı	Bil Cümle Vebal Bizdedir
1-8	Birinci Sözler (Soprano Koro)
8-14	İkinci Sözler (Bas Koro)
14-17	Alto Koro Tekrar
17-24	Üçüncü Sözler (Soprano Koro)

c) Ses Gruplarının Rolü ve İcraya Yönelik Öneriler

Eser eksik ölçü ile başlamaktadır ve eserin motifsel yapısı 1. ölçüde sunulmaktadır. 2. ölçüde motifsel yapı, olduğu gibi tekrar etmektedir. Eserin birinci sözlerinin de yer aldığı bu bölümde melodi sopranolar tarafından seslendirilmektedir. 5. ölçüden itibaren altolar dahil olmakta ve soprano koroya eşlik etmektedir. Eserin ilk üç ölçüsünde sunulan motifler, eserin bütününde farklı ses grupları ve kontrpantal bir dokudan meydana gelmiştir.

Şekil 11. Eşrefoğlu Al Haberi



8. ölçüde ana melodi baslara geçmekte ve eserin ikinci sözleri başlamaktadır. Bu cümle süresince diğer ses grupları baslara eşlik etmektedir. Eserin genelinde bestecinin yazmış olduğu nüanslara uymak eserin bütünlüğü ve anlatımı açısından önemlidir. Ayrıca, eserin genelinde birbirini tekrar eden cümleler yer almakta ve bu cümlelerin

bağlı söylenmesi ve eşlik eden ses gruplarının nefes yerlerine dikkat etmesi cümle bütünlüğü için önemlidir.

4. Köroğlu Yiğitlemesi

Bu bölümde Sun'un "Koro İçin Beş Türkü" albümünde dördüncü sırada yer alan "Köroğlu Yiğitlemesi" eserinin incelemesi yer almaktadır.

a) Konusu ve Sözleri

"Köroğlu Yiğitlemesi", Muammer Sun tarafından eşiksiz koro için çok seslendirilmiş bir halk türküsüdür. Konusu, genellikle yiğitlik, kahramanlık savaş veya gösterilen cesaret gibi eylemlerden oluşan Yiğitleme-Koçaklama, Türk halk şiirinin bir türünü oluşturmaktadır. "Köroğlu Yiğitlemesi" adını alan bu eserde, bir halk efsanesi olan Köroğlu'nun savaşlardaki destansı kahramanlığı konu edinilmiştir. Sun bu eseri "Bas- Bariton Solo ve Erkek Sesleri Korosu için" yazmış ve eserin başında belirtilmiştir.

Şekil 12. Köroğlu Yiğitlemesi



Eserin sözleri şöyledir:

Meydan gümbür gümbürlenir
Divan gümbür gümbürlenir
Kalkan gümbür gümbürlenir
Her yan gümbür gümbürlenir
Mert dayanır namert kaçır
Yiğit kendini övende
Oklar menzili şeşber kalkana değende

Kalkan gümbür gümbürlenir

b) Eserin Armonik Yapısı ve Formuna Dair İnceleme

Eser 5/8'lik ölçüde yazılmıştır. Sadece erkek sesleri için yazılan eserde soprano, alto sesleri dahil edilmemiştir.

Tablo 4. Köroğlu Yiğitlemesi Analiz Tablosu

Ölçü Sayısı	Köroğlu Yiğitlemesi
1-13	Koro Giriş
14-17	Bas Solo (Uzun Hava)
18-33	A1 Cümlesi Birinci Sözler (Bas Solo, Koro Eşlik)
34-48	Köprü
39-44	Bas Solo (Uzun Hava)
45-60	A2 Cümlesi İkinci Sözler (Bas Solo, Koro Eşlik)
61-74	Köprü
75-79	Bas Solo (Uzun Hava)
80-94	A3 Üçüncü Sözler
95-97	Koda

b) Ses Gruplarının Rolü ve İcraya Yönelik Öneriler

Eserin genelinde savaş alanı tasviri yapılmış hem baslar hem tenorlara yazılan “güm, gümbür, hey” vokalleriyle bu durum bir savaş alanı tasvirini desteklemiştir. Esere bas koro başlamakta ve ana temayı solonun başladığı 14. ölçüye kadar sürdürmektedir.

Şekil 23. Bas Koro Giriş

14. ölçüden itibaren bas solo dahil olmaktadır. Bu ölçüye kadar

tenor ve baslar solonun girişini hazırlama görevindedirler. Bas solonun dahil olmasıyla birlikte tenor ve baslar eşlik konumuna geçmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken tenor ve bas koronun bas soloyu engellemeyecek, müziği ve etkiyi güçlendirecek bir etki yaratmasıdır.

Şekil 14. Bas Solo Giriş



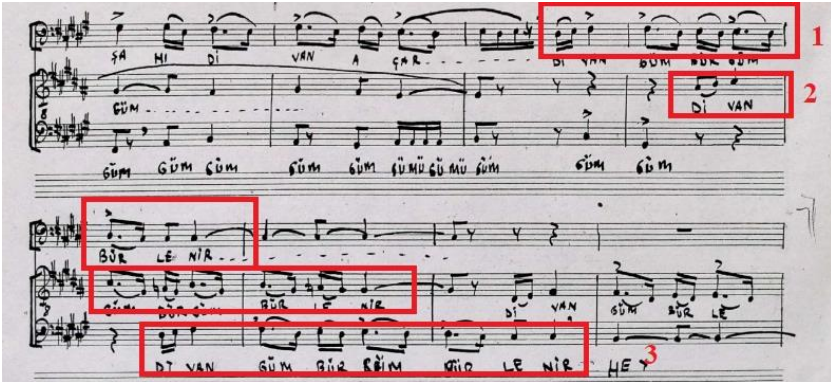
18. ölçüde bas solonun “Hey” vokalinin ardından koronun tekrar ettiği “Hey” vokaline bas ve tenor koronun aynı anda girmesi ve bitirmesi önemlidir.

Şekil 15. Koro Giriş



30 ve 36. ölçülerin arasında “divan gümbür gümbürlenir” sözleri eşliğinde gelen kanonik yapıyı daha iyi ortaya çıkarmak için aksanlara ve ses gruplarına peşi sıra girişlerine dikkat edilmelidir.

Şekil 16. Kanonik Yapı



Eserin genelinde kanonik yapının kullanıldığı görülmekte ve bu

yapıyı daha etkili olarak göstermek için nota üzerinde yazılan aksanların yapılmasına dikkat edilmelidir.

5. Çanakkale Türküsü

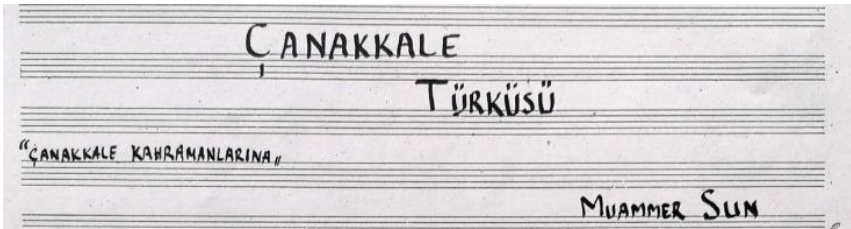
Bu bölümde Sun'un "Koro İçin Beş Türkü" albümünde son sırada yer alan "Çanakkale Türküsü" eserinin incelemesi yer almaktadır. Sun'un Çanakkale Türküsü'nü Sarper Özsan şu sözler ile anlatmaktadır.

"Muammer Sun, bu güzel türkümüzde, içindeki yakınmacı ve olumsuz sözlerin yerine, gene halk içinde yaratılmış, vatanseverlik duygularını ve bu savaşın destansı niteliğini öne çıkaran sözleri seçti... Müziğini ise, önce temposunu hızlandırarak ağıt durumundan çıkardı; türkünün aslında pes perdeden söylenen ilk Çanakkale sözcüğünü ise, bir sekizli (oktav) yukarıya taşıyarak müzikte daha heyecanlı ve militan bir ruh oluşturdu; ayrıca türküyü çokseslemek için seçtiği kontrpantal yazı tekniğiyle, türkünün altında yer alan kıpır kıpır hareketli ezgi çizgileriyle, tam da Çanakkale savaşının ruhuna uygun, dinamik ve etkileyici bir yorum kazandırdı" (Özsan, 2011: 452).

a) Konusu ve Sözleri

"Çanakkale Türküsü" adlı eseri Muammer Sun, Çanakkale kahramanlarına ithaf etmiş ve 1963 yılında soprano alto tenor ve bas sesleri için çokseslendirmiştir.

Şekil 17. Çanakkale Türküsü Muammer Sun'un El Yazısı İle



SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada Muammer Sun'un yaşamı ve fikirleri doğrultusunda koro müziğine yaklaşımı ve eşliksiz karma koro için bestelediği "Koro İçin Beş Türkü" (1963-1964) albümü ele alınmıştır. İncelenen eserlerde öne çıkan başlıklar aşağıda sıralanmıştır:

Sun'un incelenen eserlerinin çoğunluğunun halk müziği türkülerinden oluştuğu görülmektedir.

Ele almış olduğu türkülerini, kendi müzik bilgisi ve üslubuna göre çokseslendiren Sun'un bu eserlerinin, birer düzenlemeden öte bir yeniden yaratım ürünü olduğu söylenebilir.

İncelenen eserlerin ana hatlarını halk müziği ezgileri oluşturmaktadır. Muammer Sun'un çok sayıda unutulmaya yüz tutmuş halk türküsü derleyerek repertuvarımıza kazandırması, müzik eğitimini ilkökul düzeyinden vermeye başlayarak, müziğin gündelik yaşama öğrenciler yoluyla girmesini hedeflemesi, ortak bir müzikal belleğin oluşturulması için çabaladığını göstermektedir.

Sun'un incelenen eserlerinde kullandığı müzikal dil, Kemal İlerici'nin dörtlü armoni olarak sistemleştirdiği dildir. Sun, bu yöntemi Kemal İlerici'nin kendisinden öğrenmiş ve eserlerinin genelinde kullanmıştır.

İncelenen eserler konusu ve sözleri açısından ele alındığında, tekrar eden sözlerin müzikal açıdan farklılıklar içerdiği dikkat çekmektedir. Sun, ezgiyi birçok ritmik ve kontrpuantik öge ile zenginleştirmektedir.

İncelenen eserlerin armonik yapısı ve formu ele alındığında eserlerin genelinde karşı ezgilerin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Bu durum eserlere canlılık katmakta ve ilgiyi diri tutmaktadır.

İncelenen eserlerin büyük çoğunluğunda, koronun karşılıklı olarak soru-cevap denilebilecek bölümlerinin sıklıkla kullanıldığı ve kontrpuantik arayışlar ile çeşitlendiği görülmektedir. Koro eserlerinde melodik ağırlığın genelde tek bir partide toplanmadığı, eserin farklı bölümlerinde, farklı partilerce kullanıldığı dikkat çekmektedir.

İncelenen eserler ses gruplarının rolü ve icraya yönelik öneriler bakımından ele alındığında, Sun'un prozodi kurallarına oldukça hakim olduğu, dilin yapısını ve kurallarını çok iyi bildiği anlaşılmaktadır. Aynı zamanda vokal müziğin kurallarını ve insan sesinin sınırlarını da çok iyi bilen Sun'un bu çalışmada incelenen eserlerinde de bu özelliklere dikkat ettiği, ses gruplarını zorlayıcı ve söz ile müziğin uyuşmadığı bölümlerin

bulunmadığı görülmüştür.

İncelenen eserlerde herkesin kolayca anlayabileceği, karmaşadan uzak, sade ve açık bir bestecilik anlayışının benimsendiği görülmüştür.

Bu araştırmada elde edilen bulgular yoluyla ulaşılan sonuçların Muammer Sun'un bestecilik ve koro müziği anlayışıyla uyumlu olduğu ve bu yolla Türk müzik kültürüne büyük katkı sağladığı görülmüştür.

KAYNAKÇA

- Aydın, Y. (2011). *Müzik ve Düşün İnsanı, Eğitimci, Dost, Mentor*. S. A. Sun içinde, *Karnında Güneş Olan Adam Muammer Sun* (s. 472-490). Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı.
- Bayraktarkatal, E. (2011). *Muammer Sun'un Müziği Hakkındaki Görüşleri*. S. A. Sun içinde, *Karnında Güneş Olan Adam Muammer Sun* (s. 237-279). Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Besom Buluşmaları-3 "Muammer Sun'un Düşünce Dünyası. (2020, Haziran 6). BESOM Derneği Youtube Kanalı: <https://youtu.be/UL0RhRkL0JM> (Erişim T. 12.4.2022).
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2020). *Eğitimde Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Değer, A. Ç. (2012). *Çocuk Korolarının Eğitiminde Bir Yaklaşım Olarak Eğitsel Oyun Kullanımının Öğrencilerin Müziksel Erişi Düzeylerine Etkisi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı.
- Gütekin, M., & Kılıç, O. (2020, 04, 24). *Meclis'in 100'üncü Yılında Çocuklara Armağanım*. Nisan 09, 2022 tarihinde BirGün Gazetesi: <https://www.birgun.net/haber/meclis-in-100-uncu-yilinda-cocuklara-armaganim-298009>. (Erişim T. 9.4.2022).
- İlyasoğlu, E. (2011). *Sun İle Bir Röportaj*. S. A. Sun içinde, *Karnında Güneş Olan Adam Muammer Sun* (s. 280-282). Ankara : Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Kütahyalı, Ö. (2004). "Muammer Sun". T. Özakman içinde, *İzmir Devlet Opera ve Balesi Deli Oğlan Müzikali* (s. 9-14). İzmir: İzmir Devlet Opera ve Balesi Program Dergisi.

- Özerk, M. (2018). *Muammer Sun'un Orkestra ve Oda Müziği Eserlerinde Obua Kullanımının Müzikal ve Teknik Açısından İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Üflemleri ve Vurmalı Çalgılar Anasanat Dalı. Ankara.
- Özsan, S. (2011). *Bir Türkiye Sevdalısı: Muammer Sun*. S. A. Sun içinde, *Karnında Güneş Olan Adam Muammer Sun* (s. 452). Ankara: Sevdacena And Müzik Vakfı Yayınları.
- Say, A. (2011). *Muammer Sun'un Sanatçı Kimliği Üzerine*. S. A. Sun içinde, *Karnında Güneş Olan Adam Muammer Sun* (s. 337-344). Ankara: Sevdacena And Müzik Vakfı Yayınları.
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sun, M. (1969). Geleneksel Türk Sanat Müziği Öğretimi ve Sorunları. M. Sun içinde, *Türkiye'nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları* (Cilt 2, s. 154-172). Ankara: Ajans Türk Kültür Yayınları.
- Sun, M. (1969). *Türkiye'nin Kültür Müzik Tiyatro Sorunları*. Ankara: Ajans Türk Kültür Yayınları.
- Sun, M. (1977). *Kır Çiçekleri 100 Türkü*. Ankara: Evrensel Müzikeyi.
- Sun, M. (1981). *Okullar İçin Çoksesli Türküler 1. Defter Çocuk Koroları ve Gençlik Koroları İçin Hazırlanmış İki Sesli 20 Halk Türküsü*. İstanbul: Çağdaş Müzik Yayınevi.
- Sun, M. (2009). *Büyük Hedef ve Korolar Çalışmayı Üzerine*. K. E. Derneği içinde, *2. Uluslararası Koro Çalışmayı Koro Şefliği Kursu ve Seminerleri* (s. 1-2). Ankara: Punto Ajans.
- Sun, M., & Katoğlu, M. (1993). *Türk Kalarak Çağdaşlaşma - Türkiye'nin Kültür Sanat Sorunları*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sun, S. A. (2011). *Karnında Güneş Olan Adam "Muammer Sun"*. Ankara: Sevdacena And Müzik Vakfı.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2006). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Yıldız, D. (2011). *Bestecimiz Muammer Sun Üzerine*. S. A. Sun içinde, *Karnında Güneş Olan Adam Muammer Sun* (s. 360-362). Ankara: Sevdacena And Müzik Vakfı.

TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE HİCÂZAŞİRÂN MAKÂMI: DEDE MEHMED ZEKÂÎ EFENDİ ÖRNEĞİ

The Transformation of Makam Hicazaşiran Through The History: The Dede Mehmed Zekai Efendi Example

DOI NO: 10.36442/AMADER.2023.80

Özlem ELİTAŞ¹

Geliş Tarihi: 09.12.2022

Kabul Tarihi: 04.01.2023

Özet

Türk Müziği'ni oluşturan temel öğelerin başında gösterilen makâm kavramı, tarihsel süreç içerisinde Anadolu topraklarında savaştan tedaviye, astronomiden edebiyata, eğitimden terapiye kadar hayatın içerisinde yer alan pek çok unsurla birlikte ele alınmıştır. Günümüzde dahi farklı coğrafyalarda etkinliğini sürdürmesi sebebiyle “makâm müziği” veya “makâmsal müzik” gibi isimlerle de anılan ve genellikle geleneksel müziklere işaret eden bu terim, Dede Mehmed Zekâî Efendi'nin yaşadığı 19. yüzyıl sonlarında Osmanlı topraklarında icrâ edilen müziği tanımlayan en belirgin yapıdır.

Eserlerinde Klâsik Türk Müziği'nin rafine üslûbunu yansıtan Mehmed Zekâî Efendi, yaşadığı dönemde az kullanıldığını fark ettiği makâmlardan yeni eserler üreterek bu makâmların unutulmaması hususunda gayret göstermiştir.

Bu çalışmada, Hicâzaşîrân makâmının tarihsel değişim ve dönüşüm sürecine odaklanılarak Zekâî Dede'nin Hicâzaşîrân eserleri üzerinden makâmın işleyişi hakkında izler aranmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hicâzaşîrân Makâmı, Makâm, Zekâî Dede.

Abstract

The concept of makam, one of the critical elements that primarily constructs the basis of Turkish Music, has been handled with many fields and facts of life, which extend from war to medical treatment, astronomy to literature and education to therapy in Anatolia through history. However, the common concept generally refers to it as “makam music” or “modal music.” It typically points out traditional Music because it still maintains its effectiveness in different geographical regions today. It is the most significant pattern that defines the Music performed in Ottoman Empire in the late 19th century while Dede Mehmed Zekai Efendi was living.

Mehmed Zekai Efendi, who reflected the refined style of Classical Turkish Music in his works, had tried to protect rarely used makams in his time by composing new pieces in these makams.

This study investigated the traces related to the perception of the makam Hicazaşiran in terms of Zekai Dede's Hicazaşiran parts by focusing on the historical change and development of the makam.

¹ Öğretim Görevlisi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Türk Halk Müziği, Afyonkarahisar, Türkiye, ozlemelitas1983@gmail.com: ORCID ID: 0000-0001-5262-6396

Keywords: *Hicazaşiran Makam, Makam, Zekai Dede.*

GİRİŞ

19. yüzyıl, Osmanlı'da müzik kültürünün derinden etkilendiği, köklü değişimlerin yaşandığı ve Türk müziğine Batılı anlamda yeni bir kimlik oluşturma çabalarının sergilendiği bir dönemdir. Tanzimat Fermanı ile birlikte Batılılaşmanın somut adımları atılmış, Osmanlı Devleti'nde askerî, siyasi ve kültürel alanda köklü değişiklikler yaşanmaya başlanmıştır.

Batılılaşma hareketlerinin etkin bir biçimde yaşamın içerisinde yer aldığı 19. yüzyılın ikinci yarısında, Türk müziğinin en önemli temsilcilerinden olan Dede Mehmed Zekâî Efendi, klâsik müziği üst düzeyde temsil eden bestekârlar arasında yer almıştır. Bu başarının ardında Hocaları Eyyübî Mehmed Bey ve Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi'nin katkılarının büyük olduğu tahmin edilmektedir.

Türk müziğinin aktarımında önemli yer tutan meşk halkasının bir parçası olan ve yüzlerce klâsik eserin günümüze kadar ulaşmasında büyük katkısı olan Mehmed Zekâî Efendi, mevlevî âyini, ilâhi, şuşûl gibi çeşitli formlarda eserler bestelemiş, döneminin az kullanılan makâmlarından yeni eserler besteleyerek bu makâmların unutulmaması hususunda gayret göstermiştir.

Çalışmada Zekâî Dede'nin günümüzde az kullanılan makâmlardan olan Hicâzaşîrân eserleri makâmsal açıdan incelenecek, bestekârın makâmı işleyişiyle ilgili teknik detaylar üzerinde durulacaktır.

YÖNTEM

Çalışmada Hicâzaşîrân makâmının tarihsel süreç içerisindeki değişiminin ve Zekâî Dede'nin Hicâzaşîrân makâmı işleyişindeki müzikal unsurların ortaya konulması için literatür taraması yapılmış ve doküman analizi uygulanmıştır. Zekâî Dede'nin Hicâzaşîrân eserlerindeki makâmsal özelliklerin ortaya konulması amacıyla eserlerde yer alan makâmsal unsurlar, farklı kaynaklardan yararlanılarak incelenmiş ve aralarındaki ilişkilerin irdelenmesiyle bir analiz çalışması yapılmıştır. Bu analizler ve yapılan literatür taraması çalışmalarıyla veriler elde edilmiştir.

Çalışmada Zekâî Dede'nin Hicâzaşîrân makâmında bestelediği Murabbâ, Ağırsemâî ve Nakış Yürüksemâî eserleri makâmsal yönden

incelenmiş, eserlerin notalarındaki perde oranları, açış-kalış motifleri, makâmın başlangıç, ara karar ve tam karar perdeleri ile kullanılan geniş aralıklar belirlenmiştir.

Makâmsal Analiz Kriterleri

Zekâî Dede'nin Hicâzaşîrân eserlerini makâmsal açıdan incelerken izlenecek yöntem aşağıda özetlenmiştir:

a) Perde Sayıları ve Oranlarının Tespiti

Sözlü eserlerin meyânhâne, saz eserlerinin ise ikinci hânelerine kadar kullanılan tüm perdelerin sayılarak birbirleriyle oranlarının tespit edilmesidir. Makâmsal analiz işlemi, eserlerde makâm geçkilerinin yapılmadığı bölümlerde gerçekleştirilir. Sözlü eserlerin meyânhânelerine, peşrev ve sazsemâilerinin ise ikinci hânelerine kadar olan bölümler için makâmsal analiz yapılması, eserin kimliğini belirleyen makâm hakkında katışıksız bilgi edinilmesini sağlayacaktır. Çalışmadaki perde sayıları, 16'lık nota değerine göre belirlenmiştir.

b) Nağmelerin Açış Motiflerinin Tespiti

Yeni bir müzik cümlesinin başlamasını sağlayan, karakteristik yapıları sebebiyle çoğu zaman makâmların özgün kimliklerinin oluşumuna katkı sağlayan müzik cümleciklerinin belirlenmesidir. Nota üzerinde "AçşM" kısaltması ile gösterilir.

c) Nağmelerin Kalış Motiflerinin Tespiti

Bir müzik cümlesini sonlandıran, karakteristik yapıları sebebiyle çoğu zaman makâmların özgün kimliklerinin oluşumuna katkı sağlayan müzik cümleciklerinin belirlenmesidir. Nota üzerinde "KlşM" kısaltması ile gösterilir.

d) Makâmın Başlangıç Perdesinin Belirlenmesi

Makâmın başlangıcını belirleyen melodik unsurların merkezinde yer alan perdenin tespittir. Başlangıç perdesi, *terkîblerde*, birleşen her makâmın başında yer alan merkezî perdeyi ifade eder ve nota üzerinde aşağıdaki sembolle gösterilir:

Şekil 1. Başlangıç Perdesi



e) Makâmın Ara Karar Perdesinin Tespiti

Tam karar perdesinin dışında kalan geçici karar perdesinin belirtilmesidir. Terkîblerde, tam kararın yapıldığı makâm dışındaki bileşenlerin her birinin sona erdiği perdeyi ifade eder ve nota üzerinde aşağıdaki sembolle gösterilir:

Şekil 2. Ara Karar Perdesi



f) Makâmın Tam Karar Perdesinin Tespiti

Makâmın sonlandırıldığı perdenin belirtilmesidir. Terkîblerde, birleşen son makâmın karar perdesidir ve nota üzerinde aşağıdaki sembolle gösterilir:

Şekil 3. Tam Karar Perdesi



g) Geniş Aralıkların Belirlenmesi

Üçlü¹ ve üzerindeki perde aralıklarının tespit edilmesidir. Nota üzerinde aralığın genişliğini belirten rakam ile tîzlik/pestlik yönünü belirten oklarla gösterilir.

Tarihsel Süreç İçerisinde Hicâzaşîrân Makâmı

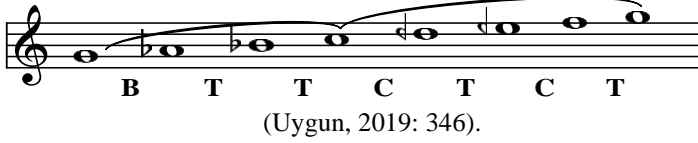
Hicâzaşîrân makâmının tarihsel süreç içerisindeki değişimi incelendiğinde, makâmın önceleri Hicâz Muhâlif ismiyle kullandığı, günümüze gelindiğinde ise Râhatfezâ ya da Hicâzaşîrân adını aldığı görülmektedir.

Çalışmanın bu bölümünde, Safiyyüddîn Urmevî'den itibaren Hicâz Muhâlif, Râhatfezâ ve Hicâzaşîrân makâmları ile ilgili nazariyat yazarlarının vermiş olduğu tarifler aktarılacaktır.

13. yüzyılda yaşayan Safiyyüddîn Urmevî'nin “Kitabü'l- Edvâr” (1235) adlı eserinde 30. Devirde gösterilen Hicâz-ı Muhâlif'in, I. tabakanın üçüncü kısmına (kürdî dörtlüsü), II. tabakanın altıncı kısmının (hicâz beşlisi) eklenmesiyle meydana geldiği ve günümüzde kullanılmayan bir makâm olduğu aktarılmaktadır (Uygun, 2019: 346).

¹ İncelenilen Hicâzaşîrân makâmındaki eserlerin yapısı gereğince çalışmada üçlü aralık ve üzeri “geniş aralık” olarak kabul edilmiştir.

Şekil 4. Safiyyüddîn’de 30. Devir (Hicâz-ı Muhâlif)

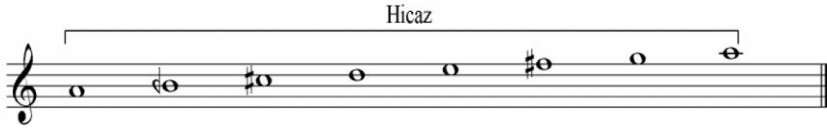


Bedri Dilşâd, Murâdnâme (1426) adlı eserinde “Ey bu işi öğrenen kişi muhâlifekle Hicâz-ı Muhâlif’in bunlardan olduğunu iyi bil” diyerek Hicâz-ı Muhâlif’i terkîbler arasında göstermiş (Sezikli, 2017: 131), Bedri Dilşâd, “Hicâz ile âgâz idüp Karcıġâr, Evin dutar ise ki kıla karâr, Hicâz-ı Muhâlif bil adın anun, Ki zabt eylesin murâdın anun” ifadesiyle Hicâz Muhâlif’i tarif etmiştir (Ceyhan, 1997: 736).

Ahmetoġlu Şükrullâh “İlmü’l Edvâr” (1429) adlı eserinde Hicâz Muhâlif için “Hicâz-ı Muhâlif oldur ki Hicâz başlana ve Karçıġâr temâm karâr ide” tarifini vermiştir (Bardakçı, 2011: 138). Hızır bin Abdullâh Kitâbü’l-Edvâr (1441) adlı eserinde Hicâz-ı Muhâlif’i terkîbler arasında göstermiş, şu şekilde tarif etmiştir: “hicâz âgaz ide, karcıġâr temâm karâr ide” (Çelik, 2001: 60).

Yûsûf bin Nizâmeddin Kırşehrî’nin “Risâle-i Mûsiki” (1469) adlı eserinde Hicâz Muhâlif makâmını terkîbler arasında göstermiş, makâmı tarif ederken Hızır bin Abdullâh ile benzer tarifi vermiştir. Hicâz Muhâlif’i “Hicâz-muhâlif oldur kim hicâz göstere. İne, tamâm, karcıġâr karâr ide” şeklinde açıklamıştır (Kamiloġlu, 1998: 38; Sezikli, 2000: 65; Doğrusöz, 2007: 99; Kırşehirli, 2014: 40).

Şekil 5. Kırşehrî’de Hicâz Muhâlif Terkîbi



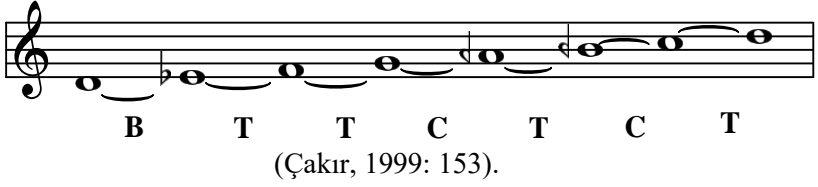
Terkîbler arasında gösterilen Hicâz Muhâlif için Bedri Dilşâd, Ahmetoġlu Şükrullâh, Hızır bin Abdullâh ve Yûsûf bin Nizâmeddin Kırşehrî’de benzer ifadeler olduğu görülmektedir. Hicâz Muhâlif, Hicâz başlayıp ardından Karcıġâr şeklinde karar eden bir terkîb olarak tarif edilmektedir.

Kadızzâde Mehmed Tirevî, “Risâle-i Edvâr” (1492) adlı eserinde Râhatfezâ terkîbi ile ilgili “hüseynî, acem, gerdâniye ba’de acem nîmi ile düġâhdan inüp tekrâr çargâhdan râsta dek perde-i ırâk karâr ider” tarifini

vermiştir. (Uygun, 1990, 31,47; 2021: 73). Aynı eserde Hicâz-ı Muhâlîf terkîbler arasında gösterilmiş fakat tarifi verilmemiştir.

Alişâh bin Hacı Büke “Evbehî Mukaddimetü'l Usûl” (1500) adlı eserinde Hicâz-ı Muhâlîf, 30. Devir olarak gösterilmiş, “kürdi dörtlüsü ve hicaz beşlisinden oluşan bu dizi bugün kullanılmamaktadır” bilgisine yer verilmiştir (Çakır, 1999: 153).

Şekil 6. Alişâh bin Hacı Büke’de 30. Devir



Alişâh bin Hacı Büke’nin vermiş olduğu 30. Devir tarifi, Safiyyüddîn’in tarifiyle benzerdir. Fakat Hicâz Muhâlîf ismine yer verilmemiştir.

Seydî “El-Matla” (1504) adlı eserinde Hicâz-ı Muhâlîf’i terkîbler arasında on ikinci sırada göstermiş ve şu şekilde tarif etmiştir:

“Hicâzı kim muhâlîf ola dinle
Diyeyin nicedür aslın anla
Temâm göster Hicâz in karçığârı
Dahî göster tamâm eyle kararı”
(Arısoy, 1988: 134).

Seydî’nin Hicâz-ı Muhâlîf tarifine bakıldığında 15. yüzyıl nazari kaynaklardaki tariflerle benzerlik gösterdiği görülmektedir.

Kantemiroğlu, “Kitâbu ‘İlmi’l-Mûsikî alâ vecihi’l-Hurûfât” (1700) adlı eserinde kullanılmayan terkîbler arasında gösterdiği Hicâz-ı Muhâlîf’i “Hicâz gibi hareket edip, Acem yüzünden Acem gibi karar verir” şeklinde tarif etmiştir (Tura, 2001: 54-155).

Kantemiroğlu’nun vermiş olduğu Hicâz-ı Muhâlîf tarifinin farklı olduğu görülmektedir. Pek çok tarifte Hicâz gösterip Karçıgar şeklinde karar eden Hicâz-ı Muhâlîf, Kantemiroğlu’nun tarifinde Acem şeklinde karar etmektedir.

Nâyi Osmân Dede “Rabt-ı Ta’bîrât-ı Mûsikî” (1720) adlı eserinde Hicâz-ı Muhâlîf’i terkîbler arasında göstermiş, “Geveşt ile

Hüseyinî Aşîrân'ı gör ve bu Hicâz ile Muhâlîf güzel oldu” tarifini vermiştir (Erguner, 1991: 71-106).

Kemanî Hızır Ağa “Tefhîmü'l-Makâmat fi Tevlîd'in-Nağâmât” (1761-1777?) adlı eserinde Râhatfezâ'yı terkîbler arasında göstermiş, “rahat-fezâ terkîbi budur ki hüseyinî ve acem ve gerdâniyye gösterüb ba'dehû acem nîmi ile düğâha dek inüp sonra çârgâhdan râsta dek göstere ve perde-i irâkîde karar ide” tarifıyla açıklamıştır (Tekin, 2003: 109).

Mehmed Hafid Efendi er-Dürer (1783) adlı eserinde Râhatfezâ ile ilgili “başlangıçta Hüseyinî, Acem, Gerdâniyye, gösterip ardından Nîmacem ile Düğâh'a inip sonra Çârgâh'tan Râst'a dek gösterip Irâk perdesinde karar ile olur” tarifini vermiştir. (Uslu, 2001: 47). Mehmed Hafid Efendi'nin Râhatfezâ tarifi, Kemanî Hızır Ağa ile aynıdır.

Abdûlbâkî Nâsır Dede, “Teddîk ü Tahkîk” (1794) adlı eserinde Râhatfezâ ve Hicâz-ı Muhâlîf'i iki ayrı terkîb olarak değerlendirmiştir. Râhatfezâ terkîbi için “Acem yapmaya başlayıp Irâk karar verir, bu da sonrakilerin buluşudur” tarifini vermiştir. Hicâz-ı Muhâlîf makâmını ise “Hicâz yapmaya başlayıp Aşîrân karar verir, bu bileşim bizden öncekilerin buluşudur ama şimdi pek tanınmamaktadır” şeklinde tarif etmiştir (Aksu, 1988: 189,192; Tura, 2006: 57,60). Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin Hicâz-ı Muhâlîf tarifine bakıldığında Nâyî Osman Dede'nin tarifine benzediği görülmektedir. Nâsır Dede, Hicâzaşîrân makâmından söz etmemiştir.

Kevserî Mecmuası'nda (18.yy) Râhatfezâ makâmı ile ilgili “nim hicaziden kopub neva ve hüseyini ve evçden düğâha üslub-ı ısfahan ile inüb ve rastı dahi aşîkar ve irak karar ide” tarifi verilmektedir (Yalçın, 2020: 231).

Hâşim Bey Edvâr'ında (1864), Râhatfezâ makâmı Der Tarif-i Makamat Gayr-ı Mütedavile (kullanılmayan makamların tarifleri) başlığı altında gösterilmiş, “acem agaze idüb irak karar ider” tarifini vermiştir, Hicâz-ı Muhâlîf'in tarifini ise “hicâz agaze idüb aşîran karar ider. Hicâz aşîran dimekdir” şeklinde vermiştir” (Yalçın, 2016: 255). Hâşim Bey'in Hicâz-ı Muhâlîf tarifi Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin verdiği tarif ile aynıdır.

Râhatfezâ terkîbinin tarifine bakıldığında, Kemanî Hızır Ağa, Mehmed Hafid Efendi, Abdûlbâkî Nâsır Dede, Kevserî ve Hâşim Bey'in benzer ifadelerle açıkladıkları görülmektedir.

Zekâî Dede'nin öğrencisi olan Kâzım Uz'un “Müzik İstîlâhatı (1894) adlı eserinin Oransay tarafından 1964 yılında genişletilmiş olarak yeniden yayınlanan kitapta, Uz'un, Râhatfeza makâmı için “irak

perdesinde karar eder, istimal olunmıyan bir makam” tarifine rastlanmaktadır. Oransay, Râhatfeza makâmını “neva perdesinden başlayıp çargâh yerine hicazlı ve segâh yerine kürdîli özaşıtı kullanarak düğâhda asma kalan, daha sonra kürdî yerine buselik kullanarak hüseyînâşîrân perdesinde karar eden makâm” şeklinde tarif etmiştir. Hicâzaşîrân makâmı için, “en eski belgeleri XIX. yüzyıl ortasından olan makam” açıklaması yapılmakta Râhatfezâ makâmı yerine de kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kitapta Hicâz-ı Muhâlîf makâmının tarifine de yer verilmiş, “evvelâ hicaz, neva başlar, sonra şuri perdesiyle acem başlayarak düğâhda karar eder. Makam-ı mezkûr bugün istimal olunmamaktadır” açıklaması yapılmıştır (Oransay, 1964: 30, 57). TRT repertuarında Kazım Uz’un Hicâzaşîrân makâmında Türk Aksağı usûlünde şarkısı kayıtlıdır.

Rauf Yektâ Bey, Esâtîz-i Elhân’da (1902) Hicâzaşîrân terkîbinin Dede Mehmed Zekâî Efendi tarafından ihtirâ (icat) edildiğini belirtmiştir (Akbar, 2000: 55-58)

Muallim İsmâîl Hakkı Bey, “Mûsikî Tekâmül Dersleri” (1926) adlı kitabında Hicâzaşîrân’ı terkîbler arasında göstermiş, şu şekilde tarif etmiştir: “Hüseyînî aşîrân perdesinde karar eden bu makam evvelâ hicaz makâmını icra edip ba’de hüseyînî aşîrân makâmının karar seyri ile hüseyînî aşîrân perdesinde karar eder” (Kaygusuz, 2006: 130-131). Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in, Hicâzaşîrân makâmı tarifine bakıldığında Abdülbâki Nâsır Dede’nin Hicâz-ı Muhâlîf tarifine benzediği görülmektedir.

Hüseyîn Sâdeddin Arel “Türk Mûsikîsi Nazariyâtı Dersleri” (1941-1948) adlı kitabında Râhatfezâ makâmını Aşîrân perdesinde karar veren mürekkep makâmlar arasında göstermiştir. Arel, Râhatfezâ makâmı ile ilgili “ya Hicâz, ya Uzzâl, yahut Hümayun makamıyla Aşîrân perdesindeki Hüseyînî beşlisinden mürekkeptir ve inicidir. Hicaz ve Hümayûn makâmının işaretleri konularak lâhin içinde icab ettikçe değişiklikler yapılır.” Râhatfezâ makâmının tarifini ise şu şekilde vermektedir: “Ya Hicâz, ya Uzzâl, yahut Hümayun dizisinde gezinildikten sonra durağı olan Düğâh perdesine gelinir ve bundan sonra Aşîrân perdesindeki Hüseyînî beşlisi ile karar verilir.” Arel, Râhatfezâ makâmına Hicâz Muhâlîf ya da Hicâz Aşîrân da denildiğini belirtmiştir (Akdoğu, 1991: 168).

Ekrem Karadeniz, “Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları” adlı kitabında Hicâzaşîrân ve Râhatfezâ makâmının Hicâz ve Hüseyînî Aşîrân makâmlarının birleşmesinden meydana geldiğini belirtmiştir. Râhatfezâ makâmını “Hicâz makâmının seyrini icra ile Düğâh perdesine iner.

Burada hafifçe durduktan sonra karara doğru Hüseyinî Aşîran makamına geçer ve bu makâmın da seyrini kısaca icra ile Hüseyinî Aşîran perdesinde karar verir”, Hicâzaşîrân makâmını ise “önce Hicaz makamının seyrini icra ettikten sonra Arak perdesine iner. İkinci kısmında Nevâ ve Hüseyinî perdelerinden başlayarak Hüseyinî Aşîran makamına geçer ve bu makamın seyri icabı Çârgâh, Segâh, Dügâh, Rast, Arak, Hüseyinî Aşîran ve Yegâh perdeleriyle seyrederek Hüseyinî Aşîran perdesinde karar verir” şeklinde tarif etmiş (2013: 119-120).

İsmail Hakkı Özkan, “Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri” (1987) adlı kitabında Hicâz Aşîrân, Râhatffezâ ve Hicâz-ı Muhâlîf isimleri alan bu makâmın inici bir makâm olduğunu belirtmiş makâmı şu şekilde tarif etmiştir: “hicaz ailesini meydana getiren makamlardan Zîrgûle’li Hicaz hâriç, Hümâyûn, Hicaz ve Uzzâl makamlarından birine Hüseyinî Aşîrân perdesindeki Hüseyinî beşlisinin eklenmesinden meydana gelmiştir” (2006: 552).

Şekil 7. Hicâzaşîrân Makâmı

The image shows four staves of musical notation for the Hicâzaşîrân Makâmı. Each staff contains a sequence of notes and letters (T, S, K, B, A₁₂) representing the scale. The notation is as follows:

- Staff 1: Nevâ'da Büselik 5'lisi (T T B T S A₁₂ S), Yerinde Hicâz 4'lüsü
- Staff 2: Yerinde inici Hümâyûn Dizisi (T S K T S A₁₂ S), Nevâ'da Râst 5'lisi, Yerinde Hicâz 4'lüsü
- Staff 3: Yerinde inici Hicâz Dizisi (T S K T S A₁₂ S), Hüseyinî'de Uşşâk 4'lüsü, Yerinde Hicâz 5'lisi
- Staff 4: Yerinde inici Uzzâl Dizisi (T T S K), Hüseyinîaşîrân'da Hüseyinî 5'lisi

Brackets on the right side of the notation group the first three staves as "Hicâz âilesinin üç makâmı" and the last two as "Hicâzaşîrân Makâmı Dizileri".

(Özkan, 2006: 552)

Yılmaz Öztuna (1990: 207-208), “Büyük Türk Müsîkîsi Ansiklopedisi”nde XV. yüzyılda Râhatffezâ makâmına Hicâz Muhâlîf dendiğini, sonraları Hicâzaşîrân adını aldığını ve İsmet Ağa'nın Râhatffezâ adını verdiğini, Zekâî Dede'nin ise bu makâma Hicâzaşîrân dediğini belirtmiştir. Öztuna, Râhatffezâ makâmını “Hümâyûn, veya Hicâz yahut en fazla Uzzâl ile Aşîrân'da Uşşâk makamlarından

mürekkeptir. İnici şekilde ikinci makam ile aşîran perdesinde kalır” şeklinde tarif etmiştir.

Yakup Fikret Kutluğ (2000: 236, 429) “Türk Mûsikîsinde Makâmırlar” adlı kitabında literatürde Râhatffezâ ya da Hicâzaşîrân makâmı olarak da bilinen Hicâz Muhâlîf makâmının, Dügâh’ta değil Hüseyinî Aşîrân’da karar verdiği belirtmektedir. Hicâz makâmı gösterildikten sonra karara varmak için bir başka makâmın eklenmesiyle yeni bir terkîb oluştuğunu, bu makâmın Hicâz makâmının muhâlîfi (aşlına aykırı olanı) olarak kabul edildiğini ve Hicâz Muhâlîf adını aldığı ifade etmektedir. Kutluğ, Râhatffezâ makâmı için “inici bir özellik gösteren Râhatffezâ makâmı Dügâh veya Nevâ perdesinden seyre başlar. Hicazın hangi çeşidi gösterilmek isteniyorsa, onun seyri yapılır. Hicazdaki asma karar perdelerinde durulur ve asma kararlar verilir. Dügâh üzerindeki asma karardan sonra, hicaz makâmı bırakılır. Dügâh üzerindeki Bûselik beşlisi içinde seyir devam ettirilir ve peste doğru inilerek Hüseyinî Aşîranda, Hüseyinî seyir çeşniisi içinde karara varılır. Kararlarda yeden perdesi görevini Yegâh perdesi üstlenir” tarifini vermiştir.

Çalışmanın bu bölümünde, Dede Mehmed Zekâî Efendi hakkındaki bilgilere ve eser analizlerine yer verilmiştir.

Dede Mehmed Zekâî Efendi (1824/1825-25.11.1897)

Klâsik Türk müziğinin son büyük bestekârlarından olan Zekâî Dede, on sekiz yaşını bitirdiği zaman hâfız olmuş ve babası hattat Süleyman Hikmetî Efendi’den hat icâzetnâmesi almıştır (Akbayar, 2000: 13). Eyyübî Mehmed Bey ile başladığı mûsikî meşklerine hocasının vesile olmasıyla Dede Efendi ile sürdürmüştür. Ayrıca Dede Efendi’nin konağında tanıştığı, Dede Efendi’nin diğer bir önemli öğrencisi olan Dellâlzâde İsmâîl Efendi’den de faydalanmıştır (İnal, 2019: 320).

1845 yılında Said Paşazâde Mustafa Fâzıl Paşa ile Mısır’a giderek dinî ve dindışı yerel mûsikîyi incelemiş ve Şeyh Şehâb’dan mûsikî meşk etmiştir (Yüksel, 2001: 41-42). Arapça güfteli ilâhîlerinin (şuğl) çoğunu Mısır’da bestelediği söylenir. 1884 yılından itibâren Dârüşşafaka’da mûsikî öğretmeni olup ölümüne kadar, 14 yıl boyunca genç nesile Türk Mûsikîsi’ni sevdirmeye çalışmıştır (Akbayar, 2000: 23-24,33).

43 yaşında Mevlevîliğe intisâb etmiş, Yenikapı Mevlevîhânesi’ne devâm ederek âyîn okumuştur. 1884 yılında 60 yaşındayken, öğrencisi Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede’nin ısrârı üzerine Bahâriye

Mevlevîhânesi'ne kudûmzenbaşı olmuş ve kendisine "Dede" ünvanı (çilesi tamam sayılarak) verilmiştir (İnal, 2019: 326-327)¹.

Oğlu Ahmed Irsoy, babasının 5 Âyin, 100 kadar Kâr, Beste ve Semâî, 400 küsur İlâhî, Şuğl, Şarkı ve Marş bestelediğini ifade etmiştir ancak günümüze 5 âyin ile 95 Kâr, Beste ve Semâî ve küçük formda bestelediklerinden sadece 163'ü gelebilmiştir (Öztuna, 1990: 513).

Sûzidil, Mâye, Isfahân, Sûznâk ve Sabâzemzeme makâmlarından bestelediği Mevlevî Âyinleri'nden başka Hisârbûselik, Şehnâzbûselik, Hicâzâkâr fasılları ile Ferahnâk Beste ve Semâîsi, Acemaşîrân Bestesi ve Sûzidil Semâîsi şâhserleri arasında sayılabilir.

Rauf Yektâ, Esâtîz-i Elhân'da Bayatî-Bûselik ve Hicâzaşîrân terkîblerinin Zekâî Efendi tarafından icat edildiğini belirtmiştir (Akbayar, 2000: 55-58)

Dede Mehmed Zekâî Efendi son dört âyini bir yıl içinde bestelemiştir. Seksen fasıldan, iki bin kadar büyük formda eser, birçok durak, ilâhî ve şarkı ile otuz kadar Mevlevî Âyini'nin ezberinde olduğu belirtilmektedir. Hamparsum ve Batı notasını hayatının son yıllarında öğrendiği ancak hiç kullanmadığı bilinmektedir (Öztuna, 1990: 514). Zekâî Dede, Klâsik Müziğimizin repertuarını günümüze aktaranların başında gelmektedir (Çevikoğlu, 2008: 128).

Hicâzaşîrân Makâmındaki Eserler

TRT Repertuarında Hicâzaşîrân makâmında toplamda 16 eser kayıtlıdır. Bu eserler tablo şeklinde aşağıda verilmektedir.

Tablo 1. Hicâzaşîrân Makâmında Bestelenmiş Eserler

Bestekâr	Güfte Şairi	Form/Usûl	Eser Adı
Tanbûri İsmâîl Ağa (1880)		Fahte Peşrev	
		Sazsemâîsi	
		Sazsemâîsi	

¹ Çile tamamlamayıp şeyhi tarafından çilesi tamam sayılması sebebiyle "Dede" ünvanı, isminin sonuna değil başına getirilmiştir. Pek çok yazar, bestekârı Dede Mehmed Zekâî Efendi yerine Zekâî Dede olarak anmayı tercih etmiştir. Bkz. (Öztuna, 1990: 513; İnal, 2019: 320). Rauf Yektâ Bey, Hoca Zekâî Dede Efendi ve Zekâî Efendi olarak anmıştır (Akbayar, 2000: 11).

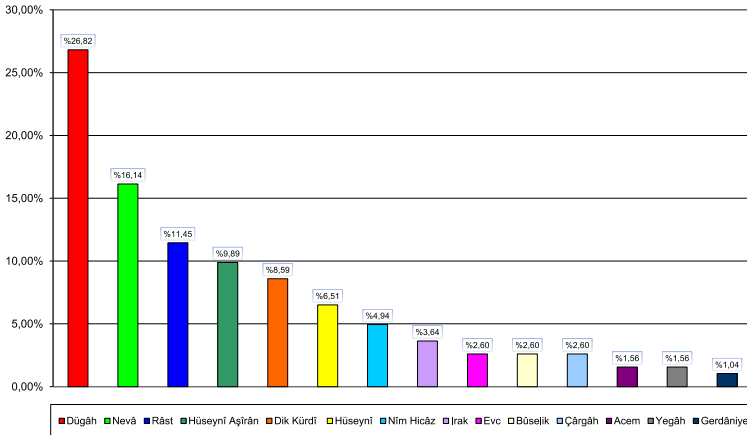
Dede Mehmed Zekâî Efendi (1824/25-1897)		Fer Murabbâ	Zülfün ki benim sünbül-i bâğ-î hevesimdir
		Çenber Beste	Gönlümü virân eden a'dâyı dilşâd eyleme
	Mevlânâ	Ağırsemâî	Hele nîm(i) mest(i) geçtem kadehî diger meded kün
		Nakış Yürüksemâî	Âşüfte diliz dâm-ı hevâ meskenimizdir
Tanbûri İzzeddin Bey (?)	İhsan Bey- Hâfız Mustafa	Aksak Şarkı	Gönlüm sana rûhum sana meclûb
Müderrişzâde Hakkı Bey (?)		Devrihindî Duanâme	Gıpta eylerse becâ şevk-i cihâna âsumân
Mehmed Subhî Ezgi (1869-1962)		Curcuna Saz Eseri (Hava)	
Kâzım Uz (1872-1938)		Türk Aksağı Şarkı	Rûhumda bahârımda açan tatlı emelsin
Hüseyin Sâdeddin Arel (1880-1955)		Durak Evferi/Durak	Hemîşe bülbülün gülşende feryadı muhabbettir
	Şemseddin Sivâsî	Durak Evferi/Durak	Andım yine ol bezm-i mestânelik el verdi
Ûdî Sedâd Öztoprak (1890-1942)		Nîm Evsat İ	Sinemde sıkıp sevdiğimi öptükçe lebinden (sâkî-i ezel)
Sadettin Heper (1899-1980)	Sıtkı Göker	Yürüksemâî	Aşka bağlan, rûhunun iksiridir, şeydâ gönül
Necmi Pişkin (?)		Aksak Şarkı	Affeyle günâhım ne olur, ey şûh pesendim

Tablo 1 incelendiğinde Hicâzaşîran makâmında en fazla eser besteleyen bestekârın Zekâî Dede olduğu görülmektedir. TRT repertuarında, Zekâî Dede'nin Hicâzaşîran makâmında Fer Murabbâ, Çenber Beste, Ağırsemâî ve Yürüksemâî olmak üzere 4 eseri kayıtlıdır. Repertuarda Tanbûri İsmâîl Ağa'ya ait Peşrev ve iki adet Sazsemâisi bulunmaktadır. Tanbûri İzzeddin Bey'in Aksak Şarkı'sı, Subhî Ezgi'nin Durak ve Hava isimli saz eseri, Kâzım Uz'un Türk Aksağı Şarkı'sı ve Sâdeddin Arel'e ait Durak kayıtlıdır. Ûdî Sedâd Öztoprak'a ait Nîm Evsat İlâhi, Sadettin Heper'e ait Yürüksemâî ve Necmi Pişkin'e ait Aksak Şarkı TRT repertuarında bulunmaktadır. Repertuarda bestekârı Müderrişzâde Hakkı Bey olarak kayıtlı bulunan bir adet Duanâme yer almaktadır.

Tablo 2. Hicâzaşîrân Murabbâ Beste Perde Oranları

Perde Adı	Adedi	Yüzdesi
Dügâh	103	26,82
Nevâ	62	16,14
Râst	44	11,45
Hüseynî Aşîrân	38	9,89
Dik Kürdî	33	8,59
Hüseynî	25	6,51
Nîm Hicâz	19	4,94
Irâk	14	3,64
Evc	10	2,60
Bûselik	10	2,60
Çârgâh	10	2,60
Acem	6	1,56
Yegâh	6	1,56
Gerdâniye	3	1,04
Toplam	384	100

Tablo 2 incelendiğinde Hicâzaşîrân Murabbâ Beste’de en fazla kullanılan perdenin %26,82 oranla Dügâh perdesi olduğu görülmektedir. İkinci sırada %16,14 oranla Nevâ perdesi ve Nevâ perdesini üçüncü sırada %11,45 oranla Râst perdesinin takip ettiği görülmektedir. Eserde en az kullanılan perdenin %1,04 ile Gerdâniye perdesi olduğu dikkat çekmektedir. Hicâzaşîrân Murabbâ Beste adlı eserdeki perde oranları aşağıda yer alan grafikte de verilmektedir.

Şekil 9. Hicâzaşîrân Murabbâ Beste Perde Oranları

Hicâzaşîrân Ağırsemâî

Şekil 10. Hicâzaşîrân Ağırsemâî Analiz Notası

Hicâzaşîrân Ağırsemâî

Hele nîm(i) mest(i) geştem kadehî diger meded kün

Usûl: Aksaksemâî Beste: Zekâî Dede

Âh He-le nîm - (i) mest - (i) geş -
Çü ha - rif - (i) nik - (i) geş -
da - tem a - man he - le nîm - (i) mest - (i) geş -
ri a - man çü - ha - rif - (i) nik - (i) da -
tem a - man ka - de - hî di - ger - me - ded (di)
ri a - man tû be - terk - i - nik - ü bed (di)
kün kün ka - de - hî di - ger - me - ded (di)
kün tû be - terk - i - nik - ü bed (di)
kün âh ta dir ten ni ten ni ten til lil len ni

Güfte: Hz. Mevlânâ

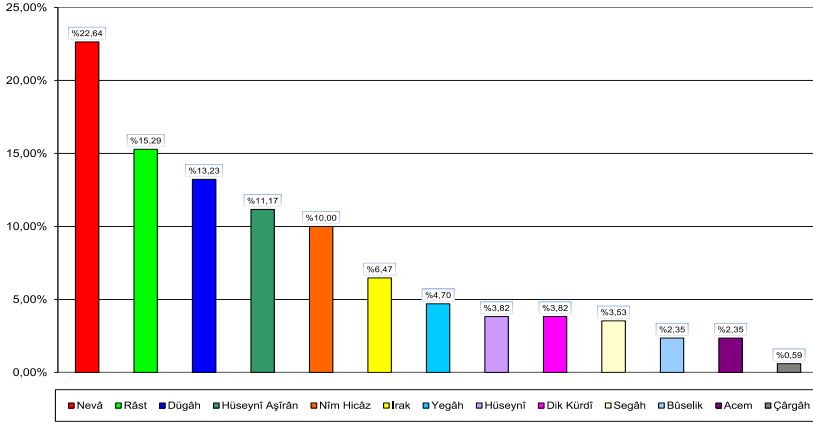
Tablo 3. Hicâzaşîrân Ağırsemâî Perde Oranları

Perde Adı	Adedi	Yüzdesi
Nevâ	77	22,64
Râst	52	15,29
Dügâh	45	13,23
Hüseyinî Âşîrân	38	11,17
Nîm Hicâz	34	10,00
Irâk	22	6,47
Yegâh	16	4,7
Hüseyinî	13	3,82
Dik Kürdî	13	3,82
Segâh	12	3,53
Büselik	8	2,35

Acem	8	2,35
Çârgâh	2	0,59
Toplam	340	100

Tablo 3 incelendiğinde Hicâzaşîrân Ağırsemâî’de en fazla kullanılan perdenin %22,64 oranla Nevâ perdesi olduğu görülmektedir. İkinci sırada %15,29 oranla Râst perdesi ve Râst perdesini üçüncü sırada %13,23 oranla Dügâh perdesinin takip ettiği görülmektedir. Eserde en az kullanılan perdenin %0,59 oranla Gerdâniye perdesi olduğu dikkat çekmektedir. Hicâzaşîrân Ağırsemâî’ adlı eserdeki perde oranları aşağıda yer alan grafikte de verilmektedir.

Şekil 11. Hicâzaşîrân Ağırsemâî Perde Oranları



Hicâzaşîrân Nakış Yürüksemâî

Şekil 12. Hicâzaşîrân Nakış Yürüksemâî Analiz Notası

Hicâzaşîrân Nakış Yürüksemâî

Usûl: Yürüksemâî Beste: Zekâî Dede

Â - şüf - te di - liz dâm - ı he - vâ (vâ)
(vâ) mes - ke - ni - miz - dir
Â - şüf - te di - liz dâm - ı he - vâ (vâ)
(vâ) mes - ke - ni - miz - dir
Â - zâ - de se - riz ben - di be - lâ (lâ)
(lâ) me - me - ni - miz - dir âh
tâ dir te ni ten ni te ne ni ten ter dil li te ne nen
nâ de re dil li ney vâ y âh ten nen ni ten nen ni
ten nen ni te ne nen tennen ni ten nen ni ten nen ni te ne nen

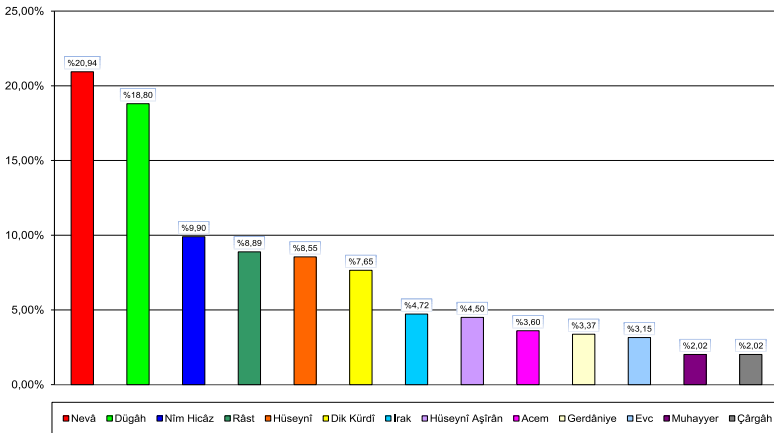
Âşüfte diliz dâm-ı hevâ meskenimizdir

Tablo 4. Hicâzaşîrân Nakış Yürüksemâî Perde Oranları

Perde Adı	Adedi	Yüzdesi
Nevâ	186	20,94
Dügâh	167	18,80
Nîm Hicâz	88	9,9
Râst	79	8,89
Hüseynî	76	8,55
Dik Kürdî	68	7,65
Irâk	42	4,72
Hüseynî Âşîrân	40	4,5
Acem	32	3,6
Gerdâniye	30	3,37
Evc	28	3,15
Muhayyer	18	2,02
Çârgâh	18	2,02
Bûselik	6	0,67
Tiz Bûselik	2	0,22
Toplam	880	100

Tablo 4 incelendiğinde Hicâzaşîrân Nakış Yürüksemâî’de en fazla kullanılan perdenin %20,94 oranla Nevâ perdesi olduğu görülmektedir. İkinci sırada %18,80 oranla Dügâh perdesi ve üçüncü sırada %9,9 oranla Nîm Hicâz perdesi yer almaktadır. Eserde en az kullanılan perdenin %0,22 oranla Tiz Bûselik perdesi olduğu görülmektedir. Hicâzaşîrân Nakış Yürüksemâî adlı eserdeki perde oranları aşağıda yer alan grafikte de verilmektedir

Şekil 13. Hicâzaşîrân Nakış Yürüksemâî Perde Oranları



SONUÇ VE ÖNERİLER

13. yüzyıldan günümüze kadar Hicâzaşîrân makâmının tarihsel süreçteki değişim izlerine bakıldığında makâmın önceleri Hicâz-ı Muhâlif adını aldığı, günümüzde ise Râhatfezâ ve Hicâzaşîrân isimleriyle anıldığı görülmektedir. Safiyyüddîn Urmevî ve sonrasında Ali Şâh bin Hacı Büke'nin 30. Devir olarak gösterdikleri Hicâz-ı Muhâlif tariflerinin benzerliği dikkat çekmektedir. 15. yüzyıla gelindiğinde Bedri Dilşâd, Ahmetoğlu Şükrullâh, Hızır bin Abdullâh ve Yûsûf bin Nizâmeddin Kırşehrî gibi yazarlar tarafından Hicâz-ı Muhâlif makâmı, Hicâz yapıp Karcıgâr karar eden bir terkîb olarak anlatılmıştır.

18. yüzyılda ise Kantemiroğlu'nun vermiş olduğu Hicâz-ı Muhâlif tarifinin farklı olduğu görülmektedir. Birçok tarifte Hicâz gösterip Karcıgâr şeklinde karar eden Hicâz-ı Muhâlif, Kantemiroğlu'nun tarifinde Acem şeklinde karar etmektedir.

Nâyi Osmân Dede, Hicâz-ı Muhâlif tarifini verirken Hüseyinî Aşîrân perdesinden söz etmekte, Hicâz-ı Muhâlif'in tarifinin değiştiği görülmektedir. Abdülbâki Nâsır Dede'de de benzer tarif yer almaktadır. Nâsır Dede'nin Hicâz-ı Muhâlif olarak tanımladığı terkîb, Zekâî Dede'nin eserlerindeki yapıyla benzerlikler göstermektedir.

20. yüzyıla gelindiğinde Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Hicâzaşîran makâmı tarifinin de de Nâsır Dede'nin Hicâz-ı Muhâlif tarifiyile benzer olduğu görülmektedir.

Rauf Yektâ Bey'in vermiş olduğu bilgilere bakıldığında Hicâzaşîran terkîbinin Zekâî Dede tarafından terkîb edildiği bilgisine ulaşılmaktadır.

Râhatfezâ makâmının tarifine bakıldığında, Kemanî Hızır Ağa, Mehmed Hafid Efendi, Abdülbâkî Nâsır Dede, Kevserî ve Hâşim Bey'in "Hicâz yapıp Irâk karar eder" tarifini vererek benzer ifadelerle açıkladıkları görülmektedir. Râhatfezâ makâmı Hicâz yaptıktan sonra Irâk perdesinde karar ederken, 20. yüzyıla gelindiğinde farklılığa uğramış, Hüseyinî Aşîrân perdesinde kalan bir makâm olarak anlatılmaya başlanmıştır. Günümüzde ise Hicâzaşîrân makâmı ile aynı olduğundan söz edilmektedir.

Zekâî Dede'nin Hicâzaşîran eserlerindeki makâmsal analiz bölümünde, perde kullanımındaki oranlara bakıldığında, Hicâzaşîrân Murabbâ'da sırasıyla Dügâh, Nevâ ve Râst perdelerinin sık kullanıldığı, Gerdâniye perdesinin az kullanıldığı görülmektedir. Hicâzaşîrân Ağırsemâî'de, çoğunlukla Nevâ, Râst ve Dügâh perdelerinin kullanıldığı,

en az kullanılan perdenin ise Çârgâh olduğu fark edilmektedir. Hicâzaşîrân Yürüksemâî’de, Nevâ, Dügâh ve Nîm Hicâz perdelerinin sık kullanıldığı, en az kullanılanın perdenin ise Tîz Bûselik perdesi olduğu görülmektedir. Perde oranları genel olarak incelendiğinde, Nevâ ve Dügâh perdelerinin sıklıkla kullanıldığı söylenebilir.

Zekâî Dede’nin Hicâzaşîrân makâmı kullanımına bakıldığında, Nevâ perdesinden seyre başlandığı, Hicâz makâmı seyri ile Dügâh perdesinde geçici karar verildiği, daha sonra Hicâz yapısından çıkıldığı, Yegâh perdesi yeden alınarak Hüseyinî Aşîrân perdesinde karar verildiği görülmektedir. Dede Mehmed Zekâî Efendi Murabbâ Beste’sinde makâma Hicâz seyir ile başlamış, Evc perdesini göstermek suretiyle Dügâh perdesinde Hicâz’lı yapıyı tamamlamıştır. Ardından Dügâh perdesi üzerindeki Hicâz aralığını değiştirerek Yegâh perdesi üzerinde Rast’lı kalış gerçekleştirmiştir. Tekrar Hicâz sesleriyle Rast perdesi üzerinde kısa bir Nikriz kalışı yapmış ve devamında tıpkı Nâyi Osman Dede’nin Hicâz Muhâlif için yaptığı tarifte görüldüğü gibi Geveşt makâmının durak bölgesinde kullandığı yapıyı hissettirerek Hüseyinî Aşîrân perdesinde eseri karar ettirmiştir.

Ağırsemâî’de ise esere Nişâbur’lu bir yapı ile başlanmış, Hicâz makâmı sesleriyle Dügâh perdesi üzerinde Hümâyûn makâmı gösterilmiştir. Ardından önce Yegâh perdesi üzerinde ardından Rast perdesi üzerinde Rast’lı kalış gerçekleştirilerek Hüseyinî Aşîrân üzerinde Yegâh perdesi yedenli karar yapılmıştır.

Uzunca Hicâz yapısının gösterildiği Yürüksemâî’de karara gidilirken Rast perdesi üzerinde kısa bir kalış yapılmış ardından Hüseyinî Aşîrân perdesinde makâm karar ettirilmiştir.

Dede Mehmed Zekâî Efendi’nin Hicâzaşîrân eserlerinde genel olarak Hicâz ve Hümâyûn yapılarının kullanılarak seyre başlandığı, Rast perdesi üzerinde ve Yegâh perdesi üzerinde Rast’lı kalışlar yapmak suretiyle makâmın Hüseyinî Aşîrân perdesinde karar ettirildiği görülmektedir.

TRT repertuarında Hicâzaşîrân makâmında yalnızca 16 eser kayıtlıdır. Bu eserlerden 4’ü Dede Mehmed Zekâî Efendi’ye aittir. Hicâzaşîrân makâmından bestelenmiş eserlerin sayıca az olmasının sebebinin ise makâmın yeterince tanınmadığından kaynaklandığı düşünülmektedir. Günümüzde az kullanılan makâmlardan olan Hicâzaşîrân makâmının anlaşılabilmesine katkı sağlayan bu çalışmanın, günümüz bestecileri tarafından ele alınarak Hicâzaşîrân makâmından yeni

bestelerin yapılmasına ve böylelikle makâmın yaygın olarak kullanılabilmesine imkân sağlaması ümîd edilmektedir.

KAYNAKÇA

- Akbayar, N. (2000). *Esâtîz-i Elhân*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Akdoğu, O. (1991). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı Dersleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aksu, F. A. (1988). *Abdülbâki Nâsır Dede Tetkik ü Tahkik*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Arısoy, M. (1988). *Seydî'nin El Matla Eseri Üzerine Bir Çalışma*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bardakçı, M. (2011). *Ahmedoğlu Şükrullah*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ceyhan, A. (1997). *Bedr-i Dilşad'ın Murâd-Nâmesi II*, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Çakır, A. (1999). *Alişah B. Hacı Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü-l -Usûl Adlı Eseri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çelik, B. B. (2001). *Hızır Bin Abdullah'ın Kitâb'l-Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çevikoğlu, T. (2008). *Semânın Sadâsı*, İstanbul: Türkiye Finans Katılım Bankası Yayınları.
- Doğrusöz, N. (2007). *Harîrî bin Muhammed'in Kırşehirî Edvarı Üzerine Bir İnceleme*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Erguner, S. (1991). *Kutb-ı Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Ta'birât-ı Müsîkî*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- İnal, İ. M. K. (2019). *Hoş Sadâ, Son Asır Türk Musikişinasları*, İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Kamiloğlu, R. (1998). *Şehrî Kırşehirî el-Mevlevî Yusuf İbn Nizameddin İbn Yusuf Rumî'nin Risale-i Müsîkîsi'nin Transkribe ve*

- Değerlendirilmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Karadeniz, M. E. (2013). *Türk Müsıkisinin Nazariye ve Esasları*, Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kaygusuz, N. (2006). *Muallim İsmail Hakkı Bey ve Müsiki Tekâmül Dersleri*, İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Oransay, G. (1964). *Kâzım Uz, Musiki Istılâhatı*, Küğ Yayını: Ankara.
- Özkan, İ. H. (2006). *Türk Müsıkisi Nazariyatı ve Usûlleri* (18. Baskı), İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Müsıkisi Ansiklopedisi II*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kırşehirli Yusuf. (2014). *Türk Müzik Kültürünün Tarihsel Kaynakları Olarak Edvârlar Yayın Dizisi*. O. M. Öztürk ve U. Sezikli (Ed.), *Risâle-i Müsiki* (1. baskı, s. 16-74) içinde. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Sezikli, U. (2000). *Kırşehirli Nizâmeddin İbn Yûsuf'un Risâle-i Müsiki Adlı Eseri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sezikli, U. (2017). *Fihrist Bir Eser Murad-Nâme'de Müsiki*: International Journal Of Eurasia Social Sciences, 8 (26), 126-149.
- Tekin, A. (2003). *Hızır Ağa'nın "Müsiki Risâlesi" İsimli Yazma Eserinin Transkripsiyonu ve Dönemin Edvârları ile Mukayesesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Tura, Y. (2001). Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu, Kitâbu 'İlmi'-i-Müsiki 'alâ vechi'l-Hurûfât, Müsikiyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y. (2006). *Nâsır Abdülbâkî Dede, İnceleme ve Gerçeği Araştırma, Tedkik ü Tahkik*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Uslu, R. (2001). *Mehmed Hafid Efendi ve Musiki*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Uygun, M. N. (1990). *Kadıızâde Tirevî ve Musikî Risalesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Uygun, M. N. (2019). *Kitâbü'l-Edvâr* (İkinci Baskı), İstanbul: İbn Haldun Üniversitesi Yayınları.
- Uygun, M. N. (2021). *Tirevi'nin Mûsikî Risalesi* (İkinci Baskı), İstanbul: DMKitap.
- Yalçın, G. (2016). *19. Yüzyıl Türk Musikisinde Hâşim Bey Mecmuası-Birinci Bölüm: Edvâr*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Yalçın, G. (2020). *Nâyî Mustafa Kevserî'nin Kaleminden 18. Yüzyıl Türk Musikisi-Kevserî Mecmuası*, Ankara: Gece Kitaplığı.
- Yüksel, H. İ. (2001). *Rauf Yekta Bey'in Esâtiz-i Elhân Adlı Eseri ve İncelenmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

BOTTESINI “FANTASIA SULLA LA SONNAMBULA DI BELLINI” ESER İNCELEMESİ

Bottesini “Fantasia Sulla La Sonnambula Di Bellini” Work Review

DOI NO: 10.36442/AMADER.2023.81

Çiler AKINCI¹
Gökçehan GEZER²

Geliş Tarihi: 20.09.2022

Kabul Tarihi: 21.12.2022

Özet

Uzun yıllar kontrbasın solo çalgı olamayacağı önyargısına rağmen Bottesini'nin başarısı, olağanüstü yeteneği ile aslında çekicilik amaçlı olmayan bu çalgının doğasında bulunan güçlüklerin üstesinden gelmesi ve kontrbas ile mucizeler gerçekleştirmesinden kaynaklanır. Bottesini'nin kontrbas ile ortaya koyduğu üstün performans izleyicileri ve müzik eleştirmenlerini hayrete düşürerek, “Kontrbas'ın Paganini'si” olarak anılmasını sağlar.

Günümüz kontrbas icracılarının ulaştıkları teknik seviyelerinin temellerini atan besteci, şef, kontrbas virtüözü G. Bottesini'nin bir başka İtalyan besteci olan V. Bellini'nin “La Sonnambula” operasından uyarlamış olduğu Fantasia sulla “La Sonnambula” adlı eseri kontrbasın tarihte solo çalgı olarak kullanıldığı ilk eser olma özelliğini taşır.

Bu çalışmada G.Bottesini'nin hayatı ve sanatı tanıtılmaya çalışılmış, virtüöz ve besteci olarak “La Sonnambula” adlı eserin formal incelemesi yapılmıştır. İncelemede alıntılanan bölümlerin ve bu bölümlerden oluşan varyasyonlarda, G.Bottesini'nin yazmış olduğu eserin kurgusu ve eserin kontrbasa uyarlama sürecindeki amaç ve yöntem araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bellini, Bottesini, Kontrbas, La Sonnambula, Opera.

Abstract

Despite the long-standing, deep-rooted prejudice against the double bass as a solo instrument, Bottesini's success stems from his extraordinary talent overcoming the difficulties inherent in this instrument, which is not acutally intended for attrativeness, and him performing miracles with the double bass. Bottesini's outstanding performance with the double bass astonished the audience and music critics, making him known as the “Paganini of double bass”.

In this study, the piece Fantasia sulla “La Sonnambula”, adapted from another Italian composer Vincenzo Bellini's “La Sonnambula”, by composer, conductor and double bass virtuoso Giovanni Bottesini, who laid the foundations for the double bass to be accepted as a solo instrument in its history and the

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, e-posta: cilerakinci@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-5119-6136

² E-posta: gezenbass@yahoo.com ORCID ID: 0000-0002-7402-7789

technical level reached by today's double bass players, has been examined. During the comparison process between these two pieces, a detailed and comprehensive biography of Bottesini was also prepared. In this study, Bottesini's life and art has been presented considering his anxieties in his inner world as a composer and a double bass virtuoso.

In this article is devoted to the formal examination and the analysis of "La Sonnambula". In this review of the piece, the sections quoted and the variations consisting of these sections were analyzed and Bottesini's purpose and method of adapting the piece to double bass were investigated.

Keywords: Bellini, Bottesini, Double Bass, La Sonnambula, Opera.

GİRİŞ

Bottesini kendini öncelikle bir kontrabas virtüözü olarak tanımlar ve uluslararası ününü buna borçludur. 1883'de Paris konserinde çok teknik parçalar olan Lucia der Lammermoor, Carnival of Venice, Elegy, Tarantella, Nel cor non pui mi sento, gibi parçaları inanılmaz bir hız ve netlik ile sanki çok kolaymış gibi çalmıştır. Seksen beş adet kendi eseri olsa da Bottesini'nin salonları dolduran gösterisi genelde standarttır. Puritan Fantasy ve Carnival of Venice'in yanında klarinitle düet programının ana hatlarını oluşturur.1860'dan önce genelde Paris'te Vincent Sighicelli ve Londra'da Camilo Sivori ile sık sık The Grand Duo Concertante çalar. Bakıldığında Bottesini'nin çalış stili, zarif ifadeleri, kusursuz bir entonasyon ve çalgısına müthiş bir hakimiyetle birleştirmesi üzerine kuruludur.

“Sanki kontrabasin içinde yüzlerce bülbül varmışçasına birçok farklı melodisi, flüt benzeri akışları bizi hayrete düşürürdü. Bu armonik sekansları nereden bulurdu? O uzun, hassas parmaklarıyla tam doğru noktaya nasıl basardı? Parmakları tuşe üzerinde nasıl hızla aşağı-yukarı hareket eder ve boyun kısmından dev gibi çalgısını tutar, müzikal bir gökgürültüsü yaratırdı. Tüm bunları yaparken yüzünde hiç değişmeyen sakin bir ifade ile izleyicisini süzerdi. Hiçbir zaman onun olağanüstü zerafetini ve kesinliğini, ilahi tonlarını ve ince zevkini dinlemekten yorulmam. Bazen insani bir hata yapmasını bekleriz fakat Bottesini her zaman hedeflediğini yapar ve her zaman mükemmel olanı hedefler” (Hawels, Brun, 2000: 235).

Uzun yıllar kontrabasin bir solo çalgı olamayacağı önyargısına rağmen 1860'da Fetis, Bottesini'nin başarısını şöyle değerlendirir:

“Bu yazıya konu olan sanatçının olağanüstü yeteneğinden ilham alan hayranlığa rağmen, yine de, bu kadar büyük yeteneklerin, çekicilik amaçlı olmayan bir enstrümanın doğasında bulunan zorlukların

üstesinden gelmek için harcanması neredeyse üzücü. Bu müstesna yeteneğin gerçekleştirdiği mucizeler, ancak hayrete düşürebilir, kendi doğal sahasında kusursuzca çalınan bir çalgının saf, tatlı zevkini veremez” (Brun, 2000: 236).

Özellikle erken dönem eserlerinde birçok besteci popüler operaların temalarını alıntılıyarak varyasyonlarında kullanmıştır. Tema ve varyasyon üzerine çalışmalar yetkin bestecilerin hem stillerini çözmek ve bir öğreti modeli olarak kullanıp özümsemek hem de amatör icracıların dikkatini çekmek için etkili bir yöntemdi. Ayrıca 18. ve 19. yüzyıl’ın başlarında varyasyonlar ve alıntılar yayıncıların sayesinde büyüyen pazarda gelir kaynağıydı. Bottesini’nin varyasyonları ve opera alıntıları İtalyan opera tarzının etkisinde, virtüözlük seviyesindedir. Bu geleneksel yöntem Avrupa boyunca yaygın ve seyahat eden her virtüözden beklenmektedir.

Operatik alıntılar ile birlikte tema ve varyasyon bölümleri genellikle Bottesini’nin eserleri içerisinde benzer tür çalışmalar olarak değerlendirilir. Bu iki alıntı kompozisyon türü arasında aynı olduklarını düşünmeyi haklı gösteren özellikler ve birçok ortak nokta var. Tema ve varyasyon bölümlerinin çoğu popüler operaya dayanmaktadır. Temalar ve varyasyon bölümleri veya geleneksel şarkılar ve operatik ifadeler virtüöz icracıların becerilerini göstermek için sergilenir. Muhtemelen bu nedenle Bottesini bu her iki tür kompozisyonu hemen yayınlanmak üzere değil, kendisi tarafından icra edilmek üzere tasarlamıştır. Milano Konservatuarı’ndaki öğrencilik yıllarında ve aynı zamanda kariyerinin de başlarında birçok varyasyon ve operatik alıntılar bestelemiştir (Castilla, 2007: 32).

Bottesini’nin Eserleri

Tablo 1. Bottesini’nin Solo Kontrbas Eserleri ve Konçertoları

<i>Solo Kontrbas ve Piyano Eserleri</i>		<i>Konçertoları</i>
Allegretto Capriccio “Alla Chopin”	Melodia no.1	Kontrbas Konçerto no.1 Fa diyez minör
Allegro di Concerto “Alla Mendelssohn”	Melodia no.2	Kontrbas Konçerto no.2 Si minör
Capriccio di Bravura	Melodia no.3	Concerto di Bravura
Elegia in D No.1	Melodia no.4	Gran Duo Concertante for Violin and Double Bass

Elegia No.2 “Romanza Drammatica”	Reveria	Gran Duo Concertante for Clarinet in A and Dobble Bass
Elegia No.3 “Romanza Patetica”	Tarantella la minör	Concerto in c-minör
Fantasia sulla”Beatrice di Tenda” di Bellini	Tre Gran Due per Contrtabassi	Gran Duo Passione Amarosa per due Contabassi
Fantasia sulla “Cerrito”	Variazione sulla “Nel cor pio non mi sento”	
Fantasia sulla “La Sonnambula” di Bellini	Fantasia on Bellini’s “Puritani”	
Fantasia sulla “Norma” di Bellini	Fantasia on Bellini’s “La Straniera”	
Introduzione e Bolero	Fantasia on Donizetti’s “Lucia di Lammermoor”	
Introduzione e Gavotta	Fantasia on Verdi’s “II Trovatore”	
Introduzione “Carnivale di Venezia”	Serenata from Rossini’s “Berber of Seville”	
Meditazione (Aria di Bach)	Aria from Verdi’s “II Trovatore”	
Adagio Melanconico e Appassionato	Romanza on Donizetti’s “L’Elisir d’amore”	

Tablo 2. Bottesini’nin Opera Orkestra ve Oda Müziği Eserleri

<i>Operaları</i>	<i>Orkestra Eserleri</i>	<i>Oda Müziği Eserleri</i>
Cristorfo Colombo (1848)	Senfoni in D-majör (1836)	Gran Quintetto in c- minör
L’assedio di Firenze (1856)	Arabian Nights (1878)	String Quartet no.1 in b-minör
II Diavolo della Notte (1858)	Alba sul Bosforo (1881)	String Quartet no.2 in B-flat Majör
Marion Delorme (1862)	Sinfonia Caratteristica	String Quartet no.3 in f-sharp minör
Un amour en Baviere	Grazziella	String Quartet no.4 in D-Majör
Vinciguerra il bandito (1870)	Marcia Funebre	String Quartet no.5 in E-flat Majör
Ali Baba (1871)	Marcia Orientale	String Quartet no.6 in e-minör
Ero e Leandro (1879)	Margherita	Quintet no.1 in c-

		minör
Cedar (temsili yapılmadı)	Ouverture	Quintet no.2 in-e minör
La Regina del Nepal (1880)	Divertimo per Corno da Caccia and Orchestra	Quintet no.3 in A-Majör
Nerina (1882)	Ero e Leandro, Prelude	Quintet no.4 in F-Majör
La figlia dell'angelo o Azaele (temsili yapılmadı)	Il Diavolo della Note	Duetto-Clarinet, Double Bass and Piano
La torre di Babele (temsili yapılmadı)	Ali Baba ,Ouverture	

Tablo 3. Bottesini'nin Kontrbas Şan Piyano, Dinsel ve Diğer Çalgılar için Eserleri

<i>Kontrbas Şan ve Piyano Eserleri</i>	<i>Diğer Çalgılar için Çalışmaları</i>	<i>Dinsel Çalışmaları</i>
Tutto il Mondo Serra	Morceaux-Viola and Piano	Garden of Olivet
Un Bacio solo	Reverie-Viola and Piano	Messa di Requiem
Guardami Ancor	Capriccio-Cello and Piano	
Eil pianto del mio cor	Reveria-Cello and Piano	
Canta Roberto		
Retourner a la Paix des Champs		
Une bouche Aimee		

(https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Giovanni_Bottesini)

İtalyan okulunun sadık bir üyesi olan Bottesini, yazmış olduğu eserlerde seyircinin dikkatini çekerek yeteneklerini sergilemek adına sevilen İtalyan opera eserlerini uyarlama yoluna gitmiştir. Bu uyarlamaların büyük çoğunluğu Bellini'ye ait olması dolayısı ile Bellini'nin müziğine ayrı bir önem verdiği görülmektedir. Bu Bellini uyarlamaları: Puritani, La Straniera, Norma, Beatrice di Tenda, La Sonnambula'dır. Bottesini'nin Fantasia sulla "La Sonnambula" eseri, onun en eski opera uyarlamalarından biridir. Kompozisyonu için net bir tarih olmamakla birlikte, muhtemelen Bottesini eseri öğrencilik döneminde bestelemiştir. Bottesini Fantasia sulla "La Sonnambula"yı Fantasia sulla "Straniera" ile birlikte orkestra eşliğinde Manrouer Amfityatro'da ve 1840 Nisan'ında Trieste Teatro Comunale'de icra

etmiştir ve muhtemelen yine 1840'ta Crema'daki Teatro Sociale'deki ilk konserine dahil etmiştir. Sonrasında Fantasia sulla “La Sonnambula” Bottesini'nin konser repertuarının temelini oluşturmuş ve bir kontrbas virtüözü olarak en sık icra ettiği parçalarından biri olmuştur (Castilla, 2007: 56).

