

TEMMUZ 2023 / CİLT 9 / SAYI 17

ISSN 2149-7079

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ ANKARA DEVLET KONSERVATUVARI

SAHNE VE MÜZİK
EĞİTİM – ARAŞTIRMA E-DERGİSİ

17



Ankara Devlet Konservatuvarı

www.sahnevemuzik.hacettepe.edu.tr



Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı
Sahne ve Müzik Eğitim Araştırma Dergisi / 2023 Temmuz / Sayı: 17

İmtiyaz Sahibi
Prof. Metin Munzur

Editör
Doğan Çakar

H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Müzik Bölümü

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Prof. H. Halil Levent Kuterdem

H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Müzik Bölümü

ISSN 2149 – 7079

Yayın Türü: e-dergi / Süreli Yayın

Yayın Şekli: Yıllık

Dili: Türkçe

Yayın Kurulu
Prof. Metin Munzur

H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Müzik Bölümü
Yayın Kurulu Başkanı

Prof. Dr. Aytekin Albuz

Gazi Üniversitesi/Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı

Prof. Halil Levent Kuterdem

H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Müzik Bölümü

Prof. Dr. Cenk Güray

H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Müzik Bilimleri Bölümü

Doç. Dr. Yeşim Arsoy Baltacıoğlu

H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Sahne Sanatları Bölümü

Doğan Çakar

H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Müzik Bölümü

Editör Yardımcıları

Dr. Öğr. Üyesi Erkan Mehmet Karagülle

Öğr. Gör. Dr. Ahu Köksal

Öğr. Gör. Dr. Soner Uluocak

Yayın İdare Adresi:

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı 06500/Beytepe/Ankara

İnternet Adresi

www.sahnevemuzik.hacettepe.edu.tr

Web Sorumlusu

Dr. Öğr. Üyesi Erkan Mehmet Karagülle

Sahne ve Müzik Eğitim Araştırma e-Dergisi, (Ocak ve Temmuz) yılda iki kez yayımlanır.

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Sahne ve Müzik Eğitim Araştırma e-Dergisi, **hakemli bir dergidir.**

Yazıların içeriğinden yazarlar sorumludur.

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı
Sahne ve Müzik Eğitim Araştırma e-Dergisi'nde **kör hakem sistemi** uygulanmaktadır.

On Yedinci Sayı Yayın Danışma ve Hakem Kurulu

İsimler unvan ve alfabetik sıra ile yazılmıştır.

Prof. Alper MÜFETTİŞOĞLU

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü

Prof. Dr. Aytekin ALBUZ

Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

Prof. Dr. Ayten KAPLAN

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü

Prof. Burak TÜZÜN

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü

Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü

Prof. H. Levent KUTERDEM

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü

Prof. Dr. Peter KÖRNER

Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü

Prof. Dr. Salih AKKAŞ

Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi/Emekli

Doç. Dr. Bahadır ÇOKAMAY

Çanakkale 18 Mart Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü

Doç. Dr. Gözde YÜKSEL

Necmettin Erbakan Üniversitesi. Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

Doç. Nihan TURNAGÖL

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü

Doç. Dr. Ozan BAYSAL

İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü

Doç. Dr. Zülüf ÖZTUTKAN

Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Mimarlık Tasarım ve Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü

Dr. Öğr. Üyesi Ferhat ÇAYLI

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü

Dr. Ahu KÖKSAL

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü

Dr. Gözde GÜRÜN DEMİRERİDEN

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü

Dr. Işıl TÜFEKÇİOĞLU PARLAK
Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü

Dr. İlker ÖZÖZTÜRK
Deniz Kuvvetleri Bando Komutanlığı

Dr. Mert Can PARLAR
Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü

Dr. Serkan ÖZÇİFCİ
Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü

Ali Fuat AYDIN
Türk Halk Müziği Araştırmacısı

Burcu TUNAKAN
Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü

Günay GÜNAYDIN
Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü

YAYIN İLKELERİ

Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma Dergisi, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından yılda iki kez Ocak ve Temmuz aylarında yayımlanan hakemli bir yayındır. Yayın dili Türkçedir.

Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma Dergisi'nde yayımlanmak üzere önerilen yazılar, Yayın Kurulu tarafından yapılan bir ön değerlendirmeden geçtikten sonra, konunun uzmanı iki hakem tarafından değerlendirilir. Değerlendirmeler sonucunda gerekli görüldüğü takdirde belirtilen süre içinde yazar tarafından yapılacak düzeltmelerin ardından, makaleler ilgili sayıda yayımlanır. İki hakem raporunda çelişki görüldüğü takdirde Yayın Kurulu ilgili metni üçüncü bir hakeme yönlendirir.

Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma Dergisi'ne gönderilen yazılar daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olmalıdır.

Yayın İlkelerine ve aşağıda belirtilen Makale Yazım Kurallarına uymayan makaleler değerlendirilmeye alınmaz.

MAKALE YAZIM KURALLARI

Yazılar; dergimiz e-posta adresi ya da Dergipark yoluyla gönderilebilir.

Makalenin yazarı; e-postada adını, soyadını, görev yaptığı kurumu ve akademik unvanını, kendisiyle doğrudan iletişim kurulabilecek açık adresini, telefon numarasını ve elektronik posta adresini ayrıca tam olarak belirtmelidir.

- Tüm metin, *.doc formatında, Times New Roman yazı tipinde olmalıdır.
- Makalenin başında en çok 250 sözcükten oluşan, Türkçe ve İngilizce öz bulunmalıdır. Makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı 12, takip eden Öz ve Abstract *İtalik* ve 10 punto yazılmalıdır. Türkçe ve İngilizce özlerin sonunda en az üç anahtar sözcük/keywords bulunmalıdır.
- Başlıklar ve ana metin 12 punto olmalıdır.
- Yazarın adı soyadı, kurum ve e-posta bilgileri, Türkçe başlık sonuna eklenecek bir dipnotta belirtilmelidir.
- Gerekli görüldüğü durumlarda yazılarda nota, tablo, şekil ve resim gibi görsel öğeler kullanılabilir. Kullanılan nota, tablo, şekil ve resimler metin içindeki yerleri belirtilerek ayrıca dosyalanarak epostada yer almalıdır. Her bir görsel 120 piksel/cm veya 304 piksel/inch çözünürlükte ve JPEG formatında olmalıdır.
- Metin içinde kullanılan görseller, Görsel 1., Görsel 2., ... biçiminde numaralandırılmalı ve görselin altına o görsele ait bilgiler (10 punto) yazılmalı, hangi kaynaktan alındığı belirtilmelidir.
- Doğrudan alıntılar, 3 satırdan az ise tırnak işareti içinde ve ana metin düzeninde, 3 satırdan uzun ise, satırın sağından ve solundan ikişer santimetre içerde, sola dayalı olarak, 9 punto ve tek satır aralığıyla verilmelidir. Bu durumda tırnak işareti kullanılmamalıdır.
- Dipnotlar sayfa altında numaralandırılarak verilmeli (10 punto) ve sadece açıklamalar için kullanılmalıdır.
- Metin içi göndermeler cümle sonuna (Soyad, Yayın Yılı, s. Sayfa Numarası) şeklinde yazılmalı ve “.” parantez sonrasına konulmalıdır. Örnek: (Baran, 2000, s.58). Metin içinde gönderme yapılan her kaynak kaynakçada yer almalı, kaynakçada yer verilen her kaynağa

da metin içinde gönderme yapılmalıdır.

- Kaynakça, makalenin sonunda yer almalı ve kaynakçada yer alan kaynaklar aşağıdaki örneklere uygun olarak verilmelidir.

Örnekler:

Tek Yazarlı Kitap

Soyadı, A. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

Çeviri Kitap

Soyadı, A. (Yayın Yılı). *Kitap Adı* (A.Soyadı, Çev.). Yayın Yeri: Yayınevi.

Editörlü Kitapta Bölüm

Soyadı, A. (Yayın Yılı). Yayın Adı. A.Editör (Haz./Ed.). *Kitap Adı* (s. Sayfa numaraları). Yayın Yeri: Yayınevi.

İki Yazarlı Kitap

Soyadı, A., Soyadı, B. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

Çok Yazarlı Kitap

Soyadı, A., Soyadı, B., Soyadı, C. ve diğerleri. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

Dergiden Makale

Soyadı, A. (Yayın Yılı). Makale Adı. *Dergi Adı*, cilt(sayı), sayfa numaraları.

Gazete Makalesi

Soyadı, A. (Gün Ay Yılı). Makale Adı. *Gazete Adı*, sayfa numaraları.
Yayımlanmamış Tez

Soyadı, A. (Yayın Yılı). *Tez Adı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik Tezi/Raporu). Üniversite Adı, Yer.

Elektronik Kaynak-Makale

Soyadı, A. (Yayın Yılı). Makale Başlığı. *Dergi Adı*, cilt(sayı), sayfa numaraları. Erişim: Gün Ay

Yıl, <http://aç adresi>

Elektronik Kaynak-Anonim Aç Sayfası

Kaynağın Adı. Erişim: Gün Ay Yıl, <http://aç adresi>

Sunuş

Değerli okuyucular. Ocak ve Temmuz aylarında yılda iki kez yayımlanmakta olan dergimizin on altıncı sayısı, Ocak 2023 tarihinde yayımlanmış ve okurlarımız ile buluşmuştu. Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*, müzik, müzik bilimleri ve sahne sanatları ile ilgili araştırmalar yapan sanatçı ve akademisyen yazarları desteklemekte, akademik çalışmaların yayımlanabilmesini hedeflemektedir.

Günümüzde okuyucuya daha hızlı, güvenli ve kolay ulaşabilen e-dergilerin önemi giderek daha da artmaktadır. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*, Dergi Park, Asos İndeks ve Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı web sayfalarında yer almaktadır. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*'nin Temmuz 2023 tarihli on yedinci sayısı ile karşınızda olmanın mutluluğu içerisindeyiz. Bu sayımızda hakemlerimizden gelen raporlar ve Yayın Kurulu Kararı ile seçilen On (10) makale yer almaktadır.

İlk makale, Seçil İrem KESKİN tarafından hazırlanan "*J. M. Sperger Si Minör Kontrbas Sonatının Birinci Bölümünün İncelenmesi*" başlığını taşımaktadır. Bu araştırmada Johann Matthias Sperger'in Si Minör Kontrbas Sonatı'nın birinci bölümü ele alınmıştır. Makaleyi değerlendiren hakemlere göre; Makalede, 1750-1812 yıllarında yaşamış Avusturyalı besteci ve kontrbas icracısı Johannes Matthias Sperger'in, daha önce analiz edilmemiş bir eseri üzerinde form analizi gerçekleştirilmektedir. Makale, aslen kontrbas ve viyolonsel için yazılmış bir sonat olan söz konusu eserin birinci bölümünü, kontrbas ve piyano uyarlaması üzerinden incelemektedir. Çalışma, söz konusu eser üzerine bir analiz ortaya koyan ilk çalışma olması bakımından önem taşımaktadır. Makale, kontrbas eğitimine ve kontrbas icracılarına eseri yorumlamadan önce Sperger Sonatı hakkında bilgi sahibi olmaları açısından önem taşımaktadır. Türkiye'de Sperger Si Minör Kontrbas Sonatı hakkında daha önce detaylı bir inceleme yapılmamış olması nedeniyle kontrbas literatürüne büyük ölçüde katkı sayılabilecek niteliktedir.

İkinci makale, Ahmet YILDIZ tarafından hazırlanan "*Wolfgang Amadeus Mozart'ın Requiem Adlı Eseri ve Eserde Yer Alan Trombon Solosunun İncelenmesi*" adlı çalışmadır. Bu çalışma ile söz konusu trombon solosunda yer alan birtakım teknik ve müzikal zorlukların çözümüne yönelik Türkçe literatüre katkıda bulunmak ve trombon icracılarına Mozart'ın Requiem adlı eseri hakkında genel bir bilgi vermek, solonun icrasına yönelik farklı bir bakış açısı kazandırmak amaçlanmıştır. Makaleyi değerlendiren hakemlere göre; Orkestrada trombon soloları alanında çok sınırlı sayıda makale mevcuttur. Var olan az saydakiler de genellikle bir tromboncu ve öğretmen olarak kendi deneyimlerini aktaran "ünlü" bir tromboncu tarafından yazılmıştır. Bu farklı görüşler ve olasılıklar arasında bir karşılaştırma, özellikle Türkçe 'de çok enderdir. Bu nedenle eser akademik çalışmalar

ve trombon öğrencileri için çok değerlidir. Makale Mozart'ın "Requiem" indeki Trombon solunun yorumuna ait görüşleri bir araya getirerek yorumculara sunması ve Türkçe literatüre bu konuda bir kaynak oluşturması açısından önemli bir çalışmadır.

Üçüncü makale, Begümhan KES tarafından yazılan "*HÜADK Folklor Arşivi Derleme Fişleri: Diyarbakır 1938*" dir. Bu çalışma, HÜADK Folklor Arşivi'nde bulunan 6 Temmuz-7 Temmuz 1938 tarihleri arasında Diyarbakır'da gerçekleştirilmiş olan derleme gezisine ilişkin "DİYARBAKIR 1938" dosyasındaki belgelerin tanıtılmasını ve derlenen eserler hakkında söz konusu belgelerde kayıt altına alınmış bilgilerin bir araya getirilerek aktarılmasını amaçlamaktadır. Makaleyi değerlendiren hakemlere göre; Sahne ve Müzik Dergisi'nin 16. Sayısı'nda başlayan ve bir kültür mirasının gün ışığına kavuşmasına katkı sağlayan Arşiv çalışmaları Müzikoloji alanına önemli bilgiler sağlamaktadır. Yazıda 1938 yılında Diyarbakır'da yapılan derleme çalışmasına dair derleme fişlerine yansıyan bilgiler, betimleyici bir üslup ile aktarılmıştır. Bu şekliyle literatüre o dönem, Diyarbakır'daki müzik üslubuna ve tercihlerine dair tanıtıcı bilgileri aktarmasıyla yazı önemlidir.

Dördüncü makale, Özlem YILDIRIMER'in yazdığı "*Cumhuriyetin 100. Yılı'nda 'İstiklal Marşı'nın Bestesiyle On Kıtasının Okunması'*" başlığındaki çalışmadır. Bu çalışma ile Cumhuriyetimizin 100. Yılı'nda yüz yıldır sadece iki kıtası bestesiyle okunan marşımızın diğer sekiz kıtası ve dolayısıyla şiirin tamamının bu anlamlı yılda aynı bestesiyle okunması ve bu hedefle tüm şiirin müzikle birleştirilerek sunulması amaçlanmıştır. Makaleyi değerlendiren hakemlerce bu çalışma, bilimsel alandan çok, sanatsal bir alana katkı yapma amacını taşımaktadır. Yazıda işaret edilen İstiklal Marşı'mızın tüm kıtalarının müzik eşliğinde seslendirilmesi, özellikle Cumhuriyet'in 100. Yılı'na dair anlam dikkate alındığı zaman önem arz etmektedir.

Beşinci makale, Doğan ÇAKAR tarafından yazılan, "*Adolf Sax'ın Geliştirdiği Sakshornlar Olarak Tanımlanan Bakır Üflemeli Çalgıların Doğuşkan Sesleri ve Pozisyonları*" başlıklı çalışmadır. Bu çalışmada söz konusu sakshornlarda yer alan bakır üflemeli çalgıların doğuşkan sesleri ve pozisyonları, çeşitli referanslar ve görsellerle desteklenerek daha yakından tanınır hale getirilmeye çalışılmıştır. Sakshornların pozisyonları, hem sol anahtarında yazılanlar, hem de fa anahtarında yazılanlar olarak ayrı ayrı ana sesleri, doğuşkanları ve pozisyonları dizeler üzerinde detaylı bir şekilde gösterilmiştir. Makaleyi değerlendiren hakemlere göre; Bu çalışma, alanında yeterli Türkçe kaynağın bulunmaması ve sakshornlar olarak tanımlanan çalgıları icra eden ve bu konuda çalgı eğitimi veren başta MSÜ BAMYO' da (Milli Savunma Üniversitesi, Bando Meslek Yüksekokulu'nda) görevli öğretim üyeleri olmak üzere konservatuvarlarda eğitim veren Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar

Anasanat Dalı öğretim üyelerine kaynak olması açısından katkı sağlayıcı başarılı bir çalışma olarak değerlendirilmektedir.

Altıncı makale, Dr. Öğretim Üyesi Funda YAZIKSIZ ve Ayça YILMAZ tarafından yazılmıştır. "*Claude Debussy'nin "Apparition" Adlı Chanson'unun Şan ve Piyano Tekniği Açısından İncelenmesi*" adını taşımaktadır. Çalışmada Debussy'nin, "Apparition" adlı eseri, klasik Lied (Alman halk şarkısı) formu ile olan benzerlik ve farklılıklarına göre incelenmiştir. Çalışma iki bölümden oluşmakta olup, ilk bölümde şan, ikinci bölümde ise, piyano tekniği açısından incelemelerde bulunulmuştur. Çalışmanın sonucunda, piyanist ve şarkıcının bu eseri icra ederken dikkat etmesi gereken teorik, müzikal, teknik ve yoruma dayalı gereklilikler belirtilmiş, elde edilen bu bilgilerin icra esnasında yorumculara fayda sağlayacağı düşünülerek, önerilerde bulunulmuştur. Makaleyi değerlendiren hakemlere göre; Araştırma ilgi çekici ve az rastlanan bir konuyu içermekte, Empreyonist müzik performansı açısından, şan ve piyano literatürüne katkı sağlayacak niteliktedir.

Yedinci makale, Prof. Dr. Seyhan BULUT tarafından hazırlanan "*İcracıya Bağlı Kadanssal Yorum. A.F. Doppler "Op.26 Pastoral Macar Fantazisi" (Fantaisie Pastorale Hongroise)" Örneği*" başlığını taşımaktadır. Bu çalışma Romantik Dönem flüt repertuarında yer alan Franz Doppler'in "Op.26 Fantaisie Pastorale Hongroise" eserinin icrası için bir kılavuz niteliğinde hazırlanmıştır. Söz konusu eser, teknik olarak incelenmiştir. Eserin daha iyi icra edilmesi için derslere ve deneyime dayalı görüşler sunulmuş, buna benzer eserlerin icrasında karşılaşılabilecek problemlerin giderilmesi için çeşitli yöntemler de verilmiştir. Makaleyi değerlendiren hakemlerin görüşlerine göre; Çalışma konusu olarak araştırmacının literatüre katkı sağlama düşüncesi anlaşılmaktadır. Özellikle Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar alanındaki flüt öğrencilerine yararlı olabilecek bilgilerin güzel bir derlemesi olduğu düşünülmektedir.

Sekizinci makale, Doğan ÇAKAR tarafından hazırlanan "*Senfoni Orkestraları Dışında Nadir Kullanılan Bakır Üflemeli Çalgıların (Kornet, Melofon, Melofonyum, Wagner Tubası, Helikon, Suzafon, Cimbaso, Ofikleid, Serpent) Teknik Özelliklerinin İncelenmesi*" başlığını taşımaktadır. Bu çalışma ile söz konusu bakır üflemeli çalgıların yakından incelenmesi, ilgili müzik çevrelerine daha iyi tanıtılması, çeşitli müzik topluluklarında daha kolay yer bulması ve az tanınan bu çalgılara da eser yazılmasına teşvik edilmesi amaçlanmıştır. Makalenin hakemlerince bu çalışma; Kullanımları senfoni orkestrasında sınırlı olan ya da olmayan çalgıların teknik ve müzikal özelliklerini ortaya koyan bir makedir. Makale, söz konusu çalgılar hakkında oldukça kısıtlı Türkçe kaynak olması sebebi ile bu çalgıları kullanacak icracılar ve bestecilerin bilgi edinmesine yarar sağlayacaktır. Yazar, tonaliteleri, pozisyonlar için gerekli parmak numaralarını ve çalgıların teknik özelliklerini de

inceleyerek aralarındaki farklılıkları aktarmakta, görseller ile konuyu desteklemektedir. Üflemeli çalgılar alanında oldukça az bilgi sahibi olunan bu çalgılar hakkında yazılmış bilimsel kaynaklar ilgili literatüre katkı sağlayıcı niteliktedir.

Dokuzuncu makale, Burcu TUNAKAN tarafından yazılan “*HÜADK Folklor Arşivi Derleme Fişleri: Aydın 1938*” başlığını taşımaktadır. Bu çalışmanın amacı, HÜADK Folklor Arşivi’nde bulunan 12-15 Temmuz 1938 tarihleri arasında Aydın’da gerçekleştirilmiş olan derleme gezisine ilişkin “Aydın 1938” dosyasındaki belgelerin tanıtılmasını ve derlenen eserler hakkında söz konusu belgelerde kayıt altına alınmış bilgilerin bir araya getirilerek aktarılmasını sağlamaktır. 12-15 Temmuz 1938 tarihleri arasında Aydın’da gerçekleştirilmiş olan ve dört gün süren derleme çalışmasına ilişkin olarak Arşiv’de 61 adet derleme fişi bulunmakta, söz konusu fişlerde toplam 61 adet eserin derleme bilgisi yer almaktadır. Derleme fişlerindeki bilgilere göre, Aydın’da gerçekleştirilen bu derleme çalışmasında 1’i Bursa, 1’i Manisa’lı, diğerleri Aydın’lı olmak üzere toplam 30 kaynak kişi yer almıştır. Makaleyi değerlendiren hakemlerin görüşlerine göre; HÜADK bünyesinde muhafaza edilmekte olan bir koleksiyonun gün yüzüne çıkartılmasını sağlayacak belgelemeye yönelik bir çalışma olarak alana önemli katkı sağlamaktadır.

Bu sayımızda yayımlanması uygun bulunan onuncu ve son makale ise Dr. Öğretim Üyesi Can DOĞAN tarafından yazılan “*TRT Sanatçısı Osman Özdenkçi’nin Müzikal Yönü Üzerine Bir İnceleme*” başlığını taşımaktadır. Çalışmada Osman Özdenkçi’nin derlediği halk müziği eserlerinin tahlil edilmesi ve sanatçının hayatı hakkındaki bilgilerin ele alınması amaçlanmıştır. Makaleyi değerlendiren hakemlere göre; Yazıda Yurttan Sesler geleneğinin önem arz eden bağlama icracısı Osman Özdenkçi ile alakalı oldukça detaylı, betimleme temelli bir aktarım yapılmıştır. Tarihsel bir kişilik ile alakalı önemli bilgileri haiz, öncü bir çalışma olarak söz konusu makale önem arz etmektedir. Sözlü tarih çalışmasından da yararlanarak Türk Halk Müziğine emeği geçmiş kişileri ve Türk Halk Müziğinin sürdürülebilirlik adına geçirdiği süreci anlamaya katkı sağlayacaktır.

Dergimizin on yedinci sayısının oluşturulmasında yazar, hakem, yayın kurulu ve dergi ekibi olarak emek veren değerli meslektaşlarımıza teşekkür ediyor, bundan sonraki sayılarımıza siz değerli sanat ve bilim insanlarının akademik çalışmalarını yayımlamak üzere bekliyoruz.

Ocak 2024 tarihinde yayımlamayı planladığımız on sekizinci sayımızda buluşmak umuduyla...

Doğan ÇAKAR
Sahne ve Müzik Dergisi Editörü

Özgün Makaleler

1 - 16

*J. M. Sperger Si Minör Kontrbas Sonatının Birinci Bölümünün İncelenmesi**Analysis Of The First Movement Of The J. M. Sperger B Minor Contrabass Sonata***Seçil İrem KESKİN***Başvuru Tarihi: 17.02.2023 / Kabul Tarihi: 14.07.2023 / Özgün Makale*

17 - 34

*Wolfgang Amadeus Mozart'ın Requiem Adlı Eserinde Yer Alan Trombon Solosunun İncelenmesi**An Examination Of The Trombone Solo Of Wolfgang Amadeus Mozart's Requiem***Ahmet YILDIZ***Başvuru Tarihi: 15. 03. 2023 / Kabul Tarihi: 14.07.2023 / Özgün Makale*

35-66

*Hüadk Folklor Arşivi: Derleme Fişleri: Diyarbakır 1938**Huasc Folklore Archive Compilation Forms: Diyarbakır 1938***Begümhan KES***Başvuru Tarihi: 24. 03. 2023 / Kabul Tarihi: 14.07.2023 / Özgün Makale*

67– 87

*Cumhuriyetin 100. Yılı'nda 'İstiklal Marşı'nın Bestesiyle On Kitasının Okunması**The Performance of The 10 Verses Of The National Anthem During The 100th Anniversary Of The Turkish Republic***Özlem YILDIRIMER***Başvuru Tarihi: 25. 03. 2023 / Kabul Tarihi: 14.07.2023 / Özgün Makale*

88 - 116

*Adolf Sax'ın Geliştirdiği Sakshornlar Olarak Tanımlanan Bakır Üflemeli Çalgıların Doğuşkan Sesleri ve Pozisyonları**The Harmonics And Positions Of The Brass Instruments Defined As The Sakshorns Developed By Adolf Sax***Doğan ÇAKAR***Başvuru Tarihi: 08. 05. 2023 / Kabul Tarihi: 14.07.2023 / Özgün Makale*

117 – 132

Claude Debussy'nin "Apparition" Adlı Chanson'unun Şan ve Piyano Tekniği Açısından İncelenmesi

An Analysis Of Claude Debussy's Chanson Named "Apparition" In Terms Of Voice And Piano Technique

Funda YAZIKSIZ, Ayça YILMAZ

Başvuru Tarihi: 09. 05. 2023 / Kabul Tarihi: 14.07.2023 / Özgün Makale

133 – 162

İcracıya Bağlı Kadanssal Yorum, A. F. Doppler "Op.26 Pastoral Macar Fantazisi" (Fantaisie Pastorale Hongroise)" Örneği

Cadancial Interpretation Depending On The Performer: "A.F. Doppler "Op.26 Pastoral Hungary Fantasy (Fantaisie Pastorale Hongroise)" Example

Seyhan BULUT

Başvuru Tarihi: 13. 05. 2023 / Kabul Tarihi: 14.07.2023 / Özgün Makale

163 – 202

Senfoni Orkestraları Dışında Nadir Kullanılan Bakır Üflemeli Çalgıların (Kornet, Mellofon, Mellofonyum, Wagner Tubası, Helikon, Suzafon, Cimbasso, Ofikleid, Serpent) Teknik Özelliklerinin İncelenmesi

Investigation of The Technical Features of Brass Instruments (Cornet, Mellophone, Mellophonium, Wagner Tubas, Helicon, Sousaphone, Cimbasso, Ophicleide, Serpent) Rarely Used Outside The Symphony Orchestras

Doğan ÇAKAR

Başvuru Tarihi: 13. 05. 2023 / Kabul Tarihi: 14.07.2023 / Özgün Makale

203 – 263

Hüadk Folklor Arşivi Derleme Fişleri: Aydın 1938

Huadk Folklore Archive Compilation Forms: Aydın 1938

M. Burcu TUNAKAN

Başvuru Tarihi: 14. 05. 2023 / Kabul Tarihi: 14.07.2023 / Özgün Makale

264 – 287

TRT Sanatçısı Osman Özdenkçi'nin Müzikal Yönü Üzerine Bir İnceleme

A Study On Trt Artist Osman Özdenkçi's Musical Direction

Can DOĞAN

Başvuru Tarihi: 14. 05. 2023 / Kabul Tarihi: 14.07.2023 / Özgün Makale

Başvuru Tarihi: 17.02.2023 / Kabul Tarihi: 14.07.2023 / Özgün Makale

J. M. SPERGER Sİ MİNÖR KONTRBAS SONATININ BİRİNCİ BÖLÜMÜNÜN İNCELENMESİ

Seçil İrem KESKİN¹

ÖZ

Bu araştırmada Johann Matthias Sperger'in T36 numaralı si minör kontrbas sonatının birinci bölümü, form ve tarihi açıdan analiz edilerek eseri yorumlamak isteyen icracılar, kontrbas eğitimcileri ve öğrencileri ile araştırmacılar için eserin birinci bölümü hakkında kaynak oluşturmak amaçlanmıştır. Nitel araştırma tekniklerinden doküman analizi ve betimsel analizin kullanıldığı bu çalışmada ilk olarak bestecinin yaşadığı dönem, hayatı, sanatı ve eserleri araştırılarak betimsel analiz yapılmıştır. Ardından elde edilen bilgiler doğrultusunda eserin notası doküman olarak belirlenmiş ve üzerinde form ve armonik açıdan analizler yapılmıştır. Araştırma sonucunda eserin birinci bölümünün Klasik Dönem sonat allegrosu formunda olduğu, stil olarak Sturm und Drang akımından etkilendiği görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Kontrbas, Johann Matthias Sperger, Klasik Dönem, T36, Sonat.

ANALYSIS OF THE FIRST MOVEMENT OF THE J. M. SPERGER B MINOR CONTRABASS SONATA

ABSTRACT

In this research, the first part of Johann Matthias Sperger's B minor contrabass sonata numbered T36 was analyzed in terms of form and performance techniques, and it was aimed to create a resource about the first part of the piece for performers, double bass educators, students and researchers who want to interpret the piece. In this study, in which document analysis and descriptive analysis, which are qualitative research techniques, are used, descriptive analysis was carried out by researching the composer's period, life, art, and works. Then, in line with the information obtained, the work's score was determined as a document, and analyses were made on it in terms of form. As a result of the research, it was seen that the first part of the piece was in the form of the Classical Period sonata-allegro, was influenced by the Sturm und Drang movement in style.

Keywords: Double Bass, Johann Matthias Sperger, Classical Period, T36, Sonata.

¹ Hacettepe Üniversitesi, Sanatta Yeterlik Öğrencisi
E-mail: seciliremkeskin@hacettepe.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-2137-1607

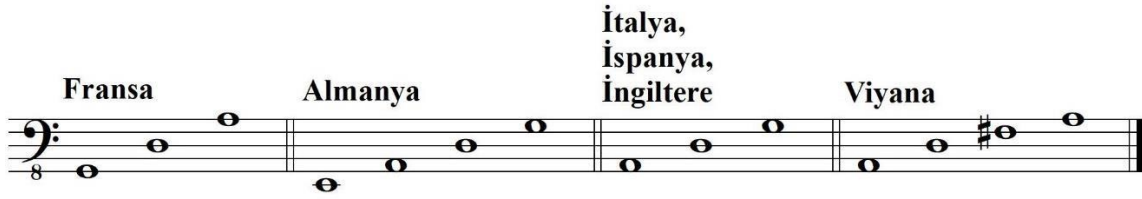
Giriş

Herhangi bir enstrüman için repertuvarın akademik olarak incelenmesi oldukça önemlidir. Repertuvar tarihsel açıdan; dönem, besteci, icracı, eser veya enstrüman bağlamında incelenebildiği gibi, müzikal açıdan da; stil, tür, biçim, icra ve yorum bağlamında incelebilmektedir. Ya da bilimsel disiplinlerle her iki açıdan birlikte araştırmalar yapılabilir.

Bir eserin icrasından önce eser bütün müzikal yönleriyle incelenmelidir. Bu inceleme yorum kavramının doğru bir şekilde anlaşılması için de gereklidir (Gökmen, 2019, s. 329). İcracı bir eseri yorumlarken iki farklı bakış açısıyla değerlendirme yapabilir. Bunlardan birisi eserin bestecisinin ne ifade ettiğini anlayıp buna göre yorum geliştirmek, diğeri ise notayı esas alıp kendi anlayışına göre yorum geliştirmektir (Mimaroglu, 1970, s. 272). Özellikle 17. yy'dan itibaren yorum kavramı önem kazanmaya başlamış ve enstrüman icracılarının yorumcu olarak önemleri giderek artmıştır (Dolmetsch, 2005, s. 4). Yorum kavramı her döneme hatta her besteciye göre değişiklik gösterir. Günümüzde bestecisi hayatta olmayan bir eserin yorumlanması için çoğu zaman tek kaynak nota ile birlikte mevcut tarihsel belgeler olmaktadır.

Johann Sebastian Bach'ın (1685-1750) ölüm tarihi olan 1750 tarihi müzik tarihinde Barok Dönem'in bitişi, Klasik Dönem'in başlangıcı olarak kabul edilir. Fakat Klasik Dönem bir anda başlamamış, onu hazırlayan *Rococo* ve *Sturm und Drang* gibi akımlar klasisizmin hazırlayıcıları olmuştur. Paris'te ortaya çıkan Rokoko akımından etkilenen besteciler ciddi ve uzun eserlerden ziyade daha küçük formlar kullanmışlar, aşırı süslemeli melodilerin yerine daha sade armoniler üzerine melodiler bestelemişlerdir. Adını Alman yazar Friedrich Maximilian Klinger'in (1752-1831) aynı isimli romanından alan Fırtına ve Gerilim (*Sturm und Drang*) akımda ise duygu tüm sanatsal anlayışın temelini oluşturur. Fırtına ve Gerilim akımından etkilenen besteciler karşıtlık ilkesini temel alarak, bunu tempo, dinamik, armoni ve modülasyon gibi müziğin her unsuruna uygulamışlardır (İlyasoğlu, 2009, s. 69).

Say'a (2009) göre Klasik Dönem üç evreye ayrılır: Erken, Yüksek ve Geç Klasik Dönem (s. 298). Çalgı müziğinin geliştiği, Rokoko, Fırtına ve Gerilim, Mannheim Okulu etkilerinin devam ettiği Erken Klasik Dönem'de kontrbas da gelişim gösteren önemli çalgılardan birisidir. Bu dönemde dört ve beş telli kontrbaslar kullanılmış, kontrbas akordları da icracıya veya bölgeye göre değişiklikler göstermiştir.



Görsel 1. Farklı bölgelerde kullanılan akord çeşitleri. Siemers, B. J. (2001). *The History and development of double bass*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. University of Cincinnati, s. 69.

Buna rağmen yaygın olarak Viyana sistemi akordunun kullanıldığı söylenebilir. Viyana sistemi akordunda dört telli kontrbaslar kalından inceye doğru *La-Re-Fa#-La* şeklinde, beş telliler ise *Fa- La-Re-Fa#-La* şeklinde akord edilmişlerdir. Bu dönemde ortaya çıkan eserler de bu akord sistemine göre yazılmıştır (Can, 2015, s. 16).

Erken Klasik Dönem, kontrbas repertuarının geliştiği ve Johann Joachim Quantz (1697-1773), Johannes Matthias Sperger (1750-1812) ve Domenico Dragonetti (1763-1846) gibi önemli kontrbas icracılarının yetiştiği bir dönemdir. Aynı zamanda bu dönemin en önemli kontrbas bestecilerinden birisi olan Sperger, çağdaşları olan Mozart, Clementi, Kozeluh, Dittersdorf, Stamitz ve Salieri gibi keman ve piyano virtüözleri ile aynı kategoride yarışa katılamamış olsa da kontrbas virtüözlüğü ve kontrbas için bestelediği eserlerin nitelikleri açısından bu bestecilerle birlikte anılması gerekmektedir (Bosch, 2022, s. 42).

23 Mart 1750 tarihinde şu an Çek Cumhuriyeti'ne bağlı olan Valtice'de doğan Sperger, 13 Mayıs 1812 tarihinde Ludwigslust'te ölmüştür. İlk müzik eğitimini Franz Anton Becker'den alan besteci, 1778'de Tonkünstler-Societät derneği tarafından bir senfonisi ve bir kontrbas konçertosunun seslendirilmesi ile tanınmaya başlanmıştır (Schnackel, 2021, s. 77). Dönemindeki önemli müzik kuruluşunda kontrbasçı olarak çalışan Sperger'in Prens Esterhazy'nin sarayında Haydn ile birlikte bir dönem çalıştığı da düşünülmektedir (Federhofer, 1965, s. 76).

Esterhazy'nin ölümünün ardından, Sperger Viyana'ya dönmüştür. Viyana'da bir süre işsiz kalmış ve nota yazarak geçimini sağlamıştır. Aralık 1787 ile Haziran 1788 arasında Prag, Berlin, Ludwigslust, Ansbach ve Passau'ya; Mart 1789 ile Haziran 1789 arasında Parma, Trieste ve Bologna'ya seyahatler düzenleyerek iş arayışında bulunmuştur. Temmuz 1789'da Ludwigslust'taki Mecklenburg Dükü'nden bir randevu alarak görüşme yapan Sperger, Lübeck, Berlin, Leipzig ve Viyana'da bir kontrbasçı ve besteci olarak çeşitli seyahatler düzenlemiştir (Schnackel, 2021, s. 77).

Dönemindeki müzik eleştirmenleri tarafından önde gelen bir kontrbasçı olarak tanımlanmış, bestecilik rolü ikinci planda kalmıştır. *Allgemeine musikalische Zeitung* adlı dergide bestecinin ölüm haberiyle birlikte Sperger için şunlar yazılmıştır:

Orkestra, enstrümanında ender bir ustalık sergileyen ve bir bütün olarak eserlere karakter veren en seçkin üyelerinden birini kaybetmiştir. Seçkin bir ripienist olarak bu konuların yanı sıra Sperger, kendi bestelediği kontrbasta konçertolarını ve çok sayıda senfoni de seslendirmiştir (Jahrgang, 1812, s. 432).

Kontrbasçı ve besteci olarak Avrupa’da çeşitli seyahatler düzenleyen Sperger, bir dönem kopist olarak nota yazarak geçimini sürdürmüştür. Dönemindeki müzik eleştirmenleri tarafından önde gelen bir kontrbasçı olarak tanımlanmış, bestecilik rolü ikinci planda kalmıştır (Bosch, 2022, s. 44).

Sperger’in kontrbas için bestelediği konçertolar solist için hem yenilikçi hem de teknik olarak zorludur. Sperger’in etkisi ölümünden sonra birkaç nesil boyunca devam etmiş ve özellikle kontrbas eserlerinde Giuseppe Antonio Capuzzi (1755-1818) ve Domenico Carlo Maria Dragonetti’yi (1763-1846) etkilemiştir (Sommer vd., 1981, s. 1024).

Bestecinin kontrbas için bestelediği konçertoların yanında repertuvarda sonatları da aynı derecede öneme sahiptir. Sperger’in kontrbas için şu an dört sonatının olduğu bilinmektedir. Bu sonatların orijinal notaları Landesbibliothek Schwerin kütüphanesinde bulunmaktadır (Müzikal Notalar, Erişim: 28.12.2022. <https://www.kulturwertemv.de/Landesbibliothek/Literatursuche/Sammlungen/Musikalien-Noten/>)

Sperger’in T36 numaralı si minör kontrbas sonatının orijinal el yazmasında adı *Sonata per il Contrabasso et Violoncello da Giovanni Sperger* olarak geçmektedir. El yazmasındaki diğer bir nota göre ise eser 1790 yılında bestelenmiştir. Sperger’in bu eseri, aynı zamanda viyolonsel de çalan Prusya Kralı II. Friedrich Wilhelm’e performans sergileyerek orkestrada bir kadro almak amacıyla yazdığı düşünülmektedir (Trumpf, 1997, s. 2).

Araştırma kapsamında eserin bir edisyonu seçilerek üzerinde çalışmalar yapılmıştır. Ele alınan eserin aslı kontrbas ve viyolonsel için yazılmış bir sonat olmasına karşılık bu çalışmada eserin kontrbas ve piyano versiyonu incelenmektedir. Eserin orijinal notasını düzenleyerek basıma hazırlayan Klaus Trumpf, eser hakkında şunları söylemektedir:

18. yüzyılda kontrbas akordu unutulmaya yüz tuttukça, Sperger’in müzik eserleri de unutulmuştur. Bu müziğin hakkını verebilmek için modern solo kontrbas üzerinde uygun performans koşullarını yeniden yaratmak gerekmektedir. Dörtlü akort kullanılıyorsa, solo kısım değiştirilmeli, ortaya çıkan polifoni kaybı ise piyano partisiyle telafi edilmelidir. Bu öneri kontrbas ve piyano için mevcut versiyonda denenmiştir. Müzikal açıdan ilginç olan sonat, son

kontrbas konçertolarından ikisinden malzemeler içermektedir. Bu basım, MecklenburgVorpommern belediye kütüphanesinde bulunan eserin el yazması orijinaline dayanmaktadır (Trumpf, 1997, s. 2).

Yapılan literatür taramasında kontrbasın tarihini incelerken Sperger'in hayatı ve genel olarak tüm eserlerinden bahseden makale ve tezlere rastlanmıştır (Can, 2015; Chapman, 2003; Dökmeci, 2012; Morgan, 2016; Siemers, 2001). Bununla birlikte Sperger'in hayatı ve genel olarak seçilen eserlerinin incelendiği çalışmalara da rastlanmıştır (Bortolamai, 2018, 2020; Bosch, 2022; Boucher-Browning, 2021; Chirkov, 2020; Federhofer, 1965; Focht, 2019, 2022; Focht & Koppl, 2021; Glöckler, 2019; Schnackel, 2021). Fakat bestecinin T36 numaralı si minör kontrbas sonatını inceleyen bir çalışmaya Türkçe ve İngilizce literatürde rastlanmamıştır. Klasik Dönem kontrbas repertuarında önemli bir yeri olan bu eserin biçimsel, tarihsel ve çalım teknikleri açısından incelemesi, eseri yorumlamak isteyen icracılar, eğitimciler, öğrenciler ve araştırmacılar için önemli bir kaynak teşkil edecektir.

Yöntem

Nitel araştırma tekniklerinden faydalanılan bu çalışmada betimsel analiz ve doküman analizi metotları kullanılmıştır. Doküman analizi, belirlenen dokümandan anlam çıkarmak, incelenme nedeni doğrultusunda anlayış oluşturmak ve bilimsel veri üretmek için dokümanların incelenmesini ve yorumlanmasını kapsar (Corbin, Strauss, 2014, s. 134). Dokümanın belirlenmesinin yanında, inceleme kriterlerinin, analiz tür ve alanının da belirlenmesi, kodlama, doğrulama ve sınıflandırmaların yapılması gerekir (Kıral, 2020, s. 171). Betimsel araştırma ise, derinlemesine analize ihtiyaç duymayan verilerin incelenmesi ve bu verileri açıklayan kavram ve temalara ulaşılması sürecidir (Yıldırım, Şimşek, 2016, s. 214). Bu çalışmada doküman olarak belirlenen eserin analizinden önce ilk olarak bestecinin yaşadığı dönem, hayatı, sanatı ve eserleri tarihsel olarak araştırılmış ve elde edilen verilere betimsel analiz yapılmıştır. Ardından elde edilen bilgiler doğrultusunda eserin notası doküman olarak belirlenmiş ve üzerinde form ve formu destekler nitelikte armonik açıdan analizler yapılmıştır. Eserin notası seçilirken farklı edisyonları araştırılmış fakat tek bir edisyonuna ulaşılmıştır. Klaus Trumpf'in editörlüğünü yaptığı bu notada kontrbas akordu orijinalindeki gibi La-Re-Fa#-La şeklinde değil, günümüz kontrbaslarına göre piyano eşlik partisi ile birlikte yeniden düzenlenmiştir. Bu çalışmada tarihi dokümanlar ile notalar üzerinde araştırmalar yapılmıştır. Araştırmadaki tüm yabancı kaynaklardan alıntıların Türkçe çevirileri yazar tarafından yapılmıştır. Müzik form öğelerinin Türkçe karşılıklarında Türkçe müzik biçimleri alanındaki temel kaynak olan

Usmanbaş'ın (1974) Müzikte Biçimler adlı kitabı referans alınsa da bununla birlikte Caplin'in (2013) *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom* adlı kitabından da faydalanılmıştır.

Bulgular

Üç bölümden oluşan Johann Matthias Sperger Si Minör Kontrbas Sonatı'nın bölümleri sırasıyla *Allegro moderato*, *Adagio cantabile* ve *Allegro* tempolardadır. Birinci ve üçüncü bölümü si minör, ikinci bölümü ise re majör tonundadır. Bölümler arasında hızlı-yavaş-hızlı temposal ilişkisi görülür. Bu makalenin konusu olan *Allegro moderato* tempodaki birinci bölümün formu sonat allegrosudur. Klasik Dönem sonat allegrosu özelliklerini taşıyan bu bölümde ilk tema si minörde ikinci tema ana tonun ilgili majörü olan re majörde getirilmiştir. Sonatta besteciye özgü önemli bir farklılık, yeniden sergi bölmesinde ikinci temaya yer verilmemesidir. Bununla birlikte koda bölmesi eserin geneline göre biraz uzun tutulmuş ve ikinci tema materyallerinden faydalanılmıştır. Caplin (2013) özellikle uzun kodaların birden fazla bölmeden oluşabileceğini vurgulamıştır (s. 520).

Usmanbaş (1974), kodaların yapısı hakkında şunları söyler:

Coda'ların amacı bütün bölümü toparlamak, bölmeler arası dengeyi sağlamak ve belki de bir ikinci yüksek noktaya varmak, parlak bitiriş elde etmektir. Gene de ana eksen etrafında dolaşır, eksen duygusu pekiştirilmeye çalışılır; alt-çeken tonlarına doğru kaymalar yapılır (s. 115).

Usmanbaş'ın ifade ettiği şekilde bu eserde de kodada her iki tema materyallerine de yer verilmiş ve koda ikinci temanın alt çeken tonunda başlamıştır. Aşağıdaki yazar tarafından oluşturulan Görsel 2'de birinci bölümün bölme, tema ve cümlelerine yer verilmiştir.

Görsel 2. Allegro moderato form özellikleri (Kişisel Arşiv)

Bölme	Tema	Cümle	Ölçü Aralığı	Ton	Kalış
Sergi	Giriş		1-2	Si Minör	V7
		Ana Tema	a		2-8
		b	8-12	V	
		a1	12-18	i	
		b1	18-26	V	
		Yardımcı Tema	c	27-30	Re Majör
Gelişme	Kodetta		31-41		V7
			42-65		I
	Ep. 1		65-73		
		Ep.2			74-88
Yeniden Sergi	Köprü		89-100		
		Ana Tema	a2		100-106
Koda	Ep. 1	b2	106-114		V
			115-130		Sol Majör,

			Si Minör	
Ep. 2	131-149	Si Minör	i	
Ep. 3	149-157		i	

Eserin Sergi bölmesi iki ölçümlük kısa bir girişle başlamaktadır. Piyanonun sol elde pedal seslerle devam eden eşliği üzerine eksik ölçü motifiyle başlayan bu girişte eserin ana motifi yer almaktadır. Bu motif tüm bölmelerde kendini hissettirir. İkinci ölçünün son onaltılığ ile giren kontrbas melodisi ana temanın ilk cümlesini başlatır.