Fantasia sulla “La Sonnambula” Bottesini'nin kariyerinin erken döneminde bestelenmiş bir eser olmasına rağmen, operanın yapısal özellikleri korunarak sunulmuştur. Aynı zamanda bu eser, icracının virtüöz yeteneklerini sergilemeye yönelik açık bir niyete sahiptir ve bölümler operanın orijinal sırasıyla sunulmamıştır. Bu eserde operadan bağımsız olarak icra edilen bölümler farklı teknikleri harmanlayıp eserin orijinalinden ilham alınarak üretilmiştir. Genel olarak eserin yapısı kontrbasın ifade özellikleri ile belirlenmiş, alıntı yapılan pasajlar kontrbasın pedal seslerinin izin verdiği ölçüde uygun tona aktarılmıştır. Tonal ve armonik monotonluktan kaçınmak ve icracıyı yeni bölüme hazırlamak için bölümler arasına piyanonun soloları eklenmiştir

Bottesini “Fantasia Sulla La Sonnambula di Bellini” Eser İncelemesi

Bottesini'nin Fantasia sulla “La Sonnambula” adlı eseri V. Bellini'nin La Sonnambula adlı operasından kontrbas tonuna uygun olacak bir biçimde, bas ve piyanonun uyumu bir opera dütünü andıracak şekilde uyarlanmıştır. Bu eser la majör tonunda 203 ölçü olup varyasyonların haricinde tempo ve ritmik yapı olarak bakıldığında toplamda dört ayrı bölümde incelenebilir.

Tablo 4. Bottesini “La Sonnambula” Çözümleme Özeti

Bölüm	1.Bölüm	2.Bölüm	3.Bölüm	4.Bölüm
Tempo	Allegro vivo	Andante	Allegro	Moderato
Ölçü	1 - 26	27 - 51	52 - 136	137 - 203
Zaman	6/8 - 4/4	12/8	4/4	6/8

Allegro Vivo

Eserin ilk kısmı olan bu bölüm toplamda 26 ölçü olup 1 ile 15 ölçüler arası 6/8'lik ve sonrasında 4/4'lük olarak yazılmıştır. 6/8'lik olan bu 15 ölçülük bölüm piyanonun giriş müziğini sunduğu neşeli, parlak ve aksanlar içeren tematik bir ezgidir.

Şekil 1. Piyano Partisi Başlangıç (Şim, 2014: 14)

La majör tonunda devam eden bu 15 ölçümlük bölümün sonunda melodiyi kontrbasa bırakırken armoniye V/V7 den V ye götürmek yerine 13. ölçüde la majörün 6. derecesine tonu aktarmak için f# minor tam kadansa başlar. Ancak bu tam kadans 5. derece de uzatılarak kontrbas solusunun sonuna kadar devam eder ve yarım bırakılır.

4/4'lük zamanda 3. derece akorunu devralan kontrbas, kadansı 26. ölçüye kadar devam ettirmektedir. Bu bölüm temaların sunulacağı Andante cantabile kısmına geçiş görevi görmektedir. Kadans havasındaki bu bölümde icracı teknik ve incelik içerisinde temel akorları 32'lik ve 16.'lık nota grupları halinde yardımcı seslerle süslenmiş şekilde duyurmaktadır. Ayrıca bölümün sonunda yeni bölüm la majör tonundan başlayacak şekilde la majör V. derecede son bulmaktadır.

Şekil 2. Kontrbas Solosunun Başladığı 16. Ölçü (Şim, 2014: 15)

Andante Cantabile

Eserin bu bölümü la majör tonunda, 12/8 zamanda ve 25 ölçüden oluşmaktadır ve kompozisyonu A(a+a')+B(b+b')+C ve koda olarak görülebilir. İlk bölümün hüner isteyen kadans havasındaki bölümüne

karşın, bu sade ve lirik olarak yazılmış bölümde icracıdan müzikal anlatımı konusunda hünerlerini göstermesi beklenmektedir. İkinci Bölüm Bellini'nin "La sonnambula" operasındaki (act 1, scene2'den "D'un pensiero e d'un accento" Amina, Elvino, Lisa, Teresa, Alessio, Koro bölümü) ilk tematik alıntının yapıldığı bölümdür. Bu bölümün 27 ile 31. ölçüler arasında a bölümü duyurulmakta ve ardından gelen a' bölümünde tema hafif deformasyonlarla tekrar etmektedir. Bottesini a bölümünü uyarlarlarken soprano ve soprano-tenor düeti bölümlerini kontrbasa vermiştir.

Şekil 3. Bottesini "La Sonnambula" Tema Başlangıcı 27 ile 31. Ölçüler Arası (Şim, 2014: 17)

The image shows a musical score for C.B. (Contrabasso) and Pno. (Piano). The C.B. part is in the bass clef, G major, and 18/8 time. It is marked "Andante cantabile" and "a bölümü". The Pno. part is in the treble and bass clefs, G major, and 18/8 time. It is marked "p". The score covers measures 27 to 31. The C.B. part features a melodic line with many slurs and ties. The Pno. part features a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

B bölümü 35 ile 39. ölçü arasında aynı tonda I. ve V. derece içerisinde yumuşak ve lirik bir havada devam etmektedir ve (b+b') bölümü (a+a') bölümündeki gibi birbirlerine benzemektedir.

Şekil 4. b ve b' Bölümü 35 ile 39. Ölçüler Arası (Şim, 2014: 18)

The image shows a musical score for Solist Tenor Partisi and Solist Bas Partisi. The Solist Tenor Partisi is in the bass clef, G major, and 18/8 time. It is marked "b bölümü" and "b' bölümü". The Solist Bas Partisi is in the bass clef, G major, and 18/8 time. It is marked "I" and "V". The score covers measures 35 to 39. The Solist Tenor Partisi features a melodic line with many slurs and ties. The Solist Bas Partisi features a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Bottesini, Bellini temasının devamında gelen tema dışı olan ezgileri (koro partisi gibi) kullanmamıştır. Ayrıca piyano sağ el partisi orkestra eşlik bölümünü üstlenirken orkestra bas partisini, bas solist partisini ve koronun kendisini duyurduğu küçük motifleri piyano sol el'de çalınacak şekilde uyarlamıştır. 39. ölçü ile başlayıp 43. ölçü ile son bulan C bölümü ise A ve B bölümlerine karşıt, zıt bir havaya sahiptir.

Şekil 5. 39 ile 41. Ölçüler Arası (Şim, 2014: 18)

Solist Tenor Partisi

39

C Bölümü

Solist Soprano Partisi

39

Koro Partisi

Koro Partisi

45 ile 51. ölçüler arasında temanın bitiş bölümü olan koda bölümü VII7-I dereceler arasında ilerlerken bölüm solo partinin tizleşmesi ve piyano bas partisinin pesleşmesiyle yaratılan derinlik hissi ile son bulur.

Şekil 6. Koda Bölümü 45 ile 51. Ölçüler Arası (Şim, 2014: 19)

45

dolce p

Koda Bölümü

45

I

VII7

I

Koda Bölümü

Tizleşme

pp

Pesleşme

VII7

I

I

I

Allegro

Üçüncü Bölümün kompozisyonu 4/4'lük zamanda, 84 ölçü (52 ile 136. ölçüler arasında) piyanonun giriş müziğinden sonra gelen tema ve

bu temanın üzerine yazılmış 2 varyasyondan oluşmaktadır. Ayrıca temadan itibaren müzik durmaksızın geliştirmekte ve varyasyonlar arasında piyano bağlayıcı görev üstlenmektedir.

Allegro - Giriş Müziği (Piyano)

Allegro temposunda olan bu bölüm hızlı ve parlak bir tona sahiptir. Ayrıca 4/4'lük zamanda, 16 ölçü olup re majör tonundadır. Bu 16 ölçü içerisinde sol elde re majör tonunda V. ve I. derece akorlarıyla, sağ elde ise ton geçişlerini yumuşatma için apejatur içeren melodiler kullanılmıştır.

Şekil 7. Piyano Partisi 52 ile 55. Ölçüler Arası Birinci İlerleme (Şim, 2014: 20)

Re Majör: V I V I

52 ile 67. ölçüler arasındaki sol el akor seslerini düzenlediğimizde, re majör – mi majör – la majör'e kadar gelişen kompozisyonun benzer şekilde ilerlediği görülmektedir.

Şekil 8. Armonik Yürüyüş 52 ile 63. Ölçüler Arası (Şim, 2014: 21)

D-Dur:V I V I E-Dur:V I V I A-Dur:V I II I V I

Ayrıca üçüncü ilerleme olan la majör tonundan sonra gelen 64 ile 67. ölçüler arası diğer üç ilerlemeye kıyasla ritmik bir benzerlikten ziyade yavaş yavaş yükselen atmosferi ile kontrbas solusuna bağlantı sağlamak amaçlı yapılmış melodik bir ilerlemedir.

Şekil 9. Giriş Müziği 60 ile 67. Ölçüler Arası (Şim, 2014: 21)

Tema

Bu eserin teması V. Bellini'nin "La Sonnambula" operasının ikinci perdesinin final bölümünden Amina rolünün söylediği "Ah! non giunge uman pensiero" isimli ariasından uyarlamıştır. Bottesini bu bölümü uyarlarken bu ariayı bire bir almamış, bölümün tema kısmını eserinde kullanmış ve kontrbasın yapısına uygun olacak bir şekilde adapte etmiştir. Bottesini'nin eserindeki tema bölümü A(a+a') + B(b+a'') kompozisyonundadır. Giriş ile aynı 4/4'lük zamanlı, La Majör tonunda ve Allegro temposundadır. Melodi noktalı 8'lik 16'lık ritim ile başlamaktadır. Karakteristik yapısı köşeli ve net bir ritmik yapıda olmasına karşın, temanın kontrbasın solosuyla başlayan A bölümü (68-72) ölçüler arası sakin bir nüans içerisindedir. Piyano, bu solo esnasında melodik bir yapı oluşturmak yerine la majör'ün I. ve V7. derecesinde ki temel akor seslerini kullanarak desteklemektedir.

Şekil 10. Bottesini "La Sonnambula-Ah! Non Giunge Uman Pensiero" Tema Uyarlaması (Şim, 2014: 22)

Ana melodi olan a bölümünden sonra gelen a' (72-76 ölçüleri arası) ve b (76-80 ölçüleri arası) bölümleri solonun melodik değişiklikleri ile a bölümüne benzer yapıda ve eşlikte devam etmektedir. Öte yandan a'' bölümünün melodisinde temanın enerjisini kademeli olarak artırmak ve diğer gelecek bölüme bağlamak amacıyla (80-84 ölçüleri arası) diğer a

bölümlerinden farklı olarak 16'lık notalar ve arpej hareketleri görülmektedir.

Şekil 11. Bottesini “La Sonnambula” 80 ile 84. Ölçüler Arası (Şim, 2014: 23)

Varyasyon

Temanın 1. ve 2. varyasyonları 16 ölçü olacak şekilde, aynı ölçü sayısında ve aynı armoni içerisinde ilerlemektedir.

Şekil 12. Varyasyonların Armonik Yürüyüşü (Şim, 2014: 24)

1. varyasyonun temposu ve tonalitesi temayla aynıdır ve kompozisyonu A(a+a') + B(b+a'') şeklindedir. Temadaki noktalı 8'lik 16'lık ritim ve melodi özünde korunmuştur. Ayrıca melodiyi çeşitlendirmek amacıyla 16'lık gam-arpejler eklenmiştir ve temanın karakteristik yapısını oluşturan senkoplar korunmuştur.

Şekil 13. Bottesini “La Sonnambula” 84 ile 88. Ölçüler Arası (Şim, 2014: 25)

Piyano eşliği tema ile aynı akor ilerlemesindedir ancak farklı bir ritmik formdadır.

Şekil 14. Tema ve Varyasyon Eşlik Partisi Karşılaştırması

(Şim, 2014: 26)

The image displays two musical systems. The first system, labeled 'THEMA', shows a melody in the treble clef starting at measure 68 with a piano (*p*) dynamic, and its accompaniment in the bass clef. The second system, labeled 'Var. I', shows a more complex melody in the treble clef starting at measure 84, and its accompaniment in the bass clef with a piano (*p*) dynamic.

Ayrıca temanın giriş kısmındaki kontrbasın sunduğu ritmik yapı bu varyasyonda piyanoda kullanılmıştır.

Şekil 15. Tema ve Varyasyon Eşlik Partisi Ritmik Benzerlik

(Şim, 2014: 26)

The image shows two musical systems. The first system, labeled 'THEMA', shows a melody in the treble clef starting at measure 68 with a piano (*p*) dynamic, and its accompaniment in the bass clef. The second system, labeled 'Ritmik Yapı', shows a melody in the treble clef starting at measure 87 with a piano (*p*) dynamic, and its accompaniment in the bass clef with a piano (*p*) dynamic.

Varyasyonun b bölümünde, a bölümünün ritmik yapısı geliştirilerek korunmuştur. Ayrıca eşlik partisinde temanın b bölümünün armonik yürüyüşüne sağdik kalınmıştır. Ancak a bölümlerinden farklı olarak b bölümünde arpejler daha yoğunlaşmaktadır. Bu sebeple artan homojen ilerleme melodiye canlılık kazandırmıştır.

Şekil 16. 1.Varyasyon b Bölümü 92 ile 96. Ölçüler Arası (Şim, 2014: 27)

The image shows a musical score for Şekil 16. It consists of two staves of music. The top staff is labeled 'b Bölümü' and 'Ritmik Yapı'. The bottom staff is labeled 'a Bölümü Benzer Yanaşık Hareket'. The music is in G major and 2/4 time. The top staff starts at measure 92 and ends at 96. The bottom staff starts at measure 95 and ends at 96. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of sf (sforzando) at the beginning of the bottom staff.

Varyasyon Bağlantı Bölümü

1. varyasyonun bitimi ile piyanonun 2. varyasyona bağlantı bölümü başlar. Eserin zorluk derecesi düşünüldüğünde Bottesini, bağlantı bölümlerini tema ve varyasyonları birbirine bağlamak amacı dışında yorumcuya hazırlanması ve konsantre olması için zaman verdiği anlaşılmaktadır. Bottesini'nin yazmış olduğu bu bağlantı bölümünde piyano, tema ve varyasyonun başlangıcındaki noktalı sekizlik on altılık ritmi bölümün karakteri olarak melodiye yansıtır ve ritim piyanoda bölümün sonuna kadar iki elin partisi arasında kopmadan devam eder.

Şekil 17. Temanın Ritmik Karakterinin Eşlik Partisine Yansımaları 100 ile 104. Ölçüler Arası (Şim, 2014: 28)

The image shows a musical score for Şekil 17. It consists of two staves of music. The top staff is labeled 'Temanın Ritmik Karakteri' and 'Parti Değişimi'. The bottom staff is labeled 'Parti Değişimi'. The music is in G major and 2/4 time. The top staff starts at measure 100 and ends at 104. The bottom staff starts at measure 105 and ends at 109. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of sf (sforzando) at the beginning of the top staff.

Ayrıca bağlantı bölümünün başlamasıyla, tema ve temanın müzikal düşüncesini geliştiren 1. varyasyonun yarattığı duygusal etki son bularak yerini başka bir müzikal etkiye bırakmakta ve bu etki 2. varyasyonda da devam ettirmektedir.

Varyasyon

2. varyasyonun tonu, temposu, akor ilerlemesi, A(a+a') + B(b+a'') olan kompozisyonu önceki 1. varyasyonda olduğu gibi aynı devam etmektedir. Tema ve 1. varyasyonda olduğu gibi bu bölümde de cümle auftakt'la başlar. Ancak noktalı sekizlik on altılık karakterin yerini on altılık notalar almıştır. Noktalı notalar, arpejler, yanaşık on altılık notalar korunmuş ve icra edildiğinde daha vurgulu hissedilen süsleme notaları (tril) pasajlara eklenmiştir. Bu iki varyasyonda görüldüğü üzere Bottesini, kontrbasın çaldığı pasajlarda piyano partisini bağlantı bölümlerinin aksine sadeleştirilmiş olarak temel akorları basma ve ritim elemanı olarak görevlendirdiği görülmektedir. Ayrıca iki varyasyonun eşlik partisini neredeyse bire bir benzer yazılmıştır. Bunun sonucunda Bottesini'nin önceliğinin eşlik partisini zenginleştirmekten çok icracıyı tam anlamıyla desteklemek olduğu anlaşılmaktadır.

Şekil 18. 2.Varyasyon 108 ile 112. Ölçüler Arası (Şim, 2014: 29)

The image displays a musical score for Variation 2, measures 108-112. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system (measures 108-112) features a bass line with a trill (tr) and a forte (sf) dynamic, and a piano accompaniment with a piano (p) dynamic. The second system (measures 111-112) features a bass line with a forte (sf) dynamic and a piano accompaniment. The score is labeled 'Var. II', 'Vurgulu Süsleme Notası', 'Ritmik Yapı', 'Sade ve Ritmik Eşlik Partisi', and '1. Varyasyon Benzer Yanaşık Hareket'.

Varyasyon Bağlantı Bölümü

Toplamda 12 ölçü olan bu bölüm, 2. varyasyonun bitmesi ile ardından gelen dördüncü ana başlıkta açıklayacağımız moderato temposuyla başlayan bölümün bağlantısını sağlayan piyano bölümüdür. Bağlantı bölümünde piyano dörtlü aralıklarla ilerleyerek (C#7/5. derece - fa#/1. derece - H7/5. derece - E/1. derece) 2. varyasyonun bitimindeki la majör tonunu alıp tekrar moderato bölümünün tonu olan la majör tonuna getirmektedir. Ayrıca 1. varyasyondan sonra gelen bağlantı müziğinin

Şekil 20. Bottesini “La Sonnambula” 137 ile 142. Ölçüler Arası (Şim, 2014: 31)

V. Bellini'nin temasının alıntı yapıldığı bu bölümün kompozisyonu $A(a+a') + B(b+b')$ olarak kurgulanmıştır. 137 ile 146. ölçüler arasında $(a+a')$ diğer bölümlerden farklı olarak temponun sakinliğinden de yararlanarak tema kontrbasın doğuşkan seslerinde çalınmaktadır. Devamında gelen $(b+b')$ bölümünde ise çok daha pes seslerde çalınmaktadır. Bu yöntemle Bottesini'nin kadın erkek arasında geçen düeti oktav farkı yaratarak ifade etmeye çalıştığını anlamaktayız.

Şekil 21. Bottesini “La Sonnambula” 137 ile 154. Ölçüler Arası (Şim, 2014: 32)

165. ölçü de devamında gelecek olan hareketli bölümün ritim ve ruh haline hazırlamak amacıyla kontrbasın kısa kadansına yer verilmiştir. Bölümün başlamasıyla bu kısa kadansın ardından gelen C bölümünde (166-170) kontrbas, tiz seslerdeki arpejlerle 1. varyasyondaki teknik ve gösterişli haline dönmüştür. Ayrıca piyano eşliği bu sırada I ve V7 akorları üzerinde ilerlemektedir.

Şekil 22. Bottesini “La Sonnambula” 166 ile 170. Ölçüler Arası (Şim, 2014: 33)

1. Varyasyon

166

pp *elegante*

1. Varyasyon

166

p *pp*

I V₇

171 ve 178. ölçüler arasında başlayan D bölümünde ise arpejlerden çok tril ve birbirine daha yakın perdelerdeki notalar göze çarpmaktadır. Bu çalışış şeklide 2. varyasyonun havasını hatırlatmaktadır.

Şekil 23. Bottesini “La Sonnambula” 171 ile 172. Ölçüler Arası (Şim, 2014: 34)

2. Varyasyon

171

tr

2. Varyasyon

Bu iki kısmın (C-D) temelde almış olduğu ezgi dördüncü bölümün başlangıcında ki temadır ve aslında bu bölümde Bottesini'nin niyetinin dördüncü bölümün teması üzerine eserin başından sonuna kadar olan tüm fikir ve düşüncelerin sunulduğu belirtilmemiş bir varyasyon ya da sonuç bölümü olarak görülebilir. Ayrıca 137 ile 142. ölçüler arasındaki tema, piyano eşliğinde 179 ile 182. ölçüler arasında duyurulmaktadır.

Şekil 24. Bottesini “La Sonnambula” 137-142. Ölçüler ile 179–182. Ölçüler Arası (Şim, 2014: 34)

The image shows a musical score for Figure 24. It consists of two systems. The first system is a vocal line starting at measure 137, marked 'Moderato' and 'mf'. The second system is a piano accompaniment starting at measure 179, marked 'pp'. The piano part is labeled '4. Bölüm Eşlik Partisi' and features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

187 ile 194. ölçüler arasında bölüm, tema ve varyasyonların oluşturduğu etkiden uzaklaşarak, la majör tonunda eksiltilmiş akorlar ile (vii/V-vii/vi-vi-V7-I-ii-I-V-I) kodaya bağlanır.

Şekil 25. Kodaya Bağlantı Bölümü (Şim, 2014: 34)

The image shows a musical score for Figure 25. It consists of two systems. The first system is a bass line starting at measure 195, marked 'f'. The second system is a piano accompaniment starting at measure 199, marked 'cresc.'. The bass line is labeled 'La Majör' and the piano accompaniment is labeled 'I', 'II', 'I', 'V'. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

Kodanın başlamasıyla kontrbas 195 ile 198. ölçüler arasında I-V akorlarının piyanoda daha sık vurgulayacağı şekilde arpejler yaparak 199. ölçüde 1. dereceye oturur. 200 ile 203. ölçüler arasında kontrbas ve

piyanonun la majör tonunda unison olarak yaptıkları arpejlerle eser son bulmaktadır.

Şekil 26. Koda Bölümü 199 ile 203. Ölçüler Arası (Şim, 2014: 34)

The image shows a musical score for a Koda section. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano and a violin. The piano part starts at measure 105 with 'piu mosso' and features a sequence of chords: I, V7, I, V7, I, V7, I, V7. The violin part starts at measure 105 with 'piu mosso' and features a sequence of chords: I, V7, I, V7, I, V7, I, V7. The Koda section (measures 199-203) is marked 'Unison' and features a sequence of chords: I, I, I, I, I. The piano part ends with a double bar line and a forte (ff) dynamic marking.

SONUÇ

Klasik müziğin günümüzden daha çok merak uyandırdığı ve takip edildiği yıllarda solo çalgı olarak düşünülmeyen kontrbas, Bottesini'nin yeteneği ve daha önce hiç duyulmamış melodileri ile seyirci topluluklarının dikkatini üzerine çekerek fark edilmesini sağlamıştır. Ayrıca kontrbas sanatçılarının bakış açılarını eserlerindeki farklı teknik ve anlatımla genişletmiştir. Kontrbas için yapmış olduğu besteler ile halkın ve müzik eleştirmenlerinin gözünde bir sihirbaz olarak görünmesi, aynı başarıyı yakalayamama kaygısıyla kontrbasın dışında besteler yapmasını zorlaştırmıştır. Yazmış olduğu operalarında G. Rossini, G. Verdi, Donizetti, V. Bellini gibi İtalyan opera ekolüne bağlı kalan Bottesini, kontrbas besteleri için kullanmış olduğu opera alıntıları ile estetik beklentileri kısmen İtalyan operasının başarısıyla belirlenen seyircilerin dikkatini çekmesini sağlamıştır. Ayrıca opera alıntıları kendi kariyerinde kendisine çok sayıda kompozisyon aracı olmuştur.

Bu makalede kontrbasın gelişimine eserleriyle büyük katkı sağlamış olan besteci, şef ve kontrbas virtüözü G. Bottesini'nin hayatı ve müzik yaşamı üzerinden yola çıkarak, kontrbas edebiyatının en çok seslendirilen eserlerinden biri olan Bottesini'nin Fantasia sulla “La Sonnambula” eseri incelenerek, eserin uyarlanan temaları İtalyan Operasının önemli temsilcilerinden biri olan V. Bellini'nin “La Sonnambula” operasından alınmıştır ve inceleme esnasında bölümler uyarlanan bu temalar üzerinden belirlenmiş ve ilgili yakınlıklar araştırılmıştır.

KAYNAKÇA

- Bottesini, G. *Fantasia on La Sonnambula* Kontrbas ve Piyano Partisi, Deutscher Verlag für Musik: Leipzig.
- Brun, P. (2000), *A New History of the Double Bass*, Paul Brun Productions.
- Castilla, J. R. (2007), *Musical Borrowings in the Music for Double Bass* by Giovanni Bottesini, University of Cincinnati.
- List of compositions by Giovanni Bottesini, Wikipedia, 2022, https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Giovanni_Bottesini
- Şim, S.(2014), *Giovanni Bottesini Fantasia “La Sonnambula”(nach Bellini) Üzerine Analitik Çalışma* Ewha Womans Universty, Graduate Scholl, Yüksek Lisans Tezi, Güney Kore.
- Yener, F. (1991), *Müzik Kılavuzu*, Bilgi Yayınları, Ankara.

ÇAYKOVSKİ KUĞU GÖLÜ BALESİ KEMAN SOLOLARININ SAĞ VE SOL EL TEKNİĞİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ

*Examination of Tchaikovsky Swan Lake Ballet Violin Solos in terms of
Right and Left Hand Techniques*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2023.82

Eren KUŞTAN¹

Geliş Tarihi: 08.12.2022

Kabul Tarihi: 04.01.2023

Özet

19. ve 20. Yüzyıl Rus Bestecilerinin müzikleri, Romantik Dönem klasik müziğin önemli bir kilometre taşı olarak görülmektedir. Bu dönemde Rus besteciler gerek senfonik gerekse bale müziklerinde klasikleşen hikâye ve mitleri konu alarak derin müziklerini ilgi çekici konularla birleştirmeyi başarmışlardır. Günümüzde neredeyse tüm dünyada sahnelenen Rus Bale eserleri, özellikle müziklerinin sıra dışı güzelliği ve zengin orkestrasyonu bakımından icracıların ilgisini çekmektedir. Rus bale edebiyatına unutulmaz başarılar veren P.I.Çaykovski de birçok besteci gibi eserlerinde zengin orkestrasyonun yanı sıra kemana yazmış olduğu lirik ve teknik güçlülere sahip soloları ile bale müziklerini doruk noktalara çıkarmıştır. Araştırmada P.İ. Çaykovski'nin Kuğu Gölü Balesi eserinin müziklerinde yer alan başkemancı sololarının sağ ve sol el teknikleri bakımından tespit edilmesi nasıl kullanıldığına yönelik inceleme amaçlanmıştır. Araştırmada veriler belge analizi yolu ile elde edilmiş olup içerik analizi ile ortaya konmuştur. Araştırma sonucunda Çaykovski'nin Kuğu Gölü Balesi eserinde yer alan başkemancı sololarının hem sağ el hem de sol keman tekniklerini virtüözite niteliğinde kullandığı ve özellikle sol el davranışlarında icracının oldukça yetkin olması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çaykovski, Bale Müziği, Keman, Başkemancı Soloları.

Abstract

The music of the 19th and 20th Century Russian composers is seen as an important milestone in Romantic Period in classical music. In this period, Russian composers managed to combine their deep music with interesting subjects by taking the stories and myths that have become classics in both symphonic and ballet music. Russian Ballet works, which are staged almost all over the world today, attract the attention of performers, especially in terms of the extraordinary beauty of their music and rich orchestration. P.I. Tchaikovsky, who gave unforgettable masterpieces to Russian ballet literature, brought ballet music to its peak with his lyrical and technically difficult solos that he wrote for the violin, as well as the rich orchestration in his works, like many other

¹ Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Keman, Antalya, Türkiye, erenkustan@yahoo.com, ORCID ID: 0000-0002-7547-5671

composers. In the research, It is aimed to determine how the lead violinist solos in the music of P.I.Tchaikovsky's Swan Lake Ballet are used in terms of right and left hand violin techniques. In the research, the data were obtained through document analysis and revealed by content analysis. As a result of the research, it has been concluded that the lead violinist solos in Tchaikovsky's Swan Lake Ballet use both right-hand and left-hand violin techniques as virtuosity, and that the performer should be quite competent especially in left-handed behaviors.

Keywords: Tchaikovsky, Ballet Music, Violin, Concertmeister Solos.

GİRİŞ

Batı müziği tarihinde keman gerek solo çalgı gerekse orkestradaki yeri bakımından en önemli çalgılardan birisi olmuş, üzerine sayısız beste yapılmış bir çalgıdır. Kimi besteciler senfoni gibi orkestra için yazılmış büyük formda eserlerde de başkemancı için sololar yazmış ve böylelikle kemanın şiirsel ve etkileyici sesini önemli bir ifade aracı olarak da kullanmışlardır.

Rus Bale Müziği ve Çaykovski

18. ve 19. Yüzyıllarda Rus balesi, Avrupa balesi ile aynı gelişim adımlarını takip etmiştir. İlk olarak 1760'ta, bale bir operanın parçası değil de başlı başına bağımsız bir sanat türü olarak kabul edilmiştir. “Dans, çok eski zamanlardan beri Rusya'da popüler olmuştur. Hristiyanlık öncesi dönemden beri Slavların birçok ritüeli ve eğlence amaçlı dansları vardı. Rus bale okulunu daha sonraları sıra dışı kılan; bu dansların çoğuna şarkıların eşlik ediyor olması, bu şarkıların anlam ve duygu zenginliğiyle dolu olması, dans hareketlerinin yumuşaklığı ve devamlılığıdır. Profesyonel Rus balesi, 18. yüzyılın ikinci yarısına dayanır ve İtalyan, Avusturyalı ve Fransız dans ustaları tarafından Rusya'ya getirilmiştir. Rusya, sahip olduğu zengin halk oyunları gelenekleri ile balenin gelişimi için verimli topraklar olduğunu kanıtlamıştır. Yabancılar tarafından öğretilen teknikleri öğrenmenin yanı sıra Ruslar, kendi dans inceliklerini yabancı dans türlerine tanıtmıştır” (Belova, Bocharnikova, 2021: 9).

Birçok kaynağa göre, ilk Rus dans performansı 1675 yılında Moskova yakınlarındaki Preobrazhenskoe şehrinde “Orpheus Balesi” ile gerçekleştirilmiştir. Müziğinin Heinrich Schuetz tarafından yazıldığı ve sahnelenmesinin Nicholas Lim tarafından yapıldığı düşünülmektedir (Belova, Bocharnikova, 2021: 9).

Rusya’da ilk dans okulu 4 Mayıs 1738’de St. Petersburg’da açılmış ve bu okul daha sonra Leningrad Bale Okulu ve günümüzde Vaganova St. Petersburg Bale Akademisi olarak ün yapmıştır. İki farklı Avrupa kökenli bale okulu Rus bale eğitiminin kaynağını oluşturmuştur. Menuet bazlı “ciddi dans”, Landé ve öğrencileri tarafından öğretilmiş, “komik dans” ise Antonio Rinaldi ve eşi Giulia Rinaldi tarafından öğretilmiştir.

Rus bestecileri zevkli ve incelikli müziklerini en başından itibaren bale için de yazarak bale sanatının kabul edilmesinde ve zirveye çıkmasında önemli bir pay sahibi olmuşlardır. Bu besteciler arasında şüphesiz ki Çaykovski en önemli besteciler arasında bulunmaktadır.

“Piyotr İlyiç Çaykovski 7 Mayıs 1840’ta Votkinsk’de doğmuş ve 6 Kasım 1893’te Petersburg’da ölmüştür. Ünlü Rus bestecilerinden biridir. Bir maden mühendisinin oğlu olarak dünyaya gelmiş, ilk müzik derslerini annesinden almıştır. Petersburg Hukuk Okulu’nu bitirerek 19 yaşında Adalet Bakanlığında memurluğa başlamış, müziği de bırakmamıştır. 1862’de Petersburg Konservatuarına girmiş, Anton Rubinstein’in öğrencisi olarak çalışmıştır. 1860’ta kurulan Moskova Konservatuarına müdür olmuş, ilk operası Voyvoda’yı bu sırada yazmıştır. Çaykovski “ileri” Rus müziği akımının başında bulunan Balakirev, Rimski-Korsakov gibi bestecilerle tanışmış, onların da etkisiyle daha başarılı eserler vermeye koyulmuştur. 1891’de Amerika’ya bir konser gezisi yaparak New York, Baltimore ve Philadelphia’da eserlerini yönetmiş, vatanına dönüşünde büyük eseri “Altıncı Senfoni”si üzerinde çalışmaya başlamış, tamamlandıktan kısa süre sonra tutulduğu kolera hastalığı sonucu Petersburg’da ölmüştür. Çaykovski Rus müziğinde Batı etkisinde Doğu renklerini olağanüstü zarafet ve incelikle birleştirmiş seçkin bir temsilcidir. Bununla beraber bestecilikte Alman okulunu izlemiş ve bu yüzden yurdunun ulusal kaynaklarına tümüyle eğilememiş olması zaman zaman eleştirilmiş, fakat üstün değere sahip verimi yadsınmamıştır. Orkestra eserlerindeki parlak buluşları, derin ve içli bir ruhun yankısı olan melodileri ana sanat tarihinde özel bir yer sağlamıştır. Ayrıca operalarıyla romantik sahne müziğine güzel örnekler katmış, bale süitleri yurdunun bale geleneğini sağlamlaştırmıştır” (Yener, 1976: 82).

“Çaykovski, 14 yaşında kaybettiği annesinden duyduğu Rus halk ezgilerinin etkisiyle, bestelerinde başarılı temalar üretmiştir. Edebiyata olan ilgisi ve Fransız kültürüne olan düşkünlüğü Fransız dadısının etkisiyle görülmüştür. Moskova konservatuarında armoni öğretmenliği sırasında yazdığı başyapıtlarından biri olan Kuğu Gölü Balesi, dünyadaki

en önemli balelerden biri olarak kabul edilmektedir. Çaykovski'nin bale sütleri, Rus balesinin geleneğini daha köklü hale getirmiştir. “Tarihte Çaykovski kadar dinleyicisiyle barışık çok az besteci vardır. Her şeyden önce güzel melodileri, zengin ve renkli orkestrasyonu, doğrudan insanın kalbine seslenen doğal coşkusuyla, yapısal kaygılarla dinleyicinin kulağını zorlamadan, gönlünden geldiği gibi seslenmesiyle, ruhsal yapısındaki iniş çıkışları, mutlu-mutsuz anılarını müziğine yansıtması, neredeyse dinleyicisiyle derterini paylaşır gibidir. Yaşamındaki her mutlu olayı büyük bir bunalım izlemiştir. Her bunalımın ardından da yeni bir başyapıt besteleyerek çıldırmamak için müziğine sığınmıştır” (İlyasoğlu, 1994: 176).

Çaykovski hayatı boyunca on bir opera, üç bale, altı senfoni (yedincisini tam olarak bitirmemiştir), üç piyano konçertosu, çok sayıda senfonik şiir, bir keman konçertosu, altı orkestra süiti, üç yaylılar dördlüsü, piyano ve yaylılar için üçlü, bir altılı, orkestra için çok sayıda parça (serenat, fantezi, çeşitleme, capriccio vb.) ve solo çalgı-orkestra için birçok parça yazmıştır (Say, 2003: 340). Klasik müzik repertuarına en üst seviyede ve en fazla sayıda eser kazandıran bestecilerden biridir.

Kuşu Gölü balesi

Büyük besteci P. İ. Çaykovski'nin başyapıt olarak kabul gören eserlerinden birisi olan Kuşu Gölü balesi, bale edebiyatının en önemli ve kült eserlerinden birisi olarak kabul görmektedir. Çaykovski'nin 1875-1876 yıllarında bestelediği balenin dört kısım ve iki perdeden oluşan senaryosu, Rus halk masallarından şekillendirilmiştir ve kötü bir büyücünün lanetiyle kuşuya dönüşen bir prenses olan Odette'in hikayesini anlatmaktadır. Orijinal prodüksiyonun koreografı Julius Reisinger'dir. Besteci Çaykovski, Kuşu Gölü Balesi'nin nihai başarısını yaşamı boyunca görememiştir. Beyaz Kuşu, güzelliği ve ihtişamıyla Rus Balesinin gerçek bir sembolüdür.

Eser, birçok ünlü dansçının sanatlarını sergilemeleri için mükemmel bir ortam olmuştur. Odette ve Odile'in performansı, ciddi bir dansçının cesareti için bir mihenk taşı olarak kabul edilir. “ (https://www.bolshoirussia.com/performance/swan_lake/)

“1. PERDE

1. TABLO

Sarayın bahçesinde Prens Siegfred'in doğum günü kutlanmaktadır. Kraliçe de törene katılarak oğluna altın yaylı bir ok armağan eder ve bir gün sonra onuruna vereceği baloda, evleneceği kızı seçmesi gerektiğini söyler. Prens henüz evliliğe hazır olmamasına rağmen bu duruma boyun eğmek zorunda kalır. Daha sonra tüm köylüler Prensin onuruna dans ederler. Gün batarken konuklar dağılır. Prens yalnız kalır ve göle avlanmaya gider.

2. TABLO

Avlanmak için göle doğru gelen Prens görülür. Tam o sırada beliren kuğu, Prens'e adının Prenses Odette olduğunu söyler. Odette, büyücü Rothbart'ın kuğu şekline soktuğu kızlardan biridir. Büyünün bozulması ise, ancak bir erkeğin bu kuğulardan birisine âşık olup, aşkına yemin ederek sözünden dönmemesi ile gerçekleşebilecektir. Gizlendiği yerden çıkan acımasız büyücü Rothbart, Prensi yok etmek ister ama Odette yalvararak bu duruma engel olur. Daha sonra kuğular dans ederek Prense Odette'in aşkına eşlik ederler. Gün doğmak üzere, göle dönmek zorunda olan kuğular veda ederek ayrılırlar.

2. PERDE

1. TABLO

Sarayın balo salonunda, saraylılar ve konuklar Prensin doğum gününü kutlamak için toplanmışlardır. Prens, kendisine tanıtılan kızlardan birini seçmek durumundadır. Ancak, akli fikri sevgilisi Odette'de olduğu için gönülsüzdür. Balo, birden davetsiz gelen iki konukla karışır. Bunlar, baron kılığına girmiş büyücü Rothbart ile Odette'in yüzünü kullanan kızı Odile'dir. Prens, Odile'in sevdiği kız Odette olduğunu zannederek çok sevinir. Uzaklardan kuğu Odette'in yalvaran görüntüsü belirir. Fakat Odile'in büyüüne kapılmış Prens, hiçbir şey görememektedir. Rothbart, zaferi kazanmış bir tavırla, kızını göstererek, Prensten onu sevdiğine dair yemin etmesini ister. Tabii çok geçmeden büyücü ve kızı Odile, Prensin sevgilisi Odette'e ihaneti ile alay ederler. Şaşırtıcı gerçeği öğrenmesi ve o sırada Odette'in tekrar beliren görüntüsü, Prensi çok üzer. Fakat iş işten geçmiş, Prens başka birisine sevgi yemini etmiştir. Kuğular büyücünün elinden kurtulamayacaklardır.

2. TABLO

Aynı gece, göl kıyısında ihanete uğrayan güzel Odette, ölümü arzulamaktadır. Kuğular onu teselli ederken, birden çıkan fırtına ile Odette'i arayan Prens görülür. Bağışlanması için yalvarmaktadır. Bu sırada büyücü Rothbart tekrar karşısına çıkar ve Prense ettiği yemini hatırlatarak kızı Odile'le evlenmesini ister. Gün doğmak üzere olduğundan Odette göle dönmek zorundadır. Odette'i yitirmek istemeyen Prens, büyücü ile kavgaya tutuşur ve sevgisinden aldığı güçle onu öldürür. Rothbart'ın ölümü ile gölün üzerindeki büyü kalkar. Prens Siegfried ve Prenses Odette mutluluğa doğru yürürler.” (<https://www.operabale.gov.tr/Sayfalar/workdetail.aspx?EserKodu=347>)

Orkestrada Başkemancı ve Soloları

Bir orkestrada şeften sonra en yetkili kişi olan başkemancı birçok sorumluluğa sahiptir. Bu görev ve sorumlulukları; şef ile orkestra arasında bağ kurmak, özellikle birimci keman grubunun yaylarını belirlemek ve bunun sonucunda tüm yaylı gruplarının yay seçimlerine etki etmek, orkestranın akordunu yapmak. Bunu yanın sıra müzikal ayrışmalar veya fikir ayrılıkları noktasında çözüm getirici bir rolü de bulunmaktadır. Hersherson'a göre (1985) bir başkemancı, orkestra içinde öncelikli olarak bir kemancıdır. O hem yaylı grubun bir üyesi olarak diğer orkestra elemanları ile uyum içinde hem de keman sololarında bir solistin parlak virtüözitesinde çalabilmelidir.

İşte neredeyse orkestranın vazgeçilmezi olan başkemancı için birçok besteci eser içinde solo bir bölüm yazmıştır. Bu sololardan ilk akla geleni Rimsky Korsakov'un Şehrazad adlı eseridir.

Keman Sağ ve Sol El Teknikleri

Yaygın kullanılan sağ el keman teknikleri arasında; yay değiştirme, Detache, Legato, Colle, Martele, Staccato, Spiccato, Sautille, Ricochet ve akorlar yer almaktadır.

Yaygın kullanılan sol el keman teknikleri ise; pozisyon değişimi, Vibrato, Pizzicato, ve Flajolelerdir.

Amaç ve Önem

Araştırmanın amacı, Çaykovski'nin Kuğu Gölü Balesi'nin başkemancı sololarının sağ el ve sol el tekniği bakımından tespit edilmesi ve keman sololarını çalan ve gelecekte çalmak isteyen keman icracılarının yararlanabileceği, esere teknik açıdan hangi yönleriyle hazırlanmaları gerektiği konusunda fikir edinebilecekleri bir kaynak oluşturmaktır. Araştırma Kuğu Gölü eserinin başkemancı sololarının belirlenmesi ve teknik açıdan sınıflandırılması bakımından önem taşımaktadır.

Problem Cümlesi

Çaykovski Kuğu Gölü Balesi Keman Sololarının Teknik Bakımdan nasıldır?

Alt Problemler

1. Çaykovski Kuğu Gölü Balesi Keman Soloları sağ el tekniği bakımından nasıldır?
2. Çaykovski Kuğu Gölü Balesi Keman Soloları sol el tekniği bakımından nasıldır?

YÖNTEM

Araştırmada kavramsal çerçevenin oluşturulması için tarama modeli kullanılmıştır. “Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımıdır” (Karasar, 2008: 77).

Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmada eser ile ilgili veriler belge analizi yoluyla elde edilmiştir. Verilerin analizinde ise içerik analizi yöntemi kullanılmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Çaykovski Kuğu Gölü Balesi Keman Soloları sağ el tekniği bakımından nasıldır? Alt problemine yönelik bulgular

Legato

Çaykovski Kuğu Gölü balesi başkemancı soloları sağ el tekniği bakımından incelendiğinde tespit edilen tekniklerin başında legato tekniği gelmektedir. Legato tekniği en temel ve önemli sağ el tekniklerinden birisidir. Aşağıdaki örnekte 2. perdede 25-28. ölçülerdeki pasajın legato olarak çalınacağı görülmektedir. 25 ve 27. Ölçülerde sol telinden başlayan ve mi teline kadar üçlemelerin baskın olduğu bu yapıda tel geçişlerinin son derece bağlı, koparmadan çalınması gerekmektedir. 26. Ve 28. Ölçülerin ise süslemelerden hemen sonra gelen aksanla beraber legato karakteri bozmadan icra edilmesi son derece önemlidir.

Şekil 1. Kuğu Gölü Balesi 2. Perde 25-28. Ölçüler



Detache

Eserde tespit edilen bir diğer sağ el tekniği ise detachedir. Detache tekniği de temel sağ el davranışlarının başında gelmektedir. Aşağıdaki örnekte 145-150. Ölçüler arasında bulunan detache yapı görülmektedir. Burada 5. pozisyonda başlayan oktav çift ses pasajda her bir yayın ayrı ayrı çalınacağı görülmektedir. 146. ölçüde ise tel değişimiyle birlikte yine yayların ayırarak çalınacağı görülmektedir.

Şekil 2. Kuğu Gölü Balesi 2. Perde 145-150. Ölçüler



Staccato

Staccato, Kuğu Gölü eserinde tespit edilen bir başka sağ kol tekniklerinden birisidir. Şekil 3'te gözlemlenebileceği gibi; iki bağlı legato notalardan sonra gelen üstü noktalı notaların staccato şeklinde

çalınacağı görülmektedir. Bu üstü noktalı notalar, kendisinden önce ve sonra gelen notalardan ayrı duyurulacak şekilde çalınmaktadır.

Şekil 3. 2. Perde 21-22. Ölçüler



Spiccato

Orta seviye zorlukta olan sağ kol tekniklerinden birisi olan spiccato Kuğu Gölü eserinde görülen tekniklerden birisidir. 136-137. ölçülerdeki pasaj arşenin telden yükselerek zıplaması ve bu hareketin devamı yoluyla çalınmaktadır. Eserde daha çok yüksek pozisyonlarda ve hızlı pasajlarda kullanıldığı görülmektedir.

Şekil 4. 136-137. Ölçüler



Tel Değişimi

49-52. ölçüler arasında tel değişiminin yoğunlukta olduğu görülmektedir. Eserin genelinde tel değişimi vardır ancak, şekilde verildiği gibi belirli bir devamlılığı gerektiren yapı belirtilen ölçüler arasında yoğunluktadır. Bu ölçüler arasında 32'lik notaların her birinin farklı bir telde yazılmış olması nedeniyle eşit şekilde tel değişikliği yapılması gerekmekte ve sağ kolun yüksekliğinin buna göre ayarlanması gerekmektedir. Bkz. Şekil 5.

Şekil 5. 2. Perde 49-52. Ölçüler



Çaykovski Kuğu Gölü Balesi Keman Soloları sol el tekniği bakımından nasıldır? Alt problemine yönelik bulgular

Çift Ses

Çift ses çalma keman sol el tekniklerinin önemli tekniklerinden birisidir. Aşağıdaki pasajda, Şekil 6 ve 7’de oktav ve üçlü çift seslerin sıkça kullanıldığı görülmektedir. Özellikler şekil 7’de görüldüğü gibi üçlü yapının çarpma ile birlikte kullanılması ve pozisyon değişiklikleri eserin güçlüğüne ortaya koymaktadır.

Şekil 6. 66-72. Ölçüler



Şekil 7. 115-120. Ölçüler



Tek Ses Triller

80-83. ölçülerde büyük ikili aralığında trillerin yapıldığı görülmektedir.

Şekil 8. 80-83. Ölçüler



Çift Ses Triller

9. Şekilde görülen triller, önce çift sesin çalınıp daha sonra tiz olan tek sese düşerek trilin yapılması yoluyla çalınmaktadır.

Şekil 9. 124-126. Ölçüler



SONUÇ

Birinci alt probleme yönelik elde edilen bulgulara göre Kuğu Gölü balesi müzikleri başkeman sololarında keman sağ el tekniklerinden legato, detache, staccato, spiccato ve tel değişiminin kullanıldığı sonuçlarına ulaşılmıştır. En temel sağ el tekniklerinden olan bu teknikler, ünlü Rus bestecisi Çaykovski'nin yazım biçiminde özellikle icracının virtüoziteye yakın ve keman tekniğine uygun bir şekilde yazılmıştır. Verilen örneklerde görüldüğü üzere eserde en temel sağ el tekniklerinden legato, detache, staccato, spiccato ve tel değişiminin ağırlıkta olduğu görülmektedir. Özellikle yay değişiminin değerlendirmeye alınmasına sebep olan örneğinde verildiği üzere zıplayan arpejlerin (jumping arpeggio) kullanımı tel değişimi başlığı içerisinde verilmiştir. Aslında Ricochet tekniği olarak da kimi yerde değerlendirilen bu yay tekniği sağ el için ileri seviye örneklerden birisidir.

İkinci alt probleme yönelik elde edilen bulgulara göre, Kuğu Gölü balesi müzikleri başkeman sololarında keman sol el tekniklerinden çift ses, tek ses tril ve çift ses trilin eserde kullanıldığı görülmektedir. Her ne kadar Çaykovski'nin yazımında melodi, armoni ve renkli orkestrasyon ön planda olsa da yazmış olduğu eserine hem orkestrasyonunda hem de başkemancı sololarında azımsanmayacak ölçüde sol el tekniklerinin yetki. Bir icra seviyesi gerektirdiği görülmektedir. Özellikle hızlı çalınmasını gerektiren çift sesli yapıların doğru bir entonasyon ile icra edilmesi gerekmektedir. Yine karşımıza çift ses olarak çıkan fakat ayrı bir güçlüğü de beraberinde barındırın bir durumda oktav pasajlardır. Şekil 6'da bulunan, eserin 66-72 ölçülerinde kısa bir kesiti verilen oktav yapı sekizlik nota değerleriyle 4. ve 1. Pozisyon arasında tel geçişini de içeren bir yapı oluşturmaktadır. Bu durum çok temiz icra edilmeyi gerektiren melodik bir çizgidir. Teknik beceri kadar müzikal de yetkinliği gerektirmektedir.

Elde edilen veriler ve yapılan tespitler sonucunda eserde sağ el tekniklerinin daha yoğunlukta olduğu görülmektedir. Çaykovski'nin müziği ön plana alarak, virtüoziteden uzak, ama bir o kadar da keman sınırlarını zorlayan yazımı; icracıların özellikle sağ el tekniği bakımından

gelişkin olmasını gerektirmektedir. Her ne kadar Çaykovski'nin yazımı senfonik üslupta olsa da bu eserde virtüozitenin izlerini görmek mümkündür. Alikperova (2022: iv) Çaykovski'nin Op.35 Re Majör keman konçertosu için ifade etmiş ve eserin virtüöz bir eser olarak görüldüğünü vurgulamıştır. Çaykovski keman yazımında virtüöziteye önem vermiş ve bunu kullanmıştır.

KAYNAKÇA

- Alikperova, S. (2022). The Tchaikovsky Violin Concerto: Revisions And Repertoire For Performance Technique. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi
- E. Belova, E. Bocharnikova (2021) The Great History of Russian Ballet. EBSCO Publishing: eBook Collection (EBSCOhost)
- Hershenson, R. (1985). The Role of a Concertmaster. (5/3/2017). www.nytimes.com/1985/06/30/nyregion/the-role-of-aconcertmaster.html
- Karasar, N. (2008). Bilimsel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- İlyasoğlu, E. (1994) Zaman İçinde Müzik. Yapı Kredi Yayınları
- Say, A. (2003). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Yener, F. (1976). Müzik Kılavuzu. Milliyet Yayınları
- Nota alıntıları: Moscow: P. Jurgenson, n.d.[1895]. Plate 4432. (#535915)
Tekrar basım: New York: Broude Brothers, 1951. Plate B. B. 59.

İnternet Kaynakları

- <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/535915/ge07>
- https://www.bolshoirusssia.com/performance/swan_lake/
- <https://www.operabale.gov.tr/tr-tr/Sayfalar/workdetail.aspx?EserKodu=347>
- <https://www.nytimes.com/1985/06/30/nyregion/the-role-of-a-concertmaster.html>

MÜZİK ESERLERİNDE TEMPO TERİMİ VE METRONOM DEĞERLERİNİN ÖNEMİ VE BELİRTİLMEMESİNİN OLUŞTURDUĞU SORUNLAR

The Importance of Tempo Term and Metronome Values in Musical Works and the Problems Caused by not Specifying

DOI NO: 10.36442/AMADER.2023.83

Ferhat DEVECİOĞLU¹

Geliş Tarihi: 18.10.2022

Kabul Tarihi: 04.01.2023

Özet

Bu araştırmada, müzik eserlerinde aksedilmesi istenen hisleri ve eserlerin yapısını oluşturan tempo unsurları ele alınmıştır. Bu bahsi geçen konu, müzikte ölçü sayıları, ritim, usûl, tempo terimi ve metronom değerleri unsurlarıyla belirlenmektedir.

İnsanoğlu yaşamında mutlu, sevinç, akış, heyecan, üzüntü, keder gibi birçok ruh hallerini bünyesinde barındırabilmekle beraber yaşayabilmektedir. İşitilen ezgiler insanoğlunun ruh haline etki yapabilmektedir. Bu etki müzikteki öge ve bu ögelerin birleşimi sonucunda oluşmaktadır. Bu ögelerden biri de eserlerin tempolarıdır.

Bestekârlar ilham, tecrübe, bilgi, özveri ve titizlikle oluşturdukları eserlerde tempo terimi veya metronom değerlerini sunmaması sonucunda aksetmek istenilen duygu ve düşüncelerde ciddi sorunlar yaşanabilmektedir. Bu durum birçok eserde bariz bir şekilde görülmektedir.

Eserlerdeki tempo terimi ve metronom değerlerinin önemi, bu ifadelerin belirtilmemesi sonucunda ortaya çıkabilecek sorunlar ve bu sorunlara çözüm yolları araştırılıp geliştirilerek araştırmanın amacı hedeflenmiştir.

Bu araştırmada, konunun özüne hazırlayıcı Türk müziği, Batı müziği, Türk müziğinde kullanılan usûl (ritim) ve usûlü oluşturan ögeler, tempo ve metronom değerleri ve bu unsurların Türk ve Batı müziği eser ve çalışmalarındaki kullanımlarının karşılaştırılmasına ilişkin ayrıntılı bir alan yazısı ile birlikte nazari bilgiler sunulmuştur.

Bulgular doğrultusunda tür ve eserlerde tempo terimi veya metronom değerlerinin belirtilmesi veya belirtilmemesi, belirtilen tempo terimi veya metronom değerlerine ilişkin eserlerin seslendirmesinde buna riayet edilmemesi sonucundaki durumlar gözlemlenerek araştırmanın tartışma bölümünde ele alınmıştır.

Araştırmanın öneriler kısmında tempo terimi veya metronom değeri olmayan eserler için çözüm, tespit etme yolları, oluşturulacak eserlerde tempo terimi ve metronom değerlerinin belirtilmesi ele alınmıştır.

¹Öğretmen (Müzik Dersi), Milli Eğitim Bakanlığı İğdeli Ortaokulu, İzmir-Kiraz, Türkiye, E-Posta: ferhatdev63@msn.com ORCID ID: 0000-0003-3219-9627

Sonuç olarak çalışma ve eserlerde tempo terimi veya metronom değerlerinin belirtilmemiş olduğunda oluşabilecek sorunlar, belirtilen eserlerde ise bu sorunların yaşanmadığı sonucuna varılmıştır. Elde edilen bulguların sonuçları doğrultusunda araştırmanın amaç ve önemine olumlu yönde ulaşıldığı gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Metronom, Metronom değeri, Müzik, Tempo terimi, Türk müziği.*

Abstract

In this research, the feelings that are desired to be reflected in musical works and the tempo elements that make up the structure of the works are discussed. This aforementioned subject is determined by the elements of measure numbers, rhythm, usûl, tempo term and metronome values in music.

Human beings can live together with many moods such as happiness, joy, flow, excitement, sadness and grief in their life. The melodies heard can affect the mood of the human being. This effect is formed as a result of the element in the music and the combination of these elements. One of these elements is the tempo of the works.

As the composers do not present the tempo term or metronome values in the works they create with inspiration, experience, knowledge, devotion and meticulousness, serious problems can be experienced in the emotions and thoughts that are desired to be reflected. This is evident in many works.

The purpose of the research is aimed by researching and developing the importance of the tempo term and metronome values in the works, the problems that may arise as a result of not specifying these expressions, and the solutions to these problems.

In this research, theoretical information is presented along with a detailed field article on Turkish music, Western music, the usûl (rhythm) used in Turkish music and its elements, tempo and metronome values, and the comparison of the use of these elements in Turkish and Western music works and studies.

In line with the findings, the cases as a result of stating or not specifying the tempo term or metronome values in genres and works, and failure to comply with the mentioned tempo term or metronome values in the vocalization of the works were observed and discussed in the discussion section of the research.

In the suggestions part of the research, the solution for the works that do not have the tempo term or metronome value, the ways of detection, the determination of the tempo term and metronome values in the works to be created are discussed.

As a result, it has been concluded that the problems that may occur when the tempo term or metronome values are not specified in the works and works, and these problems are not experienced in the mentioned works. In line with the results of the findings, it has been observed that the purpose and importance of the research has been reached in a positive way.

Keywords: *Metronome, Metronome value, Music, Tempo term, Turkish music.*

GİRİŞ

Tabiatta, mutluluk, heyecan, sevinç, hoşnut, karamsar, keder, üzüntü, korku gibi birçok ruh halleri bulunmaktadır. İnsanoğlu kimyası gereği ya da doğal olarak bu ruh hallerini bünyesinde barındırmakla beraber yaşamı evresinde bürünebilmektedir. Bu ruh hallerine, öznel, nesnel, soyut, somut, içsel ve dışsal gibi etkenler etki edebilmektedir. Bu etkenlerden biri de müziktir.

Müzik, duygu, düşünce ve hadiseleri insanlara fonetik sanat aracılığıyla aksetme durumudur. İnsanoğlu konuşma vasfına erişmeden önce birtakım bağırma, uğuldama; maddelerden ses çıkartma yollarıyla iletişim kurmaya çalışarak müzik sanatının temelini atmışlardır. Bu hadise müziğin hem insanoğlu ile yaşıt olduğunu hem de sanatın ilk disiplini olduğunu göstermektedir.

Görsel sanatlar öğelerinden renklerin insanlarda birtakım duygu ve anlamları ifade etmektedir. “Günlük hayatımızda psikolojimiz üzerinde büyük etkisi olan renkler, aynı zamanda vücudumuzu etkilemekte ve davranışlarımızı yönlendirmektedir. İnsan yaşamında renklerin özellikleri, işlevselliği ve etkileri belirleyici bir özellik taşımaktadır” (Tutumlu, 2019: 21). “İyileştirici gücü yüksek olan sarı renk, sinir sistemini harekete geçirerek enerjiyi kaslara taşır. Sarı renk, iyimserlik yaratır, umutsuzluğu ortadan kaldırarak yerine neşe, eğlence ve keyif katar” (Eser, 2013: 18). Müzik sanatındaki öğelerde de insanlar üzerinde birtakım duyguları çağrıştırmakla beraber etkileyebilmektedir. Bu öğelerden başlıcaları güfte (söz) ve bu güfteleri ezgilerle anlamlandıran notalar, armoni, dizi, tonalite, makam, tür, biçim, usûl, ritim ve eserlerin metronom değerleri yani hız belirteçidir.

“Müzik – doğu tâbiriyle – mûsikî, insânî duygu ve düşünceleri ses esâsıyla ses ve / veya söz kullanılmak suretiyle ifâde etme sanatıdır” (Gençoğlu, 2019: 9).

Müzikte ana unsur müzikal sestir. Bir sesin müzikal olması için belirli bir frekans değeri olması gerekmektedir. Frekans, bir sesin 1 saniye içindeki titreşiminin sayısal değeridir. Örneğin, 4'üncü oktavdaki notalardan sol 392, la 440 hertz (Hz) değerlerindedir. Belirli frekans değerlerindeki sesler müzikte kullanılan seslerdir. Bu seslere nota adı verilir. Notalar seslendirildiğinde doğal olarak doğuşkan notalarıyla işitilmektedir. Bu doğuşkan notalar seslendirilen notaya göre pesten tize doğru yani çıkıcı biçimde sırasıyla 8'li, tam 5'li, tam 4'lü, büyük 3'lü ve küçük 3'lü aralıklarında armonize biçiminde işitilir. Bu düzende işitilmeyen sesler müzikte kullanılmaz. “Armonikleri ile berâber işitilen

her çeşit sese fiziksel bakımdan bileşik ses denir. Bir de armonikleri olmayan sesler vardır ki, fizik ilmi bu çeşit seslere basit ses adını vermiştir. Bu armonikleri olmayan basit sesler çok rahatsız edici olup mûsikîye yaramazlar” (Özkan, 1998: 30).

Müzikal sesleri birbirinden ayıran temel özellikler bulunmaktadır. Bu özellikler, yükseklik, şiddet, tını ve süredir. Bu özellikler, özelden genele anlayışla düşünürsek bir eseri meydana getiren özellikleri de kapsamaktadır.

Müzik eserlerini birbirinden ayıran en önemli özelliklerin başında tür ve alt türler gelmektedir. “Türler, temel türler ve alt türler olmak üzere ikiye ayrılırlar. Örneğin canlı, bir temel türdür. Alt türleri ise; insan, hayvan ve bitkidir” (Akdoğan, 1996: 1). Türleri oluşturan yapılara öge denilmektedir. Bir başka ifadeyle ögeler türleri belirleyen unsurlardır. Genel olarak bir eserin hangi türe ait olduğu eser içerisindeki ögelerle belirlenmekte veya bir türdeki eser o türün ögelerini kapsamaktadır.

Eser veya çalışmaların seslendirme, işitme veya yazınsal yani matbu kâğıt üzerinde notasını incelediğimizde ögeler aracılığıyla türünün tespit etmemiz mümkün olabilmektedir.

Türk müziğinde longa türünde bir eser işitildiğinde türdeki ögeler doğrultusunda eserin longa türünde olduğu bilinebilmektedir. Tanınmayan bir eserin yazınsal olarak notasında longa türü belirtilmişse o eserin doğru icrâ edilmesi de muhtemeldir. Ancak bazı tür ve alt türler vardır ki çok geniş bir alanı kapsamaktadır. Bu türlerden biri de şarkı türüdür.

Serbest yapıda olmayan eser veya çalışmalar belirli bir hız veya hızlarda icrâ edilmektedir. Bazı serbest yapıda olan eserler vardır ki bunlarda gizil bir tempo içerisinde icrâ edilebilmektedir. Örnek olarak, Buhûr – î zâde Mustafa Itrî Efendi tarafından segâh makamında bestelenerek icrâ edilen Bayram Tekbiri; güftesi Müceste Aksavrun, bestesi Selâhattin İçli`ye ait olan kürdî lihiczakâr makamındaki “Bir Sabah Bakacaksın ki Bir Tanem Ben Yokum” adlı eserin serbest bölümünü sunabiliriz.

Eserlerin hızları tempo olarak ifade edilmektedir. Bu tempolar özellikle eserlerin yapısının temelini oluşturur. Anoloji (benzeşim) yaparsak bu özellik bir insanın kalp atışı ile örtüşmektedir. Bir insanın kalp atışları dingin ruh halinde iken akış içerisinde yani normal, heyecan anında iken de hızlıdır. Bu durum müzik eserlerinde de böyledir. Hatta eserlerin tempoları insanların ruh hallerini belirlemekle beraber kalp atışlarına da etki edebilmektedir.

Her eser ve çalışmanın bir usûlü veya ritmi vardır ki bunlarda belirli bir tempo terimi veya metronom değeri doğrultusunda icrâ edilmektedir. Bu da eserin tamamen ruhunu aksetmektedir.

“Müziğe biçim veren, ona can katan ritim ile tempo bir bakıma müziğin, sinir sistemidir. Bir yapıtın başlıca niteliğini birlikte ortaya koyar” (Karolyi, 1999: 37).

Türk Müziği

“Türkler geniş bir coğrafya üzerinde sürekli hareket halinde oldukları için birbirinden çok farklı, değişik toplum ve kültürlerle karşılaşmışlardır. Bu kültürden pek çok unsur almışlar ve o kültürlerle de pek çok şekilde tesir etmişlerdir. Bu durum Türk kültürüne bir yapı kazandırmıştır” (Gençoğlu, 2020: 1).

“Her toplumun kendi milli değerleri ve kuralları içerisinde oluşan bir müzik sanatı mevcuttur. Türk kültürünün bir parçası olarak Klâsik Türk müziği de kendi örf, adet ve gelenekleri çerçevesinde doğmuş, şekillenmiş ve gelişmiş bir müzik türüdür” (Kardeş, 2013: 6).

Türk müziği, perde (ses), usûl sistemi; çalgıları, çalgı yapıları; eser ve türleriyle hem diğer ulusların ortak müziklerinin global anlayışında hem de kendine özgü yapı biçiminde zengin içeriklerle bezenmiş ve pek fazla şaheserlere sahip olan muazzam bir müzik sanatının alt dalıdır.

Türk müziği kullandığı perde, usûl, makam, çalgı, tür ve eserleriyle müzik dünyasında özel ve önemli bir yere sahiptir.

“Klasik senfoniye en yüksek gelişmesini sağlayan Beethoven olmuştur. Senfoni en yüksek ifade kudretine onunla erişmiştir. Beethoven, orkestrada 2 yerine 3, 4 korno, trombonlar, 9’uncu senfonide olduğu gibi tizde küçük flüt ve kalın seslerde kontra fagot, çelik üçgen, büyük davul, ziller gibi özel vurma aletleri kullanmıştır. Bu vurma aletler grubuna Almanya’da ‘Türk müziği’ adı verilmiştir. Beethoven belki de eski Türk mehterlerinin tesiri altında eserlerinde ‘Türk müziği’ adı verilen bu vurma çalgılar takımını kullanmıştır (bilhassa 9’uncu senfoninin sonunda)” (Saygun ve Yönetken, 1976: 99, 100).

Kullanılan perde sistemimizin nota yazımında nazarı olarak karşılığı olmasına rağmen uygulama anlamında bazı eksiklikler bulunmaktadır. Bu eksiklikler ise usta – çırak eğitim sistemi ile yapılmaktadır. Müzikteki en etkili eğitim sistemi usta – çırak ilişkisidir. Bu eğitim sistemi her ulusta ve her müzik türünde hatta her sanat disiplininde yaygınlığını sürdürmektedir.

“Söz konusu yazılar, ‘yazıya dayalı müzik geleneği’ yerine ‘belleğe ve doğaçlamaya dayalı müzik geleneğine’ ağırlık veren Türk müzisyenlerin gösterdiği ilgisizlik nedeniyle yaygınlaşmamış olsalar da büyük oranda Türk müziği perde dizgesi göz önünde tutularak geliştirilmiş, (Hamparsum dışında tümü) Osmanlıca yazım geleneğine göre sağdan sola doğru yazılan özgün yazılardı. 16 / 17’nci yüzyıl Avrupa nota yazısının Türk müziğine uyarlanmış bir versiyonu niteliğinde olan Ali Ufki Notası bile Osmanlıca yazım geleneğine uyularak sağdan sola doğru yazılmak suretiyle nispeten özgünleştirilmişti” (Atalay, 2019: 144).

Türk müziğinde temel müzik yazı ve öğelerinin uluslararası teknikteki kullanımı 19’uncu yüzyılda yavaş yavaş geçmeye başlamıştır. “Porteli Batı notası Osmanlı musikişinaslarca ilk kez 1830’lu yıllarda ‘Muzika – yı Hümâyûn’ da kullanılmıştır. Yeni oluşturulan Muzika – yı Hümâyûn başına getirilen Donizetti, yönetimine verilen Türk muzika öğrencilerine bu nota yazısını öğretmesiyle başlar” (Özgül, 2014: 2). Bu tarihten önceki eserlerin kaynakları mezkûr tekniklerle günümüze ulaşmış ve günümüzdeki temel müzik yazı ve öğeleri sistemine çevrilerek sunulmuş ve halen de sunulmaktadır. Maalesef bazı eserler ise günümüze ulaşmadan yok olmuştur.

Bu doğrultuda eski zamanlarda yazı ve müzik yazı tekniğinin yaygın olmaması ve gelişmemesinden dolayı usta – çırak eğitim sistemi ile nesiller boyu müziğimiz aktarılmıştır. Usta – çırak eğitimi, bir bilen birey tarafından bilmeyen bireye veya bireylere aktarılması biçiminde gerçekleşmektedir. Doğal olarak bu eğitim sisteminde usta, öğretmen; çırak da öğrenci konumundadır. Bu sistem kültürümüze ait eserleri yüzyıllar boyunca günümüze kadar ulaşmasını ve gelecek nesillerimize aktarmasını sağlayacaktır.

Usta – çırak eğitim sisteminde çırağın bir eseri tam anlamıyla öğrenemediği durumda veya öğrendiğini farz edip bu eseri farklı bir mekânda seslendirmesi hatta bu eseri bir başka bilmeyene yine usta – çırak sistemiyle öğrettiğini de varsayarsak ciddi sorunların meydana geleceği aşikârdır. Bu doğrultuda bir eserin öğretilmesinde ve

yayılmasında uzman birey, doğru kaynak seslendirmesi ve doğru bir matbu nota belgesi ile uygulanması isabetli olacaktır.

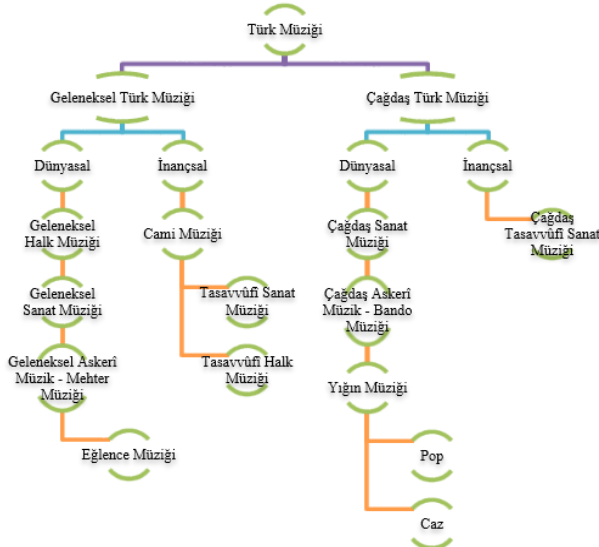
Türk Müziğinde Türler

“Güzel sanatların bütün kollarında olduğu gibi, müzikte de şekil (form) vardır. Mesela edebiyattaki fıkra, hikâye, roman, destan türleri gibi müzikte de çeşitli şekiller (formlar) görülür” (Aydıntan ve Egüz, 1976a: 43).

“20. yüzyılın başlarında teknik ve bilimsel gelişim sanatta da etkisini göstermiş, müzik biliminde, besteciler eserlerini belli ilke ve kurallar çerçevesinde ortaya koymuştur” (Şenocak, 2012: 2).

“Türlerin ayrımları öz bakımından olabilir (dinsel müzik – dindışı müzik), teknik bakımından olabilir (ses müziği – çalgı müziği). Başka bir açıdan bunlar iç içe de girerler: dinsel müzik, dindışı müzik gibi hem ses hem çalgı müziği türüne girebilir. Beri yandan şarkı müziği ki ses sanatının bir bölümüdür hem dindışı müziğe (opera, dindışı kantata) hem dinsel müziğe (kilise kantatası, oratoryo, passion) dayanmaktadır. Bu örnekler tür düşüncesinin pek katı olamayacağını göstermeye yeter. Bölüne bölüne öyle bir yere gelinir ki tür nerede biter, biçim nerede başlar kestirmek pek kolay olmaz” (Hodeir, 1992: 13, 14).

Şekil 3. Türk Müziğinde Türlerin Sınıflandırılması (Akdoğu, 1996`dan uyarlanmıştır.)



“Müziğin üretiminden seslendirilişine kadar tümüyle geleneksel ya da çağdaş öğelere bağımlı oluşu da türü belirler. Bu öğeler dikkate alındığında, müzik türleri, geleneksel müzik ve çağdaş müzik olmak üzere iki alt türe ayrılır. Dolayısıyla, Türk müziği de ‘geleneksel Türk müziği’ ve ‘çağdaş Türk müziği’ olmak üzere iki alt türü içerir” (Akdoğan, 1996: 3).

Müzikte Usûl (Ritim)

Ritim bir zaman aracıdır hatta zamandır ve bu doğrultuda her canlı ve cansız varlık içinde hayatın kendisidir. Bunu cansız varlıklarla izah etmek gerekirse, cansız varlıklar bildiğimiz üzere insanlar tarafından yapılan ve fiziki boyutlarında hiçbir gelişme yaşanmayan maddelerdir. Bunları, cam, plastik gibi maddelerle sunabiliriz. Bu maddelerin doğada yok oluş süreleri oluşumunda kullanılan ham maddelerine bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Bu cisimlerin yok oluş süreleri bir nevi ritmini belirlemektedir. Canlı varlıklar ise kısaca ve özetle doğar, büyür ve bildiğimiz üzere ölürler. Canlı varlıklardan insanoglu bildiğimiz üzere sırasıyla önce doğar, emekler, sonra yürür, konuşmayı öğrenir, büyür ve sonunda da ölür. Yaşamın bu sırası bile başlı başına bir ritim oluşturmaktadır. Bu sıralamanın belirli periyotlarındaki dinamiklik ve değişkenlik, ritmin bireysel ve çeşitliliğini oluşturmaktadır.

“Evrende birçok yönüyle ritim vardır. Çevremizdeki doğal olgulara bakalım: Yürek atışları, geceyle gündüzün birbirini izlemesi, kıyıya vurup duran dalga sesleri, soluk alıp vermeler, adımlar... Bunlar gibi daha nice düzenli doğal harekette ritim gözleyebilirsiniz” (Say, 2009: 31). “İnsanın karşılaştığı ilk müzikal ritim çok büyük ihtimalle anne karnındaki bebeğin duyduğu ve annesinin kalp seslerinden oluşan ritimdir” (Öztürk, Erseven ve Atik, 2017: 49).

“Müzik, ritmik bir yapıya sahiplik göstermektedir. Müzikte sesler birbirleriyle yer değiştirirken bu arada oluşan harekette bir düzenlilik açığa çıkmaktadır. Bu düzenlilik müzikte etkiyi değiştirici niteliğe sahiptir. Müziğin güzellik ve çirkinlikle ilgili yanı ile o müziğin ritim yapısı arasında oldukça önemli bir bağ bulunmaktadır. Belirli bir sesler düzeni ancak bestecinin saptayacağı ve kurgulama sırasında oluşmuş ritmik özgünlüklerle bir etkili müziksel anlatıma dönüşebilir” (Erol, 1998: 40).

“Ritmin, belki de en yetkin bir bilinçle sistemleştirilmiş bir düzeye ulaştığı müzik alanında, düzenli nabız atışları dediğimiz vuruşlar

ikili ya da üçlü gruplar oluşturabilir; bunların bir arada kullanılmalarıyla, giderek daha çok vuruşlu gruplar elde edilebilir” (Karolyi, 1999: 27).

“Müziğin zaman ve süreyle olan ilgisi ve taşıdığı vurumsallık etkisi, farklı görünümeler altında atım, tartım ve düzum kavramlarında anlam bulmaktadır. Yine de bu üç kavram arasında büyük farklılıklar söz konusudur. Bu kavramların sırayla tanımlanmaları, aralarındaki önemli ayrılıkları belirleyebilmek açısından önem taşımaktadır” (Kalkan, 2006: 10).

“Vuruş, ritmin en temel parçasıdır ve zamanı eşit parçalara bölen düzenli atımlardan oluşur” (Tekin Gürgen, 2015: 5). Atım bir müzik eserinde veya çalışmaların ölçü sayılarındaki zamanlarını ifade etmektedir. Örneğin $\frac{4}{4}$ ölçü sayılarına sahip bir eserin 1'inci, 2'nci, 3'üncü ve 4'üncü zamanlarındaki vuruşları ifade etmektedir. Bu doğrultuda $\frac{4}{4}$ ölçü sayısına sahip bir eser veya çalışmanın her vuruşu 4'lük değerindedir bu da vuruşların eşit olduğunu göstermektedir.

“Belli bir nizamın gereklerine uygun olarak birbiri ardına işitilen vuruşlar dizisine tartı adı verilir” (Saygun, 1966: 40). Saygun tartım terimini bu kitabında tartı olarak ele almıştır ki bu terim bugün kullandığımız tartım ifadesidir. Saygun'un ifadesi doğrultusunda tartım, bir ölçünün sayıları doğrultusundaki atımların belirli bir küme biçimindeki dizilişinden oluşmaktadır. Tartımlar genellikle eş değerde olabilirken bazen de eş değerde olmayabilmektedir. Bir nevi tartımlar ritmin yürüyüşünü belirtmektedir. Örneğin $\frac{9}{8}$ ölçü sayısının tartımları $3 + 3 + 3 = 9$; $2 + 2 + 2 + 3 = 9$; $2 + 3 + 2 + 2 = 9$ biçiminde kombinasyon ve permütasyon durumları ile artırılarak sunulabilir. Ancak tartımdaki grupların vuruşlarında kuvvetli ve zayıf vuruşlar ile icrâ edilmelidir ki zaten bu da tartımı ifade eden yegâne durumdur. Genelde tartımların ilk vuruşları kuvvetli diğer bölümleri ise yarı kuvvetli ve zayıf olarak yapılmaktadır.

“Seslerin, süre değeri açısından örgütlü bir biçimde sıralanmasına düzum denir. Düzum, atım ve tartım belirlendikten sonra anlam kazanır. Çünkü, vuruşların ve sürelerin iç bölünmeleriyle ilgilidir. Buna göre, herhangi bir eser, olduğundan iki kat daha hızlı seslendirilse bile, düzümsel olarak değişmeden kalır” (Kalkan, 2006: 11).

Düzümler ölçü sayılarına ilişkin oluşabilmekle beraber ölçü dışına taşarak yani 2, 3 ölçü birleşimiyle de oluşabilmektedir.

Ritimleri meydana getiren en küçük ögeler tartımlardır. Düzüm, eş veya farklı nota değerlerinden oluşan ve küçük gruplardan meydana gelen vuruşlardır. Düzümlerin aralarında farklı kombinasyon ve permütasyon durumları da ritim çeşitliliğini oluşturmaktadır. “Belirli düzümlerden yapılarak, kalıplar halinde saptanmış ölçülere usûl denir” (Teymur, 2010: 98).

“Düzüm, genellikle, usûlü meydana getiren parçalardan bir kısmı olabildiği gibi, bâzan başlı başına bir usûl olarak da düşünülebilir. Esâsen usûl, muhtelif düzümlerin bir araya getirilmesinden meydana gelmiş daha büyük çapta bir düzümden başka bir şey değildir. Bu duruma göre usûl de ‘zaman içinde uygunluk’ demektir” (Özkan, 1998: 561).

“Değerleri birbirine eşit olan veya olmayan belirli sınırlar içinde sıralanan mûsikî nağmelerini ölçmeye yarayan vuruşların bütününe usûl denir. Bu tarife göre, bir usûl birçok vuruştan meydana gelir. Bu vuruşlar belirli değerde mûsikî zamanlarını ölçmek için kullanılmaktadır. Bu zamanların değerleri birbirine eşit olsa da olmasa da sınırları mutlaka belirli ve ölçülüdür” (Ak, 2009: 223).

Usûl veya ritim unsuru ya da bu unsuru meydana getiren düzümlerin seslendirilme süresi yani hızları sabit veya değişken olabilmektedir. Bu sürelerin sabit ve değişkenlikleri nota değerleriyle ve buna ilişkin tempolar da nazarı biçimde ifade edilmektedir.