Ana tema, eserin ana tonu olan si minörde başlamaktadır. Ana tema; 2-8. ölçüler arasında yer alan “a” cümlesi, 8-12. ölçüler arasında yer alan “b” cümlesi, 12-18. ölçüler arasında yer alan “a1” cümlesi ve 18-26. ölçüler arasında yer alan “b1” cümlelerinden oluşmaktadır. “a” ve “a1” cümleleri tonik akorda, “b” ve “b1” cümleleri ise dominant akorda kalış yaparlar. Bu kısım “a” ve “b” cümlelerinin oluşturduğu birinci dönem, “a1” ve “b1” cümlelerinin oluşturduğu ikinci dönem olarak da incelenebilir.

The image shows a musical score for the beginning of the main theme. It features two staves: Kontrabaß (Double Bass) and Klavier (Piano). The tempo is marked 'Allegro moderato' and the key signature is 'Si Minör'. The score is divided into sections: 'SERGİ' (Serge) and 'Giriş' (Introduction). The 'Ana tema' (Main theme) section is highlighted in red and contains two motifs: 'a' and 'a1'. The 'a' motif is circled in red and labeled 'a motiften oluşturulan melodi'. The 'a1' motif is also circled in red and labeled 'eşlik partisindeki motif'. The score shows the first five measures of the main theme, with a red 'f' dynamic marking at the end of the fifth measure.

Görsel 3. Ana tema başlangıcı ve motif örnekleri (Kişisel Arşiv)

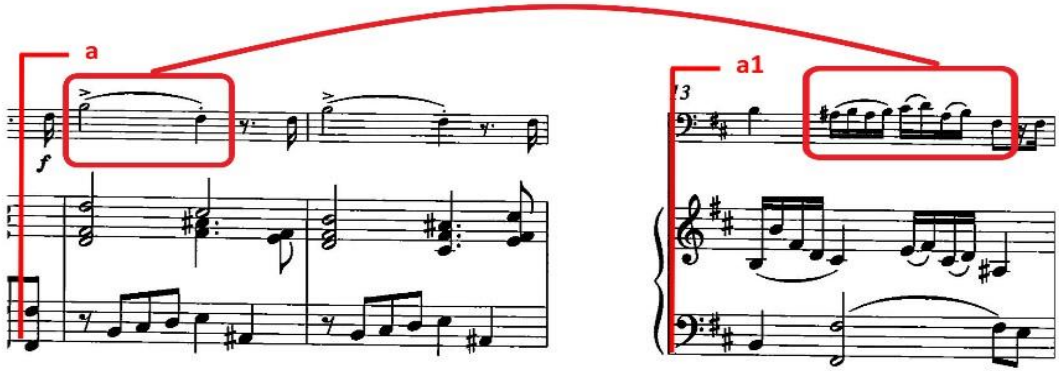
İlk iki cümlede kontrbas partisinde daha yalın şekilde gelen melodi, son iki cümlede geliştirilerek getirilmiştir. Fakat cümlenin temel armonik ilerleyişi değişmemiş sadece melodide işlemler yapılmıştır. “b1” cümlesinde diğer cümlelerden farklı olarak cümle sonu

uzama eki yer almaktadır. 22-26. ölçüler arasındaki bu cümle sonu uzama eki aynı zamanda Ana temanın kodettası rolünü de üstlenir.

Kontrbasın eksik ölçü ile giren ilk cümlesinin ikinci notasında piyano ile beraber aynı notaya düşmek önem arz eder. “a” cümlesinin 2-6. ölçüler arasındaki kısmı aldatıcı bir bitiriş yapar gibi duyulur fakat asıl bitiriş 8. ölçüde tonik derecede yapılır.

Görsel 4. “b” ve “a” cümleleri motif gelişimi (Kişisel Arşiv)

Ana temanın “b” cümlesi yaklaşık olarak “a” cümlesiyle aynı ses aralığında ilerler. “b” cümlesi, yukarıdaki Görsel 4’te görüleceği üzere ana motifin ritmik olarak kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Bu haliyle “a” cümlesi ile arasında kontrast ilişki bulunmaktadır. “a” cümlesinden bir diğer farkı ise herhangi bir uzama eki almamış olmasıdır. Bu haliyle “a” cümlesi (6 ölçü) ile “b” cümlesi (4 ölçü) ölçü sayıları arasında da asimetrik bir yapı görülür. “a” cümlesi ile “b” cümlesi arasında öncül-soncul ilişkisi hissedilir. Tüm bunlardan yola çıkarak “a” cümlesinin “b” cümlesine göre daha çok önem arz ettiği söylenebilir. “b” cümlesi “a” cümlesinin aksine dominant derecesinde yarım kalış yaparak “a1” cümlesine bağlanır.



Görsel 5. “a” ve “a1” cümleleri karşılaştırması (Kişisel Arşiv)

“a1” cümlesi “a” cümlesinin işlenmiş halidir. Görsel 5’te de görüleceği üzere “a” cümlesi ile aynı motifle aynı seslerle başlayan “a1” cümlesi üçüncü notadan itibaren geliştirilmeye başlanmıştır. “a1” cümlesi son iki ölçüsündeki V-I akor kalışıyla tam kalış yapmıştır. Piyano eşliği de “a” cümlesine göre değişerek daha hareketli bir yapıda gelmiştir.

“b1” cümlesinde de “a1” cümlesine benzer şekilde bir geliştirme yapılmıştır. “b” cümlesiyle aynı şekilde başlayan “b1” cümlesi dördüncü notasından itibaren işlenerek gelmiştir. Bu işlemenin dışında cümlelerin dördüncü ölçüsünden itibaren cümle içi uzama eki getirilmiştir. Bu uzama ekinde melodi, I-V armonik kalınımında üçlemelerle işlenerek getirilmiştir. “b1” cümlesi “b” cümlesiyle aynı şekilde dominant derecede son bulur. 22. ölçüden başlayan bu cümle sonu uzama ekiyle “b1” cümlesi aynı zamanda Ana temanın bir kodettası rolünü üstlenmiştir. Yarım kalışla son bulması ve 26. ölçüde piyano sol eldeki geçiş linki tam bir bitiriş hissinin verilmek istenmediğini gösterir. “b1” cümlesinin ardından ikinci tema olan yardımcı temanın “c” cümlesi başlar.

Görsel 6. Yardımcı tema başlangıcı (Kişisel Arşiv)

Klasik Dönem sonat allegrolarında ana ton minör ise genel olarak ikinci tema ana tonun ilgili majöründe getirilir (Usmanbaş, 1974, s. 111). Bu eserde de ana temanın tonu si minörde iken Yardımcı tema si minörün ilgili majörü olan re majörde getirilmiştir. Bu özelliği ile de eserin Klasik Dönem özellikleri gösterdiği söylenebilir.

Yardımcı tema; 27-30. ölçüler arasında yer alan “c” cümlesi ve 31-41. ölçüler arasında yer alan “c1” cümlelerinden oluşmaktadır. Yardımcı temanın cümleleri ana temanın cümlelerine tonal olarak olduğu gibi melodik yapı olarak da kontrast özellikler gösterir. Ana temadaki eksik ölçüyle başlayan ritmik motif bu temada yerini başka bir melodik motife bırakmıştır. Re majörde başlayan “c” cümlesi dört ölçü sürerek tekrar birinci derecede kalış yaparak biter. Ardından gelen “c1” cümlesi ise yine birinci derecede başlayıp “c” cümlesinden farklı olarak dominant yedili derecede kalış yapar. Bununla birlikte bir diğer farkı ise “c1” cümlesinin 34. ölçüde başlayan cümle sonu uzama ekidir. “c1” cümlesi 42. ölçüde başlayan sergi bölmesinin kodettasına bağlanır.

Sergi bölmesinin gelişmeli yapıdaki kodettası dört ayrı epizottan oluşmaktadır. 42-45. ölçüler arasında yer alan birinci epizotta kontrbas partisinde daha önce gelmemiş bir motif kullanılmıştır. 46-52. ölçüler arasında yer alan ikinci epizotta “a” cümlesinin cümle sonu uzama ekindeki melodi geliştirilmiştir. 53-61. ölçüler arasında yer alan üçüncü epizotta “c” cümlesi

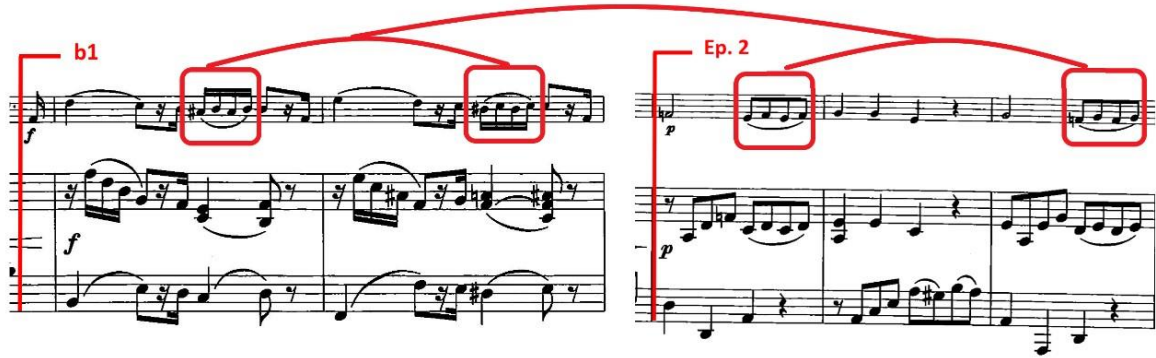
materyalleri, 62-65. ölçüler arasında yer alan son epizodunda ise kontrbasta daha önce gelmeyen bir bitiriş melodisi bulunurken, piyanoda “b1” cümlesinin eşliğinden faydalanılmıştır. Kodetta re majörde V-I tam kalışını yaparak kesin bir bitirişle biter. 65. ölçünün son sekizliğiyle eserin gelişme bölmesi re majörde başlar.

The image shows a musical score snippet. The top system is labeled '61' and the bottom system is labeled '65'. The top system has a bass clef and a treble clef. The bottom system has a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score is marked with dynamics: 'f' (forte) and 'p' (piano) in the top system, and 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte) in the bottom system. A red box highlights a specific motif in measure 65, labeled 'GELİŞME Ep. 1' and 'a' cümlesi motifi'.

Görsel 7. Gelişme başlangıcı, “a” cümlesi motifinin kullanımı (Kişisel Arşiv)

Gelişme bölmesi, 65-73. ölçüler arasında yer alan birinci epizot, 74-88. ölçüler arasında yer alan ikinci epizot ve 89-100. ölçüler arasında yer alan köprüden oluşmaktadır. Armonik yürüyüşler, melodik gelişimler ve tonal belirsizliklerin olduğu gelişmeli yapıdaki bu bölmede tonlar ve kalıplara tabloda yer verilmemiştir.

Ana tonun ilgili majörü olan re majörde başlayan birinci epizotta melodi piyanodadır. Kontrbas ise tiz bir bölgeden eşlik özelliğinde bir pasaj çalar. Yine eksik ölçüyle başlayan bu kısımda ana temanın “a” cümlesinin eksik ölçüyle başlayan motifi ritmik olarak genişletilerek kullanılmıştır. İlk epizotta piyano aktifken re minörde başlayan ikinci epizotta kontrbas daha aktiftir. İkinci epizotta “b1” cümlesindeki işleme motifi gelişme bölümünde ikinci epizotta ritmik olarak genişletilmiş şekilde kullanılmıştır (Görsel 8).



Görsel 8. “b1” cümlesindeki işleme motifinin Gelişme bölümünde kullanımı (Kişisel Arşiv)

89. ölçüden itibaren piyanonun çıkıcı re majör dizisiyle başlayan kısımda gelişmeden yeniden sergiye geçişi sağlayan köprü başlar. “a1” cümlesinin ikinci yarısını kullandığı bu kısımda ise si minör ile re majör armonik yürüyüşleri art arda görülür. Kontrbasın daha çok uzun sesler ile çaldığı melodiye piyano dizi ve arpejlerle eşlik eder. Köprü si minörde kalış yapar.



Görsel 9. Yeniden sergi, A' teması başlangıcı (Kişisel Arşiv)

Yeniden sergi bölümü 100. ölçünün son on altılığı ile başlar. Bu bölümde ana tema sadeleşerek sadece iki cümlesiyle gelmiş, yardımcı temaya ise hiç yer verilmemiştir. Yardımcı temanın yeniden sergi bölümüne hiç gelmemesi genel olarak çok görülmemeyen bir durum olmakla

birlikte Klasik Dönem sonat allegrolarında görülen bir özelliktir. Besteci ikinci tema yerine kodaya ağırlık vermiştir.

Yeniden sergi bölmesinin ana teması; 100-106. ölçüler arasında yer alan “a2” cümlesi ile 106-114. ölçüler arasında yer alan “b2” cümlelerinden oluşmaktadır. Her iki cümlelerin tonu da ana ton olan si minördür. “a2” cümlesi, “a” cümlesinin ilk iki ölçüsü ile “a1” cümlesinin üçüncü cümlesinden sonu kadar olan kısmının birleşiminden oluşmuştur. Bununla birlikte “a2” cümlesinde piyano eşlik partisi de değişerek gelmiştir. “a2” cümlesi si minörde birinci derece akorunda tam kalış yaparak son bulur. “b2” cümlesi ise “b1” cümlesinin küçük değişikliklere gelen halidir. Bu cümle de si minörde başlayıp dominant akorda yarım kalış yaparak son bulur. Burada kalış yapılan akor aynı zamanda sonrasındaki kodanın başlangıç tonu olan sol majörün yedinci derecesinin majör halidir. Bu akor re majörün alt çeken tonu olan sol majöre geçişi kolaylaştırır.

KODA
Ep. 1

10
11

p dolce

p dolce

Sol Majör:

Görsel 10. Koda başlangıcı (Kişisel Arşiv)

115. ölçüde bölümün kodası re majörün alt çeken tonu olan sol majörde başlamaktadır. Sol majör aynı zamanda ana ton olan si minörün altıncı derecesidir. Daha önce de ifade edildiği gibi koda bölmesinde alt çeken ve altıncı derece tonuna geçiş yapılması Klasik Dönem sonat allegrolarında yaygın görülen bir durumdur. Koda bölmesi; 115-130. ölçüler arasında yer alan birinci epizot, 131-149. ölçüler arasında yer alan ikinci epizot ve 149-157. ölçüler arasında yer alan üçüncü epizottan oluşmaktadır. Birinci epizodun melodik ilerleyişi “a” cümlesinin sonunu hatırlatır. Sol majör başlayan epizot 10. ölçüsünden itibaren si minöre geçiş yapar ve si minörün dominant tonunda kalış yapar. Bundan sonraki iki epizot tamamen si minördür. İkinci epizotta ise ikinci temadan bir materyal olarak “c” cümlesinin materyalleri kullanılmıştır. Bu epizot da si minör birinci derecede son bulur. Üçüncü ve son epizot ise kontrbasta uzun seslerin, piyanoda

ise üçlemeli arpejlerin kullanıldığı bir bitirmeliktir. Bölüm bu epizotla birlikte si minör tonunda tam bir kalış yaparak son bulur.

Sonuç

Eserin birinci bölümünün Klasik Dönem sonat allegrosu formunda olduğu görülmüştür. Eserin cümlesel yapısı incelendiğinde, cümlelerin asimetrik ölçü sayılarına hâkim oldukları, cümle sonu ve cümle içi uzama eklerinin sıklıkla kullanıldığı, temalar arasında cümle sayısı ve ölçü sayıları bakımından farklılıklar olduğu görülmüştür. Sergide yer alan ikinci tema ve kodetta da yeniden sergide yer almamıştır. İkinci temanın ilgili majör tonda gelmesi, bölüm boyunca motif bütünlüğünün olması, motiflerin geliştirilme stilleri, bölümler arasındaki hızlı-yavaş-hızlı temposal ilişkisi ve tonal ilerleyiş de bu bölümün Klasik Dönem özelliklerini taşıdığını göstermektedir.

Bununla birlikte eser incelendiğinde tempoda, melodik ilerleyişte, dinamiklerde, ton ve modülasyonlarda görülen karşıtlık da bestecinin Fırtına ve Gerilim akımından etkilendiğini göstermektedir. Aynı şekilde Trumpf da (2021, s. 34) senfonileri başta olmak üzere bestecinin pek çok eserinin Fırtına ve Gerilim akımı özelliklerini taşıdığını bildirmektedir.

Klasik Dönem'in hem besteci hem de kontrbas icracısı olarak önemli sanatçılarından birisi olan Johann Matthias Sperger'in hayatı, eserleri ve özellikle kontrbas eserleri üzerine yapılan araştırmaların nicelik olarak yeterli olmadığı görülmüştür. Bu konuların incelenmesinin kontrbas repertuarına önemli katkıları olacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

Bortolamai, Claudio. (2018). The 4 Sonatas in original form for double bass/viola and double bass/cello by Johann Matthias Sperger. *Magazin Der Internationalen J.M. Sperger Gesellschaft*, 1 (1), s. 43.

Bortolamai, Claudio. (2020). Duet for viola and double bass by Mr. Giovanni Sperger. *Magazin Der Internationalen J.M. Sperger Gesellschaft*, 3 (1), s. 32-33.

Bosch, Leon. (2022). J. M. Sperger - a prolific composer. *Magazin Der Internationalen J.M. Sperger Gesellschaft*, 5 (1), s. 42-45.

Boucher-Browning, Renaud. (2021). Fermata embellishments in Sperger's contrabass concertos: A musicological approach to performance practice. *Magazin Der Internationalen J.M. Sperger Gesellschaft*, 4 (1), s. 39-41.

Can, Sevda. (2015). *18. ve 19. yüzyılda kontrabassın İtalya, Almanya ve Avusturya'daki sanatsal gelişiminin tarihsel açıdan incelenmesi*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Caplin, W. E. (2013). *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*. Oxford: Oxford University Press.

Chirkov, Artem. (2020). Sperger Renaissance in Russia. *Magazin Der Internationalen J.M. Sperger Gesellschaft*, 3 (1), s. 51-52.

Corbin, J., Strauss, A. (2014). *Basics of qualitative research: Techniques and procedures for developing grounded theory*. California: Sage Publications.

Dolmetsch, Arnold. (2005). *The interpretation of the music of the 17th and 18th centuries*. New York: Dover Publications.

Federhofer, Hellmut. (1965). Musiktheoretische schriften aus Johannes Matthias Spengers besitz. *Sbornik Praci Filosoficke Fakulty Brnenske University*, 1 (9), s. 71-77.

Focht, Josef. (2019). The double bassists around Sperger and their places of action. *Magazin Der Internationalen J. M. Sperger Gesellschaft*, 2 (1), s. 15-18.

Focht, Josef. (2022). Sperger's virtuositat: Fashionable, old-fashioned or timeless? *Magazin Der Internationalen J. M. Sperger Gesellschaft*, 5 (1), s. 30-35.

Focht, J., Koppl, J. (2021). Sperger, Vanhal, Dittersdorf: Reception, playing technique, arrangement. *Magazin Der Internationalen J.M. Sperger Gesellschaft*, 4 (1), s. 14-23.

Glöckler, Tobias. (2019). Johannes Spengers - Sonata per il contrabasso et viola. *Magazin Der Internationalen J.M. Sperger Gesellschaft*, 2 (1), s. 23-25.

Gökmen, Begüm. (2019). Richard Strauss Op. 11 korno konçertosu üzerine bir inceleme. (Ed. Haluk Yücel) *Müzik kültürüne dair çeşitli görüşler III* içinde, s. 329-345. İstanbul: Eğitim Kitabevi Yayınları.

İlyasoğlu, Evin. (2009). *Zaman içinde müzik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kıral, Bilgen. (2020). Nitel bir veri analizi yöntemi olarak doküman analizi. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8 (15), s. 170-189.

Müzikal Notalar, Erişim: 28.12.2022. <https://www.kulturwerte-mv.de/Landesbibliothek/Literatursuche/Sammlungen/Musikalien-Noten/>

Mimaroğlu, İ. K. (1970). *Musiki tarihi*. Ankara: Varlık Yayınevi.

Jahrgang, Erster. (1812). Notizen. *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 14 (1), s. 432-433.

Say, A. (2009). *Müzik sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Schnackel, J. S. (2021). *Entrepreneurial developments in the life and works of Johann Sperger (1750-1812)*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. The University of Memphis, Tennessee.

Siemers, B. J. (2001). *The History and development of double bass*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. University of Cincinnati, Cincinnati.

Sommer, S. T., Morris, W., Thomson, V., Thomas, M. T., & Sadie, S. (1981). The New Grove Dictionary of Music and Musicians. *Sperger Johann Mathias*. <https://doi.org/10.2307/940437>

Trumpf, K. (1997). Preface of Sonate h-Moll (T 36) für Kontrabass und Klavier. (Haz. Sperger, Johann Matthias). *Sonate h-Moll* içinde s. 1-2. Leipzig: Friederich Hofmeister Musikverlag.

Trumpf, K. (2021). *...da er einer unserer besten Virtuosen ist*. Buch: Schott Music.

Usmanbaş, İ. (1974). *Müzikte biçimler*. Ankara: Devlet Konservatuvarı Yayınları.

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Başvuru Tarihi: 15.03.2023 / Kabul Tarihi: 14.07.2023 / Özgün Makale

WOLFGANG AMADEUS MOZART'IN REQUIEM ADLI ESERİNDE YER ALAN TROMBON SOLOSUNUN İNCELENMESİ

Ahmet YILDIZ¹

ÖZ

Bu çalışmada Wolfgang Amadeus Mozart'ın Requiem adlı eserinin Tuba mirum kısmında yer alan trombon solosu incelenmiş ve soloda bulunan teknik ve müzikal zorluklara yönelik çeşitli çözüm önerileri sunulmuştur. Eserde yer alan trombon solosu ulusal ve uluslararası orkestra sınavlarında karşılaşılan son derece önemli orkestra sololarından biri olma niteliği taşımaktadır. Bununla birlikte eserde yer alan trombon solosu icracıların teknik ve müzikal becerilerini ortaya çıkartması bakımından önemlidir. Solonun doğru bir biçimde yorumlanabilmesi için icracının teknik ve müzikal bilgi düzeyinin gelişmiş olması gerekmektedir. Bu çalışmanın amacı, soloda yer alan birtakım teknik ve müzikal zorlukların çözümüne yönelik Türkçe literatüre katkıda bulunmak ve trombon icracılarına Wolfgang Amadeus'un hayatı ve Requiem adlı eseri hakkında genel bir bilgi verilmesiyle solonun icrasına yönelik farklı bir bakış açısı kazandırmaktır. Bu araştırma, Wolfgang Amadeus Mozart'ın Requiem adlı eseri hakkında literatür taraması yapılan nitel bir araştırmadır.

Anahtar Kelimeler: Wolfgang Amadeus Mozart, Requiem, Trombon, Solo.

¹ Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Üflemeli ve Vurma Çalgılar Sanat Dalı, Sanatta Yeterlik Programı mezunu.
E-mail: ahmetyildiz06@windowslive.com
ORCID ID: 0000-0001-9869-9558

AN EXAMINATION OF THE TROMBONE SOLO OF WOLFGANG AMADEUS MOZART'S REQUIEM

ABSTRACT

In this study, the trombone solo in the Tuba mirum part of Wolfgang Amadeus Mozart's Requiem is examined and solutions to the technical and musical difficulties in the solo are presented. The trombone solo in the piece is one of the most important trombone solos encountered in national and international orchestral auditions. However, the trombone solo in the piece is important in terms of revealing the technical and musical skills of the performers. For the solo to be interpreted correctly by the performers, it is necessary to have developed technical and musical knowledge. The aim of this study is to contribute to the Turkish literature for the solution of some technical and musical difficulties in the solo and give the performers a different perspective on the performance of the solo by giving general information about Wolfgang Amadeus's life and his work Requiem. This research is a qualitative research that has been made a literature review on Wolfgang Amadeus's Requiem in D minör.

Keywords: *Wolfgang Amadeus Mozart, Requiem, Trombone, Solo.*

1. GİRİŞ

Wolfgang Amadeus Mozart yaşamı süresince klasik dönem Avrupa müzik kültürünün en önemli temsilcilerinden ve en etkili bestecilerinden biri olmuştur. Müzisyen bir ailede dünyaya gelen Wolfgang Amadeus, üç yaşından itibaren babası Leopold Mozart'tan yoğun bir müzik eğitimi almaya başlamıştır. Dört yaşında piyano ve klavsen çalmaya başlayan Wolfgang Amadeus, altı yaşında ilk bestesini, sekiz yaşında ise ilk senfonisini yazmıştır (Sadie, 2023). Babası Leopold, Wolfgang Amadeus'un evrensel bir müzisyen olması için yoğun bir çaba göstermiştir. Bu bağlamda Wolfgang Amadeus'a müzik eğitiminin yanında yabancı dil eğitimi ve akademik konularda da eğitimler vermiş, Avrupa'nın çeşitli başkentlerinde konserler vermesini sağlamıştır. Wolfgang Amadeus'un ailesi ile birlikte sıklıkla çıktığı Avrupa seyahatleri tüm Avrupa'da tanınmasını sağlamış, başta imparatorlar olmak üzere birçok müzisyen tarafından virtüöz bir icracı ve parlak bir besteci olarak görülmüştür. Müzik yaşamı boyunca birçok müzik türünde başarılar üreten Wolfgang Amadeus, ölmeden kısa bir süre önce Kont Franz von Walsegg tarafından sipariş edilen *Requiem Re minör* (K.626) adlı eserini yazmaya başlamış ancak tamamlayamadan 5 Aralık 1791 tarihinde hayata veda etmiştir.

Wolfgang Amadeus'un *Requiem*'i çoksesli müziğin başlangıcından itibaren bestelenen *requiem*'ler içerisinde en çok sergilenen ve dinlenen *requiem*'lerden biridir (Boran, 2006). Bununla birlikte, eserin üçüncü bölümü olan *Sequentia*'nın ikinci kısmında (Tuba mirum) yer alan trombon solosu ulusal ve uluslararası orkestra seçmelerinde icracıların teknik ve müzikal becerilerinin karşılaştırılabileceği önemli orkestra sololarından biri olma niteliği taşımaktadır. Eserde yer alan trombon solosu icracının legato artikülasyon tekniğini ve müzikal becerisini ortaya çıkartması bakımından önemlidir. Bu bağlamda araştırmada besteci ve eseri ile ilgili literatür taraması yapılmış ve eserdeki trombon solusunun yorumlanmasına yönelik çalışma önerilerinde bulunulmuştur. Eserde yer alan teknik ve müzikal zorlukların göz ardı edilmesi ve önemsizlenmesi eserin icrasına yönelik birçok problem yaratabilmektedir. Bununla birlikte ülkemizde Wolfgang Amadeus'un *Requiem* adlı eseri ile ilgili akademik bir çalışmanın olmadığı ve eserde yer alan trombon solusunda bulunan teknik ve müzikal zorlukların çözümüne yönelik Türkçe kaynak bulunmadığı görülmektedir. Bu durum gözetildiğinde, bu çalışmanın ülkemiz trombon icracıları için önemli olduğu düşünülmektedir. Bu araştırmanın amacı, Wolfgang Amadeus'un *Requiem* adlı eserindeki trombon solusunda bulunan teknik ve müzikal zorlukların çözümüne yönelik Türkçe literatüre katkıda bulunmaktır.

Araştırma kapsamında *requiem* yazımı ve *requiem*'in özelliklerinin açıklanması hakkında çeşitli kaynaklara ihtiyaç duyulmuştur. Maral, 2017 yılında yayımlanan *Requiem'lerin dünyevileşmesi müzik-ölüm ilişkisinin dinin himaye ve retoriğinden uzaklaşmasına kurumsallaşmış bir tür üzerinden örnekler* adlı makalesinde *requiem* yazımı ve *requiem*'lerin ortak özellikleri hakkında bilgiler vermiştir. Boran, 2006 yılında yayımlanan *Batı müziği tarihinde Requiem* adlı makalesinde *requiem* çeşitlerini ve *requiem*'lerin hangi bölümlerden oluştuğunu açıklamıştır.

Araştırmaya konu olan Mozart *Requiem*'in trombon solosunun incelendiği birtakım kaynaklara ulaşılmıştır. O'Neal 2020 yılında yayımlanan *Appropriate Performance Tempi of Standard Trombone Excerpts as Determined from Recorded Performances of Professional Orchestras and the Potential Application to Trombone Pedagogy* adlı doktora tezinde, *Requiem*'de yer alan trombon solosunun temposunun nasıl olması gerektiğini açıklamıştır. Benzer şekilde Konrad, 2017 yılında yayımlanan *Sparking Musical Excellence* adlı çalışmasında, solonun yorumlanmasına dair çeşitli önerilerde bulunmuştur. Vining, *Rhythm* adlı makalesinde, solonun ritmik yapısının önemine değinmiş ve çeşitli çalışma önerilerinde bulunmuştur. Everett, 2011 yılında yayımlanan *Taking the mystery out of trombone legato* adlı makalesinde, solonun genel yapısında yer alan ve solonun yorumlanması sırasında karşılaşılan teknik zorluklardan biri olan *legato* artikülasyon tekniğine değinmiştir. Bu bağlamda *legato* artikülasyon tekniğinin geliştirilmesine yönelik çalışma yöntemleri sunmuştur. Solonun icrası sırasında icracılara kolaylık sağlayabileceği düşünülen trombonda alternatif pozisyonların kullanımı ile ilgili çeşitli kaynaklara ulaşılmıştır. Garcia, 1997 yılında yayımlanan *Choosing alternate positions for bebop lines* adlı makalesinde trombonda alternatif pozisyonların kullanımına ve önemine değinmiştir.

Bu araştırma Wolfgang Amadeus Mozart'ın *Requiem* adlı eseri hakkında doküman incelemesi yapılan ve verilerin bu yöntemle toplandığı nitel bir araştırmadır. Araştırma kapsamında besteci ve eseri ile ilgili literatür taraması yapılmış ve eserin yorumlanmasına yönelik çalışma önerilerinde bulunulmuştur. Bu araştırmanın evrenini Wolfgang Amadeus Mozart'ın eserleri örneklemini ise *Requiem* adlı eseri oluşturmaktadır.

2. WOLFGANG AMADEUS MOZART

On sekizinci yüzyıl Avrupa müzik kültürünün en önemli temsilcilerinden biri, virtüöz ve parlak bir besteci olan Avusturyalı besteci Wolfgang Amadeus Mozart, 27 Ocak 1756 tarihinde Salzburg'ta doğmuştur. Müzik eğitimine üç yaşında babası Leopold Mozart'tan (1719-1787) aldığı klavsen ve keman eğitimi ile başlamıştır. Dört yaşında piyano eğitimi alan Wolfgang Amadeus, sekiz yaşında ilk senfonisini (1. Senfoni, Mi bemol Majör, K.16) on bir yaşında ise ilk operasını (Apollo et Hyacinthus K.38) bestelemiştir. Yaklaşık 35 yıl süren yaşamı boyunca 41 senfoni, 22 opera, 27 piyano konçertosu, çeşitli oda ve koro müziği eserleri başta olmak üzere 600'den fazla eser besteleyen Wolfgang Amadeus, 5 Aralık 1791 tarihinde Viyana'da hayata veda etmiştir (Einstein, 1965).

2.1. Requiem

Requiem, kelime anlamı olarak, ölümden sonra cenazenin hemen ardından ya da anma amacı ile ölüm yıldönümlerinde ölünün ruhu için yapılan dua veya ağıt anlamına gelmektedir. Hristiyan inancına göre, *requiem* ölen insanın ruhunu rahatlatmak için yapılan bir ayindir (Longman, 1989). *Requiem*'ler içeriğinde kutsal kitaplarda bulunan dini metinler ile din adamlarının hikayelediği şiir temalarının yer aldığı geleneksel bir formda yazılmaktadır. Ayrıca *requiem*'lerde kilise yapıtlarına göndermede bulunma ve benzetme kullanımı gibi ortak karakteristik özellikler bulunmaktadır. Maral'a göre, *requiem*'lerin bir başka ortak özelliği tını rengi tercihidir. *Requiem*'lerde yüksek ses aralıklarından ve parlaklıktan uzak durulmakta, mümkün olduğunca pes ses aralıklarında, koyu ve yas karanlığını çağrıştıran bir tını tercih edilmektedir (Maral, 2017, s. 264).

Requiem yazımında on dördüncü yüzyıldan beri korunan bir akış şeması (bölümlendirme) bulunmakta ve birçok besteci bu akış şemasına göre *requiem* yazmaktadır. Bu akış şemasına göre *requiem*; *Introit*, *Kyrie*, *Sequentia*, *Offertorium*, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei* ve *Communio* bölümlerinden oluşmaktadır. Boran, *Batı Müziği Tarihinde Requiem* adlı makalesinde, Batı kültüründe Özel Günler Ayini ve Olağan Günler Ayini olmak üzere iki tür ayin bulunduğunu belirtmektedir. Noel ve Paskalya gibi yortu günlerinde uygulanan Özel Günler Ayini; *Introit*, *Gradual*, *Alleluia*, *Sequence*, *Oferetorium* ve *Communio* bölümlerinden oluşurken, Olağan Günler Ayini ise; *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* ve *Agnus Dei* bölümlerinden oluşmaktadır. *Requiem* Özel Günler Ayini'ne ait bir dua biçimi olmasına rağmen içerisinde Olağan Günler Ayini'ne ait bölümler de bulundurmaktadır (Boran, 2006). Bu bağlamda

requiem ayini, içerisinde her iki ayinden de bölümler barındıran kendine özgü yeni bir ayin biçimi yaratmaktadır.

2.2. Trombon Solosunun İncelenmesi

Birçok araştırmada (O’Neal, 2020, Yeo, 2016, Konrad, 2017) W.A. Mozart’ın *Requiem*’inde yer alan trombon solosunun (Görsel 1), ulusal ve uluslararası orkestra seçmelerinde icracıların teknik ve müzikal becerilerinin karşılaştırılabileceği önemli orkestra sololarından biri olduğundan bahsedilmektedir.

2. Tuba mirum
Andante



Görsel 1. Wolfgang Amadeus Mozart, *Requiem K.626, III. Bölüm, 2. Kısım (Tuba mirum)* trombon solosu 1-18. ölçüler (www.tromboneexcerpts.org).

Solonun trombon icracıları açısından teknik ve müzikal zorluklarından biri, ilk üç ölçünün tek nefes ile icra edilmesinin gerekliliğidir. Solonun ilk üç ölçüsünün herhangi bir yerinde nefes almak, güçlü ve kendinden emin olması gereken müzikal anlatımın sekteye uğramasına neden olabilir. Bu bakımdan ilk üç ölçünün tek nefes ile çalınması, icracılardan beklenen müzikal ifadenin sergilenmesine yardımcı olabilir. Siedel, solonun açılış cümlesinin tek nefeste icra edilmesinin uygun olduğunu ancak performans sergilenen salonun büyüklüğü ve temponun yavaş olması gibi değişkenlere bağlı olarak bu durumun değişebileceğini ifade etmektedir. Bu bağlamda birinci ölçünün sonunda, ikinci ölçünün üçüncü ve dördüncü vuruşları arasında ya da

ikinci ölçünün sonunda nefes alınabileceğini ifade etmektedir (Siedel, 1997). Bu noktada müzikal ifadenin bozulmamasına dikkat edilmelidir.

Wolfgang Amadeus Mozart her ne kadar eskizlerinde solo için herhangi bir müzikal ifade ve dinamik belirtmese de (Görsel 2) Franz Xaver Süssmayr (1766-1803) tarafından soloya bazı dinamik ve müzikal ifade eklemeleri yapılmıştır. Yeo, Wolfgang Amadeus'un solunun 15,16 ve 17. ölçülerinde bulunan üç ayrı bağ işareti dışında soloya herhangi bir müzikal ifade ya da dinamik işareti ekmediğini belirtmektedir (Yeo, 2017). Bu bağlamda solo, ilk üç ölçüde forte gürlük derecesinde ve güçlü bir tını ile beşinci ölçüden itibaren ise mezzoforte gürlük derecesinde, legato stilinde ve oldukça yumuşak bir tını ile çalınmalıdır. Konrad, eserin klasik dönemde yazılmış olduğunu ve müzikal anlatımda romantik bir yorumun eserin karakteri ile ters düşebileceğini ifade etmektedir. Bu bakımdan solo boyunca seçilen temponun sabit olmasına özen gösterilmeli ve özellikle *rubato*'dan kaçınılmalıdır (Konrad, 2017, s. 34). Ayrıca klasik dönem trombon yapısı, günümüz trombon yapısına göre küçüktür. Bu nedenle icracılar soloda bulunan dinamik işaretlerini, özellikle ilk üç ölçüdeki *forte* gürlük derecesini, çalarken ses seviyesinin çok fazla olmamasına dikkat etmelidir.



Görsel 2. W.A. Mozart'ın el yazması, Tuba mirum kısmı (<https://thelasttrombone.com/2016/10/14/rethinking-mozarts-tuba-mirum/>).

Solonun ritmik yapısı basit gibi görünen ancak dikkat edilmesi gereken en önemli hususlarından biridir. Görünüşte, onaltılık, sekizlik, dördlük, ikilik ve birlik notalardan oluşan solonun doğru bir şekilde icra edilebilmesi için sesli süre değerlerinin tam zamanında ve öngörülen uzunlukta çalınması gerekmektedir. Bu noktada sessiz süre değerlerinin (es) zamanlamasına da dikkat edilmelidir. Sekizlik notalar icra edilirken hızlanılmamalı, onaltılık notaların hepsinin aynı uzunlukta olmasına özen gösterilmelidir. Vining, *Requiem*'in solosu icra edilirken icracıların ritmik algılarına her zaman güvenmemeleri gerektiğini ifade etmektedir. Vining'e göre soloyu doğru bir entonasyonda, stil ve müzikal olarak doğru çalmak tek başına yeterli değildir. Solonun ritmik yapısının doğru icra edilmesi, sekizlik ve onaltılık notaların süre değerlerinin birbirine eşit olması gerekmektedir (Vining, tarihsiz).

Soloda ritmik doğruluğun oluşturulabilmesi ve alışkanlık haline getirilebilmesi için çeşitli çalışma yöntemleri bulunmaktadır. Öncelikle çalışmalar sırasında metronom kullanılması önem arz etmektedir. Wolfgang Amadeus'un *Requiem* için öngördüğü metronom dördlüğe 82'dir. Bu tempo solodaki müzikal ifadenin sergilenebilmesi açısından oldukça hızlı olmakla birlikte, nefes kontrolü açısından icracılara yarar sağlayabilmektedir. Bu bağlamda soloda ritmik doğruluğun oluşturulabilmesi için çalışmalar dördlüğe 50-52 gibi yavaş bir metronomda başlamalı ve dördlüğe 82 metronoma kadar tempo kademeli bir şekilde arttırılmalıdır (Yeo, 2016). Ayrıca bu çalışma yöntemi ile fiziksel kondisyonun arttırılması da söz konusudur. Çalışmalar sırasında icracı kendini dikkatle dinlemeli, ritmik hatalardan kaçınmalı, sekizlik ve onaltılık notaların süre değerlerinde çalınmasına özen göstermelidir. Böylelikle çalışmalar sırasında solodaki ritmik yapının doğru icra edilmesine yönelik iyi alışkanlıklar kazanılabilir.

Soloda bulunan uzun ve geniş sesli süre değerlerinin yaratabileceği geniş çalma isteği, sekizliklerden oluşan ve ritmik çeşitliliğin daha çok olduğu bölümlerde bir sonraki vuruşa geç kalınmasına ve zamanlama hataları yapılmasına yol açabilir. Bu bakımdan öncelikle solonun ilk üç ölçüsündeki uzun ve geniş süre değerlerinin sekizlik süre değerlerine bölünerek çalışılması, solonun geri kalanında yer alan ve genellikle sekizlik süre değerlerinden oluşan ritmik yapıyı doğru zamanlama ile çalmaya yardımcı olabilir (Görsel 2). Ayrıca icracılar solonun ilk üç ölçüsündeki ikilik, dördlük ve birlik süre değerlerinden oluşan ritmik yapıda da bir sonraki vuruşa gecikme hatası yapabilmektedir. Bu bağlamda sekizlik süre değerlerine bölünerek yapılan çalışmalar, ilk üç ölçüde olası gecikme ya da erken girme hatalarının önlenmesine katkı sağlayacaktır.



Görşel 3. Solonun ilk üç ölçüsünde yer alan ikilik, dörtlük ve birlik süre değerlerinden oluşan ritmik yapının sekizlik süre değerlerine bölünmesi (Yazar tarafından hazırlanmıştır).

Solonun sekizinci ve onuncu ölçülerinde bulunan noktali dörtlük notaların gereğinden uzun çalınması bir sonraki vuruşun yarı zamanında yer alan onaltılık notalara geçişlerde gecikmeler yaşanmasına neden olabilir. Bu bağlamda geniş ve uzun süre değerlerinden oluşan ritmik yapıların sekizlik notalara bölünmesi (Görşel 3), solonun en önemli hususlarından biri olan ritmik yapının zamanında ve doğru bir şekilde çalınmasına katkı sağlayabilir. Benzer şekilde solonun dokuzuncu ölçüsünün son iki vuruşunda bulunan ikilik nota sekizlik süre değerlerine bölünebilir. Böylelikle onuncu ölçüde bulunan mi bemol notası gecikme olmadan tam zamanında çalınabilir.



Görşel 4. Solonun sekizinci ve onuncu ölçülerinde bulunan noktali dörtlük süre değerlerinin sekizlik süre değerlerine bölünmesi (Yazar tarafından hazırlanmıştır).

Solonun trombon icracıları açısından önemli zorluklarından biri de *legato* artikülasyon tekniğinin kullanımınıdır. Soloda anlatılmak istenen müzikal ifadenin sergilenebilmesi, iyi bir *legato* artikülasyon tekniğine sahip olunması ile doğrudan bağlantılıdır. Yeni Harvard Müzik Sözlüğü'ne göre *legato*, “ardışık notalar arasında hiçbir ayırma olmaksızın pürüzsüzce çalınan, *staccato*'nun tersi” anlamına gelmektedir (Apel, 1974). Bu tanımlama *legato*'nun kulağa nasıl gelmesi gerektiğini açıklamakta ancak nasıl yapılması gerektiği hakkında bilgi vermemektedir. *Legato* artikülasyon tekniğinde amaç, ardışık ve bağlı çalınması gereken notaların dil hareketlerini hissettirmeden ve aynı zamanda *glissando* yapmaktan da kaçınarak, bağlı ve pürüzsüzce çalınmasıdır. Bu noktada hava, dil ve kulis tekniğinin koordinasyonu önemlidir. İcraçılar hava, dil ve kulis tekniğinin uyumlu olmasını sağlamak için *du* ya da *lu* hecelerini telaffuz edilebilirler. Bununla birlikte *legato* artikülasyon tekniğinin geliştirilmesine yönelik çeşitli etüt kitapları bulunmaktadır. Özellikle Marco Bordogni, *Melodious Etudes for Trombone*

adlı etüt kitabı *legato*, bağ çalışmaları ve nefes kontrolü gibi teknik çalışmaların yanında enstrüman ile şarkı söylemenin taklit edilmesini amaçlayan *rubato* ve *kadans* tekniği gibi çalışmaları da içermektedir.

Legato artikülasyon tekniğinde notaların eşit ve düzgün bir şekilde artiküle edilmesi trombon icracılarının karşılaştığı en büyük zorluklardan biridir. Everett, legato artikülasyon tekniği sorunlarını hem başlangıç seviyesi hem de ileri seviye trombon icracılarının karşılaştığı en can sıkıcı sorunlardan biri olarak ifade etmektedir. Everett'e göre, legato artikülasyon tekniği problemlerine sahip birçok başlangıç düzeyi icracı legato çalmayı denemekten vazgeçebilir ya da aşamaz gibi gördüğü bu teknik zorluk yüzünden trombon çalmaya olan ilgisini kaybedebilir (Everett, 2011).

Diğer üflemeli çalgılara kıyasla trombonda bulunan kulis mekanizması ardışık olan ve bağlı çalınması gereken notalarda, seslerin doğru bir biçimde icra edilebilmesi için, düzgün ve eşit bir artikülasyon kullanılmasını zorunlu kılar. Bununla birlikte, enstrümana aktarılan havanın sürekliliğinin kesilmemesi ve notaların çok hafif bir dil ile artiküle edilmesi gerekmektedir. Aksi takdirde bağlı notalar *glissando* olarak duyulabilir ve bu durum icracılar için teknik ve müzikal bir problem yaratabilir. *Legato* artikülasyonu kullanılırken; ardışık notalar birbirlerinden ayrılmadan çalınmalı, notaların başlangıçları yumuşak bir şekilde artiküle edilmeli ve her bir sesin sonu bir sonraki sesin başlangıcına bağlanmalıdır. Ayrıca iyi bir *legato* artikülasyonu için artikülasyonun nasıl yapılması gerektiğine dair işitsel bir bilgiye de sahip olunmalıdır. Everett, *legato* artikülasyon tekniğinin fiziksel olarak nasıl yapılacağı bilgisinin yanında duyulan bir sesin taklit edilmesinin, artikülasyonu en iyi öğrenme yöntemi olduğunu ifade etmektedir (Everett, 2011).