3 zamanlı bir vuruş grubu bir düzüm olabilirken aynı zamanda bir ritmi de oluşturmaktadır. Bu 3 zamanlı düzümün 2 adet birleşimiyle 6 zamanlı, 3 adet birleşimiyle 9 zamanlı veya 1 adet 3 zamanlı 1 adet de 2 zamanlı birleşimiyle 5 zamanlı ritimler elde edilebilmektedir. Bu düzümlerin kombinasyon ve permütasyon durumlarıyla oluşturulmuş ve oluşturulabilecek ritimler de olabilmektedir.

Ölçü Sayıları

“Birbirini izleyen süreleri düzene sokmak için bir zaman ölçü birimi seçilir. Bu birimin parça içindeki düzenli akışı, edilsin veya edilmesin aksi belirtilmedikçe daima sabit kalacaktır. Zaman ölçü birimi bir nota değeriyle gösterilir. Bu değer, pek nadiren bir birlik; bir ikilik; bir dördlük; bir sekizlik; bir onaltılık hatta (az rastlarsa da!) bir otuz ikilik olabilir” (Casterede, 1999: 27).

değerlerindeki 2 adet la notaları (8'lik değer bildiğimiz üzere 4'lük değerın yarısı olduğundan dolayısıyla da 2 adet 8'lik değerde 4'lük değere eşittir), 3'üncü zamanı 1 / 4'lük değerindeki la notası, 4 ve 5'inci zamanları 2 / 4'lük değerindeki la notası ki bu nota 2 / 4'lük değerinde olduğundan ölçü sayılarındaki birim değerın 2 katı olması sonucunda 2 zamanı içinde barındırmasından dolayı ölçünün 4 ve 5'inci zamanları olarak ifade edilmektedir, 6'ncı zamanı 1 / 4'lük değerindeki sus (es) işareti ve 7'nci zamanı da 1 / 4'lük değerindeki la notasıdır. Şeklin 1'inci ölçüsünde her biri eş değer olan 1 / 4'lük nota değeri kullanılırken 2'nci ölçüde farklı değerlerde nota ve sus işaretleri kullanılmış ancak bu işaretlerin toplamının da 7 / 4 değerine eş olduğu görülmektedir.

Ölçü sayılarının yazı biçimi ifade edilirken genellikle $\frac{2}{4}$ biçiminde gösterilir. Bu yazı biçimi genellikle kesirli sayı yazısına benzemektedir. Bazen eser hakkında bilgilendirmeler yapılırken düz yazı metinlerinde 2 / 4 olarak yazılabilmektedir. Tabii ki de bu ifade matematik disiplinindeki kesirli sayısını ifade etmektedir. Yani 2 / 4 yazımının matematiksel ifadesi $\frac{2}{4}$ biçimindedir. Bu sayılar matematik disiplinindeki kesirli sayıların pay ile paydasını ifade etmemektedir. Çünkü $\frac{2}{4}$ kesirli sayısı bir şeyin yarısını ifade etmektedir. Ancak bu ifade bir eser veya çalışmanın ölçüsünde yarımı ya da yarısını ifade etmemektedir. Bu durum müzikte bir ritim ve düzeni ifade etmektedir. Ölçü sayıları dizek üzerinde de gösterilirken pay ile payda sayılarının arasındaki kesir çizgisi bulunmamaktadır. Ölçü sayıları $\frac{2}{4}$ biçiminde gösterildiği üzere ifadede kesir çizgisinin olmadığı görülmektedir. “Bu sayılar iki bölü dört vb. şeklinde okunmayıp iki dörtlük diye okunur” (Aydıntan ve Egüz, 1976b: 57). Sonuç olarak ölçü sayıları, bazen düz metinlerde ifade edilirken “2 / 4” biçiminde, yaygın olarak da “ $\frac{2}{4}$ ” biçimde gösterilmektedir.

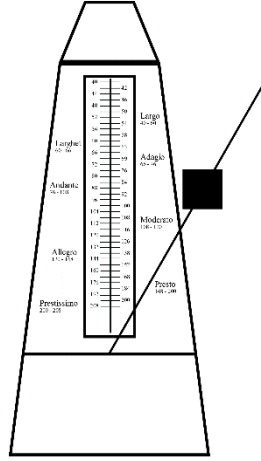
Metronom

Müzik eseri ve çalışmalarında kullanılan ölçü sayıları, usûl ve ritimlerin hızları yani tempoları vardır. Bu tempolardaki hız değerlerinin belirtilmesi ve belirtilen değerın referans olması genel olarak metronom aleti ile sağlanmaktadır.

Metronom Aleti

Metronom, bir dakika içinde birbirine eşit biçimde kaç salınım olduğunu belirten bir mekanik araçtır. Bu özelliğinden dolayı bu alete hız ölçer de denilmektedir.

Şekil 7. Metronom Aleti



Metronom aletinde bir sarkaç ve sarkacın hareket etmesine olanak sağlayan ağır bir cisim vardır. Bu cisim sarkaç üzerinde aşağı ve yukarı yönlerinde ve sürgü biçimde hareket ettirilebilmektedir. Metronom aletinin ön yüzeyinde belirli değerlerde sayılar bulunmaktadır. Sarkaca takılan cismin sayıların bulunduğu herhangi bir sayı değerine getirilmesi durumunda 1 dakika içinde birbirine eşit biçimde toplam yapacağı salınımı sunmaktadır. Metronom aletinin bir mekanik araç olmasından dolayı sarkaç her salınımında “tak” sesine benzeyen bir ses çıkartmaktadır. Bu olay mekanik saatlerde saniye çubuğunun çıkardığı sese benzemektedir. Ancak metronom aletinde bu ses daha kuvvetli ve belirgindir. Bu salınıma ve salınım sonucunda çıkan her ses atım olarak da ifade edebilmektedir. Metronom aletinin standart biçimi Şekil 5’te sunulmuştur.

Bu aletin tanımında ve açıklamalarında süre sözcüğünün geçmesinden anlaşılacağı üzere bünyesinde saat özelliğini barındırmaktadır. Metronom aletinin çalışma sistemi normal kol ve duvar saatleri gibidir. Saatlerde akrep, yelkovan ve saniye çubuğu mekanizmaları bulunmaktadır. Saatlerde en küçük birimi ifade eden saniye çubuğu 1 dakika içinde 60 defa hareket eder ve doğal olarak bu fiziksel hareket esnasında bir ses çıkartır. Saniye çubuğunun mekanik

saat içindeki dönüşünün hızı metronom aletindeki 60 sayısı ile eş değerdedir. Bu doğrultuda metronom aletindeki sarkacı 60 sayısı hizasına getirdiğimizde 1 dakika içinde metronom aletinin vuruş sayısının toplamı 60 olacaktır. Bu durum global olarak bpm (beats per minute) birimi ile de ifade edilmektedir.

Günümüzde metronom aletinin dijital biçimi de bulunmaktadır. Dijital alet üzerinde sarkaç ve sarkaca takılan bir cisim bulunmamaktadır. Bir nevi dijital saat biçimindedir ve vuruş sesleri dijital olarak hoparlörden işitilmektedir. Metronom aletinin mekanik veya dijital olmasında bir farklılık söz konusu değildir ve sonuç olarak çalışma sistemi aynıdır. Metronom aletinin tek görevi bir referans tempo verdiğinden tamamıyla amaca yönelik araçtır. Bu çalışmada herhangi bir karışıklığa sebebiyet olmamasından metronom aletinin mekanik türü üzerinden açıklamalarımızı sunacağız.

Metronom Aletinin Müzik Eserlerindeki Anlamı ve Uygulanması

Metronom değeri ifadelerinde kullanılan nota değerleri genellikle eser veya çalışmalardaki ölçü sayılarındaki birimi (ölçü sayılarının alt tarafında konumlandırılan sayı) ifade eden değer (ölçü sayılarının üst tarafında konumlandırılan sayı) ile yazılır ve icrâ edilir. Bu durum sadece eser veya çalışmalarda metronom değeri ile belirtilmesi sonucunda uygulanabilir.

Şekil 8. Metronom Değeri ve Tempo Terimlerinin Dizek Üzerindeki Konumu



Eser ve çalışmaların tempo terimi veya metronom değerinin dizek üzerinde konumu Şekil 6'da sunulduğu üzere 1'inci dizek satırındaki ölçü sayılarının hizasının üst tarafında belirtilerek ifade edilir. Metronom değeri ve tempo terimleri birlikte sunulmuş ise yine Şekil 6'nın 3'üncü dizek satırında sunulduğu biçimde ilk önce tempo terimi ve

sonrasında metronom değeri gösterilmektedir. Bu konumlandırmalar temel müzik yazı ve öğelerinin yazım kuralıdır. Bazen bu kuralın dışında yazımlarda mevcuttur ki bu durumu kural dışı olmasından dolayı geçersiz, iptal veya yanlış olarak beyan edilmesi söz konusu olamaz ve geçerli kabul edilmektedir. Bu durum sehven olarak görülebilir.

“Hız ögesine ilişkin terimleri göz önüne alındığında notaların kesin süresini hassasiyetle bildirecek hiçbir yöntemin on dokuzuncu yüzyılın başlarına dek mevcut olmadığı görülür. Görüleceği gibi bu ifadeler genelleyici niteliktedir ve ayrıntılarda belirsizlik taşırlar. Yine bu ifadeler, eserin niteliğine ve yorumcuya göre eserin yaratıldığı kültürel ortama, üsluba ve bestecisine bağlı olarak değişkendir. On sekizinci yüzyıla kadar müzik notalamasında kullanılan hız verileri oldukça geneldir. Haydn ve Mozart adagio, andante, allegro, presto gibi terimleri yeterli bulmuşken Fransız besteciler on sekizinci yüzyıl boyunca hemen hemen hiç olmayan hız terimleri yerine neşelice, zarifçe, şefkatlice gibi çoğunlukla ifadeye yönelik terimler kullanmışlardır. Sürelerin nesnel bir yöntemle ölçülebilir bir kesinliğe kavuşabilmesinden söz edebilmek ancak on dokuzuncu yüzyılın başlarında Johann Nepomuk Mälzel’in metronom cihazını icat etmesinden sonra mümkün olmuştur” (Savaş, 2017: 7).

Klasik bir metronom aletinde Şekil 5`te de sunulduğu üzere aletin üzerinde 40 ile 208 sayıları arasında belirli sayılar bulunmaktadır ve bu sayılar metronom aletindeki sarkacın alt ve üst sınırıdır. Dijital metrom aletlerinde bu sınırlar aşılabilmekle beraber mekanik metronom aletindeki belirli değerler dışındaki değerler de aktif olabilmektedir. Bu sayıların nicelik durumlarının belirli kümeleri tempo terimlerini temsil etmektedir. Bu anlayışla metronom değerleri nicel, tempo terimleri de nitel olarak ifade edilir. Tempo terimleri diğer müzik yazı ve öğelerinde olduğu gibi global lisanda kullanılmıştır.

Nitel olan tempo terimlerinin nicel veri aralıkları bulunmaktadır. Tempo terimlerinde birçok terim kullanılmaktadır. Genel olarak kullanılan tempo terimleri ve bu terimlere ilişkin sayısal veri aralıkları Tablo 1`de ayrıntılı olarak sunulmuştur.

Tablo 6. Tempo Terimlerinin Nitel ve Nicel Bilgileri

Tempo Terimlerinin Nitel ve Nicel Bilgileri		
Tempo Terimi	Tempo Teriminin Türkçesi	Sayısal Veri Aralıkları
Largo	Çok yavaş ve geniş	40 – 60
Larghet	Oldukça yavaş ve geniş	60 – 66
Adagio	Yavaş	66 – 76
Andante	Yavaşça	76 – 108
Moderato	Orta hızda	108 – 120
Allegro	Hızlı	120 – 168
Presto	Çok hızlı	168 – 200
Prestissimo	Son derece hızlı	200 – 208

Tablo 1'de genel hatlarıyla kullanılan tempo terimleri ve bu terimlerin metronom değer karşılıkları sunulmuştur. Bu tempo terimleri haricinde kullanılan tempo terimleri de mevcuttur. Bunlardan bazıları; lento (yavaş), allegretto (orta derecede hızlı), vivace (hızlı ve canlı), andantino (orta tempo) tempolarıdır.

Lento temposunun metronom değer aralığı 45 – 60 arasındadır. Bu değerlerin largo temposu içerisinde olduğu görülmektedir. Allegretto temposunun metronom değer aralığı ise 112 – 120 aralığında ki bu da moderato temposunda içinde yer aldığı gözlemlenmektedir. Tablo 1 dışında bahsettiğimiz üzere bu tempo terimlerini kullanılmışlığa göre çoğaltabiliriz. Bu tempo terimlerinin ince ayrıntıları eser sahibinin hissiyatına göre belirlenmektedir.

Tablo 1'de sunulan tempo terimleri İtalyancadır. Bu terimler aynı lisanda ve global biçimde kullanılmaktadır. Bu İtalyanca terimlerin Türkçe tercüme yapılmış ve kullanılmaktadır.

Bu tercüme kişilerden kişiye bazen değişik biçimlerde telaffuz edilmiştir ki bu da olağan bir durumdur. Nasıl ki herhangi bir yabancı lisanda yazılmış bir akademik kitap, makale, bildiri; roman, hikâye gibi yayın ve yazıların tercümelerinde kişilerden kişiye bazen değişiklik gösterebildiyse bu global biçimde kullanılan terimlerin tercümelerinde de böyle bir durum yaşanabilmektedir. Bu durum tercümelerde ifade edilen bir şeyin farklı veya zıt yönünde olduğunu ifade etmemektedir. Tercüme edilen ifadelerin başka sözcüklerle de kullanılarak sunulmaktadır. Öktem, lento tempoyu çok ağır, andante tempoyu ağır, andantino tempoyu ağırca, moderato tempoyu orta, allegretto tempoyu az çabuk, allegro tempoyu çabuk (şen, şakrak), vivace ve presto tempolarını da çok çabuk biçiminde tercüme etmiştir (1957: 33). Ün ve Sevenay, largo tempoyu geniş çok ağır, lento tempoyu ağır, adagio tempoyu yavaş, andante tempoyu orta yavaş ve allegretto tempoyu az çabuk biçiminde tercüme ederek

sunmuştur (1971: 47). Aydoğan, ise adagio tempoyu ağır, andante tempoyu ağırca, moderato tempoyu orta, allegro tempoyu da çabuk biçiminde tercüme etmiştir (2010: 51).

“Hitler döneminde ırkçı bir yaklaşımla müzik terimlerinin yanı sıra tıp terimlerinin bile Almanca karşılıklarını türeten Almanlar, uluslararası nitelik kazanmış terimleri değiştirmenin sakıncalarını görüp bu hatadan vazgeçmişken kimi nota yazılarımızda ‘allegro’ yerine ‘yürük’, ‘adagio’ yerine ‘yavaşça’ ya da ‘da capo’ yerine ‘başa dön’ yazılıyor olması uluslararası standartlar açısından sorunlu bir yaklaşımdır” (Atalay, 2019: 107).

Tempo terimleri bilhassa sıfat olduğundan başka lisanlardaki tercümeleleriyle birkaç farklı biçimde yansıtılabilmektedir. Bu terimlerim alan yazısı taraması doğrultusunda 3 farklı kaynaktan aynı, benzer veya farklı tercüme kullanılmıştır ki bu tercüme farklı kaynaklar itibarıyla artırılabilir veya artırılmaya müsait durumdadır. Bu doğrultuda bu tempo terimlerinin nasıl ki temel müzik yazı ve öğelerini global olarak kullanıyorsak bu tempo terimlerinin de bir yanlışlığa sebebiyet vermemesi açısından global olarak kabul edilen terimleri kullanmamız yerinde ve faydalı olacaktır.

Tıp disiplininde genel olarak binlerce terim Latince'den oluşmaktadır ve günümüzde de halen global olarak kullanılmaktadır. Bu disiplinde genel olarak terimlerin her lisanla karşılıklarının olmasına rağmen Latince terimler kabul edilmektedir. Bunun sonucunda özellikle hekimler arasında iletişimin anlaşılır ve kolay olması ve sonucunda da tıp biliminin gelişmesine katkı sağlamıştır. Müzik disiplininde bu kadar sayısal terim olmamasına rağmen ve global dilin kullanılmaması veya bu terimlerin yeteri derecede bilinmemesi özellikle de ortak bir lisan kabul görmüş müzik biliminde bir eksiklik olarak kabul edilebilir. Bu terimlerin özellikle müzik ile uğraşanların, müzik eğitimcilerinin eğitim sürecinde öğretmesi ve öğrenilmesi müzik disiplinine kuşkusuz ciddi bir katkı sağlayacaktır.

“Hız terimlerinin bu kadarla kalmayıp da çoğalmasının başlıca sebebi, hız derecesi ile birlikte eserin özelliğini de belirtecek terimlerin aranmış olmasındandır. Bu yüzdendir ki, aynı hız teriminin yanına konan metronom işaretleri mûsikî eserlerinde çoğu zaman değişiklik olur. Buna karşılık, hız terimlerinden bazısının, zamanla, asıl anlamlarından uzaklaştıkları da bir gerçektir” (Saygun, 1962: 46).

Şekil 10. Metronom Değerinin Müzik Eseri veya Çalışmalarındaki İlişkisi

**Örnek Çalışma
001**

Süre: 1' 00"
♩ = 60

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20
21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40
41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60

**Örnek Çalışma
002**

Süre: 1' 00"
♩ = 60

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18
19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36
37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60

**Örnek Çalışma
003**

Süre: 1' 00"
♩ = 60

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18
19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36
37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60

Şekil 8'de sunulan Örnek Çalışma 001 adlı çalışmanın ölçü sayısı $\frac{4}{4}$ ve metronom değeri de 1 / 4'lük (♩) nota değerinde 60 olarak belirtilmiştir. Bu doğrultuda metronom aletindeki sarkacın salınım

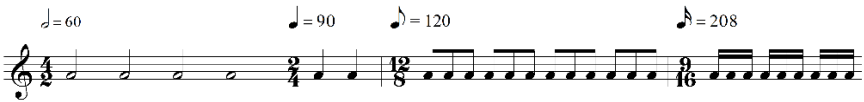
esnasında çıkardığı her seste 1 adet nota seslendirilecektir. Çalışmada toplam 60 adet 1 / 4'lük nota değeri bulunduğu ve metronom değerinin de 60 olduğu gözlemlendiğinden dolayı çalışmanın 1 dakika içinde biteceği anlamına gelmektedir. Bu çalışmada metronom değeri 60 yerine 120 kabul edersek matematiksel olarak doğru orantılı biçimde süre değeri %50 azalacak yani yarım dakika (30 saniye) olacaktır.

Şekil 8'de sunulan Örnek Çalışma 002 adlı çalışmanın ölçü sayısı $\frac{6}{8}$ ve metronom değeri de 1/8'lik (♩) nota değerinde 60 olarak belirtilmiştir. Bu doğrultuda metronom aletindeki sarkacın salınım esnasında çıkardığı her seste 1 adet nota seslendirilecektir. Çalışmada toplam 60 adet 1 / 8'lik nota değeri bulunduğu ve metronom değerinin de 60 olduğu gözlemlendiğinden dolayı çalışmanın 1 dakika içinde biteceği anlamına gelmektedir. Bu çalışmada metronom değeri 60 yerine 180 kabul edersek matematiksel olarak doğru orantılı biçimde süre değeri %75 azalacak yani çeyrek dakika (15 saniye) olacaktır.

Şekil 8'de sunulan Örnek Çalışma 003 adlı çalışmanın ölçü sayısı $\frac{3}{16}$ ve metronom değeri de 1 / 16'lık (♩) nota değerinde 60 olarak belirtilmiştir. Bu doğrultuda metronom aletindeki sarkacın salınım esnasında çıkardığı her seste 1 adet nota seslendirilecektir. Çalışmada toplam 60 adet 1 / 16'lık nota değeri bulunduğu ve metronom değerinin de 60 olduğu gözlemlendiğinden dolayı çalışmanın 1 dakika içinde biteceği anlamına gelmektedir. Bu çalışmada metronom değeri 60 yerine 30 kabul edersek matematiksel olarak doğru orantılı biçimde süre değeri %50 artacak yani 2 dakika olacaktır.

Bu 3 çalışmanın metronom değerinin sayısal değerlerini 60 olarak belirtilmesinin sebebi saatlerdeki saniye çubuğu mekanizmasının hareketi ile eş değer olması açısından dır.

Şekil 11. Ölçü Sayılarına İlişkin Metronom Değerini İfade Eden Birim Nota İlişkisi



Sonuç olarak Şekil 9'da sunulduğu üzere metronom değerleri eser veya çalışmalarda bulunan ölçü sayılarının birim sayısına ilişkin nota değeri işareti ile ifade edilmektedir. Bazı durumlarda nadir de olsa ölçü sayılarının birimine ilişkin nota değeri ile ifade edilmeyip birim sayısı değerine ilişkin olmayan nota değeri ile de ifade edildiği görülebilmektedir. Ancak bu yaklaşım icracı açısından birtakım zorluk ve

sorunları teşkil edebileceğinden bu yaklaşımdan genel olarak kaçınılmıştır.

YÖNTEM

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada; Metronom aleti ve kullanımı, Tempo terimleri ve bu terimlerin metronom aletine ilişkin sayısal niceliklerinin kavranması, Eser ve çalışmaların metronom değeri doğrultusunda icrâ edilmesi, Eser bestelemelerinde tempo terimi veya metronom değerlerinin belirtilmesi, Eser veya çalışmalarda belirtilmeyen tempo terimi veya metronom değerlerini tespit edilmesi, Kültürümüze ait tempo terimi veya metronom değeri belirtilmeyen eserlerin ilgili ve yetkili kurum ve kuruluşlar tarafından tespit edilerek düzeltilmesi, Eser ve çalışmalarda tempo terimi ve değerlerinin belirtilmemesi sonucunda ortaya çıkabilecek sorunlara yönelik çözüm yollarının geliştirilmeleri amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Sanatın amacı, duygu, düşünce ve hadiseleri sanat dalının ilgili disiplinindeki öge aracılıklarıyla aksettirmektir. Müzik sanatı disiplininde bilindiği üzere bu öge sestir. Bu sesler belirli unsurlar aracılıklarıyla duygu ve düşüncelerde farklılık ve özgünlük yaratmaktadır. Bu farklılık ve özgünlüğü sağlayan önemli unsurlardan biri de tempo terimi ve metronom değerleridir bir başka ifadeyle seslerin zaman içindeki hızıdır.

Bu araştırma, müzik eseri ve çalışmalarında tempo terimi ve metronom değerleri öğelerine katkı sağlayacağı düşüncesiyle önem taşımaktadır.

BULGULAR

Bu araştırmada, tarama yöntemlerinden genel tarama modelinin tekil tarama modeli kullanılmıştır.

“Bir grubun belirli özelliklerini belirlemek için verilerin toplanmasını amaçlayan çalışmalara tarama (survey) araştırması denir” (Büyüköztürk ve diğerleri, 2014: 14).

“Tarama araştırmalarının aşamaları genel olarak: Problemin belirlenmesi, örneklemin belirlenmesi, veri toplama aracının hazırlanması, verilerin toplanması, verilerin analizi ve araştırmanın

raporlaştırılması olarak tanımlanabilir” (Büyüköztürk ve diğerleri, 2014: 180).

“Genel tarama modelleri, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile, evrenin tümünü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir” (Karasar, 2008: 79).

“Değişkenlerin, tek tek, tür ya da miktar olarak oluşumlarının belirlenmesi amacı ile yapılan araştırma modellerine, tekil tarama modeli denir. Bu tür bir yaklaşımda, ilgilenilen olay, madde, birey grup, kurum, konu vb. birim ve duruma ait değişkenler, ayrı ayrı betimlenmeye (tanıtılmaya) çalışılır” (Karasar, 2008: 79).

Bu bölümde bulgulardan elde edilen veriler, araştırma bünyesinde oluşturulmuş örneklemelere ilişkin olarak nicel ve nitel biçiminden sunulmuştur.

Eser ve Çalışmalarda Metronom Değeri ve Tempo Terimleri İfadelerini Önemi ve Belirtilmesinin Durumu

Bir eseri meydana getiren ögeler eserlerin yapısını oluşturmaktadır. Bu öğelerden biri de hız unsuru yani tempo terimi ve metronom değeridir. Bu öge, eser sahipleri tarafından eser veya çalışmalarında kurgulamış oldukları tempodur yani metronom değeridir. Bir eseri mevcut metronom değeri dışında farklı biçimde seslendirilmesi kesinlikle eserin yapısını ciddi bir şekilde değiştirmekle beraber bozabilmektedir.

“Metronom, tempo konusunda bestecinin iletmek istediklerini açık ifadelerle anlatabilmesi için elinde bulunan tek araçtır. Yorumcu bu değerli yardımcı sayesinde bir tempoyu değerlendirip düzenli olmasını sağlar, şu şartla ki, metronomun idaresini, ondan kolayca kurtulmak için geçici olarak kabul eder” (Casterede, 1999: 44).

Klasik Batı müziğinin sonat, konçerto, senfoni türü gibi eserlerin her bölümü ayrı bir tempo terimi ile bestelenmektedir. Bu bölümlerde genel olarak metronom değerleri belirtilmemektedir. Ancak metronom değerleri belirtilmemiş dahi olsa her bölümün kalıplaşmış bir tempo terimi adlandırması bulunmaktadır ki bu bölümler o tempo terimleri ile icrâ edilmektedir. Bu bölümlerin icrâlarında kullanılan tempo terimleri bölümlerin adlandırılması olarak da kullanılmaktadır. Örneğin Antonio Vivaldi'nin “Op. 8 No. 1 E Major RV 269 Spring” adlı keman konçertosunun 1'inci bölümü allegro, 2'nci bölümü largo ve 3'üncü

bölümü de allegro tempolarındadır. Genel olarak bu bölümlerin sözel anlatımlarında 1, 2, 3'üncü bölüm olarak değil de tempo terimi adıyla ifade edilmektedir. Bu da eserin hangi bölümü seslendirilecek ise o tempo terimine ilişkin metronom değeri ile icrâ edilmektedir.

Tempo terimlerinin Klasik Batı müziği türlerine ilişkin eserlerinde bölüm adı olarak adlandırılması eserlerdeki hız faktörünün önemini açıkça ve fazlasıyla göstermektedir.

Bu doğrultuda metronom değerleri sayısal olarak değil de nitelik olarak verilmesi eserin yapısında bir sorun teşkil etmemektedir. Çünkü besteci eserini o metronom değeri aralığında düşünerek yazmıştır. “Bu hız, bestecinin istediği hız değeridir. İcrâcı %10 oranında hız toleransına ve özgürlüğüne sahiptir. Hız 96 ise icrâcı eseri; 87 ile 105 arasındaki metronom sayısı ile icrâ ettirebilir” (Sayan, 2010: 26). Metronom değerlerinin nitelik biçiminde yani tempo terimleri olarak adlandırılması o tempo teriminin sayısal aralığında bulunan herhangi bir sayısal değer ile icrâ edilmesi durumunda eserdeki hız farkı kaçınılmaz olmaktadır. Ancak bu durum eserin yapısında ciddi bir sorun teşkil etmeyebilmektedir.

Eser veya Çalışmalarda Tempo Terimi veya Metronom Değeri İfadesinin Belirtilmemesinde Karşılaşılan ve Karşılaşılabilecek Sorunlar

Müzik eseri ve çalışmalarında türleri belirleyen öğeler içerisinde genel olarak tempo terimi veya metronom değeri unsurları yer almamaktadır. Bu unsurların yer almaması bazı türdeki eserlerin seslendirmelerinde ciddi sorunları getirmekle beraber bazı türlerde de pek olumsuz bir durumu yansıtmayabilmektedir.

Usta – çırak eğitim sisteminin eser icrâlarında tempo ve hız sorunu yaşanabilmektedir. Nesiller boyu eserlerin aktarılmasında da değişikliklere uğraması kaçınılmaz olmuştur. Buna örnek verecek olursak ülkemizin Tokat vilayetine ait olan “Hey On Beşli” adlı türkü bir ağıt türünde yakılırken günümüzde maalesef bir oyun havası niteliği kazanması da son derece üzüntü verici bir durumdur. Bu eser, güzel ülkemizde canlarını seve seve şehit ve gazi olma uğruna feda etmesi sonucunda özellikle de ömrümüzün sonuna kadar minnettar olduğumuz canlarımıza yakılan bir türküdür. Ülkemizin bağımsızlığı ve bütünlüğü için askere alınma yaşının 15 yaşına kadar düştüğünü yansıtan bu türkü hatırasının oyun havası şeklinde algılanmasının en önemli sebebi tempo terimi veya metronom değerinin belirtilmemesinden kaynakladığı

aşikârdır. Bu türkünün özellikle yüzyıllar öncesine dayanmaması ve hassas bir özellik taşıması olduğu halde usta – çırak eğitim sisteminde eserin temposunda sorun olduğu gözlemlenmiştir. Bu doğrultuda yüzyıllar öncesinden günümüze gelen eserlerde bu tip sorunların oluşmuş olması veya olacağı bu duruma ait bir somut örnektir.

Eserlerde tempo terimi veya metronom değerinin belirtilmesi bu durum doğrultusunda önem arz etmektedir.

Mevlevî Ayin – î Şerif Türü

Klasik Batı müziği eserlerinin bazı türündeki eserlerinde bahsettiğimiz üzere tempo terimleri eserlerin hem tempo hızlarını hem de bölüm adlarını oluşturmaktadır. Bu türdeki eserlerde metronom değerinin belirtilmemesi durumunda ciddi bir sorun teşkil etmemektedir. “Klasik sonat daha çok, içinde en az bir kısmının sonat kalıbında yazıldığı ve (allegro, adagio, menuetto veya scherzo ve allegro vivace) gibi kısımlardan mürekkep, enstrümantal bir müzik eseridir” (Saygun ve Yönetken, 1976: 96).

Bu duruma yapısal biçimde farklı olan Türk müziği alt türlerinden Mevlevî ayin – î şerif türündeki eserleri sunabiliriz.

Mevlevîlerin zikir törenlerine eşlik olarak icrâ edilen Mevlevî ayin – î şerif türündeki eserlerin müzikal kısmında peşrev, selâm, son peşrev, son yürük semâi ve taksim bölümleri bulunmaktadır.

Taksimler en başta ayin başlamadan yani peşrev icrâ edilmeden önce bir de son peşrevin bitimiyle icrâ edilmektedir. Peşrevler bu türdeki eserlerde genellikle devr – i kebîr (28 / 4) usûlünden seçilmiş veya Mevlevî ayin – î şerif türlerine özel olarak bestelenenler kullanılmaktadır.

1`inci selâm bölümünde genellikle devr – i revân (14 / 8) usûlü veya seyrek olarak düyek usûlü (8 / 4, 8 / 8) kullanılmaktadır. 2`nci selâm bölümünde evfer usûlü (9 / 4) 3`üncü selâm bölümünde ise devr – i kebîr usûlü (28 / 4, 28 / 8) veya frenkçin usûlü (12 / 4) kullanılmaktadır. Bu selâm bölümünde aksak semâi (10 / 8) ve yürük semâi (6 / 8) usûllerinde oluşan bölümler de bulunmaktadır. 4`üncü selâm bölümünde ise evfer usûlü (9 / 4) kullanılmaktadır. Son peşrev bölümü genellikle düyek usûlü (8 / 8) ve son yürük semâi bölümünde de yürük semâi usûlü (6 / 8) kullanılmaktadır.

Mevlevî ayin – î şerif zikirlerinde aslolan zikirdir. Bu doğrultuda Mevlevî ayin – î şerif zikirlerinde eşlik edilen müzikal bölümlerde belli usûllerin kullanılması zorunluluktur. Bazı bölümlerde alternatif usûllerde

kullanılmıştır. Ancak alternatif usûl kullanılması durumunda tempo terimi veya metronom değerlerinde bir değişiklik söz konusu olmamaktadır.

Klasik Batı müziğinin bazı türlerinde bölüm adları bir tempo terimi ile ifade ediliyor. Bu kullanılan tempo terimleri aynı zamanda eserin temposunu ifade etmektedir. Mevlevî ayin – î şerif türündeki eserler bu duruma benzerlik göstermektedir. Mesela 3'üncü selâm ifade edildiğinde metronom değerinin belirgin olduğu bilinmektedir.

Mevlevî ayin – î şerif türündeki eserlerin genelde kalıplaşmış bir usûl dizilimi ve bu usûllerinde belirli bir tempoda icrâ edilmiş biçimleri mevcuttur. Bu tip eserlerde metronom sayılarının belirtilmemesi veya türü belirleyen öğelerde tempo terimleri belirtilmemiş dahi olsa nasıl icrâ edileceği aşikârdır.

Mevlevî ayin – î şerif eserlerini işitmemiş, icrâ etmemiş veya herhangi bir bilgiye sahip olmayan bireylerde bu durum sorun yaratabilmektedir. Bu sorun ilk öncelikli olarak eserin ana yapısını bozabilmektedir. Özellikle dini içerikli eserlerde veya zikir törenlerinde törenin yapısını bozacak bir durumu ortaya çıkarabilmektedir. Oluşabilecek bu sorunu ortadan kaldırabilmek için eserlerde bölümlerin tempo terimi veya metronom değerinin ibraz edilmesi son derece önemli bir yaklaşım olacaktır.

Türkü Türündeki Eserler

“Türk Halk Müziği, Türk milletinin esasını teşkil eden büyük halk kitlesinin tarih boyunca ve her medeniyet dairesinde kendi kendine yarattığı, içinde eski müzik geleneklerini devam ettirdiği, anonim bir karakter taşıyan halk sanat şubesidir” (Saygun ve Yönetken, 1976: 154).

“Saz şairi, âşık, ozan ve kopuz gibi adlar alan halk sanatçıları tarafından yaratılan bu sanat kolu, doğal ve sosyal olayları dile getirir. Oyun havaları ve türküleri kapsayan bu müzik tartı bakımından zengin, ton yönünden de renklidir” (Aydıntan ve Egüz, 1976b: 100).

Türkü türü, Türk müziğinde sözel ve çalgısal türler arasında yer almaktadır. Önemli bir yere sahip olan bu türün dağılımımızda çok sayıda eserleri mevcuttur. Bu eserler genellikle ülkemizin bölge ve yörelerine aittir. Türkü dağılımımızdaki eserlerde 2 / 4, 4 / 4, 5 / 8, 7 / 8, 9 / 8 ve 10 / 8'lik ölçü sayıları yaygın kullanılmıştır. Türkü türünün öge özelliklerinde tempo terimi veya metronom değerleri sunulmamaktadır.

TRT (Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu) Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınlarındaki THM (Türk halk müziği) repertuar eserlerinin birçoğunda tempo terimi veya metronom değer ifadeleri sunulmuştur. Bazı eserlerde ise belirtilmemiştir.

Tablo 2`de Şanlıurfa vilayetine ait 4 / 4 ölçü sayısındaki bazı türkü türündeki eserlerin bilgileri sunulmuştur.

Tablo 7. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları THM Sözlü Eserler Repertuarındaki Şanlıurfa Vilayetine Ait 4 / 4 Ölçü Sayısındaki Bazı Eserlerin Bilgileri

TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları THM Sözlü Eserler Repertuarındaki Şanlıurfa Vilayetine Ait 4 / 4 Ölçü Sayısındaki Bazı Eserlerin Bilgileri				
Sıra Numarası	TRT THM Sözlü Eserler Repertuar Numarası	Türkü Adı	Metronom Değeri	
			Birim Nota	Birim Değer
01.	0045	Alaydım Elin Elime	•	72
02.	0099	Bahçiya Kuzu Girdi	•	100
03.	0746	Urfa`nın Etrafı		–
04.	2466	Ben Bir Yakup İdim Kendi Halımda	•	96
05.	3272	Urfa`lıyam Güm Nedim	–	–
06.	4214	Yeşil Başlı Telli Durnam	–	–
07.	1761	Diyarbakir Bumudur	•	66
08.	1726	Kara Köprü Narlıktır	•	83

Tabloda bulunan tüm eserlerin ölçü sayıları 4 / 4`lük değerinde olduğu halde metronom değerleri birbirinden farklı biçimde tanılanmıştır. Bazı eserlerde de tempo terimi veya metronom değeri tanılanmamıştır.

Bu doğrultuda metronom değerleri tanılanmamış eserlerin icrâlarında hangi tempo terimi veya metronom değeri ile seslendirileceği de bir belirsizliğe yol açmaktadır. Bu belirsizliğe bir çözüm yolu olarak; tablo verileri doğrultusunda ortak bir metronom değerini referans olarak kabul edersek – ki şayet bu durumda şans faktörü de çok az denilecek kadardır – bu durumda yanlış seslendirilme sonucunda eserin yapısında ciddi olumsuzlukları ortaya getirebilmektedir.

Bu durumu başka bir biçimde ifade edersek “Diyarbakir Bumudur” adlı türkünün metronom değerini “Bahçiya Kuzu Girdi” adlı türkünün metronom değeri ile seslendirdiğimizde eserin yapısı tamamiyle bozulmaktadır. Burada aslolan türkülerdeki kaynak kişinin seslendirme

biçimi ve bu seslendirmeye ilişkin derlemecinin aktarma biçimidir. Aksi takdirde eserin yapısının bozulması aşikârdır.

Bu sorunun çözümü için eserlerin tempo terimi veya metronom değerinin belirtilmesi birtakım belirsizlikleri ortadan kaldıracaktır.

Şarkı Türündeki Eserler










“Uygurca kökenli ‘Çar’ köküne ‘kui’ edatı eklenerek türetilmiş ve Türkiye Türkçesinde bir takım fonetik değişikliklere uğrayarak ‘şarkı’ şeklini almıştır. Türk musikisi içinde küçük formlardaki eserlerin en önemlisi olan forma ismini veren şarkının ‘şark’ sözcüğü ile ilgisi yoktur. Eski Türk lehçelerinde şar, sar, sarın, ciru, cır, car, yu, gibi köklere – namak, – lamak, mastarı eklenince bunların hepsi ‘şarkı söylemek’ anlamına gelmektedir” (Altınel, 2010:14).

Şarkı türü, Türk müziğinde sözel ve çalgısal türler arasında yer almaktadır. Genellikle 2, 3 ve 4 kıtalardan oluşan şiirlerin ezgi ile bütünleşmesinden doğan bir türdür. 5 ve daha fazla kıtalardan oluşan şarkılar da mevcuttur.

“Şarkı formu, Türk müziğinde sözlü formların içinde en fazla kullanılmış olanıdır. Divan Edebiyatımızda, gazel, kaside, mesnevi, rübâi, müstezad gibi alışlagelmiş şiir biçimlerinin dışında, Lâle Devri’nin meşhur şâiri Nedim’in (1680 – 1730), yazdığı şiirler, dönemin bestekârların rağbet etmesinden dolayı, şarkı formunu yeni bir şiir biçimi olarak kazandırmıştır” (Şenocak, 2012: 14).

Türk müziğinde 16 zamanlıya kadar olan usûller küçük, 16 zamanlı usûllerden itibaren var olan tüm usûller de büyük usûl olarak sınıflandırılmaktadır. Şarkı türündeki eserlerde mevcut küçük usûller kullanılmaktadır. Şarkıların küçük usûllerle bestelenmesi ki buna ilişkin küçük soluklu olması, büyük usûllerle bestelenen diğer türdeki eserlere nazaran kısmen meşakkatsiz olabilmektedir. Bu durumda şarkı türünün Türk müziğinde çok yaygın bir tür olarak kullanılmasına sebep sunulabilir. “XVIII. yüzyıldan günümüze kadar eski yeni tüm şarkıların sayısı yirmi bini aşmıştır” (Yavaşca, 2002: 124).

Tablo 8. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınlarındaki Bazı TSM Düyek Usûlündeki Şarkı Bilgileri

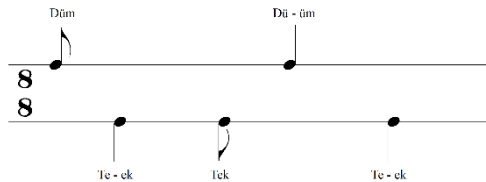
Sıra No	Eser Adı	Makam Adı	Metronom Değeri		Güftekâr	Bestekâr	TRT TSM Sözlü Eserler Repertuvar Numarası
			Birim Nota	Birim Değer			
01.	Açıldı bahtım şen ol gönlüm uyuma	Acem		92	Tanbûrî Mustafa Çavuş	Tanbûrî Mustafa Çavuş	00027
02.	Hâleli gözlerin hayâle döndü	Hüzzâm		104	–	Bimen Şen	05945
03.	Beni kör kuyularda merdivensiz bıraktın	Kürdî lihiczakâr		110	Ümit Yaşar Oğuzcan	Münir Nurettin Selçuk	01426
04.	Beğendim seni geçmem aslâ ben	Ferahnâk		122	–	Dede Efendi	01252
05.	Söyle niçin kaçtın benden	Şehnâz		138	–	Bimen Şen	10197
06.	Gönül ne için âteşlere yansın	Nikrîz		152	Rûhi Bey	Faize Ergin	05247
07.	Gül dalında öten bülbülün olsam	Hicazkâr		184	Neveser Kökdeş	Neveser Kökdeş	05598
08.	Sorma bana nâfile neler düşündüğümü	Kürdî lihiczakâr		192	Vecdi Bingöl	Selâhattin Pınar	10135
09.	Bulutlar kokunu getirir bana	Acemaşîrân		192	Ramazan Gökklap Arkin	Sâdeddin Kaynak	02577

Tablo 3'te TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınlarının TSM (Türk sanat müziği) repertuarında mevcut bulunan düyek usûlündeki şarkı türünden bazı eserlerin ayrıntılı bilgileri sunulmuştur. Tabloda sunulan eserlerin konumlandırılması, metronom birim değerlerindeki verilerin küçükten büyüğe doğru sıralanarak düzenlenmiştir.

Düyek usûlü, Türk müziğinde yaygın kullanılan bir usûldür. Bu usûl Şekil 10'da sunulduğu üzere 8 zamanlı ve 5 vuruşlu bir usûldür. Usûlün yapısında 2 adet sofyan usûlü bulunmaktadır.

Şekil 12. Düyek Usûlü

Düyek Usûlü



Tablo 3`te toplam 9 adet eser sunulmuştur. Sunulan eserler 8 farklı makam ve 8 farklı bestekârdan oluşturulmuştur. Tablonun anlaşılabilirliği ve yazım karışıklığına sebebiyet vermemesi açısından eserler sıra numaraları ile ifade edilecektir.

Tabloda sunulan eserlerin metronom değerlerini ifade eden birim notalar 1 / 8`lik değerindedir.

Tablonun 1`inci eserinde metronom birim değeri 92 bpm, son eserinde ise 192 bpm kullanılmıştır. Bu doğrultuda ilk eser ile son eser arasında 100 bpm metronom birim değeri farkı görülmektedir ve bu da belirgin bir metronom değerini ifade etmektedir.

Tablodaki metronom değerlerine ilişkin tempo terimlerine dönüştürürsek andante 2, moderato 1, allegro 4 ve presto olarak da 2 adet eser görülmektedir. Bu doğrultuda şarkı türündeki eserlerin birçok tempo terimi çerçevesinde olduğu görülmektedir.

Tablodaki 02 ve 05`inci eserler Bimen Şen tarafından bestelenmiş eserlerdir. Aynı bestekâr tarafından bestelenen eserlerin metronom birim değerinde de belirgin bir farklılık görülmektedir. Bu doğrultuda genel olarak bestekâr faktörü metronom birim değerinde ölçüt olmamakla birlikte farklı olduğu gözlemlenmektedir.

03 ve 08`inci sırada yer alan kürdî`lihicâzkar makamlarındaki eserlerin arasında belirgin bir metronom birim değeri farklılığı görülmektedir. Bu doğrultuda aynı makamda bestelenmiş eserlerde de metronom farklılığının olduğu gözlemlenmektedir.

Eserlerin metronom değerlerinin tespiti veya oluşumu genel olarak bestekârlar tarafından belirlenmektedir. Güftekârlar, eserlerin sözel bölümünü oluşturduklarından burada metronom birim değeri ile pek fazla ilişkilendirilmemektedir.

Peşrev Türündeki Eserler

Peşrev, Türk müziğinin çalgısal türleri arasında yer almaktadır. Peşrev türündeki eserler, Türk müziğinde en çok bestelenmiş çalgısal türleri arasındadır. Bestekârlar tarafından üstün yetenek ve özenle bestelenerek oluşturulan ve birçoğunun da şaheser niteliği taşıması bu türün önemini belirtmektedir.

Bu türdeki eserler genellikle bir fasıl veya müzik etkinliğinin en başında icrâ edilmektedir. Müstakil olarak ve dinletilerde de icrâ edilebilmektedir.

“Peşrev, önde giden anlamındadır. Büyük usûllerle bestelenip hâne – teslim bölmeli çalgısal bir türdür. Teslim’in kesinlikle aynı makamla başlayıp ve yine aynı makamda bitiş duygusu oluşturacak şekilde bestelenmesidir. Günümüzde peşrevler dört hane ve bir teslim biçiminde yazılır. Darb – 1 fetih usûlüyle yapılan peşrevlerin beş hane içinde bestelenmesi gelenekselleşmiştir” (Akdoğan, 1996: 284).

Peşrev türündeki eserler genelde 4 hâne ve 1 mülâzime (teslim) hânesinden oluşmaktadır. Günümüzde özellikle fasıl, müzik dinletisi veya bir eser öncesinde peşrev eserleri 4 hâne ve 1 mülâzime biçiminde değil de 1 hâne ve 1 mülâzime veya 2 hâne ve 1 mülâzime biçiminde seslendirilmektedir. 4 hâne ve 1 mülâzime biçimindeki veya eserin tamamının seslendirilmemesi ya da eserin eksik icrâ edilmesi birtakım sorunları da beraberinde getirmektedir. Bestekârlar duygu ve düşüncelerini eserlerinde bir bütün olarak ifade etmektedirler. Ancak bu eserlerin bazı bölümleri, ölçüleri, notaların eksik ifade edilmesinde eserin bütünlüğü anlaşılammakla beraber bir yanı eksik kalmaktadır. Bu durum günümüzde peşrev türünde beste yapacak olanları da bu durumdan dolayı bir ikilem de bırakmaktadır.

“Pişrevler 1. hânedeki makamın adıyla anılırlar ve bu makama bağlı olurlar. Diğer hânelerde başka makamlara geçkiler yapılır, fakat teslim ile yine ilk makam dönülür” (Özkan, 1998: 80).

Peşrev türündeki eserler genellikle bestelendiği makam adları ile adlandırılmakta ve anılmaktadır. Hicaz Peşrev, Nevâ Peşrev biçiminde adlandırılır. Aynı makam adında birçok peşrev eserleri mevcuttur. Bu durumun karışıklığa sebebiyet vermemesi açısından bestekâr adı ile birlikte makam adı da telaffuz edilerek belirtilir. Bu duruma örnek olarak; Tanbûrî Cemil Bey’in Muhayyer Peşrevi, Refik Fersan’ın Nikrîz Peşrevi biçiminde ifade edilmektedir. Bazen bir besteci tarafından aynı makamda birden fazla peşrev eseri mevcut durumdadır. Bu durum maalesef eserleri sözel ve yazı olarak ifade ettiğimizde karışıklıklara sebebiyet verebilmektedir. Türk müziğinde bulunan diğer çalgısal türdeki eserlerde bu durum söz konusu durum yaşanabilmektedir.

Bazı bestekârlar besteledikleri eserlere özel adlandırmalar yapmışlardır. Bu adlandırmalar eserlerin sözel veya yazı biçimindeki ifadelerinde karışıklıkları biraz olsun düşürmüştür. Bu duruma örnek olarak Tablo 4’te sunulan “Bey Cânı Zeynep Bacı” ve Tablo 4’te sunulmayan Refik Fersan, Rast Peşrev eserine verdiği “Musahabât – 1 Mûsikîyye” adı bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

Klasik Batı müziğinde bu sorun özellikle özel adlandırma, rumuz ve kronolojik sıralama sistemi ile belirginleşmiştir. Eser anlamına gelen opus (Op.), BWV, KV, RV gibi kısaltmalar kullanılmıştır. “Bach’ın eserlerinde opus yerine BWV, Mozart’ın eserlerinde de KV rumuzları kullanılır” (Aydıntan ve Egüz, 1976a: 175). Bu da bestecilere ait eserlerinin belirginleşmesini sağlamaktadır.

“Pişrevler çok zaman büyük usûllerle ölçülmüşlerdir. Bununla berâber küçük usûllerle ölçülmüş olanları da az değildir. Fakat bu usûller hiçbir zaman aksak usûllerden olmaz” (Özkan, 1998: 80).

Peşrev türündeki eserlerde genel bir literatür çalışması yapılarak bazı eserler Tablo 4’te ayrıntılı bir biçimde sunulmuştur. Tabloda birbirinden farklı bestekârlara ait peşrev türünde eserler sunulmuştur. Tabloda sunulan eserlerin konumlandırılması, metronom birim değerlerindeki verilerin küçükten büyüğe doğru sıralanarak düzenlenmiştir.

Tablo 9. Peşrev Türüne Örnek Eserler

Sıra No	Eser Adı	Metronom Değeri		Usûlü		Bestekâr
		Birim Nota	Birim Değeri	Ölçü Sayısı	Usûl Adı	
01.	Evcârâ Peşrevi (Bey Câmî Zeynep Bacı)	•	64	32 / 4	Hafif	Vefik Ataç
02.	Eviç Peşrevi	•	72	8 / 4	Ağır Düyek	Akın Özkan
03.	Hicazkâr Peşrevi	•	80	32 / 4	Muhammes	Tanbûrî Cemil Bey
04.	Karcıgar Peşrevi	•	88	16 / 4	Çifte Düyek	Kemanî Tatyos Efendi
05.	Sûz – idil Peşrevi	•	96	28 / 4	Devr – i Kebîr	Tanbûrî Ali Efendi
06.	Mâhûr Peşrevi	•	104	8 / 4	Ağır Düyek	Gazi Giray Han
07.	Sultânîyegâh Peşrev	•	104	32 / 4	Hafif	Refik Fersan
08.	Nikrîz Peşrevi	•	112	24 / 4	Çember	Mümin Ağa
09.	Rast Peşrevi	♪	60	48 / 2	Sakîl	Benli Hasan Ağa
10.	Hüseynî Peşrevi	•	144	4 / 4	Sofyân	Neyzen Râşid Efendi
11.	Şehnâz Peşrevi	♪	192	8 / 8	Düyek	Salih Dede

Ölçü sayıları eserlerin ritmini bir nevi ritim türünü yani temposunu temsil etmektedir. Türk müziğinde ritim unsuru genellikle

birim değerinin 96 bpm olduğu gösterilmiştir. 09`uncu sırada yer alan eserin birim nota 2`lik değerde iken birim değerinin 60 bpm olduğu gösterilmiştir. 10`uncu sırada yer alan eserin birim nota 4`lük değerde birim değerinin de 144 bpm olduğu gözlemlenmiştir. 11`inci sırada yer alan eserin birim nota 8`lik değerde birim değerinin de 192 bpm olduğu gözlemlenmiştir. Bu doğrultuda eserlerin ölçü sayılarında kullanılan birim değerleri ile eserde belirtilen metronom değerleri arasında doğru veya ters orantılı bir matematiksel ilişki olmadığı gözlemlenmiştir.

Tablo 4`te birbirinden farklı peşrev türü eserlerinden usûllerine ve metronom birim nota değerlerine bakmaksızın en düşük 64 bpm yani larghet tempo en yüksek de 192 bpm presto tempoda bestelendikleri gözlemlenmiştir. Bu doğrultuda peşrev türü eserlerde genelde metronom değerleri doğrultusunda andante ve moderato tempo terimlerinin kullanıldığı gözlemlenmektedir. Ancak tabloda larghet ve presto tempo terimlerinin de kullanıldığı görülmektedir. Bu doğrultuda peşrev türü eserlerde andante ve moderato tempo terimleri dışında da eserlerin var olduğu gözlemlenmiştir.

Bir başka bulgu ise 01`inci eserin metronom değeri 64 bpm iken 11`inci sırada yer alan eserin de 192 bpm olduğu görülmektedir. Bu aradaki sayısal değerlerin 128 bpm olması önemli bir fark oluşturmaktadır.

Bu doğrultuda bir peşrev türü eserinde bestekârın tempo terimi veya metronom değerlerinin belirtilmemesi durumunda icrâcının tempo değerini keşfederek seslendirmesi büyük bir ihtimalle hatalı olabileceğinden eserin yapısını bozabilmektedir.








Saz Semâi Türündeki Eserler






Saz semâi, Türk müziğinin çalgısal türleri arasında yer almaktadır. Saz semâi eserleri, bestekârların sanatsal, estetik, ustalık ve teknik becerilerini iyi derecede yansıtabildikleri ve çalgısal türler arasında önemli bir yeri olmakla beraber yaygın kullanılmaktadır. Saz semâileri diğer çalgısal türler içinde sayısal veri olarak en fazla esere sahip olan türdür. Peşrev türü bölümünde de bahsettiğimiz üzere besteciler bu türdeki eserlerine genelde özel bir adlandırma yapmamışlardır. Eserlerin adları genel olarak makam adları ile “Hicaz Saz Semâi, Bûselik Saz Semâi” ya da bestekâr adlarına ilişkin makam adları da eklenerek “Tanbûrî Cemil Bey`in Muhayyer Saz Semâisi, Tatar Gazi Giray Hân`ın Hicaz Semâisi” biçiminde eserler yâd edilir.

Saz semâi türünü belirleyen temel öğelerin başında usûl unsuru gelmektedir. Bu türdeki eserler 4 hâne ve 1 mülâzime (teslim) hânelerinden oluşmaktadır. 1, 2, 3 ve mülâzime hâneleri 10 / 8 ölçü sayısından oluşan aksak semâi usûlünde, 4'üncü hâne ise genelde aksak semâi usûlü haricinde bestelenmektedir. 1, 2, 3 ve mülâzime hânelerinin metronom değerleri eş değerdeyken 4'üncü hâne ise genel olarak usûl değişikliği ile birlikte metronom değerinin diğer hânelere nazaran büyük değerde bestelenmektedir.

Az sayıda olsa da 3 hâneli, 5 hâneli; aksak semâi usûlü (10 / 8) dışında farklı usûl ile bestelenen saz semâi eserleri de mevcuttur. Erzurumlu Hasip Dede'ye ait Nihâvend Saz Semâi bu duruma örnek verilecek nadide eserlerdendir. Bu eser 4 hâne olarak bestelenmiştir. Eserin 1'inci ve mülâzime hâneleri müşterek olarak bestelenmiştir. Müşterek olan 1 ve mülâzime hâneleri 6 / 4'lük ölçü sayısında sengin semâi usûlünde; 2, 3 ve 4'üncü hâneler ise 6 / 8'lik ölçü sayısında yürük semâi usûlünde bestelenmiştir.

Tablo 10. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınlarındaki Bazı Saz Semâi Türündeki Eser Bilgileri

TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınlarındaki Bazı Saz Semâi Türündeki Eser Bilgileri										
Sıra Numarası	Repertuvar Numarası	Makam Adı	1, 2, 3 ve Mülâzime Hâneleri		4'üncü Hâne			Bestekârı		
			Usûl ve Ölçü Sayısı	Metronom Değeri	Usûlü	Ölçü Sayısı	Metronom Değeri			
							Birim Nota		Birim	
01	0125	Acemkürdî	Aksak Semâi 10/8		126	Curcuna	10/8		270	Cevdet Çağla
02	0566	Evcârâ			160	–	6/8		192	Dilhayat Kalfa
03	1014	Hicaz Hümâyûn			112	–	6/8		192	Veli Dede
04	101	Hicaz			112	–	6/4	–	–	Yusuf

.	5	Hümâyûn							Paşa
05	143 7	Hüzzâm		116	Yürük Semâi	6/4		96	Şerif Muhittin Targan
06	142 5	Hüzzâm		120	Semâi	3/4		16 8	Uđı Nevres Bey
07	156 4	Karcığar	–	–	–	9/8	–	–	Kemen çeci Nikolâ ki
08	165 5	Kürdî`lihicaz kâr		120	Yürük Semâi	6/4		96	Kemen çeci Vasilâk i
09	166 8	Kürdî`lihicaz kâr		112	Yürük Semâi	6/4	–	–	Kemanî Tatıos Efendi
10	173 9	Mâhûr		112	Yürük Semâi	6/8		24 0	Kemen çeci Nikolâ ki
11	175 0	Mâhûr		160	Yürük Semâi	6/4		96	Refik Fersan
12	183 4	Muhayyer		112	Yürük Semâi	6/4	–	–	Tanbûrî Cemil Bey
13	223 4	Nihâvend		120	Semâi	3/4		19 2	Vecdi Seyhun
14	282 1	Segâh		112	Yürük Semâi	6/4		10 0	Kemanî Hızır Ağa
15	291 9	Sultânîyegâh		112	Yürük Semâi	6/8		19 2	Kanunî Hacı Ârif Bey

16	335 6	Uşşak		-	-	-	6/4	-	-	Dede Salih Efendi
----	----------	-------	--	---	---	---	-----	---	---	-------------------------

Tablo 5`te sunulan saz semâi eserleri ve bu eserlere ilişkin bilgiler TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınlarından alınarak sunulmuştur. Tabloda sunulan eserlerin konumlandırılması eserlerin makam adlarına ilişkin olarak alfabetik sıralamasına göre düzenlenmiştir.

Tabloda örneklem olarak kullandığımız eserlerde 1, 2, 3 ve mülâzime hânelerinde müşterek ölçü sayısı ve usûller kullanılmıştır.

Tablo 5`te sunulan eserlerde 1, 2, 3 ve mülâzime hânelerinin metronom değerleri 1 / 8`lik nota değerine ilişkin en düşük 112 ile 160 bpm aralıklarında olduğu görülmektedir. 07 ve 16`ncı eserlerde tempo terimi veya metronom değeri bilgisi olmadığından sunulmamıştır.

Tabloda, 1, 2, 3 ve mülâzime hânelerinin metronom değerlerinde 7 adet 112 bpm, 1 adet 116 bpm, 3 adet 120 bpm, 1 adet 126 bpm, 2 adet 160 bpm, 2 adet de belirtilmeyen eser bulunmaktadır. Moderato tempo 108 – 120 bpm, allegro tempo da 120 ile – 168 bpm aralıklarını ifade etmektedir. Bu doğrultuda moderato temposunda 11, allegro temposunda da 5 adet eser bulunmaktadır. 120 bpm hem andante hem de allegro temposunu ifade ettiğinden dolayı bu metronom değerindeki eserleri her 2 tempoda kabul ederek saz semâi türündeki eserlerin büyük bir çoğunluğu moderato temposunda bestelendiğini ifade edebiliriz ancak diğer tempo terimlerinde de bestelendiği görülmektedir.

Tabloda 07 ve 16`ncı eserlerin metronom değer bilgileri belirtilmemiştir. Bu 2 esere tablodaki verilerin doğrultusunda tablodan mezkûr bir metronom değeri atfedilmesinin doğru bir yaklaşım olmayacağı göstergesidir.

Saz semâilerinin 4`üncü hâneleri bestecilerin özellikle duygu, düşünce, kabiliyet, estetik ve sanatsal anlayışlarının en doruk noktasını gösterebildikleri bölümlerden biridir. Hatta bestekârların bu yaklaşımları gelenekselleşmiş ve bunun sonucunda icrâcı ve dinleyici tarafından hep merak ve heyecanla dikkat edip bekledikleri bölümdür.

Tabloda sunulduğu üzere 4`üncü hânelerin ölçü sayıları genelde 3 ve katları olarak kullanılmıştır. Bunun dışında da ölçü sayıları kullanılmıştır. Tabloda sunulan örneklem dışında 2 / 4, 5 / 8, 7 / 8 gibi ölçü sayılarındaki muhtelif usûller de kullanılmıştır.

Sunulan eserlerin 4`üncü hânelerinde, 01, 02, 03, 10 ve 15`inci eserlerin ölçü sayılarının birim değerleri 8`lik 05, 06, 08, 11, 13 ve

14'üncü eserlerde de 4'lük birim değer kullanılmıştır. Bu yaklaşım üzerinden 4'üncü hânelerde birim değer üzerinden ortak bir yargıya varılamayacağını görülmektedir.

4'üncü hânelerin metronom değerleri ve bu değerlerin birim nota değerleri birçok çeşitlilik göstermektedir. Mesela usûlün ve metronom değerini ifade eden birim nota aynı olmasına rağmen 02 numaralı eserde 192 bpm iken 10 numaralı eserde 240 bpm gösterilmiştir. Bir başka farklılık ise yine usûl ve metronom değerini ifade eden birim notaların aynı olduğu 06 ve 13 numaralı eserlerin farklılığı belirgin düzeydedir.

Saz semâi tür öğelerinde aksak semâi usûlü ile bestelenmiş olması türü belirleyen bir öge iken moderato tempo bir öge değildir. Bir başka ifadeyle moderato tempoda yazılması kural değildir.

04, 07, 09, 12 ve 16 numaralı eserlerde tempo terimi veya metronom değerinin belirtilmemesi özellikle bu türün eserlerinde seslendiriciyi tespit konusunda yanlgıllılara düşüreceği bir gerçektir. Çünkü bu tür eserlerde tabloda sunulduğu üzere aynı ölçü sayıları ile birbirinden farklı metronom değerlerinin kullanılması sonucunda metronom değeri tanımlanmayan bir eserin icrâsı doğru olmayabilir.

Tabloda 02, 03, 04, 07 ve 16 numaralı eserlerde 4'üncü hanelerinin ölçü sayıları belirtilmişken usûl adlarının belirtilmemesi metronom değerlerinin tespitini bir nebze zorlaştırabilmektedir.

Her disiplin alanında olduğu gibi müzik disiplininde de bilgi ve tecrübe değerlidir. Müzik alanında nazarî bilgi, eser dağarcığı, eser icrâ etmek ve sanatın sahasında yer almak tecrübe getirmektedir. 02, 03, 04, 07 ve 16 numaralı eserlerde bahsettiğimiz üzere usûl adlarının belirtilmediği ancak nazarî ve tecrübe sahibi bireylerin bu durumları çözebilecekleri de mutlaktır. Ancak bilinmeyen bir eserlerde bu durumun sorun yaratabileceği de kaçınılmazdır.

Bazı usûller özellikle mertebeleri bir nevi metronom değerini birebir bildirmese dahi en azından seslendiricinin nazarî bilgi ve tecrübesine dayalı olarak hem de bir kılavuzluk açısından icrâ yönünden doğru hedefe sürükleyebilmektedir.

Usûllerin genelde birincil olarak nitelendirebileceğimiz yani kalıplaşmış ölçü sayıları vardır. Buna temsil olarak gösterebileceğimiz usullerden biri yürük semâi usulüdür. Yürk semâi usûlünün ölçü sayısı 6 / 8'lik olarak kabul edilmektedir. Ancak diğer mertebesi olan 6 / 4'lük ölçü sayısına da sengin semâi usûlü denilebilmektedir. Tablo 5'te 05, 08, 09, 11, 12 ve 14 numaralı eserlerde ölçü sayıları 6 / 4'lük olmasına

rağmen usûl adları yürük semâi biçiminde kullanılmıştır. “6/ 8’lik birinci, 6 / 4 ’lük ikinci, 6 / 2 ’lik üçüncü mertebeleri kullanılmıştır. 6/ 8’lik mertebeye yürük semâi, 6 / 4 ’lük mertebeye sengîn semâi, 6 / 2 ’lik mertebeye ağır sengîn semâi demek doğru olur. Fakat bu bizde karıştırılmış ve 6 / 8 ve 6 / 4 ’lük mertebeler çok kere birbirinin adını almıştır” (Özkan, 1998: 577).

Özellikle usûl adı anlayışıyla Tablo 5’te sunulan eserlerin 4’üncü hânelerinde 05, 08 ve 11 numaralı eserlerin metronom değerleri 96 bpm ve 14 numaralı eserde de 100 bpm olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda 6 / 4 ’lük ölçü sayılarından oluşan hâne adı belirtilseydi yani sengin semâi usûlü ile ifade edilmiş olması sonucunda ortak bir yargıya ulaşılabilecekti.

Bu çıkarım doğrultusunda 04 ve 16 numaralı eserlerin 4’üncü hânelerinin usûl adları, tempo terimi veya metronom değerleri belirtilmemiştir. Biz bu usûlleri sengin semâi usûlü olarak ifade edersek ve tablodaki diğer 6 / 4 ölçü sayısındaki eserlerin metronom değerleri ile benzerlik gösterirsek doğru biçimde seslendirmemiz büyük olasılıkla doğru olabilecektir.

Bu doğrultuda saz semâi eserlerinde tempo terimi veya metronom değerlerinin belirtilmemesi ve icrâcı tarafından bilinmemesi durumda eserin yapısında sorun olması kaçınılmaz bir hal alacaktır.

Birçok saz semâi de metronom değerinin belirtilmemesi sonucunda eserin hangi tempo terimi veya metronom değerine sahip olduğu doğal olarak bilinmemektedir. İcrâcı genelde bu türün moderato temposu ile bestelendiğini varsayım yaptığında ki bu da 108 ile 120 bpm değerleri arasında olacaktır. Bu da ortalama 12 bpm hız farkı olmaktadır birçok eser için çok büyük bir sorun teşkil etmeyeceğini söyleyebiliriz. Ancak bestekârın bu eseri 10 / 8 ile bestelediğini düşünürsek 12 bpm hızı ki bu değer 8’lik birimde olduğundan ve ölçü sayısına istinaden bir ölçü içerisinde belirgin bir fark yaratabilmekle beraber eserin ruhunu yansıtmakta sorun teşkil edebilmektedir.

Bir başka sorunlardan biri de dakikada 12 bpm hız farkı olacaktır. Bu durumda 5 dakikalık bir eserin süresini yaklaşık 4,5 dakikaya düşüreceği ya da 5,5 dakikaya çıkarması sonucunda bir sorun daha ortaya çıkabilmektedir. Bu durum tabii ki de 12 bpm farkında ortaya çıkan bir sonuçtur. Orantılı olarak farkın 24 bpm olduğunda 1 dakikalık bir eksiklik veya fazlalık olacağı veya bpm birim değerinin daha yüksek değerde artması veya azalması durumunda bu fark daha belirgin olacaktır.

Çocuk ve Okul Şarkıları

İnsanlar yaşamı boyunca istedik, örgün, yaygın ve gizil biçimde bir eğitimin içerisinde. Okul çağına erişmiş çocuklar istedik, belirli bir hedef yönelik önceden planlanmış ve eğitim psikolojisi ile iç içe düzenlenmiş bir eğitim ve öğretim sistemine tabi durumundadır.

“Yedi yaş civarı gelişimi normal olan çocuklarda, yeni bir dünyayı tanıma yolu gelişir. Gerçek dünyadaki problemleri zihinsel olarak çözmeye ve sistematik olarak hissedip düşünmeye başlarlar. Bu mantıklı düşünebilme kabiliyeti, çocuğun müzik notalarını öğrenmesini, ritim, ahenk gibi kavramları tanımasını sağlar. Bu dönemde çocuklar, bir ritmi veya melodiyi hafızalarında yaşatabilirler” (Çoban, 2005: 73).

“Sözleri ve ezgileriyle çocuklar için yaratılan ve çocukların günlük yaşantılarından gelişimlerinin ve eğitimlerinin bir parçası olan müziklere çocuk müzikleri denir” (Yıldız, 2002: 9). “Okul çağındaki öğrencilerde, müziksel davranış kazandırma – değişikliği oluşturma sürecinde, etkili bir rol oynayan sözlü ve sözsüz çeşitli şarkı formlarından oluşan müzik eserleridir” (Sağır ve Ayhan, 2012: 307). “Çocuk müziğini; tekerlemeler, ninniler, türküler ve çocuk şarkıları olarak ayırabiliriz” (Yürümez, 2014: 4).

Okul çağındaki özellikle temel eğitimin 1 ve 2'nci kademesindeki bireylere yönelik eserlerin önceliği sözel bölümdür. Bu bölümün eğitim içerikli ve öğrencilerin yaş düzeylerine uygun ve yalın anlatımlı olması gerekmektedir. Bu yaşta çocuklar müzikaldir buna istinaden kazanımlara ilişkin sözel içerikler ezgi ya da ritim anlayışı ile bütünleştirilip hedefe ulaşmada ekonomik bir yaklaşım olacaktır.

Bir başka husus da bu sözlerin öğrencilerin yaş düzeylerine ve biyolojik yapılarına uygun olarak ezgi ile ilişkilendirilmesidir. Ezginin sözel bölüme nazaran soyut olmasından dolayı yaş düzeylerine uygun, yalın ve özellikle akılda kalıcı olması gerekmektedir. Ezgilerde ithaf edilen yaş düzeyine uygun olması gerekmektedir. Ezgilerdeki kullanılacak olan perdelerin özellikle 2'li, 3'lü, tam 4'lü ve tam 5'li aralıklarının kullanılması ile birlikte uygun armonize edilmiş olması gerekmektedir.

Özellikle 1'inci kademe öğrencilerin yaş ortalamasının daha küçük olması ve gelişimlerinin de göz önüne alındığında nota süre değerlerinin 2, 4 ve 8'lik değerlerinde olması tercihen kabul edilmektedir. Bu süre değerleri doğrultusunda oluşturulacak eserlerde genellikle moderato ve allegro tempoları yani bir başka ifadeyle metronom değeri olarak 108 – 168 bpm aralığında kullanılması tercih edilmelidir. Bu

yaklaşım aynı zamanda çocuklarda ve öğrencilerde neşe, heyecan ve mutluluk duygularını yansıtmaları açısından da önem arz etmektedir.

Tablo 11. Çocuk ve Okul Şarkılarına Örnek Eserler

Sıra No	Eser Adı	Tonalite	Ölçü Sayısı	Metronom Değeri		Güftekâr	Bestekâr
				Birim Nota	Birim Değer		
01.	Karlı Dağlar	Re Minör	2 / 4	•	80	Salih Aydoğan	Salih Aydoğan
02.	Bulut Olsam	Fa Majör	2 / 4	•	92	Salih Aydoğan	Salih Aydoğan
03.	Karga ile Tilki	Do Majör	2 / 4	•	96	Saip Egüz	Saip Egüz
04.	Dostluk	Do Majör	4 / 4	•	96	Uyarlayanlar: Eduard Zuckmayer ve Süleyman Tamer	Alman Ezgisi
05.	Aslan Mehmetçik	Do Majör	2 / 4	•	108	Rakım Çalpalala	Salih Aydoğan
06.	Kırlara Doğru	La Minör	4 / 4	•	112	Ziya Aydınant	Ziya Aydınant
07.	Cumhuriyet	Fa Majör	3 / 4	•	114	Zati Arca	Zati Arca
08.	23 Nisan	Fa Majör	2 / 4	•	114	Halil Bedii Yönetken	Halil Bedii Yönetken
09.	Halay	Re Minör	3 / 4	•	116	Saip Egüz	Saip Egüz
10.	İlkbahar	Re Minör	2 / 4	•	132	Saip Egüz	Saip Egüz

Tablo 6`da sunulan eserlerin ayrıntılı bilgilendirmeleri, Salih Aydoğan ve Ali Aydın İlik`e ait olan “Blok Flüt ile Müzik Eğitimi” (2010) adlı kitabından alınmıştır.

Tablo 6`da sunulan eserler Batı müziği yani tonalite (majör ve minör) ses sisteminden seçilerek oluşturulmuştur.

Tabloda 6`da sunulan eserlerin konumlandırılması, metronom birim değerlerindeki verilerin küçükten büyüğe doğru sıralanarak düzenlenmiştir.

Bu eserlerin sözel yapıları genel olarak eğitim, değerler eğitimi, kültür, doğa ve hayvan sevgilerini öne çıkarmaktadır. Bu yaklaşım bu türdeki eserlerin amaçları arasında yer almakta ve yansıtmaktadır. Ezgiler genel olarak 3`lü, 5`li, 6`lı ve 8`li (oktav) perde genişliğinde oluşturulmuş

ve seslendirilmelerinde de zorlayıcı bir yaklaşım olmayıp akılda kalıcılığı düşünülerek istenilen kazanımların sağlanması amaçlanmıştır.

Bu eserlerin perde genişliği, sözel içerik ve ezgi yapılarına benzerlik gösteren özellikle de THM ve TSM eserleriyle de oluşturulmuş ve oluşturulabilecek eserler de mevcut durumdadır. Popüler kültürün kitle iletişim araçlarıyla yaygınlaşması sonucu kültürel müziğimizden uzaklaşıldığı aşikârdır. Bu doğrultuda özellikle de MEB ve eğitim kuruluşlarının temel eğitim kademesindeki öğrencilerine yönelik kültürümüzün tanıtımı ve yaygınlaştırılmasına yönelik TRT THM ve TSM repertuvarlarındaki eserlerle ilgili çalışmaların artırılması faydalı bir yaklaşım olacaktır.

Bu eser türlerinde bireyler genellikle temel eğitim kademesinde olduğundan sözlerin çok hızlı söylenmemesi dikkate alınacak bir diğer husustur. Tablo 6'da 01 ile 10 numaralı eserlerin arasında toplam 52 bpm fark vardır. Bu eserler tablodaki en düşük ve en yüksek metronom birim değerine sahip eserlerdir. Bu fark belirgin bir fark olarak kabul edilmesine nazaran teknik olarak yani icrâ açısından bu fark belirgin değildir.

Şekil 14. Metronom Değerlerinin Ölçü Sayılarındaki Zamanları Doğrultusunda Karşılaştırılması

Karlı Dağlar
"Eserden Bir Bölüm"
Salih Aydoğan

♩ = 80

Hiç git mez mi si sin du ma nın
Bak e te ğin de ır mak ağ lar
Öz le dim ke ki ği ni pı na rı nı su yu nu

İlkbahar
"Eserden Bir Bölüm"
Saip Eğüz

♩ = 132

İş te ilk ba har gel di
Gün gül dü bü neş gül dü
Ne şe sar dı her ye ri

Küçük Çekirge
"Eserden Bir Bölüm"
Ali Aydın İlik

♩ = 60

Ye şil kır lar i çin de kü çük bir çe kir ge var mış

Şekil 12'de sunulan "İlkbahar" adlı eserin her zamanında yani 1 / 4'lük nota değerinde 1 hece söylenmektedir buna nazaran "Karlı Dağlar" adlı eserin ise her zamanında genel olarak 1 / 8'lik değerlerde 2 hece icrâ edilmektedir. Tablo 6'da sunulmayan ancak bu durumun daha iyi anlaşılır

olması açısından Şekil 12’de Ali Aydın İlik’e ait “Küçük Çekirge” adlı eser eklenerek sunulmuştur. Bu eserin de metronom değeri 1 / 4’lük nota değerine 60 bpm olarak belirtilmiştir. Bu eserin her zamanında genelde 1 / 8’lik değerlerde 2 hece seslendirilmektedir. Bu doğrultuda üç eserin metronom değerlerinin birbirlerinden belirgin bir farkta olduğu tespit edilmektedir. Ancak bu eserlerin sözel içeriklerinin nota değeri ve ölçü sayılarının zamanlarıyla ilişkilendirildiğinde ve eşleştirildiğinde hecelerin seslendirilme durumlarında 3 eser arasında belirgin bir fark olmadığı gözlemlenmektedir.

Metronom değeri 132 bpm sunulan “İlkbahar” adlı eserin her zamanında yani 1 / 4’lük değerinde bir hece seslendiriliyor. Metronom değeri 60 bpm olarak belirlenmiş “Küçük Çekirge” adlı eserde de her zamanda 2 hece yani bu da her 1 / 8’lik değerde 1 hece seslendirilmektedir. Bu eseri “İlkbahar” adlı esere orantısını matematiksel işlem doğrultusunda incelersek 60 bpm metronom değerini 2 ile çarptığımızda (60 bpm 2 hece söylendiği için) 120 bpm sonucunu bulmaktayız. Bu da 120 bpm metronom değerinde bir hece söylendiğini göstermektedir. Bu doğrultuda da “İlkbahar” adlı eserin sözlerinin seslendirilmesinde belirgin bir fark olmadığı gözlemlenmektedir. Bu durum şekilde sunulan “Küçük Çekirge” adlı eser içinde yaklaşık aynı durum görülmektedir. Hatta bu yaklaşım diğer türlerde ki eserlerde sık karşılaşılan bir durumdur. Ancak şunu belirtmek gerekir ki bu yaklaşım sadece sözel icrâlar için bir durumdur ezgilerde böyle bir yaklaşım veya benzerlik durumu arama söz konusu olamaz.

03, 09 ve 10 numaralı eserlerin güfte ve bestekârları aynı olduğu halde metronom birim değerlerinde farklılık belirgin durumdadır. Bu durum güfte ve bestekârları aynı olan diğer 01 ve 02 numaralı eserlerde de aynı biçimde görülmektedir.

Eserlerdeki ölçü sayıları metronom birim değerlerinde değişken olduğu görülmektedir. Her bir ölçü sayısına sahip eserlerin metronom birim değerleri benzerlik veya farklılık göstermesi olağan bir durumdur. Ancak bu durum yoluyla bir genelleme yapılması isabetli bir yaklaşım olmayacaktır.

Örneklemede sunulan eserlerin ölçü sayılarına ilişkin metronom değerleri birbirinden farklıdır. Bu durum çoğaltılabilir. Tam tersi olarak örneklemin dışında kalan birçok bu türe ait eserler vardır ki bunlarda benzerlik veya aykırılık gösterme durumları da mevcuttur.

Eserlerin ölçü sayıları ile metronom birim değerlerinde doğru veya ters orantı olmadığı ve bu durumunda metronom birim değeri

belirsiz eserler hakkında bir kanıtlanacak unsur olmadığının göstergesidir.

Tabloda sunulan eserler genellikle Batı müziğindeki tonalite sisteminde sunulmuştur. MEB Talim Terbiye Kurulu Başkanlığının hazırladığı özellikle temel eğitim kademesindeki kitaplarda Batı müziğinde tonalite sistemine uygun eserler sunulmuştur. 2018 – 2019 eğitim – öğretim yılı itibarıyla Türk müziği türüne ait eserler, ünite ve konularda yer verilmeye başlanmıştır.

Minör eserlerden 01`inci eserin metronom birim değeri tablodaki en düşük değere sahip iken 10`uncu eserinde minör olmasına rağmen metronom birim değerinin en yüksek değerde olduğu görülmektedir. Majör eserlerden de 02 ve 08`de bulunan eserlerin metronom birim değerlerinde de belirgin bir fark olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda eserlerin herhangi bir majör veya minör tonalitesine ilişkin metronom birim değerlerinde belirleyici bir unsur olmadığı aşikârdır.

Repertuvar Kabulü ve Eser Yarışmaları

Günümüzde çeşitli kurum ve kuruluşların düzenlemiş olduğu repertuvar kabul ve eser yarışmaları etkinlikleri bulunmaktadır. Bu eser kabul ve yarışmalar her zaman profesyonel düzeyde olmayabilmektedir. Bazen özengen (amatör) düzeyde de olabilmektedir. Ancak bu tip etkinliklerin kabul kurulu profesyonel düzeydedir ya da kesinlikle böyle olmalıdır. Bu etkinliklerdeki bazı katılımcıların temel müzik yazı ve öğelerini iyi düzeyde bilememeleri özellikle özengen durumdakiler için anormal bir durum değildir ki hatta bu bireylerin bu etkinliklere katılmalarında bir sorun olmadığı bilâkis müziğin geliştirilmesine ve yayılmasına her zaman katkı sağladıkları da aşikârdır. Bu durum eser sahipleri eserlerinde duygu, düşünce, yapı ve teknik unsurları sağlıklı bir biçimde nakletmeleri için güfte ve beste yazımlarında profesyonel bir yardım almaları müzik ilmi adına şüphesiz bir kazanç sağlayacaktır.

TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınlarının repertuvar kabulü için hazırlamış olduğu değerlendirme kriterinin “d” maddesinde “gönderilen eserlerin, icrâdaki süre tutarları, dakika ve saniye olarak belirtilmeli ve metronomu yazılmalıdır” ibaresi bulunmaktadır. Bu madde aday eserin hız ve tempo bakımından bir hataya sebebiyet vermemesi ve aday eserin hatasız olarak algılanması açısından önemli bir maddedir.

Bazı kurum ve kuruluşlar tarafından yapılan yarışma ve repertuvar kabulü şartnamelerinde tempo değeri veya metronom değeri

ibarelerinin bulunmaması eserin ruhunu yansıtmada son derece ciddi sorunlar oluşturabilmektedir. Bazı şartnameler de farklı ama pek de sağlıklı olmayan yaklaşımlar bulunmaktadır. Bunlardan biri eser süresinin 5, 6 veya 7 dakikayı geçmemesi ibaresinin sunulması bu soruna çözüm getireceği muhakkak ki düşünülemez. Tempo terimi veya metronom değerine ilişkin ölçü adedi faktörünü de göz önüne aldığında 5 – 7 dakika veyahut belirtilmiş süre içerisinde sığdırılabilecek çok sayıda eser bulunmakla beraber bestelenebilmektedir.

Bazı kurum ve kuruluşlar günümüzde düzenlemiş oldukları repertuvar kabulü ve yarışma şartnameleri ve değerlendirmesini TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınlarının repertuvar kabulünün değerlendirme kriteri doğrultusunda yapmaktadır. Bu tip etkinliklerde değerlendirme kriterinin tüm kurum ve kuruluşlar tarafından ortak bir yönetmelik olması eserlerin doğru icrâları ve anlaşılabilmesi açısından isabetli bir yaklaşım olacaktır.

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Sonuç

Doğal hadiselerinin veya doğal durumların aksaması veya zaman olarak gecikme ya da değişme durumları insanoğlu ve tüm canlılar için kuşkusuz ciddi bir olumsuz durumu ortaya getirecektir. Bestekârlar eserlerinde kabul ettikleri tempo terimi veya metronom değeri haricinde eserlerinin seslendirilmesinde belki bu kadar hayati veya analogik bir durum ortaya çıkmasa da eserin anatomisini yani yapısını ciddi bir biçimde bozabilmektedir.

Bir eserde notaların, ölçülerin eksik veya hatalı; doğru yazılan bir eserin eksik, yanlış veya kurallara riayet edilerek icrâ edilmemesi; varsa eserin güftesinin yanlış telaffuzu veya seslendirilmesi bir eserin yapısını ciddi bir biçimde bozmaktadır. Eserlerde aslanan eser sahibi veya sahiplerinin aksedilmesini istedikleri hislerle icrâ edilmesidir. Bu doğrultuda eserin ruhu, yapısı ve özü anlaşılacaktır. Bu durum her eser sahibinin arzuladığı bir şeydir ve hakkıdır.

Gelenekselleşmiş veya kalıp olan bazı türlerin kapsamında olan eserlerde tempo terimi veya metronom değerlerinin belirtilmemiş olmasında sorun olmayabilmektedir. Ancak icrâyı gerçekleştiren bireyin türü veya eseri tanınamaması durumunda ciddi sorunlar ortaya çıkabilmektedir.

Bir eserin belirlenen tempo terimi veya metronom değeri dışında seslendirme durumunda aksedilmesi istenen duygu ve düşüncelerin zıttı veya farklı durumlarda aksedebilmektedir. “Bir müzik eseri belli bir makamda ve usûlde bestelenmiş olmasına rağmen icrâ edilirken hızlı ya da yavaş çalınmasına göre dinleyen üzerinde farklı etkiler yaratacaktır. Bunun en güzel örneklerinden birisi – bir klasik Türk müziği eseri olmamasına rağmen – Melih Kibar`a ait olan ve Hababam Sınıfı (Sürpriz) adlı filmin müziğidir. Aynı notalar yavaş icrâ edildiğinde bir hüznün duygusu yaratırken, hızlı icrâ edildiğinde ise sevinç ve coşku hissi uyandırmaktadır” (Öztürk ve diğerleri, 2017: 52).

Bazı eserlerin duygu ve düşüncelerin gerçek, yaşanmış veya hayâli hadiseleri olabilmektedir. Özellikle bazı konulu eserler vardır ki toplumun millî değerleri ile ilişkilendirildiği zaman diğer konulu eserlere nazaran ön plana çıkabilmektedir.

“Ulusların moral değerlerini oluşturan nitelikleri öne çıkaran ritmik, canlı ve kahramanlıkları ortaya koyan marşlar yaratıldıkları ülkelerin coşkularını ulusallık duygularını dile getirir” (Gedikli, 2007: 17).

Millî marş eserlerinde özellikle tempo terimi veya metronom değeri ciddi biçimde önemlidir. Başta İstiklâl Marşı`mızın ve marşlarımızın bu doğrultuda hız faktörlü olarak yanlış seslendirilme durumunda millî his ve duygularımızı yeteri kadar yüceltmemesi ciddi bir sorunu ortaya koyacaktır. Bu olayı örnekleyecek olursak İstiklâl Marşı`mızı hiç işitmeyen ve tanımayan bir bireyin eseri çalgısal olarak $\downarrow = 80$ bpm metronom değeri altında veya üstünde icrâ ettiğini varsayarsak normal şartlarda seslendirdiğimizde genel olarak millî ruh ve duyguyu hissettirmeyebilir. Diğer millî marşlarımızda da bu durum böyledir.

Bu doğrultuda ülkelerin ortak değerleri olan millî marşlarda tempo terimi ve metronom değerinin uygulanmaması ciddi bir sorunu ortaya koyabilmektedir.

Bestecilerin eserlerinde sunmak istediği duygu ve düşüncelerini yazılı matbu belgelerinde tempo terimi veya metronom değerlerinin belirtilmesi belirleyici bir durum olacaktır. Böylece icracı eseri bu biçimde seslendirmesi sonucunda da eser sahibi ile işitenler arasında sefir görevini üstlenmiş olacaktır. Ayrıca bu yaklaşım bir nevi eser sahiplerine yani güfte ve bestekârlara da saygı sunma davranışı göstergesi olarak da düşünülebilir.

Tür başlıklarında sunduğumuz örneklemlerin bazı eserlerinde tempo terimi ve metronom değeri beste sahipleri tarafından belirtilmese

de sonuçta bu eserler eser sahipleri tarafından belirlenmiş bir tempo terimi veya metronom değeri doğrultusunda bestelenmiştir. Bu doğrultuda eserlerde hız faktörünün belirtilmemesi durumunda yanlış seslendirilmesi olası bir durum olacaktır. Eserler meşakkatli süreç içerisinde hassas, özveri ve üstün titiz çalışmalar sonucunda oluşturulabilmektedir. Eser sahiplerinin gösterdikleri bu takdire şayan başarıları sonucunda meydana getirdikleri eserlerde tempo terimi veya metronom değerlerinin belirtmesinde aynı hassasiyet yaklaşımları ile hem emekleri hem eserleri hem de müzik disiplinine ciddi bir katkı sağlayacaktır.

“XVIII. yüzyıla kadar veriler oldukça genel niteliklidir. Haydn ve Mozart ‘adagio, andante, allegro, presto’ terimlerini yeterli bulmuşlardır” (Casterede, 1999: 43). Metronom aletinin 19’uncu yüzyılın başında kullanılmaya başlamasıyla bazı büyük müzik adamları bu aleti tanımadan veya kullanmadan yaşamlarını yitirmişlerdir. Ancak bu durum ne olursa olsun eserlerinin yapısı hakkında özellikle de o zamanın terimleri doğrultusunda aydınlatmaları insanlara bir nimet nezdinde hizmet olmuştur. Bu durum olmasaydı belki de bu büyük dehâların müziklerini işitemeyecektik ve de müziğin gelişimi bugünkü seviyelere ulaşamayacaktı. “Beethoven, dostu Maelzel tarafından icat edilmiş olan bu aracı pek beğenmiş, insan sesleri için ve aracın tiktaklarını canlandıran eğlenceli bir küçük parça yazmış, sonrada, 1812 yılında bestelediği 8’inci Senfoni’sinin ikinci bölümünde bu parçadan (aletten) faydalanmıştır” (Saygun, 1962: 52).

Araştırmanın bulgular bölümündeki veriler doğrultusunda eserlerdeki, yapı, tür, makam, majör, minör, atonal, yöre, sözel ve çalgısal, güftekar ve bestekar gibi unsurların tempo terimi veya metronom değerini tespit etmede muhtemel, tahmini veya olasılık faktörlerinin olmadığı görülmektedir.

Araştırmanın genelinde müzik eseri ve çalışmalarda tempo terimi veya metronom değerinin belirtilmesinin sanat açısından duygu, his ve düşünce; bilim açısından da ne, nasıl, niçin sorularının yanıtlanması sonucuna varılmıştır. Aksi durumda da sanat ve bilim açısından birtakım eksikliklerin ortaya çıkabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Tartışma

Bazı eserlerde tempo terimi veya metronom değeri sunulmadığı halde eserlerin metronom değerlerine uygun icrâ edilmesi de ilginç bir

sonuçtur. Bu durum ezgi, usûl veya ritim, makam veya tonalite hatta bestekâr faktörlü olabilmektedir.

“Doğrusu istenirse, ne kadar uzun cümleler ile deyim izah edilirse edilsin veya ne kadar titiz bir surette hız belirtilirse belirtilsin, eseri icrâ eden sanatçı bunlara bir dereceye kadar bağlı kalabilir. Bestecinin kendisini bile, aynı eserini ayrı ayrı zamanlarda, az çok değişik hızlarda aldığı olur. Asıl mesele eserin ruhunu gerçekten sezip bunu duyurmaktan ibarettir. Bütün ötekiler bir yardımcı olmaktan ileri geçemez. Her şeyden önemli olan şey, çok sağlam bir bilgiye, çok geniş bir tecrübeye ve çok derin bir mûsıkî sezişine sahip olmaktır. Bunlardan yalnız bir tanesine ve hele sonuncusuna mâlik olmayan bir mûsıkîciye eser hakkında istenirse bir sayfa yazı verilsin, boştur: sonuç her zaman kötü olur” (Saygun, 1962: 53).

Türleri oluşturan temel öğelerde tempo terimi veya metronom değerlerinin yer almaması muhtemelen türlerin eser analizlerinde görüldüğü üzere hemen hemen her türde çok çeşitli tempo terimi veya metronom değerlerinin kullanılmasından dolayı düşünülebilir.

Mevlevî ayinlerinde metronom değerlerinin belirtilmemesi genelde bir sorunu teşkil etmeyebilmektedir. Çünkü bu türdeki eserlerin birincil önceliği ayindir ki asıl amaçta budur. Müzik ise burada araç konumundadır. Ayinde her bölümün belirli usûl anlayışında ve buna istinaden de bir tempo terimi veya metronom değerinde olması gerekmektedir. Bu da eserlerde metronom değerleri verilmemiş dahi olsa bir sorun teşkil etmeyeceğini gösterebilmektedir. Tür ve Mevlevî ayin – î şerif hakkında bilgisi olmayan bireylerin icrâlarında tempo terimi veya metronom değeri belirsizliğinde diğer türlerde de olduğu gibi olumsuz durumlar yaşanabilmektedir.

Metronom değeri doğrultusunda bir eseri baştan sona yorumlamak hele ki metronom aleti eşliğinde yapılması bir monotonluk oluşturabilir. Ancak burada önemli olan eserin ruhunu aksettirecek durumu kavramak için metronom aletinin bir araç olarak kullanımını söyleyebiliriz.

Bir çalgı veya şan egzersizinde baştan sona kadar hatta hatasız bir biçimde metronom aleti eşliğinde uygulanması esas kabul edilebilir. Zaten burada amaç egzersiz yapmaktır. Egzersizler bize müzik hayatımızın içinde veya ileride doğabilecek engelleri aşabilmek adına yapılan çalışmalardır. Bu doğrultuda egzersizlerde ruh genel olarak aranmamakta olduğundan metronom aleti esas alınarak çalışmalar uygulanabilir.

“Metronomun bir başka zararlı etkisi de müziğin ruhuna değil fakat salt icrâsına düşkün olan yorumcunun metronomlu tempolara aşırı titizlikle uymasındır. Sonuç olarak, bütün iyi niyetlere rağmen bestecinin arzuladığı şeyin bir karikatürü ortaya çıkar!” (Casterede, 1999: 27).

Bazı besteciler eserlerinde metronom değeri yerine tempo terimlerini kullandığı görülmektedir. Bu da eserin seslendirme biçimini şekillendirmektedir. Besteciler bazen bu terimlere duygularının yansıtılması açısından genel geçer olan terimlere yeni sıfatlar ile ilişkilendirerek tütetikleri ifadeler de bulmuşlardır ve bunların artırılması da doğal olarak mümkündür. Bunlardan kullanılan bazıları, meno (daha az), poco meno (biraz daha az), piu (daha) poco piu (biraz daha) terimleri tempo terimlerine eklenerek yeni tempo terimleri oluşturulmuştur.

Pek ağır, ağır, sengin, ağırca, orta yürürlükte, yürükçe, yürük, pek yürük’ gibi tâbirler kullanılır. Parçanın başına yazılan bu tabirler vakıa ağırlık ve yürüklüğün tam derecesini bildirmeğe kâfi değillerse de insan duygusuna hitap eden sanat eserlerini o duygusunun icaplarına uygun bir hareket yumuşaklığıyla okuyup çalmak için elverişlidirler. Zaten harekete bir demir sertliği ve bir makine hissizliği vermek asla mevzubahis olamaz. Şu kadar ki vahidi kıyasi zamanın uzunluğu derecesine sıhhatle tayin için metronomdan istifade etmek mümkündür (Arel, Akt. Akdoğu, 1991: 76).

Ancak bu terimler ve bunlara ilişkin sıfatlar her ne kadar belirteç olsa da izafî bir değer olduğundan bestecilerin tam olarak ne iletmek istedikleri anlaşılamayabilir.

“Aynı bestecinin türlü eserlerinde belli bir terimin çok değişik hızları gösterdiği çok görülmüştür. İşte bu iki örnek:

Tablo 12. Tempo Terimleri ile Metronom Değerleri Arasında Tutarsızlık Durumuna Örnek Bir Veri (Saygun, 1962`den uyarlanmıştır.)

Ludwig van Beethoven	5'inci Senfoni (Kısım 1)	Allegro con brio	$\text{♩} = 108$
Ludwig van Beethoven	7'nci Senfoni (Kısım 4)	Allegro con brio	$\text{♩} = 72$
Bela Bartok	Mikrokosmos (Defter III, No: 75)	Andante	$\bullet = 76$
Bela Bartok	Mikrokosmos (Defter III, No: 86)	Andante	$\bullet = 84$

Örnekleri çoğaltabileceğimiz şüphesizdir. Bu değişik yazılara bakarak bestecilerin ne istediklerinin farkında olmadıkları sonucuna varmak kadar yanlış bir şey olmaz. Onlar ne istediklerini çok iyi bilmektedirler. Burada bahis konusu olan şey, hakkında az çok bir fikir vermek, daha iyisi bu fikri, metronom işaretiyle, yani zaman ve süre birimlerini belirterek, dilediklerinin ne olduğunu anlatmak, fakat asıl, o parçanın niteliğine dikkat çekmektir” (Saygun, 1962: 51).

“Diğer yandan, Bach`ın bir andante`sinin metronom değerinin kesinlikle bilinmemesine benzer bir biçimde, Klasik Türk Müziği eserlerinde genellikle tempo belirlemesi yoktur. Örneğin bir ağır semâi`nin bir yürük semâi`den, bir peşrev`in de bir saz semâisi`nden daha yavaş bir tempoyla çalınması gerektiği bilinir. Ama bundan daha dakik olmak mümkün değildir” (Behar, 1987, 72, 73).

Tempo terimlerinin belirli metronom değerlerindeki sayısal değerler ile sınırları çizilmektedir. Adagio 66 – 76 bpm ifade ederken andante tempo da 76 – 108 bpm ifade etmektedir. Bu doğrultuda bir eserin metronom değerinin 76 olduğunu ifade edersek ki bu metronom değeri hem adagio hem de andante temposunda yer almaktadır. Diğer tempo terimleri de bu biçimde düzenlenmiştir. Metronom değeri 108 bpm andante temposunun üst sınır değerini moderato temposunun da başlangıç değerini ifade etmektedir.

168 bpm metronom değerli bir eser hem allegro hem de presto tempo teriminde belirtilmesi bir çelişki yaratan konudur. Bu doğrultuda 168 bpm metronom değerindeki bir eser veya çalışmayı tempo terimi ile ifade edilme durumunda hangisinin kullanılacağı da bir çelişki oluşturabilmektedir. Misal bu eser veya çalışmayı sadece presto tempo terimi ile ifade ettiğimizde icrâcı bunu presto tempo teriminin üst sınırı yani 200 bpm ile seslendirme durumunda ortaya 32 bpm değerinde bir fark çıkacaktır ki bu da bazı çalışmalarda özellikle de eserlerde ciddi sorunlar oluşturabilmektedir.

Bu doğrultuda eser ve çalışmalarda sadece tempo terimlerinin kullanılması bazı karışıklıklara yol açmamasından dolayı tempo terimine ilişkin metronom değerinin de ifade edilmesi isabetli bir yaklaşımdır olacaktır.

Türk müziğinde usûl öğelerinde ölçü sayıları, mertebeleri, sağ ve sol el vuruşları ve vuruş sayıları belirtilmektedir. Ancak usûllerin öge ve yapılarında tempo terimleri ve belirli bir metronom değeri eşliği bulunmamaktadır. Örneğin nîm sofyân usulündeki bir eserin metronom birim değerinin 120 bpm değerinden büyük olması, 90 bpm değerinden

küçük olmaması ya da allegro veya presto tempolarında bestelenmesi gibi bir kati özellik yoktur. Zaten bu durum birçok eserde bariz görülmektedir. Bu durum usûl anlayışında olmayan yani ritim anlayışındaki eserlerde de aynı biçimde görülmektedir.

Göktaş ve İmik (2020) metronom hızı değişikliklerinde türkülerimizin karakteristik yapısının değişmesinde etkili olduğunu ifade etmektedir. Göktaş ve İmik (2020) ve Dönmez ve İmik (2018) farklı türde eserler üzerinde ki araştırmalarında metronom değeri değişkenliğinde algıya bağımlı duygu yoğunluğunda etkili olduğunu ve düşük metronom değerinde dinleyici de negatif yani hüznün, yüksek değerde de pozitif neşeli bir ruh hali gözlemlemiştir.

Çoban (2005) Müzikterapi kitabında, ruh sağlığı için müzikle tedavi araştırmalarında depresyon hastalarında işitilen müziklerin aksiyonlu, canlı ritimlerden oluşmasını ve yavaş monoton nitelikli ritimlerden kaçınılması ile Türk müziğinde sofyân, düyek, aksak usûl ile bestelenen; Batı müziğinde de allegro (neşeli, hareketli) tarzında bestelenen eserlerin işitilmesindeki uygunluğunu tavsiye etmiştir. Burada eserlerin tempo terimi veya metronom değerinin bir başka boyutu yani müzikle tedavi unsurunda insan ruhunda etki bıraktığından bahsedebiliriz.

Öztürk ve diğerleri (2017) iki eser üzerinde duygu durumlarını incelemiş ve makamların nispeten aynı olmasına rağmen (hicaz ailesi) usûlleri ve icrâ hız farklılıklarını ele alarak karşılaştırma yapmış ve metronom değeri diğer esere nazaran düşük olan “Son Ümidim de Bitti” adlı eser karamsarlık ve ümitsizlik; metronom değeri diğer esere nazaran yüksek olan “Gönül Penceresinden Ansızın Bakıp Geçtin” adlı eserde coşku, heyecan, sevinç duygularını yaşattığından bahsetmişlerdir.

Bazı nîm sofyân usûlünde eserler allegro veya presto temposunda yani metronom değerinin belirgin olarak büyük olan eserlerde sözel içeriğin ilâhi yapıda olması insanları huşu içinde hissettirebilmektedir.

Eserlerin tempo terimi veya metronom değerinin büyük olması sonucunda yaşanan coşku, heyecan, sevinç gibi ruh halleri eserin sözel içerik ve türü doğrultusunda zıt yönde etkileyebilir. Bu da tempo terimi ve metronom değerinin başka unsurların etkisiyle her zaman aynı hissiyatı vermediğini gösterebilmektedir. Bu sonuç tabii ki de izafi bir yaklaşımdır çünkü her insan aynı olmadığı gibi ruh halleri de farklılık gösterebilmektedir.

Eserlerde tempo terimi veya metronom değerleri belirtildiği halde de bu belirteçlere riayet edilmeden seslendirilme durumları

yaşanabilmektedir. Bu durumda eserlerin yanlış biçimde aksedilmesi sonucu hafızalara da doğal olarak yanlış yerleşmektedir. Bunun sonucunda bu yanlış algının düzeltilmesinin çok güç hatta bazen imkânsız bir hal aldığı durumlar yaşanabilmektedir.

Millî Bestekârimız Osman Zeki Üngör Millî Marş`ımızın ilk ses kaydını şu biçimde açıklamıştır:

“Ben İstiklal Marş'ını bestelerken kulaklarımda İzmir'e koşan atlıların dörtünl sesleri vardı. Bir de marşın bugün aldığı şekli düşünün. Eserin başında metronom ($\downarrow = 80$) olan bir eser hiçbir vakit cenaze marşına benzemez. Plaklardaki ağır tempolu çalınışı ise ‘Sahibinin Sesi’ stüdyosunda Orkestra ile plağa çaldığımız zaman teknisyenler, bunun çok süratli bir marş olduğunu ve dolayısıyla ancak plağın yarısını doldurduğunu söylediler. Bu sebeple plağın aynı yüzüne bir marş daha çalmamızı rica ettiler. Ben böyle bir teklifi kabul edemezdim. O anda aklıma bir şey geldi: ‘Marş biraz ağır çalalım, plak dolar. Sonra çalınırken plak hızlıya ayarlanır, olur biter’ dedim. Bu fikir pek münasip görüldü ve dediğim gibi yapıldı. Fakat bilahare böyle bir fikir vermekle hata ettiğimi anladım. Çünkü marş çalınırken gramofonun hızlıya ayarlanması icap ettiğini kim bilebilirdi?” (Osman Zeki Üngör Aktaran: E. Üngör, 1966: 73, 74).

“Plâk yayıldıktan sonra ağır ritim de bütün hafızalara yerleşti ve besteci ölümüne kadar bu ağır ritmi yürüğe götürmeye uğraştı durdu” (E. Üngör, 1966: 74).

Eserlerde tempo terimi veya metronom değerinin belirtilmesinin bazen başlı başına bir çözüm olamadığı, doğru bir kaynaktaki icrâda kullanılan tempo terimi veya metronom değerine riayet edilerek seslendirme yapılmasının olumlu sonuca ulaştırabileceği aşıkârdır.

Öneriler

Ülkemizde resmî bir kurum olan TRT birçok dalda olduğu gibi müzik sanatı alanında da yetkili ve değerli bir kurumdur. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı kurulduğu günden bugüne Türk müziği adına özellikle de THM ve TSM alanlarında yaptığı çalışmalarla ülkemize nadide eserler kazandırmış ve kazandırmaya da devam etmektedir.

TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınlarındaki eserlerin matbu belgelerinde tempo terimi veya metronom değeri belirli olmayanların tespit edilmesi ve düzeltilerek yayımlanması eserlerin daha doğru ifade ile algılanması adına isabetli bir yaklaşım olacağından önerilmektedir.

Müzik eserlerinde tempo terimi veya metronom değeri konulu yapılan araştırma ve çalışmaların artırılması ve konunun önemine farkındalık kazandırması açısından önerilebilir.

Yapılan bu araştırmanın, bu konu nazarında öncü bir araştırma niteliğinde olup konu ile ilgili araştırmacılara ışık tutması bakımından önerilebilir.

Bu araştırma doğrultusunda eserlerin yapısını ön plana çıkartacak diğer unsurların (nüans terimleri, geçici tempo terimlerinden ritardando, accelerando gibi) araştırılmasına öncü olması bakımından önerilebilir.

Eser sahipleri ilham ışığında üstün teknik, bilgi, beceri ve titiz çalışmaları sonucunda oluşturdukları eserlerinde belirlemiş oldukları tempolarını eserlerinin seslendirilmesinde icrâcılara referans olması açısından tempo terimi veya metronom değerlerini belirtmesi önerilebilir.

Müzik disiplininde kullanılan tempo terimlerinin ve diğer terimlerin global bir anlayış içerisinde öğretilmesi, öğrenilmesi ve kullanılır bir duruma gelmesi sonucunda müzik disiplininin gelişimi ve iletişimini daha sağlıklı bir duruma getirmesi açısından önerilebilir.

Ülkemizde TRT, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, YÖK'e (Yüksek Öğretim Kurumu) bağlı devlet ve özel üniversitelerin konservatuvar, eğitim fakülteleri, güzel sanatlar fakültelerinin müzik bölümleri, Millî Eğitim Bakanlığına bağlı müzik dersi ve müzik derslerine ilişkin öğretmenlerinden bir heyet kurularak tempo terimi veya metronom değeri belli olmayan eserlerin tespiti ve tespiti yapılan eserlerde bu sorunların giderilmesi sonucunda gelecek nesillere, diğer medeniyet ve uluslara kültür ve değerlerimizi doğru biçimde aktarabilmemiz açısından önerilebilir.

Metronom değeri belirli olmayan eserlerin, TRT, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğüne bağlı müzik koro ve topluluklarının veya geçerli sayılabilecek yani nitelikli ve doğru icrâları dinlenerek eserlerin metronom değerleri tespit edilmesi ve seslendirmelerin de bu doğrultuda gerçekleştirilmesi önerilebilir.

Resmî ve özel kurum ve kuruluşların tertip ettikleri repertuar kabulü veya yarışmaların bazı şartnamelerinde tempo terimi ve metronom değerlerinin belirtilmesine ilişkin maddeler bulunmamaktadır. Bu tür etkinliklerdeki eserlerin doğru algılanması ve doğru icrâsı için şartnamelerde eserlerin günümüzde kullanılan temel müzik yazı öğeleri kuralları çerçevesinde ve özellikle de tempo terimi veya metronom değerinin belirtilmesi şerhinin bulundurulması önerilebilir.

Bestecilerin külliyat, çeşitli müzik eserleri kitaplarında veya yayımlanmış eserlerin yeni basımlarında tempo terimi veya metronom değerinin bulunması kendi bestelerinin icrâcılar aracılığıyla kitlelere kendi hissiyatlarını aksettirme açısından önerilebilir.

Metronom değeri belli olmayan eserlerin metronom değerini tayin edebilmek için eserin kaynak gösterimi yapılarak doğru icrâları ve buna ilişkin doğru matbu belge ile yani nota aracılığıyla güvenilir bir sonuç alınabilir. Bilâkis tayin edilen metronom değerlerinin güvenilirliği düşük olabilir. Doğru kaynak için TRT, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı veya destekli ve onaylı yayınlar tercih edilebilir.

Bu yöntemlere misâl sunulabilecek uygulamaların izâhı şöyledir:

1. Eser seslendirilirken 60 saniye boyunca eserin atımı doğrultusunda atım tutarak atımlar sayılır. Çıkan atım sonucunu eserin ölçü sayılarındaki birim değerden bir ölçü içinde kaç adet olduğunu gösteren sayı (ölçü sayılarındaki üstte bulunan sayı) biçiminde tespit edilir.

Mesela eser $\frac{4}{4}$ ölçü sayılarında ve metronom değeri de $\text{♩} = 60$ olsun ancak metronom değerini bilinmeyen olarak varsayıldığı düşünülerek 60 saniye içerisindeki atım adedi 60 ise eserin metronom değeri 60 bpm olarak tespit edilmektedir. Sonuç olarak ölçü sayılarındaki birim değer ($\text{♩} = 60$) ile ifade edilir.

“Örneğin $\frac{3}{4}$ lük gösteren bir usûlde birim not değeri $\frac{1}{4}$ lük nottur.

Şayet eserin nota yazısının başında $\text{♩} = 60$ görürsek, eserin icrası sırasında bir dakika içinde bir dördlük nottan 60 adet seslendirmemiz gerekir” (Akdoğan, 1984: 148).

2. Eserin metronom değerinin anlaşılır olması açısından eser $\frac{4}{4}$ ölçü sayılarında ve metronom değeri de $\text{♩} = 60$ olsun ancak metronom değeri bilinmeyen olarak varsayıldığını düşünülerek eser işitilirken atım vuruşu yapılır ve 60 saniye içerisinde başlanılan ölçü ile 60 saniye sonunda varılan ölçü adetlerini toplanır ve ölçü sayılarındaki birim değer ile çarparak sonuca ulaşılr.

Bunu izah edersek, eserin ilk ölçüsünden (1'inci ölçü) başlayarak atım vuruşları sayılır ve 60 saniye süreci 15'inci ölçü sonunda biter. 60 saniye içerisinde toplam 15 ölçü icrâ edilmiş ve ölçü sayılarındaki birim değerden bir ölçü içinde kaç adet olduğunu gösteren sayı (ölçü sayılarındaki üstte bulunan sayı) 4

olduğundan 15 ile 4 sayılarını çarpılır ($15 \times 4 = 60$) ve sonuç olarak metronom değeri 60 bpm olarak tespit edilmektedir. Sonuç olarak ölçü sayılarındaki birim değer ($\downarrow = 60$) ile ifade edilir.

3. Eser $\frac{3}{8}$ ölçü sayılarında varsayıldığı düşünülerek 60 saniye sürecinde de toplam 60'nci ölçü sonunda yani bitirilir. Bu durumda ölçü sayı adedi 60 olmaktadır. Ölçü sayılarındaki birim değerden bir ölçü içinde kaç adet olduğunu gösteren sayı (ölçü sayılarındaki üstte bulunan sayı) 3 olduğundan 60 ile 3 sayılarını çarpar ($60 \times 3 = 180$) ve sonuç olarak metronom değeri 180 bpm olarak tespit edilir. Sonuç olarak ölçü sayılarındaki birim değer ($\cdot = 180$) ile ifade edilir.
4. Eseri notasız yani kafadan (ezbere) seslendirilecekse eserin metronom değeri tespiti için yetenek ve nazarî bilgiye ihtiyaç duyulmaktadır. Burada ilk önce seslendirilecek eserin ölçü sayılarını tespit edilmesi gerekmektedir. Bu durumdan sonra 60 saniye süreç içerisinde atım vuruşu sayılır. Çıkan sonuç metronom değerimiz olur. Ancak bu durum ölçü sayılarındaki birim değer (ölçü sayılarındaki altta bulunan sayı) ile ifade edilir. Bu durumu örnekleyecek olursak bir eser işitilmesinde ilk önce eserin usûlünü tespit edilmesi gerekmektedir. Eserin $\frac{5}{8}$ ölçü sayılarında olduğunu varsayarak düşünürsek ve eserinde $\frac{5}{8}$ ölçü sayılarının tespiti yapıldıktan sonra 60 saniye sürecinde atım vuruşu yapılır. Bunun sonucunda 60 saniye içerisinde 200 atım vuruşu olur. Bu doğrultuda metronom değeri 200 bpm olacaktır. Sonuç olarak ölçü sayılarındaki birim değer ($\cdot = 200$) ile ifade edilir.
5. Bu uygulamalarda metronom değerlerindeki çıkan verilerin birim nota değerine bakılmaksızın hangi tempo terimi içerisinde yer alırsa o tempo terimi ile de ifade edilebilmektedir.

Bu işlemleri yaparken bir farklı önemli durumda eserin metronom değeri tespitinde usûl değişikliği veya puandorg, fermata, accelerando, ritardando gibi yani eserin atımında bir değişikliğe sebebiyet verecek unsurların olmaması şarttır. Eser içerisinde bu unsurların olması durumunda 60 saniye süreci kısaltılarak örneğin 30, 15 veya 10 saniye süreci üzerinden değerlendirme ya da eser içerisinde mezkûr unsurların kullanılmadığı bölümlerinde değerlendirme yapılması önerilir. Aksi takdirde sonucun çok net olma olasılığı olmayabilir.

Bu işlemlerin bir nevi matematiksel formül olmasından dolayı hata söz konusu olamaz. Ancak müzikte imge olan duygu, düşünce ve ruh bu olaya girince icrâlar matematiksel olarak net olmayabilir. Bu doğrultuda eserlerin farklı yorum değişikliklerin görülmesi bu formülün geçersiz olduğu göstermez. Bir eseri farklı yorumcular hatta eser sahipleri dahi kendi eserlerini belli bir zaman aralıklarında seslendirdikleri eserlerin farklı metronom değerlerinde seslendirebilmektedirler. Tabii ki de bu metronom değeri farkı eserin ruhunu bozmayacak biçimdedir.

Bu durumu biraz ayrıntılı yer vermemiz sebep olarak yazılı müzik eserleri üzerinde tempo terimi veya metronom değeri belirtilmeyen çok fazla sayıda eser olduğundan bu doğrultuda metronom değerleri tespit edilerek icrâ edilmesi naçizâne önerimizdir.

Bu çalışmanın müzik disiplinine özellikle de önemli unsurlarından biri olan tempo terimi ve metronom değeri konusuna faydalı olacağını umut ediyorum.

KAYNAKÇA

- Ak, A. Ş. (2009), *Türk din mûsikîsi câmi ve tekke mûsikîsi*, (1`inci Basım) Ankara: Akçağ Yayınları
- Akdoğu, O. (1984), *Türk müziği solfej metodu*, (2`nci Basım) İzmir: Konservatuar Yayıncılık
- Akdoğu, O. (1991), *Türk mûsikîsi nazariyatı dersleri*, (1`inci Basım) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Akdoğu, O. (1996), *Türk müziğinde türler ve biçimler*, (2`nci Basım) İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi
- Altınel Çoban, N. Y. (2010), *Türk müziği formları ders notları*, İstanbul
- Atalay, A. (2019), *Nota yazım kuralları ve Türk müziğinde nota yazımı*, (1`inci Basım) Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları
- Aydıntan, Z. ve Egüz, S. (1976a), *Çok sesli müzik eğitimi (Lise I – II – III)*, (12`nci Basım) İstanbul: Helvacıoğlu Kitabevi
- Aydıntan, Z. ve Egüz, S. (1976b), *Türkü ve şarkılarla yeni müzik eğitimi (Ortaokul I – II – III)*, (1`inci Basım) İstanbul: Helvacıoğlu Kitabevi
- Aydoğan, S. ve İlik, A. A. (2010), *Blok flüt ile müzik eğitimi*, (30`uncu Basım) Ankara: Arkadaş Yayınevi

- Behar, C. (1987), *Klasik Türk müzikîsi üzerine denemeler*, (1'inci Basım) İstanbul: Bağlam Yayınları
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., Demirel, F. (2014), *Bilimsel araştırma yöntemleri*, (18'inci Basım) Ankara: Pegem Akademi Yayınları
- Casterede, J. (1999), *Theorie de la Musique. Paris*, (1'inci Basım) (Çeviren M. Savaş ve F. O. Orhon, Çeviri), Paris: Gerard Billaudot Editeur
- Çoban, A. (2005), *Müzikterapi*, (1'inci Basım) İstanbul: Timaş Yayınları
- Dönmez, Y. E. ve İmik, Ü. (2018), *Yeşilçam film müziklerindeki metronom hızı değişikliklerinin izler kitle üzerinde meydana getirebileceği algısal farklılıklar: İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 4 (2), 7 – 10
- Erol, İ. L. (1998), *Klasik müziğe ilgi duyanlar için kılavuz kitap*, (1'inci Basım) Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi
- Eser, B. (2013), *Görsel sanatlarda (resimde) renklerin dili*, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Gedikli, E. (2007), *Müzik eğitimi*, (2'nci Basım) Bursa: Ezgi Kitabevi
- Gençoğlu, M. S. H. (2019), *Kültür ve bestecilik bakımından Türk müzikîsi edebiyâtı*, (1'inci Basım) Ankara: Akademisyen Kitabevi
- Gençoğlu, M. S. H. (2020), *Osmanlı belgelerinde Türk müzikîsi*, (1'inci Basım) Ankara: Akademisyen Kitabevi
- Göktaş, U. ve İmik Ü. (2020), *Türkülerimizdeki metronom hızı değişkeninin dinleyicide meydana getirebileceği algısal farklılıklar: İnönü Üniversite Sosyal Bilimler Enstitüsü*, 9, (1), 313 – 323
- Hodeir, A. (1992), *Les formes de la musique (Müzik türleri ve biçimleri)*, (Çeviren İ. Usmanbaş), (1'inci Basım) İstanbul: İletişim Yayıncılık, (Eserin Orijinali: 1992 yılında yayımlandı)
- Kalkan, Ş. (2006), *Dizisel müziğe giden yol*, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir
- Karasar, N. (2008), *Bilimsel araştırma yöntemi*, (18'inci Basım) Ankara: Nobel Yayın
- Kardeş, T. (2013), *Mesleki müzik eğitimi veren devlet konservatuvarlarındaki klâsik Türk müziği üslup ve repertuvar*

eğitiminin içerik ve yöntem bakımından incelenmesi, Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar

Karolyi, O. (1999), *Müziğe giriş*, (Çeviren M. Nemutlu), İstanbul: Pan Yayıncılık, (Eserin orijinali 1965 yılında yayımlandı)

Öktem, M. H. (1957), *İlkokullarda müzik*, (1`inci Basım) İstanbul: Remzi Kitabevi

Özgül, İ. (2014), *Müzik eğitimi ve öğretimi*, (7`nci Basım) Ankara: Pegem Akademi

Özkan, İ. H. (1998), *Türk mûsıkîsi nazariyatı ve usûlleri kudüm velveleri*, (5`inci Basım) Ankara: Ötüken Neşriyat

Öztürk, L. ve Atik, M. F. ve Erseven, H. (2017), *Makamdan Şifâya*, (3`üncü Basım) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları

Sağır, T. ve Ayhan, A. (2012), *Müzik eğitiminde imgelerin kullanımı*: İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2 (6), 305 – 321

Savaş, M. (2017), *Rastlantısal müziğin tarihsel sebepleri*: Akdeniz Üniversitesi Uluslararası Müzik ve Sanat Dergisi, 1 (1), 1 – 10

Say, A. (2009), *Müziğin kitabı*, (4`üncü Basım) Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Sayan, E. (2010), *Ulusal müziğimiz teknik analiz bestecilik*, (1`inci Basım) İstanbul: Boyut Yayıncılık

Saygun, A. A. (1958), *Mûsıkî nazariyatı birinci kitap* (1`inci Basım) İstanbul: Maarif Basımevi

Saygun, A. A. (1962), *Mûsıkî temel bilgisi (mûsıkî nazariyatı) kitap II*, (1`inci Basım) İstanbul: Millî Eğitim Basımevi

Saygun, A. A. (1966), *Mûsıkî temel bilgisi (mûsıkî nazariyatı) kitap IV*, (1`inci Basım) İstanbul: Millî Eğitim Basımevi

Saygun, A. A. ve Yönetken H. B. (1976), *Müzik kitabı (Lise I, II, III)*, (6`ncı Basım) İstanbul: Ak Kitabevi

Şenocak, E. (2012), *Tarihi süreç içinde Türk müziğinde şarkı formu*, Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Tekin Gürgen, E. (2015), *Müziğin temel bileşenleri ve müzik dinlemenin kavramsal boyutu*: Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 3 (5), 1 – 14

- Teymur, A. S. (2010), *Türk mûsikîsi*, (1`inci Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık
- Tutumlu, R. (2019), *Okul öncesi çocuklarda renklerin kullanımı ve uygulanması üzerine bir çalışma*, Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya
- Ün, E. Z. ve Sevenay, T. (1971), *Orta okullarda müzik*, (1`inci Basım) İstanbul: Remzi Kitabevi
- Üngör, E. (1965), *Türk marşları*, (1`inci Basım). Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları
- Yavaşca, A. (2002), *Türk musikisi`nde kompozisyon ve beste biçimleri*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2005), *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*, (5`inci Basım) Ankara: Seçkin Yayıncılık
- Yıldız, G. (2002), *İlköğretimde müzik öğretimi birinci kademe*, (1`inci Basım) Ankara: Anı Yayıncılık
- Yürümez, E. (2014), *1930 – 2000 Yılları arasında bestelenen 180 Türk müziği çocuk şarkısının makam usûl konu bestekâr ve ses aralığı açısından incelenmesi*, Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

KEMAN EĞİTİMİNDE SAĞ EL TEKNİKLERİ İLE İLGİLİ BİR İNCELEME

A Review of Right Hand Techniques in Violin Education

DOI NO: 10.36442/AMADER.2023.84

Gülşah ERGÜN¹

Geliş Tarihi: 28.11.2022

Kabul Tarihi: 04.01.2023

Özet

Keman ve yay gelişimini tamamladığı andan itibaren, çalma teknikleri çeşitlenmiş ve karmaşıklaşmıştır. Yayın daha konforlu hale gelmesi neticesinde, sağ el teknikleri çoğalmıştır. Teknik çalışmalar daha iyi performans sergileyebilmek için anahtar konuma gelmiş ve bu nedenle keman eğitimi ile ilgili sayısız teknik çalışma yazılmıştır. Bu çalışmalarda amaç icrayı kusursuzlaştırmaktır. Yorumcuların rutin çalışma programlarında yer verdikleri teknik çalışmalar genellikle gamlar, etütler ve egzersizlerdir. Bu eserler, bazen tek bir teknik üzerine yoğunlaşırken bazen aynı eserde birden fazla teknik beceriye yer verebilir. Sağ ve sol el kendi içerisinde çok sayıda teknik barındırır. Bu teknikler öğrencilerin eğitim hayatları boyunca karşılına çıkar. Bütün performans sanatlarında olduğu gibi keman icrası da yaşam boyu çalışma gerektirir ve bu yüzden keman eğitimi üzerine çokça çalışma yapılmıştır. Keman icrasında başarı bilinçli ve planlı çalışma ile doğru orantılıdır. Bu nedenle kişi odaklı teknik sorunlara çözüm getirmek icrayı kusursuzlaştırır.

Bu araştırmada, bu bilgiler çerçevesinde sağ el teknikleri ile ilgili detaylı bir inceleme sunulması ve teknik çalışma önerileri verilmesi amaçlanmıştır. Ayrıca çalışmada keman icrasının önemli bir boyutu olan sağ el keman teknikleri ile ilgili temel problemlerin çözülmesine odaklanılmıştır. Makaleye konu olan teknikler ile ilgili bilgilere literatür taraması yapılarak ulaşılmış ve detaylı olarak ele alınmıştır. Araştırmanın keman eğitimi ile ilgili dilimizde var olan kaynakçaya katkı yapacağı düşünülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Keman, Keman Eğitimi, Sağ El.

Abstract

Since the violin and bow completed their development, playing techniques have become more diverse and complex. As the bow has become more comfortable, right-hand techniques have increased. Technical studies have become the key to better performance, and therefore numerous technical studies have been written about violin education. The goal of these works is to improve the execution. The technical exercises that commentators include in their routine work programs are usually scales, etudes, and exercises. While these works sometimes focus on a single technique, sometimes they may include more than one technical skill in the same work. Many techniques are contained within the

¹ Öğretim Görevlisi, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzik Bölümü, Eskişehir, Türkiye, e-posta:gbakal@anadolu.edu.tr ORCID ID: 0000-0002-7600-066X

right and left hands. These techniques are encountered by students throughout their educational lives. As in all performing arts, playing the violin requires a lifetime of work; therefore, a lot of work has been done on violin education. Success in violin performance is directly proportional to conscious and planned work. Therefore, solving personal-oriented technical problems makes the execution perfect.

In this research, it is aimed to present a detailed examination of right-handed techniques and to give technical study suggestions within the framework of this information. In addition, the study focused on solving the basic problems related to right-hand violin techniques, which is an important dimension of violin performance. Information about the techniques that are the subject of the article was obtained through a literature review and discussed in detail. It is thought that the research will contribute to the bibliography in our language about violin education.

Keywords: Violin, Violin Education, Right-Hand.

GİRİŞ

Müzik dünyasında önemli bir role sahip olan keman yüzyıllar boyunca formundaki değişikliklerle paralel olarak çalım tekniklerinde de büyük gelişimler göstermiştir. Dünya üzerinde pek çok ekol oluşmuş ve eğitimciler bu ekollerin temsilcileri haline gelmiştir. Farklı teknikler geliştikçe zorluk seviyesi artmış, bu zorluk seviyesinde icra etme çabası teknik çalışmaların artmasını sağlamıştır. Bu nedenle, keman eğitimi üzerine yazılmış sayısız metot vardır. Bu metotların hepsi belirli keman tekniklerini geliştirmek için yazılmıştır.

Keman icrası sağ el ve sol elin birbirinden bağımsız, ancak kendi içinde gösterdiği hareket bütünlüğü ile gerçekleşir. Keman icrasında sağ elde yay kullanım teknikleri, icranın önemli boyutudur ve çok sayıda yay kullanım tekniği vardır. Bu makalenin amacı sağ el yay teknikleri ile ilgili bir incelemede bulunmak ve çalışma önerileri verilmesidir. Araştırmanın önemli hedeflerinden biri de yorumcuların farkındalığının artmasıdır.

YÖNTEM

Bu araştırma, kemanda sağ el teknikleri hakkında doküman incelemesi yapılarak verilerin bu yöntemle toplandığı nitel bir araştırmadır. Sağ el teknikleri ile ilgili çalışma önerisi verilerek betimleme yöntemi kullanılmıştır.

Araştırmanın evrenini, keman icrasında kullanılan sağ el teknikleri oluşturmaktadır. Araştırmadaki veriler kaynaklar taranarak elde

edilmiş ve doküman güvenilirliği kontrol edilmiştir. Bu nitel araştırmada sağ el tekniklerinin her biri incelenerek her biri ile ilgili teknik çalışma önerisi verilmiştir.

Araştırmanın Problemi

Bu araştırma, keman icrasının önemli bir boyutu olan sağ el keman teknikleri ile ilgili temel problemlerin çözülmesine odaklanmıştır. Ayrıca araştırmada verilen çalışma önerilerinin keman icrasında sağ eldeki teknik sorunların aşılmasına yönelik var olan literatüre katkı yapabilmesi amaçlanmıştır.

Keman İcrasında Sağ El

Keman icrası sağ ve sol el hareketlerinin birleşmesi ile ortaya çıkan bir bütündür. İki elin icrası üzerine ayrı ayrı çokça teknik çalışma olmasına rağmen genel amaç çalgının icrasını mükemmel hale getirebilmektir. Yüzyıllardır bu amaç üzerine yazılan eserler, yorumcular tarafından çalışılmıştır. Hepsinin ortak hedefi ise çalgı çalışma yöntemlerini geliştirerek, çalgı tekniğini mükemmelleştirebilmektir.

Teknik çalışmalar belirli reflekslere ulaşmak için yorumculara yardımcı olur. Teknik icranın ve çalışmanın sürekliliği ise reflekslerin olağan hale gelmesini sağlar. Ünlü müzisyen Mithat Fenmen “Müzikçinin Elkitabı” adlı eserinde çalgı çalışma yöntemleri ile ilgili şu ifadeleri kullanmıştır: “Reflekslerin düzenli işlemesi, ancak disiplinli ve denetimli bir çalışma yöntemi ile elde edilebilir. Çalışmanın amacı, tüm hareketleri otomatik bir hale getirmek ve onları en kolay, vücudu en az yoracak biçimde yapabilmek gücüne erişmektir” (Fenmen, 1991: 25). Keman icrasında her bir teknik, kendi içinde küçük farklı hareketlerin tek bir büyük eylem oluşturması ile meydana gelir. Tüm küçük hareketler kurgulanmalı ve bir bütünü oluşturmalıdır. Bu bütün tamamen reflekslerin, düzenli olarak işlemesi ile gerçekleşir.

Yayın evriminin F.Tourte'nin dokunuşlarıyla tamamlanması ile yay çeşitli şekillerde çalınmak için en uygun duruma gelmiştir. Bu çeşitli yay türlerini gerçekleştirebilmenin ilk evresi ise sağ elde yay tutuşu ile başlar. Keman icrasında sağ elin işlevi öncelikle yay tutuşunun doğru şekilde kavranması ile gerçekleşir. Daha sonra doğru yay tutuşu ile güzel ses çıkarmayı başaran yorumcu farklı sağ el tekniklerini icra edebilir.

Sağ el hareketleri ile ilgili ilk detaylı çalışmaları yapan müzisyen olarak kabul edilen Pietro Antonio Locatelli (1695-1764), 1733 yılında

Amsterdam’da kaleme aldığı “Keman İçin 24 Capriccio Ad. Lib.” adlı eserinde, sağ el hareketlerinde büyük önem teşkil eden “ricochet” ve “staccato” hareketlerini ilk kez kullanmıştır. Leopold Mozart (1719-1787) yay hareketlerini; ciddi veya neşeli, tatlı dilli ya da küstah, alçak gönüllü veya ulu, ağırbaşlı ya da şen gibi birbirinden farklı melodileri dinleyicilere duyurmamızı sağlayan yegane araç olarak betimlemiş ve döneminin yay hareketlerini, özellikle çocuklarla çalışarak geliştirmiştir (Ulucan, 2005: 3).

Doğru bir tutuş ile kavranmayan yay, icracının sağ elinin rahat olmamasını ve bu nedenle kemandan güzel ses çıkaramamasını sağlar. Keman gibi bütün çalgı türlerinde ilk amaç temiz, güzel ses elde etmeyi başarabilmektir. İcraçı başlangıç olarak kemandan güzel ses çıkarmayı başarmalıdır. Güzel ses çıkarmayı başarmak teknik altyapının başlangıç evresini oluşturmaktadır.

Yorumcu bütün icralarında güzel ve temiz sese odaklanmalıdır. Temiz bir ses yelpazesi elde eden yorumcu güzel sesin yanında ton arayışına girer. Bu düşünce sistemi birçok müzisyenin kemandan ton çıkartmak üzerine yoğunlaşmasını sağlamıştır. Leopold Auer’de kemandan ton çıkarmak ile ilgili “Keman Çalma Ekolüm” adlı eserinde aşağıdaki bilgi ve tavsiyelere yer vermiştir:

Yayı parmaklarınızla tutarken yay doğal olarak ve kendiliğinden doğru yere düşecek şekilde kolunuzu bırakın. Yayı hafifçe ancak rahatça yönlendirilebilecek sıkılıkta tutun. Yayı tele bastırarak güçlü ses çıkarmaya çalışmayın. Ses gücü özel bir sanattır ve sadece büyük bir çalışma ve tecrübe sonucunda gelişir. Yaya tüm kolunuzla bastırmayın, güzel bir tonun özü bilek ile yapılan hafif basınçta saklıdır. Ton çıkarma çalışmasına tüm yayı kullanarak, yavaş yaylar ile iterek ve çekerek her yaya 10-12 saniye harcayarak başlayın ve yorgunluk hisseder hissetmez durun. Parmaklar ile yayın tahtasına basınç uygulayabilme seviyesine ancak iç disiplin, öğretmenin ve edinilen tecrübeler sonucunda gelinir. Dipteki ağırlıklar yüzünden bu kısımda yaya daha güçlü bastırmak ve tersine -yayın en hafif kısmında-uca doğru basıncı hafifletmek kolun doğal eğilimi olduğundan, tüm yay boyunca eşit ses gücü elde edebilmek için yayın hafif kısmında bilekle de ağırlık yaparak bastırarak basıncı dengelemek gerekir. Olabilecek en yavaş şekilde gam çalın. Köprü ile tuşenin ortasında çalın; çünkü en dolu ve berrak ton burada çıkar (Auer, 2019: 20).

Kemandan ton çıkarma özünde, şarkı söyler gibi çalma fikrini de barındırmalıdır. Müzik, ezgiler bütünü olduğuna göre her çalgı şarkı söyler gibi bir çalma stili ile yazılan ezgileri seslendirmelidir ki müzikal

etki yaratsın. Bu beceriyi elde etmek içinde öncelikle çalınan notanın analizi yapılarak, müzikal cümle yapıları belirlenmelidir. Nurhan Cangal, Müzik Formları adlı eserinde cümle ile ilgili şu ifadeleri kullanmaktadır. Daha derli toplu bir fikri bize açıklayan ve bir anlam bütünlüğüne varabilen cümle, çoğu kez birbirini tamamlayan iki motiften oluşur. Cümlelerin motifleri arasında bir küçük durak, bir nefes yeri bulunduğu gibi, kimi zamanda cümle hiç bölünmeden bir bütün olabilir (Cangal, 2011: 15).

Şarkı söyler gibi bir ifade ile çalmak için yorumcu, sağ elde doğru yay kullanımı üzerinde çalışmalıdır. Yay çekiş ve itiş hareketleri bilinçli olarak gerçekleştirilmelidir. Bütün bu çalışma ve düşünce organizasyonunun en büyük yardımcısı ise sol eldeki vibrato olacaktır.

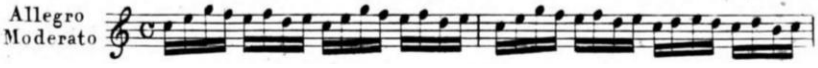
Doğru yay kullanımı ile güzel ses çıkarmayı başaran yorumcu, çalışmalarının ilerleyen evrelerinde daha çeşitli yay kullanım biçimlerine geçebilir. Yay teknikleri, bizlere kemandan farklı çeşitlerde ses çıkarabilme olanağı sağlar. Örneğin kesik, uzun, kısa, yumuşak, sert sesler elde etmek için çeşitli yay teknikleri kullanırız. Eserlerdeki ses farklılıklarını nasıl icra etmemiz ya da ifade etmemiz gerektiği kullandığımız yaylar ile mümkün olacaktır. Bu nedenle yay kullanımı aslında müzikal ifadenin de anahtarıdır. Sağ el hakimiyeti ve teknik refleksleri olmayan bir müzisyenin başarılı icrasının önünde oldukça fazla engel vardır.

Yay Teknikleri

Detache

Detache, keman eğitiminin başlangıç döneminde (genellikle legato ile birlikte) temel olarak kullanılan sağ el tekniğidir. Eğitimin ilk evresinde, öğrencilerden çekerek ve iterek aynı ses şiddetinde kesintili sesler elde etmesi beklenir. Bu noktada sağ el, bilek ve parmakların serbestliği önemlidir. Sıkılmış bir sağ elde kaliteli ses ve dengeli bir yay hareketi elde edilemez. Temel olarak tüm yay, alt kısım, orta kısım ve üst kısım olarak yayın bütün kısımlarında çalışılmalıdır. İcra sırasında sesin dengeli ve eşit olmasına özen gösterilmelidir. Güzel ses, yumuşak bilek, yayı kavramış sağ el parmakları dikkat edilmesi gereken önemli noktalar. Aşağıda gösterilen Kreutzer 2 numaralı etüt, detache çalışması yapmak için oldukça elverişli bir etütdür.

Şekil 15. Kreutzer No.2 (web 1)



Legato

Legato, keman eğitiminin başlangıç döneminde (genellikle detache ile birlikte) temel olarak kullanılan sağ el tekniğidir. Legato hareketi; birden fazla notanın, tek bir hamlede çalınmasıdır. Legatonun; özünde “kaliteli” détaché hareketi yatar (Ulucan, 2005: 62).

Seslerin mükemmel bağlanabilmesi için sağ elin yanı sıra sol el parmakları da kritik önem taşır. Parmaklar ani hareketlerde bulunmamalıdır ve sol el parmakları da bağlı düşünce ile hareket etmelidir. Bu konuda ünlü eğitimci Auer önemli bir noktaya değinmiştir: ‘Tam olarak mükemmel bir legatoya sahip olmak için her iki teldeki parmakların, yayın bir telden diğerine geçerken, aynı konumda kalmalarına özen göstermek gerekmektedir. Parmaklardan herhangi birini kaldırdığınızda sesin devamlılığını bozmuş olursunuz ve şüphesiz ortaya kekemelikten başka bir şey çıkmaz’ (Auer, 2019: 32).

Legato, müzisyenler için ardışık notaların bağlı yapıda duyulduğu bir müzik ifadesidir. Yaylı çalgılarda ise legato tam bir yay kullanım ustalığı gerektirir. Eğer tek bir yayda çok fazla nota var ise yay ekonomik kullanılmalıdır. Aynı zamanda ses kalitesinden ödün vermemek gerekir. Sağ el için zorlayıcı bir teknik olan legato için çeşitli teknik çalışmalar mevcuttur. Gam çalışmak bu tekniğin gelişmesine fayda sağlar. Gam çalışması sırasında en az bağ sayısından yapılabilecek bütün bağları yaparak en sonunda tam bağlı icra etmek hedeflenmelidir. Gam çalışması dışında legoto çalışmak için çokça materyel vardır bunlardan biri de Kreutzer no.1 örnek olabilir.

Şekil 16. Kreutzer No.1 (web 1)



Martele

Galamian'ın tanımına göre martelé, her notanın başlangıcında keskin bir vurgu ile notalar arasında her zaman duraklamaların yer aldığı, seste keskin bir vuruş etkisi yaratan bir kullanım şeklidir. Auer'in, martelé nin yayın uç kısmında çalınan bir yay çeşidi olduğu şeklindeki görüşü genel olarak paylaşılan bir yaklaşımdır. Fakat Galamian bundan farklı olarak, bu yay çeşidinin tam yaydan küçük bir kısma kadar herhangi bir uzunlukta ve yayın herhangi bir kısmında uygulanabileceğini savunur (Öztürk, 2012: 103).

Martele yay tekniğinde yaya basınç uygulanır ve küçük vurgulu sesler elde etmek amaçlanır. Vurgunun dengesi ve şiddeti ses kalitesi için önemlidir. Vurgu elde etmek için sağ el parmaklarını kullanmak pratik bir yoldur. Özellikle sağ el işaret parmağı küçük vurgular elde etmek için bizlere oldukça yardımcı olacaktır. Bu tekniği gam üzerinde çalışmaya başlamak tekniğin öğrenilmesi konusunda yararlı olacaktır. Daha sonra bu teknikte yazılan etüt ve kapris çalışmaları tekniğin refleks haline gelmesini sağlayacaktır. Bu çalışmaya Kreutzer no.4 örnek olabilir.

Şekil 17. Kreutzer No.4 (web 1)



Staccato

Staccato kelime anlamı olarak kesik çalmayı ifade eder. Notanın bir diğer nota ile bir bağı yoktur ve notalar arası kesintili bir duyuluşa sahiptir. Staccato çalınması istenen notaların üzerine nokta konur. Kesik çalmak için bazı yorumcular sağ el parmaklarından faydalanır. Bazı yorumcular ise bilek ve parmak yardımı ile icra eder. Yay hakimiyeti telden uzaklaştıkça denge daha zorlayıcı olabilir. Galamian, staccato çalışmalarına başlamak için staccato pratiğine yayın alt kısımdan başlamak en iyisidir ifadesini kullanmıştır (Galamian, 1985: 77).

Serter, staccato ile ilgili “tele bitişik, telden ayrılarak ve yayın aynı noktasında tekrarlanmak üzere çok farklı biçimlerde ve çok farklı tempolarda çalınabilmektedir” ifadelerini kullanmaktadır (Serter, 2013: s.41). Serter'in ifade ettiği staccato biçimlerinden yayın aynı noktasındaki

icra biçimi gam çalışması yapmak için oldukça uygundur. Bu çalışma biçimi staccato çalışmasına başlamak için uygundur. Teknik reflekse icracı sahip oldukça tempo artırılabilir ve diğer türler çalışılabilir. Bu çalışmalar staccato tekniğini geliştirmek için faydalı olacaktır. Kreutzer no.34 örnek olabilir.

Şekil 18. Kreutzer No.34 (web 1)

34.



Ricochet ve Saltando

Bu teknik yayın tele yukarıdan hızlı teması ile daha sonra yayın doğal sıçraması ile gerçekleşir. Galamian yayın sıçrayışı ile ilgili düzenlemenin, yaydaki yeri değiştirerek ve sıçrayışın yüksekliğini kontrol ederek sağlanabileceğini savunur (Öztürk,2012: 119). Ricochet oldukça virtüöz bir tekniktir ve bu tekniği uygulamak ustalık ister. Yayın çekerek ve iterek iki temel harekete sahip olduğu düşünüldüğünde bu teknik çekerek çalışılmaya başlanmalıdır. Pek çok eğitmen çekerek bu tekniğin daha kolay olduğunu savunur. Çekerek sağ el parmakları hafif ve kontrollü bir biçimde kullanılmalıdır. İterek bilek kullanımı tekniği icrayı daha kolaylaştırır da iterek yay kullanımında bu teknik çok zordur. Ancak teknik zorlukları akıcı icra eden yorumcular sahne üzerinde etkili bir ifadeye sahip olurlar. Unutmayalım ki her müzisyenin hedefi dinleyiciye etkili bir icra da bulunabilmektir. Paganini 9 numaralı kapris 62 numaralı ölçüden itibaren bu tekniğe örnek gösterilebilir.

Şekil 19. Paganini kapris no.9 (web 2)



Col Legno

Temel olarak yayın tahtasından tele vurularak ilgili sesin icra edilmesidir. İcra sırasında sağa ya da sola bileğin çevrilmesi ile yay yatay bir duruş alır. Yayın dip kısmında icrası zor olacağı için genellikle uçta icra edilir.

Keman çalarken yay tahtasından ses elde etmede iki temel yol vardır. Birincisi çalgıya vurmak (col legno Battuto), ikincisi de legato hareketinde tahtayı hareket boyunca çalgı üzerinde tutmak (col legno tratto). Yay tahtasının yüzeyinin düz ve cilalı olmasından dolayı Col legno tratto tekniği temiz ve net bir ses üretmez (Çuhadar, 2009: 128).

Solo keman repertuarında col legno pasajlara çok rastlanmaz, bunun nedeni, elde edilen sesin yeterince kuvvetli olmamasıdır. Bu duruma karşın bazı besteciler, yazdıkları eserlerde col legno pasajlara yer vermişlerdir. Örnek olarak Richard Wagner'in "Die Meistersinger" ve Camille Saint – Saens'ın "Danse Macabre" eserleri gösterilebilir (Gören, 2013: 147).

Tremolo

Yayın ileri geri (iterek-çekerek) hızlıca hareket ettirilerek ilgili sesin çalınmasıdır. Ses, bir ritim ölçütü aranmaksızın çok hızlı çalma hedefi ile icra edilir. Genellikle orkestra partilerinde var olan bir yay tekniğidir.

Tremolo genellikle çekerek aksanlı bir yay hareketiyle başlatılıp küçük ve hızlı detache kullanımıyla devam ettirilir, kullanım alanı olarak genellikle yayın en ucu tercih edilir. Tremolo ne kadar küçük ve hızlı yay hamleleriyle çalınırsa etkisi de aynı oranda artacaktır. Bu teknikte hareket devamlı bilek ve parmakların çalışmasıyla elde edilir (Gören, 2013: 133).

SONUÇ VE ÖNERİLER

Keman eğitimi uzun ve zorlu bir süreçtir. Bu sürecin bilinçli olması eğitimin hızını ve kalitesini olumlu şekilde etkiler. Sürecin başarılı olabilmesi iyi bir takım çalışması ile mümkün olur. Bu takım çalışması, küçük yaşta başlanılan eğitim sürecine aile ve öğretmenin dahil olması ile gerçekleşir. Bir yorumcu yıllar süren eğitimin neticesinde profesyonel hayata atılır. Ancak performans sanatlarının hepsinde olduğu gibi sahne üzerindeki icra için de ömür boyu çalışma şarttır.

Zor bir teknik sisteme sahip olan keman üzerine yazılan virtüöz eserler disiplinli çalışmayı ve teknik mükemmeliyete sahip olmayı gerektirir. Bu hedef doğrultusunda çalışan yorumcular çalışmalarının çoğunu teknik eserlere ayırır. Eserler çoğu zaman bir teknik üzerindeki var olan sorunları hallederek o teknikte uzmanlaşma hedefi ile çalışılır.

Kemanın icrası sağ ve sol elin birbirine paralel hareket bütünlüğü ile meydana gelir. Hareketler bütünü sonucunda ses çıkar ve eser icrası gerçekleşir. Bu hareketler tek tek incelendiğinde hepsi bir mantık bütünlüğü içindedir. Örneğin; sağ elde sıkılmış bir bilek ve parmaklarla spiccato yay tekniğindeki, bir etüdün icra edilmesi oldukça zordur. Öncelikle sağ eldeki sorunlar giderilmeli daha sonra spiccato yay tekniği ile ilgili çalışmalar yapılmalıdır. Bu çalışmalar neticesinde, teknik refleks hale getirildikten sonra sahne üzerindeki icrası kolaylaşacaktır. Ancak her daim, bilinçli bir çalışma programı şarttır. Bilinç, beden ile çalgının bütünlüşmesi ve reflekslerin çalışması noktasında yorumcunun yardımcısıdır. Parmakların çalgı üzerindeki konumu ve sağ el ile sol el uyumu bu noktada önem taşır. Kusursuz icra, her bir olgunun tek tek bilinçli bir şekilde düşünülerek birleşmesi ile gerçekleşir.

Keman icracıları günlük çalışmalarında, sağ el teknikleri ile ilgili eserlere çokça yer verirler. Bilinçli ve düzenli çalışma neticesinde farklı yay teknikleri öğrenirler. Bu tekniklere genel anlamda bakıldığında, tele bitişik ve telden ayrılarak icra edilen iki temel şekil görülür. Tele bitişik icra edilen yay tekniklerinde, yayın tel ile teması kesilmez. Telden ayrılan yay tekniklerinde ise yay ile telin teması kesilir. Bu iki temel şekil, kendi içinde farklı çeşitler içerir. Bu tekniklerin öğrenilmesi uzun bir eğitim sürecinde olur.

Bu tekniklerin öğrenilme sürecinin, eğitimciler tarafından daha başarılı kurgulanması mümkündür. Öğrencilere icra ettikleri teknikler hakkında detaylı bilgi verilmelidir. Öğrencinin icra ettiği teknik üzerinde bilinçsiz icrası önlenmelidir. Bunun en kolay yolu, öğrencinin teknik hakkındaki bilgilerini sözlü ifade edebilmesidir. Bu yol ile eğitimci öğrencisinin bilgi birikimini öğrenip eksiklerini daha iyi tamamlar. Üzerinde çalışılan teknik ile ilgili çokça kayıt izlemek ve dinlemekte, yorum üzerinde pozitif etki yaratacaktır.

Bu araştırma, keman eğitiminde üzerinde çokça çalışma olan, sağ el tekniklerinin daha anlaşılır olmasına odaklanmıştır. Sağ el tekniklerinin çeşitliliği icra noktasında yorumcuya müzikal ifadede yarar sağlar. Performans ölçütü olarak sağ el tekniklerine hakim bir keman yorumcusu müzik kariyerinde büyük mesafe almıştır. Ancak profesyonel keman

yorumcularının, eğitim süreci hiç bitmez ve sahne üzerindeki başarı sürekli çalışma zorunluluğu gerektirir.

KAYNAKÇA

Auer, L. (2019). *Violin playing as I teach it*. New York: Dover Publications, Inc.

Cangal, N. (2011). *Müzik Formları*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Çuhadar, H. (2009). *Keman Çalma Teknikleri*. Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 18, Sayı 1.

Fenmen, M. (1991). *Müzikçinin Elkitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Galamian, I. (1985). *Principles of Violin Playing & Teaching*, Prentice Hall, Inc. A Simon & Schuster Company Englewood Cliffs, New Jersey 07632.

Gören, A.Ö. (2013). *Kemanda Teknik Sorunların Saptanması ve Bu Sorunlara Yönelik Çözüm Önerileri*. (Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Öztürk, Ö. D. (2012). *20. Yüzyıl Rus Keman Ekolünde Pedagojik Yaklaşımlar ve Sağ El Teknikleri ile İlgili Uygulamalar*, (Yayınlanmış Sanatta Yeterlik tezi). Trakya Üniversitesi, Edirne.

Serter, G. E. (2013). *Kemanda Sağ Kol Teknikleri*. Ankara: Nisan Kitapevi

Ulucan, S. (2005). *Kemanda Yay Tekniğinin Temel Bilgileri ve Gelişimi*. (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

İnternet Kaynakları

Web 1, IMSLP Petrucci Music Library, [https://imslp.org/wiki/%C3%89tudes_ou_caprices_\(Kreutzer%2C_Ro_dolphe\)](https://imslp.org/wiki/%C3%89tudes_ou_caprices_(Kreutzer%2C_Ro_dolphe)) (Erişim tarihi: 28/11/2022).

Web 2, IMSLP Petrucci Music Library, [https://imslp.org/wiki/24_Caprices_for_Solo_Violin%2C_Op.1_\(Paganini%2C_Niccol%C3%B2\)](https://imslp.org/wiki/24_Caprices_for_Solo_Violin%2C_Op.1_(Paganini%2C_Niccol%C3%B2)) (Erişim tarihi: 28/11/2022).

GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİNİN ÇOKSESLENDİRİLMESİNE YÖNELİK BESTECİ GÖRÜŞLERİ*

Composer Views on Polyphony of Traditional Turkish Music

DOI NO: 10.36442/AMADER.2023.85

Muzaffer Soner YILMAZ¹
Çağhan ADAR²

Geliş Tarihi: 14.12.2022

Kabul Tarihi: 04.01.2023

Özet

“Geleneksel Türk Müziğinin Çokseslendirilmesi” konusu geçmişten beri önemini korumaya devam etmektedir. Günümüzde kimi besteciler çoksesliliğin geleneksel yapıya zarar verdiği düşüncesini savunurken kimi besteciler ise aksine müzik dağarımıza katkı sağladığını savunmakta ve bu alandaki çalışmalarına devam etmektedir. Cumhuriyet dönemi müzik politikaları ile hız kazanan “Geleneksel Türk Müziğinin Çokseslendirilmesi” konusundaki görüş ayrılıkları günümüzde de devam etmekte ve son yıllarda bu konu özelinde yapılan akademik çalışmalar sayıca artış göstermektedir.

Bu çalışmada, geleneksel Türk müziği eserlerini çokseslendiren ve makamsal çoksesli eserler besteleyen çeşitli bestecilerle görüşme yapılarak, “Geleneksel Türk Müziğinin Çokseslendirilmesi”ne yönelik besteci görüşlerinin ortaya konulması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda araştırmacı tarafından hazırlanan yarı yapılandırılmış görüşme formu, “10 Hikâye 10 Beste” Projesi’nde yer alan 7 besteciye uygulanarak veriler toplanmıştır. Nitel ve betimsel yapıdaki çalışmada, konu özelinde bestecilere beş ayrı soru yöneltilmiş, elde edilen veriler tablolar halinde sunulmuş ve yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bestecilik, Çokseslilik, Türk Müziği, Makam.

Abstract

The subject of "Polyphony of Traditional Turkish Music" maintains its importance from past to present. Today, while some composers defend the idea that polyphony harms the traditional structure, some composers on the contrary argue that it contributes to our musical repertoire and continue their studies in this field. The differences of opinion on the "Polyphony of Traditional Turkish Music", which gained momentum with the music policies of the Republican period, continue today and academic studies on this subject have increased in number in recent years.

¹ Öğr. Gör., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzik, Çanakkale, Türkiye, e-posta: m.soneryilmaz@comu.edu.tr ORCID ID: 0000-0003-0009-6092

² Doç., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzik, Afyonkarahisar, mail: cadar@aku.edu.tr ORCID ID: 0000-0002-6096-9054

*Bu makale, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalında Doç. Dr. Çağhan Adar danışmanlığında yürütülmekte olan sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

In this study, it is aimed to reveal the views of the composers on the "Polyphonization of Traditional Turkish Music" by interviewing various composers who polyphonic traditional Turkish music works and composing modal polyphonic works. For this purpose, data were collected by applying the semi-structured interview form, prepared by the researcher to 7 composers included in the "10 Hikâye 10 Beste" Project. In the qualitative and descriptive study, five different questions were asked to the composers specific to the subject, and the data obtained were presented and interpreted in tables.

Keywords: Composition. Polyphony, Turkish Music, Maqam.

GİRİŞ

Tarihsel süreç incelendiğinde, Orta Asya'daki köklerimize kadar uzanan Türk müziğinin, zaman içerisinde etkileşimlerle birlikte zenginleştiği, değiştiği ve geliştiği görülmektedir. Coğrafi koşulların doğal bir sonucu olan ve Türk tarihinde büyük öneme sahip "göçebelik" olgusu hemen hemen her alanda olduğu gibi kültür aktarımının yapı taşlarından biri olarak kabul edilen müziğimizi de etkilemiş, çalgısal formlar, müzikal dokular, diziler ve ritmik yapılar üzerinde etkili olmuştur.

İlerleyen süreçte yerleşik düzene geçilmesiyle birlikte, çalgılar ve müzik de yapısal olarak gelişimini sürdürmeye devam etmiştir. Çalgı formları zamanla değişmiş, makamlar ve seyir özellikleri yapısal anlamda sistematik hale getirilerek zenginleşmiş ve müzikteki monodik (tek sesli) yapı korunarak eser üretimine ve icracılığa devam edilmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşundan yaklaşık üç yüzyıl sonra çoksesli yapıda olan Batı müziği ile ilk temaslar gerçekleşmiştir. Kimi Osmanlı padişahları geleneksel müziğimizden farklı olan bu müziği kabul edip benimserken kimileri de zararlı olabileceği düşüncesi ile karşı çıkmıştır.

Süreç içerisinde geleneksel müziğimiz halk çevresinde ve saray çevresinde farklı olarak şekillenmeye devam etmiş böylece müziğimizde "Halk müziği" ve "Sanat müziği" olarak adlandırılan iki farklı yapı ortaya çıkmıştır. Türk müziği gelişimini sürdürmeye devam ederken farklı dönemlerde Batı müziği ile etkileşimler kısmen devam etmiş fakat özellikle 19. yüzyıla gelindiğinde bu etkileşim hız kazanmıştır. Bu durumun sonucunda İtalyan müzisyenler ülkemize davet edilmiş, Batı tarzı bandolar kurulmuş, çeşitli dönemlerde Batılı sanatçılar konserler vermiş, operalar sahnelenmiş ve 1914 yılında, Türk müziği eğitiminin yanı sıra Batı müziği eğitimi de verilen Osmanlı'nın ilk resmi müzik okulu olan Dârüelhan (Nağmelerin Evi), kurulmuştur. Sarayda ise büyük çoğunluğu İtalyanlardan oluşan müzisyenler tarafından marşlar ve Batılı

tarzda eserler bestelenmiş, ilerleyen süreçte makamsal yapıda çoksesli eser denemeleri yapılmıştır.

Cumhuriyet'in ilanından sonra müzik alanında da çeşitli politikalar izlenmiş, dönemin başarılı müzik insanlarından oluşan Türk Beşleri ve birinci kuşak olarak kabul edilen diğer besteciler yurt dışına gönderilerek Batı müziği eğitimi almaları sağlanmış, ülkemize döndüklerinde ise çeşitli kurumlarda çalışarak öğrenci yetiştirmişlerdir. Türk müziğini ve Batı müziğini çok iyi bilen bu besteciler, Batı müziği formlarında makamsal eserler bestelemiş ve özellikle halk müziği eserlerimizin çokseslendirilmesine yönelik çalışmalar yapmışlardır.

Türk Müziğinde Çoksesselik

Türk müziğinde çoksesselik çalışmalarına ilk olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde rastlanmaktadır.

Küçükkaplan (2013: 98), Teksesli yapıdaki klasik Türk müziğinin “makamsal yapıda ve mikrotonal sistem içerisinde yer aldığını, Türk müziğini, tampere sistemdeki majör ve minör tonalite üzerine oturtulmuş olan Batı müziğinden ayıran en belirgin özelliğın ise bu yapı olduğunu belirtmektedir”.

Akkaş (2015: 1)'a göre; Cumhuriyet'le beraber hız kazanan Batılılaşma hareketleri, Osmanlı İmparatorluğu'na kadar dayanmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu, kuruluşundan itibaren özellikle diplomatik ilişkiler bakımından Batı ile sürekli temas içinde olmuştur. Farklı toplumlarla yaşanan etkileşimler beraberinde değişimleri de getirmektedir. Bu anlamda çeşitli alanlarda yaşanan gelişmeler kültürlerin önemli bir parçası olan müzik alanını da etkilemektedir. Türk müziği ve Batı müziği etkileşimi konusunda farklı kaynaklarda çeşitli tarihlere rastlamak mümkün olsa da genel olarak ilk etkileşimler 16. yüzyılı işaret etmektedir. Alimdar (2016: 1) belirttiği üzere “yabancı devletlerin, Osmanlı Devleti ile diplomatik ilişkilerini güçlendirmek amacıyla gönderdikleri hediyelerin bazıısı müzik içerikliydi. Bunlardan ilki, Fransa Kralı I. François'in Sultan II. Süleyman'a iki ülke arasındaki dostluğu pekiştirmek gayesiyle 1543 yılında gönderdiği orkestradır”.

Süreç içinde diplomatik ilişkiler dolayısıyla Batı ile etkileşimler devam etmiş ve diğer alanlarda olduğu gibi müzik alanında da gelişmeler yaşanmıştır, 19. yüzyıla gelindiğinde ise Batılılaşma düşünceleri ile süreç hız kazanmıştır. Orhan (2011: 168-169)'e göre “II. Mahmut'un başlattığı Batılılaşma hareketi arasında yer alan Muzıka-i Hûmayun'un kuruluşu

tarihsel bir başlangıç olarak kabul edilebilir. 1826 yılında Muzıka-i Hümâyun'un kurulmasıyla çoksesli müzik Türkiye'de kurumsallaşma sürecine girer. Çoksesli Batı Müziği bilgilerinin ilk kez aktarıldığı yer olan Muzıka-i Hümâyun, aynı zamanda geleneksel Türk Müziği çokseslendirmelerinin de ilk kez uygulandığı kurum olur”

Mızıka-yı Hümâyun'un kurulmasından sonra, İtalyan müzisyenler bu kurumda görev yapmıştır. Bilecikli (2012: 1)'ye göre; çok kültürlü bir yapıya sahip olan Osmanlı Devleti'nde seslendirilen Batı müziği eserleri ilgi görmüş ve bu durum üzerine kökleri Orta Asya'ya dayanan Türk müziği özelinde de çokseslilik denemeleri yapılarak, yapısal olarak farklı iki müzik türü arasında kültürel bir bağ kurulmaya çalışılmıştır. Batı müziği formunda Türk müziği eserlerinin bestelenmesinin yanı sıra Avrupalı müzisyenler İstanbul'da çeşitli konserler de vermişlerdir. Dolayısıyla bu süreçte hem saray çevresi hem de halk, Batı müziğini daha yakından tanıma fırsatı bulmuştur.

Cumhuriyet'in ilanından sonraki döneme bakıldığında, çok sayıda bestecinin Türk müziğinde çoksesliliğe yönelik çeşitli çalışmalar yaptığı görülmektedir.

Yöre (2010), “Cumhuriyet'in ilk kuşak çoksesli müzik bestecileri doğum yıllarına göre şöyle sıralamaktadır: Seyfeddin Asal (1901-1955), Sâdi Karsel (1902-?), Fehmi Ege (1903-1978), Fuad Koray (1903-1996), Cemâl Reşid Rey (1904-1985), Ulvi Cemâl Erkin (1906-1972), Hasan Ferid Alnar (1906-1978), Ahmed Adnan Saygun (1907-1991), Necil Kâzım Akses (1908-1999), Necip Celâl Anel (1908-1957), İbrahim Özgür (1908-1959), Nuri Sami Koral (1908-1996), Ferit Hilmi Atrek (1908-2006), Raşit Abed (1910-1968), Cezmi Erinç (1910-1992), Ahmed Samim Bilgen (1910-2005), Kemal İlerici (1910-1986), Ekrem Zeki Ün (1910-1987), Faik Canselen (1911-2009)” (45).

Orhan (2011: 232-244) “Hasan Ferid Alnar'ın 1944'de başladığı ve 1951'de tamamladığı “Kanun ve Yaylı Çalgılar Orkestrası için Konçerto” eserini Çoksesli Türk Müziği yaratma arayışlarının en özgün örneklerinden biridir” olarak nitelendirir. Ayrıca Ahmet Adnan Saygun'un çalışmalarını “ulusal bir çoksesli müzik ekolü yaratmanın yolunun ulusal kaynakları, sanatsal olduğu kadar bilimsel olarak da irdelemek ve değerlendirmekten geçtiğinin bilincindedir” şeklinde yorumlamaktadır Yöre (2010: 51), Saygun için “halk kültürü ve halk müziği köklerine bağlı, kullanılan halk kaynaklarının renginin yansıtılacağı, eski gelenekten yeni geleneğe geçiş olan bir çokseslilik” düşüncesinden bahsetmektedir.

Cumhuriyet'ten sonraki dönemde; Arseven'in; Çok Sesli Halk Türküleri (1957), Ün'ün; Gençler İçin Çok Sesli Türküler (1965), İlerici'nin; Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi (1970), Seğmen'in; Rast Makamında Çokseslendirme (1972), Sun'un; Çoksesli Türküler-Birinci Defter (1981), Bilgen'in; Dünden Yarına Türküler Çokseslendirilmiş On Halk Türküsü (1986), Ayangil'in; Geleneksel Türk Müzik Türlerinde Çoksesli Çalışmalar (1988), Bayraktarkatal'ın; Geleneksel Müziklerimiz ve Çokseslilik Çalışmaları (1988), Tuğcular'ın; Bağlama ve Halk Müziği Toplulukları İçin Çoksesli Türküler Dağarcığı (1989), Levent'in; Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni (1996), Yavuzoğlu'nun; Türk Müziğinde Modern Armoni (1999), Erener'in Çoksesli Türküler I: Halk Müziği Koroları İçin (2003), önmez'in; Çoksesli Koro Repertuarı Türk Halk Müziği ve Klasik Türk Müziği Düzenlemeleri (2018), S, Tura'nın; Türk Musikisi ve Armoni (2019), Çokamay'ın; Türk Müziğinin Çokseslendirilmesinde Tonal Armoni (2020) isimli çalışmaları geleneksel müziğimizin çokseslendirilmesine yönelik yapılmış çalışmalardan bazılardır.