Soloda dikkat edilmesi gereken önemli hususlardan biri de seslerin doğru bir entonasyonda icra edilmesidir. Entonasyon, belirli bir müzikal yapı içerisinde yer alan seslerin doğru frekanslarda seslendirilmesidir (Yıldız, 2022, s. 28). Başlangıçta solonun ilk üç ölçüsü yalnızca trombon tarafından seslendirilse de beşinci ölçüden itibaren on sekizinci ölçüye kadar trombon ve bas vokal solo birlikte hareket etmektedir. Bu bağlamda soloda yer alan seslerin birbirleri ile uyumlu olmasının yanında vokal solo ile de uyumlu olması önem arz etmektedir. Bu noktada icracıların entonasyon bilinci oldukça önemlidir. Solonun yavaş bir tempoda çalışılması ve

seslerin doğruluğunun akort aleti ile kontrol edilmesi, entonasyon bilincinin oluşmasına katkı sağlayabilir.

Bakır üflemeli çalgıların akort sisteminde klavyeli ve telli çalgıların eşit aralıklı akort sistemine göre çok sayıda pes ya da tiz ses bulunmaktadır. Kalender, müziğin tarihsel süreci boyunca çalgılardaki entonasyon doğruluğunun sağlanabilmesi için referans alınan Pisagor, Just Intonation (doğal akort sistemi) ve Tampere (eşit aralıklı olan ve olmayan) gibi akort sistemleri kullanımından bahsetmiştir (Kalender, 2021). Korno, trompet, trombon ve tuba gibi bakır üflemeli çalgılar doğal doğuşkanlar sistemine sahip olmaları sebebiyle akort sistemleri doğal akort sistemidir. Bu sistemde eşit aralıklı akort sistemine göre pes ya da tiz sesler bulunmakla birlikte bu seslerin enstrümandaki yerlerinin öğrenilmesi ve bu seslerin solonun icrası sırasında pozisyonlardaki doğru yerlerinden alınması entonasyon doğruluğunun sağlanmasına yardımcı olacaktır. Ek olarak, Weidner, bakır üflemeli çalgılarda entonasyonun doğruluğunu etkileyen faktörlerden birinin de sesin merkezinde çalınması olduğunu ifade etmiştir. Weidner, bu durumu ağızlık ile yapılan buzzing çalışmaları sırasında ağızlıktan çıkan ses ile çalgıdan çıkan sesin aynı frekansta olması olarak açıklamıştır. Ayrıca buzzing çalışmaları ile dudak pozisyonundaki gerginliklerinden kaynaklanabilecek entonasyon bozukluklarının önlenebileceğini ifade etmiştir (Weidner, 2020). Bu bağlamda solonun ağızlık ile buzzing yapılarak çalışması, seslerin çalgıdan doğru bir entonasyonda çıkartılmasına yarar sağlayabilecektir.

Soloda entonasyon doğruluğunun oluşmasına fayda sağlayacak çalışma yöntemlerinden biri de solonun solfejini yapılmasıdır. Birçok araştırmacı (Bloedel Beery, 1996, Hinman, 2020, Dell, 2003) eserlerin ve egzersizlerin solfejini yapılmasının çalgıda iyi bir ses rengi ile entonasyon bilincinin oluşumuna ve artikülasyon becerilerinin gelişimine olumlu etkileri olduğunu ifade etmektedir. Farklı olarak Sweeney, çalgı eğitiminin şarkı söyleme yaklaşımı kullanılarak verilmesinin önemine değinmektedir. Bu yaklaşım yöntemi çalgıda ses renginin niteliğinin edinilmesinde, entonasyon bilincinin oluşmasında, artikülasyon ve müzikal ifadenin geliştirilmesinde oldukça etkili bir yöntemdir. Başta Arnold Jacobs, Emory Remington ve Charles Vernon gibi eğitimci olmak üzere birçok eğitimci enstrüman çalarken seslerin öncelikle zihinde oluşturulmasını, çalgı eğitiminin temel bir öğretisi olarak görmektedirler (Sweeney, 2018). Şarkı söyleme yaklaşımında seslerin öncelikle zihnin içerisinde işitsel bir görüntüsünün oluşturulması gerekmektedir. Becker, şarkı söyleyen kişi eğer aklında bir sesi

duymuyorsa ses üretiminin mümkün olmadığını belirtmektedir. Bu noktada dudakların da ses tellerine benzer şekilde titreştiğini ve şarkı söyleyenlerde olduğu gibi seslerin zihinde oluşturulmasının dudakların doğru bir frekansta titreşmesinde son derece önemli olduğunu ifade etmektedir (Becker, 2017). Bu bağlamda solonun çalışılması sırasında icracının aklında işitsel bir görüntü oluşturması ve bu işitsel görüntüye odaklanması, ses renginin niteliğinin ve entonasyon bilincinin oluşmasına etki edebilecektir.

Solonun bazı seslerinde alternatif pozisyonların kullanımı, solonun daha rahat ve ritmik bir şekilde icra edilmesine katkı sağlayabilir. Alessi, soloda bulunan fa ve re seslerinin bazı ölçülerde, alternatif pozisyon olan, dördüncü pozisyondan alınmasını önermektedir (Görsel 4). Böylelikle pozisyon geçişlerinde olası ritmik gecikmeler engellenebilir ve ses geçişlerinde rahatlık sağlanabilir (<http://alessimusicstudios.com/sample-page/>).

2. Tuba mirum
Andante

The musical score for '2. Tuba mirum' is in 12/8 time and B-flat major. It consists of four staves. The first staff starts with a forte (f) dynamic and a mezzo-forte (mf) dynamic. The second staff has a mezzo-forte (mf) dynamic. The third and fourth staves have a mezzo-forte (mf) dynamic. Red circles with Roman numerals (+IV, -IV, V, +IV, +IV, I, -IV, +IV, -IV) are placed above the notes to indicate alternative positions for the tuba.

Görsel 5. Requiem'in trombon solosunda alternatif pozisyonların kullanımı (<http://alessimusicstudios.com/sample-page/>).

Trombonda alternatif pozisyonların kullanımı ile kulis tekniği açısından oldukça zor ve birincil pozisyonlardan (1, 2 ve 3. pozisyonlar) alındığında çok fazla enerji harcanmasını gerektiren melodiler kolaylıkla çalınabilmektedir. Herwig'e göre, trombonda alternatif pozisyonların kullanımı görünüşte çalınması imkânsız olan melodilerin rahatlıkla ve çok fazla enerji harcanmadan çalınabilmesini mümkün kılmaktadır (Herwig'den aktaran, Garcia, 1997). Kulis pozisyonlarının birbirine olan uzaklığı çalgı tekniğinin yavaşlamasına ve pozisyon geçişlerinde

gecikmeler yaşanmasına neden olabilmektedir. Alternatif pozisyonların kullanımı, pozisyon geçişlerinde daha kısa bir mesafenin katedilmesini ve ses geçişlerinin rahatlıkla yapılabilmesini mümkün kılmaktadır. Bununla birlikte trombonda alternatif pozisyonların kullanımı *glissando* ve *trill* gibi zor teknik becerilerin de rahatlıkla yapılabilmesine imkân vermektedir (Mathie, 2021). Herwig ve Mathie'den farklı olarak Fedchock, trombonda alternatif pozisyonların kullanımı ile daha farklı ses renklerinin elde edilebildiğini ifade etmektedir. Fedchock'a göre alternatif pozisyonlardan alınan sesler birincil pozisyonlardaki renk ve tınlarından farklı duyulmaktadır (Fedchock'tan aktaran, Garcia, 1997). Sonuç olarak, soloda yer alan bazı seslerin birincil pozisyonlara alternatif olan en yakın konumdan alınması, ses geçişlerinin rahatlıkla yapılmasına ve olası ritmik gecikmelerin önlenmesine yardımcı olabilir. Ancak, trombonda alternatif pozisyonların kullanımı sırasında entonasyon doğruluğuna dikkat edilmesi gerekmektedir. Bu bakımdan soloda alternatif pozisyonlardan alınan sesler uzun ve yavaş bir şekilde çalışılmalı, akort aleti kullanılarak entonasyon doğrulanmalıdır.

Solo çalışmaları sırasında kullanılacak teknolojik yöntemler solonun başarılı bir şekilde icra edilmesine katkı sağlayabilir. Kasap, teknolojinin müzisyenler için kaliteli ve etkili imkanlar sunduğundan bahsetmektedir (Kasap, 2007, s. 454). Bu bağlamda çalışmalar sırasında ses kayıt cihazı veya kamera gibi teknolojik cihazların kullanılması performansın kalitesini arttırmaya yardımcı olabilir. Solo üzerine yapılan çalışmaların ses kayıt cihazı ya da kamera ile kaydedilmesi ve sonrasında kaydın dinlenmesi, icracılar için önemli bir rehber olacaktır. İcracılar kendi performanslarını dinlerken artikülasyon hatalarını, ritmik yanlışlıklarını ve entonasyon bozukluklarını fark edip, düzeltebileceklerdir.

3. SONUÇ VE ÖNERİLER

Wolfgang Amadeus Mozart, klasik dönem müzik tarihine damgasını vurmuş en üretken ve yaratıcı bestecilerinden biridir. Yaklaşık 35 yıl süren yaşamına 600'den fazla eser sığdırmış ve senfoni, konçerto ve sonat gibi birçok müzik türünün gelişmesine katkıda bulunmuştur. Babası Leopold Mozart sayesinde iyi bir müzik eğitimi almış ve tüm Avrupa'nın tanıdığı bir besteci olmuştur. Bununla birlikte çocukluk ve gençlik dönemlerinde sıklıkla yaptığı Avrupa seyahatleri sayesinde kişiliğini ve bestecilik yönünü etkileyen birçok besteci ile tanışma fırsatı bulmuştur. Yaşamının son on yılında, Viyana'da bulunduğu 1781-1791 yılları arasında, kariyerinin en verimli ve başarılı dönemini geçirmiştir. Başta senfoni, opera, oda müziği ve piyano konçertoları olmak üzere birçok müzik türünde başyapıtlar üretmiştir. Ölümünden çok

kısa bir süre önce bestelemeye başladığı *Requiem* adlı eserini tamamlayamadan hayata veda etmiştir.

Araştırma kapsamında incelenen Wolfgang Amadeus Mozart'ın *Requiem* adlı yapıtı günümüz senfoni orkestralarının repertuarında yer almakla birlikte, eserde bulunan trombon solosu trombon repertuarının en önemli ve ayırt edici sololarından biri olma niteliği taşımaktadır. Bu bakımdan çalışmada, Wolfgang Amadeus'un besteciliğini etkileyen müzikal yaşamı, *Requiem* adlı eserini besteleme süreci ve eserde yer alan trombon solosu trombon icracıları açısından incelenmiş, ayrıca icracılar için birtakım teknik ve müzikal çalışma önerileri sunulmuştur.

- Solonun trombon icracıları açısından teknik ve müzikal zorluklarından biri, ilk üç ölçünün tek nefes ile icra edilmesinin gerekliliğidir. Solonun ilk üç ölçüsünün herhangi bir yerinde nefes almak, güçlü ve kendinden emin olması gereken müzikal anlatımın sekteye uğramasına neden olabilir. Bu bakımdan ilk üç ölçünün tek nefes ile çalınması, icracılardan beklenen müzikal ifadenin sergilenmesine yardımcı olabilir.
- Eserin klasik dönemde yazılmış olmasına bağlı olarak müzikal anlatımda romantik bir yorum, solonun karakterine ters düşecektir. Bu bağlamda solo boyunca seçilen temponun sabit olmasına özen gösterilmeli ve özellikle *rubato*'dan kaçınılmalıdır.
- Soloda bulunan uzun ve geniş sesli süre değerlerinin yaratabileceği geniş çalma isteği, sekizliklerden oluşan ve ritmik çeşitliliğin daha çok olduğu bölümlerde bir sonraki vuruşa geç kalınmasına ve zamanlama hataları yapılmasına yol açabilir. Bu bağlamda öncelikle solonun ilk üç ölçüsündeki uzun ve geniş süre değerlerinin sekizlik süre değerlerine bölünerek çalışılması, solonun geri kalanında yer alan ve genellikle sekizlik süre değerlerinden oluşan ritmik yapıyı doğru zamanlama ile çalmaya yardımcı olabilir.
- Soloda ritmik doğruluğun oluşturulabilmesi ve alışkanlık haline getirilebilmesi için çalışmalar sırasında metronom kullanılması önem arz etmektedir. Çalışmalar dörtlüğe 50-52 gibi yavaş bir metronomda başlamalı ve dörtlüğe 82 metronoma kadar tempo kademeli bir şekilde arttırılmalıdır.
- Solonun trombon icracıları açısından önemli zorluklarından biri *legato* artikülasyon tekniğinin kullanımüdür. Soloda anlatılmak istenen müzikal ifadenin

sergilenebilmesi, iyi bir *legato* artikülasyon tekniğine sahip olunması ile doğrudan bağlantılıdır. *Legato* artikülasyon tekniğinde amaç, ardışık ve bağlı çalınması gereken notaların dil hareketlerini hissettirmeden ve aynı zamanda *glissando* yapmaktan da kaçınarak, bağlı ve pürüzsüzce çalınmasıdır. Bu noktada hava, dil ve kulis tekniğinin koordinasyonu oldukça önemlidir. İcracılar hava, dil ve kulis tekniğinin uyumlu olmasını sağlamak için *du* ya da *lu* hecelerini telaffuz edilebilirler. Bununla birlikte Marco Bordogni, *Melodious Etudes for Trombone* adlı etüt kitabı ile *legato*, bağ çalışmaları ve nefes kontrolü gibi trombon tekniği açısından önemli olan becerilerini de geliştirebilirler.

- Soloda dikkat edilmesi gereken önemli hususlardan biri de seslerin doğru bir entonasyonda icra edilmesidir. Başlangıçta solonun ilk üç ölçüsü yalnızca trombon tarafından seslendirilse de beşinci ölçüden itibaren on sekizinci ölçüye kadar trombon ve bas vokal solo birlikte hareket etmektedir. Bu bağlamda soloda yer alan seslerin birbirleri ile uyumlu olmasının yanında vokal solo ile de uyumlu olması önem arz etmektedir. Bu noktada icracıların entonasyon bilinci önemlidir. Solonun oldukça yavaş bir tempoda çalışılması ve seslerin doğruluğunun akort aleti ile kontrol edilmesi, entonasyon bilincinin oluşmasına katkı sağlayabilir.
- Korno, trompet, trombon ve tuba gibi bakır üflemlerli çalgılar doğal doğuşkanlar sistemine sahip olmaları sebebiyle akort sistemleri doğal akort sistemidir. Bu sistemde eşit aralıklı akort sistemine göre pes ya da tiz sesler bulunmakla birlikte bu seslerin enstrümandaki yerlerinin öğrenilmesi ve bu seslerin solonun icrası sırasında pozisyonlardaki doğru yerlerinden alınması entonasyon doğruluğunun sağlanmasına yardımcı olacaktır.
- Soloda entonasyon doğruluğunun oluşmasına fayda sağlayacak çalışma yöntemlerinden biri de solonun şarkı söyleme yöntemi kullanılarak çalışmasıdır. Şarkı söyleme yaklaşımında seslerin öncelikle zihnin içerisinde işitsel bir görüntüsünün oluşturulması gerekmektedir. Böylelikle, dudaklar doğru bir frekansta titreşebilecek ve sesler çalgıdan doğru bir entonasyonda çıkartılabilecektir.
- Buzing çalışmaları ile dudak pozisyonundaki gerginliklerinden kaynaklanabilecek entonasyon bozuklukları önlenmektedir. Bu bağlamda

solonun ağızlık ile buzzing yapılarak çalışması, seslerin çalgıdan doğru bir entonasyonda çıkartılmasına yarar sağlayabilecektir.

- Solonun bazı seslerinde alternatif pozisyonların kullanımı, solonun daha rahat ve ritmik bir şekilde icra edilmesine katkı sağlayabilir. Soloda yer alan bazı seslerin birincil pozisyonlara alternatif olan en yakın konumdan alınması, ses geçişlerinin rahatlıkla yapılmasına ve olası ritmik gecikmelerin önlenmesine yardımcı olabilir.
- Solo çalışmaları sırasında kullanılacak teknolojik yöntemler solonun başarılı bir şekilde icra edilmesine katkı sağlayabilir. Bu bağlamda çalışmalar sırasında ses kayıt cihazı veya kamera gibi teknolojik cihazların kullanılması performansın kalitesini arttırmaya yardımcı olabilir. Solo üzerine yapılan çalışmaların ses kayıt cihazı ya da kamera ile kaydedilmesi ve sonrasında kaydın dinlenmesi, icracılar için önemli bir rehber olacaktır. İcracılar kendi performanslarını dinlerken artikülasyon hatalarını, ritmik yanlışlıklarını ve entonasyon bozukluklarını fark edip, düzeltebileceklerdir.

KAYNAKÇA

- Apel, W. (1974). *Harvard Dictionary of Music* (8th ed.). Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Boran, İ. (2006). Batı müziği tarihinde Requiem. *Musiki Dergisi*, Erişim: 12.12.2022, <http://www.musikidergisi.net/?p=2911>
- Einstein, A. (1965). *Mozart: His Character, His Work*. Galaxy Book 162. Arthur Mendel, Nathan Broder (trans.) (6th ed.). New York City: Oxford.
- Everett, M. (2011). Taking the mystery out of trombone legato. *Keynotes Magazine*. Erişim: 01.03.2023, <https://www.schmittmusic.com/images/director-resources/PDF/Articles/Taking-The-Mystery.pdf>,
- Garcia, A. J. (1997). Choosing alternate positions for bebop lines. *International Trombone Association*, 25, (2). Erişim: 09.03.2023, <https://garciamusic.com/educator/articles/alt.positions.html>,
- Kalender, C. (2021). *Keman eğitiminde entonasyon becerisinin geliştirilmesine yönelik hazırlanan eğitim programının etkililiği*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Bolu.
- Kaya, İ. (2017). Müzikte sembolizm örneği Requiem'in biçimsel değişimi. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, (7), 179-186.
- Konrad, K. (2017). *Sparkling Musical Excellence*. Master of Fine Arts in Music, Symphonic Orchestra Performance Academy of Music and Drama, University of Gothenburg
- Longman, D. K. (1987). *Dictionary of Contemporary English*. Richard Clay Ltd.
- Maral, H. A. (2017). Requiem'lerin dünyevileşmesi müzik-ölüm ilişkisinin dinin himaye ve retoriğinden uzaklaşmasına kurumsallaşmış bir tür üzerinden örnekler. *MSGÜ Sosyal Bilimler*, (16), 260-275.
- O'Neal, A. S. (2020). *Appropriate Performance Tempi of Standard Trombone Excerpts as Determined from Recorded Performances of Professional Orchestras and the Potential Application to Trombone Pedagogy*. Doctoral dissertation, Arizona State University.
- Sadie, S. (2023). Wolfgang Amadeus Mozart. *Encyclopedia Britannica*, Erişim: 13.02.2023, <https://www.britannica.com/biography/Wolfgang-Amadeus-Mozart>,
- Siedel, J. (1997). *Orchestral Excerpts for the Tenor Trombonist: Mozart, Tuba Mirum*. Erişim: 21.06.2023, <https://www.trombone.org/articles/view.php?id=71>
- Vining, D. (Tarihsiz). *Rhythm*. Erişim: 07.02.2023, <https://trombonetools.com/rhythm/>
- Weidner, N. B. (2020). *Brass techniques and pedagogy*. Indiana: Palni Press.

Yeo, D. (2016). Rethinking Mozart's Tuba mirum. Erişim: 03.02.2023,
<https://thelasttrombone.com/2016/10/14/rethinking-mozarts-tuba-mirum/>

Yeo, D. (2017). Rethinking Mozart's Tuba mirum, part 2. Erişim: 03.02.2023,
<https://thelasttrombone.com/2017/04/25/rethinking-mozarts-tuba-mirum-part-2/>,

Yıldız, A. (2022). *Mesleki Trombon Eğitimi ve Türkiye'deki Konservatuvarlarda Uygulanan Ortaokul ve Lise Düzeyi Trombon Eğitiminin İncelenmesi*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

WEB SAYFALARI

Wolfgang Amadeus Mozart, Tuba Mirum from Requiem, K. 626, 1791, Erişim: 16.02.2023,
www.tromboneexcerpts.org.

Wolfgang Amadeus Mozart, Erişim: 06.03.2023, <http://alessimusicstudios.com/sample-page/>

Başvuru Tarihi: 24.03.2023 / Kabul Tarihi: 14.07.2023 / Özgün Makale

HÜADK FOLKLOR ARŞİVİ DERLEME FİŞLERİ: DİYARBAKIR 1938

Begümhan KES¹

ÖZ

HÜADK (Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı) Folklor Arşivi, 1937-1952 yılları arasında Türkiye'nin 62 ilini kapsayan 17 derleme gezisinden elde edilen derleme fişleri ve diğer dökümanlar ile mum ve taş plaklarından oluşan önemli bir müzik arşividir. Derleme gezilerine Halil Bedi Yönetken, Muzaffer Sarısözen, Rıza Yetişen, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses, Cevad Memduh Altar, Tahsin Banguoğlu, Nurullah Şevket Taşkiran ve Mahmut Ragıp Kösemihal gibi önemli isimler derleyici olarak katkı sağlamışlardır.

Bu çalışma, HÜADK Folklor Arşivi'nde bulunan 6 Temmuz-7 Temmuz 1938 tarihleri arasında Diyarbakır'da gerçekleştirilmiş olan derleme gezisine ilişkin "DİYARBAKIR 1938" dosyasındaki belgelerin tanıtılmasını ve derlenen eserler hakkında söz konusu belgelerde kayıt altına alınmış bilgilerin bir araya getirilerek aktarılmasını amaçlamaktadır. Diyarbakır 1938 dosyasında bulunan 24 adet derleme fişi ve derlemelerle ilgili belgeler aslına sadık kalınarak aktarılmış, ulaşılan sonuçlar tablo ve grafik gösterimleriyle sergilenmiştir. Çalışmada döküman analizi ve literatür taraması yöntemleri kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: HÜADK Folklor Arşivi, Ankara Devlet Konservatuarı, Arşiv, Diyarbakır.

¹ Öğr. Gör., Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Müzik Bilimleri Bölümü,
E-mail: begumhankes@hacettepe.edu.tr
ORCID ID: 0000-0001-9886-4584.

HUASC FOLKLORE ARCHIVE COMPILATION FORMS: DİYARBAKIR 1938

ABSTRACT

HUASC (Hacettepe University Ankara State Conservatory) Folklore Archive is an important music archive consisting of compilation forms and other documents, wax and gramophone records collected from 17 compilation trips covering 62 provinces of Turkey between 1937-1952. Important names such as Muzaffer Sarısözen, Ulvi Cemal Erkin, Halil Bedii Yönetken, Rıza Yetişen, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses, Cevad Memduh Altar, Tahsin Banguoğlu, Nurullah Şevket Taşkıran and Mahmut Ragıp Kösemihal participated as collectors in these collection trips.

This study aims to introduce the documents related to the collection trip that took place in Diyarbakır on July 6-7, 1938, which are included in the "DIYARBAKIR 1938" file in the HÜADK Folklore Archive, and to bring together the information recorded in these documents about the collected works. 24 collection forms and documents related to the collections in the Diyarbakır 1938 file were faithfully transferred, and the results obtained were exhibited through tables and graphic representations. Document analysis and literature review methods were used in the study.

Keywords: *HUASC Folklore Archive, Ankara State University, Archive, Diyarbakır.*

1. GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı, 6-7 Temmuz 1938 tarihleri arasında Diyarbakır’da gerçekleştirilmiş olan derleme gezisine ilişkin, HÜADK (Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı) Folklor Arşivi’nde² bulunan yazılı ve görsel olarak kayıt altına alınmış bilgilerin bir araya getirilerek aktarılmasıdır.

Bu amaç doğrultusunda, Arşiv’de muhafaza altında bulunan yazılı ve görsel belgeler arasında Diyarbakır derlemeleriyle ilgili olan orijinal nüshalar incelenmiştir.

Çalışmada,

- “*Diyarbakır 1938 Plak No: 327-334 Band No: 27*” başlıklı klasör dosyada yer alan derleme fişleri
- “*F. Arşivinin derlediği plaklar No:1-410*” başlıklı *Ankara Devlet Konservatuarı Demirbaş Defteri*’nin 80.-81. sayfaları arasında yer alan, el yazıyla doldurulmuş bir adet ayrıntılı liste
- “*Arşivce ve Piyasaca Derlenen Plakların Listesi*” başlıklı klasör dosyada yer alan, daktilo ile yazılmış bir adet ayrıntılı liste
- “*Arşiv Derleme Plâkları Kataloğu – Şehirlerde ve Arşivde Derlenenler*” başlıklı klasör dosyada yer alan, daktilo ile yazılmış bir adet ayrıntılı liste mercem altına alınmıştır.

2. YÖNTEM

Çalışma, Diyarbakır derlemeleriyle ilgili Arşiv’de yer alan belgelerin listelendiği *Giriş* bölümü, çalışmaya konu olan eserlerle ilgili ayrıntıların verildiği *Derleme Fişlerinde Yer Alan Bilgiler* bölümü ve Diyarbakır derlemeleriyle ilgili diğer defter ve listelerdeki bilgilerin sunulduğu *Diyarbakır 1938 Dosyasına İlişkin Diğer Belgelerde Yer Alan Bilgiler* bölümü olmak üzere üç kısımdan oluşmaktadır.

² Çalışma içinde bundan böyle “Arşiv” ifadesi kullanılacaktır.

Derleme Fişlerinde Yer Alan Bilgiler kısmında; çalışmaya konu olan eser başlıkları, bunların hangi derleme fişinde yer aldıkları, plak numaraları, plaktaki yerleri, fişlerde yer alan kaynak kişi bilgileri, eser metinleri, nota ve notlar yer almaktadır. Eserler incelenirken derleme fişlerinin dosyada bulunduğu sıra korunmuş, bu sıraya göre numaralandırma yapılmıştır.

Derleyenler tarafından el yazısı ile doldurulmuş olan fişler herhangi bir düzeltme veya değişiklik yapılmadan aktarılmıştır.

Diyarbakır 1938 dosyasındaki tüm orijinal derleme fişleri *Kaynak Kişi Bilgileri*, *Parçanın Teksti* ve *Düşünceler* olmak üzere 3 kısımdan oluşmaktadır. Fişlerin altında “NOT: Uzun tekstlere fişin arkasında da devam edilecektir.” şeklinde not bulunmaktadır. Her sayfada bir eser yer almakta, eser metninin sığmadığı fişlerde sayfanın arka kısmı kullanılmaktadır.

Kaynak kişi bilgileri, çalışma içerisinde *Kaynak Kişi Künyesi* başlığı altında yer alan tablolarda verilmiştir. Ad Soyad’ın yanında parantez içinde yer alan “S” harfi “söyleyen”, “Ç” harfi “çalan” anlamına gelmektedir. Derleyiciler söyleyen ve çalan kaynağın aynı olduğu durumlarda söyleyen kısmını doldurup, çalan kısmına denden işareti yerleştirmiştir.

Fişlerde yer alan işaret ve simgeler dip notlarla açıklanmıştır. Eski harfli Türkçe olarak yazılmış ya da yazımı anlaşılabilen sözcük ve metinler “*” işareti ile belirtilmiş, orijinal nüshalar taratılarak görsel formunda ilgili kısma eklenmiştir.

Arşiv’de derleme fişleri ile ilgisi bulunan diğer defterler ve listeler dördüncü bölümde ele alınmış, herhangi bir düzeltme veya değişiklik yapılmadan aktarılmıştır. Bu kaynakların düzen ve içeriğiyle ilgili açıklamalar yapılmış, veriler tablo ve grafiklerle gösterilmiştir.

3. DERLEME FİŞLERİNDE YER ALAN BİLGİLER

Diyarbakır 1938 dosyasında 24 adet derleme fişi bulunmakta ve bu fişlerde toplam 24 adet eserin derlenmesine dair bilgiler yer almaktadır (HÜADK Folklor Arşivi. Diyarbakır 1938 Plak No: 327-334 Band No: [Dosya no: 27]). Derleme fişlerinde belirtildiğine göre bütün eserler Ulvi Cemal Erkin, Nurullah Şevket Taşkiran, Muzaffer Sarısözen, Mehmet Arif Etikan’dan

oluşan bir ekip tarafından derlenmiştir. Derleyici isimleri, fişlerde “U. Cemal”, “U. Erkin”, “UC.”, “U”, “N. Şevket”, “N”, “Nu. Taşkıran”, “M. Sözen”, “Muzaffer”, “M.S.”, “M”, “A. Etikan”, “M. Arif”, “Arif”, “A” kısaltmalarıyla belirtilmektedir.

Dosyada yer alan tüm eserler ve ilgili ses kayıtlarının plak numaraları/yerleri, dosyaya eklenme sırasına göre listelenmiş, Tablo 1’de toplu halde sunulmuştur. Orijinal derleme fişlerinde pembe renk ile yazılan numaralar, tablo içerisinde de aynı renk ile gösterilmiştir.

Tablo 1. Diyarbakır dosyası eser listesi

DF ³	Eserin Başlığı	Plak Nr.	Plaktaki Yeri
1	<i>Yemenim Turalıdır</i>	K/327	a1
		A/329	A1
2	<i>Bir İçlik Biçtirdim</i>	B/329	a2
		K/327	C
3	<i>Gelin, Kına Havası</i>	B/329	B
		K/327	b1
4	<i>Gelin Oldum</i>	B/329	D
		K/327	b2
5	<i>Horyat ve Oyun Havası</i>	B/331	A
		K/328	a1
6	<i>Berber Şarkısı</i>	B/331	B
		K/328	b1
7	<i>Şervani Horyat</i>	B/331	D
		K/328	b2
8	<i>Akıfın Ölümü İçin (Gelin Gidek)</i>	B/330	A
		K/329	a2
9	<i>Bayram</i>	B/330	B
		K/329	b1
10	<i>Diyarbakır “Horyat”</i>	B/330	C
		K/329	b2
11	<i>Oyun Havası (Üç Ayak)</i>	B/330	D
		K/329	b3
12	<i>Maya</i>	B/330	E,F
		K/330	a1
13	<i>Koşma</i>	B/331	C
		K/329	a1
		B/332	B

³ “DF” Derleme Fişi’nin kısaltmasıdır. Derleme fişlerinin dosyaya eklendiği sırayı göstermektedir. Metinlerde Derleme Fişi ifadesi geçmemektedir.

14	<i>Oyun Havası (Allı Senem)</i>	K/330	a2
15	<i>Horyat</i>	B/332 K/330	A b1
16	<i>Kırmızı Gül Türküsü</i>	B/332 K/331	C a1
17	<i>Bir Oyun Havası</i>	B/333 K/331	A a2
18	<i>Kaz Türküsü</i>	B/332 K/331	D b1
19	<i>Oyun Havası</i>	B/333 K/331	E b2
20	<i>Oyun Havası</i>	B/333 K/332	B a1
21	<i>Esmâ Hanım</i>	B/333 K/332	C a2
22	<i>Yeni Çıkış Kestanenin Harmanı</i>	B/333 K/332	D b1
23	<i>Ayağına Geymiş</i>	K/332 A/334	B:2 A1
24	<i>Bir Hoyrat</i>	K/332 A/334	B:3 a2

3.1. Yemenim Turalıdır

6.7.1938'de Diyarb.⁴'dan derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri Tablo 2'de sergilenmektedir:

Tablo 2. Yemenim Turalıdır Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Sait Şenses (S)
Yaş	41
Meslek	Berber
Memleketi	Diyarbakır/-/-
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Diyarbakırda eskiden işitmiş amma kimden işittiğini hatırlamıyor.

Derleme fişinde, "Parçanın Metni" başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

Yemenim turalıdır

⁴ Derleme fişlerindeki yazım şekli korunmuş, düzeltme yapılmamıştır.

Sevdiğim buralıdır
Geçme kapum önünden : //
Yüreğim karalıdır : //
Yaralandım yar elinden yar yar

Yemenimin yeşili,
Gayıbettim eşimi,
Çıkdım dağlar başına, : //
Aramaya eşimi. : //
Yaralandım yar elinden yar yar

Derleme fişinde, esere ilişkin başka bir açıklama bulunmamaktadır.

3.2. Bir İçlik Biçtirdim

6.7.1938'de D.'den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri Tablo 3'te sergilenmektedir:

Tablo 3. Bir İçlik Biçtirdim Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Sait Sağlam (S)
Yaş	35
Meslek	Boş
Memleketi	Diyarbakır ⁵ /-/-
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	? ⁶

Künyenin *Memleket* kısmında İlk önce Malatya yazılıp üzeri çizilmiş, daha sonra Diyarbakır eklenmiştir.

Derleme fişinde, "Parçanın Metni" başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

Bir içlik biçtirdim sana kolu dar ola
Bir çubuğu yeşil biri al ola
Kadir mevlam öyle bir yar isterim

⁵ "Malatya" yazılmış, üzeri çizilmiştir.

⁶ Derleyici tarafından eklenmiştir.

Ağzı şeker dudakları bal ola

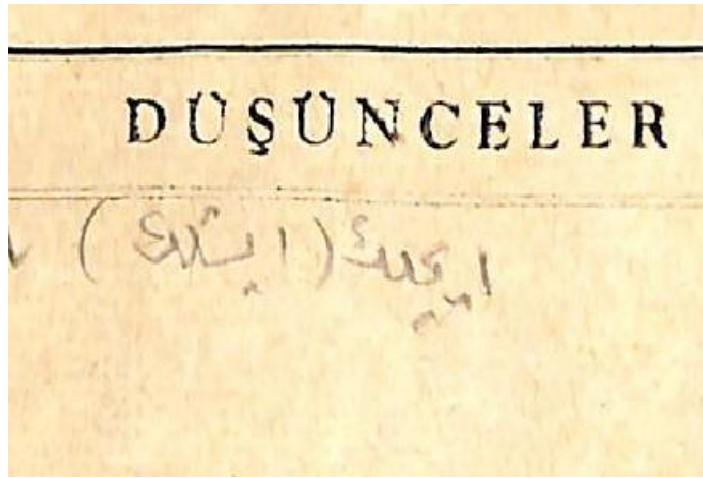
Evlerinin önü oyma dolama

Dolana dolana gel gir odama

Oyarım kaşları benzer kemana

Ağzı şeker dudakları bal ola

Düşünceler kısmında eski harfli Türkçe yazı yer almaktadır:



Görsel 1. Bir İçlik Biçtirdim (Ankara Devlet Konservatuvarı Folklor Arşivi, Diyarbakır 1938 Dosyası)

Derleme fişinde, esere ilişkin başka bir açıklama bulunmamaktadır.

3.3. *Gelin, Kına Havası*

Diyarbakır'den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri Tablo 4'te sergilenmektedir:

Tablo 4. Gelin Kına Havası Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Zehra Köpriciler (S)
Yaş	45
Meslek	Ev kadını
Memleketi	Diyarbakır/-/-
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	? ⁷

Derleme fişinde, “Parçanın Metni” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

⁷ Derleyici tarafından eklenmiştir.

2

2 { *Yüksekten alçaktan gördüm boyunu*
Huriden, melekten sordum soyunu
Endami güzel, yondamı güzele
Her yeri güzel

1 { *Gelini, gelini, tökmüş alını*
Asılzadenin gelini
Endami güzel
Yondamu güzel

Düşünceler kısmında “Kına gecesi gelini havluya çıkarırken söylenirmiş.” notu yer almaktadır. Derleme fişinde, esere ilişkin başka bir açıklama bulunmamaktadır.

3.4. Gelin Oldum

6.7.38’de Diy.’dan derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri Tablo 5’te sergilenmektedir:

Tablo 5. Gelin Oldum Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Kasım İnan (S)
Yaş	42
Meslek	Ticaret odasında sicil memuru
Memleketi	Diyarbakır/-/-
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	-

Derleme fişinde, “Parçanın Metni” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

Gelin oldum gelinliğim bilmedim
Alli da pulli paytonlara binmedim
Bu fani dünyada murad almadım

3 { *Alma dalğam alma? taze kemer⁸ gelini*
 { *Altın kemer sıkmuş ince belini*

Beşbin verdim gemicinin eline

Aldi beni deryaların içine

Ruzğar kopti gemicinin suçu ne

3 { *Alma dal ...*
 { ...

Düşünceler kısmında “? Denizde ölmüş”, “Alaturka ile şüpheli” şeklinde iki not yer almaktadır. Derleme fişinde, esere ilişkin başka bir açıklama bulunmamaktadır.

3.5. Horyat ve Oyun Havası

6.7.1938’de Diyarbakır’dan derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri Tablo 6’da sergilenmektedir:

Tablo 6. Horyat ve Oyun Havası Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Ahmet Yüksek ses
Yaş	70
Meslek	Dellal
Memleketi	Diyarbakır ⁹ /-/-
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Eski

Künyenin *Memleket* kısmında İlk önce Malatya yazılıp üzeri çizilmiş, daha sonra Diyarbakır eklenmiştir.

Derleme fişinde, “Parçanın Metni” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

Gül kokar gül memenden

Olaydım görpe kuzu

Emeydim gül memenden

⁸ Derleyici tarafından üzeri çizilmiştir.

⁹ “Malatya” yazılmış, üzeri çizilmiştir.

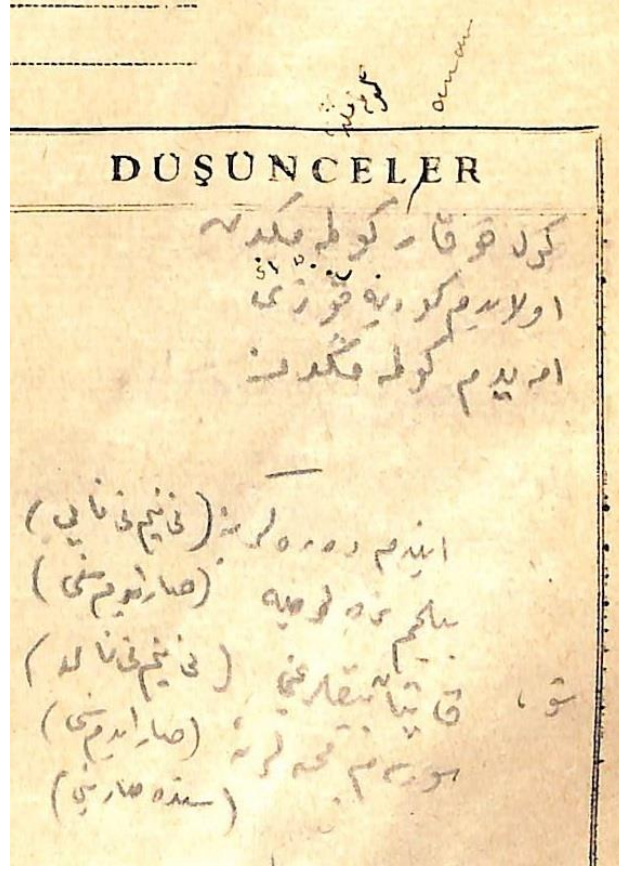
İndim derelerine (ninim nayı)

Bilmem nerelerine (saraydım seni sende sar beni)

Kaytan bıyıklarımı (ninim nayı)

Yürsem memelirene (saraydım seni sende sar beni)

Düşünceler kısmında uzun bir eski harfli Türkçe metin yer almaktadır:



Görsel 2. Horyat ve Oyun Havası (Ankara Devlet Konservatuvarı Folklor Arşivi, Diyarbakır 1938 Dosyası)

Derleme fişinde, esere ilişkin başka bir açıklama bulunmamaktadır.

3.6. Berber Şarkısı

Diyarbakır'dan derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri Tablo 7'de sergilenmektedir:

Tablo 7. Berber Şarkısı Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	İbrahim oğlu Ahmet (S)
Yaş	70

Meslek	Dellal
Memleketi	Diayrbakır/-/-
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Diyarbakırlı meyzin Mustafa efendiden

Derleme fişinde, “Parçanın Metni” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

*Berber Havuzbaşının gülleri
Şak şak öter bülbülleri
O yarımın, dudu dudu dilleri
Gül kokuyor yanakları
Gül kokuyor memeleri
Havuzbaşının mimesi
Aynaya benzer sinesi
Berberde tıraş eder nicesi (herkesi)
Gül kokuyor aynasi sinemo (sine)
Havuzbaşının mermeri
Ben de severim berberi
Berberde traş eder Bayları
Gül kokuyor elleri*

Derleme fişinde, esere ilişkin başka bir açıklama bulunmamaktadır.

3.7. Şervani Hoyrat

Derlendiği yer ve tarih belirtilmemiş olan eserin kaynak kişi bilgileri Tablo 8’de sergilenmektedir:

Tablo 8. Şervani Hoyrat Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	İbrahimoglu Ahmet (S)
Yaş	70
Meslek	Tellâl
Memleketi	Diyarbakır/-
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Diyarbakırlı meyzin Mustafa efendiden 50 yıl önce

Derleme fişinde, “Parçanın Metni” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

*Gel benim kibar yârim
Rahm eyle sinen sârım
Bilseydim aşınan kimdir
Gidim ona yalvarıyım (yavlvarım)
şarkısı
Derya kemanında gördüm günü
Açtım sinesini öptüm yüzünü
Su, su yandım susafçuk
Aman aman kendide ufacık
Ben sana hayran sen bana kurban*

Derleme fişinde, esere ilişkin başka bir açıklama bulunmamaktadır.

3.8. Akifin Ölümü İçin (Gelin Gidek)

6.7.1938’de Diyarbakır’dan derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri Tablo 9’da sergilenmektedir:

Tablo 9. Akifin Ölümü İçin (Gelin Gidek) Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Mehmet Sail Alpay (S)
Yaş	27
Meslek	Garaj Kâtibi
Memleketi	Diyarbakır/-/-
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Eski

Derleme fişinde, “Parçanın Metni” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

*Gelin gidek telefonun başına
Bir tel çekin (iyim) Musulda kardaşıma
O da gelsin cenazemin başına*

3 { *Ninem gel gör şu Akifin (şu fakirin) halini
Felek kırmış kanadını kolunu*

Hüseyiğin dağı taşı bahçalar

Küçük Hanım pencereden def çalar

Huwardalar bir birini parçalar

3 { *Ninem gel gör şu Ak....*
... }

Düşünceler kısmında “Mersiye olarak yapıldığı Akifin ecelile öldüğü halda yakılmasından anlaşılıyor” notu yer almaktadır.

Derleme fişinde, esere ilişkin başka bir açıklama bulunmamaktadır.

3.9. Bayram

6.7.1938’de derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri Tablo 10’da sergilenmektedir:

Tablo 10. Bayram Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Sait Şen ses (S)
Yaş	41
Meslek	Berber
Memleketi	Diyarbakır ¹⁰ /-/-
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	? ¹¹

Künyenin *Memleket* kısmında İlk önce Malatya yazılıp üzeri çizilmiş, daha sonra Diyarbakır eklenmiştir.

Derleme fişinde, “Parçanın Metni” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

Sen gideli üç gün kaldı bayrama (de canım)

Bayram olur âlem çıkar seyrana (deyarım)

Sen gideli karaları geymişem (demalım)

Her gelene, her gidene nerede yarım (demişem)

¹⁰ “Malatya” yazılmış, üzeri çizilmiştir.

¹¹ Derleyici tarafından eklenmiştir.

Derleme fişinde, esere ilişkin başka bir açıklama bulunmamaktadır.

3.10. Diyarbakır “Horyat”

6.7.1938’de derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri Tablo 11’de sergilenmektedir:

Tablo 11. Diyarbakır “Horyat” Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Sait Şen ses (S)
Yaş	41
Meslek	Berber
Memleketi	Diyarbakır/-/-
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	? ¹²

Derleme fişinde, “Parçanın Metni” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

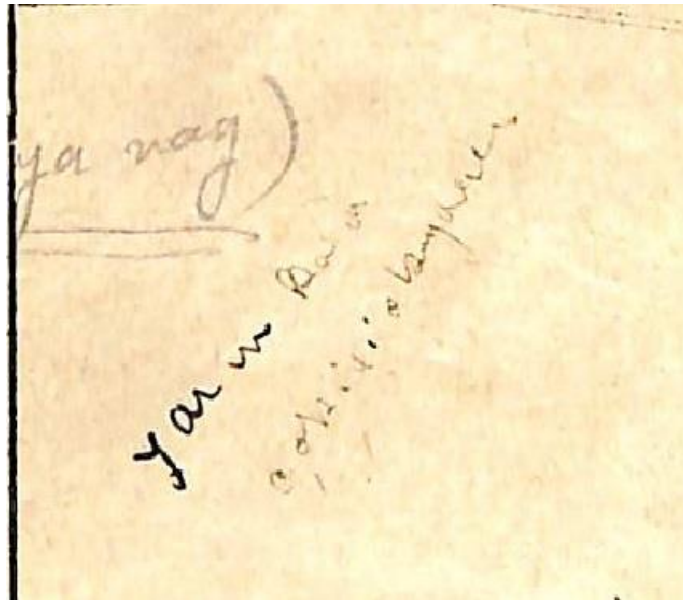
Bülbülem neva bilmem

(zalim) Aşıkam sevda bilmem → [kibar ya nay)

Yar benden yüz çevirmiş

Nedir meramı bilmem

Düşünceler kısmında okunamayan yazı bulunmaktadır:



Görsel 3. Diyarbakır ”Horyat” (Ankara Devlet Konservatuvarı Folklor Arşivi, Diyarbakır 1938 Dosyası)

¹² Derleyici tarafından eklenmiştir.

Derleme fişinde, esere ilişkin başka bir açıklama bulunmamaktadır.

3.11. Oyun Havası (Üç Ayak)

6.7.1938'de Diy.'dan derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri Tablo 12'de sergilenmektedir:

Tablo 12. Oyun Havası (Üç Ayak) Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Ahmet Yüksek ses (S)
Yaş	70
Meslek	Dellal
Memleketi	Diyarbakır/-/-
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	50 sene evvel ?

Derleme fişinde, “Parçanın Metni” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

Kızım sana caket alam (alım)

Gey gey bize gel (Gey sallan bize gel)

~~*Kızım sana*~~

Yavrum caket yasag olmuş

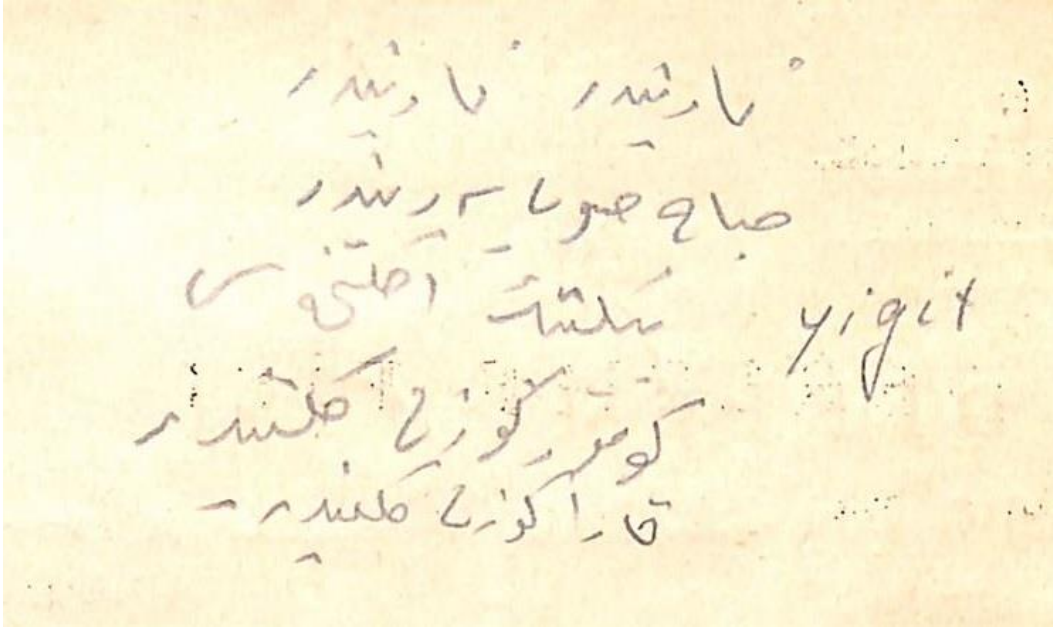
Suyun koynuma gel

Hepsi senin elinden

~~*Say Saraydım bellerinden*~~

Emeydim dillerinden

Derleme fişinin arka sayfasında eski harflı Türkçe metin ve “yigit” sözcüğü yer almaktadır:



Görsel 4. Oyun Havası (Üç Ayak) (Ankara Devlet Konservatuarı Folklor Arşivi, Diyarbakır 1938 Dosyası)

Derleme fişinde, esere ilişkin başka bir açıklama bulunmamaktadır.

3.12. Maya

Diyarbakır'dan derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri Tablo 13'te sergilenmektedir:

Tablo 13. Maya Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	İbrahim oğlu Ahmet (S)
Yaş	70
Meslek	Tellâl
Memleketi	Diyarbakır
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendisinin 50 sene önce

Derleme fişinde, "Parçanın Metni" başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

*Kaküllerini sar boynuma dolaştır
Bir öpüş ver beni bundan savuştur
Kadir mevlam beni yara kavuştur
Yürü dilber yürü, sağlığın ile gelesin
şarkısı*

*Güzellerden üç güzel var sevilir
Biri oğlan, biri gelin, biri kız
Oğlan sana, gelin sana, kız bana
Rak (rakı) ver bana sak (saki) ver bana canlıola
O dudakların-beblerin ver ağzıma ırğala
Ben den hayranım sana*

Derleme fişinde, esere ilişkin başka bir açıklama bulunmamaktadır.

3.13. Koşma

Diyarbakır'dan derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri Tablo 14'te sergilenmektedir:

Tablo 14. Koşma Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	İbrahim oğlu Ahmet (S)
Yaş	70
Meslek	Tellâl
Memleketi	Diyarbakır
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	

Derleme fişinde, “Parçanın Metni” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

*Bir güzel on yaşına girince
Koklanmamış gül olur
On birinde hezel konca gül diyip koklarlar
On iki de olma diyip saklarlar
On üçünde cevri cefan çekerler
On dördünde gülbe şeker olup hal olur
On beşinde mahbub yener dişine
On altıda sevda gelir başına
Varar çatar on yedinin yaşına
Uzanır kameti selvi dol olur
On sekizde felek aynasını açar
On dokuzda gönül yaylaya göçer
Yirmisinde gider bir Baya kul olur (evlenir)*

Derleme fişinde, esere ilişkin başka bir açıklama bulunmamaktadır.

3.14. *Oyun Havas (Allı Senem)*

7.7.1938’de derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri Tablo 15’te sergilenmektedir:

Tablo 15. Oyun Havas (Allı Senem) Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Hafız Ali Akkoç (S/Ç)
Yaş	60
Meslek	Çiftçi
Memleketi	Diyarbakır/-/Şerabî
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	-

Derleme fişinde, “Parçanın Metni” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

Dam üstünde damımış

Yüksektir ayvanımız

Sen ordan gel ben burdan

Tatlasın düşmanımız

Yeri yeri yar başına döndüğüm

Ala gözlerine kurban (hayran) olduğum

Eserin düşünceler kısmında “saz” notu yer almaktadır.

Derleme fişinde, esere ilişkin başka bir açıklama bulunmamaktadır.

3.15. *Horyat*

7.7.1938’de Diyarbakır’dan derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri Tablo 16’da sergilenmektedir:

Tablo 16. Horyat Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Hafız Ali Akkoç (S)	H. A. Akkoç (Ç)
Yaş	60	-

Meslek	Çiftçi	Çiftçi
Memleketi	Diyarbakır/-/Şerabi	Diyarbakır/-/Şerabi
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman		? Eyup-kendi köyünden

Derleme fişinde, “Parçanın Metni” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

Aman Elem çekiye beni öldürme beyim (Begim)

Biz ölmeden evvel ölenlerdeniz

Hazreti ademden yüzbin yıl evvel

Bu cihan mülküne gelenlerdeniz

Aman

Eserin sözlerinin devamında “üç kıta”, düşünceler kısmında ise “saz” notları yer almaktadır. Derleme fişinde, esere ilişkin başka bir açıklama bulunmamaktadır.

3.16. Kırmızı Gül Türküsü

7.7.1938’de derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri Tablo 17’de sergilenmektedir:

Tablo 17. Kırmızı Gül Türküsü Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Hafız Ali Akkoç (S)	Hafız Ali Akkoç (Ç) ¹³
Yaş	60	60
Meslek	Çiftçi	Çiftçi
Memleketi	Diyarbakır/-/Şerabi	Diyarbakır/-/Şerabi
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman		

Derleme fişinde, “Parçanın Metni” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

Evvel (Bahar) gelmeyince

Kırmızı gül tutmaz imiş (Ey yar

Kırmızı gül tutmayince (Ey yar

Sefil bülbül ötmez imiş

¹³ Bu sütunda yer alan bilgiler, derleme fişinde denden işareti ile gösterilmiştir.

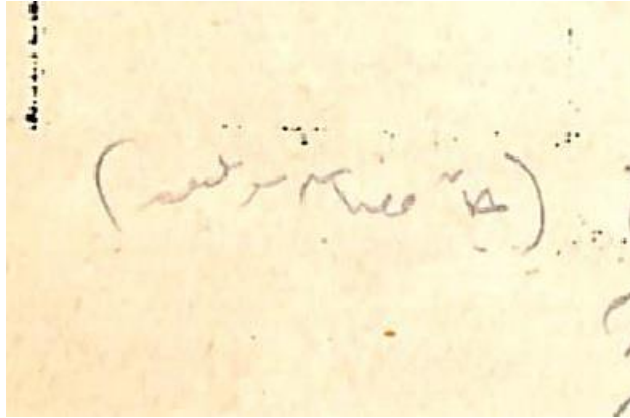
*Bülbüller gelir ötmeye
Sarılıp güle yatmaya
Bağbançılar gül satmaya
Gül kadrini bilmez imiş*

Arka sayfada yer alan sözler:

*Yılda bir kez uryan olur
Bülbül güle hayran olur
Bazı adam hayvan olur
Hayvan adam olmaz imiş*

Hafız alim ölmeyince
* *Teni turap olmayınca*
Dost dosttan ayrılmayınca
Dost kadrii bilmez imiş

* Arka sayfadaki metnin sol yanında eski harfli Türkçe sözcük yer almaktadır:



Görsel 5. Kırmızı Gül Türküsü (Ankara Devlet Konservatuarı Folklor Arşivi, Diyarbakır 1938 Dosyası)

Eserin düşünceler kısmında “saz” notu yer almaktadır.

Derleme fişinde, esere ilişkin başka bir açıklama bulunmamaktadır.

3.17. Bir Oyun Havası

7.7.1938’de derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri Tablo 18’de sergilenmektedir:

Tablo 18. Bir Oyun Havası Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Hafız Ali Akkoç (S)	Hafız Ali Akkoç (Ç) ¹⁴
Yaş	60	60
Meslek	Çiftçi	Çiftçi
Memleketi	Diyarbakır/-/Şerabî	Diyarbakır/-/Şerabî
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	? ¹⁵	

Derleme fişinde, “Parçanın Metni” başlığı altında söz bulunmamakta, sadece “Sazla” notu yer almaktadır.

Derleme fişinde, esere ilişkin başka bir açıklama bulunmamaktadır.

3.18. Kaz Türküsü

7.7.1938’de Diyarbakır’dan derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri Tablo 19’da sergilenmektedir:

Tablo 19. Kaz Türküsü Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Hafız Ali Akkoç (S)	Hafız Ali Akkoç (Ç) ¹⁶
Yaş	60	60
Meslek	Çiftçi	Çiftçi
Memleketi	Diyarbakır/-/Şerabî	Diyarbakır/-/Şerabî
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi köyünden Eyup (ölmüş)	

Derleme fişinde, “Parçanın Metni” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

Bir kazı aldım karıdan

Boynu uzundur borudan

40 adamın kanın kurudan

40 gün oldu kaynadırım kaynamaz

Kaza verdim bir avuç akça (ninemini)

¹⁴ Bu sütunda yer alan bilgiler, derleme fişinde denden işareti ile gösterilmiştir.

¹⁵ Derleyici tarafından eklenmiştir.

¹⁶ Bu sütunda yer alan bilgiler, derleme fişinde denden işareti ile gösterilmiştir.

*Eti gemiğnden pekçe
Ne kazan kaldı ne kepçe
Kırk*

*Kaz değilimiş azmış
40 yıl Kaf dağını gezmiş
Kanadını kuyruğunu düzmüş
Kırk gün... ..*

Eserin düşünceler kısmında “adama nasihat verdiler, tutmadı. Onun üzerine”, “saz” notları yer almaktadır.

Derleme fişinde, esere ilişkin başka bir açıklama bulunmamaktadır.

3.19. Oyun Havası

7.7.938’de derlendiğı belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri Tablo 20’de sergilenmektedir:

Tablo 20. Oyun Havası Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Ahmet Yüksek ses (S)
Yaş	70
Meslek	Dellal
Memleketi	Diyarbakır/-/-
Eseri Öğrendiğı Yer/Kişi/Zaman	-

Derleme fişinde, “Parçanın Metni” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

*Dama çıkma dam titrer
Koyunda memen titrer
Şimdi bir ah çekerem
Hind, ile, yemen titrer
Hap nana yar nana
Sürmelim nana*

*Dama çıkmış bir güzel
Damın etrafın gezer.*

*Elinde bir deste gül
Gülü kırandır güzel*

Derleme fişinde, esere ilişkin başka bir açıklama bulunmamaktadır.

3.20. *Oyun Havası*

Derlendiği yer ve tarih belirtilmemiş olan eserin kaynak kişi bilgileri Tablo 21’de sergilenmektedir:

Tablo 21. Oyun Havası Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Hafız Ali Akkoç (S)	Hafız Ali Akkoç (Ç) ¹⁷
Yaş	60	60
Meslek	Çiftçi	Çiftçi
Memleketi	Diyarbakır/-/Şerabî	Diyarbakır/-/Şerabî
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman		

Derleme fişinde, “Parçanın Metni” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

*Of
Evleri bu yandadır
Göğnüm ne hayaldadır
Yıkilasi çardaklar
Yarın evine daldadır
yar yar.*

*Aya bak nece gider
Alişmiş gece gider
Elinde bir deste gül
Kokusu Hacca gider.*

Eserin düşünceler kısmında “saz” notu yer almaktadır.

Derleme fişinde, esere ilişkin başka bir açıklama bulunmamaktadır.

¹⁷ Bu sütunda yer alan bilgiler, derleme fişinde denden işareti ile gösterilmiştir.

3.21. Esmâ Hanım

7.7.1938’de derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri Tablo 22’de sergilenmektedir:

Tablo 22. Esmâ Hanım Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Ahmet Yüksekses (S)
Yaş	70
Meslek	Dellal
Memleketi	Diyarbakır/-/-
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	-

Derleme fişinde, “Parçanın Metni” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

Esmâ hanım ne gezersin bostanı
Telli Hanım yeni geymiş fıstani
Yeni çıkmış güzellerin destanı
Aman allah ben vuruldum kafadan
Benim için Hakim gelsin Yafadan

Derleme fişinde, esere ilişkin başka bir açıklama bulunmamaktadır.

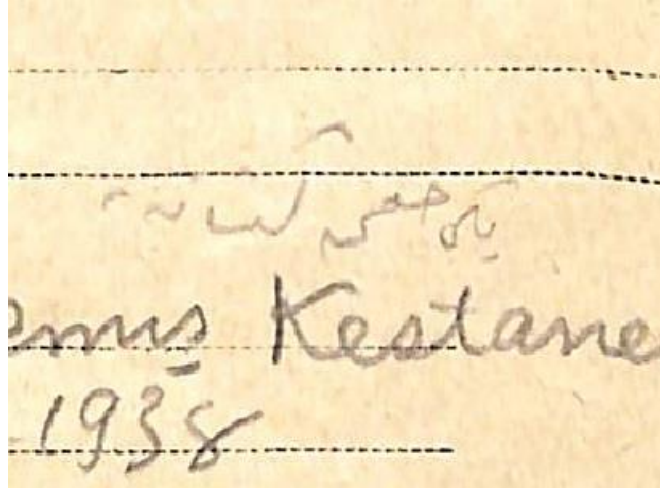
3.22. Yeni Çıkmış Kestanenin Harmanı*

7.7.1938’de derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri Tablo 23’te sergilenmektedir:

Tablo 23. Yeni Çıkmış Kestanenin Harmanı Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Ahmet Yüksek ses (S)
Yaş	70
Meslek	Dellal
Memleketi	Diyarbakır/-/-
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	-

* Eser başlığının üzerinde eski harfli Türkçe sözcük bulunmaktadır:



Görsel 6. Yeni Çıkmış Kestanenin Harmanı (Ankara Devlet Konservatuarı Folklor Arşivi, Diyarbakır 1938 Dosyası)

Derleme fişinde, “Parçanın Metni” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

*Yeni çıkmış kestanenin harmanı
Elinde var güzellerin fermanı
Sensin şu derdimin (d¹⁸ dermanı
Oyna (Şenvar?) ~~g~~ bıklar deniz dalgalı
Bögün bögün güzellerin başı gavgalı
Oynama güzelim başım sana sevdalı*

Eserin plak numarasının yanında üstü çizilmiş olarak “332/b2 oyun havası” notu yer almaktadır.

Derleme fişinde, esere ilişkin başka bir açıklama bulunmamaktadır.

3.23. Ayağına Geymiş

7.7.1938’de DB.’dan derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri Tablo 24’te sergilenmektedir:

Tablo 24. Ayağına Geymiş Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Şait Şenses (S)
Yaş	41
Meslek	Berber

¹⁸ Derleyen tarafından eklenmiştir.

Memleketi	Diyarbakır/-/-
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	332 B:3 ¹⁹

Derleme fişinde, “Parçanın Metni” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

*Ayağına geymiş nalinçesi var
Topuğu halhalı bel incesi var
Yarılıp yatmıya pek havası var
Bugün olmaz vargèt,
Yarın olamaz sabret
Yar eller, eller, gadan alayım
Yar, yar, yar, yar sinen sarayım.*

Eserin düşünceler kısmında “Birinci kıt,a plakta.” notu yer almaktadır.

Derleme fişinde, esere ilişkin başka bir açıklama bulunmamaktadır.

3.24. Bir Hoyrat

7.7.1938’de Diyarb’dan derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri Tablo 25’te sergilenmektedir:

Tablo 25. Bir Hoyrat Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Sait Şenses (S)
Yaş	41
Meslek	Berber
Memleketi	Diyarbakır/-/-
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Hatırlayamıyor. Diyarb. De işitmiş.

Derleme fişinde, “Parçanın Metni” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

*Sen ettin viran beni,
Kimsem yok soran beni,*

¹⁹ Derleyici tarafından eklenmiştir.

*Zalim imana gelir,
Bu halde gören beni*

Derleme fişinde, esere ilişkin başka bir açıklama bulunmamaktadır.

4. DİYARBAKIR 1938 DOSYASINA İLİŞKİN DİĞER BELGELERDE YER ALAN BİLGİLER

Folklor Arşivi'ndeki yazılı belgeler arasında 1938 yılında Diyarbakır'dan derlenmiş olan eserlere ilişkin;

- *F. Arşivinin Derlediği Plâklar No. 1-410 başlıklı Demirbaş Defteri* (HÜADK Folklor Arşivi. Ankara Devlet Konservatuvarı Demirbaş Defteri (F. Arşivinin derlediği plaklar No:1-410),
- *Arşiv Derleme Plâkları Kataloğu-Şehirlerde ve Arşivde Derlenenler Dosyası* (HÜADK Folklor Arşivi. Arşiv Derleme Plâkları Kataloğu – Şehirlerde ve Arşivde Derlenenler),
- *Arşivce ve Piyasaca Derlenen Plakların Listesi* (HÜADK Folklor Arşivi. Arşivce ve Piyasaca Derlenen Plakların Listesi) yer almaktadır.

Diyarbakır derlemelerine ait ses kayıt listelerinin yer aldığı bu dosyalarda; plak numaralarını, kaynak kişi ve enstrüman bilgilerinin belirten ikisi daktiloyla, biri ise el yazısıyla yazılmış toplam üç adet liste bulunmaktadır. Daktiloyla yazılmış listeler (*Arşiv Derleme Plâkları Kataloğu-Şehirlerde ve Arşivde Derlenenler Dosyası* ve *Arşivce ve Piyasaca Derlenen Plakların Listesi*) birbiriyle aynı formda olup Tablo 26'da gösterilmiştir.

Tablo 26. Diyarbakır 1938 Dosyasına İlişkin Diğer Belgelerde Yer Alan Bilgiler

Plak Nr.	Bant Nr.	Parçanın Adı ve Enstrüman Bilgileri	Çalan veya Söyleyen	
327	a1	Yemenim Turalıdır	v	Sait Şenses
327	a2	Bir İçlik Bitirdim	v	“ “
327	b1	Gelin Kına Havası	v	Zehra Köprücüler
327	b2	Gelin Oldum	v	Kasım İnan
328	a1	Hoyrat ve Oyun Havası	v	Ahmet Yüksekse
328	b1	Berber Şarkısı	v	İbrahim oğlu Ahmet

328	b2	Şervani Hoyrat	v		İbrahim oğlu Ahmet
329 ²⁰	a1	Koşma	V		“ “ “
329	a2	Akifin Ölümü İçin (Gelin Gidek)			Mehmet Sait Okyay*
329	b1	Bayram	V		Sait Şenses
329	b2	Hoyrat (Diyarbakır)	V		“ “
329	b3	Oyun Havası (Üç Ayak)	v		Ahmet Yüksekse
330	a1	Maya	v		İbrahimoğlu Ahmet
330	a2	Oyun Havası (Allı Senem)	R	Saz	Hafız Ali Akkoç
330	b1	Hoyrat	R	“	“ “ “
331	a1	Kırmızı Gül Türküsü	R	“	“ “ “
331	a2	Oyun Havası	R	“	“ “ “
331	b1	Kaz Türküsü	R	“	“ “ “
331	b2	Oyun Havası	V		Ahmet Yüksekse
332	a1	Oyun Havası	R	Saz	Hafız Ali Akkoç
332	a2	Esmâ Hanım	V		Ahmet Yüksekse
332	b1	Yeni Çıkmış Kestanenin Harmanı			“ “
332	b2	Ayağına Giymiş	V		Sait Şenses
332	b3	Hoyrat	V		“ “

* Derleme fişlerinde Mehmet Sait Alpay olarak geçen kaynak, bu bölümde incelenen üç listede de Mehmet Sait Okyay olarak belirtilmiştir.

Eserler vokal (sözlü) ise “V”, saz ile çalınıyorsa “S”, refakatli ise “R” olarak tanımlanmıştır. *Arşiv Derleme Plâkları Kataloğu-Şehirlerde ve Arşivde Derlenenler Dosyası*’nın Diyarbakır sayfasının sağ üst köşesine kırmızı kalemle “Gurik Memet” yazılıdır.

Demirbaş defterinde de yine aynı eser başlıkları listelenmiştir. El yazısıyla doldurulmuş olan listede *sıra no, eşyanın adı ve vasıfları, miktarı, ne suretle geldiği ve izahat* başlıklarında bilgi verilmiştir. Söz konusu formda, derlenen eserlerin plak numaraları “sıra no” olarak verilmiş, her bir sıra numarası için miktar “1” olarak belirtilmiştir. Diğer listelerde bulunan ve eserin plaktaki yerini belirten numaralar belirtilmemiştir. Eserlerin *ne suretle geldiği* sütununa sayfa

²⁰ Arşiv Derleme Plâkları Kataloğu-Şehirlerde ve Arşivde Derlenenler Dosyası’ndaki Diyarbakır sayfasına kurşun kalemle “2 adet” notu düşülmüştür.

başlarında birer kez olmak üzere “arşivce derleme” yazılmış, devam eden satırlarda denden işareti kullanılmıştır.

İzahat kısmında Hafız Ali Koç’un yer aldığı eserlere “R. Saz” notu düşülmüştür. Diğer satırlarda Mehmet Sait Okyay’ın dışındaki tüm içeriklere “V” notu düşülmüştür.

5. SONUÇ

Diyarbakır 1938 dosyasında 24 adet derleme fişinin bulunduğu saptanmış ve bu fişlere kaydedilmiş toplam 24 adet eser bilgisine rastlanmıştır. Dosyada iki derleme fişi dışındaki tüm fişlerin tek yüzü kullanılmış, her fişte bir adet eser başlığına yer verilmiştir.

Derleme fişlerinde kaynak kişi bilgileri ve eser sözlerinin genellikle duyulduğu şekilde yazılmış olduğu dikkat çekmektedir. Derleme esnasında yerel söyleyiş biçimlerinin korunmasına bağlı olarak, derleme fişleri ile diğer listeler arasında yazım farklılığı gözlenmiştir. Anlaşılamayan eser sözleri, derleyen kişi tarafından art arda dizilmiş noktalar ile gösterilmiş, çalışmaya aynı şekilde aktarılmıştır. Beş eserde yer alan eski harfle yazılmış Türkçe sözcük/metin ve bir eserde yer alan okunamayan yazı, ilgili kısma görsel olarak eklenmiştir.

Fişlerdeki bilgilere göre, bütün eserlerin Diyarbakır’da derlendiği ve tüm kaynak kişilerin Diyarbakırlı olduğu anlaşılmıştır.

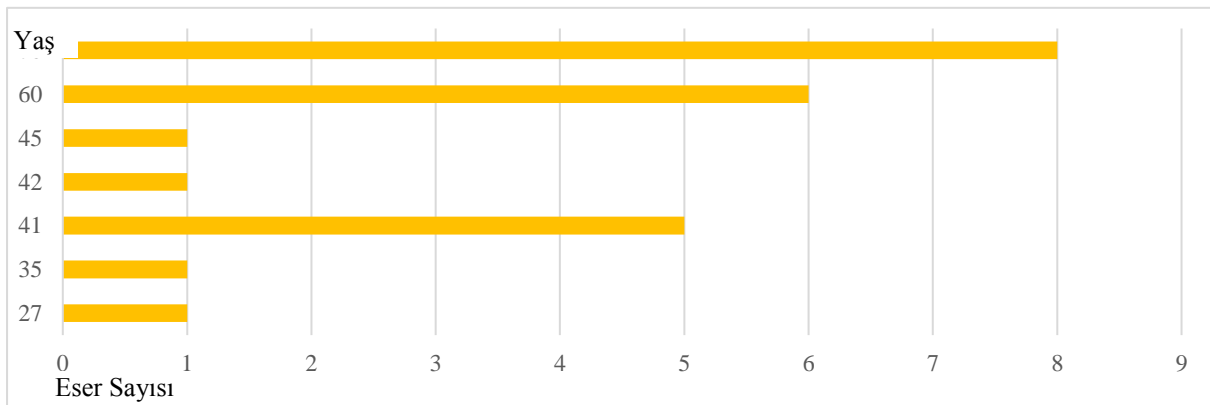
Eserlerin öğrenildiği yer/kişi/zaman bilgilerine derleyiciler tarafından; *Diyarbakırda eskiden işitmiş amma kimden işittiğini hatırlamıyor, Eski, Diyarbakırlı meyzin Mustafa efendiden, Diyarbakırlı meyzin Mustafa efendiden 50 yıl önce, 50 sene evvel, Kendisinin 50 sene önce, Eyup-kendi köyünden, Kendi köyünden Eyup (ölmüş), Hatırlayamıyor. Diyarb. De işitmiş* notları düşülmüştür. Toplam 24 eserin 8 tanesinin öğrenildiği yer/kişi/zaman bilgisi boş bırakılmış, 5 tanesine ise derleyici tarafından soru işareti (?) konulmuştur. “Ayağına Geymiş” başlıklı eserin öğrenildiği yer/kişi/zaman kısmına ise eserin asıl plak numarasıyla uyuşmayan bir plak numarası (332 B:3) eklenmiştir.

Derleme fişlerinde aktarılan bilgilere göre kaynak kişilerin yaşları, meslekleri ve kaç esere kaynaklık ettikleri, Tablo 27’de özetlenmektedir.

Tablo 27. Kaynak kişiler, yaşları, meslekleri ve kaynaklık ettiği eser sayısı

Ad-Soyad	Yaş	Meslek	Söylediği/ Çaldığı Eser Sayısı
Sait Şenses	41	Berber	5
Sait Sağlam	35	Boş	1
Zehra Köpriciler	45	Ev Kadını	1
Kasım İnan	42	Ticaret Odasında Sicil Memuru	1
Ahmet Yüksekse	70	Dellal/Tellâl	5
İbrahim oğlu Ahmet	70	Dellal	3
Mehmet Sail Alpay	27	Garaj Kâtibi	1
Hafız Ali Akkoç	60	Çiftçi	6 (S/Ç)

Verilen tabloda 70 yaşındaki İbrahim oğlu Ahmet'in dışındaki tüm kaynak kişilerin soyadı bulunmaktadır. Derlemelere kaynaklık eden 8 kişiden sadece Hafız Ali Akkoç'un çalıp söylediği anlaşılmaktadır. *Berber, boş, ev kadını, ticaret odasında sicil memuru, dellal/tellâl, garaj kâtibi, çiftçi* olarak kaydedilen kaynak kişilerin yaşları ve yer aldıkları eser sayısı arasındaki dağılım, Görsel 7'deki grafikte verilmiştir.



Görsel 7. Derlenen eserlere kaynaklık eden kişilerin yaş dağılımı

Grafiğe göre, kaynak kişilerin yaşlarının 27 ile 70 arasında değiştiği ve en çok 70 yaşındaki kaynak kişilerin eserlere kaynaklık ettiği anlaşılmaktadır.

Derleme fişlerinde yer alan 24 eserin 18 tanesi szl¼ eserdir. Sadece Hafız Ali Akkoç'un seslendirdiği 6 tane eserin sözlerine saz ile eşlik edilmiştir.

KAYNAKÇA

H¼ADK Folklor Arşivi. "Diyarbakır 1938 Plak No: 327-334 Band No: [Dosya no: 27]" (Klasör dosya).

H¼ADK Folklor Arşivi. "Ankara Devlet Konservatuvarı Demirbaş Defteri (F. Arşivinin derlediği plaklar No:1-410)".

H¼ADK Folklor Arşivi. "Arşivce ve Piyasaca Derlenen Plakların Listesi". (Klasör dosya).

H¼ADK Folklor Arşivi. "Arşiv Derleme Plâkları Kataloğu - Şehirlerde ve Arşivde Derlenenler". (Klasör dosya).

Başvuru Tarihi: 25.03.2023 / Kabul Tarihi: 14.07.2023 / Özgün Makale

CUMHURİYETİN 100. YILI'NDA İSTİKLÂL MARŞI'NIN BESTESİYLE ON KITASININ OKUNMASI

Özlem YILDIRIMER¹

ÖZ

Vatan şâirimiz ve bir millî mücadele âbidesi Mehmet Âkif Ersoy'u, 27 Aralık 1936 tarihinde, çok sevdiği vatan toprağına emanet etmiştik. Onun, milletimize emanet ettiği diğer şiirlerinin yanında İstiklâl Marşı, milletimizin kahramanlığımızı dile getiren, bir bayrak ve vatan çatısı altında bağımsız, hür yaşama uğruna seve seve canını veren milletimize armağan ettiği on kıtadan oluşan şiiridir. Bu millî şiir, Osman Zeki Üngör (1880-1958)'ün bestesiyle kuşaktan kuşağına, ebediyete kadar gönlümüzde, kulaklarımızda olarak dile gelecektir.

Çalışmamızda, Mehmet Âkif'in on kıtadan oluşan İstiklâl Marşı şiirini ve bu şiirin başındaki iki kıtanın Osman Zeki Üngör'ün uyarladığı bestesini ve okunmayan diğer kıtaların aynı besteye okunabilmesini ele aldık. Birinci konu, şiirin bestesiyle okunan iki kıtasındaki prozodi problemleri ve ikinci konu ise şiirin bestesiyle günümüze kadar hiç okunmayan diğer sekiz kıtasının da aynı besteye okunmasıdır. Doğal olarak, ilk iki kıtadaki prozodi, periyod, vurgu problemleri bu çalışmayı yaparken diğer kıtalarda da karşımıza çıktı. Ancak, nasıl bugüne kadar bu problemlerin üzerinde durulmadan, göz ardı edilerek, "prozodik hoşgörülle" marş okunmuşsa, biz de bu anlayışla-olası sorunları ve çözüm yollarını da işaret ederek-diğer sekiz kıtayı aynı besteye uyarladık.

Çalışmamız esas olarak, Cumhuriyetimizin 100. Yılı'nda yüz yıldır sadece iki kıtası bestesiyle okunan marşımızın diğer sekiz kıtası ve dolayısıyla şiirin tamamının bu anlamlı yılda aynı bestesiyle okunması ve bu hedefle tüm notasının yazılmasını hedeflemiştir. Bunu yaparken, Osman Zeki Üngör'ün melodiden ödün vermeden marşın şiirini müziklendirdiği gibi; yaşadığımız prozodik zorlukları, onun uygulama esasları doğrultusunda aşmaya çalışıp, okunmayan mısralarını da besteye uyarlayarak marşın tamamının okunmasını hedefledik.

Anahtar Kelimeler: Mehmet Âkif Ersoy, İstiklâl Marşı, Osman Zeki Üngör, Edgar Manas, Eduard Zuckmayer, marş, prozodi, Cumhuriyetin 100. Yılı

¹ Müzik Öğretmeni
E-mail: ozlem.yldrnr@gmail.com
ORCID ID:

THE PERFORMANCE OF THE 10 VERSES OF THE NATIONAL ANTHEM DURING THE 100TH ANNIVERSARY OF THE TURKISH REPUBLIC

Abstract:

The poet of our National Anthem, Mehmet Akif Ersoy-so called our National Poet-passed away in 27th December 1936 leaving this spiritual heritage to the Turkish nation. The poem constructed of 10 verses discussed the bravery and the passion for freedom of the Turkish nation. This national poem transmitted very strongly and effectively with the composition of Osman Zeki Üngör (1880-1950).

This paper deals with the lyrics-music accordance of the lyrics of the National Anthem of Turkey and the composition of this National Anthem by Osman Zeki Üngör. Normally the first two verses of this poem is sang with the composition of Üngör and in this study the possibility of the singing of the other eight verses along with the same composition is being searched. Therefore, firstly the text deals with the prosody problems faced during the performance of the first two verses, and the possible flexible solutions are proposed and applied for the other verses. Finally, the same melody is adapted to the remaining verses keeping the phrase division applied in the first two verses. The main aim of our paper is to perform our National Anthem as a whole with its ten verses and having the notations for this performance written during the 100th Year of the Turkish Republic to support the transmission of the spiritual power behind the National Unity of our republic.

Keywords: *Mehmet Akif Ersoy, National Anthem, Osman Zeki Üngör, Edgar Manas, Eduard Zuckmayer, march, prosody, 100th Anniversary of the Turkish Republic*

GİRİŞ:

Mehmet Âkif'in milletimize emanet ettiği en önemli eseri şiiri elbette ki *İstiklâl Marşı*'dır. *İstiklâl Marşı*'mızın mısraları, Osman Zeki Üngör'ün bestesiyle kuşaktan kuşağa, ebediyete kadar gönlümüzde, kulaklarımızda ve dilimizdedir.

Kurtuluş Savaşı günlerinde, Türkiye Büyük Millet Meclisi (TBMM)'nce açılan şiir yarışması sonucunda gelen şiirlerin hepsi güzel olsa da marş olarak kabul edilen olmamıştır. Çünkü bu milletin bayrak ve vatan için yaptığı mücadeleyi en güzel ifade eden şiir aranıyordu. '754' şiirin katıldığı şiir yarışmasında para ödülü olduğu için yarışmaya girmeyen Mehmet Âkif, kendisine para ödülü verilmeyeceği kesinleşince şiirini yazar. *İstiklâl Marşı* şiiri, TBMM'de çok beğenilir ve 12 Mart 1921'de Hamdullah Suphi tarafından okunarak alkışlarla kabul edilir. Soğukta giyecek bir paltosu bile olmayan Mehmet Âkif, ödül olan 500,-lirayı almayarak dönemin Kızılay'ı olan 'Hilal-i Ahmer'e hediye eder.

12 Mart 2021'de *İstiklâl Marşı'mızın TBMM'de kabulünün 100. Yılı'nı* kutladık. Bu anlamda, bir müzik öğretmeni olarak yıllardır aklımda olan 'marşımızın tüm sözlerinin melodisiyle okunmasını' nota üzerinde uyarlamış, seslendirmiş ve müzik derslerimde öğrencilerimle uygulayarak gerçekleştirebilmiş olmamın sevinci içindeyim.

***İstiklâl Marşı* Şiiri Bestesinin Seslendirilmesindeki Tespitler**

1. Prozodi

Prozodi kelimesi Yunanca 'prosodia' kelimesinin dilimizdeki söyleniş şekli olup sözle-müzik (güfte-beste) arasındaki uyumdur, öğrenme ve icrayı kolaylaştırır. Marşın okunuşunda bestede var olan prozodik hatalarda ne Osman Zeki Üngör'ün ne de Mehmet Âkif'in payı vardır. Orkestrasyonu yapan Edgar Manas'da dahil olmak üzere herkes görevini yapmıştır. Birbirlerinden farklı zaman ve amaçlarla yapılmış iki sanat eserinin birleştirilmesi, marşın sözleriyle okunmasında tamamında olmasa da bazı yerlerinde seslendirme sorunları meydana getirmiştir.

Bilindiği üzere, Mehmet Âkif Ersoy, marş on kıta söylemiş ve yazmıştır. Marş, 12 Mart 1921 de şiir olarak kabul edildikten sonra beste yarışması açılıp Mayıs 1922'ye kadar süre verilmiştir. Sonunda, '24' bestecinin (E. Üngör, 1965: 71) '55' bestesi (Turabî, 2018: 33) bu yarışmaya katılmıştır. Ancak, birinciliği hiçbir beste kazanamamıştır. Sadece, Ali Rıfat Çağatay (1867-1935)'in bestesi daha çok İstanbul'un Anadolu yakasında; Zati Arca (1864-1943)'nın bestesi de İstanbul-Avrupa yakasında okunur olmuştur (E. Üngör, 1965: 71). Daha sonra, Ali Rıfat Çağatay'ın bestesi resmîyet kazanmış, 12 Temmuz 1923'ten itibaren Acemaşiran makamındaki bu bestenin okutulmasına karar verilmiştir. Bu durum, 1930 yılına kadar sürmüştür.

Bugün dinlediğimiz Osman Zeki Üngör'ün *İstiklâl Marşı*'nın bestesi ise, 9 Eylül 1922'de İzmir'in kurtuluşuna ithafen bestelediği enstrümantal *İzmir Marşı* bestesi olarak bilinir. Zeki Üngör'ün bu bestesinin, marşımızın müziği olması 1930'da kabul edilmiştir (E. Üngör, 1965: 72). Bu noktada, şiirin TBMM'de kabulünden yaklaşık

dokuz yıl sonra bugünkü bestesi ile marşımız okunmaya başlamıştır. Gültekin Oransay (1930-1989), İstanbul Şehir Bando'su'nun 1928 yılında, İstanbul Belediye Konservatuvarı'nın Tepebaşı Kışlık Tiyatrosu'nda verdiği dinletide *İstiklâl Marşı*'nı halka çaldığını bildiriyor (Oransay, 1985:114). Ancak, burada hangi bestecinin marşı olduğu belirtilmemiştir.

1.a. *İstiklâl Marşı* ile ilgili Prozodi Problemi ve Görüşler

Kanaatimizce, marşın prozodisi ile ilgili eleştiriler, şiirin önceden yazılmış olması; bestenin de şiirden bağımsız olarak, şiiri bestelemek için yapılmamış olmasından kaynaklanmaktadır. Enstrümantal olarak bestelenmiş olan *İzmir Marşı*, Mehmet Âkif'in şiirine uyarlanmıştır. Osman Zeki Üngör, bestelediği eserin melodisinden ödün vermemiş; marşın şiirindeki veznin melodiye bağlı olmasını öngörmüş ve böylece marşın genelinde görülen prozodi, periyod, vurgu problemleri oluşmuştur. Buna rağmen, *İstiklâl Marşı*'ndaki prozodi başlığındaki sorunları, marşın bestesi halkımızın kulağında ve dilinde yerleşmiş olduğundan 'prozodik hoşgörü' ile seslendirmedeki hece sıkışmaları veya uzatmaları göz ardı edilmiştir. Bu noktada, yapılmış olan bir besteye ve melodiye, şiirin sonradan uyarlanmasının sonuçları ortaya çıkıyor.

T.C. Cumhurbaşkanlığı'nın resmi internet sitesinde yer alan marşın prozodisi hakkındaki açıklamada, marşın prozodik eleştirilerine katılmakla birlikte -bazı bölünen kelimeler ve hecelerin uzatılması yoluyla prozodik yapının anlaşılabilirliğinin sağlandığı- ifadesi şöyle yer almıştır; "Marşın şiiri üzerine yazılan yazılan melodik yapı, bazı noktalarda mısraları ve hatta kelimeleri prozodik yapıyı bozacak şekilde bölmektedir. Bu yorumda koronun söyleyişinde bazı bölünen kelimeler ve heceler uzatılarak bütünleştirilmesi yoluna gidilmiş, böylelikle prozodik yapıda anlaşılabilirlik sağlanmaya çalışılmıştır. "erişim: 4 Aralık 2022 <https://www.tccb.gov.tr/cumhurbaskanligi/resmi-simgeler/istiklalmarsi/>)

Bu açıklamada, "Marş'ın şiiri üzerine yazılan melodik yapı" cümlesinde yer alan 'yazılan' kelimesi, marşın bestesi ile ilgili gerçeğe çelişki yaratmaktadır. Çünkü, bu konuyla ilgili kaynaklarda da belirtildiği üzere *İstiklâl Marşı* bestesi, *İstiklâl Marşı* şiiri için yazılmamış ya da bestelenmemiştir. Bu görüşe *Türk Marşları* kitabında yer veren Etem Ruhi Üngör (1922-2009), ilkokula başladığı 1928 yılında iki yıl boyunca Ali Rıfat Çağatay'ın Acemaşiran makamındaki *İstiklâl Marşı* bestesini okuduklarını belirterek halen okunan Osman Zeki Üngör bestesinin o tarihlerde okunmadığını vurguluyor (E. Üngör, 1995: 72). Etem Ruhi Üngör kitabında, Osman Zeki Üngör'ün anlatımına kaynak göstermeden yer vermiştir. Buna göre, Osman Zeki Üngör, *İstiklâl Savaşı*'nın devam ettiği İzmir'in 9 Eylül 1922'de kurtuluşundan iki-üç gün sonra sevinç duygusuyla *İzmir Marşı* bestelediğini söylüyor. Bestesinin herkes tarafından beğenilmesi üzerine, İzmir için bestelediği enstrümantal milli marşını, Ankara'da Atatürk'ün huzurunda çaldığını ifade ediyor. Osman Zeki'nin bu anlatısında tarih verilmemekle beraber Mehmet Âkif ve şiirinden hiç bahsedilmediği de dikkat çekerken,

Osman Zeki'nin bu sözleri konuya daha da açıklık getiriyor (E. Üngör, 1995: 73); “Ben, İstiklâl Marşı'nı bestelerken kulaklarımda İzmir'e koşan atlıların dörtlük sesleri vardı”

Etem Ruhi Üngör'ün belirttiği gibi (E. Üngör, 1995:73), Osman Zeki Üngör'ün, marş bestesini sözsüz olarak bestelediği ve daha sonra Mehmet Âkif'in şiirini besteye giydirdiği anlaşılmaktadır. Osman Zeki Üngör'ün Riyaset-i Cumhur Orkestrası'nın başında iken, daha önce yapmış olduğu *İzmir Marşı*'nı Gazi Mustafa Kemal Atatürk ve eşi Latife Hanım'a 'ısrarla dinleterek' marşın kabulünü sağladığı da söylenir (Turabi, 2018: 33).

Cinuçen Tanrıkorur (1938-2000)'un görüşü de bu yöndedir; “...daha önce başka bir maksatla ve sözsüz olarak “ bestelenmiş; böylece prozodi ve ‘kelime gruplarının nağmeye-melodiye uygun düşmemesi’ olan periyod hataları oluşmuştur“ (Tanrıkorur, 1998: 190). Tanrıkorur, bu hataları daha geniş ve sayısal olarak bildirmiş; şiirin sekiz mısramdaki (iki kıta) ‘117’ hecenin ‘53’ tanesinde prozodi hatası, 13 tanesinde periyod hatası, Türkçe okuma kurallarına ters düşen ‘14’ adet vurgu hatası ile budanmış veya kelime gruplarından doğan anlamsız hece ve hece gruplarının sayısını ‘12’ olduğunu tespit etmiştir (Doğan, 2010: *Milliyet Gazetesi*, 6 Aralık 2910; Doğan, D. Mehmet (2010), “İstiklâl Marşı'nı Bestesinden kurtarmak”, Türkiye Yazarlar Birliği resmi web sitesi; erişim tarihi:6.7.2023 <https://www.tyb.org.tr/İstiklâl-marsini-bestesinden-kurtarmak-19605yy.htm>

Tanrıkorur, milli marşımız ile ilgili bazı eleştirilerini yaparken marş besteciliği ile ilgili önemli ve açıklayıcı hususlara da dikkat çekiyor (Tanrıkorur, 1998: 189); “Güfte ve ezgi uyuşumun temeli olan prozodi'nin-marşların hiçbirinde tatminkâr bir seviyede kullanılamamış olmasıdır. Bunda bir sebep olarak-marşlarda çok fazla prozodi aranmayabilir-görüşü ileri sürülebilirse, ikinci bir sebep de -bizce aruz vezniyle yazılmış bir şiirin iki dörtlük veya dört dörtlük marş tempolarına sokulmasında bestecilerimizin karşılaştıkları güçlük olabilir.”

Konuyla ilgili olarak, tarihte yapıldığı gibi günümüzde de eleştirel yorumlar yapılmaktadır, kısaca bu eleştirileri görelim. 1940'larda Bursa milletvekili olan Osman Şevki Uludağ, daha ağır eleştiri yapar: “Zeki Bey'in bestesinde herkesin gördüğü prozodi (tecvit) hataları vardır. Şiirin ölçüsünü, yani aruzu dikkate almayan bu beste bize şunu anlatıyor ki, Zeki Bey, güfteyi manasına ve ölçüsüne riayet ederek bestelememiş, aksine olarak *Karmen Silva* şarkısından faydalanarak yaptığı bestesini Akif'in şiiri ile güftelendirmiştir. Onun prozodi hataları sayısız derecede çoktur, o beste Akif'in şiirini ifade etmez. Nadir Nadi Bey'in söylediği gibi ‘biz bunun temposunu beceremiyoruz’. Bizim beceremememiz kaabiliyetsizliğimizden değil, bestenin güfteye uymamasındandır.” (Doğan, 2010: *Milliyet*, 06.12.2010)

Filiz Ali; “ Marşın hakikaten prozodisi bozuktur, söylenmesi, hele çocuklar için, çok zor bir marştır. Ama marşın değiştirilmesi bana çok ters geliyor. Bir ülkenin kimliğini değiştirmek gibi bir şey bu. Bestenin üzerinde çalışılır, prozodisi sağlanabilir. Esasında bir bestecinin yapabileceği bir şeydir bu. Yeni bir İstiklâl marşı bestelenmesi bana doğru

gelmiyor. “ (erişim:6.7.2023: <https://www.tyb.org.tr/istiklal-marsini-bestesinden-kurtarmak-19605yy.htm>)

Fazıl Say, *İstiklâl Marşı*'nın prozodisi konusunda daha ılımlı bir yaklaşım içindedir; “İstiklâl Marşı bence değişmemeli. Ruhunu olan bir müzik ve dönemin ruhunu hissettiren bir heyecanı var. Prozodi sorunlarına da biz alıştık. Böyle kalmalı.”