Cumhuriyet'in ilanından sonraki dönemde Türk müziğinin Batı müziği armonisi ile çokseslendirilmesi düşüncesi yaygınlaşmış, özellikle birinci ve ikinci kuşak Türk müziği bestecileri makamsal yapıyı kullanarak çoksesli eserler bestelemiş, çokseslilikte kullanabilecek çeşitli teori ve yaklaşımlar üzerine çalışmalar yapılmış ayrıca çeşitli kesimler tarafından da Türk müziğinde çokseslilik fikrine karşı çıkmıştır.

Cumhuriyet'ten sonraki dönemde farklı tarihlerde türkü derleme çalışmaları yapılmıştır. Kurulan ekip içerisinde yer alan isimlerden biri de Muzaffer Sarısözen'dir. Sarısözen (1940: 122), bağlama ile icra edilen geleneksel Türk müziği eserlerinin istisnai durumlar hariç çoksesli yapıda olduğu ve bu anlamda şehirde yaşayan bağlama icracılarının basit yapıda "homofonik" çokseslilik kullanırken, şehirden uzaktaki icracıların "diyafonik" bir çokseslilik kullandığı görüşüne dikkat çekmektedir. Çalışmasında, derlemeler sırasında ortaya çıkan türkülerin notaları incelendiğinde paralel beşlilere yer verildiği görülmekte ve türkülerdeki bu yapıyla, organum arasında bir bağ kurmaktadır. Türk müziğine yönelik benzer çalışmalar ve araştırmalar "doğal çokseslilik" başlığı altında günümüzde de yapılmaktadır.

Türk Müziğinin Çokseslendirilmesine Yönelik Farklı Yaklaşımlar

Cumhuriyet döneminden hatta Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinden beri Türk müziğinin çokseslendirilmesine yönelik farklı yöntem ve yaklaşımlar sunan besteci ve teorisyenlere rastlamak mümkündür.

Kemal İlerici (1970), Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi isimli kitabında Türk müziğinin çokseslendirilmesine yönelik dörtlü armoni yaklaşımını önermektedir. Parasız ve Gülüm (2018: 25-27)'e göre; “1960 sonrası İlerici'nin ortaya koyduğu dörtlü armoni sistemi ile Türk halk müziği içindeki var olan doğal çok seslilik izleri (dem tutma, dörtlü-beşli yürüyüşler, vb.) uyarlamalarda, düzenlemelerde ve bestelerde daha net görülebilir.

Dörtlü armoni fikri çok sayıda besteci tarafından kabul görmüş ve günümüzde de kullanılmaya devam etmektedir.

Şekil 1. Dörtlü Armoni ile Çokseslendirme Örneği (Özdemir, 2017: 57)

Çanakkale İçinde

The musical score for "Çanakkale İçinde" is presented in 4/4 time. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score consists of four measures. The first measure has a whole note G4. The second measure has a half note G4 and a half note A4. The third measure has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note A4. The fourth measure has a whole note G4. The bass line consists of four chords: I4, v7, III2^5, and III4^5/2b, followed by I4. The final measure ends with a double bar line and repeat dots.

Türk müziğinde çokseslendirme üzerine çalışmalar yapan bir diğer isim ise Ahmet Samim Bilgen'dir. Bilgen (1986: 1)'e göre; Cumhuriyet'in ilanından sonra Atatürk'ün müzik alanında da çağdaşlaşılması gerektiği fikirlerinden yola çıkılarak, halkevleri öncülüğünde sistematik olarak çokseslendirme çalışmalarına yapılmıştır.

Bilgen (1986: 2), “Dünden Yarına Türküler Çokseslendirilmiş On Halk Türküsü” isimli çalışmasında tonal, modal ve makamsal yapı arasında ilişki kurmaktadır. Bilgen (1986), çokseslendirme konusunda “Türk müziğinin çokseslendirilmesi için klasik armoni kurallarının kullanılması yeterlidir” ifadesini kullanmaktadır. Tonal-makamsal yapı arasında kurduğu ilişkilere bakımından “majörün bizdeki ikinci bir kullanım şekli ses merdiveninin üçüncü perdesini birinci perde yerine durak olarak kabul etmektir” ifadesi örnek gösterilebilir.

Şekil 2. Klasik Armoni ile Çokseslendirme Örneği (Bilgen, 2000: 4)

Hey Dağlar
(Halk Türküsü)

Müzik: A. Samim BİLGEN

S.
1. Hey dağ- lar, hey dağ- lar! Sı- la- da- ya- rim ağ- lar. Ağ- lar. sa a-
2. Hey dağ- lar, dağ- la- rim- bah- çe- le- rim- bağ- la- rim- yardan u- zak-

Pno.
p *cresc.* *f*

Kemal İlerici'nin "Dörtlü Armoni" ile ve Ahmet Samim Bilgen'in "Klasik Armoni" ile Türk müziğinin çokseslendirilmesi önermelerinin yanı sıra Veysel Arseven'in çokseslilikte "Kontrpuan" kullanımı dikkat çekmektedir.

Şekil 3. Yatay Çokseslendirme Örneği (Bilgen, 2000: 4)

Veysel Arseven

Ay Doğar Giresundan

Ay do-ğan Gi-re-sun-dan a-man bu-lut-lar a-
Ay do-ğar Gi-re-sun-dan bu-lut-lar a-ra-sın-dan
ra-sın dan a-man bu-lut-lar a-ra-sın dan, dan,
a-ra-sın dan a-man bu-lut lar a-ra-sın-dan, dan,

p *mf*

Arseven (1957: 2) çalışmasına yönelik görüşlerini şu şekilde açıklamaktadır;

"Batı memleketlerinde, öğrenci ve gençlik korolarını besleyen zengin yayımlar vardır. Öğretici, bunların içinden sadece seçme yapmakla yetinir. Bizde de Batı müziğinden adapte edilmiş yahut bu anlayışla yazılmış iki ve daha fazla partili güzel eserler basılmıştır. Ancak çok sesli yerli müziğe karşı duyulan ihtiyacı karşılayacak örnekleri bir arada bulmak pek mümkün olmamaktadır. İşte, böyle bir eksikliği giderir düşüncesiyle, "Çok Sesli Halk Türküleri" adlı eseri hazırlamış bulunuyorum.

Arseven çokseslendirdiği eserleri, Batı Anadolu, Doğu Anadolu, Ege, Güney Anadolu, İç Anadolu, Karadeniz ve diğer bölgeler başlıkları altında gruplamıştır. Kitapta bölümler iki sesli, üç sesli ve dört sesli türküler şeklinde sıralanmıştır. Kendi çalışmaları dışında, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses, Ferit Hilmi Artek, Faik Canselen, Ulvi Gemal Erkin, Fuat Koray, Ahmet Adnan Saygun ve Eduard Zuckmayer'in çokseslendirdiği Türk müziği eserlerine de kitapta yer vermiştir. Özellikle o dönem için eğitim müziği alanında bir açık olduğu ve bu amaç doğrultusunda kitap çalışması yapılmış olması dikkat çekmektedir.

Günümüzde Türk müziğinde çoksesliliğe yönelik beste çalışmaları, teorik yaklaşımlar ve akademik çalışmalar yapılmaktadır fakat konu özelinde fikir ayrılıklarının halen devam ettiği söylenebilir. Türkmen (2007: 178) bu konudaki görüşlerini; “Türk Müziğinde çokseslilik tartışmaları uluslararası müzikle tanıştığımız günden bu yana devam etmektedir. Geleneksel müzik türlerimizden hangisinin çokseslilikte kullanılacağı, ne tür çokseslilik yöntemlerinin kullanılacağı gibi tartışma konuları günümüzde de geçerliliğini korumaktadır” şeklinde açıklamaktadır

Orhan (2011: 27)'in belirttiği üzere, “çoksesli müzik-tek sesli müzik tartışmaları Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren gündemi meşgul etmiştir”. Tura (2019: 13-15)'ya göre “Cumhuriyet'ten sonra, halk ezgilerimizin Batı tekniğiyle çokseslendirilmesi gerektiğini savunan besteci ve düşünürler ile Türk müziği ses sisteminin korunması gerektiğini düşünen besteci ve düşünürler çokseslilik konusunda anlaşamamışlar ve tartışmalar günümüze dek sürüp gelmiştir.

Müzik, bir kültür ögesi olarak düşünüldüğünde adeta bir ayna görevi görmekte ve doğrudan ait olduğu toplumun yapısını yansıtmaktadır. “Geleneksel Türk Müziği” kendi başına çok köklü ve zengin bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda geleneksel Türk müziğinin çokseslendirilmesi bir ihtiyaç değildir fakat klasik Batı müziğinin evrensel olarak kabul gördüğü gerçeği de yadsınamaz. Popüler müziğin çoğunlukla tonal zeminde gelişmesinde de klasik Batı müziği büyük ölçüde etkili olmuştur. Günümüzde bilim ve teknolojinin geldiği nokta düşünüldüğünde küresel etkileşimin son derece hız kazandığını görmek mümkündür. Bu anlamda genç kuşakların müzikal tercihleri düşünüldüğünde, geleneksel yapının zarar görmemesinin yanı sıra Türk müziği unsurlarının özellikle eğitim müziği içerisinde “çoksesli” yapıda sunularak özümsemesinin sağlanması ve Türk müziğinin çağdaş müzik repertuarı içerisinde kendine yer edinmesi de önemlidir.

Türkmen (2021: 171)'e göre; “Müzik seçimlerinde “yaş” önemli bir etkidir. Popüler müzik denildiğinde öncelikle genç nesil akla gelmekte, geleneksel Türk müziği ise yaşça daha ileri kuşaklarla ilişkilendirilmektedir. Buna bağlı olarak ülkemizde verilen genel müzik eğitimi içerisinde Türk sanat müziği eserlerinin öğretimine ortaokul yerine lise döneminde başlanmakta ve müzik eğitimcileri tarafından da bu fikir desteklenmektedir.”

Fakat klasik repertuarı tanımadan önce eğitim müziği içerisinde, ortaokul hatta ilkokul öğrencilerinin gerek tonal gerekse farklı şekilde çokseslendirilmiş makamsal yapıları tanımaları ve aksak tartımları öğrenmeleri, geleneksel Türk müziğine yönelik beğeni ve hazır bulunuşluk düzeylerine katkı sağlayacağı ve zemin oluşturacağı için önem arz etmektedir.

Günümüzde Türk müziğinin çokseslendirilmesine yönelik çeşitli çalışmalar yapılsa da ortaya çıkan üretilere, kullanılan yöntem/yaklaşımlara ve bestecilerin hayatlarına yönelik çalışmaların sayıca daha az olduğu söylenebilir. Ece (2007: 149) bu konuya yönelik görüşlerini “Türkiye’de çoksesli müziğin Cumhuriyet dönemindeki gelişim sürecinin eğitsel, tarihsel, toplumsal ve estetik açılardan incelenmesinin yolu, ilk kuşak bestecilerimizin yaşam öykülerini ve yaratma serüvenlerini bilmekten geçer” şeklinde yorumlamaktadır ve bu alanda yapılan çalışmaların sayıca yetersizliğine vurgu yapmaktadır.

Problem Cümlesi

Araştırmanın problem cümlesi “Geleneksel Türk müziğinin çokseslendirilmesine yönelik günümüz bestecilerinin görüşleri nelerdir?” olarak belirlenmiştir.

Problem cümlesine ilişkin olarak;

1. Türk müziği eserlerinin çokseslendirilmesine yönelik görüşleriniz nelerdir?

2. Çokseslendirilmiş Türk müziği eserlerinin eğitim müziğindeki (profesyonel, amatör ve genel) yeri hakkında görüşleriniz nelerdir?

3. Türk müziğinin çokseslendirilmesine yönelik yöntem/yaklaşım geliştiren besteci ve eğitimciler için örnek verebilir misiniz?

4. Eserlerinizde Türk müziği çokseslendirme yöntem/yaklaşımlarından hangilerini tercih ediyorsunuz?

5. “Müzik ve beğeni” söz konusu olduğunda Türk müziğinin çokseslendirilmesinde nasıl bir yöntem ve yaklaşım izlemektesiniz? soruları çalışmanın alt problemlerini oluşturmaktadır.

Amaç

Bu araştırmanın amacı, günümüzde geleneksel Türk müziği eserlerini çokseslendiren veya yeni eserler üreten bestecilerin, geleneksel Türk müziğinin çokseslendirilmesine yönelik görüşlerini, kullandıkları yöntem ve yaklaşımları, müzik eğitimi ve müzikal beğeni boyutlarında önem verdikleri konuları belirleyerek, bu konulara ilişkin güncel düşüncelerini ve eğilimlerini ortaya koymaktır.

Sınırlılıklar

Çalışma; “Çanakkale Zaferi Kahramanlık Hikayeleri 10 Hikâye 10 Beste” Projesinde yer alan 7 bestecinin görüşleri ile sınırlıdır.

YÖNTEM

Bu araştırma, günümüz bestecilerinin konu özelindeki görüşlerinin eğilimlerinin, yöntemlerinin ve yaklaşımlarının daha iyi anlaşılması amacını taşıyan durum tespitine yönelik nitel ve betimsel bir çalışmadır.

Yıldırım ve Şimşek (2013), nitel araştırmaları “gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” şeklinde tanımlamaktadır (s. 45). Karasar (2014)’a göre görüşme, “bireylerin, çeşitli konulardaki bilgi, düşünce, tutum ve davranışları ile bunların olası nedenlerinin öğrenilmesinde en kestirme yol olarak kullanılagelmiştir. Yapılanmış görüşme, daha çok, önceden yapılan ve ne tür soruların ne şekil sorulup, hangi verilerin toplanacağını en ayrıntılı biçimde saptayan “görüşme planının aynen uygulandığı görüşmelerdir (s. 166-167).

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu, Çanakkale Zaferinde yaşanmış kahramanlık hikayelerini müzik ile anlatabilmeyi, zaferi betimleyen eserleri müzik kültürümüze kazandırmayı ve profesyonel müzik eğitimi

dağarcığına yeni eserler kazandırmayı amaçlayan “Çanakkale Zaferi Kahramanlık Hikayeleri 10 Hikâye 10 Beste” Projesi’nde yer alan 7 besteci oluşturmaktadır. Çalışmanın bu projede yer alan bestecilerle yürütülmüş olmasının en önemli nedeni besteci kimliklerinin yanı sıra akademisyen olmalarıdır.

Veri Toplama Aracı

Araştırmacı tarafından, bestecilerin, Türk müziğinin çokseslendirilmesine ilişkin fikirlerini belirlemeye yönelik 5 sorudan oluşan “Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu” hazırlanmıştır. Formda yer alan sorular alan uzmanları tarafından incelenmiş ve uygulama yapılmadan önce uzmanların görüşleri doğrultusunda gerekli güncellemeler yapılmıştır.

Verilerin Analizi

Verilerin toplanması amacıyla gerekli izin yazıları alınmış, katılımın gönüllülük esasına dayandığı bilgisi bestecilere verilmiş ve görüşmeler yüz yüze yapılmıştır. Veriler analiz edilirken betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Yıldırım ve Şimşek (2013: 255-256)’e göre; “betimsel analiz daha çok araştırmanın kavramsal yapısının önceden açık biçimde belirlendiği araştırmalarda kullanılır. Veriler araştırma sorularının ortaya koyduğu temalara göre düzenlenebileceği gibi, görüşme ve gözlem süreçlerinde kullanılan sorular ya da boyutlar dikkate alınarak da sunulabilir Çalışmada bestecilerin isimlerine yer verilmemiş, besteci 1 (B1), besteci 2 (B2) şeklinde kodlama yapılmıştır. Bestecilerin vermiş oldukları cevaplar değiştirilmeden, doğrudan çalışma içinde gösterilmiştir. Elde edilen veriler tablolar halinde sunulmuş ve yorumlanmıştır.

BULGULAR ve YORUMLAR

Türk Müziği Eserlerinin Çokseslendirilmesine Yönelik Besteci Görüşlerine İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Tablo 1. Türk Müziği Eserlerinin Çokseslendirilmesine Yönelik Besteci Görüşleri

B1: Bazen gerekli, bazen gereksiz olduğunu düşünüyorum. Bu alandaki çalışmaların kişisel zevklerle yapılmasını uygun buluyorum.
B2: Türk müziği eserlerinin çokseslendirilmesi bir ihtiyaç değildir. Kişisel tercihler doğrultusunda çokseslendirme yapılabilir. Türk müziği eserlerinin çokseslendirilmesine olumlu bakıyorum.
B3: Türk müziğinin mevcut tek sesli repertuarı kendi orijinal hali ile bizim kültür mirasımızdır. Bunun otantik halinin bozulmasına kesinlikle karşıyım. Çoksesli müzikte, makam müziği ve çalgıların kullanımı, yeni besteler aracılığıyla olmalıdır.
B4: Olumludur.
B5: Çok dikkatli ve titiz çalışılmalı, dejenere edilmemelidir.
B6: Uzun olarak açıklanabilecek bir konu fakat kısaca; doğru eser seçimi, makam, armoni ve orkestrasyon bilgisi şarttır.
B7: Evet, çokseslendirilmelidir. Bu çokseslendirme çalışmaları bağımsız eser olma anlamında çok da kıymetli olmasa bile bu yolda önemli kazanımlar, başarılar, ilişkiler ve anlayış oluşturma sürecinde net bir adım olacaktır.

Tablo 1'e bakıldığında, bestecilerin geleneksel Türk müziği eserlerinin çokseslendirilmesine yönelik, çoğunlukla olumlu görüş belirttiği görülmektedir. Birinci ve ikinci besteci, eserlerde çokseslendirmenin kişisel zevk ve tercihlere göre yapılabileceğini, üçüncü besteci geleneksel yapının bozulmaması adına çoksesli makamsal eserlerin yeni besteler aracılığıyla ortaya koyulması gerektiğini, beşinci besteci bu fikri destekler nitelikte, çokseslendirme yapılsa dahi geleneksel yapının bozulmaması gerektiğini, altıncı besteci çokseslendirmede ileri düzeyde makam, armoni ve orkestrasyon bilgisi gerektiğini belirtirken yedinci besteci ise geleneksel eserlerin çokseslendirilmesinin bağımsız eser olarak anlam ifade etmese bile önemli bir kazanım olduğunu belirtmiştir.

Bestecilerin Çokseslendirilmiş Türk Müziği Eserlerinin Eğitim Müziğindeki (Profesyonel, Amatör ve Genel) Yeri Hakkındaki Görüşlerine İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Tablo 2. Eğitim Boyutunda Türk Müziğinin Çokseslendirilmesi

B1: Herkes istediği şekilde düzenleme, uyarlama, parafraz yapabilir. Hangilerinin kalıcı olacağını zaman gösterecektir.
B2: -----
B3: Mevcut tek sesli repertuarı çokseslendirmek kültür mirasımızı tahrif etmektir olmaz. Eğitim müziğine yönelik yeni besteler yapılabilir. Burada müziğin orijinal perdelerinin kullanımına dikkat edilmeli, makamlarımızın entonasyonu bozulmamalıdır.
B4: Eğitim Boyutunda yaratılan eserler yetersizdir.
B5: Yerel kültürün evrenselleşmesinin yanı sıra, yerel olarak kalması da çok önemlidir.
B6: Birinci sorunun cevapları doğru uygulandığı takdirde, eğitim müziğine katkı sağlayacaktır.
B7: Oldukça önemli çünkü toplumun kültür ve müzik yaşamında karşılığı olan eserlerin ve ses genetiği, ses mirasının farklı bir düzlemde yeniden ele alınması insanları yakından tanıdıkları bir ses ortamı vasıtasıyla farklı bir düzleme ulaştırabileceği gibi bildikleri eserleri de farklı bir hoy ve duyarlılıkla yeniden üretip algılamalarına yol açacaktır.

Tablo 2'ye bakıldığında, çokseslendirilmiş Türk müziği eserlerinin eğitim müziğindeki yerine yönelik, birinci besteci, herhangi bir yöntem/yaklaşımına bağlı kalınmadan çokseslendirme yapılabileceğini, altıncı besteci seçilecek eserin makamsal olarak uygun olması ve doğru armonize edilmesi gerektiğini, dördüncü besteci eğitim müziği için yapılan çalışmaların yetersiz olduğunu, üçüncü besteci tek sesli geleneksel yapıyı bozmanın doğru olmadığını, beşinci besteci bu fikri destekler nitelikte müziğimizin evrenselleşmesi kadar geleneksel yapısının da önemli olduğunu belirtmiştir. Yedinci besteci ise halkımızın yakından tanıdığı geleneksel müziğimizi farklı bir çoksesli yapı içerisinde yeniden üretmenin ve sunmanın önemli olduğunu belirtmiştir.

Bestecilerin Türk Müziğinin Çokseslendirilmesinde Yöntem/Yaklaşım Geliştiren Besteci ve Eğitimi Örneklerine İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Tablo 3. Türk Müziğinin Çokseslendirilmesinde Yöntem ve Yaklaşım Geliştiren Besteciler

B1: Nail Yavuzoğlu, Eray Altınbüken, Özkan Manav.
B2: Onur Türkmen, Eray Altınbüken, Yalçın Tura, Münir Nurettin Beken, Özkan Manav, Nail Yavuzoğlu, Oğuzhan Balcı, Hasan Uçarsu, Evrim Demirel.
B3: Bunu çoksesli müzik için de Türk müziği unsurlarını kullanan besteciler olarak ifade edersek (hayatta olanlar): Oğuzhan Balcı, Onur Türkmen, Münir

Nurettin Beken, Evrim Demirel, Sadık Uğraş Durmuş, Eray Altınbüken. En tanınan arkadaşımız Oğuzhan Balcı'dır.
B4: Yalçın Tura, Oğuzhan Balcı, Münir Nurettin Beken.
B5: Muammer Sun, Cenan Akın, Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin.
B6: Bu konu hakkındaki fikirlerimi buraya sığdıramam.
B7: Kemal İlerici, Ahmet Adnan Saygun, Oğuzhan Balcı, Muammer Sun.

Tablo 3'e bakıldığında bestecilere; Türk müziğinde çokseslilik alanında çalışmalar yapan besteciler sorulmuştur. Cevaplardan yola çıkılarak günümüzde bu alanda en çok çalışma yapan bestecilerden birinin Oğuzhan Balcı olduğu söylenebilir.

Bestecilerin Eserlerinde Türk Müziği Çokseslendirme Yöntem/Yaklaşımlarından Hangilerini Tercih Ettiklerine İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Tablo 4. Türk Müziğinin Çokseslendirilmesinde Besteci Tercihleri

B1: Müziğin ihtiyacına göre değişiklik göstermektedir.
B2: Müziğin yapısına göre değişikli göstermektedir.
B3: Ben Türk müziğini çokseslendirmiyorum. Kendi çoksesli müziğim içinde Türk müziği unsurlarını ve çalgılarını malzeme olarak kullanıyorum. Bu ikisi farklı durumlardır.
B4: Özgün yaratı, düzenleme.
B5: Genellikle Üçlü ve Dörtlü Armonik sistemi bir arada kullanmaktayım.
B6: Bu konu hakkındaki fikirlerimi buraya sığdıramam.
B7: Özellikle bir yöntem kullanmıyorum. Kulağımın, duyuşumun yönlendiriciliğini ön planda tutuyorum. çokseslendirmede özellikle ele aldığım müziğin karakteri, doğası ve söylediği sözün belirleyici olmasını istiyorum.

Tablo 4'e bakıldığında; beşinci bestecinin çokseslendirmede genellikle üçlü ve dörtlü armonik sistemleri kullandığını, diğer bestecilerin ise eserlerinde herhangi bir çokseslendirme yöntem/yaklaşımına bağlı kalmadan özgün şekilde çokseslendirme çalışmaları yaptıkları görülmektedir.

Türk Müziğinin Çokseslendirilmesinde Müzik ve Beğeni Başlığı Altındaki Sorulara İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Tablo 5. Türk Müziğinin Çokseslendirilmesinde Müzik ve Beğeni Konusunda Besteci Görüşleri

B1: Herhangi bir sınırlama olmadan kişisel zevkime göre.
B2: -----
B3: Herkesin farklı bir yaklaşımı vardır, verilen maddelere göre değişiklik gösterebilir.
B4: Bir besteci yarattığı eseri içindeki estetik dürtü ile yaratır. Karşısındakinin algısı, sanatçının eser yaratımını belirlememelidir.
B5: Profesyonel müzik eğitimi alan öğrenciler için, 20. Yüzyılın teknik imkanlarını asla gözden kaçırmadan değerlendiririm. Profesyonel müzik eğitimi veren eğitimciler için; teknik olarak eski ve yeni stilleri bir arada sergilerim. İracılar için vitüöziteyi gösterebilecek ve yerel enstrümanları da kapsayacak çalışmalar yaparım. Dinleyiciler için melodilerin asla kaybolmadığı, keyif alması sağlayacak çalışmalar yaparım.
B6: Sadece müziği iyi bilmek yeterli değildir. Geniş kapsamlı kültürel donanım gerekmektedir.
B7: -----

Tablo 5’te Türk müziğinin çokseslendirilmesinde müzikal beğeni konusuna yönelik bir soru yöneltilmiştir. Buna yönelik dördüncü besteci, kişilerin müzikal beğenisinin, bestecinin eser üretim sürecini belirlememesi gerektiğini belirtmiş, altıncı besteci bu anlamda müzikal donanımın yanı sıra kültürel donanımın da gerekli olduğunu belirtmiş, beşinci besteci ise çağdaş ve geleneksel teknikleri bir arada kullanarak çokseslendirme yapılabileceğini belirtmiştir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Geçmişten günümüze kadar “Türk müziğinin çokseslendirilmesi” tartışılan bir konu olmuştur. Çeşitli kesimlerce Batı teknikleriyle çokseslendirilmesi gerektiği savunulmuş, bu anlamda denemeler yapılmış, teknik problemlere yönelik çeşitli yöntem ve yaklaşımlar ortaya koyulmuş, çeşitli kesimler tarafından da geleneksel yapıya zarar verdiği düşüncesiyle geleneksel Türk müziği eserlerinin çokseslendirilmesine karşı çıkmıştır. Günümüzde de Türk müziğinin çokseslendirilmesine yönelik çeşitli çalışmalar yapılmakta ve bu alanda yeni eser üretimlerine de devam edilmektedir.

Bu anlamda, geleneksel Türk müziğinde çokseslendirme çalışmaları yapan veya bu alanda yeni eserler üreten bestecilerle görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

Yapılan görüşmelerde, bestecilere; Türk müziği eserlerinin çokseslendirilmesine yönelik görüşlerinin neler olduğu, çokseslendirilmiş Türk müziği eserlerinin eğitim müziğindeki yeri, Türk müziğinin çokseslendirilmesine yönelik yöntem/yaklaşımı olan besteci ve eğitimcilerin kimler olduğu, eserlerinde Türk müziği çokseslendirme yöntem/yaklaşımlarından hangilerini tercih ettikleri, eserlerini çokseslendirirken “müzik ve beğeni” bakımından nasıl bir yöntem ve yaklaşım izledikleri soruları yöneltilmiştir.

Türk müziği eserlerinin çokseslendirilmesi hakkında yöneltilen soruya üçüncü besteci dışındaki tüm besteciler, çeşitli kurallara dikkat edilmesi koşuluyla çokseslendirilme yapılabileceği yönünde paralellik gösteren cevaplar vermişlerdir. Üçüncü besteci ise geleneksel yapıya zarar verilmemesi için Türk müziğinde çokseslendirme çalışmalarının geleneksel eserler yerine yeni besteler aracılığıyla yapılması gerektiğini belirtmiştir.

Bestecilere yöneltilen diğer soruda, çokseslendirilmiş Türk müziği eserlerinin eğitim müziğindeki yeri sorulmuş ve çeşitli cevaplar alınmıştır. Besteciler çoğunlukla Türk müziği eserlerinin, eğitim müziği için çokseslendirilebileceği şeklinde olumlu görüş belirtmişlerdir. Bununla birlikte dördüncü besteci bu alanda yapılan çalışmaların yetersiz olduğuna değinmiştir. Üçüncü besteci geleneksel yapıya zarar verilmemesi adına geleneksel Türk müziği eserlerinin çokseslendirilmemesi gerektiğini ve bu anlamda eğitim müziği için yeni beste çalışmaları yapılması gerektiğini belirtmiş, beşinci besteci bu fikri destekler nitelikte müziğimizin yerel özelliklerinin bozulmaması gerektiği konusuna dikkat çekmiştir. Yedinci besteci ise bu iki görüşün aksine toplumumuzun yakından tanıdığı geleneksel müziğimizi çokseslendirerek yeni bir yapıda sunmanın önemine vurgu yapmıştır.

Besteciler “Türk müziğinin çokseslendirilmesine yönelik yöntem/yaklaşımı olan besteci ve eğitimciler için örnek verebilir misiniz?” sorusuna çoğunlukla günümüz bestecilerinden örnekler vermişlerdir. Verilen cevaplar doğrultusunda, Oğuzhan Balcı'nın günümüzde Türk müziğinin çokseslendirilmesi anlamında en çok çalışma yapan besteciler arasında yer aldığı görülmektedir. Cevaplar arasında Türk Beşleri'nden yalnızca Ahmet Adnan Saygun ve Ulvi Cemal Erkin örnekleri verilmiştir. Türk müziğinin çokseslendirmesine yönelik “Dörtlü Armoni” sistemi önerisi sunan Kemal İlerici sadece bir bestecinin

cevapları arasında yer almaktadır. Klasik armoni ile makamsal yapılar arasında ilişki kurarak çökseslendirme çalışmaları yapan Ahmet Samim Bilgen veya Türk müziği eserlerini yatay olarak çökseslendiren Veysel Arseven gibi isimlere cevaplar arasında yer verilmemiştir.

Dördüncü soruda; bestecilere Türk müziğini çökseslendirirken tercih ettikleri yöntem/yaklaşımlar sorulmuştur. Beşinci besteci üçlü ve dördü armonik sistemleri bir arada kullandığını belirtirken, üçüncü besteci ise mevcut Türk müziği eserlerini çökseslendirmedeğini fakat kendi çöksesli besteleri içinde Türk müziği unsurlarını kullandığını belirtmiştir. İki besteci dışındaki diğer bestecilerin cevapları benzerlik göstermekle birlikte genellikle belirgin bir yöntem veya yaklaşıma bağlı kalmadıkları, çökseslendirme aşamasında müziğin yapısına göre karar verdikleri ve kendi yaklaşımlarını ortaya koydukları görülmektedir.

Profesyonel müzik eğitimi alan öğrenciler, profesyonel müzik eğitimi veren eğitimciler, icracılar ve dinleyicilere yönelik “Müzik ve Beğeni” boyutunda nasıl bir yöntem/yaklaşım izledikleri sorusuna; bir besteci karşısındakinin algısı, sanatçının eser yaratımını belirlememelidir cevabını vermiş, diğer besteci müziği iyi bilmenin dışında kültürel donanımın gerekliliğine değinmiş, bir diğer besteci ise öğrenciler için, 20. yüzyılın teknik imkanlarının dikkate alması, eğitimciler için; teknik anlamda eski ve yeni stillerin bir arada kullanılması, icracılar için yerel enstrümanları kapsayacak ve vitüöziteyi gösterebilecek çalışmalar yapılması dinleyiciler için ise melodilerin asla kaybolmadığı yapılara dikkat edilmesi gibi konulara vurgu yapmıştır.

Elde edilen sonuçlar incelendiğinde; bestecilerin çoğunlukla geleneksel Türk müziği eserlerinin çökseslendirilmesine yönelik olumlu yaklaşım sergiledikleri, bununla birlikte eserlerin çökseslendirilmesinde geleneksel yapısının korunmasına da önem verdikleri görülmektedir.

Geleneksel Türk müziği eserlerinin çökseslendirilmesi aşamasında, bestecilerin çoğunlukla, üçlü ve dördü armonik sistemlerine doğrudan bağlı kalmadan, özgün yaklaşımlar ile eser ürettikleri; yalnızca bir bestecinin bu sistemleri kullanarak eser ürettiği ortaya koyulmuştur.

Geleneksel Türk müziğinin çökseslendirilmesine yönelik farklı yöntem ve yaklaşımların sistematik bir şekilde ortaya koyulabilmesi için, geçmişte ve günümüzde bu alanda çalışmalar ortaya koyan besteci ve eğitimcilere yönelik daha çok biyografi çalışması yapılması, üretilen eserlerin makamsal özelliklerine ve çökseslendirme yöntem/yaklaşımlarına yönelik daha fazla analiz çalışması yapılması ve

bu alanda yapılan çalışmalara yönelik daha çok bibliyografya çalışması yapılması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Akkaş, S. (2015), Türkiye’de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları (1923-2000), İstanbul: Sonçağ Yayınları.
- Alimdar, S. (2016), Osmanlı’da Batı Müziği, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arseven, V. (1957), Çok Sesli Halk Türküleri, İstanbul: Maarif Basımevi.
- Bilecikli, D. (2012), Çoksesli Müziğin Osmanlı İmparatorluğu’nda Gelişme Süreci, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi.
- Bilgen, A., S. (1986), Dünden Yarına Türküler Çokseslendirilmiş On Halk Türküsü, Ankara: Eser Matbaacılık.
- Bilgen, A., S. (2000), Altı Damla, Ankara: SCAMV Nota Yayınları.
- Ece, S. (2007), *Çoksesli Türk Müziği Bestecileri ile İlgili Lisansüstü Tez ve Yayınlar Antolojisi: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9 (2), 148-164.
- İlerici, K. (1970), Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Karasar, N. (2014), Bilimsel Araştırma Yöntemi, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Küçükkaplan, U. (2013), *Arabesk Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Orhan, A., H. (2011), 1950-1960 Yılları Arasında Türkiye’de Resim ve Çoksesli Müzik Alanlarında Geleneksel Kaynaklara Yönelimler, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Özdemir, G. (2017), İlerici Armonisine Giriş, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Sarısözen, M. (1940). *Çoksesli Müzik ve Bağlamalar: Güzel Sanatlar Dergisi* 2, 117-124.
- Tura, Y. (2019), Türk Musikisinin Meseleleri – II Türk Musikisi ve Armoni, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Türkmen, U. (2007), *Türk Müziğinde Çokseslilik Tartışmaları: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9 (1), 177-194.

- Türkmen, U. (2021), *Müziğin Sosyal Psikolojisi*, Ankara: İzge Yayıncılık.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013), *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2013), *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yöre, S. (2010), *Ahmed Adnan Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalçılık Görüş ve Yönlerinin Değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi.

M. REŞAT AYSU'NUN HİCAZ SAZSEMAİ'SİNİN KEMAN İCRÂSI ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ

*Analysis of the Hicaz Sazsemai Composed by Mehmet Reşat Aysu
Within the Framework of Violin*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2023.86

Nurdan GÜRTUNCA¹

Geliş Tarihi: 17.11.2022

Kabul Tarihi: 04.01.2023

Özet

Geçtiğimiz asır, Türk müziği geleneğinde çalgı icrâ özelliği olan “refakat” ediminin yanı sıra, çalgıda ustalık içeren solistik performansların görülmeye başladığı bir dönem olmuştur. Bu etkinin bir yansıması, gelenek mensuplarının yaratılarında da gözlemlenmektedir. Mehmet Reşat Aysu, 20. asırda yaşamış olan, söz konusu yansımaların dikkat çekici bir örneğini temsil etmektedir. Mehmet Reşat Aysu'nun bestelerinden seçilen örnek eserler, genellikle teknik icrâ zorlukları içerdiğinden, sıklıkla çeşitli çalgıların ileri seviye eğitim müfredatlarında yer almaktadır. Bu noktadan hareketle bu araştırmada, Mehmet Reşat Aysu'nun bestelediği olduğu hicaz sazsemai, içerdiği ustalık gerektiren icrâ biçimleri sebebiyle, keman çalgısının teknik özellikleri odağında incelenmiştir. Nitel çerçevede doküman incelemesi kapsamında yapılmış bu araştırmada keman icrâ teknikleri odağında eser analizi yapılırken; parmak yerleşimleri, yay kullanım teknikleri ve nüansların uygulanması hususları ele alınmıştır. Bu araştırmanın amacı, Mehmet Reşat Aysu'nun belirlenen eserinin keman çalgısı üzerindeki uygulandığında, bahsi geçen teknik davranışları inceleyerek ortaya koymaktır. Eser icrâ analizleri sonucunda, eser boyunca kullanılması gereken pozisyonlar, yay teknikleri ve nüansların uygulanış şekilleri belirtilmiştir. Bunlara ek olarak bu tekniklerin ve eser içerisinde yer alan akorların uygulanmasında, 440 frekansın la sesini ifade ettiği akort düzeni olan “sol-re-la-mi” düzenini kullanma gereği belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Analiz, Hicaz Sazsemai, İcrâ, Keman, Mehmet Reşat Aysu.

Abstract

The last century has been a period in which soloistic performances including mastery of the instrument began to be seen, as well as the act of "accompaniment", which is an instrument performance feature in the Turkish music tradition. A reflection of this influence is also observed in the creations of the members of the tradition. Mehmet Reşat Aysu, who lived in the 20th century, represents a remarkable example of these reflections. Sample pieces have been selected from Mehmet Reşat Aysu's compositions are often included in the advanced education curricula of various instruments, as they often involve

¹ Dr, Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü, İzmir, Türkiye, email: nurdan.gurtunca@ege.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-5597-0050

technical performance difficulties. From this point of view, in this research, hicaz saz semaî, composed by Mehmet Reşat Aysu, has been examined in the focus of the technical characteristics of the violin instrument, due to the performance forms that require mastery. In this research, which was carried out within the scope of document review in a qualitative framework, discussed and analyzed the work with the focus of violin performance techniques; finger placements, bow usage techniques and the application of nuances. The aim of this research is to examine the technical behaviors mentioned in the application of Mehmet Reşat Aysu's determined work on the violin instrument. As a result of the performance analysis of the work, the positions that should be used throughout the work, the bow techniques and the way the nuances are applied have been revealed. In addition to these, in the application of these techniques and the chords in the piece, it has been determined that it is necessary to use the "G-D-A-E" pattern in which the 440 frequency expresses the A tune.

Keywords: *Analysis, Hicaz Sazsemaî, Performance, Reşat Aysu, Violin.*

GİRİŞ

Türk müziği geleneğinde çalgı icrâsı, soliste/diğer çalgılara refakat etme anlayışına dayalı olarak sistemleşmiş bir edimdir. Türk müziği geleneğinde süre gelen toplu icrâ düzeninin yanı sıra, solo icraların ve ustalık içeren performansların belirmeye başlaması, yakın bir geçmişe sahiptir. Geçtiğimiz asırda Tanburî Cemil Bey'in bu anlamda yaratmış olduğu etki, günümüzde çalgı icracılığının yönünü belirleyen fenomenlerden biri olmuştur. Bu doğrultuda gelenek yaratılarında da icrâ zorlukları ve virtüözite içeren pasajlar sıkça gözlemlenmeye başlamıştır. Bununla birlikte gelenek repertuvarında nadiren görülen çalgıya özel bestelerin sayısı artmaya başlamıştır. Türk müziği çalgılarının solo performanslarda kullanılmaya başlanması, beraberinde yeni/ileri icrâ tekniklerinin ortaya çıkmasında etkili olmaktadır.

M. Reşat Aysu, bahsi geçen etkileşimin 20. asırda yaşamış olan dikkat çekici örneklerinden birini temsil etmektedir. 1910 yılında İstanbul Hasköy'de dünyaya gelen Aysu, ilk müzik bilgilerini klarnet sanatçısı olan babası Halim Bey'den almıştır. Lisans öncesi eğitimini Darüşşafaka Lisesi'nde tamamlayan Aysu, bu yıllarda Zekâi Dedezâde Ahmet Irsoy'un öğrencisi olmuştur. Lise yıllarında öğrenim gördüğü kurumda tango orkestrası kurmuştur (Akdoğan, 1997: 39-40). 1931 yılında Darüşşafaka Lisesi'nden mezun olan Aysu, Ankara'da açılan Ziraat Fakültesi'ne girmek üzere Ankara Gazi Orman Çiftliği'nde on ay staj yapmıştır. Aysu, kendi kaleme aldığı otobiyografisinde; Ankara Gazi Orman Çiftliği'nde faaliyet gösteren Macar Zigan Orkestrası'nda Çigan vâri keman icrâ biçimini öğrendiğini belirtmektedir. Aysu, Ziraat

Fakültesinde öğrenim gördüğü yıllarda caz orkestrası kurmuş, bu orkestrayla birçok konser vermiştir. Yabancı keman virtüözlerini dinleyerek ve metotlarını çalışarak Batı tekniği ile keman icrâsını geliştirmiştir. Kendi çabalarıyla armoni ve kontrpuan öğrenmiş, bu konuda orkestra için eserler besteleyecek düzeye gelmiştir. Aysu, Rakım Erkutlu ile birlikte İzmir Türk Musiki Cemiyetini kurmuş ve 1948 yılına kadar bu cemiyette hocalık ve şeflik yapmıştır. İzmir’de Madam Amati yönetiminde kurulan senfoni orkestrasında birinci ve ikinci keman olarak görev alan Aysu, burada klâsik Batı müziği repertuvarının örneklerini seslendirmiştir. 1958 yılında Ege Üniversitesi’nde Türk Müziği Korosunu kurarak konserler vermiştir. 1988 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarında uzman olarak görev almış, bu süreçte bestekâr Haşim Bey’e ait Osmanlıca yazım diliyle yayımlanan kitabı Türkçe’ye çevirmiş ve Ege Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarına bağışlamıştır. Aysu’nun; *sazsemaî*, peşrev, sirto, tango, foxtrot, lied gibi çeşitli türlerde 380 bestesi bulunmaktadır. M. Reşat Aysu, 14 Ekim 1999 da vefat etmiştir (Akdoğan, 1997: 39-40; Helvacı, 2006: 31-32). Aysu’nun bestecilik kimliğini belirleyen yaratma davranışında çalgısal zorluk içeren pasajların yanı sıra arpejler, akorlar ve ajilite içeren motifler gibi yenilikçi ezgi inşaları görülmektedir. Aysu’nun eserleri genellikle teknik icrâ zorlukları içerdiğinden, sıklıkla çeşitli çalgıların ileri seviye eğitim müfredatlarında yer almaktadır. Bu araştırmanın amacı, Aysu’nun hicaz sazsemaî bestesinden yola çıkılarak keman çalgısı üzerinde teknik davranışları ortaya koymaktır.

YÖNTEM

Araştırmanın amacı doğrultusunda nitel verilerin elde edilmesinde kaynak taraması yolu ile elde edilen hicaz sazsemaî, doküman incelemesi yöntemine dayanarak incelenmiştir.

Doküman incelemesi, araştırma kapsamında belirlenen olgu/olgulara dair bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsamaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2011: 187).

Araştırmanın evrenini Mehmet Reşat Aysu’nun besteleri oluşturmaktadır. Araştırmada örnekleme yöntemi olarak amaçsal örnekleme çerçevesinde, ölçüt örnekleme yönteminden faydalanılmıştır. Amaçsal örnekleme, pek çok durumda olgu ve olayların keşfedilmesinde ve açıklanmasında yardımcı bir yöntemdir. Amaçsal örnekleme yöntemleri kapsamında yer alan ölçüt örnekleme yönteminde, temel anlayış önceden belirlenmiş bir dizi ölçütü karşılayan bütün durumların

çalışılması söz konusudur. Bu uygulamada, sözü edilen ölçüt veya ölçütler araştırmacı tarafından oluşturulabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2011: 107-112). Bu çerçevede araştırmacının örnekleme, keman icra tekniklerinin açıklamalarını yapmak üzere Mehmet Reşat Aysu'nun bestelemiş olduğu hicaz sazsemaî olarak belirlenmiştir.

Veri toplama sürecinde belirlenen eserin yer aldığı kişisel arşivler taranmış, bu çerçevede bestecinin el yazması olan nüshaya ulaşılmış, araştırmada yer alan analizler bu nüshaya dayanarak gerçekleştirilmiştir. Ulaşılan nüsha, *encore* nota yazım programında düzenlenerek araştırmaya dâhil edilmiştir.

Nitel çerçevede doküman incelemesi kapsamında analiz edilmiş olan eser; keman icrâ teknikleri (parmak yerleşimleri, yay kullanım teknikleri, nüansların uygulanması) kapsamlarında ele alınmıştır. Belirlenen tema doğrultusunda, eser içerisinde uygulanan keman icrâ özelliklerini açıklamak ve analiz etmek amacıyla, görseller oluşturulmuştur. Analizlerde öncelikle incelenecek olan hânenin görseli, ardından açıklanan ezgi motiflerinin olduğu görseller sunulmuştur.

Keman Teknik Açıklamalarında Faydalanılan Terimler

Araştırmada eser analizinin yapıldığı kısımda keman icrâsına dayalı açıklamalar yapılırken, keman teknik özelliklerini ve nüansları belirten terimlerden faydalanılmıştır. Bu kapsamda analizlerde yer alan uzun yay hareketleri açıklanırken *detache* ve *legato* terimleri; kısa yay hareketleri açıklanırken *staccato* ve *spiccato* terimlerinden faydalanılmıştır.

Detache, her hamlede bir nota çalınması ile bir sonraki hamleye kadar sesin tınlatılması ve ardından gelen hamleyle kesintiye uğratılmaması ile uygulanan yay hareketinin tel üzerindeki aktivitesini belirtir (Ulucan, 2005: 20). *Detache*, sağ kolun akıcı bir biçimde yaptığı hareketlerle gerçekleştirilir ve sesler arasında, birbirinden ayrı olduklarını hissettiren kısacık aralıklar bulunur. Bahsi geçen sesler arasındaki aralıklar, boşluk yaratmaktan ziyade, seslerin birbirlerinden ayrı olduklarını duyuracak etkiyi yaratmak içindir. Her bir nota için ayrı bir yay alınır; yay düz olarak çekilir ve çekim süresince basınç farklı olmaz (Dalkıran, 2006: 127).

Legato uygulaması, birden fazla notanın tek bir hamle ile çalınabilmesini ifade eder. *Legato*nun özelliği yay süratinin yavaşa yakın olmasıdır. *Legato* hareketinde, farklı notalar birbirlerinden ayrılmadan

yumuşak bir hareketle çalınmalıdır. En az iki, en çok (yaklaşık) yüz nota, birbirine bu yay tekniğiyle bağlanabilir (Ulucan, 2005: 26).

Staccato kısa, birbirinden net olarak ayrıştırılmış bir grup notanın vurgularla tek yaya sığdırılmasıdır. Bu uygulamada grup içindeki her bir notadan sonra yay durdurularak, basınç aynı yönde hızla tekrarlanır ve sonraki noktaya aynı yay hamlesi içerisinde geçilir. Hareket, sağ el parmaklarının ve bileğin kombinasyonu ile yapılır. Staccato çekerek ve iterek yapılabilir (Ulucan, 2005: 33).

Spiccato (zıplatma), yayı hafif bir darbe ile kullanma eylemini tanımlar. Spiccatonun genel karakteristiği, yayın her notada telin üzerine düşüp kalkmasıdır. Spiccatonun doğru uygulanabilmesi, yayın düşüşü ve kalkışı sırasında devinimi yönlendiren birinci parmak (işaret), başparmak ve serçe parmaklar yardımı ile gerçekleşir. Yayın tel üzerindeki ağırlığı başparmak ile sağlanırken, serçe parmak sayesinde yukarı zıplayan yayın dengesi korunur (Ulucan, 2005: 41).

Yay bölgeleri hakkında yapılan açıklamalarda, bütün yay (b.y.), uç yay (u.y.) ve dip yay (d.y.) ifadelerinden faydalanılmıştır. Bütün yay; yayın tamamının kullanılmasını, uç yay; yayın en uç kısmından ortasına kadar olan bölgeyi, dip yay ise yayın en altından ortasına kadar olan bölgeyi tarif etmektedir.

Eserde yer alan tempo değişikliklerinde besteci tarafından alınan notlarda, *rallentando*

(*rall.*) ifadesi kullanılmıştır. Bu ifade, temponun aşamalı bir şekilde gittikçe yavaşlatılmasını belirtmektedir.

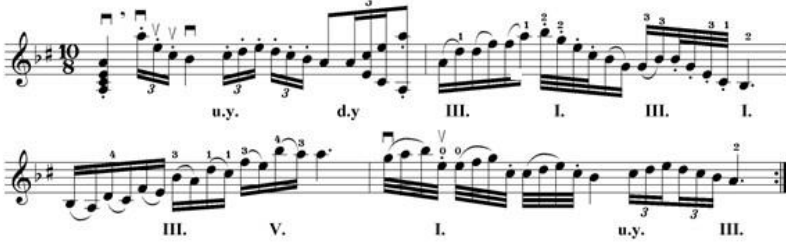
BULGULAR

Araştırmanın bu kısmında, M. Reşat Aysu'nun bestelemiş olduğu hicaz sazsema'inin inceleme sonucunda elde edilen çözümleme verileri, keman icrâ tekniği çerçevesinde sunulmuştur. İcrâ analizleri yapılırken öncelikli olarak incelenecek hânenin notasına, ardından betimlenen motiflerin notalarına yer verilmiştir. Bunun sebebi, incelemelerde işaret edilen kısımların kolaylıkla takip edilebilmesidir. Buna ek olarak, eserin her hânesi bir cümleden oluşmaktadır, cümleler simetrik biçimde soru ve cevap içeren ifadelerle kurgulanmıştır. Dolayısıyla açıklamalar yapılırken öncelikli olarak cümle görseline, ardından motif görsellerine yer verilmiştir. Bu görsellerin altında ilgili açıklamalar sunulmuştur. Eser icrâ analizleri yapılırken, Aysu'nun

kullanmış olduğu, 440 frekansın la sesini ifade ettiği akort düzeni¹ olan “sol-re-la-mi” düzenine göre açıklamalar yapılmıştır.

Hicaz Sazsemâî'nin Birinci Hânesine İlişkin Analizler

Şekil 1. I. Hâne



Eserin birinci hânesi; ikişer ölçüden oluşan, soru ve cevap ifadelerinin oluşturduğu, dört ölçülük, simetrik bir cümleden oluşmaktadır.

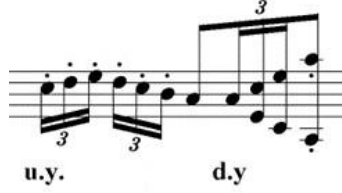
Şekil 2. I. Motif



Eserin başlangıcında yer alan dörtlü akor; I. pozisyonda; ilk iki ses (la-mi) birinci parmakla, üçüncü ses (do#) ikinci parmakla ve dördüncü tel üzerindeki la sesi üçüncü parmakla çalınır. Bu akor, dip yay staccato ile yayı çekerek çalınır. Bu ifadeden sonra yer alan virgül ile yapılan nefes payıyla, yay tekrar dibe alınır ve böylelikle yeni figürün icrâsına hazırlık yapılmış olur. Ardından gelen üçlemeli arpej, yine I. pozisyonda aynı parmak numaralarıyla dip yay çekerek ve aynı yay üzerinde dip yay iterek ve iterek çalınır. Bu arpej üçlemede spiccato tekniği kullanılır. Bu arpej sonrasında si sesindeki kalış, bütün yay çekerek uyulanır.

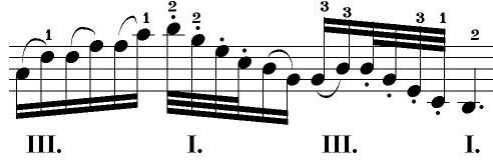
¹ R. Aysu (kişisel iletişim, 2 Kasım 1988).

Şekil 3. 2. Motif



I. pozisyonda çalınan bu motifte ilk iki üçleme uç yay kesik kesik (staccato) çalınır. Ardından sekizlik la notasıyla yayın hızlıca dibine gelinerek dip yayda detache tekniğiyle iterek ölçü bitirilir.

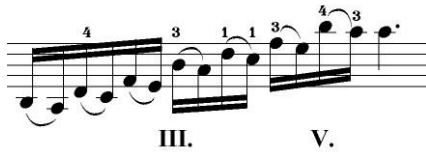
Şekil 4. 3. Motif



Şekil 4'ün başında görülen la-re geçişinde, birinci parmakla III. pozisyona legato yay kullanılarak geçilir. III. pozisyonda devam eden otuzikilik ve onaltılık altılı nota kümesi legato yay şekliyle ikili bağlı yaylarla çekerek, iterek ve çekerek çalınır. III. pozisyondan birinci pozisyona dönüş, otuzikilik dörtlü kümede ikinci parmakla ikinci parmağa geçişle yapılır. Aynı motifte uç yayda başlayan spiccato yay tekniğiyle yayın dibine gelinerek legato yay ile si-sol sesleri çekilir. Son figürdeki sol-si legato iterek ve dip yay spiccatoyla çalınır.

Motifin sonunda yer alan si sesinde, iterek bütün yay kullanılır.

Şekil 5. 4. Motif



İki oktav içerisinde kurgulanan bu motif, ikili legato yay tekniğiyle çalınır. Motif, her oktav geçişinde pozisyon değiştirir. Böylelikle ilk si sesi I. pozisyonda ve ikinci parmakta iken oktav si sesi III. pozisyonda üçüncü parmakta ve son oktavdaki si sesi V. pozisyonda dördüncü parmakla geçiş yapılarak çalınır. Bu esnada yay her ikili nota

kümesinde çekerek, iterek sırasal şekilde devam eder. Ardından V. pozisyonda la sesi iterek çalınarak motif sonlandırılır.

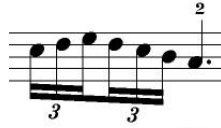
Şekil 6. 5. Motif



I.

Bu figür, yayın dibinden ortasına kadar üç otuzikilik notanın çekerek bağlanmasıyla başlar. Son otuzikilik notanın zıplatarak yayın dibine tek hamlede gelmesiyle sonlanır. Ard arda gelen üç motif de aynı şekilde icra edilir. Figürün son sesi olan si sesinde bütün yay çekilerek yayın dibinden ucuna kadar gelinir. V. pozisyonda başlayan bu ölçü, mi sesinde I. pozisyona dönüş yapar.

Şekil 7. 6. Motif

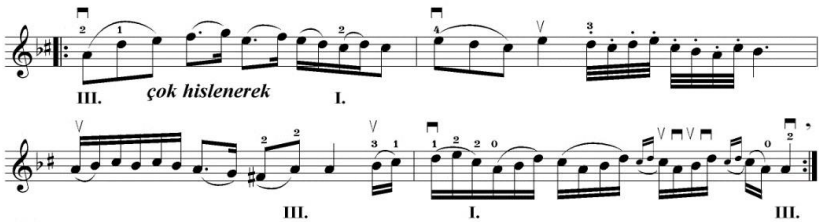


u.y. III.

Hâne sonunda yer alan Şekil 7’de görülen bu motif, uç yayda iterek başlar. Sırasal olarak devam eder ve la notasında III. pozisyonda ikinci parmak geçişi ile son bulur.

Hicaz SazSemâî’nin Mülâzime Hânesine İlişkin Analizler

Şekil 8. Mülâzime



Eserin mülâzime hânesi; ikişer ölçüden oluşan, soru ve cevap ifadelerinin oluşturduğu, dört ölçülük, simetrik bir cümleden oluşmaktadır.

Şekil 9. 1. Motif



Mülâzime bölmesinin ilk motifinde Aysu'nun kendi ifadesiyle “çok hislenerek” çalınmasını istediği kısım, Türk müziği geleneğinde sıkça kullanılan vibrato ve çarpmalarla bezenerek ifade edilebilir. Bu motif, sazsemâî türünde kullanılan geleneksel yay uygulaması ile (3+2+2+3) çekerek, iterek ve çekerek başlar. Ardından son figürde geleneğin dışına çıkılarak sadece iterek değil; ikili legato ile iterek, çekerek ve iterek üç kısma bölünerek uç yayda çalınır. Figürün son sesi olan do sesinde bütün yay kullanılarak yayın dibine gelinir. III. pozisyonda başlayan bu motif, do sesinde ikinci parmakla I. pozisyona geçilerek son bulur.

Şekil 10. 2. Motif



Bu motifte I. pozisyonda geleneksel biçimde legato yayla üç sekizliğin bağlanmasıyla başlayan ölçü, staccato yaylarla devam eder. Bütün yay çekerek si sesinde son bulur.

Böylelikle alışılmışın dışında olarak bir sonraki ölçü iterek başlamış olur.

Şekil 11. 3. Motif



Şekil 11'de görülen legato yay ile iterek başlayan motif, sırasal devam eden dip yaylarla altı nota kümesini sürdürür. Legato devam eden ikili sekizlik nota kümeleri arasında III. pozisyona ikinci parmakla geçiş yapılır. Motif, la sesinde yayı çekerek son bulsa da, aşağıda yer alan bir sonraki ifade, alışılmışın dışında olarak ölçü bitmeden iterek başlar.

Şekil 12. 4. Motif



III. pozisyonda başlayan bu ifadede, do sesinde ikinci parmakla I. pozisyona geçerek ve üçerli kümeler halinde legato yay şekli kullanılır. Ardından gelen dört onaltılık nota, bağlı yayla devam eder. Uç yayda sırasal itme ve çekme hareketiyle motif bağlanmadan sürdürülür. Ölçü sonunda do-la sesleri ikili bağlı yayla ve hâne sonlarında olduğu gibi III. pozisyonda ikinci parmakla la sesine geçilerek bağlanır. Bu motifte görülen ikili çarpmalar, ikinci ve üçüncü parmak dokunuşlarıyla yapılır.

Hicaz Sazsemâî'nin İkinci Hânesine İlişkin Analizler

Şekil 13. II. Hâne



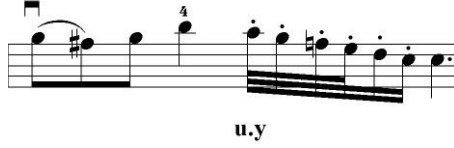
Eserin ikinci hânesi; birer ölçüden oluşan, soru ve cevap ifadelerinin oluşturduğu, dört ölçülük, simetrik bir cümleden oluşmaktadır.

Şekil 14. 1. Motif



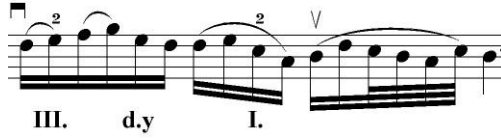
Çarpmalarla, III. pozisyonda, ikinci parmakla başlayan hâne, bütün yaylarla başlamasına karşın, legato yaylarla devam etmiştir. Ardından gelen otuzikilik motiflerden itibaren uç yayda staccato tekniği ile devam edilir. Bu esnada aynı yerde la sesinde I. pozisyona dönüş yapılır.

Şekil 15. 2. Motif



Çekerek legato başlayan bu motif, iterek ve çekerek sürdürüldüğünde, uç yayda staccato olarak devam eder. Böylece ilk ölçüde staccato uç yayda çıkan motif, aynı yay tekniğiyle inerek son bulur.

Şekil 16. 3. Motif



İlk altılı nota kümesi; bağlı yaylarla III. pozisyonda başlar, dip yayda bağımsız, çekerek, iterek son bulur. Ardından gelen dörtlü ve altılı nota kümeleri, legato yay tekniğiyle çalınarak do sesinde ikinci parmakla I. pozisyona dönüş yapar. Ölçü, si sesinde bütün yayı çekerek son bulur. Bu nedenle aşağıda yer alan sonraki ölçü, alışılmışın dışında iterek başlar.

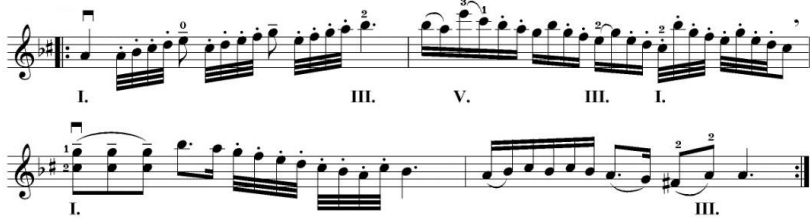
Şekil 17. 4. Motif



İterek bütün yay ile dip yayda sırasal çekme ve itme hareketleriyle altılı figür çalınır. Bağlı ve bağımsız devam eden notalar, her hânedeki olduğu gibi III. pozisyona ikinci parmakla geçiş yapılarak son bulur.

Hicaz Sazsemâî'nin Üçüncü Hânesine İlişkin Analizler

Şekil 18. III. Hâne



Şekil 21. 3. Motif



Eksik beşli akoruyla başlayan bu ölçü, eş zamanlı olarak I. pozisyonda do# sesinin ikinci parmakla basılması, sol sesinin ise II. pozisyonda birinci parmakla basılmasıyla çalınır. Bu icrâ biçiminin sebebi, eksik beşli olan akorun aynı anda ikinci parmakla çalınamamasıdır. Detache yay tekniği ile si ve la sesleri iterek ve çekerek çalınır. Ardından uç yayda iterek başlayan otuzikilik nota kümeleri, staccato yay tekniği kullanılarak sırasal devam eder. Ölçü, iterek bütün yayda çalınan si sesi ile son bulur.

Şekil 22. 4. Motif



İkinci hânenin sonundaki figür ile aynı olan bu kısım, bir önceki figüre bağlı olarak çekerek başlar. Bütün yay ile dip yayda sırasal çekme ve itme hareketleriyle altılı figür çalınır. Bağlı şekilde devam eden notalar, her hâne de olduğu gibi III. pozisyona ikinci parmakla geçişle son bulur.

Hicaz Sazsemâ' nin Dördüncü Hânesine İlişkin Analizler

Şekil 23. IV. Hâne

canlı canlı - animato-

III. u.y. I. III.

V. d.y.

u.y. V. d.y. III. u.y. d.y. I. u.y.

d.y. III. u.y. d.y. u.y. I. d.y.

d.y. III. I. *rall.* *a tempo* d.y.

d.y. III. *rall.*

süratli IV. I. III. IV. III. I. III.

I. III. I.

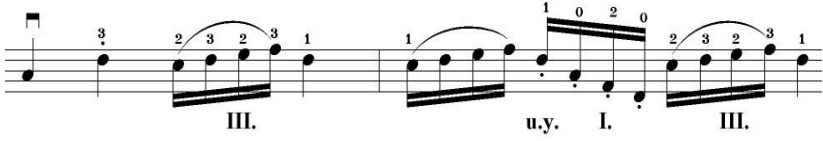
yavaş yavaş ağırlaşarak

III. I.

III. I.

yavaş

Şekil 24. 1. Dizek



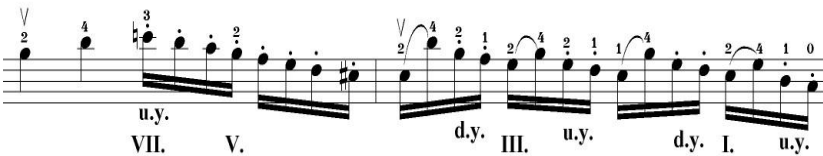
Dördüncü hânenin ilk dizeğinde, bütün yay detache tekniği ile başlayıp bütün yay spiccato yöntemi ile zıplatılarak yayın dibine gelinir ve dörtlü küme legato seslendirilerek mi sesinde ikinci parmakla III. pozisyona geçiş yapılır. Buna bağlı olarak III. pozisyonda devam eden cümle, re sesinde ve do# sesinde birinci parmak kullanarak seslendirilir. Legato yaylarla çekerek başlayan onaltılık notalar, uç yayda staccato tekniği kullanılarak devam eder. Bu kümede ikinci parmakta I. pozisyona fa sesinde geçiş yapılır, ardından gelen onaltılık küme tekrar legato yay tekniğiyle iterek devam eder. İkinci parmakla III. pozisyona geçiş, mi sesinde başlar. Aynı pozisyonda re sesi ile bütün yay çekerek cümle sonlandırılır. Buna bağlı olarak bir sonraki cümle iterek başlayacaktır.

Şekil 25. 2. Dizek



İterek ve çekerek detache yaylarla başlayan bu dizekte, iterek onaltılık kümelerde legato yay kullanılarak, V. pozisyona üçüncü parmakla la sesine geçiş yapılır. Sol sesinde çekerek bütün yay kullanılır. Bu nedenle bir sonraki ölçü iterek başlar. İterek başlayan notaları, dip yay staccato ile diğer onaltılık notalar takip eder. Son onaltılık küme, detache olarak çalınır. Sırasal giden detache yaylar, sol sesinde bütün yayla sonlanır.

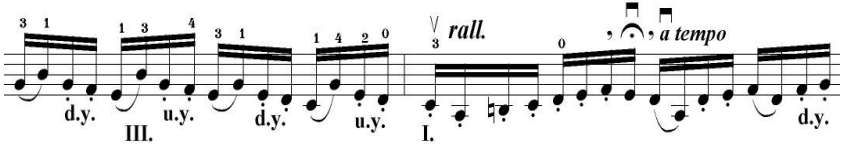
Şekil 26. 3. Dizek



Detache yaylarla iterek ve çekerek başlayan bu ölçü, uç yayda kullanılan staccato tekniği ile VII. pozisyona geçiş yaparak devam eder.

VII. pozisyonda başlayan ilk onaltılık küme, sonunda ikinci parmakla V. pozisyona geçerek diğer onaltılık dörtlü nota kümesine aynı yay şekli ile bağlanır. Bağlı-bağısız-bağlı-bağısız biçimde çalınan onaltılık nota kümeleri; iterek ikili legato, ardından ikili dip yay staccato döngüsüyle çalınır. Bu esnada ikinci onaltılık dörtlü nota kümesinde III. pozisyona geçilir. Dördüncü onaltılık kümenin sonunda ikinci parmakla I. pozisyona geçiş yapılır.

Şekil 27. 4. Dizek



Bu dizekteki kurgu ve yay tekniği, bir önceki ölçüdeki gibi bağlı-bağısız döngü ile devam eder. Bu nedenle her küme, dip yay veya uç yay staccato tekniğiyle son bulur. Bu dizegin ilk ölçüsünde ikinci onaltılık nota kümesinde III. pozisyona üçüncü parmakla geçiş yapılır. Sonraki ölçü, üçüncü parmakla I. pozisyona geçiş yapılarak başlar. Bu ölçü rallentando (rall.) ile başladığından, metronomun ağırlaşması ile uç yayda başlayan staccatolar orta yaya doğru genişler. Fa notasında yer alan virgöl, küçük bir nefes payı yaratır ve böylece dip yay kullanılarak mi notasında puandorglu biçimde kalış yapılır. Ardından gelen a tempo kısım, yine virgöl kullanılarak nefes payı ile yay tekrar dibe alınarak başlatılır.

Ölçü sonuna kadar bağlı-bağısız çalınan döngü devam eder. Döngü dip yayda kaldığında sonraki dizek, dip yay staccato ile başlar.

Şekil 28. 5. Dizek



Dip yay staccato tekniği ile başlayan bu dizek, detache yaylarla devam eder. Rallentando (rall.) sebebiyle detache yaylar giderek genişler. III. pozisyona geçiş, ikinci kümenin son notasında birinci parmakla uygulanır. Bu cümle, fa-re akoru ile III. pozisyonda üçüncü ve dördüncü parmak basarak çekerek ve puandorg uygulamasıyla çalınır. Virgöl ile yay tekrar dibe alınarak sus payında beklenilir.

yapılır. Ardından gelen virgül sayesinde tekrar yay dibe alınarak beklenir.

Şekil 32. 9. Dizek



Yavaş başlayan üçlemeler, spiccato yay tekniği ile çekerek başlayan bir döngünün tekrarlarıyla çalınır.

Şekil 33. 10. Dizek



Dördüncü hânenin son iki ölçüsünde; öncelikle çekerek, ardından gelen oktav ses iterek çalınır. Son ölçüde yer alan arpej kümesi, çekerek, iterek ve mi-la akoru çekerek çalınır. Son ses olan la sesi, bitiş hissi yaratmak üzere çekerek çalınabilir.

SONUÇ

Türk müziğinde yer alan sâzendelik geleneğinde toplu icrâya dayalı uygulamalara, geçtiğimiz asırdan itibaren solo icrâlar da eklenmeye başlamıştır. Bu değişimin en belirgin ve etkili karakterlerinden biri, Tanburî Cemil Bey olmuştur. Tanburî Cemil Bey'in kayıt altına alınan solo icrâları ve ustalık içeren performansları, bununla birlikte icrâ zorlukları içeren yaratıları, bu etkileşimlerin ilk örneklerinden olmuştur. Bu doğrultuda gelenek yaratılarında da icrâ zorlukları ve virtüözite içeren pasajlar sıkça gözlemlenmeye başlamıştır. M. Reşat Aysu, bahsi geçen değişimin 20. asırda yaşamış örneklerinden birini temsil etmektedir. Aysu'nun yaratma davranışında, çalgısal zorluk içeren pasajların yanı sıra arpejler, akorlar ve ajilite içeren motifler gibi ezgi inşaları sıklıkla görülmektedir. Bestecinin yaşamı boyunca Türk müziğinin yanı sıra farklı müzik türleri ile ilgilenerek kendisini geliştirmesi, sözü geçen yaratma davranışlarını açıklar niteliktedir. Reşat Aysu'nun bestelerini oluştururken keman çalgısını kullanmıyor oluşu, bestelerini ıslıkla yaptığı ifadelerinden yola çıkarak, eserlerini özellikle keman çalgısı özelinde bestelediği sonucuna ulaşılabilir. Bununla birlikte hicaz sazsemâi incelendiğinde gerek keman üzerindeki parmak

pozisyonlarının gerek yay tekniklerinin ve gerekse kullanılan akorların keman için oldukça uygun olduğu görülmektedir.

Eser icrâ analizleri sonucunda, Aysu'nun kullanmış olduğu, 440 frekansın la sesini ifade ettiği akort düzeni olan “sol-re-la-mi” düzenini kullanma gereği ortaya çıkmıştır. Bunun sebebi eser içerisinde yer alan akorların bu akort düzeninde uygulanabilir olmasıdır. Türk müziği keman icrâsında geleneksel olarak kullanılan “do-sol-re-la” ya da “fa-do-sol-re” akort düzeninde akorların teknik olarak icrâsının mümkün olmayışıdır. Bununla birlikte bu eser, geleneksel akort düzeninde icrâ edildiği takdirde iki oktav içerisinde yer alan pasajların oktav değiştirmeden çalınmasını imkânsız kılar. Bu akort sistemini kullanılması, Aysu'nun gelenek müziğinde reformist bir yaklaşımı olduğunu ortaya koymaktadır.

Bu doğrultuda incelenen Aysu'nun hicaz sazsemâisinde hızlı çalınan pasajlarda pozisyon değişiklikleri, yay tekniklerinin süratli bir biçimde değişime uğrayarak kullanılması, arpej ve akorların sıklıkla ve hem eş zamanlı, bazen de hızlı bir biçimde kullanıldığı dikkati çekmiştir. Ayrıca, eserde kullanılan yay tekniklerinin sağ kolda dinamizm gerektirdiği belirlenmiştir. Özellikle ajilite gerektiren pasajların her motifinde farklı yay tekniklerinin kullanılma gereği, bu dinamizmi yaratmaktadır. Bunlara ek olarak, iki oktav boyunca kurgulanan motifleri icrâ edebilmek için gereken sol eldeki pozisyon geçişleri, sol elin dinamizmini de gerektirmektedir.

Sonuç olarak Aysu'nun yaratma davranışında dikkati çeken söz konusu özellikler, bestecinin keman çalgısının teknik özellikleri çerçevesindeki bilgisini ortaya koymaktadır. Diğer taraftan, bestecinin gelenek mensubiyetinin yanı sıra Batı kaynaklı müzik türlerinin teorik bilgilerine sahip oluşu, incelenen eserde belirlenen özgün yaratma davranışını açıklar niteliktedir.

KAYNAKÇA

- Akdoğan, O. (1997). Ege'de Müzikçiler Ansiklopedisi. İzmir: Metro Matbaacılık.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2009). Bilimsel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Pegem Yayınları.
- Dalkıran, E. (2006). Keman Eğitiminin Başlangıç Aşamasında “Detache ve Legato” Yay

- Tekniklerinin Keman Öğrencilerine Aktarımı. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 1(2), 125-142.
- Helvacı, O. (2006). 20. Yüzyıl Türk Müziğine Farklı Bir İz Bırakan M. Reşat Aysu' nun Hayatı ve Bestecilik Kimliği. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 3(2), 29-35.
- Ulucan, S. (2005). Yüksek Lisans Tezi . Kemanda Yay Tekniğinin Temel Bilgileri ve Gelişimi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Yıldırım, A., ve Şimşek, H. (2011). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

MERÂĞÎ'NİN CÂMIU'L-ELHÂN'INDA FÂRÂBÎ VE MERÂĞÎ'NİN BAZI ALGILARINI DEĞERLENDİRME

*Farabi in Maragi's Jami al-alhan and Evaluation of Some Perceptions
of Maragi*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2023.87 Seyid Muhammed Taki HÜSEYİNİ¹

Geliş Tarihi: 08.12.2022

Kabul Tarihi: 04.01.2023

Özet

Muallim-i Sâni Ebu Nasr-i Fârâbî ve Abdülkâdir-i Merâğî, hiç kuşkusuz mûsikî ilminin ve sanatının büyük simalarındandır. Her iki şahsiyetin ortak özelliklerinden birisi sadece erbâb-ı amel ya da eshab-ı nazar olmaması yani bu ilmin iki yönü olan nazari ve amelî yönlerinde söz sahibi olmalarıdır. Fârâbî'nin mûsikînin ilim ve amelinde bu mükemmel bilgilerinden dolayı kaleme aldığı el-Mûsika'l-kebîr'inde kapsamlı bir şekilde mûsikîye ait konuları inceleyip kendisinden önceki mûsikînin pratik ve teorik tartışmalarına son vermiştir. Bu nedenle Fârâbî'nin el-Mûsika'l-kebîr'i mûsikîşinâslar tarafından oldukça ilgi görmüştür. Fârâbî sadece felsefe alanında değil, mûsikî ilminde de mihenk taşı sayılmış ve görüşleri mûsikî nazariyatçıları tarafından müracaat kaynağı olmuştur. Fârâbî ile aynı özellikleri taşıyan Merâğî de Câmîu'l-elân adlı eseri başta olmak üzere mûsikî sahasına sunduğu eserlerle bu ilmin zenginleşmesine ve ilerlemesine oldukça katkı sağlamıştır. Merâğî, Câmîu'l-elhân'ında ele aldığı kapsayıcı konuları son noktasına ulaştırmak için Fârâbî başta olmak üzere birçok nazariyatçının görüşlerine yer vermiştir. Bu makalede, Merâğî'nin Câmîu'l-elhân'ında Fârâbî'den yaptığı alıntılar ele alınarak incelenmiştir. Bu incelemelerin sonucunda Merâğî'nin, Fârâbî'den aktardığı görüşlere karşı iki tavır sergilediği tespit edilmiştir. Merâğî, bazı yerlerde ele aldığı konuları güçlendirmek amacıyla Fârâbî'nin sözlerini alıntulamış, bazı yerlerde de Fârâbî'nin görüşlerini aktardıktan sonra onun sözlerini açıklamıştır. Merâğî'nin söz konusu bu açıklamalarında bazen Fârâbî'yi olması gereken şekilde değerlendirmede, dolayısıyla da onun sözlerini farklı yorumladığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Merâğî, Fârâbî, Câmîu'l-elhân, Mûsika'l-kebîr, Mûsikî.

Abstract

Farabi and Abd al-Qadir Maragi are undoubtedly great figures of music science and art. Common features of both personalities is that they are not only connoisseurs of deeds, they have theoretical and practical aspects of this science. In al-Musiqa al-kabir, which Farabi wrote because of his excellent knowledge in the science and practice of music, examined the subjects of music

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Haliç Üniversitesi, Konservatuvar, Müzik, İstanbul, Türkiye, mail: mthuseyni@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-2709-2315

and ended practical and theoretical discussions before him. Farabi's *al-Musiqa al-kabir* attracted a lot of the musicians. Farabi has been considered a touchstone not only in the field of philosophy also in the science of music, and his views have been a source of reference by musical theorists. Abd al-Qadir Maragi, who has the same characteristics as Farabi, also contributed to the enrichment and progress of this science with the works of field of music, especially his work *Jami al-alhan*. Maragi included the views of many theoreticians, especially Farabi, in order to bring the comprehensive issues, he dealt with in his *Jami al-alhan* to their final point. In this article, the quotations Maragi made from Farabi in his *Jâmi al-alhan* were examined. As a result of these examinations, it has been determined that Maragi exhibited two attitudes against the views he conveyed from Farabi. In some places, Maragi quoted Farabi's words in order to strengthen the subjects he discussed, and in some places, he explained Farabi's words after conveying his views. In these explanations of Maragi, it was concluded that sometimes he misunderstood Farabi and misinterpreted his words.

Keywords: Farabi, Maragi, Music, *al-Musiqa al-kabir*, *Jami al-alhan*.

GİRİŞ

Hâce Abdülkâdir-i Merâgî¹ (ö. 838/1435), *Câmiu'l-elhân*'nda, bir konuya giriş yapmadan önce Fârâbî (ö. 339/950) başta olmak üzere İbn Sînâ (ö. ö. 428/1037), Ahmed Medâinî (ö. 3./9.yy), Cevherî (ö. 400/1009'da hayatta), Urmevî (ö. 693/1294), Kutbüddîn Şîrâzî (ö. 710/1311) ve isim vermeden hükemâ, kudemâ ve müteahhrin gibi söz sahiplerinin görüşlerini aktarır. Daha sonra da kendi görüşünü açıklar. Merâgî'nin aktardığı görüşlere karşı ki tavır sergilediği görülmektedir. Bazen işlediği konuyu güçlendirmek amacıyla sadece görüşlerin aktarılmasıyla yetinir. Bazen de aktardığı görüşleri açıklar.

Bu açıklamalarında bazen konuyu farklı bir şekilde değerlendirerek reddetmiştir. Örneğin, Allâme Kutbüddîn-i Şîrâzî, ansiklopedi mahiyetinde kaleme aldığı *Dürretü't-tâc* adlı eserinin mûsikî bölümünde Urmevî'nin bazı görüşlerine yaptığı eleştiriler, (Şîrâzî, 2009: 1/44, 49, 54, 61,62, 167) Merâgî tarafından *Câmiu'l-elhan*'ın altıncı bölümün üçüncü kısmında değerlendirerek on iki maddede cevap verilmiştir (Merâgî, 2009: 145-152). Şîrâzî'nin Urmevî'ye yönelik eleştirileri ve Merâgî'nin Şîrâzî'ye yaptığı eleştiriler incelendiğinde yanlış anlamalarından dolayı bazı eleştirilerinde haksız olduğu görülmüştür. (Hüseyni, 2012: 189-197). Bu husus, Merâgî'nin Fârâbî'den yaptığı bazı alıntılarında da görünmüştür. Fakat Merâgî'nin Kutbüddîn

¹ Bu çalışmada, tekrar-ı mükerrerat yapmamak gerekçesi ile meşhur olup bilinen hususlara değinmemiştir.

Şîrâzî'ye yönelik yaptığı reddiye ve eleştirilerin tersine Fârâbî'nin sözlerini açıklarken bu sözleri yanlış algılayarak yanlış açıklamalarda bulunmuştur. Merâgî, Fârâbî'yi saygıyla anarak *Câmiu'l-elhan*'ın mukaddime, birinci, beşinci, dokuzuncu, onuncu, on birinci ve hatime bölümlerinde birçok temel konuda Onun görüşlerine yer vermiştir. Merâgî, yazdığı eserinde, bazen aktardığı bilgilerde, kaynağının ismini vermeden genel bir ifâde ile “hükemâ”dan alıntılar yapar ki, iki yerde bu “hükemâ”nın Fârâbî olduğu tespit edilmiştir.

Merâgî'nin *Câmiu'l-elhân*'ında Fârâbî'den yaptığı alıntılar konusuna gelince “Şeyh Ebu'n-Nasr”, “Şeyh Ebu'n-Nasr Fârâbî”, “Muallim-i Sâni Şeyh Ebu'n-Nasr Fârâbî” şeklinde isim vererek veya isim vermeden Hükemâ veya Kudemâ'dan diyerek dokuz konuda nakletmiştir. Söz konusu alıntılar şu konulardadır: Mûsikînin tarifi¹, sesin tarifi ve oluşumu, vuruşun (kara')² tarifi³, nağme tarifi⁴, tizlik sebebi⁵, udun beşinci teli⁶, mücennep perdesi⁷, intikâl ve Mebâdî-i Elhân⁸, ikâ' tarifi⁹.

Merâgî'nin isim vermeden birkaç yerde aktardığı bilgilerin de Fârâbî'ye ait olduğu tespit edilmiştir. Merâgî, *Câmiu'l-elhân*'ının birinci bölüm'ün birinci kısmı olan Nağmenin Tarifi'inde “Bil ki hukemâ, sesi, sesi oluşturan sebeplerle tarif etmiştir” ibâresi ile Fârâbî'yi kastederek Fârâbî'nin *Mûsika'l-kebîr*'in birinci fenn'in birinci makâlesi'nde geçen bahisleri kendi dili ile tercüme ederek aktarmıştır.¹⁰

¹ Mukaddime'nin birinci kısmı: “Mûsikînin Tarifi”, (Merâgî, 2009: 9).