(erişim:6.7.2023:<https://www.tyb.org.tr/istiklal-marsini-bestesinden-kurtarmak-19605yy.htm>)

Yukarıdaki görüşlerden anlaşıldığı üzere, toplumumuzdaki genel kanaat Fazıl Say'ın görüşü doğrultusunda hoşgörüyü prozodi, periyod, vurgu sorunlarının üzerinde durulmaması ve marşın bu şekliyle okunmasıdır. Biz de çalışmamızda olumlu yöndeki görüşleri esas almış bulunmaktayız. Konumuz olan ‘marşın okunmayan sekiz kıtasının da aynı bestesiyle’ prozodi sorunlarını göz ardı ederek seslendirilmesi için notasının yazılması kapsamındaki bölüme geçmeden marşın ilk sekiz mısraındaki bazı prozodi sorunlarından örnekler vermek istiyoruz (Arel, 1997; Erguner, 2023).

1.b. *İstiklâl Marşı*'ndaki prozodi hatalarından örnekler

Bir sözlü müzik eserinde, melodinin yanında eserin sözlerine ve bu sözlerin nota değeriyle olan uyumu ele alındığında, kelime ve hecelerdeki açık (kısa) hecelerın kısa ezgiler ve kapalı (uzun) hecelerın uzun ezgilerle nasıl bestelendiği anlaşılır. Dolayısıyla prozodik yapısını bestenin esas ritmik yapısında hakim olan küçük-büyük nota değerleri ile oluşan ritmik yapısı (ika-düzüm), hecelerın bileşimindeki kelime gruplarının uygunluğu ve Türkçe'deki vurgularla uyumu da ortaya çıkar.

İstiklâl Marşı'nda, aruz vezninin ‘Remel’ kalıbıyla (Bahr-i Remel) yazılmıştır. *Fâilâtün-fâilâtün-fâilâtün-fâilün* olan veznin şiir içinde, *feilâtün (fâilâtün) feilâtün-feilâtün-fa'lün (feilün)* şeklinde mısralarda değişen remel kalıplarını görüyoruz. Şimdi, hem vezin hem de prozodi yönünden bazı örneklere bakalım.

Örnek 1. Eserin birinci kıtasının birinci mısraındaki yapıyı ele alalım;

Kork ma sön mez / bu şa fak lar / da yü zen al / san cak

— . — — / . . — — / . . — — / — —

Fâ i lâ tün / fe i lâ tün / fe i lâ tün / fa lün



Problem: Burada karşımıza çıkan, ilk hecede re notasından başlayan ‘korkma’ emir kelimesindeki vurgu hatası-bozukluğu ve melodi ile sözün uyumsuzluğudur. Kelimenin okunuşunda vurgu ‘ma’ hecesinde ve seslendirme tiz-ince sesden kalın sese-pes tarafa doğru olmalıyken sözün melodiye uyarlamasında tersi oluşmuş; ‘ma’ hecesi ‘sol’ notasıyla, bir dörtlü üstten ‘sol’ sesinden okunmuştur. Eksik ölçünün, ikinci kıtadaki ‘çatma’ kelimesi için de aynı durum söz konusudur. İkinci ölçüde, her ne kadar zorlayıcı bir yapı yoksa da, vezin başı ‘fe i’ye denk gelen ‘bu şa’ şeklinde iki kısa hece notası olmalıyken ‘bu şa’ olmuş bu hecesinin uzaması ve dolayısıyla kelimelerin ortasından bölünerek nefes alınması gerekmiştir.

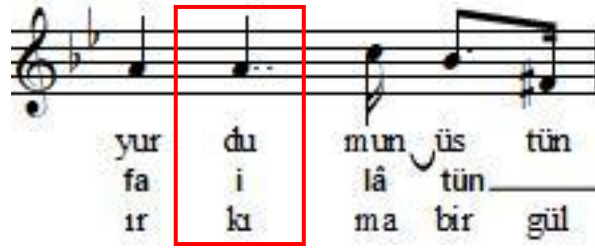
Örnek 2. Eserin ikinci kıtasında ‘yurdumun üstünde’ kelime grubunda ‘fâilâtün’ problemi

Sön me den yur / **du mun üs tün** / de tü ten en / **son o** cak

— . — — / . . — — / . . — — /

Fâ i lâ tün / **fe i lâ tün** / fe i lâ tün / fe i lün

Kah ra man ır / **kı ma bir gül** / ne bu ce lâl / sa na (fa’lün)



Problem: Vezni (i) hecesi ses, açık-kısa olması gerekirken yapılan imale yoluyla ‘duu’ uzatılarak vezin bozulmuş ardından bir dörtlük ile seslenmesi gereken ‘tün’ kapalı hecesi kısaltma (zihaf) olarak on altılık vuruşa denk gelmiştir. İkinci kıtanın ilgili mısraında ise yine veznin (i) hecesi uzayarak ‘ır kını’ şeklinde açıkça bir prozodi hatası oluşmuştur.

Örnek 3. Periyod-Vurgu Hatası: Eserin birinci kıtasında üçüncü ve dördüncü bağlamındaki ‘tüten en son ocak / o benim’ kelime grubunda periyod-vurgu hatası açıkça görülmekte, marşın seslendirilmelerinde en sıkıntı duyulan yerlerin başında gelmektedir.

Sön me den yur / du mun üs tün / de tü ten en / son o **cak o be** nim (...)

Fâ i lâ tün / fe i lâ tün / fe i lâ tün / fe i lün / fe i la (...)

Problem: Buradaki vezin sonu ‘feilün’ grubu ile ve vezin başındaki ‘fe i’ hecelerinde ‘be’ hecesi açık-kısa hece olmasına rağmen kapalı-uzun hece olarak bir dörtlük vuruşa gelerek ‘bee’ şeklinde okutulmuş; dolayısıyla ezgiye bağlı periyod ve nefes almak zorunluluğuyla kesilen bu vurgu sorunuyla, ses ‘nim’ kapalı hecesinde bir tam sekizli

aşağıya alınarak ardından gelen üçlemeye (triole) bağlanmıştır. Aynı durum, ikinci kıtadaki ‘bu celâl sana / olmaz’ kelime grubunda da oluşmuş; ‘na’ hecesi ‘naa’ şeklinde bir dörtlük vuruşa denk gelmiş, ardından bir sekizli aşağıda ‘ol’ hecesi üçlemenin ilk iki sekizliğine bağlanarak prozodi ile periyod-vurgu hatası açıkça görülmektedir.



2. İstiklâl Marşı Şiiri'nin Okunmayan Sekiz Kıtasının Notasının Yazılması ve Okunmasına Dair

Çalışmamızın esas konusu, günümüzde marşımızın sadece iki kıtasının müzikle okunması, diğer sekiz kıtasının ise 12 Mart 1921'de marşın kabulüyle yüz yıl geçmiş olsa da notasının marşın tüm sözlerini kapsayacak şekilde yazılmamış ve okunmamış olmasıdır. Osman Zeki Üngör'ün de bu uygulamayı yapmadığını düşünüyoruz. Bugüne kadar okunan iki kıtanın süresi bir dakikadır, bu süreyi on kıtaya göre düşünürsek marşın tüm kıtaları da okunsa toplam beş dakikada marş tamamlanacaktır. Ancak, resmi törenlerde, spor karşılaşmalarında ve gerekli diğer yer ve zamanlarda marşın iki kıtasının okunması çok doğaldır. Bunun yanında, marşı tüm sözlerini bestesiyle okumak isteyenler için bu çalışma hedeflenmiştir.

Ayrıca, marşın diğer kıtalarındaki milli duygularla dolu sözlerin de melodiyle okunması ve bu okumanın insan hafızasındaki kalıcılığını artıracak, eğitsel desteğini de ortaya koyacaktır. Bu hususlar göz önüne alındığında, marşın daha rahat ve kolaylıkla okunabilmesi, marş ve şiirin bütününe birlikteliği açısından toplu, bireysel okumalarda ve okullardaki müzik eğitiminin önemli konusu olan *İstiklâl Marşı* konusunda faydalı olacağını düşünüyoruz. Diğer yandan, günümüz dilinin gittikçe sadeleştiğini de göz önüne alırsak; şiirdeki 'eski Türkçe' kelimeleri ve bunların hangi anlama geldiklerinin de günümüz kuşağına melodi ile daha rahat öğretmek seslendirmedeki başarıyı artırmak, ideal seviyeye getirmek çalışmanın diğer amacıdır.

3. *İstiklâl Marşı* Şiiri'nin Okunmayan Kıtalarının Bestesine Uyarlanarak Notasının Yazılmasında Öne Çıkan Unsurlar

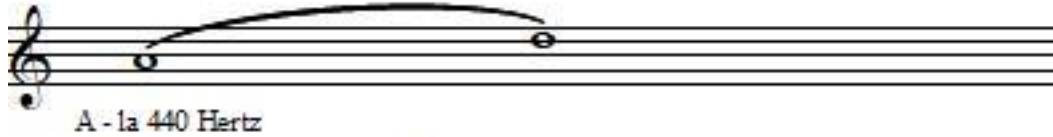
3.a. *İstiklâl Marşı*, günümüze kadar sol minör ve mi minör tonlarından yazılıp okunmuştur. Marşın esas hali ise sol minördür. Piyano eşliğini Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik bölümünün kurucusu Alman besteci ve müzik öğretmeni Eduard Zuckmayer (1890-1972 Ankara); koro, senfoni için düzenlemesi ve

orkestrasyonunu Edgar Manas (1875-1964)' yapmıştır. Ayrıca, 'sol minör' olan marş; törenlerde, okullarda 'mi minör' den yapılan bant kaydıyla da okunmaktadır. TC Cumhurbaşkanlığı'nın web sitesinde iki ses kaydı ve notası bulunmaktadır (www.cumhurbaskanligi.gov.tr/tccb.gov.tr/assets/dosya/istiklalmarsi_nota.pdf //

www.cumhurbaskanligi.gov.tr/tccb.gov.tr/assets/dosya/istiklalmarsi_aciklama.pdf // ilk erişim: 9 Nisan 2021- 4.12.2022-güncelleme: 6 Temmuz 2023.

3.b. Çalışmada, ton-frekans açısından marşın esas G -sol- minör yazımına bağlı kalındı. Eserin on kıta uygulaması La sesi A= 440 esasıyla G-sol sesi üzerinden sol (G) minör olarak notaya alındı. Bu ton, Türk müziğinde duyum olarak 'mansur ney' âhenginde veya diğer bir deyişle Türk müziği 'bolâhenk akordu'na göre sol-rast yerinden beş ses aşağıda çargâh-do (G 4-sol) sesi üzerinde Nihavend makam dizisinin seslerine denk gelmektedir. Böylelikle, piyano ve bolâhenk akortta birliktelik sağlanarak G-sol-rast üzerinde Gm ve Nihavend makamı dizisi seslerinin birlikteliği sağlandı.

D-re = 587,4 Hertz / Türk Müziği re-neva= 440 Hertz



Bolâhenk Düzen (Türk Müziği re-neva sesinin, la = 440 Hertz kabul edilmesi)



Sol Minör ve Nihavend Makam Dizisi Sesleri

3.c. Mehmet Âkif'in şiirlerinin bestelenmesi, bestekârlar açısından çok dikkat edilmesi gereken bir durumdur. Arûz vezni, halk dili, diyaloglar, birdenbire karşınıza çıkan bağlaçlar, bestekârın nağmeleri karşısına çıkan barajlardır. Bu bakımdan gereken ulama ve imaleler müziğin vezine daha uyumlu hale gelebilmesini sağlamaktadır. *İstiklâl Marşı* şiiri ile bestesinin bir araya gelişinde ortaya çıkan prozodi sorununun ilk iki kıtanın yanında diğer sekiz kıtada da oluştuğunu belirtmeliyiz. Prozodi ve diğer sorunları göz ardı ederek; halkımızın kulağında ve dilinde olan marşın bestesine, melodisine sadık kalarak okunmayan

diğer sekiz kıtayı; son kıtasında ilave edilmiş olan “Hakkıdır, Hakk’a tapan milletimin istiklâl” mısraı ile 33 mısraı notaya aldık.

4. Okunmayan Sekiz Kıtanın Notaya Alınması

Marşın üçüncü kıtasından onuncu kıtasına kadar tümünün notaya alınmasında karşılaştığımız prozodi sorunları, birinci ve ikinci kıtalardakilerden farklı değildir. Ancak, bazı hece ve kelime gruplarında rahatlık olmakla birlikte; açık ve kısa, kapalı ve uzun heceler, bestenin içinde karmaşık bir yapı meydana getirmektedir. Bestenin şiire olan hâkimiyetini ve ilk kıtadaki yapıyı koruyarak notaya almaya çalıştık. Notanın yazılmasındaki güçlükleri, seslendirme yaparken zorunlu olarak yaptığımız uzatmalar, kesmeler, bağlı okumalarla; bu konudaki en önde gelen edebî sanatlar olan ulama ve imalelerle çözmeye çalıştık. Zaten, ilk iki kıtada bu yöntemlerle yıllardır okunabiliyordu. Kısa heceyi bazen çok uzun veya yerinde; kapalı-uzun heceyi bazen de çok kısa veya yerinde, deyimi yerinde ise heceleri çekip çevirerek sözü geçen imale ve ulamaların tam tersini yapmak durumuyla gerçekleştirmeye çalıştık. Şimdi, konuya bazı örnekler verelim;

Örnek 4. Şiirin üçüncü kıtasının ikinci mısraı ilk iki kıtada olduğu gibi ‘auftakt’ - ölçünün son vuruşu olan dörtlük değerinde ‘hangi çıl’ üçlemesiyle başlar. Remel vezninin “Failâtün feilâtün feilâtün feilün” kalıbına göre mısraı yazarsak;

Han gi çıl gın / **ba** na zin cir / vu ra cak mış / şa şa rım
_ . _ _ / . . _ _ / . . _ _ / . . _
Fâ i lâ tün / fe i lâ tün / fe i lâ tün / fe i lün

Problem: Buradaki -ba- açık hecesi, ‘baa’ olmuş; genelde bir dörtlükle seslendirilen kapalı heceler ‘ben-den-mân’ gibi kapalı heceler, iki sekizlikte sıkıştırılarak yazılmak zorunda kalınmıştır. Aynı durum, dördüncü kıtada ‘benim î mân dolu göğsüm’ kelime grubundaki ‘doo’ uzatması ve ‘göğ-süm’ kelimesinin son dörtlükte yer almasına sebep olmuştur.



Örnek 5. Dördüncü kıtanın son mısraında; ‘diii şiii kaal mış caa naa’ kelime grubunda prozodi, periyod ve vurgu problemleri çıkmıştır. Bu durumda, bestedeki dört dörtlük vuruşun her dörtlüğüne heceler dağıtılmıştır.



gin le re sığ man ta şa rım Gar
tün fe i lâ tün fe i lün Fâ lün
di ş i kal mış ca na var

Örnek 6. Dokuzuncu kıtanın ilk mısraında vezni fazla zorlamayan bir melodik yapı vardır. Onuncu kıtanın da ilk mısraı aynı şekildedir.

O za man vec **di** le bin sec / de e der var / sa ta şım
Fâ i lâ tün / fe i lâ tün / fe i lâ tün / fe i lün
Dal ga lan sen / de şa fak lar / gi bi ey şan / lı hi lâl



O za man vecd i le bin sec de e der var sa ta şım her ce ri
fâ i lâ tün fe i lâ tün fe i lâ tün fe i lün
Dal ga lan sen de şa fak lar gi bi ey şan lı hi lâl ol şun ar

Örnek 7. Eserin onuncu kıtası, diğerlerinden farklı olarak beş mısradır. Beşinci mısranın vezni; fâilâtün feilâtün feilâtün fa'lün olup, vezne göre yazılımı şöyledir;

Hak kı dır Hak / ka ta pan mil / le ti **mi nis** / tik lâl
___ . ___ ___ / . . ___ ___ / . . ___ ___ / ___ ___

Fâ i lâ tün / fe i lâ tün / fe i lâ tün fa lün



Hak kı dır Hak ka ta pan mil le ti min is tik lâl
fâ__ i lâ tün fe i lâ tün fe i lâ tün fa lün__

Buradaki vezne göre sözleri hecelersek;

“Haak kı dır Haaak ka taa pan miil le tii mi niis tik lâl “ şeklinde seslendirmemiz prozodi uyumu açısından gereklidir. Ayrıca, finalde ‘istiklâl’ kelimesindeki ‘lâl’ hecesinde tiz seslere geçilebilseydi ‘vurgu ve periyod’ sorunu ortadan kalkacaktı.

Verdiğimiz örnekler, marşın söz ve müzik birlikteliği konusundaki durumunu ve bizim buradaki noktadaki prozodi temelli sorunları çözebilmek için uyguladığımız sistemi ortaya koyuyor, bunun yanında öncelikle birinci ve ikinci kıtalardaki vezin dağılımını görüp; bu yapı içinde diğer sekiz kıtanın notasını aşağıda vereceğiz.

İSTİKLÂL MARŞI "Birinci ve İkinci kıtalar "

Söz: Mehmed Âkif Ersoy
Beste: Osman Zeki Üngör

Kork ma sön mez bu şa
Fâ i lâ tün fe i
ma kur ban o la

fak lar da yü zen al san cak sön me den
lâ tün fe i lâ tün fa lün
yım çeh re ri ey naz lı hi lâl kah ra man

yur du mun üs tün de tü ten en son o cak o be nim mil le ti
ır kı ma bir gül ne bu şid det bu ce lâl sa na ol maz dö kü

min yıl dı zı dır par la ya cak o be nim dir o be nim
len kan la rı mız son ra he lâl Hak kı dır Hak ka ta pan

mil le ti min dir an cak Çat öy
mil le ti min is tik lâl

Vezi: Remel, fâ i lâ tün fe i lâ tün fe i lâ tün fe i lün / fa lün
_ x _ _ x x _ _ x x _ _ x x _ / X _

5. İstiklâl Marşı'nın On Kıtasıyla Notası

İSTİKLÂL MARŞI "Birinci ve İkinci kıtalar "

Düzenleme ve nota yazım

Özlem Yıldırım

Söz: Mehmed Âkif Ersoy

Beste: Osman Zeki Üngör

Kork ma sön mez bu şa
ma kur ban o la
fak lar da yü zen al san cak sön me den
yım çeh re ni ey naz lı hi lâl kah ra man
yur du mun üs tün de tü ten en son o cak o be nim mil le ti
ır kı ma bir gül ne bu şid det bu ce lâl sa na ol maz dö kü
min yıl dı zı dır par la ya cak o be nim dir o be nim
len kan la nı mız son ra he lâl Hak kı dır Hak ka ta pan
mil le ti min dir an cak Çat
mil le ti min is tik lâl

Korkma, sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak;
Sönmeden yurdumun üstünde tüten en son ocak.
O benim milletimin yıldızıdır parlayacak;
O benimdir, o benim milletimindir ancak.

Çatma, kurban olayım, çehreni ey nazlı hilâl!
Kahraman ırkıma bir gül! Ne bu şiddet, bu celâl?
Sana olmaz dökülen kanlarımız sonra helâl...
Hakkıdır, Hakk'a tapan, milletimin istiklâl!

İSTİKLÂL MARŞI "Üçüncü ve Dördüncü katalar "

Düzenleme ve nota yazım
Özlem Yıldırım

Söz: Mehmed Âkif Ersoy
Beste: Osman Zeki Üngör

Ben e zel den be ri
bın â fâ kâ rı
dir hür ya şa dım hür ya şa rım han gi çı l
sar mış sa çe lik zırh lı du var be nim i
ğın ba na zin cir vu ra cak mış şa şa rım kük re miş sel gi bi
mân do lu göğ süm gi bi ser had dım var u lu sun kork ma na sıl
yim ben di mi çiğ ner a şa rım yı r ta rım dağ la rı en
böy le bir î mâ nı bo ğar me de ni yet de di ğin tek
ğın le re sığ mam ta şa rım Gar
di şi kal mış ca na var

Ben ezelden beridir hür yaşadım, hür yaşarım.
Hangi çılgın bana zincir vuracakmış? Şaşarım!
Kükremiş sel gibiyim, bendimi çiğner, aşarım.
Yırtanm dağları, enginlere sığmam, taşarım.

Garbın âfâkını sarmışsa çelik zırhlı duvar,
Benim îmân dolu göğsüm gibi serhaddim var.
Ulusun, korkma! Nasıl böyle bir imanı boğar,
'Medeniyet' dediğin tek dişi kalmış canavar.

İSTİKLÂL MARŞI "Beşinci ve Altıncı kıtalar"

Düzenleme ve nota yazım

Özlem Yıldırım

Söz: Mehmed Âkif Ersoy
Beste: Osman Zeki Üngör

Ar ka daş yur du ma
tı ğın yer le ri
al çak la rı uğ rat ma sa kın si per et
top rak di ye rek geç me ta rı dü şün al
göv de ni dur sun bu ha yâ sız ca a kın do ğa cak tır sa na
tın da ki bin ler ce ke fen siz ya ta rı sen şe hid oğ lu sun
va det ti ği gün ler Hak kın kim bi lir bel ki ya rın bel
in cit me ya zık tır A ta rı ver me dün ya la rı al
ki ya rın dan da ya kın Bas
san da bu cen net va ta rı

Arkadaş! Yurduma alçakları uğratma sakın.
Siper et gövdeni, dursun bu hayâsızca akın.
Doğacaktır sana va'dettiği günler Hakk'ın...
Kim bilir, belki yarın, belki yarından da yakın.

Bastığın yerleri 'toprak' diyerek geçme, tanı;
Düşün altındaki binlerce kefensiz yatanı.
Sen şehit oğlusun, incitme, yazıktır, Atanı;
Verme, dünyaları alsan da bu cennet vatanı.

İSTİKLAL MARŞI "Yedinci ve Sekizinci Kıtalar"

Düzenleme ve nota yazım

Özlem Yıldırım

Söz: Mehmed Âkif Ersoy
Beste: Osman Zeki Üngör

Kim bu cen net va ta
hu mun sen den i
rın uğ ru na ol maz ki fe dâ şü he dâ
lâ hi şu dur an cak e me li değ me sin
fiş ku ra cak top ra ğı sık san şü he dâ ca nı câ na nı bü
ma be di min göğ sü ne nâ mah rem e li bu e zan lar ki şa
tün vâ ri mî al sın da Hü da et me sin tek va ta nım
hâ det le ri di rin te me li e be di yur du mun üs
dan be ni dün ya da cü dâ Rû
tün de be nim in le me li

Kim bu cennet vatanın uğruna olmaz ki fedâ?
Şüheâ fişkırarak topırağı sıksan, şüheâ
Cânı, cânâmı, bütün varımı alsın da Hüdâ
Etmesin tek vatanımdan beni dünyada cüdâ

Rûhumun senden, ilâhî şudur ancak emeli
Değmesin mabedimin göğsüne nâmahrem eli.
Bu ezanlar ki şahadetleri dînin temeli
Ebedî yurdumun üstünde benim inlemeli.

İSTİKLÂL MARŞI "Dokuzuncu ve Onuncu kıtalar "

Düzenleme ve nota yazım
Özlem Yıldırım


Söz: Mehmed Âkif Ersoy
Beste: Osman Zeki Üngör

O za man vecd i le
ga lan sen de şa
bin sec de e der var sa ta şım her ce ri
fak lar gi bi ey şan lı hi lâl ol sun ar
ham dan i lâ hî bo şa nıp kan lı ya şım fiş kı rır ru hi mü
tik dö kü len kan la rı mın hep si he lâl e be di yen sa na
cer ret gi bi yer den nâ şım o za man yük se le rek ar
yok ır kı ma yok iz mihlâl hak kı dır hür ya şa mış
şa de ğer bel ki ba şım Dal
bay ra ğı mın hür ri yet hak kı
dır Hak ka ta pan mil le ti min is tik lâl oy

O zaman vecd ile bin secder eder varsa taşım,
Her cerihamdan, İlâhî, boşanıp kanlı yaşım.
Fışkırır rûh-ı mücerret gibi yerden nâşım;
O zaman yükselerek arşa değer belki başım.

Dalgalan sen de şafaklar gibi ey şanlı hilâl!
Olsun artık dökülen kanlarımın hepsi helâl!
Ebediyen sana yok, ırkıma yok izmihlâl:
Hakkıdır hür yaşamış, bayrağımın hürriyet;
Hakkıdır, Hakk'a tapan milletimin istiklâl.

SONUÇ

1. *İstiklâl Marşı*, törenlerde halen iki kıta okunmaktadır. Süresi bir dakikadır.
2. Bu okunan iki kıta, sol minör ve mi minörden yazılmış ve koro-senfonisi ile icra edilerek kaydı edilmiştir. Törenlerde bu kayıtlar çalınmakta ve buna göre okunmaktadır. Şiirin ve bestesiyle on kıtasının tamamının okunması metronom dörtlük  'ya göre 5'10"dir. Osman Zeki Üngör, eserin metronomunu 1 dörtlük =80 olmakla hiçbir zaman ağır olmayacağını söylemiştir. Bu açıdan, tüm kıtaların da okunması halinde, Zeki Üngör'ün 'daha da hızlı okunabilir' sözünden işaretle (E. Üngör, 1995: 73, 165) metronomu hızlandırarak 1 dörtlük= 96 olarak düşünerek uygulandı.

İstiklâl Marşı'nı on kıtasıyla dinlemek için: <https://youtu.be/iLTudwGR4LA>

3. Kurtuluş Savaşı'mızı ifade eden on kıtanın okunması, sözlerinin anlamı açısından önemlidir. Zaman faktörünün daha rahat olduğu durumlarda on kıtanın da icra edilmesi, okunması hem şiirin halkımızın dimağında yer etmesi bestenin daha güzel okunuşu açısından çok fayda sağlayacaktır.
4. İlkokuldan-ortaokul-lise ve üniversiteye kadar eğitim gören çocuklarımızın *İstiklâl Marşı*'nı daha iyi kavramaları açısından on kıtanın müzikle okunması çok etkili olacaktır. Bestesiyle okunan şiirler daha kolay ezberlenirler. Böylece, marşı bestesiyle okuyan öğrencilerimiz şiirin sözlerini rahatlıkla ezberleyecek, doğru notalarla seslendirebileceklerdir.
5. Milli Eğitim Bakanlığı'nın tüm okullarındaki müzik derslerindeki müfredatın 'İstiklâl Marşı'nın eğitimi ile ilgili bölümlerinin on kıtanın bestesiyle öğretilmesi açısından tekrar ele alınıp, güncellenerek müfredata konulabilmesi bu hedefe ulaşılmasında çok fayda sağlayacaktır.
6. Uygun görüldüğü takdirde, bu konuda sağlanabilecek ilgi ve destekle; *İstiklâl Marşı*'nın halen okunan Osman Zeki Üngör Bestesiyle On Kıtasının senfonisi ve koro ile çalışılıp profesyonel kaydının yapılması ve görsel-işitsel-sosyal medya, eğitim-öğretim her alanda dağıtılması, paylaşılması dileğimizdir.
7. Türkiye Cumhuriyeti'mizin 100. Yılı'nda "İstiklâl Marşı'nın On Kıtası'nın Notasının yayılımının ve bestesiyle okunmasının faydalı olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

Arel, Hüseyin Sadeddin (1997). *Prozodi Dersleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Çongur, Rıdvan (1998). *Ölümünün 40. Yıldönümünde Yahya Kemal Beyatlı*, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu, Ankara, 1998, s.115.

Doğan, D. Mehmet (2010). *Milliyet Gazetesi*, 6 Aralık 2910.

Erguner S. (2023). *Kişisel Görüşmeler*, İstanbul.

Oransay, Gültekin (1985). *Atatürk ile Küğ-Belgeler ve Veriler-*, Küğ Yayını, İzmir, s. 114.

Tanrıkorur, Cinuçen (1998). *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*, Ötüken Neşriyat, s. 189.

Turabi, Ahmet Hakkı (2018). *Mehmet Âkif Ersoy-Hayati, Musiki Yönü ve Bestelenmiş Şiirleri*, Kocaeli Büyükşehir Belediyesi, Şubat, 2018, s. 25.

Üngör, Etem Ruhi (1965). *Türk Marşları*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara, s. 71, 73.

İnternet Kaynakları

www.cumhurbaskanligi.gov.tr/istiklalmarsi_aciklama/ erişim: 4 Aralık 2022)

www.cumhurbaskanligi.gov.tr/istiklalmarsi_nota/ erişim: 4 Aralık 2022)

<https://youtu.be/iLTudwGR4LA> *İstiklal Marşı ve On Kıtasının Seslendirilmesi*

Türkiye Yazarlar Birliği resmi web sitesi, “İstiklal Marşı’nı Bestesinden kurtarmak”; erişim tarihi:6.7.2023 <https://www.tyb.org.tr/istiklal-marsini-bestesinden-kurtarmak-19605yy.htm>

Başvuru Tarihi: 08.05.2023 / Kabul Tarihi: 14.07.2023 / Özgün Makale

ADOLF SAX'IN GELİŞTİRDİĞİ SAKSHORNLAR OLARAK TANIMLANAN BAKIR ÜFLEMELİ ÇALGILARIN DOĞUŞKAN SESLERİ VE POZİSYONLARI

Doğan ÇAKAR¹

ÖZ

Senfonik müzikte senfoni orkestralarında kullanılan çalgılar, hem enstrümantasyon ve orkestrasyon kitaplarında, hem de yapılmış araştırma yayınları olan çeşitli lisansüstü tezlerde ve makalelerde ele alınmaktadır. Ancak senfoni orkestraları dışındaki big band, üflemeli çalgılar orkestrası, fanfar orkestrası ve çeşitli bandolar gibi müzik topluluklarında yer alan ve "Sakshornlar" olarak tanımlanan mi bemol küçük büğlü, si bemol büğlü, mi bemol alto, si bemol tenor-bariton, si bemol bas veya efonyum, mi bemol kontrabas ve si bemol kontrabas gibi bakır üflemeli çalgılar hakkındaki çalışmalar yok denecek kadar azdır.

Çalışmanın amacı, bu alandaki literatüre katkı sağlamak, nadir kullanılan söz konusu bakır üflemeli çalgıları yakından incelemek, bu alanda icracılık eğitimi verenlere, icracılara ve bu çalgılara eser yazmak isteyen bestecilere ve orkestra şeflerine katkı sağlamaktır.

Bu çalışmada söz konusu "Sakshornlar" da yer alan bakır üflemeli çalgıların doğuşkan sesleri ve pozisyonları, çeşitli referanslar ve görsellerle desteklenerek daha yakından tanınır hale getirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Bakır Üflemeli Çalgılar, Valf Sistemleri, Piston, Doğuşkanlar, Sakshornlar.*

¹ Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı
E-mail: cakardogan@yahoo.com
ORCID ID: 0000-0002-7976-7575

THE HARMONICS AND POSITIONS OF THE BRASS INSTRUMENTS DEFINED AS THE SAXHORNS DEVELOPED BY ADOLF SAX

ABSTRACT

Instruments used in symphonic orchestras in symphonic music are discussed both in instrumentation and orchestration books, and in various postgraduate theses and articles, which are research publications. However, other than the symphony orchestras, the big band, the wind orchestra, the fanfare orchestra and the various bands there are almost no studies brass instruments such as the soprano saxhorn in Es, flugel horn, tenor saxhorn in Es, baritone (B flat tenor-baritone), B flat bass or euphonium, E flat contrabass and B flat contrabass, which are defined as the “Saxhorns”.

The aim of the study is to contribute to the literature in this field, to examine the rarely used brass instruments closely, to those who provide instrument performance training in this field, to instrument performers and to contribute to composers and conductors who want to compose works for these instruments.

In this study, the harmonics and positions of the brass instruments in the aforementioned “Saxhorns” were supported by various references and visuals to make them more familiar.

Key Words: Brass Instruments, Valve Systems, Piston/Key, Harmonics, Saxhorns

1. GİRİŞ

Bakır üflemeli çalgılar, 19. Yüzyılın ortalarına kadar valf ve pistonlar/perdeler olmaksızın doğal çalgılar olarak kullanılışlarını sürdürmüşlerdir. 1820'li yıllara kadar kullanılan bakır üflemeli çalgılar üzerinde pistonlar/valfler bulunmamaktadır. Bakır üflemeli çalgıların kromatik olarak her notayı ve tonu çalabilir hale dönüştürülme çalışmaları bu tarihlerden sonra hız kazanmış, giderek çeşitlenmiş ve gelişmiştir. Soprano ses alanlarından bas ve kontrabas ses alanlarına kadar çeşitli şekillerde ve büyüklükte çoğalan bakır üflemeli çalgıların hepsi senfoni orkestralarında yer bulamamış, açık havalarda varlık gösteren fanfar²³ orkestraları ve bandolarda kullanılışlarını sürdürmüşlerdir. Ancak bu topluluklarda yer alan bakır üflemeli çalgılar, özellikleri ve teknik yapıları açısından yeterince bilinmemektedir. Bu çalgıların teknik yapılarıyla ilgili aşağıdaki bilgilere rastlanmaktadır:

Tenekeler (Cuivres): Teneke sazlar tabirinin kısa söylenişidir. Madeni sazların halitası bakırdan ibaret değildir: bakır ile çinko veya nikelin karmalığı demek olan pirinç (sarı teneke) alüminyum ve hatta bazen gümüş bile kullanılır. Maillot ile Chorier tarafından icat edilerek maillechort denilen maddeyi gümüşü taklitte kullanıyorlar (Mayhor): Bu maddenin adında iki mucit adlarının ilk heceleri birleşiktir; çinko, bakır ve nikelden bileşik gümüş taklidi bir dökümdür. Teneke sazlara bizde bazen “bakırlar” denildiği de oluyor. Fakat sazın bakırlı madenine de *sarıteneke* denir (Gazimihal,1961, s.248)

Bu çalışma ile Belçikalı çalgı tasarımcısı Adolphe Sax tarafından tasarlanan “sakshornlar” içinde yer alan mi bemol küçük büğlü, si bemol büğlü, mi bemol alto, si bemol tenor-bariton, si bemol bas veya efonyum, mi bemol kontrabas ve si bemol kontrabas gibi çalgıların daha yakından tanıtılması amaçlanmıştır.

² Fanfar: Bakır üflemeli enstrümanlar, saksafonlar ve vurmali çalgılardan oluşmuş bandoya verilen addır (Çakar, 1994, s. 4).

³ Fanfar Müzikası (İt. Fanfara, İsp. Fanfarria, Fr. Fanfare, Ing. Brass Band, Alm. Fanfare veya Blechmusik): Yalnız teneke nefes sazlardan kurulma musiki takımına fanfar denilmesi Batı’da eski bir görenektir. Almanlar ayrıca “Hornmuzik” de derlerse de, bu isimden “ sırf kornolardan kurulu takım” menşei anlaşılmamalıdır (Gazimihal, 1961, s. 91).

2. BAKIR ÇALGILARDAKİ GELİŞMELER

Tarihsel süreç içerisinde madenlerin keşfedilmesi ve işlenmesi ile yumuşak madenlerin şekillendirilebilmesi ve boruların bükülebilmesi sonucunda bakır üflemeli çalgıların ilk örnekleri üretilmeye başlamıştır. Borunun inceliği veya kalınlığı, üflenen havanın boru içindeki yolunun uzatılması veya kısaltılması ve üflerken dudak pozisyonunun değiştirilmesi, gerilmesi ve gevşetilmesi yöntemi ile değişik dikliklerde sesler üretilmiştir.

Bakır üflemeli çalgılarda temel sesler ana borudan çıkan pedal ses ve bu sesin armonikleridir. Dudağın ağızlık içerisindeki konumuna göre doğuşkan sesler çıkarılır. Senfoni orkestraları dışında kullanılan bakır üflemeli çalgılarda da tıpkı korno, trompet, trombon ve tubalarda olduğu gibi sesin elde edilmesi, ağızlık ve dudak yardımıyla boru içindeki havanın titreştirilmesi yöntemiyle gerçekleşir. Ağızlıkların büyüklüğü ve biçimi ile bakır üflemeli çalgıyı oluşturan boruların uzun-kısa ve kalın-ince oluşu sesin oluşumunu büyük ölçüde etkiler. Bakır üflemeli çalgıların sesin niteliğini etkileyen faktörler şu şekilde sıralanmaktadır:

- Borunun inceliği veya kalınlığı (boru çapı bakımından) üretilen sesin niteliğini etkiler. Aynı uzunlukta veya kısalıkta olan, fakat daha kalın boru içerisinde titreştirilen sesler daha kalın (pes) çıkar. Aynı uzunlukta veya kısalıkta olan, fakat daha ince boru içerisinde titreştirilen sesler daha ince (tiz) çıkar.
- Borunun uzunluğu ve kısalığı üretilen sesin niteliğini etkiler. Aynı kalınlıkta veya incelikte olan, fakat daha uzun boru içerisinde titreştirilen sesler daha kalın (pes) çıkar. Aynı kalınlıkta veya incelikte olan, fakat daha kısa boru içerisinde titreştirilen sesler daha ince (tiz) çıkar.
- Borunun içerisinde ağızlık yoluyla titreştirilen dudakların gerginliği veya gevşekliği üretilen sesin niteliğini etkiler. Aynı uzunlukta – kısalıkta veya kalınlıkta - incelikte olan, fakat daha gergin dudak ile titreştirilen ağızlıktan daha ince (tiz) ses çıkar. Aynı uzunlukta – kısalıkta veya kalınlıkta - incelikte olan, fakat daha gevşek dudak ile titreştirilen ağızlıktan daha kalın (pes) ses çıkar.
- Ağızlığın büyüklüğü veya küçüklüğü, ağızlığın derinliği, ağızlığın kupa veya huni şeklindeki biçimi, üretilen sesin niteliğini etkiler (Çakar, 2017, s. 231).

Bakır üflemeli çalgılar, valf sisteminin geliştirilmesi ile ventilli, perdeli ve pistonlu hale dönüştürülerek daha seri ve daha kullanışlı hale gelmişlerdir. Söz konusu bu sistemin geliştirilmesinden önce bakır üflemeli çalgılardaki eksen değişimleri, irili ufaklı bazı dirsekler ve ek borular yardımı ile yapılmıştır. Korno ve trompet gibi bakır üflemeli çalgılarda kullanılan bu dirsek ve ek borular, ana borunun üzerindeki yuvalarından çıkarılıp daha küçüğüyle veya daha büyüğüyle değiştirilerek eksen/ton değişimi sağlanmıştır. Günümüzdeki bakır üflemeli çalgılardaki valf sistemlerinin geliştirilmesi ile ana boruya ventil, perde ve pistonlarla diğer borular ana boruya dahil edilmektedir. Ana boruya eklenmiş olan her bir ek boru veya dirsek, birer piston veya ventil

yardımıyla ana boruya eklenmekte ve böylece sesler değişmektedir. Bu çalgılar üzerine eklenmiş olan dördüncü, beşinci, hatta çok nadiren de olsa altıncı pistonlar, ana boruya katılan dördüncü, beşinci ve altıncı boruları devreye sokmaktadır.

Perdeli ve pistonlu çalgılar genellikle birbirine karıştırılmaktadır. Perdeli bakır çalgılarla ilgili şu bilgiler verilmektedir:

Perdeli Çalgılar: Teneke nefes çalgılarının bazen pistonlu bazen de perdeli yapıldıkları hep bilinir pistonlularda alet ağızda tutulunca dikey vaziyete gelir. Piston tulumbacılıklarının üst düğmelerine parmak uçları ile üstten aşağıya basılır; parmak kaldırılınca pistonun zıvanası içindeki yay, düğmeyi geri itip eski haline yükseltir. Bu inip çıkışlar sazın boru uzunluğunu eksiltip artırarak, muhtelif hava delikleri Böylelikle açılıp kapanmış olur. Perdeli dediğimiz tertipte ise alet tam vaziyette tutulunca perde düğmeleri yanda kalır. Yani perdelere yandan içe doğru basılır; parmak kaldırılınca da perdeyi yine bir iç yay eski haline atar. Bir fark da şudur ki: perdelilerde küçük silindirin içinde makara tabir olunan bir çark dönerek hava deliğini açar; parmak kalkınca da yaylı makara eski haline gelivermek üzere ters döner. Pistonluların içinde böyle makara yoktur (Gazimihal, 1961, s.204)

Pistonlu çalgılar, ana boruya monte edilmiş üç farklı uzunluktaki ek boruyu ana boruya ilave etmesi için tasarlanmış pistonlara basılması suretiyle sesler değiştirilmektedir. Pistonların geliştirilmesi ile bakır üflemeli çalgılar kromatik hale gelmişlerdir.

Pistonlular: İtalyanların hem pistone, hem de valvola, Almanların ventil dedikleri perde tulumbacılıkları korno, trompet, kornet, büğlü, trombon, alto, tenor, bariton ve bas nefesli sazlarına pistonlu aletler denir. Zira saz çalınmış durumunda tutulduğu zaman yukarıdan aşağı duran zıvanamsı silindirciklerin içindeki yaylı ve geçme süzgeçlere tepe düğmelerinden her basılıp bırakıldıkça çeşitli sesler çıkar. Bu yaylı vargel silindircikleri sayesinde türlü sesler hâsıl olmasının sebebi saz borusunun hacminde değişiklikler sağlayabilmeleridir: her parmak basış notayı bir yarım ton inceltmiş olur. Piston, böylece bir nevi parmak tulumbacıdır. Pistonlar kromatik geçitlerin icrasını kolaylaştırır. Kromatik olan bu yardımcı dolayısıyla ki pistonlu sazlara kromatik korno, kromatik Trompet vb. denile gelmiştir. Perde dediğimiz mekanizma ile bu piston tulumbacılıkları arasında fark bulunmakla beraber, aynı nefes sazlarında iki türüsü de kullanılabilmiştir. Mesela pistonlu kornolar bulunduğu gibi perdelik kornolar da revaçtadır (Gazimihal, 1961, s.206)

Bakır üflemeli çalgıları çalanlar için, bu çalgılardan elde edilen seslerin oluşturulmasında enstrümanlar kadar dudaklar ve ağızlık da oldukça önemlidir.

Bakır üflemeli çalgılarda ağızlık, çalanlar için oldukça önemlidir. Önceleri boynuz, kemik, fildişi ve tahtadan yapılan ağızlıklar, madenlerin işlenmeye başlamasından itibaren günümüzde bakır, pirinç, kurşun, kalay, gümüş, altın kaplama ve bronz gibi alaşımli madenlerden yapılmaktadır. Bakır üflemeli çalgılarda ağızlık, üflenen sesi doğrudan etkileyen ve niteliğini belirleyen bir özelliğe sahiptir. Bu nedenle bakır üflemeli çalgıların ayrılmaz bir parçasıdır. Ağızlık, bakır üflemeli çalgılardan elde edilen ton, ses dizisindeki gücü ve ses kalitesi/entonyon üzerinde çok önemli bir etki aracıdır (Çakar, 2017, s. 232).

Burada geçen perde sistemi ve çalışma yöntemi şu şekilde açıklanmaktadır:

Perde adı verilen mekanizmaya sahip bir kısım üflemeli çalgılar. Çalgı, seslendirme konumunda tutulduğu zaman perde düğmeleri yanda kalır ve perdelere yandan içe doğru

bastırılır. Parmak kaldırıldığında perdeyi bir iç yay eski durumuna dönüştürür, perdeli çalgılardaki küçük silindirin içinde makara denen bir çark dönerek hava deliğini açar. Parmak kaldırılınca yaylı makara eski haline gelerek ters döner (Say, 2012, s. 420).

Kornolar hariç, bakır üflemeli çalgılarda üfleyerek elde edilen armonik/doğuşkan sesler sekiz sesi geçmemektedir. Pedal sestten sonra çıkarılan sesler dudakların gerilmesi suretiyle tizleştirilmektedir. Kornonun borusu uzun olduğu için çıkarabildiği doğuşkan/armonik sesler sekiz ile sınırlı kalmamakta, hemen hemen tüm armonik/doğuşkan sesler elde edilebilmektedir.

Armonik Sesler (Sons Armoniques): Sesveren bir cisim, gerili bir kriş, bakır boru veya bir org borusu titreşimlendirilince esas bir sestten başka (her biri bir öncekinden daha hafif işitilen) bir takım tali sesler de duyulur; bunlar kulağımıza fazla hafif gelmekle beraber, özel fizik ve akustik aletleri aracılığıyla mükemmelen fark, mukayese ve izah olunabilmektedirler. Armonikler adını almalarının sebebi, kendilerini üreten esas ses ile aralarında “armoni” teşkil ve arzetmeleri, onun refakatında bulunmalarıdır (Gazimihal, 1961, s. 20).



Nota 1. Do Sesinin Armonikleri

Bakır üflemeli çalgılar, çeşitli yapılarıdaki boruların işlenmesi ile geliştirilmişlerdir.

Boru (Clairon): Bizde, Tanzimat'ta “trompet” gibi “klerin” da boru kelimesiyle karşılanmıştı. Fakat 1826 da lağvedilen mehterhanelerde yer bulmuş olan asıl Türk borusu başka olup, Evliya Çelebi'nin dediğine göre Selçuklu devrinin Türk icadı idi. Dede korkut hikâyelerinde “burması altından olan tunç borudan” bahsi geçer. En eski Türkçe metinlerdeki imlasına uygun olarak Kaşgarlı Mahmud'un divanında “borguy” şeklini buluyoruz. “Üflenerek öttürülen boru” diyor. (XI. yüzyıl). İsa'dan iki asır önce Türkistanlıların şerit gibi çıkarılmış ağaç kabuklarını bura bura boru yaptıklarını ve bunlardan o zaman Çin Sarayı'na örnekler getirildiğini Çin kronikalarından öğreniyoruz. Anadolu'da çoban çocukları hala bu yolda borular yapıp öttürürler: ağızlık olarak bir “sipsi” takarlar ki bu kelimenin eski imlası da Kaşgarlı'nın sözlüğünde “sıbzığı”dır. Türk mızıkacılık tarihinin derinliğini ispat ve temsil eder. XVII. Yüzyılda Frenk borularına da alem olmuş bulunduğunu Evliya Çelebi'den öğreniyoruz (Gazimihal, 1961, S.41).

2011 yılında *18. Yüzyıl Standart Orkestra Çalgılarının 20.Yüzyılda Genişletilmiş Çalgı Teknikleriyle Kullanımı* ana başlığıyla yapılmış olan sanatta yeterlik tezindeki “Ağızlık” başlığı altında piston, ventil ve kulis gibi borunun hacmini değiştiren mekanizmalardan bahsedilmektedir:

Tek bir borudan oluşan ventil, piston ya da kulis gibi borunun hacmini değiştiren mekanizmalara sahip olmayan bu tür sazlarla günümüzde doğal çalgılar denilmektedir. Bakır nefesli sazlarda doğuşkanların duyurulması tekniğine aşırı üfleme adı verilir. İcracı borunun hacmini değiştiremediği için aynı hacime daha basınçlı hava üfleterek doğuşkanları seslendirir. Bu teknik modern bakır nefesli ve hatırlayacağımız gibi tahta nefesli çalgılarda da geçerlidir. Tabii kromatik bir dizinin doğal enstrümanlarla seslendirilmesinin teknik zorlukları aşılamamıştır (Piston'dan aktaran, Karcıoğlu, 2011, s. 71).

“18. yüzyılın sonuna kadar devam eden ve giderek gelişen bu dirsek ve ek boru gibi parçalar, 19. yüzyılın başlarında trompet, korno ve tuba gibi bakır üflemlerli çalgılara uygulanacak olan ventil/valf ve pistonlar için zemin hazırlamıştır” (Çakar, 2017, s. 236).

Bakır üflemlerli çalgıların ses olanaklarını geliştirmek üzere icat edilmiş olan küçük mekanizma. Fransızca Piston ya da Cyindre, Almanca Ventil, İtalyanca Pistone ve Valvola İngilizce Valve, İspanyolca Piston. Dilimize Fransızca söylenişle girmiştir ama seyrek olarak valfte denir. Korno, trompet, kornet, büğlü, gibi bakır üflemlerli çalgılara bu nedenle pistonlu çalgılar denir. Dikey durumdaki zıvana benzeri küçük silindirlerin içindeki yaylı ve geçme süzgeçlere tepe düğmelerinden basılması halinde değiştirilebilen sesler çıkar. Bu yaylı küçük silindirler sayesinde değişik sesler üretilmesinin nedeni çalgı borusunun oylumunda onların değişiklikler sağlayabilmesidir. Pistonlar kromatik geçitlerin seslendirmesini kolaylaştırır. Bu özelliği dolayısıyla pistonlu çalgılara kromatik korno, kromatik trompet gibi adlar verilmiştir. Öte yandan perde denen mekanizma ile piston arasında fark bulunmakla birlikte söz konusu çalgılarda yakın zamana kadar iki sistem de kullanılmıştır (Say, 2012, s. 422).

3. SAKSHORNLARDA YER ALAN ÇALGILAR

Sakshornlar olarak tanımlanan bakır üflemlerli çalgıların bazı Avrupa dillerinde yazılışları şu şekildedir:

Türkçe	İngilizce	Fransızca	Almanca	İtalyanca	İspanyolca
Mi b. Küçük Büğlü	Soprano Saxhorn in Es	Saxhorn Soprano Mi.b.	Flügelhorn Piccolo in Es	Fliscorno Soprano	Fliscorno Mi.b
Büğlü	Flugel Horn	Bugle Si b.	Flugelhorn in B	Fiscorno	Fliscorno Si b
Mi b. Alto	Tenor Saxhorn in Es	Alto Mi b.	Altflugelhorn in Mi b.	Genis	Saxhorn Tenor En Es
Tenor-Bariton	Baritone	Baritone Si b.	Tenorhorn	Basso Fliscorno	Baritono
Si b. Bas	Euphonium	Basse Si b.	Euphonium	Bombardino	Bombardino
Mi b. Kontrabas	Contrbas in Eb	Contrbasse Mi b	Tuben in Es	Bassi	Bajo-Bastuba
Si b. Kontrabas	Contra-Bass	Contrbasse Si b	Contrbass Tuba	Bassi	Bajo Bass Tuba

Tablo 1: Sakshornlar olarak tanımlanan bakır üflemlerli çalgıların bazı Avrupa dillerinde yazılışları

Senfoni orkestraları dışında kullanılan, korno ve tubalara benzer çalgılar, özellikle bandolarda, big band ve caz orkestralarında dikkat çekmektedir. Tubalar, orkestra ve bandolarda kullanılan en pes bakır çalgı olarak bilinmektedir. Diğer bakır üflemeli çalgılara oranla ağızlığı, boruları ve kalağı daha büyük ve geniştir. Tubaların bu fiziksel yapısı, çıkardığı seslere de bu niteliğini yansıtır. Do ve Si bemol tenor tubalar, Fa ve Mi bemol bas tubalar, Do ve Si bemol kontrabas tubalar olmak üzere farklı tonlarda ve büyüklüklerde imal edilmiş tubalar kullanılmıştır. Ayrıca hem görsel olarak hem de ses niteliği bakımından tubalara benzeyen farklı çalgılar da bulunmaktadır. Özellikle bandolarda kullanılan, sakshorn gurubundaki çalgılar, tubalara benzer niteliktedir.

Ertuğrul Sevsay, *Çalgılama ve Orkestralama Sanatı* adlı Orkestrasyon⁴ kitabında, bakır üflemeli çalgıları, çalgı ailelerine göre sınıflandırırken, sakshornlarda yer alan bakır üflemeli çalgıları korno ve tuba aileleri arasında değerlendirmiştir. “*Kornolar ve tubalar Wagner tubaları, alto ve tenorhornlar, öfonyum, kornet ve flugelhornlar da bu gruba dâhildir*” (Sevsay, 2015, s.97).

Sakshornlardaki bakır üflemeli çalgıların, fiziksel yapılarında da farklılıklar vardır. Bu farklılıklar, diğer bakır üflemeli çalgılarda da olduğu gibi, bu çalgıların tınısını etkileyen başlıca faktörler vardır. Bu çalgıların kalaklarının⁵ uzun ve dar oluşu, geniş ve kısa oluşu, ağızlıklarının yapısı, çalgıları oluşturan borularının konik ya da silindirik yapısı, bu yapılarının oranı, borularının boyu ile çapı arasındaki orantılar, sakshornlarda yer alan çalgıların da seslerini ve tınısal özelliklerini etkiler. “*Sakshornlar (Sakshorns): Saz yapımcısı sax eli ile icat edilen teneke sazlar ailesi ki onun adını taşırlar (Birleşik kelimenin Horn eki eski Almandaca korno demektir)*” (Gazimihal, 1961, s.219).

Adolf Sax, eski bir büglü ve pistonlu trompetten geliştirerek si bemol kontralto sakshornu tasarlamıştır. Daha sonra mi bemol alto sakshorn, si bemol tenor-bariton sakshorn, si bemol bas sakshorn, mi bemol ve si bemol kontrabas sakshorn adlı çalgıları da geliştirerek hafif ve yumuşak tonlu bakır üflemeli çalgılar olarak nitelendirilen sakshornları tamamlamıştır. Böylece armoni

⁴ Orkestrasyon; “bir çalgı topluluğu için müzik yazarken, tasarlanan yapıtı, tını farklarını, ses renklerini, yorumunu, armonisini ve anlatım özelliklerini göz önünde tutarak, çalgılar arasında paylaşırma sanatıdır” (Sözer, 1996:524).

⁵ Kalak (Pavillon): Kalak, eski kaynaktan pek yaygın Türkçe bir kelimedir: boru gibi şeylerin açık ve yayıkça ağızlarını ifade kullanılmaktadır. Bazı nefesli sazlarda ağızlığın mukabil tarafındaki yayvanca ve yuvarlak boru açıklığına da öteden beri kalak denilmiştir: Korno kalağı, klarinet kalağı, vs. gibi (Gazimihal, 1961, s. 120).

mızıkaları, fanfar orkestraları ve bandolarda geniş bir bakır üflemler çalgılar gurubu oluşturmuştur. Konser bandoları, “Senfonik Bandolar” veya “Armoni Orkestraları” (Concert Band, Wind Band, Wind Orchestra, Wind Symphony) olarak farklı şekillerde tanımlanmaktadır. Armoni orkestralarında (Senfonik bandolarda) partisyonlarında yer alan kornetler ve sakshornlardaki çalgılar şu şekilde yazılmaktadır:

Kornetler, bir dizek üzerine iki parti halinde;
Büğümler, bir dizek üzerine iki parti halinde;
Mi b. Altolar, yalnızca iki parti varsa bir dizek üzerine; üç parti varsa birinci parti tek dizek üzerine; ikinci ve üçüncü partiler ikinci bir dizek üzerine iki parti halinde; eğer dört parti istenmişse birinci ve ikinci partiler bir dizek üzerine, üçüncü ve dördüncü partiler ikinci dizek üzerine ikişer parti halinde;
Tenor-Baritonlar, bir dizek üzerine iki parti halinde;
Si b. Baslar, solo parti varsa bir dizek üzerine; diğer birinci ve ikinci partiler diğer bir dizek üzerine; solo parti yoksa bir dizek üzerine iki parti halinde;
Mi b. Kontrabaslar, bir dizek üzerine bir parti halinde;
Si b. Kontrabaslar, bir dizek üzerine bir parti halinde yazılır (Pares’den aktaran Atakurt, 1950, s. 15).

Sakshornların bandolara yerleşmesi ile bakır üflemler çalgılar, dört beş oktavlık bir ses genişliğine ve ses kudretine ulaşarak zenginleşmiş ve güç kazanmıştır. Sakshornlar ile ilgili olarak Say’ın *Müzik Sözlüğü*’nde şu bilgiler yer almaktadır:

Saxhorn: Fransız çalgı yapımcısı Adolphe Sax (1814-1894) tarafından 1845’te üretilen pistonlu bakır üflemler çalgı ailesi. Bu çalgıların hepsi tuba biçimindedir ve sopranino dan kontrabasa kadar çeşitleri sergiler. Bando çalgıları olarak askeri müzikte kullanılmak üzere yapılan sakshornlar, 19. yüzyılda öncelikle Fransa, Belçika, İngiltere ve Amerika’daki topluluklarda yer almıştır. Sakshorn ailesinin önde gelen çalgıları şunlardır. Sakshorn Alto (Almanca ve İngilizce Alto Flügelhorn, dilimize Alto), Sakshorn Bariton (İng. Baritone, dilimize bariton), Sakshorn Basse (Almanca Euphonium ya da Bass-Tuba, İngilizce Bass, dilimize bas), Sakshorn-contrebasse mi bemol (Almanca tubenines, İngilizce Contrebass, dilimize Kontrbas), Sakshorn Contrebasse si bemol (Almanca Kontrbasse-Tuba, İngilizce Contrebass, dilimize Kontrbas)...Alto ve baritonla ilgili bilgiler trompetten farklı değildir. Bas ile baritonun biraz büyük biçiminde ve si bemol tonunda yapılmış olanıdır. Notası fa anahtarı ile yazılır (Say, 2012, s. 466).

3.1. Mi bemol Soprano Sakshorn veya Mi bemol Küçük Büğümlü

Mi bemol soprano sakshorn veya küçük büğümlü, sakshornların en küçük ve en tiz sesli üyesidir. Trompetlere ve kornetlere göre daha tiz sesli olmakla beraber daha yuvarlak ve yumuşak bir ses niteliğine sahiptir. Mi bemol küçük büğümlü transpozeci/transpozitör⁶ bir çalgıdır.

Mi bemol Soprano sakshorn ekseriya mi bemol Küçük büğümlü diye anılır. Mi bemol tonunda ve mi bemol Küçük klarinetle ünison olarak imal edilmiştir. Notası ikinci çizgideki sol anahtarıyla yazılır. Diyapazona nakletmek için bir minör üçlü üstten ve dördüncü çizgi fa anahtarıyla okumak icabeder (Pares’den aktaran Atakurt, 1950, s. 99).

⁶ Kendi la sesi, diyapazonun la sesine tekabül eden bütün sazlar do tonundadır. Bir sazın la sesi, diyapazonun la sesine uydurulmamışsa bu gibi sazlara transpozitör sazlar denir (Pares’den Aktaran Atakurt, 1950, s. 21).

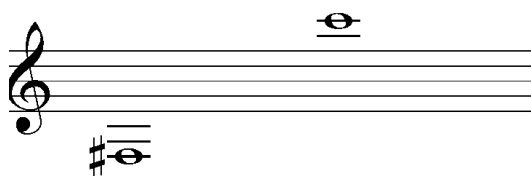
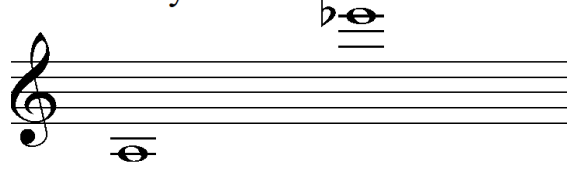
İlk büğlülerin, 1820 ile 1830 yılları arasında Avusturya'da üretildiği bilinmektedir. (Adler, 1989, s. 310).

Küçük Büğlü: Transpozeci sazdır. Pistonlu çalgıların en incesidir. Kısaca büğlü de denir. Bazılarının dediğine bakılırsa "Büğlü" adı, eskiden Fransızca'da bugle denilmiş olan "buffle" (Manda) adından hatırdadır: zira manda boynuzları eski zamanlarda çalgı gibi kullanılıyor, üflenerek öttürülüyordu. Bizdeki eski ihtiyar mızıkacılardan intikal eden hatıralara göre: eski büğlücülerimiz kelimenin "bükülü" sıfatıyla olan tesadüfi andırışmasına ve borunun bükümlü biçimine bakarak bu alete bükülü de derlermiş. Sarayın ilk Tanzimat Mızıkası'nda yer aldığını bildiğimiz aletin adını şair Ayni (Ölümü 1837) meşhur kasidesinde doğru olarak büğlü okunabilecek surette yazmıştır. Mi bemol küçük büğlü, pratik bakımından, sol anahtarlı dizek altındaki la notasından, 5. çizginin üst tarafındaki sol notasına kadar olan genişlikte çalar. Bu yazılı notalar kulak için üst küçük üçlüdeki sesleri verir. La notası, do işitilir. 5. çizginin üstündeki sol ise kulak için si bemoldür. XIX. yüzyılın başlangıcında icat ettiği bir trompet çeşidine İngiliz Halliday bugelhorn adını vermiştir. Bunun "horn" parçası sonradan atıldı. Büğlü ile küçük büğlü arasında genişlik farkı vardır. İkisi de 3 pistonludur. Küçüğü sakshorn ailesinin sopranosu sayılır. Fransa'da 1823 yılında kullanılmaya başlamıştı. Görünüş ve yapımcı pistonlu korneti andıran bu aletlerin farkı tınlayıştadır (Gazimihal, 1961, s. 144).

Mi bemol tonunda üretilmiş olan küçük büğlü bu haliyle küçük/minör üçlü yukarıdan ses vermektedir. Bu nedenle gerçek seslerini görebilmek için dördüncü çizgi fa anahtarı ile kontrol edilebilir. Ancak oktav farklarını dikkate almak gerekir.

Mi bemol küçük büğlü, mi bemol küçük klarinetle ünison/sesdeş olarak yapılmıştır. Mi bemol küçük büğlünün mekanizması ve teknik yapısı her yönden kornete benzer. Tınısı ve ses gücü kornet ve trompetlere göre zayıftır. Bandolardaki rolü, si bemol büğlünün ulaşamadığı tiz bölgelerde destek sağlamak amacını taşır. Fanfar orkestralarında da en tiz solist çalgı olarak görevlendirilebilmektedir.

Mi Bemol Küçük Büğlü için;

Yazılan/Notasyon  Duyulan/Ses 

1 Mi bemol Küçük Büğlü Partisi 



Yukarıda Do Majör tonundaki Mi bemol küçük büğlü partisi çalındığı zaman, Mi bemol Majör tonunda duyulmaktadır.



Görsel 1: Mi bemol Küçük Büğlü⁷

3.2. Si bemol Kontralto Sakshorn veya Si bemol Büğlü

Si bemol büğlü, kontralto kadın ses alanında görevlendirilen önemli bir bakır üflemeli çalgıdır. Teknik yapısı ve çalınması, ses alanı gibi özellikleri yönünden trompetlere benzer. Bu nedenle trompetçiler tarafından çalınır. Ancak bakır üflemeli çalgılar arasındaki ses ve özellikle tınısı açısından trompetten ayrı değerlendirilmesi gerekir. Trompete oranla kalağının daha büyük oluşu, borularının üçte ikisinin konik yapıda oluşu, büğlü sesini ve tınısını, trompete oranla daha yuvarlak, mat ve yumuşak bir nitelik kazandırmaktadır.

Si b Büğlü (Bugle en si b): Ses rengi nefis tatlı ve yuvarlaktır. Teneke sazlardan birleşik müzik takımlarında kornetlerden ziyade büğlü bulundurulmalıdır. Notaya yazılışına nazaran pratik genişliği sol anahtarlı dizeğin 2. ek çizgi altındaki fa diyez notasından, aynı dizeğin yukarı tarafından si b. notasına kadardır. Yani yazılı notaların birer büyük ikili alt tarafındaki sesleri iştiriz (Gazimihal, 1961, s. 5).

Ertuğrul Sevsay'ın *Orkestrasyon Çalgılama ve Orkestralama Sanatı* adlı kitabında yer alan bilgilere göre;

⁷ Erişim tarihi: 23 Nisan 2023. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Soprano_saxhorn-E_1098-IMG_7031-white.jpg

Bu alet 1830 yıllarında Avusturya'da, üzerinde perdeler olan doğal boruların geliştirilmiş şekillerine döner valfler eklenmesiyle elde edilmiştir. Bu nedenle flugelhorn geniş ve koni tarzındaki borusu ve orta çapta kalağı ile ona öncülük eden perdeli kornoların (perdeli boruların) şekillerini korumuştur. Derince bir ağızlığı vardır. Yakın zamanlarda bazı çalgıcılar daha yuvarlak, yumuşak ve korno sesine benzer bir tını elde etmek için huni tarzında bir ağızlık kullanmayı tercih etmektedirler. Bu ailenin en karakteristik çalgısı (soprano) flügelhorn'dur. Bu flügelhorn si b. bir çalgıdır (Sevsay, 2015, s. 109).

Büğü, tınısı ve sesi nedeniyle pek çok müzik çevrelerinde dikkat çekmektedir. Bu nedenle kullanımı sadece bando, armoni orkestraları fanfarlarla sınırlı kalmamış, çok farklı müzik gruplarında ve orkestralarda solist olarak da kullanılmakta ve önemi giderek artmakta, bestecilerin de dikkatini çekmektedir.

Si bemol Büğü, sesinin kendine has rengi/tınısı nedeniyle bandolar ve fanfar orkestralarında solist olarak görevlendirilmektedir. Ses rengi/tınısı oldukça sempatik, yumuşak ve yuvarlak olan büğü ne yazık ki senfoni orkestrası çalgıları arasında yer bulamamıştır. Büğü ile orkestraların, özellikle bakır üflemeli çalgıların daha çok ifade gücü kazanacağı ve zenginleşeceği açıktır. Büğünün ses genişliği ve mekanizması kornetler ve trompetlerle aynıdır. Bu nedenle trompetler ve kornetlerle karıştırılmaktadır. Oysa ses rengi/tını bakımından birbirlerinden farklıdır. Kornet partileri daha hareketli ve ritmik yapıya sahipken, büğü partileri daha yuvarlak, ezgisel ve yumuşak bir yapıya sahiptir. Büğünün kalın sesleri, kornetin ses bölgesine oranla daha çok kullanıma elverişlidir.

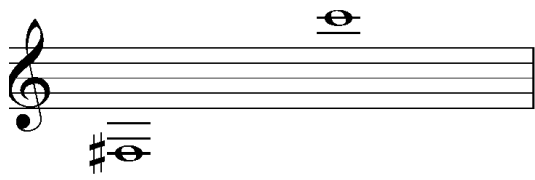
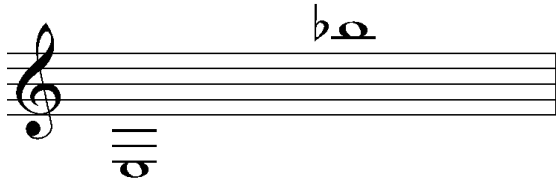
Notası ikinci çizgi sol anahtarında yazılan büğü, diyapazona göre büyük ikili aşağıdan duyulmaktadır. Seslerinin duyuluşunu doğru yerden kontrol etmek için dördüncü çizgi do anahtarıyla okumak gerekir.

Senfoni orkestra partiyonunun senfonik bando partiyonuna dönüştürülmesinde, büğü, senfoni orkestrasındaki klarinetlerin yerine görevlendirilmektedir. Senfoni orkestra partiyonunun fanfar partiyonuna dönüştürülmesinde ise keman partilerini sadeleştirerek kemanların yerine görevlendirilebilirler. Fanfar partiyonundaki büğüler topluluğu, senfoni orkestrasındaki kemanların yerini alabilirler.

Forte ve fortissimo nüanslarında çalan trompet ve trombonlar oldukça dikkat çekici bir ifade gücü kazanmaktadır. *"Trompetler, Zafer sahnelerinde, kahramanlığı ve yiğitliği anlatmak için kurgulanan törensel müziklerde, alt oktavda trombonlarla ünison olarak birleştiklerinde çok etkilidir"* (Çakar, 2017,s. 255). Zafer sahnelerindeki bu etkinin tersini ifade etmek için, daha yuvarlak ve yumuşak karakterdeki daha hafif temalar için ise, büğülerin bir oktav alttan katlanmasında tenor-baritonlar görevlendirilmektedir.

Armoni orkestraları ve bando partiyonlarında yer alan iki büğlü partisi için her partide iki yorumcunun görevlendirilmesi önerilir. Büğlülerin tiz bölgeleri, mi bemol küçük büğlü ile, alt partileri ise mi bemol alto ve tenor-baritonlarla desteklenmelidir. İkinci büğlü partileri, eşlik amacıyla kullanılırken, mi bemol altolar ve tenor-baritonlar topluluğuna katılmaktadır.

Si bemol büğlü için;

Yazılan/Notasyon	Duyulan / Ses
	

Si bemol Büğlü partisi



Si bemol Büğlü Partisinin Duyuluşu



Görsel 2: Si bemol Büğlü.⁸

⁸ Erişim tarihi: 23 Nisan 2023. <https://thompsonmusic.com/product/yamaha-yfh-631g/>

3.3. Mi bemol Alto Sakshorn veya Mi bemol Alto

Sakshornlar içerisindeki mi bemol alto sakshorn, mezzo soprano ile tenor arasında yer almaktadır. Teknik yapısı, mekanizması ve çalınması, ses alanı gibi özellikleri yönünden büğlüye benzer. Bakır üflemlerli çalgılar arasındaki ses ve özellikle tınısı açısından kornolara yakındır. Yapıldığı sesi “Do” dışında olan çalgılar için aktarım⁹ (transpoze) yapmak gerekir. Yapıldığı ses mi bemol olduğu için transpozisyoncu/aktarımcı¹⁰ bir çalgıdır. Duyuluşu bir büyük altılı aşağıdadır. Fanfar orkestraları, bandolar ve armoni mızıkalarında alto ses bölgesindeki arka plan akorlarını tamamlamak amacıyla eşlik olarak görevlendirilir. Mi bemol alto sakshorn için Mahmut Ragıp Gazimihal’in Musiki Sözlüğü’nde iki farklı tanım yer almaktadır:

Mi b. Alto: Büğlü veya sashorn cinsinden aletlerin bazılarında keza alto denir. Büğlü ile bariton arası olup Sax-alto veya Saxhorn alto da denilen pistonluların kısaltma adı böylece altodur. Yaylı çalgılar orkestrasında keman ile viyolonsel arasında viyolanın oynadığı role muadil işi, bakır nefesliler orkestrasında bunlar görür (Gazimihal, 1961, s. 12)

Mi b. Alto: Armoni ve fanfar mızıkalarında yer alan teneke saz. Korno partilerini çalar. Solo çalışı çok beğenilir. Yazılışa göre genişliği pratikte sol anahtarlı dizeğin alt tarafındaki si notasından, dizeğin üst tarafındaki la ve si bemol notasına kadardır. Fakat, kulak için, yazılışının bir büyük altılı alt tarafındaki sesleri verir. Transpozeci alettir (Gazimihal, 1961, s. 155)

Armoni mızıkaları ve bando partiyonlarında geçmişe dayalı repertuvarlarda üç parti olarak yer alan mi bemol altolar için her bir partide birer yorumcu yer alırken, fanfar orkestraları için her bir partide iki yorumcunun görevlendirilmesi önerilmektedir. Soprano ses bölgesiyle tenor ses bölgesi arasında yere alan bölgede görevlendirilen mi bemol altolar, armoni mızıkalarının, bandoların ve fanfar orkestralarının eski repertuvarlarında geniş yer bulmuşlardır. Ancak günümüzde pek kullanılmamaktadır.

Mi b. Alto Sakshorn / Mi b. Alto: Mi bemol alto sakshorn genellikle Mi bemol Alto adıyla anılır. Her şeyden önce bir eşlik çalgısıdır. Ses genişliği sol anahtarında alttaki üçüncü ek

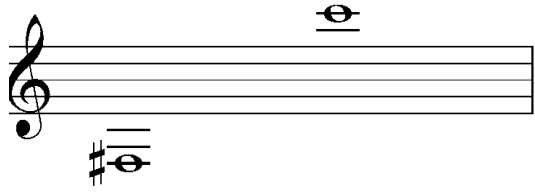
⁹ Aktarım (Transposition) : Bir müzik parçasını, yazılı bulunduğu dizinin derecelerini indirerek veya yükselterek aktarış. Bir sesin veya sazın genişliği bazı perdeleri çıkarmaya yetmediği taktirde aktarım yapılması zaruri olur. Parçanın modu (majör veya minör) muhafaza edilmekle beraber, tonalite değişimi yine de karakteri tahavvüle uğrattır (Gazimihal, 1961, s. 5).

¹⁰ Aktarımcı (Traspozisyoncu) Sazlar (Instrüments transpositeurs): Çalındığı zaman notada yazılı sesten farklı bir ses veren bütün sazlara böyle denir (Gazimihal, 1961, s. 5).


çizgi üzerindeki fa diyez ile dizeğin üstündeki ikinci ek çizgi do sesine kadardır. Duyuluşu bir büyük altılı aşağıdadır. Birinci ek çizginin altındaki do sesi ve altındaki sesler biraz dikkatli kullanılmalıdır. Genellikle arka plan akorlarının tamamlanmasında eşlik amacıyla kullanılır. Ses rengi büğlü kadar olmasa da armoni mızıkaları ve bandolar ve fanfarlardaki eşlik akorların tamamlayıcı rolüyle oldukça önemli bir yere sahiptir. Eksik olan korno ve trombon partilerinin de tamamlanmasını sağlarlar (Pares'ten aktaran Atakurt, 1950, s. 15).

Mi bemol alto sakshorn için;

Yazılan/Notasyon



Duyulan / Ses



Mi bemol Alto Sakshorn Partisi



Mi bemol Alto Sakshorn Partisinin Duyuluşu



Görsel 3: Mi bemol Alto Sakshorn¹¹

3.4. Si bemol Bariton Sakshorn veya Si bemol Tenor – Bariton

Genellikle bariton olarak adlandırılan bu bakır enstrüman, ses alanı olarak bas ile alto arasındaki bariton ve tenor ses bölgesinde görev almaktadır. Ses genişliği ve mekanizması si bemol büğlü ve mi bemol alto sakshorn ile aynıdır. Notaları 2. çizgi sol anahtarı ile yazılır. Çaldığı sesler, büyük ikili ve oktav aşağıdan duyulur. Gerçek sesleri kontrol etmek için 4. çizgi do anahtarı ile okumak gerekmektedir. Hem tenor, hem bariton bölgesinde görevlendirildiği için bazen bariton, bazen de tenor olarak adlandırılmaktadır. İkisi de aynı enstrümanı ifade etmektedir. Bu alanda karışıklığa yer vermemek için si bemol tenor-bariton başlığı kullanılmıştır.

Bariton: Yunanca barus (kalın, alçak) ve tonos (ses anlamında olarak ton) kelimelerinden birleşiktir. İtalyanca baritono, Fr. Ve Alm. Baryton, Fransızlar bu sese ayrıca “birinci basso”, almanlar “yarı basso” (Halbbas) diyorlar... Saz adı olarak bariton, pek muhtelif nefeslilere isimlik etmiştir. Saksafon ve sakshornlardan olan bu ağızlıklı teneke aletlerin registresi, kendi genel ses merdivenlerinde bassodan sopranoya kadar aşağı yukarı baritonun insan sesleri merdiveninde tuttuğu registreyi karşılar (Gazimihal, 1961, s. 32)

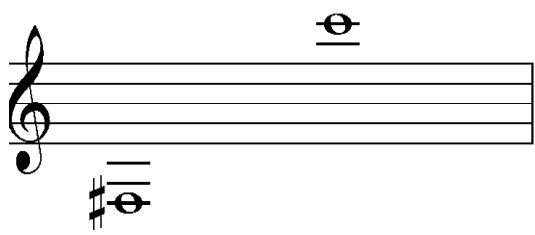
Tiz bölgelerdeki solo görevi si bemol büğlülere verilirken, tenor ve bariton bölgelerindeki solo görevli ise tenor-baritonlara verilir. Tenor baritonlar eksik fagot partilerini de tamamlayabilirler. Bando partiyonlarındaki eksik fagot partileri, si bemol tenor-baritonlarla tamamlanır. Eksik korno partilerin tamamlanmasında da baritonlar görevlendirilebilirler. Eşlik akorlarının tamamlanmasında mi bemol alto ve si bemol büğlülerle işbirliği yaparlar. Kamışlı çalgılar içerisinde saksafonlar ve ikinci klarnetlerle de işbirliği içerisinde bulunabilirler. Kamışlı çalgılar korosunun eksik kalan partileri tenor-baritonlar ve bakırlarla tamamlanınca çok daha iyi sonuçlar elde edilir. Tenor-baritonların boruları, trombonla kabaca aynı uzunluktadır. Tek farkı enstrümanın tasarımının küçük bir tuba şekline daha yakın olmasıdır.

Si b. Tenor-Bariton Sakshorn: Sakso bariton veya si bemol bariton, si bemol büğlüden bir oktav ve mi bemol altodan tam 4'lü aşağıdan ses vermektedir. Ses dizisi genişliği sol anahtarındaki altta üçüncü ek çizgi üzerindeki fa diyez'den, dizek üstündeki ikinci ek çizgideki do sesine kadardır. Tiz bölgelerdeki solo görevi si bemol büğlülere verilirken, tenor bariton bölgelerindeki solo görevli ise tenor-baritonlara verilir. Tenor-baritonlar, eksik fagot partilerini de tamamlayabilirler. Bandolarda 4 fagot yer almayabilir. Fakat partileri si bemol tenor-baritonlarla tamamlanır, katlanabilir. Eksik korno partilerin tamamlanmasında da tenor-baritonlar görevlendirilebilirler. Eşlik akorlarının tamamlanmasında mi bemol alto ve si bemol büğlülerle işbirliği yaparlar. Kamışlı çalgılar içerisinde saksafonlar ve ikinci klarnetlerle de işbirliği içerisinde bulunabilirler. Kamışlı çalgılar korosunun eksik kalan partileri tenor-baritonlar ve bakırlarla tamamlanınca iyi sonuçlar elde edilebilir (Pares'ten aktaran Atakurt, s. 108).


¹¹ Erişim Tarihi: 23 Nisan 2023. <https://music-centre.ch/product/alto-mib-geneva-mentor>

Si bemol bariton sakshorn için;

Yazılan/Notasyon




Duyulan / Ses



Si bemol Tenor-Bariton Sakshorn Partisi



























Si bemol Tenor-Bariton Sakshorn Partisinin Duyuluşu



Görsel 4: Si bemol Tenor-Bariton Sakshorn¹²

3.5. Mi bemol Küçük Büğlü, Si bemol Büğlü, Mi bemol Alto ve Si bemol Tenor - Baritonların Doğuşkan Sesleri ve Pozisyonları

Aşağıdaki tabloda üç ve dört pistonlu **mi bemol küçük büğlü**, **si bemol büğlü**, **mi bemol alto** ve **si bemol tenor - baritonların** pozisyonlarına göre pistonlarının işlevleri yer almaktadır.

Pistonlar			Pozisyonlar ve Doğuşkan/Armonik Seslerin Değişimi
1	2	3	
			Birinci pozisyonda, pistonlara basılmaksızın ana borudan çıkan doğuşkan/armonik sesler
			İkinci pozisyonda, ikinci (Kısa boruyu kontrol eden) piston basılı iken çıkan ana doğuşkan/armonik sesler, küçük ikili kalınlaşmaktadır.
			Üçüncü pozisyonda, birinci (Orta boruyu kontrol eden) piston basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, büyük ikili kalınlaşmaktadır.
			Dördüncü pozisyonda, birinci ve ikinci (Orta ve kısa boruları kontrol eden) pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, küçük üçlü kalınlaşmaktadır.
			Dördüncü pozisyonda, üçüncü (Uzun boruyu kontrol eden) piston basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, alternatif olarak küçük üçlü kalınlaşmaktadır.
			Beşinci pozisyonda, ikinci ve üçüncü (Kısa ve uzun boruları kontrol eden) pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, büyük üçlü kalınlaşmaktadır.
			Altıncı pozisyonda, birinci ve üçüncü (Orta ve uzun boruları kontrol eden) pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, tam dördü kalınlaşmaktadır.
			Yedinci pozisyonda, birinci, ikinci ve üçüncü (Orta, kısa ve uzun boruları kontrol eden) pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, artık dördü/eksik beşli kalınlaşmaktadır.

Tablo 2: Mi bemol Küçük Büğlü, Si bemol Büğlü, Mi bemol Alto ve Si bemol Tenor - Baritonların Pozisyonlara Göre Pistonlarının İşlevleri

¹²¹² Erişim Tarihi: 23 Nisan 2023. <https://cangozmuzik.com.tr/urun/CG-Conn-3-Pistonlu-Bariton-Horn-BH650/2316#gallery>

Aşağıdaki tabloda üç ve dört pistonlu **mi bemol küçük büğlü**, **si bemol büğlü**, **mi bemol alto** ve **si bemol tenor - baritonların** pozisyonları, ana sesleri ve doğuşkanları ayrıntılı olarak yer almaktadır.

Pistonlar			Pozisyonlardan Çıkan Doğuşkan/Armonik Sesler					
1	2	3						

Tablo 3: Mi bemol Küçük Büğlü, Si bemol Büğlü, Mi bemol Alto ve Si bemol Tenor - Baritonların Pozisyonları, Ana Sesleri ve Doğuşkanları

3.6. Si bemol Bas Sakshorn veya Si bemol Bas

Si bemol bas sakshorn veya sadece si bemol bas, si bemol tenor-baritonlarla ünison ses vermektedir. Bandolarda küçük bas veya efonyum olarak da adlandırılmaktadır. Tiz seslerinin güçlendirilmesi için si bemol tenor- baritonlarla desteklenmelidir. Si bemol tenor- baritonlara oranla kalın sesleri daha elverişlidir. Sesleri dördüncü çizgi fa anahtarında yazılmaktadır. Diyapazona göre duyuluğu bir büyük ikili aşağıdandır. “Si bemol Bas sakshorn, si bemol Büğluden bir oktav alttadır. Notası

dördüncü çizgi Fa anahtarıyla yazılır. Diyapazona nakletmek için bir ton alttan, üçüncü çizgi do anahtarıyla okunmalıdır” (Pares'ten aktaran Atakurt, 1950, s. 111).

Si bemol baslar, büğlü ile bir oktav oluştururlar. Büğlülerin bir sekizli altından ses vermektedir. Si bemol bas için yazılmış partiyi kontrol etmek için fa anahtarında yazılan ve büyük ikili alttan duyulan sesler, üçüncü çizgi do anahtarı ile okunması gerekir. Genellikle bir si bemol bas partisi yazılır. Bandolar ile fanfarlarda bir bariton solosu varsa bu aynı zamanda bariton ve bas solistliği görevini yapar. Bununla beraber bas eşlik partileriyle karşılaştırılmış bir solo partisi yazılmalıdır. Bir partide en az iki yorumcu görevlendirilmelidir.

Efonyum, yani si bemol bas sakshorn, si bemol tenor sakshorn ile zaman zaman karıştırılabilmektedir. Tenor sakshorn ile bariton sakshorn aynı çalgıyı ifade etmektedir. Bu nedenle böyle bir karışıklığa meydan vermemek için bu çalışmada özellikle “Si bemol tenor-bariton sakshorn” olarak vurgulanmıştır. Si bemol tenor-bariton sakshorn partileri sol anahtarında, efonyumun partileri fa anahtarında yazılmaktadır. İki çalgı arasında en belirgin özellik kalaklarıdır. Efonyumun kalağı daha geniş ve kalındır.

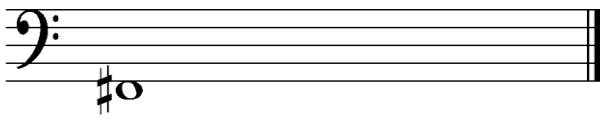
Senfoni orkestralarındaki viyolonsellerin yerine, bandolarda saksafonların yanı sıra si bemol tenor-baritonlar ve si bemol baslar görevlendirilmektedir. Bu durumda si bemol bas yorumcu sayısı altıya kadar çıkarılmaktadır. Bakır çalgılar için oluşturulan düo, trio ya da kuartetlerde bas partisi eşlikli veya eşiksiz olarak yalnız olarak bas soloya verilmektedir. Bandolar ve fanfar orkestralarında sahnede bas sesiyle şarkı söyleyen bir koro kısmını da temsil etmek için bütün basların toplu olarak kullanılabilceği de dikkate alınmalıdır. Eşlik çalgısı olarak si bemol baslar, Bandolarda, fanfar orkestralarında ve senfoni orkestralarındaki viyolonselleri temsil etmektedir. Viyolonseller, si bemol baslara oranla oldukça geniş olanaklara sahip oldukları için si bemol baslar tamamen viyolonselleri temsil edemeyebilirler. Bu durumlarda benzer ses alanlarına sahip olan bas sesli çalgılarla si bemol baslar desteklenmelidir. Bas partilerinin önemli geçişleri baritonlar ve trombonlarla birleştirilirse daha güçlü bir etki yaratılabilmektedir. Si bemol baslar, kalın bölgelerde zaman zaman mi bemol kontrabaslarla da işbirliği yapabilirler, ünison seslerde buluşarak bas partilerini güçlendirebilirler. Si bemol baslar için zor olan partiler, bas klarinetler, bariton ve saksafonlarla desteklenmesi gerekebilir.

Si bemol basların kalağı, si bemol tenor-baritonlara oranla daha geniştir. Si bemol basların kalağı konik, si bemol tenor-baritonların kalağı silindirikdir. Kalaktaki bu fiziksel özellik, si bemol baslara

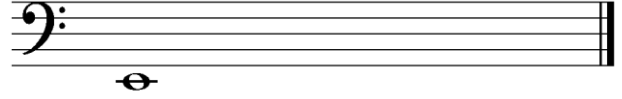
daha büyük ve parlak bir ton sağlamaktadır. Tenor tuba olarak da adlandırılmaktadır. Si bemol basların bazılarında dördüncü ve beşinci piston da yer alabilmektedir. Dördüncü ve beşinci pistonlar, si bemol baslara alt seslere doğru genişleme sağlamaktadır.

Si bemol Bas Sakshorn için;

Yazılan / Notasyon



Duyulan / Ses



Si bemol Bas Sakshorn Partisi



Si bemol Bas Sakshorn Partisinin Duyuluşu



Görsel 5: Si bemol Bas Sakshorn / Si bemol Bas¹³

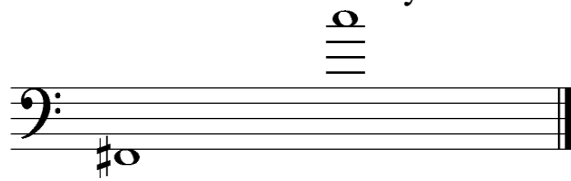
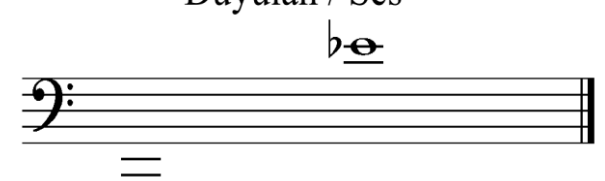
3.7. Mi bemol Kontrbas Sakshorn veya Mi bemol Kontrbas

Mi bemol kontrbas, armoni mızıkaları ve bandolarda kullanılan bir çalgıdır. Notası dördüncü çizgi fa anahtarıyla yazılan mi bemol kontrbas, bir büyük altılı aşağıdan duyulur. Mi bemol kontrbas için yazılmış partiyi kontrol etmek için fa anahtarında yazılan ve büyük altılı alttan duyulan sesler, üçüncü çizgi fa anahtarı ile okunması gerekir. Mi bemol kontrbas partisi, si bemol bas ile si bemol kontrbas arasında zikzaklar çizen bir yapıya sahiptir. Armoni mızıkaları ve bandolar ile fanfar partiyonlarında geçmişe dayalı repertuvarlarda bir mi bemol kontrbas partisi yer almaktadır.

Mi bemol kontrbaslara bir parti yazılır ve her partide iki çalıcı bulunmalıdır. Mi bemol kontrbas her şeyden önce bir eşlik sazıdır ve bas partisinde, kontrbas partisinde görevlendirilir. Solo partiler Mi bemol kontrbasa uygun düşmemektedir. Mi bemol kontrbaslar, si bemol bas ve si bemol kontrbaslarla senfoni orkestrasının yaylı kontrbasların görevlerini kendi aralarında paylaşırlar (Pares'ten aktaran Atakurt, 1950, s. 111).

Mi bemol kontrbas, ünison olarak veya bir oktav alttan saksafonları ve bas klarinetleri desteklemek amacıyla kullanılabilir. Trombonların bas partisi eksik veya yetersiz ise mi bemol kontrbas, trombonların kalın seslerini desteklemesi için görevlendirilebilir. Mi bemol kontrbas için 8'lik ve 16'lık süre değerlerini aşmayan orta hızdaki partiler yazılmalıdır. Günümüzde armoni mızıkaları ve bando partiyonlarında mi bemol kontrbas partisi yer almamaktadır.

Mi b. Kontrbas Sakshorn için;

Yazılan / Notasyon	Duyulan / Ses
	

¹³ Erişim Tarihi: 23.04.2023. https://www.dv247.com/en_GB/GBP/Yamaha-YEP-321-Bb-Euphonium-Four-Valves-Clear-Lacquer/art-BLA0001729-000

Mi bemol Kontrabas Sakshorn Partisi



Mi bemol Kontrabas Sakshorn Partisinin Duyuluşu



Görsel 6: Mi bemol Bas Sakshorn veya Mi bemol Kontrabas¹⁴

3.8. Si bemol Kontrbas Sakshorn veya Si bemol Kontrbas

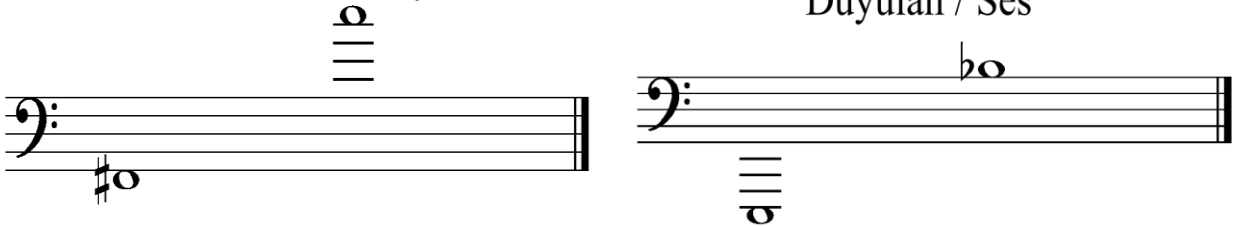
¹⁴ Erişim Tarihi: 23.04.2023. <https://www.algam-webstore.fr/jupiter-tuba-mib-vern-i-jtu1020-504036.html>

Si bemol kontrabas, si bemol basın bir sekizli/oktav altında yer almaktadır. Notası dördüncü çizgi fa anahtarıyla yazılan si bemol kontrabas, bir büyük ikili ve bir sekizli/oktav aşağıdan duyulur. Si bemol kontrabas için yazılmış partiyi kontrol etmek için fa anahtarında yazılan ve bir büyük ikili ve bir sekizli/oktav aşağıdan duyulan sesler, üçüncü çizgi do anahtarı ile okunması gerekir. Armoni mızıkaları ve bandolar ile fanfar partiyonlarında bir si bemol kontrabas partisi yer almaktadır. Her bir parti için 3 yorumcunun bulunması gerekir. Piyano ve piyanissimo nüansında uzun seslerdeki yorumu oldukça etkilidir. “Yalnız veya Mi bemol kontrabaslarla birlikte kullanıldığında mükemmel bir bas çizgisi oluştururlar. Ayrı notalar veya uzun sesler halinde saksafonları, bas klarinetleri katlarlar” (Pares’ten aktaran Atakurt, 1950, s. 111).

Senfoni orkestrasındaki yaylı kontrabaların yerine, armoni mızıkası ve bandolarda Si bemol kontrabaslar kullanılmaktadır. Senfoni orkestrasındaki yaylı kontrbaslar için yazılmış bütün partileri icra ederler. Si bemol kontrbaslar, Si bemol basları bir sekizli/oktav aşağıdan katlar durumunda görevlendirilirler. Ara sıra bas saksafonları veya bas klarinetleri de aynı şekilde bir sekizli/oktav aşağıdan katlayacak şekilde görevlendirilebilmektedir. Armoni mızıkaları ve bando partiyonlarında yaylı kontrabas yer alsa bile Si bemol kontrbasların kullanılmasından vaz geçilmemelidir.