² Kara' (قرع) Arapça bir kelime olarak vurmak manasındadır. Ancak bu kelime birisi genel manada diğeri ise mûsikî terimi olarak iki şekilde kullanılmıştır. Merâgî, sesin oluşumunu anlatırken iki cismin birbirine çarpışma ve vurulmalarından (kara' قرع) söz ederek bu vuruş ve çarpışmanın türlerini koparak, çekerek, sökerek, döverek, temas ederek gibi şekillerde anlatır. Ancak besteleme için en uygun olan şeklini vuruşlu (kara' قرع) olan zikreder. Burada Merâgî bu kelimenin terim manasını kastetmiştir. Daha açık söylemek gerekirse bu vuruşun karşılığı günümüzde kullandığımız mızrap manasındadır. (Merâgî, 2009: 18).

«و صوت از تصادم جسمین حاصل شود و سبب حدوث صوت، قرع است، اعنی امساح عنیف یا قلع، اعنی تقریق عنیف، به شرط مقاومت مقروع مر قارع را و مقلوع، قارع را. اما آنچه صالح است مر تالیف الحان را، صوت قرعی است.»

“Ses, cisimlerin çarpışmasından oluşur. Oluşum sebebi de vuruştur (kara'). Yani kaba bir sürtme veya koparma gibi. Bunun için de vurulanın vurana ve koparılının koparana direnci şart kılınmıştır. Ancak besteleme için en uygun olan ses, vuruluştan (kara') çıkan sestir.”

³ Birinci bölüm'ün birinci kısmı: “sesin Tarifi”, (Merâgî, 2009: 18, 19).

⁴ Birinci bölüm'ün ikinci kısmı: “Nağmenin Tarifi”, (Merâgî, 2009: 19).

⁵ Birinci Bölümün Dördüncü Kısmı: “Tizlik ve Pestliğin sebepleri”, (Merâgî, 2009: 25).

⁶ Beşinci bölüm'ün birinci kısmı: “Üd-ı Kâmil Denen Beş Telliler Hükümü”, (Merâgî, 2009: 122).

⁷ Dokuzuncu bölüm'ün birinci kısmı: “Müstevî ve Mün'akis Perdeler”, (Merâgî, 2009: 186).

⁸ Onuncu bölüm'ün üçüncü kısmı: “İntikâl Hakkında”, (Merâgî, 2009: 214 ve 216).

⁹ On birinci bölüm'ün birinci kısmı: “Kudemânın Tariki ile İkâ' Devirleri”, (Merâgî, 2009: 233).

Merâgî ayrıca Şahrud aletinin icâdı ve mucidi İbn Ahvas¹ hakkında aktardığı bilgileri de Fârâbî'nin ismini zikretmeden ondan nakletmiştir.-*Câmiu'l*(Merâgî, 2009: 55; Fârâbî, 1967: 116). Merâgî,² *elhân*'ın sekizinci bölümünün “Uyumlu Nağmelerin Arapça ve Yunanca Adları” başlıklı ikinci kısmında, isim vermeden sadece “kudema” şeklinde zikrederek uyumlu nağmelerin Arapça ve Yunancalarını Fârâbî'nin *Mûsika'l-kebîr*'inden alıntulamıştır (Merâgî, 2009: 179-180). Üstelik Merâgî eserinin Hâtıme bölümünün “Bu Fennin İcrâcılarının İsimleri” başlıklı beşinci kısmında mûsikî ilminde ve amelinde Fârâbî'den maharet sâhibi biri olarak bahsetmiştir.³

Merâgî, genellikle Fârâbî'den yaptığı alıntılarda kaynağını belirtmez. Ancak eserinin dokuzuncu ve onuncu bölümlerinde Fârâbî'nin “Makâlât” isimli kitabını kaynak göstermiştir. Fârâbî'nin "Makâlât" adıyla müstakil bir eserinin olup olmadığına kaynaklarda herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır.

Ancak bölüm niteliğinde makâlelerden oluşan Fârâbî'nin eserleri veya kısa risâleleri bazı nüshalarda “makâle” adıyla zikredilmiştir. Örneğin “akıl” teriminin altı ayrı anlamı olduğunu işlenen Me’âni'l-’akl’ı, Aristo’nun Metafizika adlı eserini tanıtmak amacıyla kaleme aldığı *İbâne ‘an garazi Aristotâlis fi Kitâbi Mâ Ba ‘de’t-tabî’a* adlı eseri bu hususa dair örnek verilebilir (Fârâbî, 1907: 45; Ragıb Paşa, nr. 1461, vr. 183b, 191a). Fârâbî'nin *Mûsika'l-kebîr*'i de “makale” adında bölümlerden oluştuğundan dolayı Merâgî de kaynak gösterirken Fârâbî'nin *Mûsika'l-kebîr*'inden “Makâlât” olarak kaydetmiştir. Sonuç olarak Fârâbî'nin mûsikî telifatında “Makâlât” adıyla bir eseri olmadığı ve “Makâlât”ın da *Mûsika'l-kebîr*'in meşhur ismi veya kısa ismi olduğu söylenebilir. Nitekim Merâgî'nin, Fârâbî'den “Makâlât” kaynağıyla aktardığı bilgilerin, Fârâbî'nin *Mûsika'l-kebîr*'inden alındığı tespit edilmiştir.

«إن من الاجسام ما إذا زحمه جسم آخر لم يقاوم الزاحم وانقاد له، إمّا بأن يندفع إلى عمق نفسه مثل الاجسام الجديدة اللينة، أو أن يخرق للزاحم مثل الاجسام الرطبة، أو أن ينتج إلى الجهة التي إليها كانت حركة الزاحم من غير مقاومة أصلاً، بمعنى كان كذلك لم يوجد في الجسم الذي زحم صوت أصلاً» (Fârâbî, 1967: 212)

«و از اجسام بعضی دیگر آن است که چون جسمی دیگر مزاحم او شود؛ جسم مزاحم منافع یا منخرق یا منتخنی نشود و مقاومت موجود باشد و آن اجسام صلبه باشند صوت موجود شود. پس وجود هر یکی از انفذاع و انخراق و تنحی سبب عدم صوت باشند و عدم آن ثلاثه مذکور، سبب وجود صوت.» (Merâgî, 2009: 17-18)

¹ İranlı şair Ebu Hafs b. Ahvas el-soğdî, Fârâbî'nin aktardığı bilgilere göre 306 (918) yılında Şahrud sazını icad ettikten sonra diğer şehirlere götürüp sesini işittirmişti. Fârâbî, 1967: 116-117; Mir Ansari, 1993: 5/2119.

² Şahrud aleti ve mucidiyle ilgili diğer bazı kaynaklar da - Fârâbî'nin çağdaşı olan Hârezmî (ö. 387/997) başta olmak üzere - Fârâbî'nin aktardığı bilgileri tekrar etmişlerdir (Hârezmî, 1989: 226).

³ “Şeyh Ebu'n-Nasr Fârâbî, - Allah ona rahmet eylesin - bu ilim ve fennde maharetle kemâle ermişti. Öyle ki, halkı ud sesiyle ağılatıp uyutuyordu” (Merâgî, 2009: 402)

Merâgî'nin Câmiu'l-Elhân'ında Fârâbî'den Alıntıları ve Algıları

Merâgî, Fârâbî'nin bazı görüşlerine yer vererek üç yaklaşımda bulunmuştur:

Birincisi: Merâgî ele aldığı konuyu güçlendirmek ve zenginleştirmek için Fârâbî'nin konuyla ilgili görüşünü paylaşmakla yetinmiştir.

Bu alıntılar şu konulardadır: Sesin tarifi ve oluşumu, vuruşun (kara') tarifi, tızlık sebebi, udun beşinci teli ve îkâ' tarifi.

İkincisi: Fârâbî'nin görüşünü kabul etmeyerek yetersiz bulmuştur.

Merâgî, “mûsikî ve lahin tarifi” ile “nağme tarifi” konuları olarak iki konuda Fârâbî'nin görüşlerini kabul etmemiştir

Üçüncüsü: İşlediği konuyla ilgili Fârâbî'nin görüşünü aktarıp açıklamada bulunmuştur.

Merâgî, “Vustâ ve Mücenneb perdeleri” ile “İntikâl'da Mebâd-i Elhân ve Mebâni-i Elhân” konuları olmak üzere iki konuda Fârâbî'nin görüşlerini açıklamaya çalışarak yanlış yorumlarda bulunmuştur.

Merâgî'nin Kabul Etmeyerek Yetersiz Bulduğu Fârâbî'nin Görüşleri

Mûsikî ve Lahin Tarifi

Bu bölümde araştırmanın yöntemi, evren, örneklem ya da çalışma grubu, veri toplama araçlarının özellikleri, geçerlik, güvenilirlik bilgileri, verilerin nasıl toplandığı ve ne şekilde analiz edildiği açıklanmalıdır. Merâgî'nin *Câmiu'l-elhân*'ında Fârâbî'den yaptığı ilk alıntı, eserin “Mûsikînin tarifinde, mûsikî sanatının oluşturulmasında, konusu, ilkeleri ve bu fennin amacı ne olduğu” hakkında olan Mukaddime'sinin “Mûsikînin Tarifi” olan Birinci Kısım'ında yer almaktadır. Merâgî, “Bil ki mûsikî Yunanca bir kelime olup anlamı elhândır” ibâresi ile başlayarak Fârâbî'nin tarifini şu şekilde nakletmiştir: (Merâgî, 2009: 9; Fârâbî, 1967: 47).

«لفظ الموسيقى معناه الالحان، واسم اللحن قد يقع على جماعة نغم مختلفة رتبت ترتيباً ما¹ محدوداً وقد يقع أيضاً على جماعة نعم ألقت تأليفاً محدوداً وُقِرَّت بها الحروف التي تُرَكَّب منها الالفاظ الدالة المنظومة على مجرى العادة في الدلالة بها على المعاني»

“Mûsikî lafzının anlamı elhândır. Lehin, bazen belirli bir biçimde sıralanmış çeşitli nağme guruplarına denir. Bazen de manalara delalet eden harfler eşliğinde belirli tarzda telif edilmiş nağme guruplarına da denir.”

Merâgî, Fârâbî'nin bu tarifine “birtakım uyumsuzluklar dâhil olmuştur”² ibâresini yazarak eleştiride bulunmuştur (Merâgî, 2009: 9). Ardından Ahmed Medâîni'nin³ ve Urmevî'nin (Sâhib-i Şerefiyye) görüşlerini aktarır. Urmevî, *eş-Şerefiyye*'sinde lahini bu şekilde tarif eder: “Tizlik ve pestlikte çeşitli nağmelerin uyumlu, sınırlı ve uygun bir şekilde toplanmış haline lahin denir” (Urmevî, 2006: 81).

Urmevî, Fârâbî'nin lahin tarifine “uyumlu olmak” kaydını eklemiştir. Fârâbî'nin tarifinde zikredilmeyen bu “uyumlu olmak” kaydıdan dolayı Merâgî, Fârâbî'nin tarifine uyumsuzlukların meydana gelebilmesi gerekçesiyle itirazda bulunmuş ve yeterli görmemiştir. Ancak lahin kavramında uyumluluk asıl şartlardan biri olduğundan dolayı Fârâbî, lahin tarifinde “uyumluluk” kaydını eklememiştir. Nitekim Merâgî'nin kendisi de Cevherî'nin (ö. 400/1009'da hayatta) *es-Sihâh* adıyla meşhur *Tâcü'l-luga* kitabından da buna dâir örnekler vermiştir (Merâgî, 2009: 10; Cevherî, 1979: 2193).

Söz konusu Merâgî ile Fârâbî'nin lahin tarifindeki ihtilaf, lahinin “belirli bir biçimde sıralanmış çeşitli nağme gurubu” olup bu nağme gurubun da uyumlu olup olmadığı kaydını belirtmekten ibarettir. Merâgî'ye göre “belirli bir biçimde sıralanmış çeşitli nağme” kaydının eklenmesi gerekiyorsa, uyumlu olmak kaydının da eklenmesi gerekecektir.

Nağmenin Tarifi:

Mûsikî nazariyatçıları nağmenin tarifıyla ilgili farklı görüşler ortaya koymuşlardır. Bu görüşler iki grupta sınıflandırılabilir. Birinci

¹ Fârâbî'nin eserinde bu kelime yoktur.

² “و در این تعریف، متنافرات داخل می شوند”

³ Merâgî bu ibareyi kendi eli ile istinsah ettiği nüshanın derkernarında yazmıştır (Merâgî, Nuruosmaniye, nr. 3644, vr. 3a; Hüseyini, 2014: 331-332). Medâîni'nin tarifi bu şekildedir: “lahin kelimesi bazen mecâz olarak bu tarif dışında da kullanılır”.

grup, Fârâbî¹, İbn Sînâ², Kutbüddîn-i Şîrâzî³ ve İmâdüddîn Yahya Kâşî⁴ (746/1345'te hayatta) gibi, nağmenin ilk başta hissedebilecek zamanı olan bir ses olduğunu farz ederek bu sesin tek başına değil de diğer seslere kıyasla pestliği, tizliği ve uyumluluğu olup olmadığı değerlendirilir. Dolayısıyla bu görüş sâhipleri nağmenin tariflerinde uyumluluk ve uyumsuzluk şartlarını dâhil etmemişler. İkinci grupsa Safiyüddîn Urmevî ve O'nun izinden gidenlerdir (Urmevî, 1986: 7; Merâgî, 1991: 9; Şîrvânî, 2010: 676). Bu kesimin görüşünde uyumluluk ve uyumsuzluk bizzat nağmede mevcuttur. Yani bir nağme uyumlu olabileceği gibi uyumsuz da olabileceği nedeni ile nağme ile sesi birbirinden ayrı ve farklı tutmuşlar. Dolayısıyla bu görüşte, bir ses ancak zikredilen hususlara ve özelliklere yani uyumluluk ve zaman sâhibi olduktan sonra bir nağme sayılabilir.⁵

Merâgî, *Câmiu'l-elhân*'ın Birinci bölümün “nağmenin tanımı” olan ikinci kısmında nağme konusunu ele alarak Fârâbî'nin sunduğu tanımdan başlayarak, İbn Sînâ ve Urmevî'nin tanımlarına yer vermiştir (Merâgî, 2009: 19).

Fârâbî, *Mûsîka'l-kebîr*'inde nağmeyi şu şekilde tanımlamıştır: (Fârâbî, 1967: 214, Merâgî, 2009: 19).⁶

«والنغمة، صوتٌ لا يَبْتَ زَمَاناً واحداً محسوساً ذا قدرٍ في الجسم الذي فيه

يوجد»

“nağme, ortaya çıktığı cisimde hissedebilecek zamanı olan bir sestir”.

Merâgî, Fârâbî'nin tanımını naklettikten sonra İbn Sînâ'nın nağme tanımını nakleder. Merâgî'ye göre İbn Sînâ'nın Fârâbî'nin tanımına eklediği “tizlik ve pestlik” şartlarından dolayı daha doğru bir tanım sayılır: (İbn Sînâ, 1935: 2; Merâgî, 2009: 214)⁷

¹ Fârâbî, nağme için “ortaya çıktığı cisimde hissedebilecek zamanı olan bir sestir” şeklinde tanım vermiştir (Fârâbî, 1967: 214; Merâgî, 2009: 19, Azemuş, 1996: 105).

² İbn Sînâ'nın tanımına göre, “Nağme, tizlik ve pestlik çerçevesinde bir zaman süresi olan bir sestir” (İbn Sînâ : 9; Merâgî, 2009: 19).

³ Kutbüddîn-i Şîrâzî'nin tanımına göre: “nağme, kulakta hissedilecek bir şekilde tizlik ve pestliği olan bir sestir” (Şîrâzî, 2009: 1/35).

⁴ İmâdüddîn Yahya Kâşî, eserinde hatta uyumluluk ve uyumsuzluk kayıtlarını kaldırılmasını açıkça yazmıştır (Şerh-i Edvâr, Berlin Küt. Ms. or. oct. 2854, vr. 3a).

⁵ Fârâbî'den önceki nazariyatçılarından İshâk-ı Mevsîlî'nin tanımı için bk. el-Kâtib: 1975: 63.

⁶ Merâgî, Fârâbî'nin sözünü az bir değişiklikle *Câmiu'l-elhan*'ında şu şekilde zikretmiştir:

«والنغمة صوت واحد لا يَبْتَ زَمَاناً ذا القدر محسوس في الجسم الذي فيه توجد»

⁷ Merâgî'nin İbn Sînâ'dan verdiği nağme tanımı, İbn Sînâ'nın *Cevâmi'u 'ilmi'l-mûsîkâ*'sında bu şekilde kaydedilmiştir:

«واعلم أن الصوت من حيث يبقى زماناً محسوساً يسمى نغمة»

«النعمة صوت لا بث زماناً ما على حدّ ما من الحدة والثقل»

“Nağme, tizlik ve pestlik çerçevesinde bir zaman süresi olan bir sestir.”

Urmevî de isim vermeden Fârâbî ve İbn Sînâ'nın tariflerini kapsayıcı bulmayarak “insan gönlü ondan zevk alsın” şeklindeki şartın, bazıları tarafından ilave edildiğini kaydetmiştir (Urmevî, 2007: 105) Bunun nedenini de *Edvâr*'ında şu şekilde açıklamıştır: “Eğer bu özellik zikredilmezse, sanki her bir ses, her bir [tizlik ve pestlik] mertebesinde olursa da bestelemek için uygundur diye zannedilir, halbuki böyle değildir” (Urmevî, 1986: 9). Merâgî de Urmevî'nin bu tarifini benimseyerek daha doğru bir tarif olduğunu açıklamıştır.

Merâgî'nin Fârâbî'nin Görüşlerinde Farklı Algıları

Vustâ ve Mücenneb Perdeleri:

Üç kısımdan oluşan *Câmiu'l-elhan*'ın dokuzuncu bölümünün “Müstevî ve Mün'akis Perdeler” başlıklı birinci kısmı, *Mûsika'l-kebîr*'in ikinci cüz'ü olan “sınâ'ât-ı mûsikî” bölümünün ikinci fenn'i olan “Meşhur aletler ve nağmeleri” kısmının Birinci Makâlesi'nin “ud aleti” bahsinden alınmıştır.

Mûsikî nazariyatçıları, nağme veya perdelerin¹ yerlerini ve oranlarını tespit edebilmek ve bu oranları daha rahat izah edebilmek amacıyla telli sazlar üzerinde uygulamayı tercih etmişlerdir.² Urmevî ve sunduğu edvâr sisteminde, bu uygulama bir tel üzerinde uygulanırken, Urmevî'den önce udun dört telleri üzerinde ve dört parmağın konulduğu perdelerle göre uygulanmıştır. Fârâbî'nin *Mûsika'l-kebîr*'inde açıkladığı bu sistemde, udun telleri üzerinde parmakların yerlerinden tüm nağmeleri ve oranları hesaplanır. Bu sistemde perdeler, düz ve doğru manasında olan “Müstevî” ve ters manasında olan “Mün'akis” olarak iki sınıfa ayrılmıştır (Fârâbî, 1967: 508; Salâhî, 2019: 2/488). Müstevî perdelerini belirtmek için, teller birbiri ile doğal olarak bilinen zi'l-erba' (dörtlü)

“bil ki nağme, ortaya çıktığı cisimde hissedilecek miktarda zamanı olan bir sestir”

İbn Sînâ, nağmeden söz ederken tek bir ses olarak tarif etmiştir, verdiği tarifin devamında iki nağme ve aralık kavramlarına gelince tizlik ve pestlikten söz eder. (İbn Sînâ, 1956: 13)

«وأن مجموع نغمتين متلاصقتين أو بينهما نغمة يسمى بعداً - إذا كانت إحداهما أثقل والأخرى أهدء.»

¹ Perde terimi, mûsikî nazariyatında cem', meşhur on iki makam, şube, şedd, çeng aletin kulacıkları, destan gibi birçok manada kullanılmıştır. Bunlar yanında alet üzerinde bağlanan perde ve nağme olarak da kullanılmıştır. Merâgî, 2009: 146, 218, 220; agm., 1977: 56, 60; Evbehî, 2022: 84, Şîrâzî, 2009: 1/142, 144; Abdü'l-Mü'min, 1967: 116.

² Fârâbî, İbn Zeyle ve Urmevî gibi birçok mûsikî nazariyatçıları, telli sazların grafik açısından daha anlayışlı olduğunu ve bu neden ile tercih ettiklerini açıklamışlardır.

aralığında kurulur. Bu şekilde, Fârâbî'nin izâh ettiği gibi, dört telli bir udda toplama dört zi'l-erba' aralığı bulunacaktır. Bu adımda dört telin mutlak nağmeleri tespit edilir. Her bir telin mutlak nağmesi ile pest tarafında bulunan - yani üstündeki - teli üzerinde eşit olacak şekilde Hınsır adı verilen perde bağlanır. Bu adımda Hınsır perdeleri ve dolayısıyla $4/3$ (h^a), $(4/3 \times 4/3=)$ $16/9$ (yh^e), $(16/9 \times 4/3=)$ $64/27$ (kb) ve $(64/27 \times 4/3=)$ $306/81$ (kt) nağmeleri elde edilir. Bam telin Mutlak nağmesinden (a), Mesnâ telin Mutlak nağmesine (yh^e) kadar iki zi'l-erba' ($16/9$) oranında olur ki (a) nağmesinin zil'-küllünününden (oktav) daha küçüktür. Dolayısıyla Mesnâ telin Mutlak'ından (yh^e), Bam telin Mutlakı olan (a) nağmesinin zi'l-küllü (oktav) ile eşit olan Sebbâbe adında bir perde bağlanır. Bu adımda Sebbâbe perdesi ve ondan hâsıl olan nağmeler meydana gelir. Zi'l-kül oranından ($2/1$), iki zi'l-erba' ($4/3 \times 4/3$) oranı çıkarttığımızda ($2/1: 16/9 = 18/16=$) $9/8$ oranı kalacaktır ki bu da Tanînî miktarıdır. Bu şekilde Mutlak nağmeden Sebbâbe perdesine kadar Tanînî oranındadır. Tanînî oranını Zi'l-erba' oranına ekleyince ($9/8 \times 4/3 = 36/24=$) $3/2$ oranı hâsıl olur ki bu da Zi'l-hams (beşli) aralığıdır. Sebbâbe perdesine bir Tanînî ekleyince ($9/8 \times 9/8=$) $81/64$ oranı hâsıl olur ki bunun için ud üzerinde Bınsır adını veren perde bağlanır. Bu şekilde udun tellerinde Mutlak ile beraber Sebbâbe, Bınsır ve Hınsır perdelerin yerleri bilindi. Bu perdelere de Müstevî perdeler denilir.

Ud aletine Müstevî perdeleri dışında Mün'akis denilen başka perdeler de bağlanır. Hem Fârâbî ve hem Merâgî, eserlerinde Mün'akis kelimesi yerine bazen münkesir, tenkîs, menkûs ve münekkis kelimelerini de kullanmışlardır (Merâgî, 2009: 186; Fârâbî, 1967: 509, 514). Bu kelimeler, anlamları açısından konuyla bağlantılıdır. Mün'akis ve tenkîs kelimeleri ters, münkesir ise kırılmış demektir. Bu manalar da bu tür perdelerin çıkartılmasıyla ilişkilendirilebilir. Müstevî perdelerin hesaplamasında, telin Mutlak'ından hareketle bölme işlemleri yapılır ve neticesinde doğal perdeler meydana gelir. Mün'akis ve tenkîs (ters, baş aşağı) perdelerde ise bu işlem Müstevî'nin tersi yönünde uygulanır. Yani telin Mutlak'ından hareketle telin aşağısına doğru yerine telin Hınsır perdesinden başlayarak yukarıya doğru bölme işlemleri yapılır ve neticesinde doğal olmayan perdeler hâsıl olur. Mün'akis yerine münkesir (kırılmış) denilmesi de bu şekilde açıklanabilir ki doğal perdelerin kırılma ve bölmesinden meydana gelen perdelerdir.¹

Fârâbî, mün'akis perdeleri, Vustâ ve Mücenneb perdeler olarak iki sınıfta açıklamıştır (Fârâbî, 1967: 508- 511). Vustâ perdeleri

¹ Bugün kullanılan müzik nazariyatında (do, re, mi, fa, sol, la, si) notaları Müstevî olanlardır ve bu notaların bemol ve diyez gibi değişken türleri de Mün'akis perdeleridir.

sınıfından Vustâ-yı Fûrs, Vustâ-yı Zelzel ve Mücenneb-i Vustâ veya Vustâ-yı Kadîm olmak üzere üç perdeden ve Mücenneb perdeleri sınıfından ise dört perdeden söz etmiştir (Fârâbî, 1967: 508). (Şekil 1 ve 2).

Şekil 20. Fârâbî, el-Mûsîka'l-kebîr; Madrid: Biblioteca Nacional ktp., nr. 241, vr. 84a.



Şekil 2. Fârâbî, el-Mûsîka'l-kebîr; İstanbul: Süleymaniye, Fazıl Ahmed Paşa ktp., nr. 953, vr. 106b-107a.



Vustâ Perdeleri

Fârâbî'nin açıkladığına göre, Sebbâbe ve Bınsır perdeleri arasında bağlanan perdeler, Vustâ perdeleridir. Bu perdelerden Bınsır perdesine yakın olan Vustâ-yı Zelzel, Sebbâbe perdesine yakın olan perde Mücenneb-i Vustâ ve bu ikisinin ortasında olan perde de Vustâ-yı Fûrs perdeleridir.

Vustâ-yı fûrs perdesi: Sebbâbe (8/9) ile bınsır (64/81) perdelerin tam ortasında (68/81) yer almaktadır.¹

Vustâ-yı Zelzel perdesi: Vustâ-yı Fûrs (68/81) ile Bınsır (64/81) perdeleri arasında (22/27) bağlanır.²

Mücenneb-i Vustâ perdesi: Hınsır perdesinden (3/4), pest tarafa doğru bir Tanîni (8/9) aralığında (27/32) bağlanır.³

Mücennep Perdeleri

Fârâbî'nin Sebbâbe Mücennepleri konusunda yazdığı açıklamalarında ve çizdiği tablolarında, sayı açısından farklılık görülmektedir. Açıklamalarda üç Sebbâbe Mücennebinden söz etmişken, tabloda dört Mücennep zikretmiştir.⁴ Merâgî'nin açıklamalarında bu husustan dolayı yanılığa düştüğü düşünülebilir. *Mûsika'l-kebir*'in bazı nüshalardaki çizilen ud şekillerinde de üç Mücennepten söz edilmiştir. (Fârâbî, 1967: 131; agm, Fazıl Ahmed Paşa ktp., nr. 953, vr. 34b). *Mûsika'l-kebir*'deki bu Sebbâbe Mücenneplerin sayısındaki farklılık, ileride üzerinde duracağımız üzere Fârâbî'nin bir cümlesinden kaynaklanmaktadır.

Fârâbî, bu Mücennep'lerin isimleri ile ilgili açıkladığı kısımda (Fârâbî, 1967: 512-512) Mücennebât-ı Sebbâbe diyerek isim vermeden üç Mücenneb'in nasıl meydana geldiklerini zikretmiştir. *Mûsika'l-kebir*'in Birinci Cüzü'nün İkinci Makâlesi'nde çizilen ud resminde bu perdeler Mücenneb-i Zâid, Zâid ve Mücenneb-i Sebbâbe olarak kaydedilmiştir. (Fârâbî, Fazıl Ahmed Paşa ktp., nr. 953, vr. 34b)⁵. Söz konusu Tabloda ise dört Mücenneb'den bahsederek bu isimler ile anmıştır: (Fârâbî, 1967: 514)

¹ Sebbâbe (8/9) + Bınsır (64/81) = 136/162. Bunun yarısı (136/162) / 2 = 68/81

² Vustâ-yı Fûrs (68/81) + Bınsır (64/81) = 132/81. Bunun yarısı (132/81) / 2 = 22/27

³ Hınsır (3/4) / tanini (8/9) = 27/32

⁴ Merâgî ve Urnevî de küçük farklılıklarla eserlerinde aynı tabloyu paylaşmıştır (Merâgî, 2009: 186; Urnevî, 2006: 132; agm., Staatsbibliothek, nr. Landberg 11, 54b, 55a).

⁵ *Mûsika'l-Kebir*'in baskısında yer alan udun çiziminde Mücennepler ve Vustâ perdeleri bulunmamaktadır (Fârâbî, 1967: 123)

Zi'l-meddeteyn'in tersi ile Sebbâbe Mücennebi	مجنب السبابة بتنكيس ذى المدتين
Birinci Tanînî'nin yarıya bölünmesi ile Sebbâbe Mücennebi	مجنب سبابه بتنصيف الطنيني الاول
Vustâ-yı Fûrs'e göre Sebbâbe Mücennebi	مجنب السبابة بوسطى الفرس
Vustâ-yı Zelzel'e göre Sebbâbe Mücennebi	مجنب السبابة بوسطى زلزل

Bu Mücenneplerin meydana gelmeleri de bu şekilde açıklanmıştır:

Mücenneb-i Zâid veya “Zi'l-meddeteyn'in tersi ile Sebbâbe Mücennebi”: Hınsır perdesinden (3/4) pest tarafa doğru iki Tanînî (64/81) aralığında (243/256).¹

Zâid veya “Birinci Tanînî'nin yarıya bölünmesi ile Sebbâbe Mücennebi”: ilk Tanînî olan Mutlak ve Sebbâbe perdelerin ortasında (17/18).²

Mücenneb-i Sebbâbe: Söz konusu olan bu perde ile ilgili Fârâbî'nin sözü, Merâgî'nin yanlış algılamasına sebep olmuştur. Daha önce zikredildiği gibi Fârâbî, açıklamalarında üç Mücenneb ve tablosunda ise dört Mücenneb'den söz etmiştir. Fârâbî bu üçüncü Mücenneb perdesi ile ilgili şu açıklamada bulunmuştur:

«والآخر يُشَدُّ على مُنْتَصَفِ ما بين الأنفِ وبين أحدِ دستانى الوسطى،
إمّا وسطى زلزل وإمّا وسطى الفرس»

“ve diğer [mücenneb perdesi] Mutlak ile Vustâ perdesi ya Vustâ-yı Zelzel ya da Vustâ-yı Fûrs ortasında bağlanır”³

Anlaşıldığı üzere, bu üçüncü Mücenneb perdesi, ya Mutlak ile Vustâ-yı Zelzel ortasında bağlanır, ya da Mutlak ile Vustâ-yı Fûrs

¹ Hınsır (3/4) – iki Tanînî (8/9x8/9 = 64/81) = 243/256

² Mutlak (1) + Sebbâbe (8/9) = 17/9. Bunun yarısı da (17/9) / 2 = 17/18

³ Bu ibarenin müstensih hatası olduğunu düşünerek *Mûsika'l-Kebîr*'in baskısında kullanılan üç nüshası (ledin nr. 1427; Astane, nr. 22 ve prinston 9052) dışında (Fârâbî, s. 29-32) incelediğim Ragıb Paşa ktp. nr. 876, vr. 83a Nüshasında da aynı ibare geçmektedir. Fazıl ahed paşa ktp. nr. 953 nüshasında müstensih hatasıyla 105 ve 106 varakları arası olarak bu konular istinsah edilmemiştir. Bu nüshadaki istinsah edilmeyen kısımlar ise *Mûsika'l-Kebîr*'in baskısının 502 – 522 sayfalarına tekabül etmektedir.

ortasında bağlanır. Bu husus da icrâcılarının isteğine bağlıdır. Ancak Fârâbî her iki Mücennebi de doğru ve kullanışlı perdeler olarak tanımlar ve çizdiği tabloda her ikisini de zikrederek dört Mücenneb’den bahseder. Bu şekilde, Mücenneb-i Sebbâbe’den iki tür perde olduğu denilebilir. Birincisi Vustâ-yı fürs (68/81) ile Mutlak (1) arasında (149/162) ve ¹ ikincisi ise Vustâ-yı Zelzel (22/27) ile Mutlak (1) arasında (49/54)² yer alacaktır.

Merâğî’nin zikredilen konuların kitabında aktardığı tercümesi şu şekildedir: (Şekil 3)

Şekil 21: Merâğî, Câmi’ü’l-elhân, İstanbul: Nuruosmaniye ktp., nr. 3644, vr. 37b-38a.



“Birinci Kısım: Müstevî ve Mün’akis Perdeler

Bundan önce kitabın başında teli bölümlendirmiş ve perdeleri açıklamıştık. Bu perdelerden zi’l-müddeteynin üç perdesine *Müstevî* derler ve şöyle bölümlendirirler: (a – m) telini dokuz kısma bölerek birinci kısmın sonuna (d işaretlemişler. (d – m) dokuz kısma bölünmüş birinci kısmın sonuna (z) işaretlemişler. Böylece üçlü perdeler şu şekilde sıralanmıştır: (a), (d) ve (z). [Bunların a nağmesi mutlak], (d) perdesi sebbâbe, (z) perdesi bınır ve (h^a) perdesi hınır olarak adlandırılır.

Üç Mün’akis perdelerin tel taksiminden şu şekilde olmuştur: telin (h^a – m) kısmı sekiz parçaya bölünmüş, sekizde bir (bir bölüğü)

¹ Vustâ-yı Fürs (68/81) + Mutlak (1) = 149/81. Bunun yarısı da (149/81) / 2 = 149/162.

² Vustâ-yı Zelzel (22/27) + Mutlak (1) = 49/27. Bunun yarısı da (49/27) / 2 = 49/54.

ona eklenmiş ve tiz tarafına sonuna h^a yazılmıştır. Sonra telin (h^a – m) miktarı sekiz parçaya bölünerek sekizde bir eklenmiş ve pest tarafın sonuna b yazılmıştır. Telin “beşte dördü” olan (v – m) miktarı sekiz kısma bölünerek sekizde biri ona ilave edilerek sonuna (c) yazılır. (B) perdesine *Zâyid*, (c) perdesine *Mücenneb*, (h^e) perdesine *Vustâ-yı Fürs* veya *Vustâ-yı Kadîme* derler. mün’akis zi’l-müddeteyn nağmeleri bu şekildedir: (b, c, h^e).

Telin (b - m) miktarını dört kısma bölünüp birinci kısmın sonuna (t) yazılır. Telin (v - m) miktarı sekiz kısma bölünerek “sekizde biri” kısmını ona eklenir ve sonuna (c) yazılır. Bu, *Mücenneb* diye adlandırılır. Kudemâdan bazıları mücenneb perdesini (d) ve (b) perdelerin arasına bağlamışlar, bazılarıysa *vustâ-yı kadîm* ile burun arasına bağlamışlardır. Diğer bir gurupsa *vustâ-yı Zelzel* ve burun arasına bağlayarak *Lahniyyât-ı Mücennebât* olarak adlandırmışlardır. Ancak amel ehli (b) ve (d) arasına bağlarlar.”

Merâgî’nin bu açıklamalarında Fârâbî’nin bazı açıklamalarını farklı bir şekilde anladığı görülmektedir. Merâgî’nin bu yanılgıları şöyle sıralanabilir:

I. Fârâbî’nin Müstevî perdelerinden söz ederken, kavî zi’l-meddeteyn cinsinin perdelerini kastetmiştir. Zi’l-meddeteyn cinsi, Tanîni, Tanîni ve Bakiye aralığından oluşarak (a, d, z, h^a) nağmelerini kapsamaktadır. Bu dört nağme için perde olarak ud sapında Sebbâbe, Bınsır ve Hınsır olmak üzere üç perde bağlanır. Bu perdeler ise (d, z, h^a) nağmeleridir. Dikkat edilmesi gereken şu ki Fârâbî, Mutlak nağmesi dışında diğer nağmeler için bağlanan perdeleri kastetmiştir. Merâgî ise perde kavramını ud üzerinde bağlanan perde değil nağme olarak algılayarak Müstevî perdeleri (a, d, z) yani Mutlak, Sebbâbe ve Bınsır olarak zikretmiştir.

II. Fârâbî, Mün’akis perdelerin dördü mücenneb üçü Vustâ perdesi olmak üzere toplam yedi perdeden bahsederken Merâgî üç perdeden yani Zâid, Mücenneb ve Vustâ-yı Fürs (b, c, h^e) nağmelerinden söz etmiştir.

III. Merâgî, Vustâ-yı-i Fürs (h^e) ve Vustâ-yı Kadim perdelerini aynı bilmiştir. Hâlbuki Fârâbî’nin açıklamalarında Vustâ-yı-i Fürs ile Vustâ-yı Kadim perdeleri farklıdır. Merâgî’nin Vustâ-yı Kadim dediği perde Fârâbî’nin Mücenneb-i Vustâ dediği perdedir.

IV. Merâgî, Mücenneb-i Vustâ’da geçen Mücenneb kelimesinden yanılarak bu perdeyi Vustâ perdeleri sırasında yani Sebbâbe ve Bınsır arasındaki perdeler değil Mücenneb perdeleri sınıfında yani Mutlak ile Sebbâbe arasındaki perdelerden hesaplamıştır. Dolayısıyla Fârâbî’nin

izâh ettiği dört Mücenneb perdelerinden Mücenneb-i Zâid ve Zâid perdelerini Zâid perdesi olarak ve Vustâ-yı Fûrs ve Vustâ-yı Zelzel'e göre iki Mücenneb-i Sebbâbe perdelerini de tek bir Mücenneb perdesi olarak algılamıştır.

V. Merâgî, Fârâbî'nin Mün'akis perdelerin çıkartılmasında uyguladığı yönteminden farklı olarak, Urmevî yönteminden hareketle kendi döneminde yaygın olan perdeleri hesaplamıştır. Dolayısıyla Fârâbî'nin zikrettiği yedi Mün'akis perdesi yerine üç perdesini elde edebilmiştir.

İntikâl'da Mebâd-i Elhân Ve Mebâni-i Elhân

Merâgî, *Câmiu'l-elhân*'ın onuncu bölümün üçüncü kısmında İntikâl konusunu ele almıştır (Merâgî, 2009: 214-216). Mûsikî nazariyatında önemli konulardan biri olan İntikal, bestelemeye ve bestenin güzelleştirmesi için bir nağmeden diğer nağmeye nakl ve geçiş yapmak demektir (İbn Sînâ, 1956: 69; Âmülî, 2002: 3/73; Merâgî, 1977: 86-87; Evbehî, 2022: 131; Hüseyini, 2021: 198). Fârâbî bu konuyu ilk defa kapsamlı bir şekilde inceleyerek sonraki mûsikî nazariyatçılarına örnek olmuştur. Nitekim bazı mûsikî risâlelerinde Fârâbî'nin sunduğu intikal türlerini ihtiva eden tablo aynı şekilde aktarılmıştır.¹

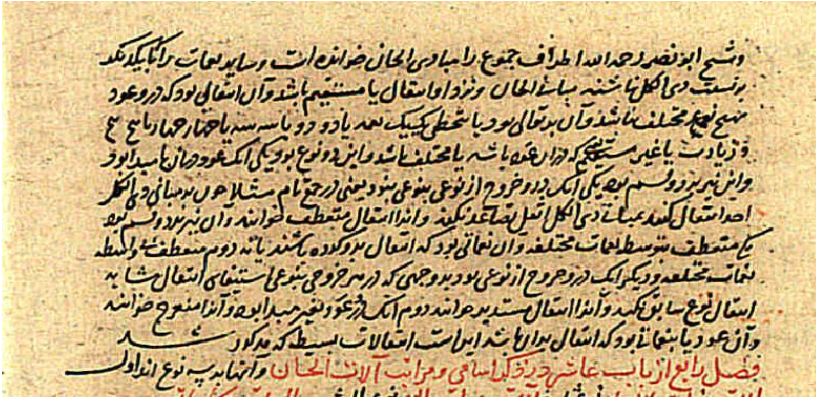
Fârâbî, *Mûsika'l-kebîr*'in ikinci cüz'ünde "Mebâdiyü'l-intikâlât ve Mebâniyü'l-elhân" başlığı adı altında intikâl konusunu ele almıştır (Fârâbî, 1967: 959-983). Fârâbî, intikâl konusunda "Mebâdî" ve "Mebâni" iki terim ve kavramdan söz etmiştir. Mebâdî kelimesi mebd'e'nin çoğulu olarak başlangıçlar ve ilkeler manasındadır. Mebâni kelimesi ise temeller ve esaslar manasındadır. Fârâbî'ye göre nağmeler arasında gerçekleşen intikâller, belli bir "nağme cemâ'atı" üzerinde gerçekleşir. Bu belli bir "nağme cemâ'atı" da mûsikî nazariyatında Cem' olarak adlandırılır. Cem'lerin Nâkıs, Kâmil ve Tâm olmak üzere üç türü vardır. Zi'l-kül (oktav) aralığında olan Cem'e, Cem'-i Kâmil, bu aralıktan küçük olana Cem'-i Nâkıs ve zi'l-küllü Meddeteyen (iki oktav) aralığında olana da Cem'-i Tâm denir. Bu Cem'lerden her hangisi bir aralık olarak, Fârâbî'nin etrâf ismi verdiği başlangıç ve bitiş nağmeleri olmak üzere iki nağmesi vardır. Bu Cem'lerin - ister pest tarafından olsun ister zir tarafından - başlangıç yapılan nağme Mebâdî olarak zikredilmiştir. Söz konu bir Cem'in iki Mebâdî'si olabilir ancak dikkat edilmesi gereken

¹ Urmevî, 2006: 171; Mübârekşâh-i Buhârî, 2013: 478; Şîrâzî, 2009: 151; Merâgî, 2009: 215; Merâgî, Nuruosmaniye ktp., nr. 3651, vr. 96a; Merâgî, Nuruosmaniye ktp., nr. 3656, vr. 93b-94a. *Makasidül'l-elhân*'ın baskısında (s. 87) bu cetvel bulunmamaktadır.

husus şu ki Fârâbî'ye göre intikâl işlemi gerçekleşince sırf başlangıç nağmesi Mebâdî olarak sayılır, Cem'in başlangıç nağmesi olmayan diğer tarafındaki nağme ise mebânî nağmeleri arasında yer alır. Mebânî konusuna gelince Fârâbî, (فمبانى الألحان هى النغم الضرورية التى منها تأليف) ¹ (الألحان bunlardan beste yapımında zarurî olan nağmeler şeklinde söz etmiştir. örnek verilmesi gerekirse zi'l-erba' (dörtlü) tabakalarının birinci kısmı gibi bir Cem'de toplam dört nağme (a, d, z, h^a) bulunmaktadır. İntikâlın başlangıcı (a) veya (h^a) nağmesi olabileceğinden bilkuvve iki Mebâdî nağmesi söz konusu olacaktır. Ancak intikâl ister (a) veya (h^a) nağmesinden gerçekleşince diğer nağme artık Mebâdî nağmelerinden sayılmayacaktır. Sonuç şu iki Mebâdî nağmeleri bilkuvve iki ve bilfiil bir nağmedir. Mebânî nağmeler ise zikredilen zi'l-erba'da üç nağme olacaktır. İntikâl eğer pest taraftan yani (a) nağmesinden başlanırsa (a) nağmesi Mebâdî ve (d, z, h^a) nağmeleri de Mebânî nağmeleri olacaktır. Eğer zir taraftan yani (h^a) nağmesinden başlanırsa (h^a) nağmesi Mebâdî ve (z, d, a) nağmeleri de Mebânî nağmeleri olacaktır.

Merâgî, *Câmiu'l-elhân*'ın Onuncu Bölümün'ün üçüncü kısmında açıkladığı intikâl konusunda Fârâbî'nin sözüne değinerek şu açıklamalarda bulunmuştur: (Şekil 4)

Şekil 4. Merâgî, *Câmiu'l-elhân*, *Nuruosmaniye*, nr. 3644, vr. 47b.



“Şeyh Ebu'n-Nasr, cem'lerin iki tarafına Mebâd-i Elhân olarak ve birbirleriyle zi'l-küll oranında olmayan nağelere de Mebânî-i Elhân olarak adlandırmıştır. Onun nezdinde intikâl ya Müstekim'dir ki hiç dönüşü olmaksızın ard arda olarak ister birer nağme ile olsun ister ikişer, üçer, dörder, beşer veya daha fazla atlama nağmeleri ile olsun. [Diğer türüde] Gayr-i Müstekim'dir. Yani onda dönüşü olur. Bu da iki kısımdır.”

¹ “mebâniyü'l-elhan, lehin ve beste telifinde zaruri olan nağmelerdir” *Müsika'l-Kebir* S. 961.

Merâgî'nin bu açıklamaları hemen hemen Allame Kutbuddîn-i Şîrâzî'nin *Dürretü't-tâc* adlı eserinin mûsikî kısmında da geçmektedir.

Şekil 5. Şîrâzî, *Dürretü't-tâc*, Süleymaniye, Ayasofya ktp., nr. 2405, vr. 194a.



(Şîrâzî, 2009: 1/150) Cümlelerin benzerliğinden yola çıkarak, Merâgî'nin bu sözleri Şîrâzî'den aldığı söylenebilir. (Şekil 5)

Merâgî'nin ve Şîrâzî'nin ifâdelerinden Fârâbî'nin sözlerini yanlış algıladıkları görünebilir. Bu yanlış algıya göre Mebâd-i Elhân, Cem'lerin iki tarafı ve Mebânî-i Elhân da birbirisiyle zi'l-küll (oktav) oranında olmayan nağmelerdir. Bu sözde yanlış algıdan ötürü tenakuz da vardır.

Merâgî'nin sözüne göre eğer Mebâdî nağmeleri bir Cem'in iki tarafı olursa ve Mebânî de birbiri ile oktav aralığında olmayan nağmeler ise, kastedilen Cem', oktav aralığı kabul edilmiş demektir. Hâlbuki cem' istilâhı, içinde nağmeler barındıran bir uyumlu aralık olarak daha önce zikredildiği gibi Cem'-i Nâkıs (zi'l-erba', zi'l-hams, iki zi'l-erba'), cem'-i kâmil (zi'l-kül=oktav) ve cem'-i tâm (zi'l-küllü meddeteyn = iki oktav) türlerindedir. Dolayısıyla oktav aralığında olmayan Cem'-i Nâkıs'lar gibi Cem'lerin iki tarafındaki nağmeleri Mebâdî değil Mebânî nağmelerinden sayılması gerekecek ki Fârâbî'nin sözünün tam tersidir.

Fârâbî, nağmeler arasında intikâldan bahsederken, bir nağmeden aynı kuvve ve mertebede olan nağmeye intikâl gerçekleşmez. Örneğin (a) nağmesinden zi'l-küllü (oktav) olan (yh^a) nağmesine geçme intikâl sayılmaz. Fârâbî'nin bu sözünden, Merâgî yanlışlığıya düşerek Mebânî-i Elhân nağmelerini zi'l-kül (oktav) olmayan aralıkları zikretmiştir.

SONUÇ

Hace Abdülkâdir-i Merâgî, ister mûsikînin ameli kısmında bestelediği, icat ettiği usuller, tasnifler ve mûsikî aletleriyle ister mûsikînin nazarı kısmında telif ettiği *Câmi'ü'l-elhân*, *Makâsidü'l-elhân*, *Şerh-i Edvâr* ve elimize ulaşmayan *Kenzü'l-elhân* adlı eserleriyle kendisini mûsikî tarihimizin büyük şahsiyetleri arasında yerleştirmiştir. Merâgî, kaleme aldığı eserlerinde çalıştığı konuların kapsayıcı olması için Fârâbî başta olmak üzere İbn Sînâ, Ahmed Medâinî, Cevherî, Safiyüddîn-i Urmevî, Kutbüddîn-i Şîrâzî ve isim vermeden hukemâ, kudemâ ve müteahhrin gibi alanda söz sahibi isimlerin bu konudaki görüşlerini de aktarmıştır. Merâgî, yaptığı bu alıntılarda ve aktardığı görüşlerde iki tavır sergilemiştir. Birincisinde ele aldığı konuyu güçlendirmek amacıyla bir delil niteliğinde olarak alıntılanmıştır. İkinci tavrında yaptığı alıntılarını açıklar. Merâgî, alıntılanadığına karşı bu yaklaşımında da yine iki tavır sergilemiştir. Birincisinde kendi görüşünü açıklamak için yaptığı alıntılarını açıklar. İkincisinde de sadece ele aldığı konuyu izah etmek amacıyla açıklar. Söz konusu Merâgî'nin bu açıklamalarında alıntılanadığı ve paylaştığı görüşü farklı bir şekilde algıladığından dolayı yanlış açıklamalarda bulunmuştur. Merâgî'nin bu yaklaşımları Fârâbî'den yaptığı alıntılarında da izlenmektedir.

Merâgî, Fârâbî'den dokuz konuda alıntı yapıp Fârâbî'nin görüşlerine yer vererek üç yaklaşımda bulunmuştur:

Birincisi: Merâgî, ele aldığı konuyu güçlendirmek ve zenginleştirmek için altı konuda Fârâbî'nin konuyla ilgili görüşünü paylaşmakla yetinmiştir. Bu alıntılar şu konulardadır: sesin tarifi ve oluşumu, vuruşun (kara') tarifi, Tizlik sebebi, udun beşinci teli ve îkâ' tarifi.

İkincisi: Merâgî, “mûsikî ve lehin tarifi” ile “nağme tarifi” olmak üzere iki konuda Fârâbî'nin görüşünü kabul etmeyerek yetersiz bularak kendi görüşünü paylaşmıştır.

Üçüncüsü: “Müstevî ve Mün'akis Perdelerinde Vustâ ve Mücenneb perdeleri” ile “İntikâl'da Mebâd-i Elhân ve Mebâni-i Elhân” olmak üzere iki konuda Fârâbî'nin görüşünü aktarıp olması gereken şekilde anlamadığından dolayı farklı açıklamalarda bulunmuştur.

KAYNAKÇA

Abdü'l-Mü'min b. Safiyüddîn (1967), *Behcetü'r-rûh*, (haz. L. Rabinoodi Bergoomale). Tehran: Bonyade Farhange Iran.

- Âmülî, Şemsüddîn Muhammed (2002), *Nefâ'isü'l-fünûn fi 'arâ'isi'l-uyûn*, (haz. Şa'rânî, E.), Tehran: İslâmîyye.
- Azernuş, A. (1996), *Tercüme Mûsiki-i kebîr*, Tehran: Pejuhişgah-ı Ulum-i İnsani.
- Cevherî, İsmail b. Hemmâd (1979), *es-Sihâh, Tâcü'l-lugat ve sıhâhi'l-Arabîyye*. (haz. Attar, A.) Beyrut: Dârü'l-ilm li'l-melayin.
- Evbehî, Nizâmüddîn Alî Şâh (2022), *Mukaddimetü'l-usûl*, (thk. Hüseyni, S.M.T), Tehran: Sure-i Mihr.
- Fârâbî, Ebu Nasr (1907), *el-Mecmû' min müellefâti Ebî Nasr el-Fârâbî*, (haz. Ahmed Naci el-Cemali, el-Hanci Muhammed Emin), Kahire: Matbaati's-Sa'âda.
- Fârâbî, Ebu Nasr (1967), *el-Mûsika'l-kebîr*, (haz. G. A. Haşe ve M. A. el-Hafnî), Kahire: Dârü'l-kitabi'l-Arabî.
- Fârâbî, Ebu Nasr, *el-Mûsika'l-kebîr*, İstanbul: Süleymaniye Kütüphanesi, Fazıl Ahmed Paşa, nr. 953.
- Fârâbî, Ebu Nasr, *el-Mûsika'l-kebîr*, İstanbul: Süleymaniye Kütüphanesi, Ragıb Paşa, nr. 876.
- Fârâbî, Ebu Nasr, *el-Mûsika'l-kebîr*, Madrid: Biblioteca Nacional, Kütüphanesi nr. 241.
- Fârâbî, Ebu Nasr, *İbâne 'an garazi Aristotâlis fi Kitâbi Mâ Ba'de't-tabî'a*, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Ragıb Paşa, nr. 1461.
- Harezmi, Muhammed, (1989), *Mefâtihu'l-Ulûm*, (thk. İbrahim el-Ebyârî), Beyrut.
- Hüseyni, S.M.T. (2012), “Pâsoh-ı Hâce Abdülkâdir-i Merâgî be irâdhâ-yi Allâme Kutbuddîn-i Şîrâzî ber Safiyüddîn-i Urmevî”, *Güzide Makâlât-ı Hemâyiş-i Abdülkâdir-i Merâgî*. (haz. Talâi, D.). Tehran: Ferhengistân-ı Hüner.
- Hüseyni, S.M.T. (2014), *Fihrist-i Destnîvîshâ-yı Fârsî-yi Kitâphâne-i Nuruosmaniye*, Tehran, Kitabhane-i Meclis.
- Hüseyni, S.M.T. (2021), “Kitâb-i Fârsî Fî Fenni'l-elhân Ve 15.yy Mûsikî Nazariyâtındaki Yeri Ve Önemi”, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi Ve Sanatları Anabilim Dalı.
- İbn Sînâ, (1935), “Risâle fi'l-mûsikî”, *Mecmû' Resâil eş-Şeyhü'r-reis*, Haydar Âbâd: Dâiretü'l-me'ârifî'l-Osmanîyye.

- İbn Sînâ. (1956), *Cevâmi'ü 'ilmi'l-mûsikâ min Kitâbi's-Şifâ*, (thk. Zekeriya Yusuf), Kahire: el-Matba'ati'l-Emiriyye.
- İbn Zeyle, el-Hüseyin el-İsfahânî, (1964), *el-Kâfî fi'l-mûsikî*, (haz. Zekeriya Yusuf), Kahire: Dârü'l-kalem.
- Kâtib, Hasan b. Ahmed, (1975), *Kemâlî edebi'l-ginâ*, (haz. Gattas Abdülmelik Haşebe). Kahire: el-Hey'eti'l-Mısriyye.
- Kâşî, İmâdüddîn Yahya, *Şerh-i Edvâr*, Berlin: Staatsbibliothek-Berlin Kütüphanesi, nr. Ms. or. oct. 2854.
- Merâgî, Abdülkâdir, (2009), *Câmi'ü'l-elhân*, (haz. Hazrai, B.), Tehran: Ferhengistan-ı Hüner.
- Merâgî, Abdülkâdir, (1977), *Makâsidü'l-elhân*, (haz. Bineş, T), Tehran: Büngâh-ı Tercüme ve Neşr.
- Merâgî, Abdülkâdir, *Makâsidü'l-elhân*, İstanbul: Süleymaniye Kütüphanesi, Nuruosmaniye, nr. 3656.
- Merâgî, Abdülkâdir, (1991), *Şerh-i Edvâr*, (haz. Taki Bineş), Tehran: Neşr-i Dânişgâhî.
- Merâgî, Abdülkâdir, *Câmi'ü'l-elhân*, İstanbul: Süleymaniye Kütüphanesi, Nuruosmaniye, nr. 3644.
- Merâgî, Abdülkâdir, *Şerh-i Edvâr*, İstanbul: Süleymaniye Kütüphanesi, Nuruosmaniye, nr. 3651.
- Mir Ansari, A. (1993), "Ebu Hafs Soğdı", *Danışname-i Büzürg-i İslami*, Tehran: Dairetü'l-maarif-i Büzürg-i İslami.
- Mübârekşâh-i Buhârî, (2013), *Şerhü'l-Edvâr*, (haz. Envar, A.), Tehran: Ferhengistan-i Hüner.
- Salâhî, Mehmed (2019), *Kamus-i Osmani*. (haz. Birinci, A), İstanbul: T.C. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı. 2c.
- Şîrâzî, Kutbüddîn (2009), *Dürretü't-tâc li-gurreti'd-dîbâc*, (haz. Nasrullah Nasihpur). Tehran: Ferhengistan-i Hüner.
- Şîrâzî, Kutbüddîn *Dürretü't-tâc li-gurreti'd-dîbâc*, İstanbul: Süleymaniye, Ayasofya kütüphanesi, nr. 2405.
- Şîrvânî, Fethullah (2010), "el-Mecelle fi'l-mûsikî", *Nâme-i Bahâristân*, (haz. Hüseyini, S.M.T). Tehran: Kitabhane-i Meclis.
- Urmevî, Safiyüddîn (1986), *Kitâbü'l-Edvâr fi'l-mûsîka*, (haz. Gattâs Abdülmelik Haşebe). Kahire: el-Hey'eti'l-Mısriyye.

Urmevî, Safiyüddîn, *eş-Şerefiyye*, Berlin: Staatsbibliothek-Berlin Kütüphanesi, nr. Landberg 11.

Urmevî, Safiyüddîn (2006), *eş-Şerefiyye*, (haz. Hazrai, B.), Tehran: Ferhengistan-ı Hüner.

Urmevî, Safiyüddîn (2007), *eş-Şerefiyye*, (trc. Arslan, F), Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

NECİL KÂZIM AKSES'İN TERTİP ETTİĞİ 11'İNCİ TÜMEN MARŞI ÜZERİNE BİR İNCELEME

A Review on the 11th Division Anthem Arrangemented by Necil Kâzım Akse

DOI NO: 10.36442/AMADER.2023.88

Tolga ÜRÜN¹

Geliş Tarihi: 09.12.2022

Kabul Tarihi: 21.12.2022

Özet

Necil Kâzım Akse çağdaş Türkiye Cumhuriyeti vizyonunun yetiştirdiği, Türk müzik kültürü ve eğitimine büyük katkıları bulunan önemli bestecilerden biridir. Necil Kâzım Akse hayatı boyunca senfoni, opera, sonat, konçerto, suit, sahne müziği ve marş gibi çeşitli formlarda birçok esere imza atmıştır. Akse'in, bestelemiş olduğu Konservatuvar Marşı (Ulvi Cemal Erkin ile birlikte), Cumhuriyetin 50. Yıl Marşı, İzciler Marşı, Türkiye Marşı ve Birlik Marşı gibi eserlerden dolayı marş formuna yakınlığı bilinmektedir. Necil Kâzım Akse'in Türk müzik kültürüne kazandırdığı eserler içerisinde yer alan ve bugüne kadar hiç bilinmeyen 11'inci Tümen Marşı bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. 11'inci Tümen, 1881 yılında kurulduktan sonra birçok muharebede görev almıştır. Türk İstiklal Harbi'nde de Batı Cephesi'nde bütün muharebelere katılmıştır. Bunlardan Başkomutan Meydan Muharebesi'nde ise Mustafa Kemal Paşa, muharebeyi 11'inci Tümen karargâhından komuta etmiş ve Büyük Taarruz'un zaferi, Zafertepe'de taçlandırılmıştır.

Çalışmada 11'inci Tümen marşını tertip eden Necil Kâzım Akse'e ve marşa adını veren 11'inci Tümenin tarihine değinilmiştir. Çalışma, tarihi araştırma ve müziksel analiz yaklaşımları temel alınarak yürütülmüştür. Bu minvalde 11'inci Tümen Marşı'nın form, ezgi, teknik, ölçü ve dinamikler bakımından müzikal analizi yapılarak mevcut el yazması üzerinden marşın notasyonuna yönelik yorumlarda bulunulmuştur.

Elde edilen veriler ışığında 11'inci Tümen Marşı'nın Necil Kâzım Akse'in kendine has titiz ve detaycı üslubuyla, ezgi ve eşlikte enstrümanlara verilen görevler, kullanılan nüanslar, staccato ve aksan gibi teknikler

¹ Dr., Millî Savunma Bakanlığı, Ankara, Türkiye, e-posta: tolgaurun@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0003-1157-0335

kapsamında orkestrasyon renklerinden faydalanılarak tertip edildiği gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Askerî Müzik, Bando, Mars, Necil Kâzım Akses, 11'inci Tümen.

Abstract

Necil Kâzım Akses is one of the major composers raised by the vision of the modern Republic of Türkiye and made a great contribution to Turkish music culture and education. Throughout his life, Necil Kâzım Akses composed several works in various forms, including symphony, opera, sonata, concerto, suit, stage music, and anthem. It is known that Akses is close to the anthem form due to works such as the Conservatory Anthem (with Ulvi Cemal Erkin), the 50th Anniversary Anthem of the Republic, the Scout Anthem, the Türkiye Anthem and the Unity Anthem. The 11th Division Anthem, which is one of the works that Necil Kazım Akses brought to the Turkish music culture and has never been known until today, constitutes the subject of this study. The 11th Division took part in many battles after its establishment in 1881. In the Turkish War of Independence, it participated in all battles on the Western Front. In the Pitched Battle of the Commander-in-Chief, Mustafa Kemal Pasha commanded the battle from the headquarters of the 11th Division and the Great Offensive was crowned with triumph at Zafertepe.

In the study, Necil Kâzım Akses, who arranged the anthem of the 11th Division, and the history of the 11th Division, which gave its name to the anthem, were mentioned. The study was executed based on historical research and musical analysis approaches. In this regard, musical analysis of the 11th Division Anthem was made in terms of form, melody, technique, measure, and dynamics, and discussions were put forward on the notation of the anthem through the current manuscript.

In the light of the obtained data, it was observed that the 11th Division Anthem was arranged with Necil Kazım Akses' unique meticulous and detailed style, by making use of the colors of orchestration, the tasks assigned to the instruments in melody and accompaniment, the nuances used, the techniques such as staccato and accent.

Keywords: Anthem, Marching Band, Military Music, Necil Kâzım Akses, 11th Division.

GİRİŞ

Türkiye Cumhuriyeti 1923'te kurulduktan sonra Gazi Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde çok kısa bir süre içerisinde ekonomi, hukuk, eğitim, kültür ve sanat gibi birçok alanda büyük devrimler ve reformlar gerçekleştirilmiştir. Bahse konu alanlardan sanatın müzik dalında yapılan reformlar Türkiye Cumhuriyeti'ne birçok önemli sanatçı ve eğitimci kazandırmıştır. Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün ulusal çağdaş müzik kimliği oluşturma düşüncesi çerçevesinde 1925 yılından itibaren birçok

yetenekli öğrenciye Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde eğitim imkânı sağlanmıştır. Söz konusu öğrenciler eğitimlerini tamamlamalarını müteakip Türkiye'ye dönerek başarılı çalışmalara imza atmışlardır. Bunlardan Necil Kâzım Akses, cumhuriyet vizyonunun yetiştirdiği ve ülkeye kazandırdığı önemli şahsiyetlerden biridir. Akses; besteci ve eğitimci kişiliği doğrultusunda Türk müzik kültürüne ve eğitimine önemli katkılarda bulunmuştur. Bu minvalde müzikal yaşamı boyunca senfoni, konçerto, sonat, sahne müziği, marş ve opera gibi birçok esere imza atmıştır.

Necil Kâzım Akses'in senfoni, konçerto, sonat, süit ve opera gibi bahse konu eserlerine yönelik çok sayıda araştırma bulunmaktadır. Ancak bestelemiş ve tertip etmiş olduğu marşlarına yönelik herhangi bir araştırma tespit edilememiştir. Necil Kâzım Akses'in Konservatuvar Marşı (Ulvi Cemal Erkin ile birlikte), Cumhuriyetin 50. Yıl Marşı, İzçiler Marşı, Türkiye Marşı ve Birlik Marşı gibi bestelemiş olduğu marşlar bulunmaktadır. Söz konusu marşlar dışında ise tertip ettiği tespit edilen 11'inci Tümen Marşı da mevcuttur. Bu çalışmada da varlığı henüz bilinmeyen 11'inci Tümen Marşı'nın tarihi değeri ve müzikal nitelikleri ile ortaya konulması ve literatüre kazandırılması amaçlanmıştır. Bunun yanı sıra araştırmancının, marşlara ilişkin olarak yapılacak çalışmalara kaynak teşkil edeceği ve alana katkı sağlayacağı değerlendirilmektedir.

Necil Kâzım Akses'in Biyografisi (1908-1999)

Besteci, eğitimci ve kurum idarecisi olarak gerçekleştirmiş olduğu başarılı çalışmalar doğrultusunda Türk müzik kültürünün mihenk taşlarından biri kabul edilen Necil Kâzım Akses 6 Mayıs 1908 yılında İstanbul'da doğmuştur. Müzisyenlerin bulunduğu bir aile ortamında yetişen Akses müzik eğitimine yedi yaşında Kevser Hanım'dan aldığı keman dersleri ile başlamış, kısa süre sonra keman eğitiminin yanında Madam Rafael'den piyano dersleri almıştır (Aydın, 2011: 148). 14 yaşına geldiğinde Tamburi Cemil Bey'in oğlu Mesut Cemil Bey ile viyolonsel derslerine başlamıştır. Akses ilk beste çalışmalarını bu dönemde viyolonsel için yapmıştır. Keşfedilen yeteneği doğrultusunda Mesut Cemil Bey'in yönlendirmeleriyle besteci ve orkestra şefi Cemal Reşit Rey'in İstanbul Belediye Konservatuvarında (Dârülelhan) vermekte olduğu armoni derslerine bir yıl süre ile katılmıştır (İlyasoğlu, 1989: 38). Necil Kâzım Akses lise eğitimini tamamladıktan sonra 1926 yılında bestecilik öğrenimi görmek üzere Viyana'ya gitmiş ve burada Viyana Müzik ve Temsil Akademisinde eğitimine başlamıştır. Akses yeni okulunda Joseph Rupert Rudolf Marx'dan armoni, füg, kompozisyon,

kontrpuan, Kleinecke'den ise viyolonsel dersleri almıştır (Oransay, 1965: 44). Viyana Müzik ve Temsil Akademisindeki eğitimini tamamladıktan sonra Türkiye Cumhuriyeti'nin sağlamış olduğu imkânlar kapsamında Avrupa'daki eğitimine Prag Devlet Konservatuvarında devam etmiş ve Josef Suk ile bestecilik, Alois Hába ile mikrotonlar tekniği üzerine çalışmıştır. Prag Devlet Konservatuvarındaki iki yıllık yükseköğrenimini başarı ile tamamlamış ve 1933 yılında Türkiye'ye dönmüştür (Say, 2010: 37).

Resim 1. Necil Kâzım Akses



Kaynak: (Say, 2010: 37)

Necil Kâzım Akses ülkeye dönüşü ile birlikte, Gazi Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde ilerleyen çağdaş Türkiye Cumhuriyeti'nin müzik politikalarındaki vizyon ve misyonu istikametinde çalışmalarına başlamıştır. Bu kapsamda ilk olarak Paul Hindemith ile birlikte Ankara Devlet Konservatuvarının kuruluş çalışmalarında yer almıştır. Ankara Devlet Konservatuvarının 1936 yılında kuruluşunun tamamlanmasından sonra Akses bu kurumda öğretmenlik görevine başlamıştır (Aydın, 2011: 151). 1948 yılına gelindiğinde Ankara Devlet Konservatuvarı Müdürlüğüne atanmıştır. Sonraki süreçte Akses, 1949 yılında Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, 1954-1955 yıllarında İsviçre ve Almanya'da Kültür Ataşeliği, 1958 yılında Ankara Devlet Opera Balesi Müdürlüğü kadrolarında yönetici olarak görev yapmıştır. 1971 yılında, Tunus'ta bulunan Centre Mediterranéen de Musique Compare et de Danse isimli kurumun kurucu üyeliği ve başkanvekilliğinde bulunmuştur (İlyasoğlu, 1989: 38). Akses söz konusu görevlerini müteakiben ölümüne kadarki

süreçte Hacettepe Ankara Devlet Konservatuvarında öğretmenlik görevini sürdürmüştür.

Necil Kâzım Akses yurt içi ve yurt dışındaki bestecilik, eğitimcilik ve idarecilik alanlarındaki başarılı çalışmaları neticesinde yaşamı süresince birçok önemli ödüle ve unvana layık görülmüştür. Akses; Medal of First Class Service (1957-Batı Almanya), Cavaliere Ufficiale (1963-İtalya), Türkiye Cumhuriyeti Devlet Sanatçısı (1971), Commendatore (1973-İtalya), Bourgiba Art and Culture Nişanı (1973-Tunus), Atatürk Sanat Armağanı (1981) ve Sevda-Cenap And Vakfı Onur Ödülü Altın Madalyası (1992) ödül ve unvanları ile onurlandırılmıştır (Başegmezler, 1993: 20, Say, 2010: 38).

Necil Kâzım Akses'in Besteci Kişiliği ve Eserleri

Necil Kâzım Akses'in besteci kişiliği Mesut Cemil Bey, Cemal Reşit Rey, Joseph Rupert Rudolf Marx, Josef Suk ve Alois Hába gibi önemli isimlerden almış olduğu armoni, kompozisyon, füg ve kontrpuan eğitimi kapsamında, Avusturya ve Türk geleneği ekseninde şekillenmiştir. Akses 19'uncu yüzyılın ortalarından itibaren büyük bestecilerin eserlerinde gözlemlenen Gigantomania¹ akımından etkilenmiştir. Bu doğrultuda Akses'in eserleri genel itibarıyla incelendiğinde, eserlerinin ölçü sayısı yüksek, uzun cümlelerin, zengin armonilerin, poliritmin, atonal ve kromatik yapıların duyulduğu aleatorik (rastlamsal)² niteliklere sahip olduğu gözlemlenmektedir. Eserlerinde geleneksel Türk müziği ve halk müziği öğelerinden yararlanma temelinde kendi üslubunu oluşturmuştur. Orkestra eserlerinde orkestrasyon renklerini kendine özgü şekilde kullanarak belirgin bir stile ulaşmıştır (Ayдын, 2011: 153).

Akses, çağımızın kompozisyon stillerini yakından tanıyan yenilikçi bir bestecimizdir. Bülent Tarcan'a göre onun yapıtları, yeni romantik eğilimlerle Türk müziğinin bireşimidir. Büyük boyutlu eserlerin, zengin ve dolgun orkestrasyonun, karmaşık ve yüklü bir üslubun yaratıcısıdır. Bestecimiz hemen bütün formlarda eserler yazmıştır (Say, 2010: 38).

Necil Kâzım Akses, besteciliğinin dört dönemlik bir kapsamda incelenebileceğini belirtmektedir. 1929-1947 yıllarını kapsayan birinci dönem Akses'in Piyano Sonatı, Minyatürler, Mete ve Bayönder gibi

¹ Anton Bruckner, Gustav Mahler ve Johann Strauss gibi büyük bestecilerin öncü olduğu devasalık atfeden uzun soluklu eserlerin üretildiği bir akımdır (Refiğ, 2012:30).

² Deneysel olarak bestelemeyi amaçlayan ve belirli bir tekniğe bağlı olmayan bir akımdır (Yöre, 2011: 9).

eserlerini bestelediği gençlik dönemidir. 1947-1969 yıllarını kapsayan ikinci dönem Ballad, On Pişano Parçası ve Birinci Senfoni gibi eserlerini bestelediği verimli bir dönemdir. 1969-1976 yıllarını kapsayan üçüncü dönem Keman Konçertosu, Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No:2 ve Bir Divandan Gazel gibi eserlerini bestelediği dönemdir. 1976-1992 yıllarını kapsayan dönem ise Akses'in Viyola Konçertosu, İkinci Senfoni, Üçüncü Senfoni ve Dördüncü Senfoni gibi eserlerini bestelediği olgunluk dönemidir (İlyasoğlu, 1998: 187, 255-256).

Necil Kâzım Akses, çağdaş Türkiye Cumhuriyeti'nin müzik politikalarında ortaya koymuş olduğu hedefler istikametinde yetişen ve Türk müzik kültürünün önde gelen bestecilerinden oluşan Türk Beşleri'nin¹ bir üyesidir. Türk Beşleri olarak adlandırılan bestecilerin her biri Türk müzik kültürüne yenilikler getirmiş ve önemli eserler bırakmıştır. Bu minvalde Necil Kâzım Akses'in bestelemiş ve düzenlemiş olduğu eserlere ilişkin bilgilere kronolojik sıra ile Tablo 1'de yer verilmiştir:

Tablo 1. Necil Kâzım Akses'in 1929-1992 Yılları Arasında Bestelemiş ve Düzenlemiş Olduğu Eserlere Dair Bilgiler

Tarih	Eser Adı	Enstrüman / Ses / Topluluk	Beste / Düzenleme	İlk Seslendiriliş
1929	Prelüd ve Fügler	Piyano	Necil Kâzım Akses	-
“	Türkische Invention	“	“	-
1930	Beş Pişano Parçası	“	“	Viyana
“	Allegro Feroce	Klarnet/Saksafon-Piyano	“	“
“	Poem	Keman-Piyano	“	-
“	Piyano Sonatı	Piyano	“	Viyana
1933	Şiir-Poem	Orkestra	“	Prag
“	Bir Yaz Hatırası-Boğaziçi'nde Sabah	“	“	“
“	Flüt-Piyano Sonatı	Flüt-Piyano	“	-
“	Üç Poem	Mezzo Soprano-Yaylı Çalgılar Dörtlüsü	“	Prag
“	Mete	Opera	“	-
1934	Çiftetelli	Orkestra	“	-
“	Bayönder	Opera	“	Ankara
“	Bayönder Suiti	Orkestra	“	-

¹ Türk Beşleri Türkiye Cumhuriyeti'nin çağdaş nitelikteki ilk besteci kuşağı olarak bilinmektedir. Cemal Reşit Rey (1904-1985), Hasan Ferid Alnar (1906-1978), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Ahmed Adnan Saygun (1907-1991) ve Necil Kâzım Akses (1908-1999) Türk Beşleri olarak adlandırılan müzik insanlarıdır.

1935	Şiir ve Müzik	Bas-Bariton-Orkestra	“	-
1936	Minyatürler	Piyano	“	Ankara
“	Çokseslendirilmiş Türküler	Koro	“	-
1940	Konservatuvar Marşı	Koro-Orkestra	Necil Kâzım Akses-Ulvi Cemal Erkin	-
1942	Julius Caesar (William Shakespeare) (Sahne Müziği)	Üflemeli Çalgılar	Necil Kâzım Akses	-
“	Antigone (Sofokles) (Sahne Müziği)	“	“	-
“	Ankara Kalesi	Orkestra	“	Ankara
1943	Kral Oedipus (Sofokles) (Sahne Müziği)	Üflemeli Çalgılar-Koro	“	-
1945	Yaylı Çalgılar Üçlüsü	Yaylı Çalgılar	“	-
1946	Poem	Viyolonsel-Orkestra	“	Ankara
1947	Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 1	Yaylı Çalgılar	“	Prag
“	Eşliksiz Çoksesli Koro Kompozisyonları	Koro	“	-
1947	Ballad	Orkestra	“	Ankara
1956	Timur (Tamamlanmamış)	Opera	“	-
1960	Eskilerden İki Dans	Piyano	“	-
1962	Eskilerden İki Dans	Orkestra	“	Ankara
1964	On Piyano Parçası	Piyano	“	“
“	On Türkü	Koro	“	“
“	Portreler I	Ses-Piyano	“	“
1966	Senfoni No. 1	Orkestra	“	“
1969	Keman Konçertosu	“	“	“
“	Itri'nin Neva Kâr'ı Üzerine Scherzo	“	“	“
1971	Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 2	Yaylı Çalgılar	“	İstanbul
1973	Cumhuriyetimizin 50. Yıl Marşı	Koro-Orkestra	“	Ankara
“	Sesleniş (Cumhuriyetimizin 50. Yılına)	Orkestra	“	“
“	Senfonik Destan (Cumhuriyetimizin 50. Yılına)	Soprano-Koro-Orkestra	“	“

1974	Sololar Geçidi (Timur Operası'ndan)	Soprano-Mezzo Soprano-Bariton- Orkestra	“	-
1975	Portreler II (Şiirlere Müzik)	Ses-Piyano	“	Ankara
1976	Bir Divandan Gazel	Tenor-Orkestra	“	“
1977	Orkestra Konçertosu	Orkestra	“	“
“	Viyola Konçertosu	Viyola-Orkestra	“	“
“	Capriccio	Viyola	“	“
1978	Senfoni No. 2	Yaylı Çalgılar	“	“
1979	Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 3	“	“	“
1980	Senfoni No. 3	Orkestra	“	“
1981	İdil	Viyolonsel- Orkestra	“	“
“	Barış İçin Savaş	Orkestra	“	“
1983	İstanbul'a Gönül Veren Ozanlar	Koro	“	“
1984	Senfoni No. 4	Viyolonsel- Orkestra	“	“
“	Acıklı Ezgi	Viyola	“	-
1988	Senfoni No. 5	Tenor-Koro-Org- Orkestra	“	İstanbul
“	Hayır mı Evet mi?	Şan-Piyano	“	-
1990	Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 4	Yaylı Çalgılar	“	Düsseldorf
1992	Senfoni No. 6 (İlk Bölüm Tamamlanmıştır)	Bariton-Koro- Orkestra	“	-
-	İzciler Marşı	Koro-Orkestra	“	-
-	Türkiye Marşı	Koro	“	-
-	Birlik Marşı	-	“	-
-	11'inci Tümen Marşı (Düzenleme Eser)	Askerî Bando	“	-

Kaynak: (İlyasoğlu, 1998: 255-256, Aydın, 2011: 175-177)

11'inci Tümenin Tarihçesi

11'inci Tümen 1881 yılında Bağdat'ta teşkil edilmiştir. 1908 yılında II. Meşrutiyet'in ilan edilmesinden sonra 6'ncı Orduya bağlanmıştır. 1914'te Birinci Dünya Savaşı başladıktan sonra 1'inci Ordu/4'üncü Kolordu teşkilatı altında teşkilatlandırılmış ve Denizli bölgesine konuşlandırılmıştır. Rusların Osmanlı Devleti'ne savaş ilan etmesinden sonra Çanakkale Cephesi'ne gönderilmiştir (Erkal, 1997: 25). 24 Mart 1915'te Çanakkale Cephesi'nde 5'inci Ordu kurulmuştur (Karatamu, 1971: 83, 225-228). 11'inci Tümen yeni kurulan 5'inci

Orduya bağlanarak Güney Grubu ve Asya Grubu'nda vazife yapmıştır (Erkal, 1997: 179). Tümen 6 Mayıs 1915 tarihinden itibaren Çanakkale Cephesi'nde İkinci ve Üçüncü Kirte Muharebesi, 9-24 Mayıs Muharebeleri, Birinci ve İkinci Kerevizdere Muharebesi, Zığındere Muharebesi, Kumkale Muharebesi ve Eylül-Aralık 1915 mevzi muharebelerine katılmıştır (Görgülü, 2014: 83-97, 115, 122).

Çanakkale Cephesi'nde muharebelerin sona ermesinden sonra 11'inci Tümen Trakya bölgesinde konuşlu 2'nci Ordunun emrine girmiş ve 1916 yılında 2'nci Ordu ile birlikte Kafkas Cephesi'ne görevlendirilmiştir. Tümen Kafkas Cephesi'nde Murat Nehri Mihveri harekâtına ve 1917 mevzi muharebelerine katılmıştır. 1918 yılında Suriye ve Filistin Cephesi'nde bulunan 7'nci Ordu/3'üncü Kolorduya bağlanmıştır. Osmanlı Devleti, 30 Ekim 1918 yılında Mondros Mütarekesi ile Birinci Dünya Savaşı'ndan çekilmiş ve mütareke şartları gereği ordu teşkilatını yeniden düzenlemek durumunda kalmıştır. Bu kapsamda 11'inci Tümen 7'nci Ordu teşkilatında yer alan 20'nci Kolordu'ya bağlanmış ve karargâhı Şuvarga'da bulundurulmuştur. Kısa süre sonra 12'nci Kolorduya bağlanarak Pozantı'ya daha sonra ise Niğde'ye çekilmiştir (Bıyıklıoğlu, 1999: 71, 261). Millî Mücadele'nin başlaması ile birlikte 11'inci Tümen Ankara'da konuşlu 20'nci Kolordu emrine verilmiştir. Kısa süre içerisinde Uşak'a nakledilmiş, müteakiben 1920 yılında Gediz Taarruzu'na katılmış ve taarruzdan sonra Kütahya'ya çekilmiştir (Ercan, 1999: 138, 313). 11'inci Tümen Batı Cephesi'nde Birinci ve İkinci İnönü Muharebeleri, Aslıhanlar-Dumlupınar Muharebeleri, Kütahya-Eskişehir Muharebeleri, Sakarya Meydan Muharebesi ve Büyük Taarruz'a katılmıştır (Görgülü, 2014: 350-390, Çaykiran, 2022: 87). Başkomutan Meydan Muharebesi'nde ise Başkomutan Mustafa Kemal Paşa, muharebeyi 11'inci Tümen karargâhı olan Zafertepe'den komutan etmiştir (Erkal, 1992: 154).

11'inci Tümen Batı Cephesi'nde gerçekleştirilen muharebelerin tamamlanmasını müteakip 1922 yılında 1'inci Ordu/4'üncü Kolorduya bağlı olarak Kemalpaşa'da konuşlandırılmıştır (Tüzel ve Cebecioğlu, 1995: 158-161). Türk Ordusu 1923 yılında barış kadro düzenine geçmiş ve üç ordu müfettişliği biçiminde yeniden teşkilatlandırılmıştır. 11'inci Tümen bu kapsamda 1'inci Ordu Müfettişliğine bağlı 2'nci Kolordu kuruluşuna verilmiş ve Bursa'da konuşlandırılmıştır (Oguş ve Kanat, 1996: 281).