Si bemol Kontrabas Sakshorn için;

Yazılan / Notasyon




Duyulan / Ses

Si bemol Kontrabas Sakshorn Partisi



Si bemol Kontrabas Sakshorn Partisinin Duyuluşu

































Görsel 7: Si bemol Kontrabas Sakshorn veya Si bemol Kontrabas¹⁵

3.9. Si bemol Bas, Mi bemol Kontrbas ve Si bemol Kontrbasların Doğuşkan Sesleri ve Pozisyonları

Aşağıdaki tabloda üç ve dört pistonlu si bemol bas, mi bemol kontrbas ve si bemol kontrbasların pozisyonlarına göre pistonlarının işlevleri yer almaktadır.






















Pistonlar				Pozisyonlar ve Doğuşkan/Armonik Seslerin Değişimi
1	2	3	4	
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Birinci pozisyonda, pistonlara basılmaksızın ana borudan çıkan doğuşkan/armonik sesler
<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	İkinci pozisyonda, ikinci (Kısa boruyu kontrol eden) piston basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, küçük ikili kalınlaşmaktadır.
<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Üçüncü pozisyonda, birinci (Orta boruyu kontrol eden) piston basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, büyük ikili kalınlaşmaktadır.
<input checked="" type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Dördüncü pozisyonda, birinci ve ikinci (Orta ve kısa boruları kontrol eden) pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, küçük üçlü kalınlaşmaktadır.
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	Dördüncü pozisyonda, üçüncü (Uzun boruyu kontrol eden) piston basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, alternatif olarak küçük üçlü kalınlaşmaktadır.
<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	Beşinci pozisyonda, ikinci ve üçüncü (Kısa ve uzun boruları kontrol eden) pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, büyük üçlü kalınlaşmaktadır.
<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	Altıncı pozisyonda, birinci ve üçüncü (Orta ve uzun boruları kontrol eden) pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, tam dördü kalınlaşmaktadır.
<input checked="" type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	Yedinci pozisyonda, birinci, ikinci ve üçüncü (Orta, kısa ve uzun boruları kontrol eden) pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, artık dördü/eksik beşli kalınlaşmaktadır.
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	Sekizinci pozisyonda, dördüncü (Si bemol pistonu) piston basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, tam beşli kalınlaşmaktadır.





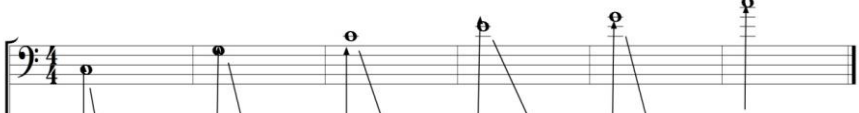














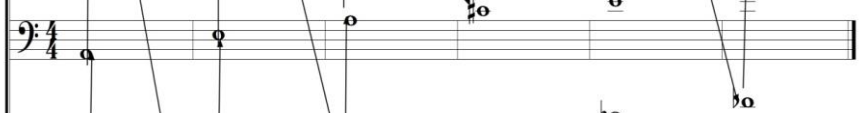










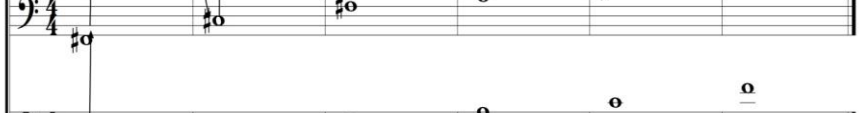
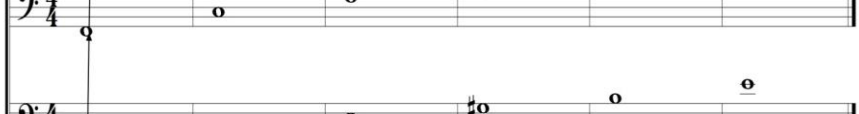
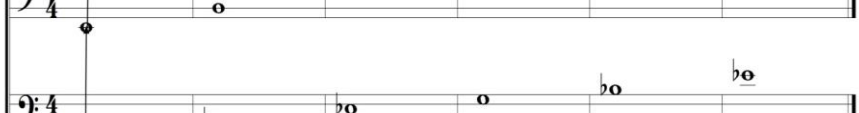
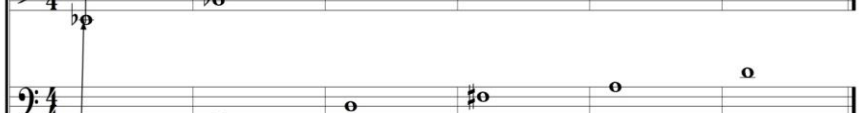
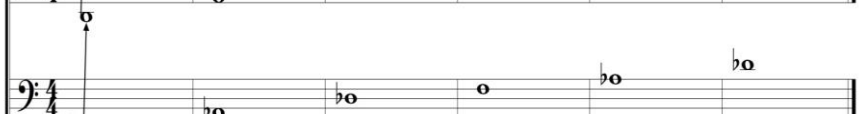
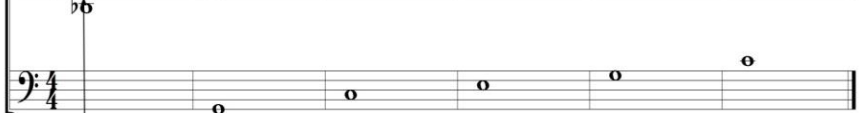

¹⁵ Erişim Tarihi: 23.04.2023. <https://www.muzikreyonu.com/yamaha-ybb321-bbb-tuba>

				Dokuzuncu pozisyonda, ikinci ve dördüncü (Si bemol pistonu ve kısa boruyu kontrol eden) pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, küçük altılı kalınlaşmaktadır.
				Onuncu pozisyonda, birinci ve dördüncü (Si bemol Pistonu ve orta boruyu kontrol eden) pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, büyük altılı kalınlaşmaktadır.
				On birinci pozisyonda, birinci, ikinci ve dördüncü (Si bemol pistonu, kısa ve orta boruyu kontrol eden) pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, küçük yedili kalınlaşmaktadır.
				On ikinci pozisyon, ikinci, üçüncü ve dördüncü (Si bemol pistonu, kısa ve uzun boruyu kontrol eden) pistonlar basılı iken çıkan doğuşkan/armonik sesler, büyük yedili kalınlaşmaktadır.
				On üçüncü pozisyonda, birinci, üçüncü ve dördüncü (Si b.emol pistonu, orta ve uzun boruyu kontrol eden) pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, bir sekizli kalınlaşmaktadır.
				On dördüncü pozisyonda, tüm pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, küçük dokuzlu kalınlaşmaktadır.
				On beşinci pozisyonda, dördüncü (Si bemol pistonu) piston basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, büyük dokuzlu kalınlaşmaktadır.

Tablo 4: Si bemol Bas, Mi bemol Kontrbas ve Si bemol Kontrbasların Pozisyonlara Göre Pistonlarının İşlevleri

Aşağıdaki tabloda üç ve dört pistonlu **si bemol bas, mi bemol kontrbas ve si bemol kontrbasların** pozisyonları, ana sesleri ve doğuşkanları ayrıntılı olarak yer almaktadır.

Pistonlar				Pozisyonlardan Çıkan Doğuşkan/Armonik Sesler
1	2	3	4	
				
				
				
				
				
				
				

Tablo 5: Üç ve Dört Pistonlu Si bemol Bas, Mi bemol Kontrbas ve Si bemol Kontrbasların Pozisyonları, Ana Sesleri ve Doğuşkanları

SONUÇ

Bu çalışmada ele alınan mi bemol küçük büğlü, si bemol büğlü, mi bemol alto, si bemol tenor-bariton, si bemol bas veya efonyum, mi bemol kontrabas ve si bemol kontrabas gibi bakır üflemeli çalgılar, “Sakshornlar” olarak tanımlanmaktadır. Çalgı grubu adını, tasarımcısı olan Belçikalı Adolphe Sax (1814-1894)’tan almıştır.

Sakshornlarda yer alan mi bemol küçük büğlü, si bemol büğlü, mi bemol alto, si bemol tenor-bariton partileri sol anahtarında yazılmaktadır. Geriye kalan efonyum veya si bemol bas, mi bemol kontrabas ve si bemol kontrabas partileri de fa anahtarında yazılmaktadır.

Sakshornlarda yer alan bu bakır üflemeli çalgılar, daha çok big band, üflemlî çalgılar orkestrası, fanfar orkestrası ve çeşitli bandolar gibi müzik topluluklarında kullanılmaktadır. Efonyum veya si bemol bas sakshorn, bas ve kontrabas ses grubunda yer alan bakır üflemeli çalgıların ilk örneği olarak değerlendirilmektedir.

Bugün bile efonyum terminolojisi tamamen standartlaştırılmamıştır. Si bemol bas sakshorn veya efonyum için, İtalyanca 'flicoino basso', Fransızca 'saxhorn-basse' veya 'clarion-basse', İspanyolca efonyum benzerine 'bombardino', Almancada 'kleine bass' veya 'baryton' terimlerinin kullanılması bu karışıklığın ifadesidir. Aslında en açık ve kısa anlamıyla efonyum bir tenor tubadır. Daha önceki dönemlerde kullanılmış olan ofikleid ve serpent ile hemen hemen aynı ses aralığına sahiptir.

Sakshornlar içinde yer alan mi bemol küçük büğlü, si bemol büğlü, mi bemol alto ve si bemol tenor bariton gibi notaları ikinci çizgi sol anahtarında yazılan çalgılar ile si bemol bas, mi bemol kontrabas ve si bemol kontrabas gibi notaları dördüncü çizgi fa anahtarında yazılan çalgıların pozisyonlarına göre pistonlarının işlevleri ayrı ayrı tablolaştırılarak daha anlaşılır hale getirilmiştir. Söz konusu bu çalgıların pozisyonları, hem sol anahtarında yazılanlar, hem de fa anahtarında yazılanlar olarak ayrı ayrı ana sesleri, doğuşkanları ve pozisyonları dizeler üzerinde detaylı bir şekilde gösterilmiştir.

Sakshornlardaki çalgılar daha yakından tanındıkça hem besteciler, hem yorumcular açısından daha da ilgi odağı haline gelebilecektir. Besteciler, orkestra şefleri ve müzik kuramcıları ile bu alandaki bakır üflemeli çalgılara ilgi duyanlara yönelik olarak söz konusu bu çalgıların kolay anlaşılır olması

için, partilerinin yazıldığı anahtarlarda ses alanları, transpozisyonları ve pozisyonları örneklendirilmiştir.

KAYNAKÇA

Çakar, D. (1994) Armoni Mızıkaları ve Bandoların, Çoksesli Türk Müziğinin ve Türk Müzik Eğitiminin Gelişmesine Katkıları. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. G. Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara

Çakar, D. (2017) *Senfonik Orkestralarda Yer Alan Bakır Üflemeli Çalgılarda Doğuşkanlar, Valf Sistemleri ve Pozisyonlar*. Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi, https://fs.hacettepe.edu.tr/sahnevemuzik/dosyalar/sayi_5/sayi5_12.pdf (Erişim Tarihi 06 Mayıs 2023)

Gazimihal, M.R. (1961). *Musiki Sözlüğü*. Milli Eğitim Basımevi, İstanbul

Karcıhoğlu, İ. (2011). *18. Yüzyıl Standart Orkestra Çalgılarının 20.Yüzyılda Genişletilmiş Çalgı Teknikleriyle Kullanımı*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Pares, G. (1950). *Askeri Muzika Sazları Bilgisi ve Armoniye Yazma Sanatı*, (Çev: Atakurd, İ.) Paris/Kabil.

Piston, W. (1955). *Orchestration*, W.W. Northon & Company, New York.

Say, A. (2012). *Müzik Sözlüğü*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları Dördüncü Basım. Ankara

Sevsay, E. (2015). *Orkestrasyon Çalgılama ve Orkestralama Sanatı*. Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.

Sözer, V. (1996). *Müzik Ansiklopedik Sözlük*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Başvuru Tarihi: 09.05.2023 / Kabul Tarihi: 14.07.2023 / Özgün Makale

CLAUDE DEBUSSY’NİN “APPARITION” ADLI CHANSON’UNUN ŞAN VE PİYANO TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Funda YAZIKSIZ¹

Ayça YILMAZ²

ÖZ

19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyıla uzanan empresyonizm akımı, insanın duygularını ön plana çıkarmayı amaçlamış olan Romantik döneme karşıt olarak doğmuş, bütün sanat dallarını ama en çok da resim sanatını etkilemiştir. Ses ve enstrüman müziğinde empresyonizmin müzikal renk arayışını sonuna kadar kullanan Claude Debussy, ses kullanımında Fransız dilinin özelliklerine bağlı kalmış, şan müziği yazarken biraz konuşma ritmi, biraz melodi anlayışına bağlı kalarak serbest bir oluşum yaratmıştır. Çalışmanın amacı, Claude Debussy’nin, “Apparition” adlı eseri, klasik Lied (Alman halk şarkısı) formu ile olan benzerlik ve farklılıklarına göre incelenmiştir. Bu inceleme, Empresyonizm ile bağıntılı olup, piyano tekniği ve şan açısından ele alınmıştır. Piyanist açısından teknik gerekliliklere ilaveten, şarkıcı açısından da şan tekniği ve yoruma dayalı incelemeler ve öneriler ifade edilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın sonucunda, piyanist ve şarkıcının Claude Debussy’nin “Apparition” adlı Chanson’unu icra ederken dikkat etmesi gereken teorik, müzikal, teknik ve yoruma dayalı gereklilikler belirtilmiştir. Elde edilen bu bilgilerin icra esnasında yorumculara fayda sağlayacağı düşünülerek, önerilerde bulunulmuştur. Çalışma iki bölümden oluşmakta olup, ilk bölümde şan, ikinci bölümde ise, piyano tekniği açısından incelemelerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Claude Debussy, Şan Tekniği, Piyano Eşliği, Empresyonizm, Chanson.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, İcra Sanatları Fakültesi, Ses Eğitimi Bölümü, Opera ve Popüler Müzikler Anasanat Dalı.

E-mail: funda.yaziksiz@mgu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0003-4622-9807

² Öğr. El., Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Opera Anasanat Dalı.

E-mail: ayca-yilmaz@hacettepe.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-1790-452X

AN ANALYSIS OF CLAUDE DEBUSSY'S CHANSON NAMED "APPARITION" IN TERMS OF VOICE AND PIANO TECHNIQUE

ABSTRACT

Impressionism movement, which stretched from the end of the 19th century to the 20th century, born in opposition to the Romantic Era, which aimed to bring human emotions to the fore, affected all branches of art, but most of all, the art of painting. The aim of the study is to examine Claude Debussy's "Apparition" according to its similarities and differences with the classical Lied (German folk song) form. This review is related to Impressionism and is discussed in terms of piano technique and singing. In addition to the technical requirements for the pianist, it has been tried to express the analysis and suggestions based on the singing technique and interpretation for the singer. As a result of the study, theoretical, musical and technical requirements that the pianist and singer should pay attention to while performing Claude Debussy's "Apparition" Chanson are stated. Considering that this information will benefit the commentators during the execution suggestions have been made. The study consists of two parts, in the first part, the piano and in the second part, singing technique.

KeyWords: *Claude Debussy, Singing Technique, Piano Accompaniment, Impressionism, Chanson.*

1. GİRİŞ

Türkçe’de İzlenimcilik olarak dile getirdiğimiz Empresyonizm, önce resim sanatında ortaya çıkmıştır. Claude Monet’nin “Impression” isimli tablosundan adını almıştır. Resimdeki Empresyonizm akımı, sınırları ortadan kaldırarak derinlik algısını değiştirmiştir (Selanik, 1996, s. 254-255). Edebiyatta ise, Mallarme, Baudlaire ve Verlain’in şiirlerinde her şey, renkli, uçucu empresyonlara (izlenimlere) dönüşmüştür. Müzikte ezgi, armoni ve ritim gibi temel kavramların kuralları yıkılmaya başlamıştır. 1862- 1918 yılları arasında yaşamış olan Fransız besteci Claude Debussy, klasik müzikte empresyonizm akımının temsilcilerinden biri olmuştur (Byrnside, R. L., 1980, s.50-60). Claude Debussy'nin müziği, çevresinin bir ürünü olarak gelişmiş ve 20.yüzyılın tonal müziği olarak tanımlanmaktadır (Forqurean, 2014, s.32-38). Claude Debussy, kendine özgü müzikal sesini keşfederken, sembolist yazarlar Maurice Maeterlinck, Stéphane Mallarmé ve Paul Verlaine’in eserlerini ele almış ve kendi müziğinde aradığını, bu yazarların eserlerinde bulmuştur. Claude Debussy'nin vokal müziği, piyano ve orkestra eserlerinin gölgesinde kalmamış, şarkıları oldukça özgün ve etkileyici olmuştur. Maeterlinck’in eserleri, Debussy’nin sembolizme yönelmesinde ilham olmuştur, hatta bestecinin tek ve kusursuz operası olan Pelléas et Mélisande’nin librettosu söz konusu yazara aittir (Nitze, & Wilkins,1913, s.14-20). Söz konusu Chanson olan Stéphane Mallarmé’nin “Apparition” isimli şiiri, Claude Debussy’ye 1884 yılının ortalarında verilmiş olup, bu Lied 1926’ya kadar basılmamıştır (Yeats,1961, s.48).

Tını ve duyuş hassasiyetini ön planda tutan kendine özgü armonik anlayışıyla, alışlagelmiş ritim ve ölçü birimi kurallarını sarsan tutumuyla, kromatizmi tonal kurallarla çözümlenemeyecek şekilde kullanmasıyla Debussy, geleneksel müzik anlayışını geri dönülemeyecek şekilde değiştirmiştir. İçinde yaşadığı dönem müziğinde teknik ve yazılı kurallar dışında da duyumsal kavramlarını önünü açarak, geçmişi geride bırakmayı başarmıştır. (Say, 2006, s.460.)

O bir dâhiydi, dâhilerle dolu bir yüzyılın en büyüklerinden biriydi. Müzikte izlenimcilik ekolünün kurucusuydu; ona bir biçim, bir dil, bir ruh ve en güzel eserlerini verdi. Genel olarak Fransız müziğine, yıllardır eksik olan itici gücü sağladı. Alman etkisinden kurtararak ona Fransız karakteriyle uyumlu bir tarz miras bıraktı(Hughes,1950, s.492.).

Fransız üslup ve geleneklerine göre yazılmış bu eserin incelenmesinde kullanılan kaynak taraması, gerek fonetik, gerekse şan ve piyano tekniği açısından Türk müzisyenlerin dönem ile ilgili birikim kazanmasına ve yorumculuklarında ilerlemelerine yardımcı olması amaçlanmıştır. Çalışma literatür taraması yapılarak, Claude Debussy’nin “Apparition” isimli eseri üzerinde

empresyonist izler göz önüne alınarak, şan icracısı ve piyano yorumu açısından genel bir inceleme yapılmıştır.

2. ANA BÖLÜM

2.1 Debussy Müziğinin Şan Tekniğine Etkisi

Tüm sanat dallarında temel özelliklerini koruyan Empresyonizm, müzik alanında büyük değişimlere yol açmıştır. Çağlar boyu gelişmiş klasik armoni, form ve ton düzenini yıkan ve müzikte yapılması yasak olan kullanımları uygulamayı uygun gören bu anlayış, dönemin sanatçılarında oldukça büyük bir tepki uyandırmıştır (Abbate, 1998, s.67-96).

Debussy'nin şarkıları, başarı elde ettiği eserler arasında önemli bir yer teşkil etmektedir. Melodilerindeki estetik, piyano eşliğinde ve şan partisinde açıkça kendini göstermektedir (DeVoto, 2018, s.692).

Debussy'nin Apparition adlı eserinin vokal partisi son derece lirik ifadelerle dolu ve kulağa hoş gelen heyecanlı melodilerin yoğunluğu ile bezenmiştir (Carman, 2015, s.657).

Mallarmé'nin birçok şiiri gibi "Apparition" da bir kayıp, özellikle sevilen birinin yokluğu ve kişinin hafıza yetisi aracılığı ile varoluşunu anlatmaktadır. Şiir, kadınsı bir sembolün çok yönlü imgelerine odaklanan, sırayla zıt ve iç içe geçmiş iki bölümden oluşmaktadır. Debussy de şiirdeki bu imgelere, müzikal benzerlikler kurarak yanıt vermiştir. Mallarmé'nin şiirinde birbirine zıt duygular olan yakınlık ve uzaklık hislerini Debussy de eserinde müzikal olarak kullanmıştır. Ayrıca bestecinin armoni seçimi, dinleyicinin şan partisini algılaması yönünde de bir etkiye sahiptir (Wilson, 1999, s.138-220).

Debussy ve Ravel, klasik armoninin bütün yasaklarını aşmışlardır. Bu bakımdan klasik armonideki yapılmaz denen tüm bağlantılar, yapılırsa, empresyonist armoninin esasları ortaya çıkmış olur. Yani paralel tam uyumlar, yedili uyumlar, dokuzlu uyumlar; sonorite akorları, serbest kromatik bağlantılar, Çin modlarından çıkan artık beşli akorlar gibi... (Baran, 1997 s. 1).

Şarkı söyleme tarihi incelendiğinde, Fransa'da dindışı müziğin dışına çıkılmasına vesile olan Chanson, 16.yüzyılda yaygın bir müzik formu şeklinde kullanılmaktadır. En önemli özelliği ise, halkla bütünleşmiş şarkılar olması ve sözle müziğin birbiriyle olan uyum niteliği taşımasıdır (Brown, 1963, s.1400-1550).

Debussy'nin vokal literatürü, kelimeleri oluşturan seslerin doğasındaki derinliğe dayanmaktadır. Besteci, konuşma dilindeki Fransızca ile şarkıdaki Fransızca'nın birlikteliği ile

oluşturduğu uyumu, Fransızca anlatımı yeniden inşa ederek sonuçlandırmıştır (Menerth Jr, 1966, s.49).

Debussy'nin bu Chanson'u, henüz yirmili yaşlarında yazmış olduğu "Quatre chansons de jeunesse" isimli albümün dördüncüsüdür. 1882-1884 yılları arasında Paris'te yazılmış olup, albümü ilham perisi olmuş olan amatör soprano Madamé Blanche Vasnier'e adamıştır. Albümdeki şarkılar neşeli, kıvrak ve melodiktir. Apparition ise, rüya etkisinde gibi heyecanlı bir ifade içeren şarkı formu özelliğindedir. Besteci, insan sesinde, sesin güzelliğini, ince armoniyi, esnek modülasyonu ve renk etkileşimini ararken, melodik çizginin güzelliğini ve çekiciliğini bu eserinde açıkça ifade etmiştir.

Chanson'un incelenmesinde şarkıcıya fayda sağlayacak fonetik bilgiler yer almak ile beraber, ilgili kaynak dipnot ve kaynakçada verilmiştir. Eser incelemesine geçmeden önce, Stéphane Mallarmé tarafından yazılan ve Claude Debussy'e ilham olan bu şiirin Fransızca metni ve Türkçe çevirisi aşağıda yer almaktadır.

“Apparition”

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.
—C'était le jour béni de ton premier baiser.
Ma songerie aimant à me martyriser
S'enivrait savamment du parfum de tristesse
Que même sans regret et sans déboire laisse
La cueillaison d'un Rêve au cœur qui l'a cueilli.
J'errais donc, l'œil rivé sur le pavé vieilli,
Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue
Et dans le soir, tu m'es en riant apparue
Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées

Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées.³

“Apparition”

Mehtap üzülüyordu. Melekler gözyaşları içinde hayaller kurarak,
Beyaz hıçkırıklar süzülürken mavi başlarından,
Parmaklarının arasındaki keman yayıyla,
Buğulu çiçeklerin sakinliği arasında, hüzünlü ezgiler çalıyorlardı.
Gün, ilk öpücüğünün kutsal günüydü.
Bana acı çektirmekten zevk alan hayal gücüm,
Hüznün kokusundan, bilgece sarhoş oluyordu.
Hatta pişmanlık duymadan, ne de üzüntü,
Bir hayalin dalından koparılmasını, onu koparanın kalbine bırakıyor.
Ben ise öylece geziniyordum,
Gözlerim eskimiş kaldırım taşlarına takılı.
Bana görüldüğün zaman güneş saçlarındayken sokakta,
Ve gece, gülümserken bana,
Ve gün ağarırken,
Bir zamanlar mutlu çocukluğumun güzel rüyalarının üstünden geçen,
Ve her zaman yarı kapalı avuçlarından kar taneleri gibi,
Mis kokulu yıldızların beyaz buketlerini bırakan peri kızını gördüğümü sandım.⁴



Şekil 1. Claude Debussy'nin “Apparition” Chanson'u⁵ (2. ve 3. ölçü).

³ <https://poets.org/poem/apparition-1>. Erişim Tarihi: 24.06.2023.

⁴ Türkçe Çeviri: İnci Gül

⁵ [https://imslp.org/wiki/Apparition_\(Debussy%2C_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Apparition_(Debussy%2C_Claude)). Erişim Tarihi: 24.06.2023.

Şekil 1'deki Chanson'un girişinde bulunan "rêveusement" ifadesi "hülyalı" anlamına gelmektedir, bu nedenle şarkıcı cümleye nefesi kesintisiz üfleyerek, düz, abartısız vibrato ile piano (hafif) şekilde giriş yapmalıdır.



Şekil 2. Claude Debussy'nin "Apparition" Chanson'u (4.ve 5.ölçü).

Şekil 2'de her ne kadar cümle bağı "De séraphins en pleurs" cümlesinde yer alsa da, anlam ve müzik cümlesi açısından, devamında gelen "révant (Şekil 3, 6. ölçü) den sonraki virgülden nefes almak, legato (bağ) açısından daha uygundur.



Şekil 3. Claude Debussy'nin "Apparition" Chanson'u (6.ölçü).



Şekil 4. Claude Debussy'nin "Apparition" Chanson'u (8. ve 9.ölçü).

Şekil 4, 8. ölçüdeki fa naturel, soprano için pasaj notası olmasından dolayı, o notaya denk düşen “fl” harflerini net biçimde telaffuz ederek, notaya da aksan vererek (fazla abartmadan) giriş yapılması şan pozisyonu açısından elzemdir.

Şekil 5. Claude Debussy'nin “Apparition” Chanson’u (10-14.ölçü).

10. ve 11. ölçüde yer alan “fa” notalarına denk düşen “sanglots” kelimesinde “-glots” hecesindeki “gl” harflerine verilen aksan ve belirgin telaffuz, daha önce de belirtildiği üzere, notanın soprano seslerin pasaj notası olmasından dolayı oluşabilecek itik veya notanın pest (düşük frekans) olma riskini ortadan kaldıracaktır. Ayrıca, 11. ölçünün sonuna kadar tek nefeste söylenmesi gerektiği için, iyi ve kontrollü nefes bu cümleyi söyleyebilmek için önemlidir.

Şekil 6. Claude Debussy'nin “Apparition” Chanson’u (13. ve 14. ölçü).

Şekil 6, 13. ölçüdeki “C’était” kelimesinde yer alan “e” sesi “i” sesine benzeyen dar bir formdadır (Brewer, 2022, s. 26). La bemol notasının tam frekansında çıkması için şarkıcı, bu

sesi serbest çene pozisyonunu bozmadan geniş “e” olarak çıkarmalıdır (Nitze, & Wilkins, 1913, s. 7).

The image shows a musical score for Claude Debussy's "Apparition" Chanson, measures 18-23. The score is in G-flat major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "- mant à me marty - ri - ser S'e_nivrait savam_ment du parfum de tris... - tes - se Que même sans re - gret et sans dé.boi.re". The piano part includes chords and arpeggios, with dynamics like *p* and *f* indicated.

Şekil 7. Claude Debussy'nin "Apparition" Chanson'u (18-23 ölçüleri).

Şekil 7, 18. ölçüde yer alan fa notası 19. ölçüde aynı oktavda edip yine aynı ölçüde bir oktav aşağısına inmektedir. Ard arda gelen bu notalara inişin sağlam olması için nefes kontrolü ve pozisyonundan ödün vermemek gerekmektedir. Yapılan yanlışlardan biri de bu notaların üzerindeki noktalı tenuto işaretlerinden dolayı, heceleri baskılı söyleme durumudur. 19. ölçüdeki bu notalar aksanlı değil, daha belirgin konuşularak söylenmelidir. 21. ölçüde bulunan "-tesse" hecelerindeki Sol naturel sesinde yer alan "e" sesi geniş bir formda olmasına rağmen, notanın uzun olmasından dolayı çeneyi serbest pozisyonunda muhafaza etmek önemlidir.

22. ölçüdeki "Que" kelimesindeki "u" harfi telaffuz edilmez sessizdir (Nitze & Wilkins, 1913, s. 10) fakat tiz olan La bemol notasına denk düşmesinden dolayı "kö" gibi geniş bir formda söylemek notanın tam frekansında çıkması açısından önemlidir.

The image shows a musical score for Claude Debussy's "Apparition" Chanson, measures 22-23. The score is in G-flat major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "m'es en ri_ant ap - pa - ru - e". The piano part includes chords and arpeggios, with dynamics like *p* and *f* indicated.

Şekil 8. Claude Debussy'nin "Apparition" Chanson'u (37. ve 38. ölçü).

Şekil 8, 37. ölçüdeki tiz La bemol notasındaki "e" sesi yukarıdaki örneklerdeki gibi yine geniş formda olması, şarkıcının notayı daha rahat çıkarabilmesini sağlamaktadır. Devamındaki 38. ölçüdeki "-ru" hecesi "ü" sesini vermekte olup (Nitze, & Wilkins, 1913, s. 10) "ö" gibi telaffuz edilmesi gerekmektedir çünkü aynı kelime ve hece devamında daha da tiz bir notada tekrar gelecektir ve telaffuz bakımından eşit olmalıdır.



Şekil 9. Claude Debussy'nin "Apparition" Chanson'u (39. ve 40. ölçü)

Şekil 8, 38. ölçüden sonra pozisyonu ve nefes desteğini bırakmadan 39. ölçüye bağlamak bu Chanson'un en zor cümlelerinden biri sayılabilir. Teknik ve ifade zorluğu, şarkıcının deneyimini ve teknik açıdan yeterliğini göstermesi açısından bu cümle oldukça önemlidir. Yukarıda bahsedildiği gibi Şekil 9 40. ölçüde daha tiz notalarda tekrar gelen "-ru" hecesi 38. ölçüdeki gibi "ö" olarak telaffuz edilmesi uygun gelebilir.



Şekil 10. Claude Debussy'nin "Apparition" Chanson'u (45-49. ölçüler).

Şekil 10, 47.ölçüdeki La naturel notası, 48. ölçüde “e” sesinde bir oktav daha tizde sürdürülmektedir. Şarkıcı buradaki “e” sesini “a” sesine daha yakın bir formda telaffuz etmelidir çünkü hem notanın tiz olması hem de nüans olarak pianissimo (daha hafif) bunu gerektirmektedir.



Şekil 11. Claude Debussy'nin “Apparition” Chanson’u (54-59. ölçüler).

Şekil 11, 54. ölçüdeki Re bemol notasında süregelen “e” sesinden dolayı, nota biraz kısa kesilip virgülden iyi nefes almalı çünkü devamında yine uzun bir cümle gelmekte olup, 56. ölçüde tiz Si çift bemol notası pianssimo (daha hafif) nüansında gelmektedir. Devamında da bağı bozmadan bir oktav aşağısına inmekte olan bu uzun ve bağı cümle Si bemol notası ile sonlanmaktadır.

2.2 Claude Debussy'nin “Apparition” Adlı Chanson’undaki Empresyonist İzlerin Piyano Tekniği Açısından İncelenmesi

Bu bölümde adı geçen eser, piyano eşliği ön planda tutularak, müzikal ve teknik açıdan incelenmiştir.

2.2.1. Debussy'nin piyano çalım tekniği ve piyanoda empresyonizmin etkileri

Piyano tekniğinin, 1711 yılında İtalyan enstrüman yapımcısı Bartolomeo Cristofori'nin pianoforte'yi icadından itibaren günümüze kadar uzanan çok uzun bir gelişim süreci vardır. Empresyonizmin ilk izlerine kadar neredeyse yüz elli yılı aşkın bir zaman zarfında süregelen bu gelişim, müzik dünyasındaki sıkı armoni kuralları, form ve geleneksel melodi anlayışıyla paralel bir şekilde ilerlemiştir. Vurmalı Çalgılar sınıfına giren piyano, farklı bestecilerin üsluplarında farklı şekillerde kullanılmış, geniş ses zenginliği ve yoğunluğu ile tüm bestecilerin

eserler ürettiği bir müzik aracına dönüşmüştür. Belirli tema altına gelen sol el eşlik, gam veya arpej majör-minör açılımlar, oktav, akor çevrimleri, kromatizm ile çok geniş bir müzik evrenine sahip olan piyano tekniği, piyanistin kendini belirli gam ve egzersizlerde geliştirmesi ile gelişim göstermiştir. Tonal pratikler ve tahmin edilebilir müzikal devamlılıkla gelen kalıplaşmış el pozisyonları, empresyonizmin başlangıcı ile aynı müzikal kurallarda yasakların kaldırılması yoluyla yavaş yavaş etkisini kaybetmeye başlamıştır. Tekniğin yanı sıra icracının o zamana kadar yaratmaya alışık olduğu içsel crescendo ve diminuendo eğilimleri de empresyonizm ile bütünüyle kökten bir değişim sürecine girmiştir.

Debussy en iyi müziklerinden bazılarını yazdı ve yeni tınılar yarattı. Piyanistin tuşlara bastıktan sonra tonları sürdürmesine izin veren sağ pedali sık sık kullanması, puslu seslere sebep verir. Akorlar genellikle birbirine karıştırılır ve piyanist seslerin devamlılığına izin vermeye yönlendirilir. Piyano eserlerindeki zil ve gong'a benzer seslerin ve tınların sebebi, 1889'da dinlendiği Paris Uluslararası Fuarı'nda Fuarında duyduğu Asya müziğinin etkisini yansıtır olabilir (Kamien, 1996, s. 453)

Debussy ile çağdaşı olan Fransız besteci Ravel piyano tekniğine yeni yollar açmıştır. Bu bestecilerin piyano eserlerinde enstrüman kullanımının zarifleştiği ve piyanodaki iki pedalın da beraber kullanılması yoluyla enstrümandan daha farklı ve daha yoğun renkler elde edildiği görülmüştür (Fenmen, 1947, sayfa 20).

Claude Debussy'nin Apparition isimli Chanson'unun piyano partiyonu Empresyonist dönemin bütün özelliklerini içeren bir özet gibidir. Eser başlarken piyano eşliğinde sağ elde yer alan uçucu ve pianissimo motiflerle rüya gibi bir etki yaratmaktadır. Tül gibi ince bir ifade ile giriş yapılarak, şan partisi için hayali ve gizemli bir ortam hazırlanmıştır. Bunu sağlayan, Mi Majör tonundaki eserin sağ elde yer alan ve oldukça ince notalardan, oktavlar arası atlayarak geçip giden motiftir.



Şekil 12. Claude Debussy'nin "Apparition" Chanson'u (1. ölçü).

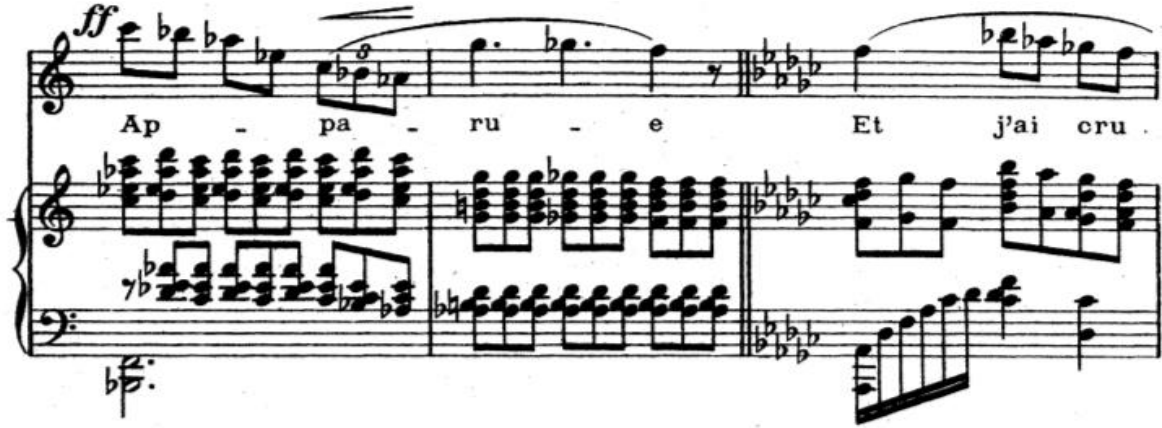
Debussy'nin piyano yazısı ve ifadesi oldukça inceliklidir. Piyano ve piyano dışındaki bütün enstrüman ve yorumcular için istekleri fazladır. Eserlerinde işaretlenmiş yazı ve terimler en

ince ayrıntısına kadar net ve eksiksiz belirtilir. Tüm piyanoyu, enstrümanın yapabileceklerini ve klavyeyi kapsamaktadır. ‘fff’den ‘ppp’ya kadar, staccato’dan portamento’ya ve Legato’ya kadar tüm tınıyı bir kombinasyon halinde kullanmaktadır. Bütün pedalların tek tek ve birlikte incelikli kullanımları armonik geçişlerin ve bir tablodaki gibi kullandığı müzikal renklerin yansıtılması için gereklidir”(Schmitz, 1950, s. 35). Bu eserde de besteci, gençlik döneminde olmasına rağmen müzikal ve teknik anlamdaki bütün özelliklerini bu eserde göstermiştir. Piyano eşliği partisindeki tüm teknik zorlukları hiçe sayarak sadece tını ve duyuşa yönelen müzikte akıp giden melodiyi takip edebilmek, icra eden piyanist için derin bir anlayış ve teknik hakimiyet gerektirir.



Şekil 13. Claude Debussy, "Apparition" Chanson'u. (24-26. ölçüler).

Şekil 13’de görüldüğü gibi eserde büyük ton geçişleri mevcuttur. Melodiyle beraber yoğunlaşp sakinleşen müzikte, ton değişimleri ve geçişleri Debussy için geleneksel kadans ve armonik kurallara uymaksızın gerektiği yerde gerçekleşmektedir. Bu durum, piyanistler için yorum ve notasyonda olduğu gibi sade ve ansızın gerçekleşmelidir. Tonal kadansların karşısına değişken simetrik fikirler koymaktadır. Birbirinin aynısını tekrarlayan müzikal cümleler ve armoniler içeriğe göre anlam değiştiriyor gibi görünmektedir. Askıya alınmış tonal hissiyat geciktirilir ve daha da uzar, sonunda birden fazla ton belirsizliği alanı oluşur; müzik askıya alınmış kutuplar arasında geziniyor gibi duyulmaktadır. Debussy’nin müziğindeki bu belirsizlikler, müzikal düşüncenin yapısına da yerleştirilmiştir (Salzman, 2002, s. 23).



Şekil 14. Claude Debussy "Apparition" Chanson'u (39-41. ölçüler).

Şan partisinde aynı fikrin tekrar geldiği ve eserin enerjisinin zirveye ulaştığı noktaya kuvveti, şancının ifadesiyle birlikte, piyano partisindeki tekrarlı akorlar taşımaktadır. Oldukça geniş bir klavye alanının kullanıldığı sağ el, sol el yazısında oktav aralıkları, bas seslerdeki akorlar ve dört sesli akorlarla çok yoğun ve kuvvetli bir ses hacmi yaratmaktadır. Bu büyük hareketlerde piyano partisindeki teknik ve melodik ilerleyişte solo piyano eserine eşdeğer bir yazı vardır, bu sebeple şancının ifadesi ve melodik çizgisi titizlikle takip edilmelidir.



Şekil 15. Claude Debussy "Apparition" Chanson'u. (50. ve 51. ölçüler).

Eser başladığı gibi sakin, dingin ve bir hayalin içindeymişçesine sona ermektedir. Besteci, piyanistik yazısında yükseltilmiş ifade biçimleri için enstrümanın teknik, melodik ve tuş hassasiyeti bakımından tüm kapasiteyi ortaya koymakta ve piyaniste orkestra paleti verip, hatta çoğu zaman diğer enstrümanlarla eşdeğerlikler sağlamaktadır. Flüt, çan, gong, gitar, davul, org, çeleta gibi çalgıların tınları piyanoya aktarılan efektlerden bazılarıdır (Schmitz, 1950, s. 36). Her yeni Debussy eserinin çalışılması, yeni bir dizi teknik çalışma, yeni bir dizi problem, yeni bir virtüözlük biçimi anlayışı gerektirmektedir (Schmitz, 1950, s. 36). Şekil 15 örneğinde de görüldüğü üzere aynı geniş ses aralığında pianissimo bir karaktere bürünen müziği bu anlayışa indirmek yorumcu için ekstra dikkat gerektiren bir noktadır. Çok partili akorlarda az ses çıkarma ve orta klavyeye nazaran daha baskın ses çıkaran bas partilerde bu hassasiyet, sol

pedal kullanımı ve klavyenin üstünde dikkatli bir çalışma elde edilebilir. Bir arp veya ince bir zil sesi gibi tiz seslerden aşağı akan süslemeler, piyanoda bambaşka bir tını özelliği ortaya koymaktadır. Müzikal renk düşüncesinde, Debussy hassas orkestra gölgelendirmelerini ve tınılarını ustaca kullanmaktadır. Enstrümantasyonu kompozisyonun temel bir özelliği haline getirmede öncü sayılmaktadır (Griffths, 1985, s. 9). En ufak bir kabalık ve dikkatsizlik bestecinin yarattığı puslu havayı dağıtacağından şancı çok iyi takip edilmeli, piyanonun tınısı söyleyen yorumcunun üzerine çıkmadan altta akan bir su gibi ilerlemelidir. Bu ise hem büyük bir konsantrasyon hem de iyi bir tuşe gerektirmektedir.

3. SONUÇ

Claude Debussy'nin Empresyonist dönem olarak adlandırılan kuşağın en önemli bestecilerden biri olduğu müzik tarihinde kabul görmektedir. Bestecinin, gençlik, olgunluk ve son dönem eserlerinin hepsinde Empresyonist etkiler bariz şekilde görülmektedir. Debussy'nin gençlik döneminde yarattığı "Apparition" adlı Chanson'un hem şan hem de piyano için bu dönemin kusursuz bir örneğidir. Çalışmanın şan icrası bölümünde eserin diline ait fonetik bilgilere yer verilmiş olup, bu bilgilere dayanarak önerilerde bulunulmuştur. Piyanistin performans esnasında yarattığı müzikal tutum, şan için taşıyıcı bir temel oluşturmaktadır. Literatür taramasına, teorik bilgiler ışığındaki tecrübelerle dayanarak yapılan nota üzeri incelemelere ve canlı sahne performanslarına dayanan bu çalışma, icracıların bir döneme hakim olabilmeye yolunu açmaktadır.

Çalışmanın sonucunda, şan-piyano birlikteliğinde icracıların nüans, teknik, fonetik bilgilere önem verilmesinin önemi anlaşılmıştır. Her iki parti hakkında bilgi ve hakimiyet sağlaması gerektiği de gözlemlenmiş olup, şan-piyano uyumu açısından öneriler verilmiştir. Buna göre, eseri çalışacak olan icracıların, dönem hakkındaki bilgileri edinmesi, eserin diline ait fonetik bilgileri edinmesi ve iki partiyonun paralel hakimiyetini sağlaması, eserin doğru biçimde ortaya konmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Abbate, C. (1998). Debussy's phantom sounds. Cambridge Opera Journal, 10(1).

Baran, İ., (1997), Çağdaş Müzik Üzerine. Ve Müzik Araştırma ve Yorum Dergisi, Ankara. Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

Brewer, M. K., and Muzzio, K. (2022). A Lyric Diction Handbook, University of Northern Colorado, Colorado. Greeley.

Brown, C. C. (1963), Music in the French Secular Theater, United States. Music Library Association,

Byrnside, R. L., (1980), Musical Impressionism: the early history of the term, The Musical Quarterly, London. Oxford University Press.

Carman, J. (2015). Three Songs For Madame Vasnier. Journal of Singing, 71(5).

DeVoto, M. (2018).Songs by Debussy, Music Library Association.

Fenmen, M. (1947), Piyanistin Kitabı, Ankara. Akba Kitabevi.

Forqurean, (2014), Claude Debussy: Harmonic Innovations in Historical and Musical, Columbus States University. CSU ePress.

Griffths, P. (1985), Modern Music a concise history, United States. Thames and Hudson inc.

Hughes, R. (1950), Music Lovers Encyclopedia, United States. Doubleday&Company inc.

Kamien, R. (1996), Music an appreciation, United States. The McGraw-Hill Companies inc.

Menerth Jr, E. F. (1966). Singing in Style: MODERN Part I: Evolutionary. Florida. Music Educators Journal.

Nitze, W. A. & Wilkins, E. H. ,(1913), A handbook of French Phonetics, New York. H. Holt.

Salzman, E. (2002), Twentieth-Century Music: an introduction, United States. Pearson Education inc.

Say, A. (2006), Müzik Tarihi, Ankara. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Schmitz, E. R., (1950), The Piano Works of Claude Debussy, United States. Dover Publications inc.

Selanik, C. (1996), Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Ankara. Doruk Yayıncılık.

Wilson, G. A. (1999). Music and Poetry in Mallarmé and Debussy, The University of British Columbia.

W. A., & Wilkins, E. H. (1913), A handbook of French Phonetics, New York. H. Holt.

Yeats, W. B. (1961), The Symbolism of Poetry, In Essays and Introductions, London. Palgrave Macmillan.