11'inci Tümen uzun yıllar Bursa'da faaliyetlerini sürdürmüş 1992 yılında tümenlerin lağvedilmesi kararı kapsamında 11'inci Piyade Tugayı olarak teşkilatlandırılarak Denizli'de konuşlandırılmıştır. Kurulduğu

Okula gittim, bir sene sürdü, talebelik devresi. Ondan sonra da kıt'aya gittim, Selimiye'ye. Askerliğimi piyade olarak tamamladım. Tüm askerliğim müddetince müzikle çok ilgilenebildim. Bana çok yardımcı oldular. Evim yakındı, mesela, Harbiye'de okurken beni bırakıyorlardı ve eve gidip kompozisyon yapıyordum. "Ankara Kalesi" senfonik şiirini askerlik döneminde karalamışımdır. Askerliğim, savaş öncesi olmasına rağmen iki yıl içerisinde, 1939 yılı başlarında bitti (Refiğ, 2012: 34).

Resim 2. Necil Kâzım Akses Askerlik Görevi Sırasında



Kaynak: (İlyasoğlu, 1998: 78)

Necil Kâzım Akses'in 11'inci Tümen Marşı'nı, 11'inci Tümen'in tarihindeki kahramanlıkları ve başarılarından dolayı düzenlenmeye değer bulunduğu düşünülmektedir. 11'inci Tümen Marşı'nın Akses'in askerlik görevi süresi içerisinde yapmış olduğu bir çalışma olabileceği değerlendirilmektedir.

11'inci Tümen Marşı'nın Müzikal Analizi

Marşlar çoğunlukla 2/2, 2/4, 4/4 ya da 6/8'lik olarak bestelenen, sayısal bakımdan çeşitlendirilebilen ve genel itibarıyla 16 ölçülük bölmelerden oluşan forma sahip bir müzik türüdür (Mamuk, 1982: 59, Say, 2010: 426).

Tablo 2. Form Tablosu

Giriş	A		B		B ¹	
	a	a ¹	b	b ¹	b ²	b ³
4 ölçü	8 ölçü	8 ölçü	8 ölçü	8 ölçü	8 ölçü	8 ölçü

11'inci Tümen Marşı Tablo 2'de yer alan verilerden anlaşılacağı üzere temel olarak A-B-B¹ bölmelerinden oluşan bir forma sahiptir. Marşın 4 ölçülük bir girişi bulunmaktadır.

Nota 2. Giriş Bölümü

The image displays a handwritten musical score for a symphony orchestra, covering the first four measures of the introduction. The score is written for various instruments, including Clarinet (Mi b), Clarinet (si b), Oboe, Saxophone (alt), Saxophone (tenor), Saxophone (bariton), Trompet (si b), Büğlü (si b), Alto (Mi b), Tenor (si b), Trombon (Do), Küçük Bas (Do), Bas (Do), Büyük Bas (Do), and Bateri. The music is in 2/4 time and features a strong, rhythmic melody with dynamic markings like forte (f) and fortissimo (ff). The score is written in a clear, legible hand, with notes and rests clearly visible on the staves.

Giriş bölümü 1-4. ölçüleri kapsamaktadır. Trompet, büğlü, alto, tenor, trombon, küçük bas, bas, büyük bas grubu enstrümanlar başta olmak üzere, alto, tenor, bariton saksafon ve vurmali enstrümanlar grubundan trampet ile marşa uvertür girişlerine benzer bir nitelikte güçlü bir başlangıç yapılmıştır. Forte (f) ve fortissimo (ff) nüansının kullanılmasına ek olarak basamak nota, aksan ve staccato gibi vurgu ve keskinlik ifade eden tekniklerin yer alması giriş bölümünü güçlü kılan etmenler olarak göze çarpmaktadır. Giriş bölümü tekrarsız olarak seslendirilerek A bölümüne geçiş yapılmaktadır.

Nota 3. A Bölmesi

The image displays a page of musical notation, likely a score for a piece titled "AKÜ AMADER / CİLT IX - SAYI 17 – Ocak 2023". The notation is arranged in three systems, each consisting of multiple staves. The first system has six staves, the second has five, and the third has four. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "mf". The piece appears to be in a 4/4 time signature. The notation is written in black ink on a white background.

The image displays a musical score for two sections, '1. Dolap' and '2. Dolap'. The score is written on 18 staves, numbered 1 through 18. The first section, '1. Dolap', spans from measure 1 to 14, and the second section, '2. Dolap', spans from measure 15 to 18. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'mf' (mezzoforte). The score is presented in a standard musical notation style with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

A bölümü 5-14. ölçüleri (dolap dönüş ölçüleri dâhil) kapsamakta ve $a+a^1$ cümle yapısından oluşmaktadır. A bölümü incelendiğinde ezginin alto, tenor, bariton saksafon, büğlü, tenor, ikinci trombon, küçük bas, bas ve tuba enstrümanlarına verilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Ezginin söz konusu enstrümanlara verilmiş olması ile akıcı ve güçlü bir ifade ortaya çıkarılmıştır. Mib klarnet, bir, iki ve üçüncü klarnetler, obua, trompet, alto ve birinci trombonun ezgiye eşlik pozisyonunda olduğu gözlemlenmektedir. Eşlik çizgisinde bulunan enstrümanlara piano (p) ve mezzoforte (mf) nüansları verilerek ezginin net olarak duyurulmasına imkân tanınmaktadır. Vurmalı enstrümanlar grubundaki yazım tekniği askerî marş karakterini yansıtan niteliktedir. Bölme içerisinde staccato, aksan ve legato teknikleri kullanılarak marşın karakterinin oluşumuna

katkı sağlandığı gözlemlenmektedir. A bölümü birinci dolaptan tekrar edilerek ikinci dolabın seslendirilmesini müteakip B bölümüne geçiş yapılmaktadır.

Nota 4. B Bölmesi

The image displays a complex musical score for a piece titled 'Nota 4. B Bölmesi'. The score is written on multiple staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and several individual staves for different instruments or voices. The notation is dense, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The score is organized into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The overall structure suggests a multi-measure rest or a complex rhythmic pattern. The score is presented in a standard musical notation style, with a clear layout of staves and measures.

The image displays a page of musical notation for a march, consisting of 18 staves. The notation is written in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The staves are numbered 1 through 18. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff (1) starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The subsequent staves (2-18) are arranged in a way that suggests they are for different instruments or parts of a band. The notation is dense and includes many notes, rests, and dynamic markings, indicating a complex and energetic piece of music.

Marşın B bölümü 15-30. ölçüleri kapsamakta ve b+b¹ cümle yapısından oluşmaktadır. B bölümü incelendiğinde ezginin, A bölümünün aksine ağırlıklı olarak kamışlı enstrümanlara verilmiş olduğu gözlemlenmektedir. Mib klarnet, birinci klarnet, obua, alto saksofon, trompet, büğlü ve tenor ezginin verilmiş olduğu söz konusu enstrümanlardır. Ezgi neşeli ve coşkulu bir karaktere sahiptir. Ezgi çizgisinde sık sık kromatik süslemeler kullanıldığı gözlemlenmektedir. Ezgiyi icra eden enstrümanlara forte (f) nüansı verilerek ezginin net ve güçlü şekilde duyurulması sağlanmıştır. İkinci ve üçüncü klarnetler, tenor saksofon ve büğlü ise genel itibarıyla kontrşan görevinin verildiği enstrümanlar olmuştur. Eşlik görevi bariton saksofon, alto, trombon, küçük bas, bas ve büyük bas enstrümanlarına verilmiştir. Vurmalı

enstrümanlar grubuna, trampette sık tremolo, davulda ise her dörtlüğe bir vuruş gelecek şekilde askerî marş karakterini yansıtacak nitelikte bir eşlik verilmiştir. B bölümü röpriz vasıtasıyla tekrar edilerek B¹ bölümüne geçiş yapılmaktadır.

Nota 5. B¹ Bölmesi

The image displays a complex musical score for a band or orchestra, specifically the B¹ section. It consists of multiple staves, each containing various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature and time signature indicated at the beginning. The notation is dense and detailed, reflecting the intricate nature of the piece. The score is presented in a clear, legible format, allowing for a thorough examination of the musical details.

B¹ bölümü 31-40. ölçüleri (dolap dönüş ölçüleri dâhil) kapsamakta ve b²-b³ cümle yapısından oluşmaktadır. B¹ bölümü incelendiğinde ezgi ve eşlik çizgisinin B bölümünde olduğu gibi aynı enstrümanlarda devam etmekte olduğu anlaşılmaktadır. Ezgi ve eşlikte yer verilen nüanslar aynı şekilde korunmuştur. Marşın karakterine yansiyacak biçimde bölme içerisinde staccato ağırlıklı olmak üzere, aksan ve legato tekniklerine diğer bölmelerde olduğu gibi yer verilmiştir. B¹ bölümünün B bölümünün bir özeti niteliğinde bestelendiği gözlemlenmektedir. Marş B¹ bölümü ikinci dolap sonundaki senyöden B bölümüne dönülmesi ile devam etmekte ve B¹ bölümü ikinci dolabında tamamlanmaktadır.

11'inci Tümen Marşı fa majör tonalitesine sahiptir ve aynı tonalite sınırları içerisinde kalacak biçimde bestelendiği gözlemlenmektedir. Marş, armonik bakımdan incelendiğinde cümlelerde genel itibarıyla I-IV-V-V7 temel fonksiyonlarına temas edildiği anlaşılmaktadır. Marşın enstrüman kadrosuna bakıldığında günümüz Türk askerî bandolarının enstrüman kadrosundan farklı olarak alto (günümüzde korno kullanılmaktadır) ve tenor enstrümanının kullanıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca marşın enstrüman kadrosunda flüt enstrümanına yer verilmediği gözlemlenmiştir.

11'inci Tümen Marşı bestelendiği dönem itibarıyla şef partitürü ve enstrüman partiyonları günümüz modern nota yazım sistemlerinin aksine el ile yazılmış bir marştır. Bir eserin el yazması olması bestecinin/düzenleyenin bir nevi müzikal karakterini yansıtması bakımından önemlidir. Bestecinin/düzenleyenin titiz bir şekilde ayrıntısına kadar yaptığı yazım, eseri seslendirecek olan enstrüman icracılarının ve eseri idare edecek olan şefin, söz konusu eseri bestecinin istediği en doğru yoruma ulaşmasını sağlaması bakımından oldukça önem arz etmektedir. Bu kapsamda 11'inci Tümen Marşı'nın partitürü ve partileri incelendiğinde marşın ince bir işçilik ve detaycılık ile yazımının yapıldığı anlaşılmaktadır. Enstrümanların bando düzenine göre gruplar halinde uygun biçimde yazılması, nota süre değerlerinin yukarıdan aşağıya birbirine eşit şekilde denk getirilmesi, nüansların, aksan, staccato ve legato gibi marşın karakterinde etkin rol oynayan tekniklerin titizlikle yazılması, röprizlerin dönüş yönlerinin dahi belirgin şekilde yazılması söz konusu ince işçilik ve detaycılığı yansıtan ve öne çıkaran örneklerdir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Savaşlarda büyük zaferler ve kahramanlıklar yazan Türklerde marşlar oldukça önemli bir yer tutar. Bu bağlamda Türk müzik kültüründe zaferlerine ve kahramanlıklarına binaen hükümdarlara, komutanlara ve askerî birliklere bestelenen marşlar bulunmaktadır. 11'inci Tümen Marşı da bunlardan bir tanesidir. Bu minvalde 11'inci Tümenin, Birinci Dünya Harbi'nde Çanakkale ve Kafkas Cepheleğinde, Türk İstiklal Harbi'nde ise Batı Cephesi'nde göstermiş olduğu başarılar ve kahramanlıkları hasebiyle marşı bestelenmiştir. Bu marş Necil Kâzım Akses tarafından tertip edilerek Türk müzik tarihe mâl olmuştur.

11'inci Tümen Marşı, sahip olduğu tonalite, ritmik yapısı ve kahramanlık duygularını yansıtan ezgi bütünlüğü ile A-B-B¹

bölmelerinden oluşan bir formda bestelenmiştir. Marşta genel itibarıyla I-IV-V-V7 temel armonik fonksiyonlarına temas edildiği gözlemlenmiştir.

Ezgi ve eşliğin, marşın A ve B bölmelerinde kamışlı enstrümanlar ile bakır olarak tabir edilen enstrümanlarda yer değiştirilerek duyurulması orkestrasyon renklerinden hassasiyetle faydalandığını göstermektedir. Marşta ağırlıklı olarak forte nüansına yer verilmesi ile birlikte staccato ve aksan gibi tekniklerin kullanılmasının, marşın askerî bir hüviyete kavuşmasında önemli rol oynadığı tespit edilmiştir.

11'inci Tümen Marşı'nın, 18 Mart Şehitlerini Anma Günü ve Çanakkale Deniz Zaferi yıldönümü, 30 Ağustos Zafer Bayramı tören/konser faaliyetlerinde ve 11'inci Piyade Komando Tugay Komutanlığı'nda (11'inci Tümenin günümüzdeki devamı) icra edilecek törenlerde askerî bandolar tarafından seslendirilmesinin, marşın tanınmasına ve kuşaktan kuşağa aktarılmasına katkı sağlayacağı değerlendirilmektedir.

Marşlara ilişkin olarak az sayıda akademik araştırma bulunmaktadır. Bu kapsamda marşlara yönelik araştırmaların artırılmasının alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Aydın, Y. (2011). *Türk Beşleri*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Başegmezler, N. (1993). *Necil Kâzım Akses'e Armağan*, Ankara: Sevdâ-Cenap And Vakfı Müzik Yayınları.
- Bıyıklıoğlu, T. (1999). *Mondros Mütarekesi ve Tatbikatı*, Ankara: Genelkurmay Basımevi.
- Çaykırın, G. (2022). Sakarya Meydan Muharebesi'nde Türk Ordusunun Kuruluş ve Konuşu, *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları Dergisi*, 42.
- Ercan, T. (1999). *Türk İstiklal Harbi Batı Cephesi*, C.2, Ks. 2, Ankara: Genelkurmay Basımevi.
- Erkal, Ş. (1992). *Büyük Taarruz'da Başkumanda Muharebesi (30 Ağustos 1922)*, Büyük Taarruz 70'inci Yıl Armağanı, Ankara: Genelkurmay Basımevi.
- Erkal, Ş. (1997). *Birinci Dünya Harbi'nde Türk Harbi; Çanakkale Harekâtı I'inci, 2'nci ve 3'üncü Kitapların Özetlenmiş Tarihi (Haziran 1914-9 Ocak 1916)*, Ankara: Genelkurmay Basımevi.

- Görgülü, İ. (2014). *On Yıllık Harbin Kadrosu 1912-1922*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- İlyasoğlu, E. (1989). *Yirmi Beş Türk Bestecisi/Twenty Five Turkish Composers*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İlyasoğlu, E. (1998). *Necil Kâzım Akses-Minyatürden Destana Bir Yolculuk*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karatamu, S. (1971). *Türk Silahlı Kuvvetleri Tarihi (1908-1920)*, Yay.Haz. H. Toker, C.3, Ks. 6, Ankara: Genelkurmay Basımevi.
- Mamuk, Ö. (1982). *Form Bilgisi*, Ankara: K.K.K. Ankara Basımevi ve Basılı Evrak Depo Müdürlüğü.
- Oguş, Ş., Kanat, Ş. (1996). *Türk Kara Kuvvetleri Tarihi*, Ankara: K.K. Basımevi.
- Oransay, G. (1965). *Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar*, Ankara: Küğ Yayını.
- Refiğ, G. (2012). *Necil Kâzım Akses*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Say, A. (2010). *Müzik Ansiklopedisi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Tüzel, A., Cebecioğlu, G. (1995). *Türk İstiklal Harbi; Batı Cephesi*, C.2, Ks.6, Kitap 4, Ankara: Genelkurmay Basımevi.
- Yöre, S. (2011). *Çağdaş Müzik: Bestecilik Ana Akımları, Teknikleri ve Başlıca Besteciler*, *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 20 (3).

KAYSERİ'DE DEF ÇALAN KADINLAR VE MÜZİKAL KİMLİKLERİ

Women Tambourine Players in Kayseri and Their Musical Identity

DOI NO: 10.36442/AMADER.2023.89

Yasemin KARATAŞ¹

Geliş Tarihi: 02.12.2022

Kabul Tarihi: 04.01.2023

Özet

Def çalma geleneği, Türk kültüründe çoğunlukla kadınların düğünlerde, kına gecelerinde, gelin hamamlarında ve daha birçok düğün pratiğinde kullandıkları bir eğlence aracı özelliği taşımaktadır. Kültürel miras olarak değerlendirilecek olan def çalma geleneği ve defçi kadınlar günümüzde sayıları azalsa da köylerde ve ilçelerde hala aktif bir biçimde bu kültürü devam ettirmektedirler. Kayseri'de yaşayan defçi kadınların müzikal kimliklerinin tespit edilmesinin amaçlandığı bu araştırmada, defçi kadının icra ortamları, icra biçimleri, toplumsal cinsiyet ve sosyokültürel bağlamda bu gelenekten nasıl etkilendikleri ve bu geleneği nasıl sürdürdükleri belirlenmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda Kayseri'de yaşayan defçi kadınlara uygulanan yarı yapılandırılmış görüşme formu ile derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiş, elde edilen bulgular içerik analizine tabi tutularak kodlar ve temalara dönüştürülüp tablolar halinde sunulmuştur. Araştırma sonucunda, defçi kadınların müzikal kimliklerinin toplumsal cinsiyet rollerinden ve algılarından etkilendiği, icra biçimlerinin ve icra ortamlarının müzikal kimliklerinin oluşumuna etki ettiği, sosyoekonomik bağlamda kadın icracıların maddi kazanç sağlamak için bu geleneği sürdürmediği, seslendirdikleri türkülerin çoğunlukla 2/4'lük ritim yapısına sahip olduğu, inici seyir özelliği taşıdığı, Hüseyini, Uşşak, Hicaz ve Segah makam dizilerinde olduğu, icracıların Kayseri yöresine ait yöresel ağız özellikleri kullandıkları ve türkülerin ayrılık, ağıt ve aşk/sevda konularını içerdiği ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Def Çalma Geleneği, Def Çalan Kadınlar, Müzikal Kimlik.

Abstract

The tradition of playing the tambourine is an entertainment instrument mostly used by women in weddings, henna nights, bridal baths and many other wedding practices in Turkish culture. The tradition of playing the tambourine, which will be considered as a cultural heritage, and the women of the tambourine are still actively maintaining this culture in the villages and districts, although their numbers are decreasing today. In this research, which aims to determine the musical identities of the women who live in Kayseri, it has been tried to determine how they are affected by this tradition in the context of performance environments, performance styles, gender and socio-cultural

¹ Arş. Gör. Dr., Adıyaman Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, Adıyaman, Türkiye, e-posta: yaseminbayraktar@msn.com, ORCID ID: 0000-0001-9148-1003

context and how they continue this tradition. In this context, in-depth interviews were conducted with the semi-structured interview form applied to the women of the treasurers living in Kayseri, and the findings were subjected to content analysis, transformed into codes and themes, and presented in tables. As a result of the research, it was concluded that the musical identities of the drummer women were affected by their gender roles and perceptions, their performance styles and performance environments affected the formation of their musical identities, that the female performers hadn't carried on this tradition in order to gain financial gain in the socioeconomic context, and that the folk songs they sang mostly had a 2/4, descending course, Hüseyini, Uşşak, Hicaz and Segah makam scales, they use the regional dialect features of the Kayseri region, and the folk songs contain the themes of separation, lament and love.

Keywords: *The Tradition of Playing the Tambourine, Women Playing the Tambourine, Musical Identity.*

GİRİŞ

Türk kültüründe def çalma geleneği geçmişten bugüne dek birçok amaçla kullanılmış ve günümüze kadar kültürel aktarım yoluyla sürdürülmeye devam etmiştir. Şamanlarda kam katun olarak adlandırılan kadın def icracılarından yola çıkılarak def çalgısını günümüzde çoğunlukla kadınların kullanıyor olması bu kültürün devamlılığını göstermektedir. Ancak bu gelenek günümüze kadar kullanım amaçları da dahil olmak üzere değişime uğramıştır.

Günümüzde kadınların eğlence aracı olarak kullanılan def çalgısı, kadın meclislerinde kadın icracılar tarafından icra edilmektedir. Def icrası yetenekli ve sesleri güzel olan defçi kadınların söyledikleri şarkılara eşlik etmek amacıyla def çalgısını kullanıp kadın eğlencelerini sürdürmelerine olmaktadır.

Defçi kadınların bu geleneği kendilerinde yaşça büyük olan defçi kadınlardan ve ailelerinde def çalan büyüklerinden öğrendikleri düşünülmektedir. Edinilmiş akıl yoluyla toplumsal cinsiyet rolleri gereği kadınların kadınlıkla ilişkilendirilen bu geleneği sürdürmesi kültürel aktarımın gerçekleştirilmesini sağlamaktadır. Böylece günümüze kadar ulaşan def çalma geleneği gelecek nesillere de kolaylıkla aktarılabilir.

Türk Kültür Tarihinde Def

Türk kültüründe ritim eşliği olarak kullanılan def çalgısı, geçmişten günümüze dek eğlence, iletişim, dinsel ve benzeri amaçlarla kullanılan bir çalgı olma özelliği taşımaktadır. Türk kültüründe vurmali

çalgıların önemli ve vazgeçilmez bir yerinin olduğu düşünüldüğünde def çalgısının da bu bağlamda değerlendirilmesi gerektiği düşünülmektedir.

Def çalgısı farklı biçimleri ve adlandırmaları olmasıyla birlikte yapısal olarak daire biçiminde görünmektedir. Def çalgısı bir yanı açık, diğer yanı üzerine ince deri gerilmiş olan ve kasağı üzerinde metal pulları bulunan, sol elle tutulup, sağ elle vurularak çalınan bir çalgıdır (Tuğlacı, 1986: 45'ten akt. Sağlambilen,1999: 127).

Türk kültür tarihinde def sözcüğünün karşılığı ilk olarak “dumru” ya da “tümrug” şeklinde ifade edilmiştir ve Kaşgarlı Mahmuda göre; Oğuzlar'ın kullandığı tümruk sözcüğü def çalgısının karşılığı olarak belirtilmiştir (Ögel,1991: 278). Ayrıca Def çalgısı Oğuz ve Türkmenler tarafından dümrü, eski Anadolu'da dumru, Harzemşahlar tarafından def, Kırgızlarda dap, Tarançı Türklerinde dep, Kuman Türklerinde taf, Karaim Türklerinde tef olarak adlandırılmış ve dervişlerin kullandığı mazhar denilen zincirli def ile Osmanlı Devleti'nde kullanılan zilli defler bu isimlerle kullanılmıştır (Ögel, 1991: 277-282).

Orta Asya'da şekinden dolayı daire olarak adlandırılan def çalgısı günümüzde kullanılan deften farklı olarak çingiraklarla çevrilidir ve bu çalgıyı Orta Asya'da, Türkmenler, Tacikler, Özbekler, Karakalpaklar ve Kafkasya'daki toplumlar tarafından kullanılmaktadır (Okan, 2001: 13). Ögel (1991: 204), konuya ilişkin olarak Türklerde def çalgısının yaygın olarak kullanılan çalgılardan olduğunu ve müzik, ilan ve işaret gibi amaçlarla kullanıldığını belirtmiştir.

Def çalgısı hanende defî, cingan (çingene) defî, acem defî, ayıcı defî ve dervişlerin kullandığı mazhar defî olarak adlandırılıp zilli ve zilsiz olmak üzere kullanılabilir (Sağlambilen, 1999: 127-128). Bu doğrultuda def çalgısının eğlenceden dinsel amaca kadar birçok biçimde kullanıldığı söylenebilir. Def çalgısının icra biçimleri ve icra alanlarındaki çeşitlilik bu çalgının, birçok alanda yer bulabildiğini ve rahatlıkla kullanılabilirliğini göstermektedir.

Def çalgısı şaman davulunun uzantısı olarak kabul edilmekte ve bunun Türklerde önemli bir kültür ögesi olarak adlandırılabilir (Ögeli, 1991: 282). Şaman davulunun erkekler ve kam katun (kadın kam) denilen kadınlar tarafından kullanıldığı, def çalgısının da günümüzde çoğunlukla kadın icracılar tarafından kullanılıyor olması bu ortaklığı ve def çalgısının şaman davulunun uzantısı olabileceği fikrini de düşündürmektedir. Şamanlarda en çok kullanılan ve temel çalgı olarak sayılabilecek olan çalgı da şaman davulu yani def'tir (Oğuz Güner, 2018: 216).

Evliya Çelebi zilsiz olan ve içinde halkaları olan Türk deflerini dayire-i Arabistan olarak adlandırmaktadır. Ögel'e göre tartışmalı olan bir konu da Evliya Çelebi'nin dayire-i Arabistan olarak adlandırdığı Türk deflerinin Orta Asya'ya nasıl gittiği konusudur. Ögel Arabistan'da bulunan deflerin Mekke ve Medine'ye Türk Dervişler tarafından götürülmüş olabileceğini düşünmektedir (1991: 277).

Şaman davulu ve def, Orta Asya'da ve Anadolu'da yaşamış tüm Türk toplumlarının kullandığı ve onlar için vazgeçilmez olarak nitelendirilebilecek çalgılardandır. Bu bağlamda Türk toplumlarında def çalgısının isimleri değişiklik gösterse de kullanım biçimi ve kullanım amaçları ortaklık göstermektedir. Türk kültüründe öncelikle dini amaçlar çerçevesinde kullanılan bu çalgı, eğlence, haberleşme işaret gibi amaçlar doğrultusunda da yaygın bir biçimde kullanılmaktadır. Çoğunlukla kadınlar tarafından çalınan def çalgısı Türk kültürünün vazgeçilmez bir geleneği olarak Türk kültür tarihinde yerini almaktadır.

Def Çalma Geleneği ve Defçi Kadınlar

Türk kültüründe def çalma geleneği toplum için vazgeçilmez bir konu olarak değerlendirilebilmektedir. Günümüzde teknolojinin gelişmesi ile eğlence pratiklerindeki değişim sonucu defin kullanım alanında azalmalar olsa da bu gelenek hala varlığını sürdürmekte ve dinsel amaçlar doğrultusunda da kullanılmaya devam etmektedir.

Def çalma geleneği, binlerce yıl öncesine dayanan günümüzde de hala sürdürülmekte olan bir gelenektir. Bu geleneği geçmişten günümüze çoğunlukla kadınlar gerçekleştirmekte ve bu bulgulara tarihi kalıntılarda, resimlerde ve minyatürlerde rastlanmaktadır. Konuyla ilgili olarak Selçuklu seramikleri üzerinde kadın defçilerin bulunduğu ve Selçuklu döneminde bu çalgının sıklıkla kadınlar tarafından kullanıldığı belirtilmektedir (Göher Vural, 2016: 96). Beşiroğlu (2006) çalışmasında Osmanlı minyatürleri üzerinde kadın defçilerin bulunduğunu ve def çalgısının sıklıkla kadın icracılar tarafından eğlence amaçlı olarak icra edildiğini vurgulamaktadır. Harmankaya (2015) Osmanlı dönemi oryantalist resimlerde görülen kadın figürlerini incelediği çalışmasında def çalan kadın icracıların resmedildiği ve ressamların def çalan kadın figürlerine yer verdiklerini belirtmiştir.

Kılıç ve Kılıç, Avanos'ta gerçekleştirilen düğün törenlerinde davul, zurna, klarnet, cümbüş ve bağlama gibi çalgıların dışında bir de def çalgısının kullanıldığını, yalnızca kadınların ortamlarında eğlenceyi

sürdürebilmek adına defçi kadınların bulunduğunu, bu geleneğin Avanosta önemli bir yerinin olduğunu belirtmektedir (2016).

Özçimen (2019: 24-27), Karaman Sarıveliler yöresinde Düğün törenlerinin Defçi kadınlar tarafından gerçekleştirildiğini ve defî düğüne gelen kadınların maddî karşılık beklemeden çaldıklarını kına, düğün, gelin okşama, ağlatma ve eğlendirme amacıyla defçi kadınların söylediği türkülerin düğünde kullanıldığını belirtmektedir.

Özgün (2007: 55), defçi kadınlar geleneğinin, binlerce yıl öncesine dayanıp bugüne ulaştığını arkeolojik buluntular ve antik metinlerde de bu konulara rastlanıldığını, kadınların eğlence amacıyla düğün ve bayramlarda def çalgısını kullandığını ve hatta def çalgısının olmadığı durumlarda tepsî ve sini gibi materyaller kullanarak kadınların geleneği ve bu çalgıyı yeniden icat ettiklerini ifade etmiştir.

Defin çalma geleneğiyle, düğünler aracılığıyla kültürel aktarım sağlanması geleneğe katkı sağlaması açısından oldukça önemlidir. Bu bağlamda düğünler def çalgısının vazgeçilmez icra ortamlarıdır. Düğün sürecinde özellikle kadınlar tarafından bu geleneğin sürdürülüyor olması, yine geleceğe aktarımda kadınların aktif olarak bu çalgının icrasında görev alabileceği edinilmiş akıl yoluyla aktarılan bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanında türkülerle yoluyla bazı kültürel öğelerin gelecek nesillere bu gelenek aracılığıyla aktarılması söz konusudur.

Kadınların def çalmayı çoğunlukla aile geleneği olarak gerçekleştirdikleri ve yine düğünlerde gördükleri büyüklerinden öğrendikleri bilgileri korudukları söylenebilir. Bu geleneği ancak bu şekilde aktif tutabildikleri düşünülmektedir. Yine kadın icracıların eğitim almadıkları düşünülerek kulaktan öğretim yöntemi ile bu icra biçimini sürdürdükleri ve kültürel aktarımı sağladıkları söylenebilmektedir.

Kadının Müzikal Kimliği

Kadın icracıların müzikal kimlikleri, icra ortamlarından icra biçimlerine kadar birçok alanı kapsayan geniş bir yelpazeyi içermektedir. Kadın icracıların icra biçimlerini etkileyen birçok etmen aslında müzikal kimliklerini de oluşturmaktadır. Kadın müziği ve kadınların müzikal kimliği onların iç dünyasını ve toplumsal rollerini anlayabilmemiz adına önemli bir ipucu mahiyetindedir.

Kadınların müziğin yaratıcılık ve icra boyutuna aktif bir biçimde katılıyor olması, Türk kültüründe kadının önemli bir pozisyonda

olduğunun göstergesi olarak görülmektedir. Bu bağlamda kadınların müziğe aktif olarak katılımları aslında geçmişten günümüze yaşadıkları olayları ifade etmelerine olanak sağlamakta ve duygu-düşüncelerini dile getirmelerini sağlamaktadır. Müziği eğlenmek, duygularını ifade etmek ve acılarını dile getirmek amacıyla araç olarak kullanan kadınlar, toplumda kendilerini ifade biçimi olarak müziği kullanmış ve bu bağlamda müzikal kimliklerini oluşturmuşlardır.

Kimlik kavramı, kim olmayı ifade etmektedir. Aydoğdu (2004: 117) kimlik kavramının aynılığı ve sürekliliği içeren Latince idem kökünden türetildiğini belirterek, Türkçe’de kim soru kökünden ortaya çıktığını ve temelde aynı olmayı, hangi kişi olmayı, tek olmayı ifade ettiğini vurgulamıştır.

Müzik ile kimlik bağı ve etkileşimi düşünüldüğünde ise müzikal kimlik terimi ortaya çıkmaktadır. Müzikal kimlik kavramını değerlendirecek olursak, bireylerin yaptıkları müziklerin yapısını, özelliklerini, icra biçimlerini ve icra ortamlarını, yöresel icrasını, farklılıklarını, kültürel belleğe ait özelliğini ve daha birçok müzikal çerçeveye ilişkin karakterleri ortaya koymaktır. Bu durum bireylere ve toplumlara özgü olarak, onlara ait olarak ortaya çıkmaktadır.

Bir kültür ürünü olarak müzik yaşamımızda büyük bir yere sahiptir ve bu bağlamda kimlik inşa sürecinde müzikolojik söylemlerden bahsedilebilir (Işıktaş ve Tanar, 2015: 33). Müzikal kimliğin inşa sürecinde toplumların ve bireylerin sahip olduğu kültür doğrudan etkilidir. Bireylerin müzikal kimliklerinin oluşmasında da kültürel faktörler önemli ölçüde katkı sağlamaktadır.

Yıldırım konuya ilişkin olarak, bulunduğumuz ortamın kimliğimizi belirlediğini, kimliğimizin de etkinliklerimize yansındığını ortaya koymakta, müziğin kimliğimizi ve kültürümüzü ifade eden sembelleri ve davranış biçimlerini ifade ettiğini belirtmektedir (2004). Böylece ait olduğumuz toplumun müzik kültürü ve müzikal yapısı da müzikal kimliğimizi oluşturma konusunda büyük bir rol oynamaktadır.

Bireyler müzikal yaşantılarında kendilerini tanımlamaları için müzikal kimlik kavramı kullanılabilir. Bu durum aslında bireylerin kime ait olduğunu, neye ait olduğunu, hangi topluluğa özgü müzikleri gerçekleştirdiğini, nasıl gerçekleştirdiğini ortaya koymaktadır. Kadın icracıların da bu kanon içerisinde yer aldığı düşünüldüğünde aktif olarak görev aldıkları ve müzikal kimliğe sahip oldukları yadsınmaz.

Türk kültüründe kadınlar kendilerini ifade etmek amacıyla özel alanlarda ve kadın meclislerinde icra ortamları bulabilirken, yalnızca bu

ortamlarda aktif olarak müzikal yaşantılarını sürdürebilmektedirler. Türk kültüründe kadın müzisyenlerin erkeklerin bulunduğu ortamlarda müzik yapmaları hoş karşılanmayabilmektedir. Kadınların müzikal kimliklerini ortaya koyacakları ortamlarda kadınların geri planda kalıyor olması toplumsal cinsiyet rolleri doğrultusunda toplum içerisindeki müzikal kimliklerini ve müzikal yaşamdaki görünürlüklerini etkilemektedir.

Çınar (2016: 3126-3127) konuyla ilişkili olarak kadın âşıklarla gerçekleştirdiği çalışmasında, kadın icracıların icra ortamlarının, bu sanatı hangi koşullarda öğrendiklerinin, kadın icracıların eserlerinde hangi kalıpları kullandıklarının, kimden feyz aldıklarının müzikal kimliklerini etkilediğini belirtmektedir.

Kaplan, (2007: 960) müzikal kimliğin ait olduğu kültürden beslendiğini, icracıların ait oldukları toplumun dil ve kültürel özelliklerini taşıyan eserler ortaya koyduklarını ve bu doğrultuda ortak bir müzik diline sahip olduklarından toplum tarafından beğeni topladıklarını belirtmektedir.

Toplumsal ve sosyolojik bağlamda müzikal kimliğin oluşum süreçlerinden bahsedildiği gibi bir de yalnızca kadın icracıların seslendirdiği eserler özelinde müzikal kimlik aidiyeti söz konusudur. Haşhaş, müzikal kimlik kavramını herhangi bir eserin türü, biçimi, formu, aidiyetliği ve benzeri birçok değişken açısından sınıflandırılma ve belirlenmedeki tüm unsurlar olarak ifade etmektedir (2017: 10). Buna ek olarak müzikal kimlik oluşumunda türkülerdeki ses genişliği, ezgi karakteri, makamsal dizi, usul, ağız/şive, yöresel üslup/tavır ve kullanılan çalgıların da önemli etkenlerden olduğu düşünülmektedir (Haşhaş, 2017: 11).

Kayseri’de Def Çalan Kadınlar

Türk toplumunda düğünlerde kadın ve erkeklerin farklı ortamlarda eğlendikleri düşünüldüğünde, kadınlar arasında eğlenceyi sürdürmek adına bir kadın icracıya ihtiyaç duyulmaktadır. Kadınların kendilerine özel olan bu alanda kadın bir icracı tarafından eğlencenin yönlendirilmesi sağlanmaktadır. Defçi kadınlar, kadınlar için özel alanlarda def çalgısını icra etmekten sorumlu kişilerdir ve kadınların eğlenmesinden sorumludurlar. Kadın icracılar yalnızca kadınların bulunduğu ortamlarda icralarını sürdürmektedirler.

Kayseri’de geçmişten günümüze bu süreci yürütmek adına kadın icracılar yaygın bir biçimde def çalgısını kullanmışlardır. Kadınların

erkeklerin ortamında eğlenceye katılmamasından kaynaklanan bu ihtiyaç toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde ortaya çıkmaktadır. Düğünlerde kadınların eğlenmesini sağlayan defçi kadınlar çoğunlukla sesi toplum tarafından beğenilen ve müzikal bağlamda yetenekli kişilerden oluşmaktadır.

Kayseri’de def çalan kadınlar düğün sürecinde dans etmeye, gelin ağlatmaya ve düğüne gelen hanımları oyunlar ve yarışmalarla eğlendirme amaçlı türküler söylemekte ve çalgılarıyla türkülerle eşlik etmektedirler. Kadın icracıların icra ettikleri türkülerin temaları çoğunlukla eğlenceye yönelik türkülerden oluşmaktadır.

Kayseri’de def çalan kadın icracıların kullandığı def çalgısı yaklaşık 30-40 cm büyüklüğündedir ve kasnağında ziller bulunmaktadır. Sol el ile tutulan def çalgısı, sağ ve sol el parmaklarının deri ve zillere vurularak ses çıkarılması ile çalınmaktadır. Bu doğrultuda kadın icracıların Kayseri yöresinde düğün pratiklerini gerçekleştirmek için icra ettikleri def çalgısı zilli defdir. Bu çalgının kültürel aktarım sonucunda günümüze kadar kullanımının sağlandığı düşünülmektedir.

Araştırma sürecinde Kayseri’de def çalan kadın icracıların geçmişte olduğu kadar yaygın olmadığı tespit edilmiştir. Düğün pratiklerindeki değişim, teknolojik aletlerin yardımıyla gerçekleştirilen düğünler ya da kadın erkek birlikte yapılan düğünler defçi kadınlara olan ihtiyacı azaltmış ancak varlıklarını sonlandırmamıştır. Köylerde ve ilçe merkezlerinde ünlenmiş defçi kadınların bu kültürü günümüzde de sürdürdüğü görülmektedir.

Konuya ilişkin olarak Çevik ve Kaltakçı (2011: 611) çalışmalarında Osmanlı toplumunda da kırsal bölgelerde ya da yerel nitelikli Anadolu halk musikisi içinde kadınların, kadın meclislerinde, def, kaşık, fincan gibi vürmal sazlar eşliğinde şarkı, türkü söylediğini belirtmektedir.

Yine def çalgısıyla benzerlik gösteren delbek çalgısıyla bir çalışma gerçekleştiren Büyükokutan Töret (2014), delbekçi kadınların şaman kültüründeki kam katunlarla benzerlik gösterdiğini ve delbek çalgısını geçmişte onların kullandığı amaçlar doğrultusunda kullandıklarını belirterek günümüzde bu amacın dışına çıkıp yalnızca eğlence amaçlı olarak kullandıklarını belirtmiştir. Ayrıca Teke yöresinde delbekçi kadınların kına törenlerine, düğün törenlerine, sünnet düğünlerine, gelin hamamlarına ve benzeri birçok eğlence ortamına kadınların eğlencelerini sürdürmek amacıyla katıldıklarını vurgulamıştır.

Şirin Özgün (2007) Anadolu ve çevresinde def çalan kadınların kadın meclislerinde düğün pratiklerini gerçekleştirmek için tutulduğunu ve bu süreci defçi kadınların yönettiğini vurgulamıştır. Ayrıca organolojik bağlamda incelediği deri gerilmiş daire şeklindeki çalgıların ve def çalgısının Anadolu ve çevresinde çoğunlukla kadınlar tarafından düğünler sırasında kullanıldığını belirtmektedir.

Araştırma kapsamında Kayseri’de def çalan kadınlar ve müzikal kimlikleri incelenmiş bu doğrultuda “Kayseri’de def çalan kadın icracıların müzikal kimlikleri nasıldır?” sorusu problem cümlesi olarak belirlenmiştir. Araştırmada Kayseri’de def çalan kadın icracıların müzikal kimliklerinin tespiti amaçlanmış bu doğrultuda kadın icracılarla görüşmeler yapılarak, icra ortamları ve icra biçimleri, toplumsal cinsiyet bağlamında çalgı tercihleri ve icra biçimleri, sosyokültürel bağlamda def çalma geleneğini sürdürme biçimleri ve müzikal kimlikleri ortaya konmaya çalışılmıştır. Araştırma, Kayseri’de def çalan kadınların müzikal kimliklerinin ortaya konması ve Kayseri yöresinde daha önce benzer bir çalışmanın gerçekleştirilmemesi açısından önemli görülmektedir.

YÖNTEM

Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden betimsel modele yer verilmektedir. Veri toplama aracı olarak görüşme tekniği kullanılmış ve Kayseri’de def çalan 6 kadınla yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılarak derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Görüşme sonucunda elde edilen veriler içerik analizine tabi tutularak kodlar ve temalar halinde tablolastırılmıştır. Tablolarda frekans (f) ve yüzdelik (%) değerlere yer verilmiştir. Kadın katılımcıların izinleri dahilinde görüşmeler kayıt altına alınmıştır. Ayrıca kadın icracıların seslendirdiği eserler duyumsal (işitsel) analiz yöntemi ile analiz edilmiş kadın katılımcıların müzikal kimliklerinin belirlenmesi sağlanmıştır.

Araştırmanın evrenini Türkiye’de def çalan kadınlar oluştururken, örneklemini ise Kayseri’de def çalan kadınlar oluşturmaktadır. Örneklem belirlemede kartopu örnekleme yöntemi kullanılmış ve kadın katılımcılara bu şekilde ulaşılmıştır. Kartopu örnekleme yöntemi “özellikle nadir görülen durumları incelemede bu özellikte bir bireyle temas kurulmasının ardından, bu bireyin yardımıyla diğer bir bireyle görüşüp zincirleme olarak örnekleme oluşturma işlemidir (Pagano, 1993: 469-472’den akt. Kılıç, 2013: 44-45).

BULGULAR

Bu bölümde katılımcılardan elde edilen görüşler içerik analizine tabi tutulmuştur. Ortaya çıkan tema, alt tema ve katılımcı sayılarının yüzdelik değerleri (%) ve basit frekans (f) değerleri alınarak tablolar halinde sunulmuştur.

Tablo 1. Kültürel Aktarım Bağlamına İlişkin Kadın Katılımcı Görüşleri ve Müzikal Kimlikleri

Tema	Kod	Katılımcılar	f	%
Çalgıya başlama yaşı	Küçük yaştan beri	K1, K2, K3, K4, K5, K6	6	100
	50-60 yıldır	K3	1	16,66
	15 yaş	K4	1	16,66
	10 yaş	K6	1	16,66
Çalgı kullanım amacı	Eğlence	K1, K2, K3, K4, K5, K6	6	100
Kimden öğrendiği	Yaşı büyük defçi kadınlar	K1, K2, K3, K4, K5, K6	6	100
	Anne, anneanne, teyze, hala	K2, K6	2	33,32
Öğrenme yöntemi	Usta-çırak ilişkisi	K2, K6	2	33,32
	Kulaktan, görerek, izleyerek	K1, K2, K3, K4, K5, K6	6	100
	Kendi kendime	K1, K2, K3, K4, K5, K6	6	100
Ünlenmiş kişiler	Tefidenin Hikmet	K3	1	16,66
	Zaranın Havva	K3	1	16,66
	Çıkılının Emine	K2, K6	2	33,32
	Kadife Çiçek	K2, K6	2	33,32
	Müşerref Yalçın	K4	1	16,66
	Kanbur Şaziye	K6	1	16,66

Tablo 1’de görüldüğü gibi, çalgıya başlama temasına ilişkin olarak katılımcıların %100’ü küçük yaştan itibaren def çaldığını, %16,66’sı ise 50-60 yıldır def çaldığını, 15 yaşından ve 10 yaşından beri def çaldığını belirtmiştir. Katılımcıların çalgı kullanım amacı temasına ilişkin olarak %100’ü eğlence yanıtını vermişlerdir. Çalgının kimden öğrenildiği temasına ilişkin olarak katılımcıların %100’ü yaşı büyük olan defçi kadınlardan yanıtını verirken, %33,32’si anne, anneanne, teyze, hala... gibi yakın akrabalarından öğrendiğini ifade etmiştir. Öğrenme yöntemi temasına ilişkin olarak kadın katılımcıların %33,32’si usta-çırak ilişkisi yanıtını verirken, %100’ü kendi kendine başka kadınlardan bakarak görerek öğrendiğini belirtmiştir. Kadın katılımcıların def çalma konusunda ünlenmiş ve tanınmış kişiler temasına ilişkin olarak %16,66’sı Tefidenin Hikmet, Zaranın Havva, Müşerref Yalçın ve Kanbur Şaziye

yanıtını verirken, %33,32'si Çıkılının Emine ve Kadife Çiçek yanıtını vermiştir. Bazı defçi kadınların görüşleri şu şekildedir:

K4; “Çalmaya başladığımda 15 yaşındaydım. Düğüne giderdik. Orda öyle başladım. Aslında düğünlerde dama çıkardık damdan izlerdik. Ta damdan indirirlerdi beni ille kız anasını sen çalacan, türkü çalıp oynatacan milleti diye. Sesim güzel diye isterlerdi. Bunu bizden önce büyüklerimiz vardı o çalanlardan öğrendim. Düğünlerde çalan teyzelerimizden öğrendim. Birbirimizden öğrendik yani.”

K1; “Eskiden belli çalarım. Düğünler oluyordu. Çok küçüktüm. Kendi kendime öğrendim. Düğünlerde sesim güzeldi çalarmısın dediler. Öylelikçe başladım. Öğrendim. Sesim pek güzeldi. Bak mesela 80 yaşına girdim hala söylerim.”

K3; “Düğün başlar bitene kadar tek başıma çalar söylerim. Bu çalgıyı da kimseden öğrenmedim. Kendi kendime aklımdan çaldım. Düğünlerde çalan başka kadınlardan görerek öğrendim ben de.”

K2; “Yeşilhisar’da düğünlere giderdik. Küçükken oralarda bizi oynatırlardı. Orda başka çalan kadınlardan görerek öğrendim. Heves edip çalmaya başladım. Çalanların hepsi de kadındı.”

K6; “Def çalan ünlü teyzeler vardı biri de benim halamdır. Çıkılının Emine, Kanbur Şaziye ünlenmiş kişilerdi. Yeşilhisar’da üç dört kadın vardı toplamda. Sıraya girerlerdi onlar için. Düğünlerinde çalsınlar diye”

K5; “Çok evvelden düğünlerde çalmaya başladım. Eskiden herkese bir çalgı düşüyordu bana da def düştü. Çalan kişilerden öğrendim. Onlar nasıl çalıyorsa bende öyle yapmaya çalıştım. Ekip arkadaşlarım vardı ama tek başıma da çalardım.”

Tablo 2. İcra Ortamları ve İcra Pratikleri Bağlamına İlişkin Kadın Katılımcı Görüşleri ve Müzikal Kimlikleri

Tema	Kod	Katılımcılar	f	%
İcra ortamları	Düğün	K1, K2, K3, K4, K5, K6	6	100
	Kına gecesi	K1, K2, K3, K4, K5, K6	6	100
	Asker uğurlaması	K3, K4, K6	3	49,65
	Nişan törenleri	K1, K2, K3, K4, K5, K6	6	100
	Sünnet düğünleri	K1, K3	2	33,32
	Gelin hamamı	K5, K6	2	33,32
	Yüz açımı	K6	1	16,66
	Kadın meclisleri	K4, K6	2	33,32
İcra pratikleri	Def çalar şarkı söylerim	K1, K2, K3, K4, K5, K6	6	100
	Tek başıma çalarım	K1, K2, K3, K4, K5, K6	6	100
	İki kişi çalarlık	K4	1	16,66
	Eğlendirir, oyunlar oynatırım	K1, K2, K3, K4, K5, K6	6	100
	Gelini ağlatırım	K1, K2, K3, K4, K5, K6	6	100
	Yarışmalar yaptırırım	K2, K3, K6	3	49,65

Tablo 2’de defçi kadınların icra ortamları temasına ilişkin olarak kadın katılımcıların %100’ü düğün, kına gecesi, nişan töreni, %49,65’i asker uğurlaması, %33,32’si sünnet düğünü, gelin hamamı, her türlü kadın meclisleri ve %16,66’sı ise yüz açımı yanıtını vermiştir. Defçi kadınların icra pratikleri temasına ilişkin olarak kadın katılımcıların %100’ü def çalar şarkı söylerim, tek başıma çalarım, eğlendirir oyunlar oynatırım ve gelini ağlatırım, %33,32’si ise yarışmalar yaptırırım yanıtını vermiştir. Bazı defçi kadınların görüşleri şu şekildedir:

K3; “Sünnete, düğüne, nişana gidilir. Askere, kına gecesine bunlara gidilir. Buralarda çalınır. Düğünlerde oyun oynatırdım. Mesela sekme vardı. Kaşıkla sekerdi kadınlar. Kim daha uzun sekerse o birinci olurdu. Sekme türküsü. Ağlatma olurdu gelini ağlatmak için söylerdim.”

K5; “Düğün, kına gecesi, nişan töreni ve gelin hamamında çalınırdı def.”

K4; “Çalarken bir arkadaş olurdu yanımda ikimizde sesi tutardı birbirine. Aynı anda çalıp söyledik iki kişi giderdik düğünlere. Aslında def çalgısı sadece düğünlerde değil kadınların kızların olduğu her yerde çalınırdır. Düğünlerde, kına gecelerinde, halı dokurken, çamur çığnırken, tarlaya giderken, kızların olduğu her ortamda çalıp söyledik. Bi bekçi olurdu erkekler giremezdi aramıza o yüzden kadınların arasında çalar söylerim sadece.”

K1; “Üç gün sürerdi. Cuma gününden başlardı. Bayrak dikilirdi. Cumartesi günü düğün olurdu. Pazar günü de gelin çıkardı. Bende bu arada hep çalardım. El üstünde tutarlardı.”

K2; “Kınada gelin ağılatılır. Oynamak isteyen oynatılır. Yarışma yapılır. Ha bir de tiyatral oyunlarımız olur. Kız evinde kadınların arasında cuma günü değişik kıyafetler giyilir iki kadın olur erkek kıyafeti giydirilir. Kadınlara bıyık şapka giydirilir. Eğlence amaçlı gülünüp eğlenilir defçi de bu işin içinde kadın ortamında erkek olmayacağı için kadın ortamına erkek kılığında kadın sokulur absürt giydirilir yani.”

K6; “Def çalgısı kına, düğün ve kadınların olduğu bütün eğlencelerde çalınırdı. Düğün bittikten sonra dördüncü gün yüz açımı olurdu ordada çalınırdı. Düğünlerde defçi kadınlar gelini ağılatırlardı, oyun oynatır ve yarışma yaptırırlardı. Zıplama yarışması. Tiyatral eğlenceler olurdu. Kadınlar erkek kılığına girerlerdi. Kadınlar arasında eğlenirlerdi. İçkili kılığına girerdi bir kadın diğer kadınları oynatmaya çalışırdı. Kadınlarda nazlanır çekinirlerdi. Bu arada def çalınırdı tabii. Gözümün önüne geldi eski düğünler çok eğlenceliydi. Annem maske gibi birçok malzeme kullanırdı. Çocuklar çekinir korkarlardı. Tiyatral oyunlar çıkarırlardı. Kayalar türküsü vardı. Bu türküyü çalardı defçi kadın. Kim daha çok zıplayacak ve en uzun kim zıplayacak diyerek yarışarlardı. Birlerini yeneceklerdi yani. Bir de allılar vardı türkü bitene kadar oynanırdı. Allılar dedikçe ayaklarının uçlarını birbirlerine değdirirlerdi. Ama çok dikkatli olmaları lazım o hizaya bakarlardı ve ayaklarının üstlerine basmamaya çalışırlardı. Çok iyi ayarlarlardı. Yaşlılar oynardı genelde.”

Tablo 3. Toplumsal Cinsiyet Bağlamına İlişkin Kadın Katılımcı Görüşleri ve Müzikal Kimlikleri

Tema	Kod	Katılımcılar	f	%
Çalgının cinsiyet kimliği	Kadın çalgısıdır	K1, K2, K3, K4, K5, K6	6	100
Kullanan kişinin cinsiyet kimliği	Kadınlar çalar	K1, K2, K3, K4, K5, K6	6	100
	Erkekler de çalar	K3	1	16,66
İcra ortamı	Kadın meclislerinde çalınır	K1, K2, K3, K4, K5, K6	6	100
	Erkekler ortama girince eğlence durur.	K1, K2, K3, K4, K5, K6	6	100
	Artık düğünler karışık oluyor	K3	1	16,66
Toplumun bakış açısı	Olumludur	K1, K2, K3, K4, K5, K6	6	100
	Hiç olumsuz tepki almadım	K1, K2, K3, K4, K5, K6	6	100

Tablo 3’te defçi kadınların toplumsal cinsiyet bağlamında çalgılarına atfettikleri cinsiyet kimliği temasına kadın katılımcıların %100’ü kadın çalgısıdır yanıtını vermiştir. Def çalgısını kullanan kişilerin cinsiyet kimliği temasına ilişkin olarak kadın katılımcıların %100’ü kadınlar çalar, %16,66’sı erkekler de çalar yanıtını vermiştir. Def çalman icra ortamları temasına ilişkin olarak kadın katılımcıların %100’ü kadın meclislerinde çalınır cevabını vermiştir. Def çalan kadınlara toplumun bakış açısına ilişkin olarak kadın katılımcıların %100’ü toplumun bakış açısının olumlu olduğunu ve hiçbir olumsuz tepki almadıklarını belirtmişlerdir. Bazı defçi kadınların görüşleri şu şekildedir:

K1; “Def kadın çalgısıdır. Hep kadınlar çalar. Sadece kadınların arasında çalınır. Erkekler kendi arasında olurdu. Bizim onlarla işimiz yok. Biz kadınların arasında. Erkeklerde kendi arasında saz çalardı. Düğünlerde def çalan bir kadın olduğum için hiç sorun yaşamadım Deli olurlardı. Çok severlerdi Gadife gelmiş diye beni çağırırlardı hemen. Allaaah gençken bir de zilli defim vardı. Güzel çalardım.”

K2; “Def kadın çalgısıdır. Defçi erkek görmedim. Bu çalgıyı hep kadınlar çalar. Eskiden zaten kadınlarla erkeklerin bir arada olma adeti yoktu. Eskiden düğünün yapıldığı odaya bir adam girdiği zaman herkes otururdu. O sırada düğün durdurulurdu. Oyun oynanıyorsa da defçi çalmayı keserdi. O kadınlarda erkek gidene kadar oyunu durdururdu. Def çaldığım için de hiç tepki görmedim. Sonuçta eğlence amaçlı yapılıyor. Sonuçta düğün var düğünde oynanır ve gülünür. Birinin bu işi yapması lazım yani. Eskiden saz yoktu söz yoktu sadece davulla gelin alınırdı olmaz o zaman kadınlar eğlenemezdi. Kınada da sadece ağlatma olurdu. O yüzden kadınları eğlendirecek bir kadın lazım yani bunu bir kadının yapması gerekiyordu.”

K3; “Bu çalgıyı kadınlar çalar. Ama şimdi erkeklerin çaldığını da görüyorum. Aslında bu çalgı kadın çalgısıdır kadınlara yakışıyor çünkü. Eskiden düğünlerde kadınlar olurdu. Düğünler ayrı ayrı olurdu. Kadınlara çalardım sadece. Ama şimdi karışık oluyor. Düğün salonu oluyor. Çağırıyorlar, erkeklerde oluyor gidiyorum. Erkeklerde oynuyor şimdi. Büyüğü babam, küçüğü kardeşim olsun, en küçüğü de oğlum olsun diyorum. Nörüyüm. Eskiden erkek girdiğinde düğün dururdu. Ayağa kalkardık erkek gelince. Şimdi öyle değil. Kadın olduğum içinde hiç zorluk yaşamadım hatta aksine severlerdi, desteklerlerdi. Evimden alırlardı, evime getirirlerdi. Kadın olduğum için daha özenli davranırlardı. Şeker alırlardı bana ağzım sulansın diye beni el üstünde tutarlardı. Evimden alıp evime bırakırlardı.”

K4; “Bu çalgı kadın çalgısıdır. Kadınlar çalar hep. Ben de şimdiye kadar kadınların içinde çaldım hep, erkeklerin içinde çalmam hiç. Defçiyim diye bana çok güzel davranırlardı. Herkes severdi. Çok severlerdi. Bir baskı hissetmedim. Hüsüsü özellikle çağırırlardı. İhtiyaçları var çünkü zevk alıyorlardı ta tepeden indirirlerdi beni. Kolumdan tutup sündürürlerdi. Oynatıyordum bu kadınları çünkü eğlendiriyordum. Yoksa yapamazlardı. Severlerdi beni.”

K5; “Kadınlar çalan bu çalgıyı, kadın çalgısıdır. Erkeklerin arasında çalınmaz. Defçiye de çok önem verirler severler.”

K6; “Kadın çalgısıdır bu kadınlar çalar sadece, eskiden erkekler girdiğinde düğün ortamına düğün dururdu. O yüzden sadece kadınların olduğu kadınların eğlendiği yerde çalınır. Bir de defçi kadınlar çok sevilir. Çünkü eğlenceyi onlar yapar.

Tablo 4. Sosyoekonomik Bağlama İlişkin Kadın Katılımcı Görüşleri ve Müzikal Kimlikleri

Tema	Kod	Katılımcılar	f	%
Ücret talebi	Hayır, sevdiğim için def çalarım.	K2, K3, K4, K5, K6	5	82,97
	Evet ücret karşılığında def çalarım	K1, K3	2	33,32
Bahşış toplama geleneği	Defin içine para toplanır	K1, K2, K3, K4, K5, K6	6	100
Mesleki durum	Düğünlerde def çalmak bir meslektir.	K1, K2, K3, K4, K5, K6	6	100
	Geçimimizi bundan sağladık	K1	1	16,66
Gelir durumu	Maddi gelir kaynağı olabilir.	K1, K2, K3, K6	4	66,64
	Sağladığım kazançla hayatımı sürdürebilirim	K1, K2, K6	3	49,98

Tablo 4’te def çalan kadınların icraları karşılığında ücret talep etmeleri temasına ilişkin kadın katılımcıların %82,97’si ücret karşılığında def çalmadıklarını ve def çalmayı sevdikleri için düğünlerde def çaldıklarını, %33,32’si ise ücret karşılığında def çaldıklarını ve düğünlere gittiklerini ifade etmişlerdir. Bahşış toplama geleneği temasına ilişkin olarak kadın katılımcıların %100’ü defin içine bahşış toplandığını belirtmiştir. Mesleki durum temasına ilişkin olarak kadın katılımcıların %100’ü düğünlerde def çalma geleneğinin bir meslek olduğunu ve %16,66’sı geçimlerini bu işten sağladığını belirtmiştir. Gelir durumu temasına ilişkin olarak kadın katılımcıların %66,64’ü düğünlerde def çalma geleneğinin maddi gelir kaynağı olduğunu ve %49,98’i düğünlerde

çaldığı deften sağladığı kazançla hayatını sürdürebileceğini ifade etmiştir. Bazı defçi kadınların görüşleri şu şekildedir:

K1; “Para karşılığında yaparım. Geçimimizi bunla sağladık hep. Herifim çalışmazdı iyi para kazandım. Defimin içine de bahşiş atarlardı bir de düğün sahibinden ayrıca para alırdım. Bu işten kazandığım parayla güzel geçindik. Paramı çaldığım defe atarlardı. Şimdi geline sokuyolar. Bak hiç unutmam Çerkez’in Fadime’nin bir düğünü oldu. Ona gittim. Bi beş milyon para verdi. Ona neler aldım da neler almadım. Çok paraydı kendime bluz aldım, eve yağ aldım, sabun aldım, tursil adım. Herif deliriyor. Geldim eve çırtım parayı. Bariiii dökülürdü böyle para. Hesap ederdi. Şu kadar para avrat derdi. Yokdu. Aman. Onu hiç unutmadım.”

K6; “Nefesim kurudu diye bi defi uzatırdı defçi kadınlar. Atılan paraları toplar cebine koyardı. Bu onun hakkıdır bu geline ya da aileye vermez kendine alırdı. Nefesi kuruyo sonuçta, yoruluyor. Hakkı bu. İyi para alırlardı. Ama her gün düğün olmazdı eskiden. Tarlada bahçede çalışıyordu insanlar. Bu da ek gelir gibi düşünelim. Eskiden düğünlerde kış günü olurdu zaten. Yazın iş vardı çünkü. Şu an nasıl orkestralar para alıyorsa, onlar da o şekilde işlerini yapıyorlardı. Ama ücretleri çok doyurucu olmazdı. Zaten çoğunlukla da zevk aldıkları için bunu yaparlardı.”

K3; “Benim için para mühim değil yeter ki İncesu’muz şinelsin. Ama benim asıl amacım para değildi. Paraya ihtiyacım yoktu çünkü kocam Almanya’da çalıştı. Kimi bi bidon pekmez verirdi. Kimi bi bidon salça verirdi. Kimi bir heybe üzüm verirdi. Kimi iğde verir, kimi buğday verir, kimi para verir, yani illede bana şu parayı vereceksiniz demem. Sevdiğin için İncesu’muzu, bu kültürü sevdiğim için çalışıyorum.”

K2; “Ev sahibi parasını verir ama bahşiş de atılır. Defi tutar herkesin önüne kimin gönlünden ne koparsa bahşişlerler. Güzel bir gelenek ve adetimiz. Ev hayatına da destek tabii ki eşine destek olabilirsin. Hak ettiğimiz karşılığı alıyoruz yani. İyi para alıyoruz.”

K4; “Para karşılığında hiç yapmadım. Sevdiğim için yaptım. İçimden geliyordu. Hem o zaman kimde para vardı kızım. Def çalmayı seviyordum. Hatır için yapıyordum. Bahşiş de toplanırdı ama ben geline toplardım. Geline verirdim. Kendim hiç almadım. Ama parayla çalanlar vardı onlar da maaş gibi alırlardı paralarını. İyi para alırlardı.”

K5; “Para da almadım, bahşiş de toplamadım ama para da alınır bahşiş de toplanır. Bu gelenek çünkü.”

Tablo 5. Def Çalan Kadınların Seslendirdiği Türküler ve Müzikal Kimlikleri

Türkü Adı	Ritmik yapı	Seyir Yapısı	Makam Dizisi	Yöresel ağız	Tema
Kürtlerin Devesi	2/4	İnici	Hüseyni	Kayseri	Ayrılık
Şu Derenin Yılanı	2/4	İnici	Uşşak	Kayseri	Aşk/Sevda
Almanya Gızları	2/4	İnici	Hüseyni	Kayseri	Aşk/Sevda
Gız Anası	2/4	İnici	Uşşak	Kayseri	Ağıt
Çek Deveci Develeri	2/4	İnici	Hicaz	Kayseri	Aşk/Sevda
Kayalar	4/4	İnici	Segah	Kayseri	Aşk/Sevda

Tablo 5'te defçi kadınların seslendirdiği türküler yer almaktadır. Kadınların müzikal kimlikleri bağlamında değerlendirilen türkülerin ritmik yapısının çoğunlukla 2/4'lük olduğu, tamamının seyir yapısında inici özellik taşıdığı, makam dizilerinden Hüseyni, Uşşak, Hicaz ve Segah makam dizisi kullandıkları, yöresel ağız özelliklerinin Kayseri yöresine ait olduğu ve türkülerin temalarının ayrılık, ağıt ve aşk/sevda konularını içerdiği tespit edilmiştir.

Şekil 1. Yeşilhisar Kovalı Köyünden Kadife Çiçek Def Çalarken Bir Görüntü. (Yasemin Karataş'ın arşivinden, 01.10.2022)



Şekil 1'de Kadife Çiçek'in definde bir yırtık olduğu görülmektedir. Alan çalışması sırasında Kadife Hanım def çalmadan

önce gelininden ısıtmasını istedi ve gelini defî yakarak getirdi. Kadife Çiçek: “ Nöördün Fadime gı. O kadar mı gızdırılır? Niye böyle ittin anacığım.” Diyerek gelinine sitemde bulundu.

Şekil 2. Kadife Çiçek Köydeki Hanımlara Def Çalıyor. (Yasemin Karataş'ın arşivinden, 01.10.2022)



Şekil 3. Yeşilhisar Kovalı Köyünden Emine Yurday Def Çalıyor. (Yasemin Karataş'ın arşivinden, 02.10.2022)



Şekil 4. İncesulu Necibe Avsar Def Çalıyor. (Yasemin Karataş'ın arşivinden, 10.10.2022)



Şekil 5. Talas Başakpınar Köyünden Müşerref Yalçın Def Çalıyor. (Yasemin Karataş'ın arşivinden, 15.10.2022)



SONUÇ VE ÖNERİLER

Kayseri’de def çalan kadınların müzikal kimliklerinin belirlenmeye çalışıldığı bu çalışmada, Kayseri yöresinde kadınların kendilerini ifade biçimi olarak düğünlerde, kadın meclislerinde ve eğlence ortamlarında def çalma geleneğini sürdürdükleri belirlenmiştir. Geçmişten günümüze dek gerçekleştirilen bu gelenek sayıları az da olsa sürdürülmeye devam etmektedir. Teknolojinin gelişmesi ile birlikte defçi kadınlara olan ihtiyacın azalması onların bu kültürü sürdürmelerine engel olmamış ve kültürel aktarımın devamlılığı sağlanmıştır.

Defçi kadınların kültürel aktarım bağlamında müzikal kimlikleri incelendiğinde kadın icracıların bu geleneği çevrelerinde def çalan kadınlardan ve aile bireylerinden öğrendikleri tespit edilmiştir. Kadın icracıların ailelerinde anne, teyze ve hala gibi yakın akrabalarının def çaldığı, görüşme yapılan defçi kadınların da bu geleneği onlardan görerek öğrendiği belirlenmiştir. Görüşme yapılan kadın icracıların def çalma konusunda eğitim almadıkları ve usta-çırak ilişkisi doğrultusunda bu geleneği öğrendikleri ortaya konmuştur. Böylece kültürel aktarımın ve devamlılığın bu şekilde sağlandığı söylenebilmektedir.

Kadın icracıların icra ortamları ve icra pratikleri bağlamında müzikal kimlikleri incelendiğinde kadın icracıların düğünlerde, gelin hamamlarında, kına törenlerinde, nişan törenlerinde ve kadınların bulunduğu her ortamda yani kadın meclislerinde bu geleneği sürdürdükleri ortaya çıkmıştır. Kadın icracıların icra pratikleri değerlendirildiğinde ise düğün boyunca eğlenceyi tek başlarına çalıp söyleyerek sürdürdükleri, düğüne gelen konukları eğlendirmek amacıyla türküler ve defleri eşliğinde oyunlar oynattıkları ve yarışmalar yaptıkları, kına töreninde gelini ağlatmak amacıyla türküler söyledikleri belirlenmiştir. Bu bağlamda kadın icracıların geleneği düğün ekseninde sürdürdüğü ve düğünü eğlenceli bir hale getirmeye çalıştıkları söylenebilmektedir.

Def çalan kadın icracıların toplumsal cinsiyet bağlamında müzikal kimlikleri incelendiğinde kadın icracıların def çalgısını kadın çalgısı olarak gördükleri, def çalgısını yalnızca kadınların çalması gerektiği, kadınların ortamında kadınları eğlendirmek amacıyla def çalan bir kadın müzisyene ihtiyaç olduğu ve bu mesleği gerçekleştirmek amacıyla çevre tarafından kadınların desteklendiği belirlenmiştir.

Def çalma geleneğini sürdüren kadın icracıların sosyoekonomik olarak müzikal kimlikleri incelendiğinde, kadın icracıların çoğunun maddi kazanç sağlamak amacıyla değil bu geleneği sevdikleri ve toplum

tarafından kabul gördükleri için def çaldıkları, maddi kazanç sağlamadıkları ama geçmişte çoğunlukla maddi kazanç sağlamak adına rahatlıkla bu mesleğin gerçekleştirildiği belirlenmiştir. Bu bağlamda kadın icracıların kültürel açıdan def çalma geleneğini sürdürdükleri söylenebilmektedir.

Duyumsal analiz yöntemiyle incelenen defçi kadınların icra ettikleri türküler müzikal kimlik bağlamında değerlendirildiğinde ise defçi kadınların çoğunlukla 2/4'lük türküler seslendirdiği inisi özellik taşıyan seyir yapısına sahip eserler seslendirdikleri, Hüseyini, Uşşak, Hicaz ve Segah makam dizisinde türküler seslendirdikleri, türkülerini seslendirirken Kayseri yöresi ağız özelliklerini kullandıkları ve türkülerin ayrılık, ağıt ve aşk/sevda konularını içerdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırma kapsamında elde edilen sonuçlardan yola çıkılarak def çalma geleneğinin sürdürülebilmesi ve gelecek nesillere aktarılabilmesi için kadın icracıların desteklenmesi ve düğünlerde bu sürece aktif olarak katılımları sağlanmalı ve kadınlar özendirilmelidir. Bu kültür başka kadınlara da tanıtılarak geleneğin devamlılığı oluşacağından, bu alanda uzmanlaşmış kişiler tarafından def çalgısının tanıtımı ve eğitim ortamları oluşturularak gelecek kuşaklara aktarılması sağlanmalıdır.

KAYNAKÇA

- Aydoğdu, H. (2004), *Modern Kimlikte Öznenin Ölümü: Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 10, 116-117.
- Beşiroğlu, Ş. Ş. (2006), *İstanbul'un Kadınları ve Müzikal Kimlikleri: İTÜ Dergisi*. 3 (2), 3-19.
- Çevik, A. E. ve Kaltakçı, M. Y. (2011), *Türk Musiki Geleneğinde Kadın ve Kadın Bestekârlar: Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 29, 609-638.
- Çınar, S. (2016), *Kadın Aşıkaların Müzikal Kimlikleri: İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*. 5 (8), 3125-3143.
- Göher Vural, F. (2016), *Büyük Selçuklu Seramiklerinde Kadın Müzisyenler: Zeitschrift für die Welt der Türken*, 8 (2), 81-104.
- Harmankaya, H. (2015), *Osmanlı Dönemi Oryantalist Resimlerde Görülen Kadın Figürleri ve Giyim Özellikleri: International Journal of Science Culture and Sport*, 3, 764-781.

- Haşhaş, S. (2017), *Geleneksel Türk Halk Müziğinde Yörelere Özgü Müzikal Kimlik Saptamaları: Doğu Anadolu Bölgesi Örneği*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Işıktaş, B. ve Tanar, M. (2015), *Kimlik Oluşumu Sürecinde Popüler Müziğin Etkisi: Sosyoloji Konferansları*, 51, 31-49.
- Kaplan, A. (2007), *Türk Halk Müziğinin Geleceğini Kültürel Yapı Belirleyebilir mi?*, 38. ICANAS, (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi). Müzik Kültürü ve Eğitimi, Ankara, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları II. Cilt.
- Kılıç, F. ve Kılıç, M. (2016), *Avanos'ta Defçi Kadınlar*. Avanos Dair Yazılar 1, Ankara.
- Kılıç, S. (2013), *Örnekleme Yöntemleri*, Journal of Mood Disorders. 3 (1), 44-46.
- Oğuz Güner, Y. (2018), *Kore ve Altay Şaman Ritüellerinde Kullanılan Giysi ve Unsurlarının Form, Renk, Materyal, Sembol ve Teknik Özelliklerinin Karşılaştırılması*, Çukurova Araştırmaları, 4 (2), 208-235.
- Okan, A. (2001), *Türk Halk Çalgıları Terminolojisi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, İzmir.
- Ögel, B. (1991), *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özçimen, A. (2019), *Karaman Sarıveliler Yöresinde Kına Ağutları ve Gelin Okşama Geleneği: Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*. 2 (1), 22-34.
- Sağlambilen, O. (1999), *Türk Kültüründe ve Türk Musikisinde "Tuval" Üzerine Bir İnceleme*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Şirin Özgün, E. (2007), *Anadolu ve Çevresinde Tefçi Kadınlar Geleneği: Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar Dergisi*, 3, 54-76.
- Yıldırım, V. (2004), *Popüler Müzik ve Müzikal Kimlik: Folklor/Edebiyat Dergisi*. 4, 63-69.

MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMINDA TÜRK MÜZİĞİNİN VİYOLONSEL İLE SESENDİRMESİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Evaluation of Performing Turkish Music with Violoncello in Music Teaching Program

DOI NO: 10.36442/AMADER.2023.90

Dilan AZAD¹
Sezin ALICI²

Geliş Tarihi: 27.10.2022

Kabul Tarihi: 06.01.2023

Özet

Bu çalışmada, Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında Batı müziği metotları ile eğitim alan viyolonsel öğrencilerinin, Türk müziği seslendirmesine yönelik durumlarını varsa karşılaştıkları zorlukları tespit etmek ve bunlara çözüm önerileri sunmak amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda Bursa Uludağ Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalında öğrenim görmüş sekiz kişi ile görüşülmüştür. Katılımcıların belirlenmesinde amaçlı örneklem kullanılmıştır. Veriler yarı yapılandırılmış görüşme tekniği ile elde edilmiştir. Verileri elde etmek amacıyla 9 sorudan oluşan yarı yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmıştır. Verilerin çözümlenmesinde nitel içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın sonucunda, katılımcılar Türk müziğindeki transpoze yaparak seslendirme; göçürme sistemini bildiklerini fakat daha önce hiç uygulamadıklarını ya da uygulamakta zorlandıklarından dolayı kullanmadıklarını belirtmişlerdir. Türk müziğinin kulaktan icrasının daha kolay olduğunu söylemişlerdir. Türk müziği metot kullanımı ile ilgili metot eksikliğinin olduğunu ve metot kullanımının önemli olduğunu belirten bir kesim olduğu gibi, metot kullanımının gerekli olmadığını Batı eğitiminde çalgıda belli bir düzeye gelmenin Türk müziğini seslendirmek için de yeterli olduğunu söyleyenler olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Müzik Eğitimi, Viyolonsel, Viyolonsel Eğitimi, Türk Müziği.

Abstract

In this research, it is aimed to identify the problems and difficulties experienced by cello students who are learning cello with classical music methods in Music Education Departments while performing Turkish music and to offer solutions to them. For this purpose, eight people who have studied at Bursa Uludağ University Music Education Department were interviewed. Purposive sampling was used to determine the participants. The data were

¹ Yüksek Lisans, Bursa Uludağ Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Eğitimi Bölümü, Bursa, Türkiye, ddilanazad@gmail.com ORCID ID:0000-0001-5968-9453

² Doçent, Bursa Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, Bursa, Türkiye, sezinalici@uludag.edu.tr ORCID ID: 0000-0002-4288-2836

obtained by semi-structured interview technique. In order to obtain the data, a semi-structured interview form consisting of 9 questions prepared by the researchers was prepared. Qualitative content analysis method was used to analyze the data. As a result of the research, the participants stated that they knew about the transposing system in Turkish music, but they had never applied it before or they did not use it because they had difficulty in applying it. They said that Turkish music is easier to perform from memory rather than with partition. There are participants who stated that there is a lack of Turkish music method in cello studies and that the use of method is important and also some participants who say that the use of method is not really necessary and it is enough to reach a certain level with cello in classical music education to be able to perform Turkish music.

Keywords: *Music Education, Violoncello, Violoncello Education, Turkish Music.*

GİRİŞ

Yüzlerce medeniyete ev sahipliği yapan Anadolu toprakları, Türkiye'deki müzik kültürünün de temellerini atmıştır. Türkiye'deki müzik türlerinin zenginliği, çeşitliliği hem birçok kültürle etkileşiminden hem de Türklerin Orta Asya'dan itibaren gelen dinsel ve büyüsel törenlerinde müziği kullanmaları, müziği yaşamlarının merkezine koymalarından kaynaklanmaktadır. Türk Sanat Müziği, Geleneksel Halk Müziği, Popüler Müzik, Askeri Müzik gibi birçok müzik türü seslendirilirken, Batı Müziği de Osmanlı Devleti'nin son dönemindeki Batılılaşma hareketi ile kurulan Muzika-ı Hümayun'la bu dönemde Türkiye topraklarında seslendirilen müzik türlerine dahil olmuştur. (Say, 1994: Halman, 2011; Uçarsu, 2011)

Batılılaşma hareketi, Lale Devri ile (1718-1730) Osmanlı Devleti'nde kendisini göstermeye başlamıştır. II. Mahmud döneminde yeniçeri ocağının kapanmasıyla birlikte kapanan mehterhane de yerini Avrupa'nın askeri mızıkacı takımı olan bandoya, Muzika-ı Hümayun'a bırakmıştır. Muzika-ı Hümayun bando topluluğu olarak kurulmuş olsa da zamanla askeri musikiyle sınırlı kalmayarak, kurulan orkestra ile Batı Müziği tam olarak benimsenmiştir. Batı müziği sarayla sınırlı kalmayarak toplum tarafından da dinlenen, sevilen ve seslendirilen bir müzik türü haline gelmiştir. (Say, 1994:509; Kurtaslan, 2002:413; Yazıcı, 2011; Güdek ve Kılıç, 2016: 91; Karagül, 2019:19)

Türk müziği seslendirmesinde önemli bir yeri olan fasıl heyetleri, bu dönemde Fasl-ı Atik ve Fasl-ı Cedid olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Fasl-ı Atik topluluğu geleneksel fasılın devamı niteliğindedir. Fasl-ı Cedid topluluğunda ise ney ile flüt, ud ile mandolin gibi Türk müziği ve

Batı müziği çalgıları sentezlenerek, batı eksenli çoksesli eserlerin yer aldığı çağdaş bir yaklaşım izlenmiştir. Batı müziğindeki majör minör tonlara yakın olan makamlar ve bu makamlarda peşrevler, saz semailerleri, şarkılar çalınarak Batı müziği çalgıları ile Türk müziği formlarındaki eserlerin seslendirmesinin ilk temelleri atılmıştır. Viyolonsel de bu topluluk ile Türk müziğine giren Batı müziği çalgılarından. (Öztürk ve Beşiroğlu, 2009: 34; Yıldırım, 2011:138; Kılıç, 2015: 10; Güdek ve Kılıç, 2016:92; Karagül, 2019: 35)

Viyolonsel, keman ailesinin tenor sesli çalgısıdır. Geçmişine baktığımız zaman keman ailesi, orta çağda önceleri gezgin müzisyenler tarafından kullanılan viol çalgısından gelmektedir. Viol ailesinin dizler arasına sıkıştırılıp çalınan çalgısı Viola da Gamba, viyolonsel ile aynı tenor ses aralığını karşılayan, viyolonsel daha ilkel halidir. Viyolonsel başlangıçta orkestralardaki bas ihtiyacını karşılama amacıyla ortaya çıkmış hatta bas keman olarak adlandırılmıştır. 19. yy'a kadar viyolonsel virtüöz bir çalgı olacağı kabul edilmemiştir fakat 19. yy. itibari ile kendini kabul ettirmiş ve insan sesine yakın perde aralığı ile sadece bas eşlik çalgısı olmaktan çıkıp solo çalgı olmuştur. (Say, 1994:162; Venturini, 2009:1; Rizzaldo, 2011:1; Feridunoğlu, 2014:143; Kılıç, 2015:3; Andaç, 2019:9; <https://www.connollymusic.com/stringovation/a-brief-history-of-the-cello>; <https://primesound.org/cello-history/>)

Batıda yıllar önce viyolonsel solo çalgısı olarak kendini kabul ettirme sürecinin aynısını şu an Türk müziğinde görmekteyiz. Türk müziğine bas sesli çalgı eksikliğinden dolayı giren viyolonsel gerek sololarda aktif rol alamadığından gerek ise Batı ve Türk müziği arasındaki teknik ve müzikal farklılıklardan çok fazla gelişmemiş, üzerine metot ve eser bestesi neredeyse yok denilecek kadar az sayıda kalmıştır. Batı müziği tampere sistemi (12 eşit parçaya bölünen) ve Türk müziği komalı ses sistemi (birbirine eşit olmayan 24 parçaya bölünmüş ses aralıklar) arasındaki farklılıklar parmak pozisyonlarında ve notasyonda farklılıklara yol açmıştır. (Akdağoğlu, 2018: 19; Kılıç-Sümbüllü, 2018: 12)

Türk müziğindeki tril vb. süslemeler, parmak baskıları, makamlar arası geçişler, usül çeşitleri, duruş tutuş gibi teknik ve yapısal özellikler evrensel müzikteki kullanımlarından farklılık göstermektedir. Örneğin, tampere sistemde mi sesi, komalı sistemde düğah perdesine yani tampere sistemdeki la notasına gelmektedir. Bu durum aynı frekanstaki seslerin farklı adlandırılması ile iki müzik arasındaki dört ses farkını

göstermektedir. (Akbel, 2017: 103; Akdağoğlu, 2018: 35; Andaç, 2019: 15; akt. Değirmencioğlu, 2017: 373)

Batı müziğinde notalar her çalgının ses aralığına göre farklı anahtarda yazılmaktadır. Orkestralarda her çalgının kendisine ait partisi ve notasyonu vardır. Fakat Türk müziği orkestralarının monofonik (tek sesli) özelliklerde olmasından dolayı notasyon, bütün çalgılar için tek tip sol anahtarı ile yazılmaktadır. Viyolonselın ses aralığı fa anahtarındaki sesleri çıkarabilecek bir yapıdadır. Türk müziğindeki sol anahtar üzerine yazılmış notasyon viyolonselın pus pozisyonunda çıkarabileceği sesler olduğundan ve aynı zamanda 4 ses farkından dolayı seslendirmede zorluk yaşanmaktadır. Bu iki durum Türk müziği göçürme sistemini (transpoze) seslendirmenin en önemli ögesi haline getirmektedir. Ayrıca Türk müziği zaten yapısı bakımından transpoze kullanımının çok olduğu bir müzik türüdür. Eserler belli başlı perdeler üzerine bestelenip daha sonra seslendirecek kişinin kendi ses aralığına göre ya da çalgısının ses aralığına göre uygun olan perdeye transpoze edilir. Türk müziğinde bu durum göçürme dışında şed, aktarma gibi farklı isimlerle adlandırılır. Türk müziği seslendirenlerin yerinden dedikleri notasyon tampere sisteme göre 4 ses aşağısı olan perdeye denk gelir. Bunun dışında 4 ses 5 ses 2 ses 3 ses vb. gibi kullanımlar mevcuttur. (Özgüler, 2007: 26; Kahyaoğlu, 2019: 92; Değirmencioğlu, 2011: 67; Sevinç, 2017:618; Akbel, 2018: 86; Akdaoğlu, 2018: 50; Andaç, 2019: 17)

Türk müziğinde, Batı müziğindeki gibi sistematik, bilimsel, metot odaklı bir eğitimin olmaması, varlığından bu yana meşk sistemi (usta çırak ilişkisi) ile öğretilmesi, müziğe ve duyguya daha çok önem verilmesi gibi durumlar, aslında iki müzik türünde aynı çalgı kullanıldığında dahi birçok farklılığı ortaya çıkardığını görmekteyiz. Türk müziğinde metot kullanımının önemli olacağını, metot eksikliğinin olduğunu belirten çok sayıda makale vardır. Fakat yapılan çalışmalarda metodun önemli olduğu ancak meşk sisteminin Türk müziğinde büyük ve yadsınamaz bir payının olmasından kaynaklı, teknik olarak geliştirse dahi üslup ve tavır anlamında yetersiz kalacağı düşünülmektedir. (Değirmencioğlu. 2011: 36; Akbel, 2017: 102)

Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında bireysel çalgı dersi olarak viyolonselde hedeflenen davranışlar; çalgıyı tanıma, tarihçesi hakkında bilgi sahibi olma, temel düzeyde eserleri seslendirebilme, topluluk içinde çalacak seviyede olma gibi sıralanabilir. Bu programda verilen eğitimde Batı müziği metotları esas alınmaktadır. Batı müziği etütleri, egzersizleri ve eserleri çalıştırılmaktadır. Bununla birlikte öğretmen yetiştiren bu kurumlarda Türk müziği dersleri de önemli yer tutmakta fakat bu dersler

çoğunlukla teorik olarak verilmektedir. Teorik olarak verilen dersin uygulamasında öğrenciler Türk müziği çalgılarında yeterli olmadıkları taktirde özellikle perdesiz çalgılarda ana çalgılarıyla uygulama yapmalarına olanak sağlanmaktadır. (<http://bilgipaketi.uludag.edu.tr/Programlar/Detay/349?AyID=29>; <https://meobs.marmara.edu.tr/ProgramTanitim/ataturk-egitim-fakultesi/muzik-ogretmenligi-13-15-0>)

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında Batı müziği metotları ile eğitim alan viyolonsel öğrencilerinin, Türk müziği seslendirmesine yönelik durumlarını varsa karşılaştıkları problemleri, zorlukları tespit etmek ve bunlara çözüm önerileri sunmaktır.

Bu amaçla, “Müzik Öğretmenliği Programında Viyolonsel ile Türk Müziği Seslendirmesine İlişkin Katılımcı Görüşleri Nelerdir?” sorusu doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

1. Müzik öğretmenliği programında viyolonsel ile klasik Türk müziği seslendirmesine ilişkin katılımcı görüşleri nelerdir?
2. Müzik öğretmenliği programında viyolonsel ile Türk müziği seslendirmesine yönelik viyolonsel çalgı müfredatı üzerine katılımcı görüşleri nelerdir?
3. Müzik öğretmenliği programında viyolonsel ile Türk müziği seslendirmesinde teknik ve makam bilgisinin seslendirme üzerindeki etkisine ilişkin katılımcı görüşleri nelerdir?
4. Müzik öğretmenliği programında viyolonsel ile Türk müziği seslendirmesine yönelik seslendirme farklılıklarının, Batı müziği seslendirmesine katkısına ilişkin katılımcı görüşleri nelerdir?

Araştırmanın Önemi

Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında Türk müziği eğitimlerinde teorik olarak Türk müziği göçürme sistemi (transpoze), makam bilgisi, aksak ritimler gibi konular öğretilmekte fakat çalgı üzerinde bunun eğitimi uygulanmamaktadır. Öğretmen adaylarının mesleki açıdan hem Batı müziğini hem Türk müziğini bilip çalgısıyla iki müzik türünü seslendirebilmesi büyük önem taşımaktadır. Ayrıca Batı müziği kökenli olsa dahi Türk müziğinde de yıllardır büyük bir yeri olan viyolonsel,

Türk müziği seslendirmesine yönelik çalışmaların literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırma, mevcut durumun ayrıntılı incelenmesini, algı ve olayların gerçekçi ve bütünsel incelediği durumu sorgulayıcı ve yorumlayıcı bir şekilde ortaya konulmasını sağlar. (Baltacı, 2019)

Örneklem/Çalışma Grubu

Araştırmada Bursa Uludağ Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalında öğrenim görmüş sekiz kişi ile görüşülmüştür. Katılımcıların belirlenmesinde amaçlı örneklem kullanılmıştır. Amaçlı örneklemede, katılımcılar araştırılan konu üzerindeki deneyimleri ve çalışmaya uygun özelliklerine göre belirlenir. Araştırmacılar, araştırma konusu çerçevesinde belirli kriterler belirleyebilir ve bu kriterleri karşılayan vakaları örnekleme dahil edebilir. Amaçlı örneklem yöntemlerinde araştırmalarda verilerin tekrar etmesi, yeni veriler elde edilmemesi veri doygunluğu olarak tanımlanmaktadır. Bu durumda veri toplama süreci bitirilebilir. (Yağar & Dökme, 2018; Başkale, 2016; Koca, 2017)

Görüşmeye katılan kişilere ilişkin bilgiler şöyledir:

Tablo 1. Demografik Bilgiler

Katılımcı	Cinsiyet	Yaş	Kaç yıldır Viyolonsel Çaldığı
K1	Erkek	25	10
K2	Erkek	26	11
K3	Erkek	25	10
K4	Kadın	23	10
K5	Erkek	26	10
K6	Kadın	44	30
K7	Kadın	24	9
K8	Erkek	25	15

Veri Toplama Araçları

Veriler yarı yapılandırılmış görüşme tekniği ile elde edilmiştir. Verileri elde etmek amacıyla araştırmacılar tarafından hazırlanmış 10 sorudan oluşan yarı yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmıştır. Görüşmelerin başında konuşmaların ses kaydına alınacağı belirtilmiş ve katılımcıların onayı alınmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme formu nitel araştırmalarda sıklıkla kullanılmaktadır. Önceden hazırlanan soruları, görüşme esnasında araştırmacı ve yanıtlayan düzenleyebilir, görüşme sorularında değişiklikler olabilir (Sönmez & Alacapınar, 2020).

Verilerin Analizi

Verilerin çözümlenmesinde nitel içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. İçerik analizi, metin içeriği toplama ve analiz etme tekniğidir. Ayrıntılı bir analiz gerektirmeyen, verilerin araştırma sorularına göre belirli temalar altında toplanıp, özetlendiği analiz türüdür (Şen & Yıldırım, 2019).

BULGULAR ve YORUMLAR

Araştırmanın bu bölümünde araştırmaya katılan 8 katılımcı ile yapılan görüşmelerden elde edilen bulgular içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiş kod ve temalar oluşturulmuştur. Araştırmada katılımcılara yöneltilen sorulara verilen cevaplardan 17 koda, elde edilen bu kodlardan 4 temaya ulaşılmıştır. Araştırma sürecinde elde edilen verilere dayalı olarak bulgulara derinlemesine yer verilmiştir.

Klasik Türk Müziği Seslendirmesi

Katılımcıların Türk müziği seslendirmesine ilişkin görüşlerini “Viyolonsel ile Türk müziği repertuarından eserler çaldınız mı? Evet ise, bu eserleri nota üzerinden mi yoksa kulaktan mı çaldınız?”, “Türk müziğinin nota üzerinden mi yoksa kulaktan çalındığında mı daha kolay olduğu ile ilgili görüşleriniz nelerdir?”, “Türk müziği eserleri seslendirirken zorlandığınız noktalar oldu mu? Evet ise sizi zorlayan noktalar nelerdi?”, “Türk müziğindeki transpoze/göçürme sistemini biliyor musunuz? Türk müziğindeki transpoze/göçürme sistemine ilişkin görüşleriniz nelerdir?”, “Türk müziği viyolonsel metodu üzerinden çalışmalar, alıştırmalar yaptınız mı? Evet ise, hangi metodları kullandınız?” soruları ile belirtmeleri istenmiştir. Katılımcıların

cevaplarından elde edilen verilerin analizi sonucunda, klasik Türk müziği seslendirmesine ilişkin, icra biçimi alt temasından kulaktan çalma ve nota ile çalma; metot kullanma durumu alt temasından kullanma durumu ve kullanmamama durumu; göçürme sistemi kullanma durumu alt temasından kullanma durumu ve kullanmamama durumu olmak üzere 3 alt tema ve 6 kod elde edilmiştir. Türk müziği seslendirmesine ilişkin katılımcı görüşlerinden elde edilen bulgulara Tablo 2’de yer verilmiştir.

Tablo 2. Türk Müziği İcrasına İlişkin Katılımcı Görüşleri

Tema	Alt Tema	Kod	Katılımcı Sayısı	Katılımcılar
Klasik Türk Müziği Seslendirmesi	İcra Biçimi	Kulaktan Çalma	6	K1, K2, K5 K6, K7, K8
		Nota ile Çalma	2	K3, K4
	Metot Kullanma Durumu	Kullanma Durumu	0	
		Kullanmama Durumu	8	K1, K2, K3, K4, K5, K6, K7, K8
	Göçürme Sistemi Kullanma Durumu	Kullanma Durumu	2	K1, K5
		Kullanmama Durumu	6	K2, K3, K4 K6, K7, K8

Tablo 2’de görüldüğü üzere viyolonsel ile Klasik Türk Müziği Seslendirmesi, icra biçimi alt temasına yönelik, 6 katılımcı (K1, K2, K5, K6, K7, K8) viyolonsel ile Türk müziği seslendirmesinde kulaktan çaldığını belirtmiştir. 2 katılımcı ise (K3, K4) viyolonsel ile Türk müziği seslendirmesinde nota ile eserler çaldıklarını belirtmişlerdir.

Metot kullanma durumu alt temasına yönelik tüm katılımcılar daha önce viyolonsel ile Türk müziği metodu kullanmadıklarını belirtmişlerdir.

Göçürme sistemi kullanma durumu alt temasına yönelik 2 katılımcı (K1, K5) Türk müziğindeki transpoze/ göçürme sistemini kullandıklarını belirtmişlerdir. 6 katılımcı (K2, K3, K4, K6, K7, K8) ise göçürme sistemini daha önce hiç kullanmadıklarını belirtmiştir, ayrıca (K4) Türk müziğindeki transpoze/göçürme sistemi ile ilgili herhangi bir bilgi olmadığını belirtmiştir.

Katılımcıların klasik Türk müziği seslendirmesine ilişkin görüşlerine aşağıda yer verilmiştir.

...Bence kulaktan daha kolay. Notayı gördüğüm zaman o kadar hızlı reaksiyon veremeyebiliyorum. Görerek deşifre etmektense duyarak çalmayı daha pratik buluyorum. (K2)

...Net kulaktan! Çünkü notaya baktığın zaman notayı doğru çalsan bile anlık şaşırabiliyorsun. “Acaba burayı doğru mu çaldım, ritmi doğru mu çaldım” gibi veya değiştiricileri unutuyorsun. Ama kulaktan çaldığın zaman zaten sonradan basacağın ses kulağında olduğu için bana daha rahat geliyor. (K1)

...Aynı melodiyi farklı bir tonda düşünmek bana zor geliyor, bunu aynı anda hemen yapmak çok daha zor geliyor bu yüzden ben kendi anlayabileceğim şekilde çevirip yapmam gerekiyor. Anında yapma konusunda pratiğe ihtiyacım olduğunu düşünüyorum. Ben bunu birazcık pratik yapmakla alakalı olarak düşünüyorum. Tabii ki makam bilgisi bunu kolaylaştırır. (K7)

...Kulaktan transpoze yapsaydım daha kolay olurdu. Notaya bakarken aynı zamanda göçürme yaptığım için zordu. Mantıken kulaktan çalmak gibi ama bir yandan da önünde nota var onu da takip ediyorsun özellikle esere hâkim değilsen mecburen notayı takip ediyorsun. Eseri bilmek lazım bunun için. (K1)

Viyolonsel Çalgı Müfredatı

Katılımcıların viyolonsel çalgı müfredatına ilişkin görüşlerini “Müzik Eğitimi Ana Bilim Dallarında çalgı müfredatında Türk müziği metodu ve eserlerinin kullanılabilirliği ile ilgili görüşlerinizi nelerdir?” sorusu ile belirtmeleri istenmiştir. Katılımcıların cevaplarından elde edilen verilerin analizi sonucunda, viyolonsel çalgı müfredatı Türk müziği metodu alt temasından olmalı ve olmamalı; Türk müziği repertuarı alt temasından olmalı olmamalı olmak üzere 2 alt tema ve 4 kod elde edilmiştir. Viyolonsel çalgı müfredatına ilişkin katılımcı görüşlerinden elde edilen bulgulara Tablo 3’te yer verilmiştir.

Tablo 3. Viyolonsel Çalgı Müfredatına İlişkin Katılımcı Görüşleri

Tema	Alt Tema	Kod	Katılımcı Sayısı	Katılımcılar
Viyolonsel Çalgı Müfredatı	Türk Müziği Metodu	Olmalı	4	K1, K3, K5, K8
		Olmamalı	4	K2, K4, K6, K7
	Türk Müziği Repertuarı	Olmalı	5	K1, K2, K3, K7, K8
		Olmamalı	3	K5, K4, K6

Tablo 3'te görüldüğü üzere Viyolonsel Çalgı Müfredatı, Türk müziği metodu alt temasına yönelik 4 katılımcı (K1, K3, K5, K8) viyolonsel çalgı müfredatında Türk müziği metot eksikliğini ve metodun viyolonsel Türk müziği öğretiminde önemli olduğunu belirtmişlerdir.

4 katılımcı ise (K2, K4, K6, K7) Türk müziğinde usta çırak ilişkisinin daha önemli olduğunu, metot kullanımının gerekli olmadığını kulaktan çalmanın daha önemli olduğunu belirtmişlerdir.

Türk müziği repertuarı alt temasına yönelik, 5 katılımcı (K1, K2, K3, K7, K8) Viyolonsel çalgı müfredatında Türk müziği repertuarı ile ilgili kendi müziğimiz olduğunu ve doğru zaman ve yaklaşımlarla müfredattaki eksiklerin kapatılması, Türk müziği eğitiminin verilmesinin önemli olduğunu belirtmişlerdir.

3 katılımcı (K4, K5, K6) ise tek alanda ilerlemenin daha iyi olacağını, Türk müziği repertuarındansa tonal sistemle harmanlanmış eserlerin önemli olduğunu belirtmişlerdir.

Katılımcıların viyolonsel çalgı müfredatına ilişkin görüşlerine aşağıda yer verilmiştir.

...Viyolonsel için yazılmış Türk müziği notaları kesinlikle eksik. Metotlarımız eksik. Eğer ki notaya bağlı çalacaksa durum böyle ve metot kullanımının önemli olduğunu düşünüyorum. (K1)

...Kesinlikle yer verilmeli. Batı müziği temelli bir enstrüman çalıyoruz ve Batı müziği temelli bir müzik görüyoruz. Biz bunun eğitimini alırken yanında Türk müziği eğitimi de almamız gerekiyor, Türk müziğinin gerekliliklerini, tekniklerini bilmemiz gerekiyor fakat ikisini birbirine harmanlayarak değil. (K3)

...Metot olmaması da bir eksiklikdir ama yine de bütün sorunu gidermeyecektir. Genelde Türk müziğinde usta çırak ilişkisiyle öğrenilir. Hoca öğrenci ilişkisi daha önemlidir, ön plandadır. (K2)

...Hiç metot görmedim, uygun da bulmuyorum. Sen çalgına ne kadar hâkim olursan o kadar çalabilirsin sadece sınırlarını kaldırmanla alakalı. (K6)

...Türk müziğine yer vermişler ama doğru yerlerde, doğru senelerde ve doğru şekilde verememişler. Düzeltilmesi gereken sorun bu bence. Güzel Sanatlar Lisesinden örnek verecek olursam 9. Sınıf bir çocuk için Türk müziği icra etmek, komalı sesi duymak, Klasik Türk Müziği icra etmek birazcık sıkıntıdır. Çünkü o komayı duyamaz dıysa da onu icra edemez çünkü enstrüman çalmayı bilmiyor. (K3)

...Yeni başlayanlar için çok doğru bulmuyorum. Çünkü zaten tonal sistemde belli şeyleri oturtmaya çalışırken bir de koma üzerinden bir şeyleri öğretmek zorluk yaratabilir diye düşünüyorum. Zaten bir sistemi tam kavramamışken diğer sistemi algulamak zor gelebilir. Yani bir alanda yoğunlaşılmalı diğeri de tanınmalı diye düşünüyorum. Tonal sistemde Türk müziği ile harmanlanmış eserler daha yazılmalı diye düşünüyorum. (K6)

Teknik ve Makam Bilgisi

Teknik ve makam bilgisinin Türk müziği seslendirmesi üzerindeki etkisine ilişkin katılımcı görüşleri “Viyolonselın tekniğini bilmek Türk müziği seslendirmesinde etkili midir? Görüşleriniz nelerdir?”, “Türk müziğinin makamsal yapısını bilmek Türk müziği seslendirmesinde etkili midir? Görüşleriniz nelerdir?” soruları ile belirtmeleri istenmiştir. Katılımcıların cevaplarından elde edilen verilerin analizi sonucunda çalgının tekniğini bilmek alt temasından etkili ve etkisiz; Türk müziğini bilmek alt temasından etkili ve etkisiz olmak üzere toplam 2 alt tema 4 kod elde edilmiştir. Teknik ve makam bilgisinin Türk müziği seslendirmesi üzerindeki etkisine ilişkin katılımcı görüşlerinden elde edilen bulgulara Tablo 4’te yer verilmiştir.

Tablo 4. Teknik ve Makam Bilgisinin Türk Müziği İcrasındaki Etkisine İlişkin Katılımcı Görüşleri

Tema	Alt Tema	Kod	Katılımcı Sayısı	Katılımcılar
Teknik ve Makam Bilgisi	Çalgının Tekniğini Bilmek	Etkili	6	K2, K3, K4 K6, K7, K8
		Etkisiz	2	K1, K5
	Türk Müziğini Bilmek	Etkili	6	K1, K2, K3 K4, K7, K8
		Etkisiz	2	K5, K6

Tablo 4’te görüldüğü üzere Teknik ve Makam Bilgisi teması, çalgının tekniğini bilmek alt temasına yönelik, 6 katılımcı (K2, K3, K4, K6, K7, K8) viyolonsel çalgı tekniğini bilmenin Türk müziği seslendirmesinde etkili ve önemli olduğunu belirtmişlerdir.

2 katılımcı ise (K1, K5) viyolonsel çalgı tekniğini bilmenin Türk müziği seslendirmesinde etkili bir durum olmadığını belirtmişlerdir.

Türk müziğini bilmek alt temasına yönelik, 6 katılımcı (K1, K2, K3, K4, K7, K8) Türk müziğinin makamsal yapısını bilmenin, Türk müziğini dinlemenin Türk müziği seslendirmesinde etkili ve önemli olduğunu belirtmişlerdir.

2 katılımcı ise (K5, K6) Batı müziği seslendirmesinde teknik olarak iyi olmanın Türk müziği seslendirmesi için yeterli olacağı yönünde görüşlerini belirtmişlerdir.

Katılımcıların teknik ve makam bilgisinin Türk müziği seslendirmesi üzerindeki etkilerine yönelik görüşlerine aşağıda yer verilmiştir.

...Evet etkilidir, Türk müziği çalıyor olsan bile gerçek viyolonsel tonu çıkartmak için viyolonsel tekniğinin doğru olması gerekiyor, uygun olması gerekiyor. Ve de zor pasajlarda iyi performans sergileyebilmek için tekniği bilmek gerekiyor. Bilmeden çalanlar da vardır elbet (K2)

...Batı müziğine ait bir enstrüman üzerinde farklı bir müzik icra edeceksen öncelikle o enstrümanın gereken tekniklerini çok iyi öğrenmen gerekiyor, o enstrümanı iyi öğrendikten sonra icra edeceğin müziğin teorisini iyi öğrenmen gerekiyor, ondan sonra icraya geçebilirsin. (K3)

...İlk önce Batı müziği tekniği oturtarak sonra da Türk müziği çalışılarak yi olabilir ama bu da tamamen viyolonselle ilgili değil kişiyle

ilgili. Yani burada önemli olan çalacak kişinin çalışacağı duruma dikkatiyle alakalı, önce şunla başlanmalı sonra buna geçilmeli gibi bir görüşe katılmıyorum. (K5)

...Batı müziğinde iyi olan biri Türk müziği bilmeden çok rahat bir şekilde kulaktan çalabilir. Zaten Türk müziği orkestralarında senden kulaktan çalmanı istiyorlar notasyona pek önem vermiyorlar. Sen kulaktan yapamadığında kötü enstrümancı oluyorsun. (K6)

... Türk müziği derslerinde çocukları ve icracıları bu işten uzaklaştıracak olan şey 4 ses göçürme sistemidir. Yapmak istediğimiz ortak amaç müzik ise bu olay göz ardı edilip, Türk müziği odaklı bir eğitim olmayabilir diye düşünüyorum. Bu anlamda birçok gencin de Türk müziği çalmaya karşı en azından bir tabusu yıkılmış olur. İrcacılar 4 ses olarak göçürmeye çalışmazsa direkt gördüklerini çalarlarsa en azından çalım aşamasında duyulan ses aynı olacak, ezgi ve makam aynı olacak. Yine ortak amaç müzik olduğu için insanları zorlaştıran bu göçürme sisteminden vazgeçilebilir. (K5)

Seslendirme Farklılıklarının Batı Müziği Seslendirmesine Katkısı

Seslendirme farklılıklarının, Batı müziği seslendirmesine katkısına ilişkin katılımcı görüşlerini “Türk müziği seslendirmesindeki farklılıkların, Batı müziği seslendirmesine katkısına ilişkin görüşleriniz nelerdir?” sorusu ile belirtmeleri istenmiştir. Katılımcıların cevaplarından elde edilen verilerin analizi sonucunda olumlu, olumsuz, olumlu-olumsuz ve etkisiz olmak üzere 4 kod elde edilmiştir. Katılımcıların seslendirme farklılıklarının Batı müziği seslendirmesine katkısına ilişkin katılımcı görüşlerinden elde edilen bulgulara Tablo 5’te yer verilmiştir.

Tablo 5. İcra Farklılıklarının Batı Müziği İcrasına Etkisi

Tema	Kod	Katılımcı Sayısı	Katılımcılar
Seslendirme Farklılıklarının Batı Müziği Seslendirmesine Katkısı	Olumlu	2	K1, K5,
	Olumsuz	2	K3, K6
	Olumlu- Olumsuz	2	K2, K4
	Etkisiz	2	K7, K8

Tablo 4’te görüldüğü üzere Seslendirme Farklılıklarının Batı Müziği Seslendirmesine Katkısı temasına yönelik, 2 katılımcı (K1, K5) Türk müziği seslendirmesinin Batı müziğindeki aceliteye, yorumda ifade zenginliğine, triller ve süslemelerin sol el koordinasyonuna olumlu etkileri olduğunu belirtmişlerdir.

2 katılımcı ise (K3, K6) Türk müziği seslendirmesinin Batı müziğindeki çalış tekniğine, komalı seslerin entonasyona, kulaktan çalma sebebi ile nota okuma becerisine, komalı ve nağmeli çalmanın Batı müziği seslendirmesine olumsuz etkileri olduğunu belirtmişlerdir.

2 katılımcı hem olumlu hem de olumsuz etkilerinin bir arada olabileceğini belirtmişlerdir.

2 katılımcı ise (K7, K8) herhangi bir olumlu ve olumsuz etkisinin olmadığını belirtmişlerdir.

Katılımcıların seslendirme farklılıklarının Batı müziği seslendirmesine katkısına ilişkin görüşlerine aşağıda yer verilmiştir.

... İfade ve yorum açısından geliştireceğini düşünüyorum çalgıcıyı. Batı müziğindeki ifade ve yorumu da etkileyebilir. (K2)

...Türk müziğinde, Batı müziğinden daha fazla süsleme var ve bu süslemeler neredeyse her notada bulunduğu için sol el koordinasyonunda bir artışı ve avantajı olacağını düşünüyorum yine ritim kalıbı olarak daha dar ritim kalıplarına sahip olduğu için acelite konusunda bir avantajı illaki olur. (K5)

...Türk müziği icracısı Batı müziği öğrenmek istemesinin Türk müziğine pek bir yararı olmayacaktır. Ya da Türk müziği öğrenmek Batı müziği icracısına çok yararı olmayacaktır. (K3)

...Türk müziği icra edenlerin çoğu teknik olarak çok dikkat etmiyorlar. Çok kulaktan çalışıyorlar notasyondaki ayrıntılara dikkat etmiyorlar. Ve bu nedenle entonasyonda sıkıntılar yaşanabilir. (K6)

...Komalar olduğu için çello açısından düşünecek olursam perdesiz bir enstrümanda entonasyon problemi olabilir. Teknik açıdan sıkıntı da olabilir. (K4)

Bu araştırmada genel olarak bütün katılımcılar Türk müziğindeki göçürme sistemini bildiklerini fakat daha önce hiç uygulamadıklarını ya da uygulamakta zorlandıklarından dolayı göçürme sistemini kullanmadıklarını belirtmişlerdir. Türk müziğindeki aksak ritim kalıpları, süslemeler ve göçürme yapmaya zorunlu kılan notasyondan dolayı Türk müziğinin kulaktan icrasının daha kolay olduğunu söylemişlerdir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Tüm katılımcılar daha önce hiç Türk müziği metodu ile çalışmadıklarını belirtmişlerdir. Türk müziği metot kullanımı ile ilgili metot eksikliğinin olduğunu ve metot kullanımının önemli olduğunu belirten bir kesim olduğu gibi, metot kullanımının gerekli olmadığını Batı eğitiminde çalgıda belli bir düzeye gelmenin Türk müziği için de yeterli olduğunu ve eğer ki bunun bir eğitimi olacaksa usta çırak ilişkisiyle daha sağlıklı ve doğru bir eğitim süreci olduğunu söyleyenler olmuştur. Bu yönden Türk müziği viyolonsel eğitiminde metot kullanımının önemi ve gerekliliğine yönelik görüş birliği sağlanmamıştır.

Türk müziği eğitiminin, Batı müziği formatında tampere sisteme uyarlanarak öğrenilmesinin uygun olduğunu ve tamamen bütün gereklilikleri ve teknikleri ile öğrenilmesini belirten iki farklı görüş elde edilmiştir. Fakat neredeyse bütün katılımcılar her iki açıdan da çalgı eğitimine ilk önce Batı temelli bir eğitim ile başlanmasının ve daha sonra Türk müziği eğitimine geçilmesinin gerektiğini, tampere sistemde belli bir kazanımı sağladıktan sonra mikrotonal eğitime geçmenin daha uygun olduğunu belirtmişlerdir. Türk müziği icrası için Türk müziğinin makamsal yapısını bilmenin Türk müziği icrasında etkili bir durum olmadığını, iyi bir icracılığın kişinin teknik yeterliliği ile alakalı olduğunu yorumunu yapmışlardır.

Katılımcıların yarısı Türk müziğindeki ifade ve yorumun, aksak ritim kalıplarının, süslemelerin, sol el koordinasyonunu ve Batı müziği icrasını da olumlu etkilerinin olduğunu belirtmişlerdir. Olumsuz etkisinin olduğunu düşünenler ise makamsal yapının getirdiği komalı seslerin entonasyonu bozacağını, daha kuralsız ve kulaktan çalmaya yakın olan Türk müziğinin Batı müziği icrası üzerinde olumsuz etkiler bırakacağını belirtmişlerdir. Olumlu ve olumsuz getirilerin bir arada olduğunu belirten katılımcılar da olmuştur. Ayrıca birbirlerine hiçbir etkilerinin olmadığını söyleyen katılımcılar da vardır.

Burcu Avcı Akbel'in (2018) "Öğretim Elemanlarının Viyolonsel Eğitiminde Türk Müziğinin Kullanılma Durumuna ve Öğretim Yöntemlerine İlişkin Görüşleri" adlı çalışmasında, öğretim elemanlarının tümü, "öğretmen yetiştiren kurumlarda viyolonsel öğretiminde Türk Müziği eğitime yer verilmediğini ya da çok az düzeyde -öğretmenin ilgisi varsa ya da gerekli görürse- yer verildiğini belirtmişlerdir. Yapılan görüşmeler sonucunda viyolenselde Türk Müziği öğretiminin, tampere sisteme dönüştürülmüş haldeki uyarlama ya da düzenlemeler yoluyla gerçekleştirildiği ortaya çıkmıştır. Öğretimde Geleneksel Türk Müziği eserlerinden çok, Çağdaş Türk Müziği eserlerine yer verildiği; geleneksel

eserlerin ise tampere sisteme aktarılmış halde öğretilmesi yoluna gidildiği ortaya çıkmıştır.”, “Türk Müziğinin viyolonsel eğitiminde kullanılmasının, öğrenci başarısına katkı sağlayacağını düşünmektedirler. Yapılan görüşmelerde genel olarak Batı Müziği ile başlanan bir eğitim önerilmektedir. Öğrenciler tampere sistemi tam olarak kavradıktan sonra verilen bir Türk Müziği eğitiminin daha verimli ve öğretici olacağı savunulmaktadır.” sonucuna ulaşılmıştır.

Özgür Özgüler (2007) “Türk Müziği’nde Viyolonsel” adlı çalışmasında, “Türk Müziği viyolonsel eğitimi için etüdler ve metodların hazırlanması, var olan etüd ve metodların geliştirilmesi, viyolonsel için ileri seviyede teknik eserlerin yazılması, bu tür çalışmaların diğer enstrümanlar için de yapılması, geleneksel üslubun araştırılması, üzerinde çalışılması gereken konulardır. Bu tür çalışmaların Türk Müziği’nde viyolonseli belli bir seviyeye getireceği ve gelişmesini sağlayacağı düşünülmektedir.” sonucuna ulaşılmıştır.

Burcu Avcı Akbel (2018) “Türk Müziğinde Viyolonselın Kullanımına İlişkin İcracıların ve Öğretim Elemanlarının Görüş Ve Yaklaşımları” adlı çalışmasından “Katılımcılar, viyolonselın hem perdesiz hem de yaylı bir enstrüman oluşu gibi sebeplerden dolayı içerdiği teknik çalım zorluklarına, enstrüman üzerinde hem tampere sistemin, hem teknik gerekliliklerin, hem de Türk Müziği Nazariyatı ile baskılarının öğrenilmesinin yarattığı zorluklara ve transpoze zorluklarına değinmişlerdir. Bunun yanı sıra viyolonselın Türk Müziğinde kullanımına ve çalım yöntemlerine ilişkin bir metodun bulunmaması, bu alanda dinlemek ve izlemek için az sayıda kaynağın olması gibi sebeplerle viyolonsel icrasında yaşanan zorlukların arttığı belirtilmiştir.” sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırmada elde edilen bulgular ve sonuçlar ışığında viyolonsel eğitiminde Türk müziği icrasına yönelik katkı sağlayacağı düşünülen bazı önerilere yer verilmiştir.

Batı müziği sisteminde Türk müziğinin güzel işlendiği ve Türk müziği icrasına yakın eserler yazılabilir ve literatüre eklenebilir.

Batı müziğinde olduğu gibi çalgının özünü ve bütün teknik yeterliklerini içeren, Türk müziğindeki aksak ritimleri, Türk motiflerini yansıtan temaların olduğu etütler ve egzersizler içeren metodlar yazılabilir.

Türk müziğinin geleneksel yapısını bozmadan evrensel müziğe entegre edebilmek için yenilikçi çalışmalara yer verilmelidir.

Batı müziği eğitiminde de Türk müziği çalmanın çalgıda olumsuz etkilerinin olduğu düşüncesi kırılmalıdır. Geleneksel müziği daha iyi tanıyarak Batılı formdaki yapıtlara daha özgün ve evrensel düzeyde yapıtlar katılabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Akbel, B. A. (2017). *Stakeholder Opinions on Suitability of Cello Etudes Created From Taksim of Tanburi Cemil Bey in Education. Journal of Education and Practice*, (8)18, 102-117.
- Akbel, B. A. (2018). *Öğretim elemanlarının viyolonsel eğitiminde Türk müziğinin kullanılma durumuna ve öğretim yöntemlerine ilişkin görüşleri*, Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi, 6(2), 84-107.
- Akbel, B. A. (2019). *Türk müziğinde viyolonsel kullanımına ilişkin icracıların ve öğretim elemanlarının görüş ve yaklaşımları*, 57-76.
- Akdağoğlu, T. (2018). *Türk ve Batı müziğinde viyolonsel icrası*, Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Ana Bilim Dalı, Elazığ.
- Andaç, H. M. (2019). *Türk müziği makamlarının viyolonsel tuşesi üzerinde konumlandırılmasına ilişkin şematik bir yaklaşım*, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı, Kayseri.
- Baltacı, A. (2019). *Nitel araştırma süreci: nitel bir araştırma nasıl yapılır?*, Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 5(2), 368-388.
- Başkale, H. (2016). *Nitel Araştırmalarda Geçerlik, Güvenirlik ve Örneklem Büyüklüğünün Belirlenmesi*, Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi Elektronik Dergisi, 9(1), 23-28
- Değirmencioğlu, L. (2011). *Makamsal viyolonsel öğretim yöntemine sistematik bir yaklaşım. (Doktora Tezi)*. İnönü Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı, Malatya
- Erol, T. (2014). *Doğudan batıya yaylı çalgılar ve tarihçeleri*, S. Demirel Akkaya (Ed.), *I. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri bildiriler kitabı içinde* (ss.284-298). Sivas.

- Güdek, B. ve Kılıç, A. (2016). *Muzıka-ı Hümayun'dan günümüze klasik Batı müziğinin Türkiye'deki tarihsel gelişimi*, International Journal of Social Science, 47, 89-102.
- Halman. T. (2011). “*Türk Musiki Üzerine Bir Değerlendirme*”, Türkiye'de müzik kültürü: kongresi bildirileri, Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Kahyaoğlu, Y. (2019). *Türk müziğinde transpoze (şed/göçürme)*, İnönü Üniversitesi, Kültür ve Sanat Dergisi, 5(2), 92-98.
- Karagül, S. (2019). *Osmanlı imparatorluğu'nda modern müziğin doğuşu: musika-ı hümayun*, Yüksek Lisans Tezi, Hacet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Kılıç, A. (2015). *Türk müziği viyolonsel icracıları ve icra tekniklerine yönelik bir inceleme*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi. Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Müzik Bilimleri Ana Bilim Dalı, Erzurum.
- Kılıç, A. ve Sümbüllü, H. T. (2018). *Türk müziği viyolonsel eğitime yönelik bir değerlendirme*, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 41, 11-34.
- Koca, C. (2017). *Spor Bilimlerinde Nitel Araştırma Yaklaşımı*, Hacettepe Üniversitesi, Spor Bilimleri Dergisi, 28 (1), 30-48.
- Kurtaslan, Z. (2002). *Türk Keman Okulunun Oluşum Süreci ve Temsilcileri*, 9. İstanbul Türk Müziği Günleri, Müziksel Gelişimimizi Değerlendirme Sempozyumu bildiriler kitabı içinde (ss.409-429) İstanbul.
- Özgüler, Ö. (2007). *Türk Müziği'nde Viyolonsel*, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Öztürk, Y. Ö. ve Beşiroğlu, Ş. Ş. (2019). *Viyolonsel'in Türk makam müziğine girişi ve tanburi cemil bey*, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Doktora programı, 6(1), 31-40.
- Say, A. (1995). *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sevinç, M. (2017). *Klasik Türk mûsikîsinin temel sazlarından neyde basit göçürme (şed) teknikleri*, Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi, 6(6), 613-627.
- Sönmez, V. ve Alacapınar, F. G. (2020). *Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, Anı Yayıncılık.

- Uçarsu H. (2011). “*Tarihsel- Toplumsal Perspektifte Modern Türk Müziği Besteciliği*”, Türkiye'de müzik kültürü: kongresi bildirileri, Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Venturini, A. (2009). *The Dresden School Of Violoncello In The Nineteenth Century*, Dissertations, University of Central Florida, Florida.
- Yağar, F. ve Dökme, S. (2018). *Niteliksel Araştırmaların Planlanması: Araştırma Soruları, Örneklem Seçimi, Geçerlik ve Güvenirlik*, Gazi Sağlık Bilimleri Dergisi, 3(3): 1-9.
- Yazıcı İ. (2011). “*Türkiye’de Orkestralar ve Senfonik Müziğin Gelişimi*”, Türkiye'de müzik kültürü: kongresi bildirileri, Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

NECİL KAZIM AKSES'İN 50. YIL MARŞI'NIN PROZODİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

*A Review of Necil Kazım Akses's 50th Annual Anthem Examination in
The Context of Prosodia*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2023.91

C. Hakan ÇUHADAR¹

Geliş Tarihi: 19.10.2022

Kabul Tarihi: 18.01.2023

Özet

Sözlü müziklerin bestelenebilmesi, bestecilik alanında yeterli bilgi sahibi olmanın yanı sıra yazıldığı dilin kurallarını ve müziğini iyi bilmeyi gerektirir. Bir metin içinde geçen heceler, sözcüklerin, tümcelerin, müzik sanatının doğal dinamikleri, estetiği ve vurguları ile bütünlük içinde bestelenmesi gerektiği herkes tarafından kabul gören bir durumdur.

Her dilin kendi içinde farklı müziği ve vurguları vardır. Bu inceleme, Türkçenin kendi prozodi kuralları doğrultusunda yapılmıştır. Vurgu hem müziğin hem de konuşmanın en temel parametrelerinden birisidir. Bu nedenle dildeki ve müzikteki vurgular çalışmada öncelikli konumdadır. Makale içindeki ağırlığı da bu nedenle fazladır. Vurgu dışında bir diğer önemli parametre olarak sözcüklerin doğal söylenişlerindeki ritim yani süre ögesi incelenmeye çalışılmıştır.

Bu konuların açıklanmasından sonra Türk marşları içinde oldukça önemli bir yere sahip olan sözlerini Bekir Sıtkı Erdoğan'ın yazdığı, bestesini ise devlet sanatçısı Necil Kazım Akses'in yaptığı 50. Yıl Marşı, ses ve söz uyumu açısından incelenmiştir. Bu çalışma için 50. Yıl marşının seçilmesindeki en önemli neden prozodi konusunda şimdiye kadar yazılmış en doğru nitelikteki Türk marşlarından birisi olduğu düşünülmektedir. 50. Yıl marşı ve sözlerindeki vurgular incelenirken müzik notasyonlarından da faydalanarak konunun daha anlaşılır olmasına çalışılmış ve prozodi konusu için farklı bir yazım-anlatım tarzı oluşturulmak istenmiştir.

Anahtar Kelimeler: 50. Yıl Marşı, Prozodi, Türkçede Vurgu.

Abstract

In order to compose songs verbal song, it requires a good knowledge of the rules and music of the language in which it is written, as well as having sufficient knowledge in the field of composition. It is accepted by everyone that syllables, words, sentences in a text should be composed by considering the natural dynamics, aesthetics and accents of musical art.

Each language has its own different music and accents. This review was carried out in accordance with the prosody rules of Turkish. Stress is one of the most basic parameters of both music and speech. For this reason, the emphasis

¹ Prof., Çukurova Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzik Bölümü, Adana, Türkiye, chchuhadar@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9044-7487

in language and music is a priority in the study. For this reason, the weight in the article is high. As another important parameter apart from the emphasis, the rhythm, that is, the duration element, in the natural pronunciation of the words has been tried to be examined.

After the explanation of these issues, the 50th Anniversary March, which has a very important place among Turkish anthems, written by Bekir Sıtkı Erdoğan and composed by the state artist Necil Kazım Akses, was examined in terms of sound and word accordance. The most important reason for choosing the 50th Anniversary March for this study is that it is thought to be one of the most accurate Turkish anthems ever written on prosody. While examining the emphasis in the 50th Anniversary march and its lyrics, it was tried to make the subject more understandable by making use of musical notations and it was desired to create a different writing-narration style for the subject of prosody.

Keywords: 50th Anniversary March, Prosody, Turkish Accent.

GİRİŞ

Prozodi nedir?

Say'a (1985: 1069) göre Prozodi sözcüğü Yunanca kökenli bir terim olup müzik ve sözün birbirine uygulanması anlamını taşımaktadır. Bu uygulamanın yapılması birtakım kurallara göre olup bunlar içinde en önemlisi müziğin ve sözün kuvvetli olduğu yerleri birbiri ile örtüştürmektir. Ayrıca müzik tümceleri ile sözel tümcelerin birbiri ile uyumlu olması önemlidir.

Kavram olarak Prozodi sözcüğü Türkçeye Fransızcadan girmiş olup (pros-göre) ve (ode-şarkı) sözcüklerinin birleşmesi ile oluşmuştur. Yani şarkıya uygun olma demektir. Güncel kullanılışı ile prozodi; söz ile müziğin birbirine uygunluğu olarak tanımlanabilir (Özışık, 1985: 25).

Her dilin kendine özgü prozodisi vardır. Yani her dilin tonlamaları birbirinden farklıdır. Doğal olarak Türkçenin de kendine özgü bir konuşma müziği vardır ve tonlamaları diğer dillerden farklıdır.

Türkçe konuşma dilinde, tümcenin prozodik özellikleri daha çok vurgulama, tonlama ve duraklara dayalıdır. Sözcük ya da tümce içinde daha baskılı olarak söylenen heceler ya da sözcükler olarak adlandırılan vurgulamalar, her farklı dilde olduğu gibi Türkçede de kendine has özellikler göstermektedir. Buna göre hecelerden bazıları diğerlerinden daha vurgulu söylenebilmektedir. Sözcüğün işlevine ve özelliğine göre vurgulamanın yeri farklılık gösterebilmektedir (Bayazıt, 2018: 39).

YÖNTEM

Bu araştırmada, nitel veri analizi yöntemi olarak doküman analizi yöntemi kullanılarak elde edilen veriler incelenmeye çalışılmıştır. Nota yazımında Sibelius 2019.1 programı kullanılmıştır. Ayrıca makale, etik kurul izni gerektirmemektedir.

Araştırmanın Modeli

Araştırma, betimsel araştırma yöntemi ve doküman analizi yöntemleri kullanılarak gerçekleştirilmiştir.

Araştırmanın Amacı

Genel prozodi kuralları çerçevesinde prozodinin bileşenlerini Türk dili içinde incelemek ve bu bağlamda araştırmanın, sözlü müzik türlerinin herhangi biri için geçerli olabilecek evrensel prozodi kuralları içinde ama Türkçe sözlü müzikler için geçerli olacak bir bakış açısı oluşturulması amaçlanmıştır. Bu bağlamda da devlet sanatçısı Necil Kazım Akses'in bestelediği 50. Yıl marşının Türk dili prozodi kuralları içinde incelenmesi hedeflenmiştir.

Araştırmanın Önemi

Alanyazında yayınlanan çalışmalar ve konuyla ilgili yapılan son araştırmalar incelendiğinde, bu makalenin önemli bir boşluğu dolduracağı düşünülmektedir. Araştırmanın, güncel dildeki vurgu yazımlarını müzik dili ile birleştirerek, farklı bir yazım önerisi ve bakış açısı getirdiği düşünülmektedir. Bu bağlamda 50. Yıl marşını gündeme getirerek bu konuda araştırma yapacak olanlara incelenmeye değer bir örnek sunulmasının da ayrıca önemli olacağı varsayılmıştır.

Müzikte Prozodi ile İlgili Kavramsal ve Kuramsal Çerçeve

Vurgu sözcüğü anlam gruplarıyla tonlama ve ifade etme kavramlarıyla açıklanmaktadır. Prozodi, konuşma diline ait bir kavramdır. Lynott ve Connell'e göre (2010); sözel iletişimin merkezinde vurgu, tonlama, zamanlama ve ritim yer almaktadır. Whalley ve Hansen'e (2006) göre ise prozodi bütün dünya dillerinde dilbilimine ait bir alt sistemdir. TDK'ya göre de vurgu, durak, ezgi gibi ses bilgisi öğelerinin tamamıdır. Prozodi küresel bir kavram olmasına karşın, her

dilde farklı vurgulama özellikleri, bekleme ve tonlama olduğundan prozodinin hissedilmesi de dilin yapısına göre farklılık göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında, prozodi ait olduğu dilin müziğidir (Keskin vd., 2011).

Sözlü müziklerin en önemli unsurlarından birisi prozodi ise diğeri de onu taşıyan bestesidir. Yani müziğidir. Teorik olarak prozodi, müziğin söz ile olan uyumu olarak belirtilse de bu uyumun biraz daha ayrıntılı belirtilmesine gerek vardır. Bu bağlamda makalede müzikal vurgular, metin vurguları ve konuşma ritmi ele alınarak prozodinin bileşenlerine açıklık gerilmeye çalışılacaktır.

- Sözcüklerin taşıdıkları seslerin değerlerine ve seslemlerin (hecelerin) taşınması gereken seslere göre söylenmesidir. Tonlamaya, hecelerin vuruşuna sözcüklerin uzunluk ve kısalıklarına yani sürelerine dikkat edilerek söylenmesine prozodi denir (<http://www.edebiyatbilgileri.com>).
- Prozodi tanımına “konuşma dilinin müzik diline yerleştirilmesi” diyen İlerici (1981, 405) bir şiirin güzel söylenmesi sırasında bazı hecelerin diğerlerine göre daha vurgulu, daha ince veya kalın ya da uzun veya kısa olduklarının görüleceğini; şiirin kendi yapısında doğal bir ezginin yattığını ve bunu görebilen bestecilere “ben buradayım” dediğini ifade etmektedir. İlerici, bestecinin şiiri iyi incelemesinin ve önemli olan ile olmayanı ayıklamasının bir söz bestecisinin görevi olduğunu düşünmektedir.
- Çuhadar’a (1986: 6) göre prozodi, Sözlü (vokal) müzikte, sözcük ve hece (seslem) vurgularının, müziğin içerdiği vurgularla üst üste gelmesidir.

Buradaki prozodi tanımlarında çok önemli bir sözcük öne çıkmaktadır. “Vurgu” olarak belirtilen bu sözcük hem müzik sanatı açısından hem de “konuşma ezgisi” açısından çok önemli bir unsurdur. Hem müzik hem de konuşma için önemli bu unsuru netleştirmek gereklidir. Dünyada her ulusun kendine ait farklı bir dili olduğundan yola çıkarak, makalede sadece Türkçe dili üzerinden prozodi olgusu açıklanmaya ve örneklendirilmeye çalışılacaktır.

Pattison’a (2009: 179-180) göre ise müzikte prozodi bestecinin, metnin söylendiği melodideki notalara hece atamasında veya şarkı sözlerinin uyumuna göre müziği ayarlamasında bir vokal kompozisyon metnini ayarlama şeklidir. Ancak heceler (seslemler) ve ezginin notaları arasındaki ilişki, müzik prozodisinin sadece bir boyutudur. Prozodi, ne olursa olsun, öğeler arasındaki uygun ilişkidir. Bu anlamda, bir şarkıdaki her unsur prozodi yaratabilir ve yaratmalıdır. Prozodi, sözlerin müzikle

desteklenmesidir.

Sonsel'e (2019: 57) göre; sözcüklerin vurgu, değere uygunluk ve söyleniş bakımlarından doğru söylenmelerine ve bestelenmeleri halinde de bu niteliklerinin örtüşmesine yani ezgi ile sözün güzel ve dengeli uyumuna "prozodi" denir.

Ağakay'a (1959: 639) göre ise sözlü bestede (vokal müzikte), seslem vurgularının, müziğin doğal yapısındaki vurgu, yükseliş ve alçalışlarla tam olarak uyuşmuş olması ve bu yöndeki kuralların tümüdür"

"Sözcüklerin vurgu ve değerlerini, sesteki söyleniş değer ve vurgularıyla birleştirmek sanattır. Sesle sözün dengeli uyumdur. Okul müzik eğitiminde şarkıların prozodi bakımından uygunluğu çok aranır" (Deliorman, 1977: 113). "Şarkının ses-söz uyumu yani prozodisi mümkün olabildiği kadar kusursuz olmalıdır. Seslem ve sözcük vurgularının, söz içeren bir şarkıda olması gereken yerlere ve sürelerle düşmesi, müzik tümceleri ve söz tümceleri arasında bir uyum ilişkisinin bulunması gerekmektedir" (MEB, 1969: 236).

Bu tanımlardan sonra müzikte prozodinin tanımını kısaca, **sözlü** (vokal) **müzikteki sözlere uygun beste yaratma sanatı** olarak yapmak mümkündür. Bir sözlü eser bestelenirken de ilgili metnin yapısındaki sözcük ve tümce vurgularının, konuşmanın ritmindeki sürelerle de uyumlu olacak ve onu destekleyecek şekilde bestelenmesi gerekmektedir. İlgili ezginin yapısı ve metni ile uyumlu olacak şekilde her iki ögenin (seslem, tümce) vurgularının ve ritmik yazılımın, birlikte üst üste gelecek şekilde sanatsal bir kaygı çerçevesinde düzenlenmesi gerekmektedir. Müzikteki vurgular ve sözdeki vurgular birbiri ile uyumlu olarak kullanılacaksa öncelikle her ikisini de ayrı ayrı belirlemek gerekmektedir.

Müzik ve Türk Dilinde Vurgular

Müzikte vurgu

Müzikte doğal ve yapay olmak üzere iki çeşit vurgu vardır. Müzikte doğal vurgulara metrik vurgular da denir. Müzikte, nota üzerinde açıkça belirtilmeyen "ölçü vurgusu" olarak da adlandırılan bir vurgu türü vardır. Metrik vurgu, müziğin bir ölçünün belirli bölümlerine düştüğünde sahip olduğu doğal vurguyu ifade eder. Bir ölçünün birinci vuruşunun her zaman en fazla vurguyu taşıdığı anlaşılır. 4/4'lük bir zamanda, ölçü 3.vuruş da ikinci vurguyu taşır. İkinci ve dördüncü vuruşlar, zayıf vuruşlar ve üçüncü vuruşlardan daha az vurgu taşıdıkları için zayıf

vuruşlar olarak kabul edilir. Zayıf vuruşlar, bir vuruşun ikinci sekizinci notası gibi sıra dışı bir vuruşta çalınan notalardan daha fazla vurgu almaya devam eder. Benzer şekilde, 3/4'teki 1. vuruş, en fazla vurguya sahipken, 2. ve 3. vuruşlar daha az belirgindir (<https://producerhive.com>).



Müzikte vurgu, belirli bir ritmik veya melodik ayrıntıya anlık vurgu yapılabilir ve (>,-) veya sözlü olarak da sfz olarak belirtilebilir. Metrik olarak düzenlenmiş müzikte, vurgular, özellikle düzenli vurgulamanın adımların atılmasını kolaylaştırdığı danslarda, ritmik gruplamaları ifade etmeye hizmet eder. Kural olarak, en önemli vurgu, ölçünün ilk vuruşuna düşer (aslında ölçünün nerede başladığını belirleyen vurgudur). Bileşik ölçülerde daha az önemli vurgu, ölçünün ikinci yarısının başlangıcını işaret eder. Örneğin 4/4'te üçüncü vuruş veya 6/8'de-sekizlik notalar düşünüldüğünde dördüncü vuruş. Ayrıca tüm ölçüler, özellikle periyodik olarak yapılandırılmış müzikte, anlamlı ifadelere hayati derecede katkıda bulunan daha fazla veya daha az vurgulamaya tabi olabilir. Vurgular, senkop olarak bilinen süreçle geçici olarak yer değiştirebilir (<https://www.britannica.com>).

Bu bağlamda, Koray'a (1948: 37-45) göre, senkop ve notaların peslik ve tizlikleri ile de yapay vurgular oluşturulur. Motif vurguları ile ölçünün başındaki vurgular, birinci derecede önemli, öteki vurgular ise ikinci derecede önemlidir. Bununla beraber ezgideki güç merkezleri, motif vurgusunun bulunduğu yerlerdedir. İki ölçülü iki motiften oluşan 4 ölçülük bir müzik tümcesinde, 2. ve 4. ölçülerde olmak üzere iki ayrı güç merkezi bulunur. Dörder ölçülü iki tümceden meydana gelen sekiz ölçülü bir periyotta ise 2., 4., 6. ve 8. ölçülerde olmak üzere, 4 kuvvet merkezi bulunur. Bu kuvvet merkezlerinin basınç dereceleri şöyledir. 2. ölçü, 1. ölçüden; 2. motif, 1. motiften; 2. tümce 1. tümceden daha kuvvetlidir. Fakat kuvvet merkezlerinin bu vezinli dağılım sistemini, değişmez bir örnek diye almak doğru değildir. Çünkü vezinsiz veya karma dağılımlı kuvvet merkezleri olan tümceler de vardır. Bestelenen bir metnin, yukarıda sözü edilen esaslara dayanması şarttır. Bu arada birbirine komşu olan iki motiften birincisinin son sesleriyle ikincisinin ilk sesleri arasında sözcüklerin bölünmemesine dikkat etmelidir. Ezginin vurgulu yerlerine düşen ve sözün vurgulu sesleriyle desteklenen müzik içindeki sesler, çevrelerindeki diğer seslerden ne kadar kalın olurlarsa olsunlar, vurgularından bir şey kaybetmezler ve sözün vurgusuz seslemlerini alan vurgusuz seslerde, çevrelerindeki seslerden ne kadar ince olurlarsa olsunlar, yine de vurgusuz kalırlar.

Türkçede Vurgu

Bir sözcük veya sözcük grubunda, bir seslemin, bir tümcede ise bir sözcüğün diğerlerine göre daha kuvvetli söylenmesine “vurgu” adı verilir. Vurgulu seslem ya da sözcük, diğer hece ya da sözcüklere göre daha baskılı ve şiddetli bir söylenişe sahiptir. Vurgu, konuşma ve yazı dilinde “özellikle ve öncelikle belirtme, dikkati çekme ve yoğunlaştırma” anlamında bir kavramdır (Dursunoğlu, 2006: 267-276).

Sözlü (vokal) müziklerdeki prozodiler incelenirken, öncelikle göz önüne alınması gereken vurgu çeşitleri ve sözcüklerin, Türkçe içinde vurgularının nasıl olduğudur. Makale kapsamında prozodik yönden sözcük ve tümce vurguları belirlenmeye çalışılacaktır.

Gencan’a (1979: 63) göre “Türkçe’de vurgular çok çeşitlidir ve başlıcaları şunlardır; sözcük vurgusu, tümce vurgusu, dize vurgusu, sertlik-kesinlik vurgusu”. Deliorman da (1977) “her dilin ve o dil içindeki her şivenin ve lehçenin, kendine özgü bir prozodisi ve müziği vardır” demektedir. Ona göre Türkçe’ye esas olan lehçe ise İstanbul lehçesidir (Deliorman, 1977: 111).

Bu konular çerçevesinde lehçe ve şive ayrımını belirtmek gerekirse; herhangi bir dilin çok eski dönemlerinde ayrılmış olan kollarına, yani bir dilin birbirinden uzak bölgelerdeki ses, söz dizimi ve söz varlığı açısından değişikliğe uğramış biçimine lehçe (İng: dialect) denmektedir. Bu bağlamda, “ağız”da genellikle ses ve söyleyiş farklılığı varken, lehçede ses ve söyleyiş farklılığıyla birlikte, dilin kendi yapısı (söz dizimi) ve söz varlığı da değişime uğramaktadır. O kadar ki, bu farklılıkların zaman içinde bu lehçelerin ayrı birer dil olmasına bile yol açması mümkündür. Örneğin, Latincenin çeşitli lehçeleri arasındaki farklılık zaman içinde o denli büyümüştür ki, sonunda Fransızca, İtalyanca, Portekizce, İspanyolca, Rumence gibi diller ortaya çıkmıştır (www.turkedebiyati.org).

Sözcük Vurgusu ve Kurallar

Konu ile ilgili farklı kaynaklardan elde edilen bilgilere göre sözcük vurgusu aşağıdaki tanımlar çerçevesindedir.

- İki ya da daha çok heceli sözcüklerin bir seslemini (hecesini), birden çok sözcüklü tümcenin bir sözcüğünü ötekilerden kuvvetli, baskılı söyleyerek belirtmeye “vurgu” denir (Aykun vd., 126).

- Vurgu, bir sözcükte güçlü bir şekilde çıkarılan bir seslem üzerindeki baskıdır. Bir seslem üzerinde yapılan “vurgu” onu söylenişte diğerlerinden daha güçlü yapar” (Ergin, 1984, s.103).
- Okuma ve konuşma sırasında tümcenin anlamını artırmak ve demek istenileni daha iyi anlatabilmek için duruma göre önemli olan seslem (hece) veya sözcüklerin baskılı-şiddetli şekilde okunmasına veya söylenmesine vurgu denmektedir” (Karanlıktagezer, 1985: 74).
- Bir seslemin (hecenin) vurgulanması demek, kendi çevresindekilerden daha yüksek bir ton veya bir nefes tazyiki yahut ta bunların ikisini birden alması demektir” (Gencan, 1979: 63).

Tüm tanımlardan yola çıkarak vurgunun tanımı, “okunuşta ya da söylenişte bir seslemi (heceyi) ya da sözcüğü, diğerlerinden daha baskılı ve yüksekte okumak ya da söylemek” şeklinde yapılabilir.

Arel’in (1997: 16) Prozodi Dersleri adlı kitabında sözcüklerin vurgu açısından beş halinden söz edilmektedir. Bunlar; yalın, ünlem, çekim, tamlama (terkip) ve edatlı halleridir.

Aşağıda ise vurgu çeşitleri daha farklı ve kapsamlı olarak incelenecektir. Vurgu alan seslemler (heceler) okumada dikkati çekmesi açısından koyu ve altı çizili olarak belirtilecektir. Bazı sözcüklerde ise daha dikkat çekici olması açısından müzik notaları ile vurgular betimlenmeye çalışılmıştır.

Gencan’a göre (1979: 64-67); genel kural olarak vurgular şöyledir.

- Bir seslemli sözcükte vurgu olmaz.
- Çok seslemli sözcüklerde genel olarak vurgu son seslemde bulunur.
- Fakat, coğrafik yer adlarında durum farklıdır.
- İki seslemli yer adlarında ise vurgu baştır.

Örnek: **A**hlat, **S**amsun, **K**onya, **M**ersin, **B**alkan, **A**ğrı, **U**rfa, **F**ırat, **D**icle

- Çok seslemli yer adlarında vurgu başa doğru gider ama güçlü seslemde yerleşir. Yani 1. seslem daha güçlüyse vurgu baştır.

Örnek: **T**unceli, **K**ayseri, **C**ankırı, **M**enderes, **M**armara, **A**ksaray

İlk seslem açık, ikinci seslem kapalıysa ya da birinci seslem bir-iki sesli; ikincisi üç-dört sesliyse, yani ikinci seslem daha güçlüyse vurguludur.

Örnek: Denizli, İskenderun, Edirne, Silifke, Malatya, Palandöken, Antalya, Çanakkale,

- Birkaç bağlaç, belirteç ve ünlemde vurgu başta olur.

Örnek: Aferin, Ancak, Şimdi, Haydi

Fakat tür adları, özel yer adı olarak kullanıldığı zaman vurgular başlara doğru gider.

Örnek: Kartal, çok büyük ve iri bir kuştur. Kartal'dan gelen kara tren. Sirkeci geçiyor (sirke satan).

Sirkeci İstasyonunda buluştuk. Denizli ülkeler (denize sahip olan). Denizli Valisinin demeci çok güzeldi.

- Ekler, genellikle sözcük sonundaki vurguları üzerlerine çekerler.

Örnek: Çiçek, çiçekler, çiçeklerimiz, çiçeklerimizden, çiçekli.

- Sadece şu seslemler vurgu çekmez; vurgu kendilerinden önceki seslemlerde kalır.

Olumsuzluk eki – me-ma

Örnek: Sakın bir daha buraya gelme! Kemani yanlış tutuşla asla çalma! Bir daha okuma dersinde çizgi roman okuma. Buradaki örneklerde olumsuzluk eki –ma'lar vurgusuzdur. Yani vurgu kendinden önceki hecelerdir. Diğer -ma'lar ise vurgudur.

Sadece geniş zaman kiplerinde olumsuzluk eki –me vurgu çeker.

Örnek: Bilmez, Okumaz, Görmez, Duymaz, Sevmez

- **mi? soru eki vurgu çekmez**
- **ce küçültme anlamındaysa vurgu çekişi aşağıdaki gibidir.**

Eğer sözcük, sıfat ise vurgu çeker.

Örnek: Bolca, güzelce, çokça, yumuşakça

Eylem belirteci olarak kullanılırsa vurgu çekmez.

Örnek: Güzelce anlatacaksınız, bolca yedi.

Küçültme anlamından başka anlam içeriyorsa vurgu çekmez.

Kardeşçe, insanca konuştuk; ulusça, Türkçe, bence, oldukça, geldikçe, diğer eklere benzer.

Vurguları karşılaştırarak bakıldığında ise durum şöyledir.

Örnek: Köçekçe (oyun havası) – Köçekçe (köçek tarzında),
Düşünce (fikir) – Çocuk düşünce

Dil adı türetmeye yarayan -ce'ler vurguyu çeker.

Örnek: İngilizce (İngiliz dili) – İngilizce (İngiliz'e göre)

• **İle, ise, idi, imiş, iken sözcüklerinin takılışmasından ileri gelen –le, -se, -di, -miş, -ken heceleri vurgu almaz.**

Örnek: Tebeşirle yazacacaksa, çalışkandı, kardeşşyle, gidecekti, istediyise, oradaymış, yazacacaken.

• **Ek eylemin geniş zaman kipinin –in, -sin, -dir, -iz, -sınız, parçaları da vurguyu çekmezler.**

Örnek: Arkadaşsınız, öğrenciyiz, çocukusun, çocuğum (ben), çalışkandırlar

Fakat;

• Ek eylem olmayan –im'ler vurgu alırlar.

Örnek: Güzelim (ben), Güzelim (benim)

• Ek eylem –dir'e benzeyen geçişlendirme eki “-dir” vurgu alır. Farkları şöyledir.

Örnek: Bu konuyu sevdiğin bir arkadaşına yazdır.

Soğuk kış geçti ama önümüz yazdır.

Çalış da hepimizin yüzünü güldür. Bu, güzel bir güldür.

• –de bağlacı ünlü açısından bir ek gibi kendinden önceki sözcüklere uyar ve vurgu almaz.

Örnek: Orhan'da güzel kitaplar vardır. Odamızda oturuyorduk. Hakan da güzel romanlar aldı. Odamızda aydınlandı.

Hangi –de'nin ek olduğu, birlikte yazılacağı, hangi –de'nin bağlaç olduğu, ayrı yazılacağı, vurgu çekip çekmemesinden de ayırt edilebilir.

- –ki bağlacı da vurgu bakımından de bağlacı gibidir: Ama bağlaç olunca vurgu çekmez. Örnek: Bilirsiniz ki... Başka anlamda ek ise, vurgu alır. Ekte ki, bizim ki...

Hangi –ki'nin ek olduğu, bitişik yazılacağı; hangi ki'nin bağlaç olduğu ayrı yazılacağı, vurgu çekip çekmemesinden ayırt edilebilir.

Örnek: Bir ulu çınarısın ki kırılır ama eğilmezsin. Yolda ki, komşunun ki, bil dim ki, geçen ki, düşünün üz ki...

- –ki bağlacının kaynaşmasından ileri gelen; mademki, sanki, belki sözcüklerindeki **ki** vurgu almaz.

- Zaman belirteci yapan –leyin eki vurgu çekmez: Gece leyin, Akşam leyin

Bunlar gibi zaman belirteci türeten –in de vurgu almaz. Gündüzün, öğleyin gibi.

- Neşir, şükür, seyir, hazım vb. Arapça olan sözcükler, etmek, eylemek yardımcı eylemiyle bileşince;

- İkinci hecelerdeki dar ünlüler düşer ve vurgu ilk heceye geçer.

Sabrediniz, **Sük**rediniz, **neş**redilecek, **haz**metmek

Bileşik Sözcüklerde Vurgu

Tümlemelerin kaynaşmasıyla oluşan bileşik adlarda vurgu, 1. sözcükte güçlüdür.

Başçavuş **köpek**balığı, **deve**boynu, **orta**okul, **on**başı, **dalg**akıran

Ünlem Vurgusu- İnsan ve hayvan isimlerinde vurgu, tür isimlerinde olduğu gibi son seslemedir.

Ay **dı**n, Özgü**r**, Kıvan**ç**, Levent**i**, Sabri**i**, Ali**i**, Anda**ç**, İpek

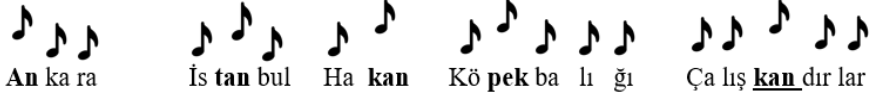
Çağrılarda ise vurgu ilk sesleme geçer.

Ezgi, **Anda**ç, **İpek**, **Kıvan**ç, **Meh**met, **Ah**met

- Özel ad gibi kullanılan sözcüklerde, çağrı vurgusu ilk hecede olur;

Anneciğim, **Ark**kadaşlar, **Bin**başım (Gencan, 1979: 64-67).

Ayrıca sözcük vurgularını, aşağıdaki gibi bir notasyon ile göstermek de mümkündür. Bu göstergenin, dildeki müziği ve vurguyu görmek bağlamında önemli olduğu düşünülmektedir.



Tümce Vurgusu

“Tümce vurgusunda vurgu, fiilden önceki sözcükte olur. Konuşma esnasında vurgulu olacak sözcük, fiilin önüne getirilir. Anlam bakımından önemli olan sözcük, tümcede vurgulanarak belirlenir.

Babam Ali’yi çarşıda gördü.

Babam çarşıda Ali’yi gördü.

Ali’yi çarşıda babam gördü (Karanlıktagezer, 1985: 74-75).

Ya da vurgulu sözcük fiilin önüne getirilmeden de vurgulanabilir.

Ahmet bugün Adana’ya gitti.

Ahmet bugün Adana’ya gitti.

Ahmet bugün Adana’ya gitti.

Konuşmada Ritm (tartım-süre)

Sözcük ve tümce vurgularından sonra prozodi için çok önemli olan konulardan diğeri ise sözcüklerin doğal konuşmalardaki ritimlerdir yani seslemlerin birbirine göre olan süreleridir. Yani seslemlerin uzunluğu-kısalığıdır (Egüz, S.,1981: 93-94).

Şekil 2. Sözcük Tartımlarının Örnek Gösterimi



50. Yıl Marşının Prozodisinin İncelenmesi

Say (1985: 34) ve Selanik'in (1996: 298) aktardıklarına göre 50. Yıl marşının bestecisi olan Necil Kazım Akses 1908 yılında İstanbul'da doğmuştur. İlk ve orta okul öğrenimi boyunca müzikle uğraşmış (keman, viyolonsel), 1926 yılında İstanbul Erkek Lisesinden mezun olduktan sonra bestecilik eğitimi için Viyana'ya gitmiştir. Ankara Devlet Konservatuarı kurulduktan sonra bu okula kompozisyon öğretmenliğine atanmış olup pek çok öğrenci yetiştirmiştir. Hemen her türde eserleri olan ve Türk beşleri olarak bilinen besteciler içinde yer alan Akses'e 1971 yılında devlet sanatçısı unvanı verilmiştir. Ses ve orkestra için yazılan Cumhuriyetin 50. Yıl Marşını ise 1973 yılında bestelemiştir (Say, 1985: 34).

Üngör'e (1965, s.9) göre marş, ölçüsü olan ve uygun adım yürüyüşler için kullanılan müzik çeşididir. İtalyanca "marcia", Almanlar "marsch", Fransızlar "marche" ve İngilizler de "march" demektedirler. Marş müziklerinin zamanları ise ikili, üçlü ve dörtlü zaman birimleri (2/4, 3/4, 4/4) içinde yazılabilir. 50. Yıl marşı da dört zamanlı olarak bir marş olarak bestelenmiştir.

Sözlü (vokal) müzikte, söz ile müziğin uyumu, araştırma kapsamında açıklanan kuramsal bilgiler doğrultusunda belirtildiği üzere oldukça önemlidir. Ses ve söz uyumunda en önemli konu vurgular ve sözcüklerin, tümcelerin doğal söylemlerdeki süreleridir. Gençan'a (1979: 70) göre vurgunun, söz içeren sanatlarda, yani edebiyatta, müzikte, şiirde çok önemli bir işlevi vardır. Şiir ve müzik ölçülerinin, sözdeki vurgularla birleşip kaynaşmasına besteciler ve icracılar önem verirler. Ses ve söz uyumuna, kavrayıcı güzelliği, müzikte prozodi denilen bu kaynaşma katar. Müziğin önemli bir ögesi olan ölçülerin, sözlerdeki vurgu ile kaynaşmaması ya da ters ve uygunsuz yerlerde olması, bestede ve şiirde duyguyu besleyemez ve aralarındaki uyumu bozar.

Buraya kadar aktarılanlar çerçevesinde şiirini Bekir Sıtkı Erdoğan'ın yazdığı ve bestesini Necil Kazım Akses'in yaptığı 50. Yıl Marşı'nın prozodisi, kullanılan nota yazım programının olanakları çerçevesinde notaların sadeleştirilmesi yoluyla şekil 3'te gösterilmeye çalışılmıştır. Marş, ilk ve son kıtalar üzerine bestelendiğinden dolayı iki ayrı dizek çizgisi üzerinde gösterilmiştir. Şekil 3'de marşın orijinal hali ve şekil 4'te müziğin sözleri, sözcüklerin tartımı ve vurguları orijinal notasyona bağlı kalınarak fakat olabildiğince sadeleştirerek yapılmıştır. Bu notasyonda vurgulu okunması gereken heceler, koyu (bold) ve yukarıda yazılmıştır. Sözcüklerin doğal söyleniş ritmi (süresi) yani hecelerin uzun ya da kısa söylenişi de ifade edilmeye çalışılmıştır. Yani

olması gereken her iki parametre (sözcüklerin vurguları ve sesleme süreleri) tek bir notasyonda birleştirilmiştir.

Ellinci Yıl marşında “Müjdeler var yurdumun, toprağına taşına, Erdi Cumhuriyettim elli şeref yaşına” tümcesindeki sözcüklerin vurgulu yerleri olabildiğince doğrudur. Ayrıca müzik kompozisyonu kuralları içinde eserin müziğine bakıldığında da dört zamanlı olarak yazılan müziğin doğal vurguları ile sözlerdeki vurguların üst üste geldiği ve doğru yerde oldukları görülmektedir. Vurgulu olan heceler daha tiz olarak bestelenerek şiirin anlam ve bütünlüğü de pekiştirilmiştir.

Şekil 3. 50. Yıl marşı (Görsel, Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Müdürlüğü, “100. yılda Atatürk Marşları” kitapçığından aktarılmıştır)

Söz : Bekir Sıtkı ERDOĞAN
Müzik : Necil Kâzım AKSES

**CUMHURİYETİMİZİN
50. YIL MARŞI**

(♩ = 116)

Müj-de-ler var yur-du-mun
Ya-şa-sın hür U-lu-sum
top-ra-ğı-na ta-şı-na er-di Cum-soy-lu gen-cim ben-li-ğim ya-şa-sın şan-
hu-ri-ye-tim el-li se-kiz ya-şı-na.
li or-dum sar-sıl-maz gü-ven-li-ğim.
Bu rüz-gar-la şah-lan-mış dal-ga dal-
Er-sin el-li yıl-la-ra ni-ce mut-
ga bay-ra-ğım. Baş-ka bir tuğ-ya-raş-maz Tür-
lu çağ-la-rım. Ör-nek ol-sun ci-hâ-na Devle-
kün-öz-gür başı-na. Cumhu-ri-yet öz-gür-lük in-
tim dü-zen-li-ğim.
sanca var-lık yo-lu -lu A-TA-TÜR-Kün-çiz-di-
ği çağ-daş uy-gar-lık yo-lu. A-lık yo-lu

Şekil 4. 50. Yıl Marşının Sadeleştirilmiş Notasyonu İçinde Sözcüklerin Tartımları ve Vurguları

50. YIL MARŞI

Necil Kazım AKSES-Bekir Sıtkı ERDOĞAN

Müj de ler var yur du mun top ra ğı na ta şı na
Ya şa sın hür U lu sum soy lu gen cim ben li ğim
Er di cum hu ri ye tim el li şe ya şı na
ya şa sın şan lı or dum sar sıl maz gü ven li ğim
Bu rüz gar la şah lan mış dal ga dal ga bay ra ğım
Er sin el li yıl la ra ni ce mut lu çağ la rım
Baş ka bir tuğ ya raş maz Tür k'ün öz gür ba şı na
Ör nek ol sun ci ha na Dev le tim dü zen li ğim
Cum hu ri yet öz gür lük in san ca var lık yo lu
A TA TÜR K'ün çiz di ği çağ daş uy gar lık yo lu

Aşağıda ise verilen sözler ve nota simgeleri ile de hecelerin peslik-tizlik gösterimi, bir bakıma sözcük vurgularının bir örneği daha farklı olarak verilmiştir. Yani Türkçenin vurguları bağlamında, daha tiz söylenen heceler doğal olarak daha vurgulu olarak gösterilmiştir. Bu mantık içinde, cümle içinde söylenecek önemli sözcükler de diğerlerinden daha tiz yazılmalı ve müzik tümcesinin doğal vurguları ile de aykırı düşmemelidir. Bunların dışında sözcüklerin doğal

söylenişlerindeki hece uzunluklarına (sürelerine-tartımlarına) dikkat edilmesi gerektiği ortadadır.



Müj de ler var yur du mun, top ra ğı na ta şı na



Er di Cum hu ri ye tim El li şe ref ya şı na

SONUÇ VE YORUM

Murat Bardakçı, Arel'in (1997: 13) kitabı için yazdığı önsözde “prozodinin bir kurallar bütünü olarak- bir sözlü esere uygulanmasını beklemenin- son derece güç hatta imkânsız” olduğu düşüncesini dile getirmektedir. Ona göre ezgiden fedakârlık edilmesini gerektiren prozodi, sadece bu nedenlerle bile tam olarak gerçekleşmesi mümkün olmayan bir ütopyadır”.

Prozodi konusunun zorluğunu belirtmek için kullanılan yukarıdaki yorumda muhakkak ki bir gerçeklik payı vardır. Müzik sanatı içinde güzelliği korumak için kuralların feda edildiği durumlarla karşılaşmak olasıdır. Yaşamın akışı içinde müziği çok güzel fakat prozodisi bozuk pek çok eserler bulunabilir. Herhangi bir besteci ezginin güzelliğinden fedakârlık etmemek için bilerek ve isteyerek prozodik hatalara göz yumabilir. Toplumun çok sevdiği bir müziğin içinde prozodi hatalarının olması da mümkündür. Ama sanat yaşamı ve pek çok alan için kötüyü ve olumsuzu örnek almamak gerekir. Yeni yapılacak besteler için daha doğrusunu, iyisini ve güzelini yapmak için çaba sarf edilmelidir. Böylesine sıkı prozodi kuralları çerçevesinde, devlet sanatçısı Necil Kazım Akses tarafından bestelenen 50. Yıl Marşı'nın, prozodi kurallarına uyan ve aynı zamanda sanatsal çizgisinden fedakârlık etmeyen, adeta prozodi ütopyasını gerçekleştiren örnek bir eser olarak Türk müzik yaşamında önemli bir yere sahip olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Ağakay, M. A. (1959), Türkçe Sözlük, 3. Baskı, Yeni Matbaa, Ankara
- Arel, H. S. (1997), Prozodi Dersleri 2. Basım, İstanbul
- Aykun, S., İleri, I, Birkan, A., vd, (1973), Ortaokullarda Dilbilgisi Dersleri 3, Garanti Matbaacılık ve Neşriyat, İstanbul
- Bayazıt, Z. Z., (2018), Türkçe Konuşma Dilinde Duygusal Prozodi ve Sözel Birleşenlerin İncelenmesine Yönelik Nörodilbilimsel Bir İnceleme, Hacettepe Üniversitesi SBE Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Tezi, Ankara
- Çuhadar, C. H. (1986), Televizyon Reklamlarının Ses-Söz Uyumu (Prozodi) Yönünden İncelenmesi ve Dilimizin Müziğine Etkileri, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Müzik Eğitimi ABD Yüksek Lisans Tezi, Ankara
- Deliorman, L., (1977), Özel Müzik Öğretim Metodu ve Uygulama, Yaygın Yüksek Öğretim Kurumu, Ankara
- Dursunoğlu, H. (2006), Türkiye Türkçesinde Vurgu, Yıl 2006, Cilt 7, Sayı 1, 267- 276, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi
- Egüz, S. (1981), Toplu Ses Eğitimi I. Ayyıldız Matbaası, Ankara
- Ergin, M. (1984), Türk Dilbilgisi, 12.Baskı, Metinler Matbaacılık, İstanbul
- Gencan, T.N. (1979), Dilbilgisi, 4. Baskı, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara
- İlerici, K. (1981), Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi, MEB Basımevi
İstanbul, 405)
- Karanlıktagezer, N. (1985), Türkçe Bilmeyenlere Türkçe Öğretim Rehberi, 4. Baskı, Dilek Matbaası, Kahramanmaraş
- Keskin, H.K., Baştuğ, M., ve Akyol H. (2011), Sesli Okuma ve Konuşma Prozodisi: İlişkisel Bir Çalışma, 5- 7 Mayıs- 2011 tarihleri arasında Cumhuriyet Üniversitesi, 10. Ulusal Sınıf Öğretmenliği Eğitimi Sempozyumu
- Koray F. (1948), Çocuğa ve Söze Göre Müzik, Ar Basımevi, Ankara

- Lynott, Dermot, & Connell, Louise. (2010), The effect of prosody on conceptual combination. *Cognitive Science*, 34(6), 1107-1123. doi: 10.1111/j.1551-6709.2010.01119.x
- M.E.B. İlkokul Programı (1969), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul
- Özışık, E. (1985), “Telâffuz Prozodisi”, *Mızrap Dergisi*, Sayı: 29, İstanbul
- Pattison, P. (2009), *Daha İyi Şarkı Sözleri Yazmak*. s. 179-180
- Say, A. (1985), *Müzik Ansiklopedisi*, 4. Cilt,
- Selanik, C. (1996), *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Doruk Yayıncılık, Ankara
- Sonsel, Ö. B. (2019), *Eğitim Bilimleri Alanında Araştırma ve Değerlendirmeler*, Gece Kitaplığı, Ankara
- Üngör, E. (1965), *Türk Marşları*, Ankara
- Whalley, K., & Hansen, J. (2006), The role of prosodic sensitivity in children's reading development. *Journal of Research in Reading*, 29(3), 288-303.

İnternet Kaynakları

- <https://www.britannica.com/art/accent-rhythm> (Erişim Tarihi: 20.10.2022)
- <http://www.edebiyatbilgileri.com/10/edebiyat-terimleri-sozlugu> (Erişim Tarihi: 10.09.2022)
- <https://producerhive.com/songwriting/what-is-accent-in-music/> (Erişim Tarihi: 20.09.2022)
- <https://www.turkedebiyati.org/turkacenin-lehceleri-siveleri.html> (Erişim Tarihi: 15.10.2022)