İnternet Kaynakları

[https://imslp.org/wiki/Apparition_\(Debussy%2C_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Apparition_(Debussy%2C_Claude)). Erişim Tarihi: 24.06.2023.

<https://poets.org/poem/apparition-1>. Erişim Tarihi: 24.06.2023.

Başvuru Tarihi: 13.05.2023 / Kabul Tarihi: 14.07.2023 / Özgün Makale

İCRACIYA BAĞLI KADANSAL YORUM A.F. DOPPLER “Op.26 PASTORAL MACAR FANTAZİSİ” (FANTAISIE PASTORALE HONGROISE)” ÖRNEĞİ

Seyhan BULUT¹

ÖZ

Bu çalışma Romantik Dönem flüt repertuarında yer alan Franz Doppler’in “Op.26 Fantaisie Pastorale Hongroise” eserinin icrası için bir kılavuz niteliğinde hazırlanmıştır. Flüt performansına yönelik müzikal yorum ve teknik bilgiler içermektedir.

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış, imslp.org adlı müzik kütüphanesine yüklenen edisyondan faydalanılmıştır. Araştırmanın ilk kısmında 19. yüzyıla egemen olan Romantik Dönemin karakteristik müzik kültürü diğer sanat dallarıyla ilişkilendirilmiş, ardından Romantik dönemin müziğine ait temel unsurlar Klasik dönem müzik özellikleriyle karşılaştırılarak açıklanmıştır.

Araştırmanın devamında Macar besteci ve aynı zamanda flüt icracısı olan Franz Doppler’in biyografisine yer verilmiş, bestecinin müzik dili ve flütlü yapıtları hakkında bilgi verilmiştir.

Araştırmanın bulgular bölümünde Franz Doppler’in “Op.26 Fantaisie Pastorale Hongroise” (Pastoral Macar Fantazisi) adlı piyanolu flüt eserinin form yapısı incelenmiş, icra açısından yoruma fazlasıyla açık bir eser olduğundan icracıya bağlı kadansal yorumun abartıdan kaçınarak ne şekilde icra edilmesi gerektiği sebepleriyle açıklanmıştır. Böylelikle bu yapıdaki eserlerle karşılaşıldığında ne şekilde çalışılması ve yorumlanması hakkında örnek oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Romantik Dönem, Franz Doppler, Fantezi, Pastoral Macar Fantazisi, flüt ve piyano

¹ Prof. Dr. Ondokuz Mayıs Üniversitesi, OMÜ Devlet Konservatuvarı
E-mail: seyhan.bulut77@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-2623-1515

**CADANCIAL INTERPRETATION DEPENDING ON THE
PERFORMER: "A.F. DOPPLER "Op.26 PASTORAL HUNGARY
FANTASY (FANTAISIE PASTORALE HONGROISE)" EXAMPLE**

ABSTRACT

This work has been prepared as a guide for the performance of Franz Doppler's "Op.26 Fantaisie Pastorale Hongroise", which is included in the Romantic Period flute repertoire. It contains musical commentary and technical information about flute performance.

In this research, qualitative research method was used and the edition uploaded to the music library named imslp.org was used. In the first part of the research, the characteristic music culture of the Romantic Period, which dominated the 19th century, was associated with other branches of art, and then the basic elements of the music of the Romantic period were explained by comparing them with the Classical period music features.

In the continuation of the research, the biography of the Hungarian composer and flute player Franz Doppler is given, and information is given about the composer's musical language and flute works.

In the findings section of the research, the form structure of Franz Doppler's piano flute piece named "Op.26 Fantaisie Pastorale Hongroise" (Pastoral Hungarian Fantasy) has been examined, and since it is a piece that is very open to interpretation in terms of performance, it is explained how the cadential interpretation depending on the performer should be performed by avoiding exaggeration. Thus, it sets an example about how to study and interpret the works of this structure when encountered.

Keywords: Music, Romantic Period, A. Franz Doppler, Fantasy, Pastoral Hungarian Fantasy, flute and piano

GİRİŞ

F. Doppler'in Op.26 flüt ve piyano için bestelediği "Pastoral Macar Fantazisi" (Fantaisie Pastorale Hongroise) flüt repertuarında yer alan ve müzik eğitimi sürecinde üzerinde çalışılan, akademisyenlerin ve öğrencilerin konser programlarında severek seslendirdiği, romantik döneme ait, zengin melodik yapıya ve teknik zorluğa sahip virtüöz bir flüt eseri olarak kabul edilir.

F. Doppler kendisi de bir flüt virtüözü olduğu için flütün potansiyelini Macar geleneksel müzik özellikleri taşıyan melodik ve ritmik yapı ile birleştirmiş, flüt ve piyano için popüler bir eser olarak kabul edilen bu eseri yazmıştır. Eserin özellikle son bölümü Macar dans müziği tarzında, hızlı ve enerjik bir tempoda seslendirilir. Eser başlangıçta solo flüt eseri olarak bestelenmiş daha sonra flüt ve piyano için düzenlemiştir. Bu araştırma kapsamında ele alınan eser, yorumlamaya fazlasıyla açık olduğu düşüncesiyle özellikle seçilmiştir. Bu bağlamda icracıya teknik anlamda yol gösterici yeni fikirler verme ve flüt eğitimine katkı sağlama açısından yararlı olacağı düşünülen eser hakkında yapılan bu çalışma, flüt alanında araştırmalar yapan akademisyenlere bilimsel açıdan katkı sağlamak ve bu eseri seslendirmek isteyen icracıların müzikal gelişimindeki rolünü daha anlamlı bir hale getirmek araştırmanın önemini kapsar.

Eser üzerinde görsellerle desteklenen açıklamalar "www.imslp.org" adresindeki uluslararası müzik kütüphanesinden alınan edisyonu ile sınırlıdır. Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış, Romantik Dönemin sanat anlayışında kabul gören genel özellikler, Romantik Dönemin müzik stili ve bestecinin müzik dilinin genel özellikleri, bu dönemin başlıca özelliklerini anlatan kitap, dergi makaleleri, e-dergi makaleleri, tez, e-kitap ve internet siteleri gibi çeşitli kaynaklardan yararlanılmıştır. F. Doppler'in hayatını anlatan kaynaklardan, Doppler'in bestelediği Op.26 Pastoral Macar Fantazisi adlı eseri incelenmiş, eser yorumunda fazlasıyla icracıya bağımlı hissinin veren kadansal yoruma dayalı pasajların ne şekilde çalışılması gerekliliği üzerinde durulmuştur.

Çalışmanın ilk kısmını Romantik Dönem'de Toplumda ve Sanatta Yaşananlar, Romantik Dönemin Müzik Dili, Romantik Dönemde Flütün Yeri, F. Doppler'in Hayatı, Müzik Dili, Eserleri, ikinci kısmında ise F.Doppler'in flüt ve piyano için yazdığı Op.26 Pastoral Macar Fantazisi isimli eserin form yapısı ve kadansal yorumun ne şekilde yapılması gerektiği açıklanmaktadır.

İcracı, belirlediği bir eseri çalmak istediğinde, üzerinde çalışmak istediği eseri tanımak amacıyla dünyaca ünlü, virtüöz bir yorumcudan fikir alabilir. Çoğu zaman icracı, fikir edineceği eseri, uluslararası bir üne sahip, ödüllü, alanında kendini kanıtlamış bir sanatçıdan dinler. İcracı eseri dinlediğinde, eserin tam da notada yazıldığı şekilde çalınmadığını, icraya ve icracının yorumuna bağlı olarak birtakım farklılıklarla seslendirmiş olduğunu görebilir ki bu farklılıklar örneğin rubato² çalı gibi yorumlama şekillerine romantik dönem eserlerinde sıklıkla rastlanabilir.

Bu durumda eseri orijinal notasından çalışırken notaya bağlı kalmak yerine, çok beğenerek dinlediği yorumcunun çaldığı şekilde yorumlama etkisinde kalabilir. İcracı eseri deşifre ederken yani eseri çözümlerken defalarca dinlediği, kulağında kalan müziğe uyarak -orijinal notaya bağlı kalmaksızın- nota ve süre değerlerini, dinlediği usta yorumcu gibi esneterek çalmak isteyebilir. Ne de olsa Romantik müzikte ritimlerin esnetilmesi ve vurgulanması yaygındır. Eserin daha duygusal ve zarif bir ifadeye sahip olması için ritimleri esnetmek, kısımları belirginleştirmek ve vurguları yapmak etkili olabilir. Önemli olan bunu yaparken, müzikal akışı bozmamak gerektiğidir.

² Rubato (İt.): Bağımsız, yoruma bağlı, istediği gibi (Çalışır, 1996. s.180), tempoda serbestlik, ölçüde katı değil (Michelis, Vogel, 2015. s.77)

Akılda kalana uyarak nota/sus süre değerlerini notada yazılından farklı olarak eksik ya da fazla yapması “*yorumlama*” adına icracının zamanlamalarında gecikmelere, eseri piyano (ve/veya başka bir enstrüman) ile beraber çaldığında süre değerlerinde yaşanabilen uyumsuzluğa ve /veya eseri çalışma sürecinde gereksiz zaman ve enerji kayıplarına hatta eseri çalmaktan vazgeçmeye kadar gidebilir.

Bu bağlamda flüt repertuarında popüler sayılabilen ve yoruma da fazla dayalı bir eser olduğu düşünülen F. Doppler’in Pastoral Macar Fantazisi örnek bir eser olarak ele alınmış ve konu bu eser üzerinden yapılan açıklamalarla kendini geliştirmek isteyen genç müzisyenlere ve araştırma yapan akademisyenlere derslerinde ve uygulamalarda yardımcı kaynak olarak kullanılacağı düşünülerek tasarlanmıştır. Örnek bir eser üzerinden yapılan bu açıklamalar, bu tarz eserlerle karşılaşıldığında bir kılavuz şeklinde kullanılabilir. Romantik Dönem eserleri yelpazesinde flüt repertuarında yer alan bu eseri tanıyıp, literatürdeki yeri, önemi ve spesifik noktadaki çalma becerisine yönelik bilgi sahibi olunmasının flüt icrasına ve eğitimine önemli ölçüde katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

ROMANTİK DÖNEM’DE (1820-1900) TOPLUMDA VE SANATTA YAŞANANLAR

Romantik hareket bireysel duyguları, düş gücünü ön plana çıkaran ve rasyonalizme karşı *ben* ve *duygularım* kavramlarını, *doğanın üstünlüğünün önemini* vurgulayan bir düşünce hareketidir. İlyasoğlu’na (1999, s.77) göre Romantizm, “*tanımlanamayan düşlem*” olarak nitelendirilir. Romantik kelimesinin kökü *romans*, Fransızca’da duygusal aşk veya kahramanlık öykülerini tanımlayan *şiiysel deyiş* anlamındaki *romance*’den gelir. Romantik Dönemin Klasik Dönemin kuralcı sınırlarına karşı yapılan bir başkaldırı olarak ortaya çıktığı söylenebilir (İlyasoğlu,1999, s.77).

Tarih akışı içinde Romantik dönemi hazırlayan başlıca toplumsal olaylar şunlardır:

Klasik dönemde Avrupa’da akıllı ve bilimsel yöntemi öne çıkaran aydınlanma hareketi 17. Yüzyılın sonlarından itibaren başlayıp 18. yüzyılda yükselen felsefi bir düşünce akımıdır. Fransa’da özellikle siyaset ve felsefe alanında etkili olan bu düşünce hareketi kralın yetkilerinin sınırlandırılması, kanunların üstünlüğü, halk egemenliği, eşitlik, insan hakları, özgürlük gibi hususları savunan, özellikle şehirli ve eğitilmiş kesimler arasında yayılan bir düşünce hareketidir. Akıl, rasyonalite ve bireyciliğe odaklanma ile karakterize edilir ve geleneksel otoriteye meydan okumaya, bilimsel ve entelektüel ilerlemeyi teşvik etmeye çalışır. Aydınlanma düşünürleri, akıl ve eleştirel düşüncenin uygulanması yoluyla bireylerin dünyayı daha iyi anlayabileceğine ve toplumu geliştirebileceğini düşünür. Ayrıca demokrasi, ifade özgürlüğü ve köleliğin kaldırılması gibi siyasi ve sosyal reformları savunur. En önde gelen Aydınlanma düşünürlerinden bazıları Jean Jacques Rousseau, Voltaire, Montesquieu ve Immanuel Kant’dır.

Akla, mantığa ve bilime vurgu yapan “*Aydınlanma*” hareketine karşı adeta bir tepki olarak ortaya çıkan Romantizm 18. yüzyılın ikinci yarısında bütün Avrupa üzerinde etkili olmuştur. Romantikler dünyayı anlamak için akıl ve mantığın yeterli olmadığına, duygu ve hayal gücüne de ihtiyaç olduğuna, özgürlük, demokrasi ve bireysel hakların varoluşçu fikirlerine ihtiyaç duydukları düşüncesinden ilham alır. İlyasoğlu’na (2000, s.60) göre sanat, bilimde, bilgide yeni yöntemlerin getirdiği gerçeklere tepki olarak sınırların ötesinde, düşlere dalabileceği bir şeyler aramaktadır.

17. Yüzyılın sonunda ve 19. yüzyılın ilk yarısında dünyanın toplumsal yapısı büyük bir değişime uğrar. 1789-1799 yılları arasında meydana gelen “Fransız İhtilali” dünya tarihindeki en önemli dönüm noktalarından biridir. Fransız İhtilali ile tarihte Yeniçağ’ın sona erdiği ve Yakınçağ’ın başladığı kabul edilir. Fransız İhtilali’nin nedenlerinin en önemlisi, değişime direnen siyasi yapı ile değişen toplumsal ve ekonomik dinamiğin arasındaki çatışmadır. Toplumsal eşitsizlik, geniş halk kitlelerini vuran ekonomik kriz ve ayrıcalıklar, halk sınıfı içinde ticaret ve üretimle uğraşan ve şehrli kesim olan burjuvazi sınıfının yükselmesiyle iktidara ortak olma isteği, Mutlakiyetçi Monarşinin değişime direnmesi ve İngiltere ve Amerika’nın neredeyse yüzyıl önce kralın yetkilerinin sınırlandırıldığı meşruti monarşi rejimine geçmiş olması gibi nedenler Fransız İhtilali’ni ortaya çıkaran nedenler olarak sayılabilir. Ancak yaşanan devrim beklentilerdeki gibi eşitlik, özgürlük, adalet ilkelerini tam anlamıyla yaşama geçiremediğinden hayal kırıklığı ile sonuçlanmış, bu durumun yarattığı düş yıkımı, aydınların toplumsal sorunlara duyduğu ilgiden uzaklaşmasına ve neticesinde bireysel duygulara yönelmesine sebep olmuştur. Kısaca Romantizmi hazırlayan toplumsal olayların başında Fransız Devrimi’nin geldiği söylenebilir (Say, 2002, s.455).

Dönemde yaşanan etkili toplumsal değişimin bir diğeri de buhar makinesinin icadıyla başlayan Sanayi Devrimi’dir. Sanayileşme ile kentlerde seri üretim ve orta sınıfın yükselişi ile toplumda önemli değişiklikler meydana gelmiş, insanlar kırsal bölgelerden kentlere göç etmiş, yeni toplum seri üretim ve dağıtım üzerine kurulmuştur (E.Yalınkılıç, S.K.Varol, 2023, s.61). Romantikler, bu değişikliklerin toplum ve birey üzerindeki etkisinden endişe duyduklarından, hayal gücü ve doğaüstü duyguları yaşatma vurgusuyla 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başlarında tekrardan yaşatılan Gotik Edebiyat, Romantik hareket üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. Böylelikle Romantikler geçmişle, özellikle orta çağ ve antik kültürlerle ilgilenmişler, geçmişin bize bugün ve gelecek hakkında öğretecek çok şeyi olduğuna inanmışlardır. Bireyin önemine, hayal gücünün gücüne, düş evrenine öylesine inanan Romantikler için gelecek fikri ütopyadır. Romantikler kendi benzersiz bakış açılarını ve deneyimlerini ifade etmeye çalışmışlardır.

Sanat yapıtlarında Romantik dönemin özelliklerine değinmek gerekirse;

Romantik her çağda, hatta günümüzde bile romantiktir. Romantizm esasen her çağda, her sanatçıyla yaşanmıştır ancak 19. yüzyılda sanat yapıtlarına daha yoğun ve abartılı bir biçimde yansdığından bu çağın adeta kimliği olmuştur (İlyasoğlu, 1999, s.77). Daha özgür olana ulaşmayı amaçlayan Romantizm akımı, sanatçının özgünlüğünü kısıtlayan tüm kuralları ortadan kaldırır. Tüm türler yenilenir ve özgürleşir. Aklın üstünlüğünü ve ölçülülüğü savunan Klasiklerin tersine, Romantikler için en büyük değer, insan duygularıdır ve ölçülülük yerine coşkuyu seçerler. Bundan dolayı, Romantik bestecilerin kullandığı müzikal dil ve ifadenin stil kuralları açısından Klasik bestecilere göre daha özgün ve bireysel olduğu söylenilebilir (E.Yalınkılıç, S.K.Varol, 2023,s. 62).

Romantizm sanatçının kendi bireysel duygularını esas almasına, duygularının sesini dile getirmesine dayanır (Say, 2002, s.454). Romantizm, bireyi ve onların duygularını yücelterek, insanların kendilerini özgürce ve özgün bir şekilde ifade etmesine yönelir. Doğa sevgisi; sanayileşmeye, büyük kentlerin hızlı ve gürültülü yaşam tarzı yerine doğanın güzelliği ve gücünden büyülenmiş ve onun bir ilham ve ruhsal yenilenme kaynağı olduğuna inanmışlardır. Böylelikle romantikler kent yaşamının yapaylığını reddeder ve doğayla yeniden bağ kurmaya çalışırlar ve doğayı genellikle sanat ve edebiyatları için bir ilham kaynağı olarak görürler. Doğaüstüne ilgi; Birçok Romantik sanatçı ve yazar, hayaletler, ruhlar ve öbür dünya temalarını keşfederek doğaüstü konulara ilgi duyar. Hayal gücüne odaklanan Romantik Dönem sanatı, insanları kendi iç dünyalarını keşfetmeye ve yeni ve yenilikçi sanat eserleri yaratmaya teşvik

ederek hayal gücünün gücünü ortaya çıkarır. Geçmişin etkilerinin yansıtılması; Birçok Romantik, yeni sanat eserleri yaratmak için tarihi olaylardan ve geleneklerden yararlanarak ilham almak için geçmişe bakar. Örneğin 12.yüzyılın Gotik sanatına ilgi duyarlar. Çünkü Gotik'te simetri yerine düzensiz çizgiler vardır. Klasik dönemde yaratılan ve kusursuz sayılan Yunan sanatı yerini Gotik sanatta olduğu gibi içten gelen bir haykırışı yansıtan etkileşimi arar (İlyasoğlu, 1999, s.77). Egzotizme ilgi; Romantikler, kendi kültürlerinden farklı kültür ve geleneklerden büyülenmiş, genellikle egzotik unsurları sanatlarına ve edebiyatlarına dahil etmişlerdir. Sembolizm kullanımı; daha derin anlamlar ve duygular iletmek için sembol ve metaforların kullanımı sanatçı ve yazarlar dünyasında Romantik sanat ve edebiyatın başlıca özelliklerinden biri sayılabilir. Yüce olana vurgu, Romantik dönem, yüce olanı ya da kendinden daha büyük bir şeyi deneyimlemenin getirdiği huşu ve merak duygusunu hissettirir.

ROMANTİK DÖNEMİN MÜZİK DİLİ

Müzikte Romantik dönem, genellikle 18. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın başlarına kadar süren, kişisel ifadenin ön plana çıktığı, büyük bir tutku ve duygu dönemidir. Bu süre zarfında besteciler, güçlü ve etkili eserler yaratmak için duygusal zenginlik, özgünlük ve sesin gücünü vurgulayan genellikle dramatik ve etkileyici teknikler kullanarak duygu ve düşüncelerini müzikleri aracılığıyla ifade etmeye çalışmışlardır. Bu dönemde yaratılan eserler romantik sanatın özünü ve romantik duygu yoğunluğunu yansıtır.

Biçimsel bütünlük ilkesini temsil eden ve devamlı yeni düşünceler üreterek Klasizm'e bir "karşı akım" olarak ortaya çıkan Romantizm de üç temel düşünce görülür: 1) Stil ve formda açıklık, sadelik, simetri, denge, düzen ve objektivite gibi geleneksel kalıplara ve düzgüsellğe karşıtlık; 2) Sürekli yeni bir şeyler bulma ve deneyimleme çabası, 3) Kişisel duyguların en dokunaklı ve dramatik biçimde ifade edilmesi gerekliliği (Önver, 2017, s.8).

Romantik dönemde orta sınıfın söz sahibi olması ile müzik zevkleri farklılaşmaya başlamış; seri üretimin artmasının bir sonucu olarak müzik enstrümanlarını edinmek kolay bir hale gelmiş ve yayıncılığın gelişmesiyle birlikte basılı müziklere erişim kolaylaşmış, orta sınıfı çekmek için yeni stiller, türler geliştirmeye başlayan besteciler, amatörler için şarkı ve piyano parçaları yazmak konusunda cesaretlenmiştir (E.Yalınkılıç, S.K.Varol, 2023,s.62). 18. yüzyılda burjuva sınıfını eğlendirmek için yapılan müzik, 19. yüzyılda bestecinin kimliğini dışa vurduğu müzik olarak özgürleşir. Çelik'e (2021:46) göre bu dönemde oda müziği eserleri büyük konser salonlarında dinlenmeye başlamıştır. Müziğin gösterdiği bu değişim sosyokültürel değişimin de habercisi olmuştur. Ancak özgürlük çağı olarak tanımlanan Romantik Dönemin oda müziğinde en başarılı olan isimleri Klasik Dönem geleneğini sürdüren besteciler olmuştur.

Müzikte Ludwig van Beethoven'in son evrelerinden itibaren bestelediği eserler romantik eser olarak ayrılmaktadır. Romantik terimini ilk kullanan, besteci ve müzik eleştirmeni E.T.A. Hoffmann'dır. Yine Hoffmann masalsi unsurlardan oluşan ilk operası "*Undine*" (1816) ile romantik anlayışın ilk örneklerinden birini bestelemiştir. İlk büyük romantik sahne eseri ise Weber'e ait "*Der Freischütz*"(1821) adlı opera eseridir. Schubert'in şan ve piyano için yazdığı "*Lied*"leri romantizmin duygu yoğunluğunu öne çıkaran ilk parlak örneklerdir (Say, 2002, s. 454).

Yaklaşık yüz yıllık bir süreyi kapsayan Romantik dönem genel olarak üç evreden oluşur. Erken Romantik Dönem, Yüksek Romantik Dönem, Geç Romantik Dönem.

Erken Romantik Dönem (1820-1850): Bu döneme, kendi enstrümanlarında teknik olarak mümkün olanın sınırlarını zorlayan Franz Liszt ve Niccolò Paganini gibi virtüöz icracıların ortaya çıkması damgasını vurur. Robert Schumann, Felix Mendelssohn ve Frederic Chopin gibi

besteciler de eserleriyle bu dönemde öne çıkarlar. Besteciler son derece duygusal ve genellikle edebiyattan ve doğadan ilham alan besteler yaratmışlardır.

Yüksek Romantik Dönem (1850-1880): Bu dönem, Richard Wagner, Johannes Brahms ve Pyotr Ilyich Tchaikovsky gibi bestecilerin erken Romantik dönemden daha karmaşık ve iddialı eserler yaratmasıyla daha büyük orkestraların ve daha büyük bestelerin yükselişine tanık olmuştur. Bu dönemin müziği genellikle kromatizm veya geleneksel majör ve minör gamların dışındaki notaların kullanımıyla karakterize edilir.

Geç Romantik Dönem (1880-1900): Bu dönem, Gustav Mahler ve Jean Sibelius gibi bestecilerin senfonik yapıtlarında geleneksel formlara ve yapılarla dönüşü ile doğayı betimleyen eserler yaratmış olmaları dikkat çeker. Bu dönemin müziği, genellikle zengin armoniler ve kalabalık orkestrasyon kullanımının yanı sıra halk ezgileri ve ulusal temaları birleştirilmesiyle karakterize edilmektedir.

Romantik dönem müziğinin başlıca özellikleri şunlardır:

Melodi; Romantik besteciler melodiye büyük önem verdiklerinden genellikle eserlerinde tekrarlanan güzel ve akılda kalıcı temalar kullanmışlardır. Bu melodiler genellikle anlamlı ve duygusal olduğundan bestecinin duygularını ve fikirlerini iletmek için tasarlanmıştır. Buna göre Romantik melodinin Klasik melodiden daha düzensiz olduğu söylenebilir.

Ritmik yapı; özgürlük ve katı kalıplardan arınmışlık vardır. Uzun kesintisiz melodik çizgiler ve iki çeşit ritmik kalıbın kesiştiği çapraz ritimler egemen olmaktadır (İlyasoğlu, 2001). Ritmik yaklaşım “psikolojik durumları” belirginleştiren vurgularla, senkoplarla zenginleştirilmiş, çok sesliliğin ritmik dilimleri, modern müziğin sınır bölgesine kadar ulaşmıştır (Say, 2002, s.597).

Dinamikler (Nüanslar); Tempo ve nüans işaretlerini belirten sözcükler karmaşık ve kalabalık bir şekilde dönmektedir. Yalın bir “*Allegro*” temposu yerine kendini daha iyi ifade etmek amacıyla “*Molto allegro non troppo*” tercih edilmiştir. Yazımda gürlük işaretleri artmış, güçlenmiştir. Daha önce basit bir forte *f* ile güçlü çalma öngörülürken *fff* ya da tersine *ppp* gibi abartılı işaretlemelerle yorumcuya yol gösterme, gürlük ögesinde geniş özgürlük tanındığını belirtmektedir (A. Şenol ve E. Demirbatır, 2011, s.601).

Tonalite-Armoni-Uyum; Bu dönemde besteciler, derinlerindeki duygularını müzikleri aracılığıyla ifade etmeye çalışmışlar ve genellikle tonaliteyi ikna edici bir araç olarak kullanmışlardır. Romantik besteciler, müziklerinde yükselen bir gerilim ve ardından serbestlik duygusu yaratmak için karmaşık ve sıra dışı akor dizilerini kullanarak yeni armonik yapıları denemişlerdir. Böylece armonik dokuda kromatik aralıkların kullanımıyla uyuşumsuz (disonans) akor kullanımının kaçınılmazlığı dramatik bir anlatım sunar (İlyasoğlu, 2001). Kromatizmin kullanımı geleneksel anlamda majör ve minör gamların dışında notaların kullanılmasıdır. Bu, bestecilerin bir özlem, melankoli ve hatta coşku duygusu taşıyan daha karmaşık ve anlamlı armoniler yaratmasına izin verir. Tonalitenin etkili bir şekilde kullanılmasının yollarından biri olan Kromatizm, bir bestenin içinde bulunduğu tona doğal olarak ait olmayan keskin (tiz) veya düz (pes) notalar eklenmesidir. Bu teknik, tonlar arasında ilginç modülasyonlara izin verir ve çalındığında parçanın sonuna kadar biriken bir gerilim yaratır ve eserin sonuna doğru bu gerilim nihayet çözülür. Schubert’in ‘*Bitmiş Senfoni*’ adlı eserinde veya Wagner’in ‘*Tristan und Isolde*’ adlı eserinde olduğu gibi besteciler, çalışmalarında gerçekten unutulmaz anlar yaratmak için kromatizmi kullanmışlardır. Besteciler, majör ve minör tonaliteyi kullanarak üzüntüden neşeye kadar bir dizi farklı duyguyu

eserlerinde yaşatabilmişler, tonalitenin bu duyguları yaşatmada nasıl etkili olduğunu gösterebilmişlerdir. Ludwig van Beethoven'ın "5. Senfonisi" minör tonalitede yoğun ve tutkulu pasajlarla doluyken, "9. Senfonisi" canlandırıcı ve muzaffer majör pasajlarla dolu olması bu konu hakkında örnek verilebilir. Genel olarak, tonalite, bestecilere duygularını her zamankinden daha etkili bir şekilde ifade etmeleri için imkân vererek Romantik dönem müziğini şekillendirmede önemli bir rol oynar. Zıt tonlar, kromatizm ve modülasyon³ kullanımı sayesinde tonalite, bugün hala dinleyicileri etkileyen, güçlü kompozisyonların bestelenmesini sağlamaktadır. Klasik armoni kullanımına kromatizm, alterasyon, enarmonik kullanımların eklenmesi Romantik armoniyi a tonalitenin sınırlarına dayandırdığından yeni akorlar ve akor bağlantıları ortaya çıktığı söylenebilir. Armonik yürüyüşte uyumlu (consonans) aralıklara dayalı geniş atlamalar olduğu da görülmektedir (A. Şenol ve E. Demirbatır, 2011, s.601). Buna örnek eser olarak Cecil Chaminade'ın Serenade Aux Etoiles Op.142 eseri verilebilir. Romantikler ayrıca halk müziği ve diğer kültürlerden edindikleri unsurları bestelerine dahil ederek yeni tonlar ve diziler kullanmışlardır.

Form: Genellikle Klasik dönem bestecileri yapıtlarını yazmaya başlamadan önce eserin biçimi, armonik yapısı, giriş gelişme ve durak noktası hakkında kafasında belli kalıpları oluşturur. Romantik dönem bestecilerin eserlerinde geleneksel formları genişletmelerine ve dönüştürmelerine olanak tanır. Böylece Romantik dönem bestecileri için kesin kalıplar söz konusu olmadığından duygularını içinden geldiği gibi, aktararak yazarlar. Bazı Romantik besteciler sonat formu gibi geleneksel formları takip ederken, diğerleri yeni formlar ve yapı arayışına girmişlerdir. Sonat, senfoni ve konçertolara yeni bölümler eklenebilir, sonatın bölünmesiyle daha küçük biçimler ortaya çıkmıştır. Formlara ve yapıya daha esnek bir yaklaşım sergilenebilir. Sonat formu bölünerek yerini, giderek artan sayıda ortaya çıkan, daha az ciddi ve eskisi kadar şematik olmayan kalıplardan oluşan formlara bırakmıştır. Bu yapıtlar, Fantezi, Rapsodi, Arabesk, Etüd, Empromtu, Emprovizasyon gibi küçük, lirik parçalardır (Say, 2002, s.454). Bestecilerin geleneksel müzik biçimlerine bağlı kalmadan bir hikaye anlatmalarına veya bir fikri ifade etmelerine izin veren senfonik şiir gibi genellikle serbest biçimli yapılar yazdıkları söylenebilir. Biçim olarak piyano eşlikli şarkılar (liedler) yanında vals, polonez, mazurka gibi stilize danslar, noktürner, fanteziler, romanslar, senfonik şiirler, programlı senfoniler, konser üvertürleri gibi orkestra eserleri ve opera bu dönemin sıklıkla rastlanan yapıtları arasında yer alır.

Orkestrasyon: Romantik dönemde yeni enstrümanlar üretilir ve mevcut enstrümanlar teknik açıdan geliştirilir. Bu durum bestecilere daha geniş bir ses yelpazesi ve ifade araçları sunar. Böylece Romantik besteciler, zengin ve renkli dokular yaratmak için orkestranın tüm yelpazesini kullanarak orkestrasyona büyük önem veririler. Eşsiz ve etkileyici sesler yaratmak için genellikle geleneksel olmayan enstrümanlar ve enstrüman kombinasyonları kullanmışlardır. Diğer yandan solo piyano ve solo ses için yazılan yapıtlar, piyano sonatları, oda müziği yapıtları ve lied'ler aynı derecede ilgiyle karşılanır.

Programlı müzik: Birçok Romantik besteci, belirli bir hikâye, şiir veya fikirden ilham alarak programlı müzik yazmışlardır. Bu üslup, daha anlamlı ve duygusal olan ve dinleyiciye belirli bir mesaj veya fikir iletebilen müzikler yaratmalarına olanak sağlamıştır. Romantik dönemde eserlere betimleyici şekilde başlıklar konulmuş olması da bu anlayışın özelliklerinden sayılabilir (A. Şenol ve E. Demirbatır, 2011, s.594). Yazım ve çalım şeklinin zorlaşmış olmasıyla icrada karşılaşılan teknik güçlükler arttığından amatörler eserleri seslendiremez olmuşlardır. Klasik dönemde besteciler soylu olan amatör sınıfı çalgıcıları için eserler üretirken, 19. yüzyılda amatörlerin çalabileceği düzeyde ve kolaylıkta müzik yazılmamıştır. Bunun

³ Modülasyon: Bir mod ya da tonaliteden başka bir mod ya da tonaliteye geçme işlemidir. Müzikte tekdüzeliği gidermek ve çeşitliliği arttırmak için kullanılır (Say, 2002, s.216)

sonucunda çalgısının ustası olan virtüöz yorumcular ortaya çıkmıştır (Say, 1994, s.596).

Romantizmin konuları: Besteciler kendi duygusal deneyimlerini yansıtabilmek için kendi tarzlarını oluştururlar. Bestecilerin müziği kişisel hikâyelerini ve düşüncelerini yansıtır ve her biri kendi özgün müzik dilini geliştirir. Beethoven, Schubert ve Chopin gibi besteciler son derece kişisel ve kendi deneyimlerini ve duygularını yansıtan parçalar yazmışlardır. Bireyselliğe olan bu düşkünlüğün Empresyonizm ve Ekspresyonizm gibi daha sonraki hareketlerin yolunu açtığı söylenebilir. Duygu ve bireyselliğe yaptığı vurguya rağmen, Romantik müziğin doğa ve doğaüstü ile de güçlü bir bağlantısı vardır. Pek çok besteci halk hikayelerinden, mitlerden ve efsanelerden, ulaşılamayan düşler dünyası, doğaüstü güçler, ilham alarak gizem ve merak duygusu uyandıran eserler yaratmışlardır. Romantik eğilimde hissedilen az bulunan armonilere duyulan susuzluk, doğa ile haşır neşir olma, duyguların derinliğinin ve sonsuzlukla bağlarının araştırılması, günlük olaylardan uzaklaşma halleri vardır (Selanik, 1996, s.160). Milliyetçilik: Romantik besteciler genellikle kendi ulusal geleneklerinden ve halk müziğinden ilham almışlardır. Kendi kültürlerinin unsurlarını müziklerine dahil ederek benzersiz bir şekilde milliyetçi ve kendi kimliklerini ifade eden eserler yaratmışlardır.

Genel olarak, müzik tarihindeki Romantik dönem, büyük bir yenilik ve yaratıcılık dönemidir. Bu miras duygu yoluyla kendilerini ifade etmenin yeni yollarını keşfetmeye devam eden çağdaş bestecilerin eserlerinde hala duyulabilir.

ROMANTİK DÖNEMDE FLÜT

Romantik dönem flütü, virtüöz etkileyciliği ve lirik nitelikleriyle karakterize edilir. Müzikte duygu ve hisleri iletmek için sıklıkla kullanılan flüt aynı zamanda bir hasret ve özlem duygusu yaratmanın yanı sıra doğa ve dış mekân görüntülerinin tasviri için de kullanılır. Bu dönemde flütün teknik ve müzikal kapasitesi arttığından zor pasajların yer aldığı ve çeviklik gerektiren, teknik yeteneklerin sergilendiği virtüöz sololara sıklıkla rastlanır. Romantik flüt müziğinde karmaşık bir hal alan nüans terimlerinin yanında vibrato ve diğer ifade tekniklerinin kullanımı yaygınlaşmıştır.

Flüt enstrümanı mekanik anlamdaki gelişimini büyük ölçüde Theobald Boehm'e borçludur (İlyasoğlu, 2009, s. 97-98, 106). Boehm'ün flüt üzerinde geliştirdiği bu sistem, flütün ses akustiği ve tekniği için devrimsel bir değişiklik olarak kabul edilmektedir (Sachs, 1965, s.223). Günümüzde kullanılan modern flüt 1847 yılında Boehm'in oluşturduğu şeklini korumaktadır (Toff, 2012, s. 248). "Bestecilerin romantik dönem ile birlikte gelen yeni tını, ton ve kromatik kullanım anlayışları romantik dönem flüt repertuarına çok güzel eserler kazandırmış olup bu eserler günümüzde de önemini ve yerini muhafaza etmektedir (Dik, 2019, s. 124).

Romantik Dönem'de flüt Klasik Dönem'e göre orkestra eserlerinde daha sık kullanılmaya başlanmıştır. Flüte sadece solo çalgı olarak yer verilmemiş aynı zamanda orkestra çalgısı olarak da önemli sololar yazılmıştır. Romantik dönem bestecileri orkestralarında genellikle iki flüt ve bir piccolo kullanmışlardır.

Romantik Dönem besteci flütçüler: Egidius Aerts (1822-1853) Belçika, Carl Joachim Andersen (1847-1909) Danimarkalı flütçü, besteci ve şef, Anton Bernhard Fürstenau (1792- 1852) Alman flütçü ve besteci, Caspar Kummer (1795-18709 Alman flütçü ve besteci, Wilhelm Popp (1828-1903) Alman flütçü ve besteci, Vilem Blodek (1834-1874) Çek flütçü, besteci ve piyanist, Thebold Boehm (1794- 1881) Alman kâşif ve besteci, Joseph Henri Altes (1826-1895) Bohm flüt için yazılan en eski flüt metodunu yazan Fransız besteci ve flütçü, Giulio Briccialdi (1818-

1881) İtalyan besteci ve flüt virtüözü, Ferdinand Büchner (1823- 1906) Alman besteci ve flütçü, Jules Auguste Demersseman (1833-1866) Fransız besteci ve flütçü, Johannes Donjon (1839-1912), Giuseppe Gariboldi (1833-1905) İtalyan besteci ve flütçü, Ernesto Köhler (1849-1907) İtalyan besteci ve flütçü, Paul Taffanel (1844-1908) Fransız besteci ve flütçüdür. Fransız flüt ekolü üslubuyla yetiştirdiği öğrenciler, yazdığı flüt metodları, flüt eserleri ve icracılığı ile bu dönem virtüözüdür, Charles Nicholson (1795-1837) İngiliz besteci ve flütçü sayılabilir (Toff, 2012, s.253).

Romantik dönem bestecileri flüt eserlerine mitolojik olay ve kahramanlardan esinlenerek aynı zamanda betimleyici başlıklar koymuşlardır. Melodi, klasik dönemden farklı olarak daha düzensiz hale gelmiştir ve bitmeyecekmiş etkisi yaratmaktadır. Müzikte crescendo decrescendo terimiyle ifade edilen duygu yoğunluğunu yaşatması açısından vibrato tekniği, şarkılama tekniği öne çıkan unsurlar haline gelmiştir. Çapraz ritimler sıkça kullanılmaya başlanmış, bir vuruş içinde dokuzlama vb. gibi ritmik kalıplara yer verilmiştir. Flütün teknik ve müzikal kapasitesinin artmış olmasından ötürü eserler zorlaşmış ve nüans terimleri daha karmaşık bir hal alıp kalabalıklaşmıştır. Armonik açıdan yaşanan değişim flüt eserlerine de yansımıştır. Bu sonuçlar doğrultusunda, Romantik dönem flüt eserleri çalışılırken dönemin stil özelliklerinin daha çok göz önünde tutulmalıdır. Öğrencilerin flüt eğitiminde Romantik dönem eserlerine daha çok yer verilmesinin teknik ve müzikal gelişimlerine büyük ölçüde katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

ALBERT FRANZ DOPPLER'İN HAYATI (1821-1883), MÜZİK DİLİ, ESERLERİ



Görsel 1. A.F.Doppler (www.wikipedia.com)

Doppler, şimdi Lviv, Ukrayna olan Lemberg'te (Avusturya İmparatorluğu) doğdu. 1828'den 1831'e kadar obuacı olan babası Joseph Doppler'den flüt dersleri aldı ve 13 yaşındayken flütçü kardeşi Karl Doppler ile sahnede ilk düetlerini seslendirdi. Karl ile beraber şarkılar ve doğaçlama müzikler yazdılar ve bir ikili olarak Avrupa'da büyük bir ilgi yarattılar. Düzenli olarak gerçekleştirdikleri Avrupa turnesinin ardından 1838'de Budapeşte'deki Alman Tiyatrosu orkestrasının üyesi olduktan sonra 1841'de Macar Ulusal Tiyatrosu'nda göreve başladılar. Orada, Doppler'in beş operası başarıyla sahnelendi. 1853'te Macar Filarmoni Orkestrası'nın kurulmasına yardım ettiler. Doppler kardeşler, besteci, orkestra şefi, müzisyen ve orkestra solistleri olarak

emperyal monarşi müzik hayatında başrol oynamışlar, Macar Ulusal Tiyatrosu yönetmeni Jozsef Bajza'nın yanı sıra Franz List ve Frenc Erkel gibi dönemin tanınmış sanatçılarıyla iyi ilişkiler içinde kalmışlardır (www.naxos.com, E.T. 11.06.2023).

18 yaşında F. Doppler, Budapeşte operası birinci flütçü sonrasında Viyana Saray Operası'nın baş şefi ve 1864'ten 1867'ye kadar Viyana Konservatuvarı'nda Flüt Profesörü pozisyonunda bulunmuştur. Besteci Avusturya, Baden bei Wien'de öldü.

Doppler, esas olarak flüt ve opera için besteler yaptı ve kendisi ve kardeşi Karl tarafından çalınacak konçertolar, gösteri parçaları ve birçok flüt düeti dahil olmak üzere birçok eser besteledi. Flüt müziği operaları gibi İtalyan, Rus, Polonya ve Macar müziğinin etkilerini içerir. Pastorale Fantaisie Hongroise ve Souvenir de Prague'de olduğu gibi eser başlıklarında genellikle ulusal köken belirtilir (Toff, 2012, s.252). Operaları arasında Judith (tek Alman operası) ve Benyovsky adlı bir Rus eseri vardır. O zamanlar oldukça popüler olan yedi opera ve on beş bale yazmıştır ve mükemmel bir orkestra şefi olduğu kayıtlara geçmiştir.

F. Liszt'in öğrencisi olan Doppler, Liszt'in altı Macar Rapsodisini düzenlemiştir. Bu düzenlemelerin her bir ölçüsü, List tarafından revize edilse de başlık sayfasında Doppler adının kalmasına izin vermiştir (www.wikipedia.com, E.T1106.2023)

Bestecinin müzik dili incelendiğinde sıklıkla değişen melodi üslubu, teknik beceri anlamında zorlayan çıkıcı ve inici diziler, ton değişimleri ve geniş bir ses yelpazesi kullanımı görülür. Bestecinin flüt eserlerinin icrasında enstrümanda ton kavramında ve acelite tekniğinde üstün bir hakimiyete sahip olmak gerekmektedir. Müziğin icrasında teknik kapasitenin ileri bir seviyede olmasının yanısıra müzikal anlayış olarak da adlandırılan müzikalitenin de gelişmiş bir dille aktarılması gerekir. Doppler'in flüt için bestelediği solo ve oda müziği eserleri adeta müzikalitesi yüksek olarak adlandırılan flütçüler ve dinleyiciler için çekici gelmektedir.

Albert Franz Doppler'in Flütlü Eserleri

Franz Doppler, 1821'den 1883'e kadar yaşamış bir Macar asıllı besteci ve flütçüdür. En çok solo eserler, oda müziği ve flüt ve orkestra eserlerini içeren flüt çalışmaları ile tanınır. Flüt için bestelediği en ünlü eserlerinden bazıları şunlardır:

Flüt ve piyano için, Op. 10 "Airs Valaques" bu parça, flüt ve piyano için altı kısa parçadan oluşan bir koleksiyondur, lirik melodiler ve virtüöz pasajlar içerir. Flüt ve piyano için, Op. 15 "Berceuse", Flüt ve piyano için, Op. 16 "Mazurka de Salon", Flüt ve piyano için, Op. 17 "Nocturne" İki flüt ve piyano için Op.18 Schubert'in Opereti "Der häusliche Krieg"ın Konser yorumu, Flüt, Keman, Korno (viyolonsel) ve piyano için Op.19 "Nocturne" bu eser flüt ve piyano için lirik ve anlatımlı bir eserdir, güzel bir melodiye ve etkileyici bir ifadeye sahiptir. Flüt ve piyano için Op.20 "Chanson d'amour", Flüt, 4 Korno ve Piyano için Op.21 "L'oiseau des bois (Orman Kuşu) ve Piano İki flüt ve piyano için Op.24 "Souvenir de Prague" (Karl Doppler ile), Op.25 "Andante et Rondo" bu parça iki flüt ve piyano için büyüleyici bir düettir. Lirik ve etkileyici bir Andante bölümü ve ardından canlı ve eğlenceli bir Rondo kısmını içerir. Flüt ve piyano için Op. 26 "Fantaisie Pastorale Hongroise," Bu eser Doppler'in flüt için yaptığı en ünlü eserlerden biridir. Flütçünün teknik yeteneklerini Macar halk ezgileri ile harmanlayarak çaldığı virtüöz bir gösteri parçasıdır. İki flüt ve piyano için Op.33 "Valse di bravura" for (Karl Doppler ile), Flüt, Korno (viyolonsel) ve piyano için Op.34 "Souvenir du Rigi" bu eser büyüleyici ve lirik bir eserdir. Doppler'in İsviçre'ye yaptığı seyahatlerden esinlenerek yazılmıştır. İki flüt ve piyano için Op.35 "Fantaisie sur des motifs hongrois" (Karl Doppler ile) Flüt, keman (flüt) ve piyano için Op.36 "Duettino hongrois", Flüt, keman (flüt) ve piyano için Op.37 "Duettino Americain", İki flüt ve piyano için Op.38 "Rigoletto-Fantaisie" (Karl Doppler ile), Flüt ve piyano için Op.41

“Fantasie über das Lied Mutterseelenallein von Alb. Braun”, İki flüt ve piyano için Op.42 “Paraphrase sur des motifs de l’opera Sonnambula”, Flüt ve piyano için Op.43 “Fantaisie sur un motif de Beethoven”, İki flüt ve orkestra için Re minör konçerto. Bu eser iki flüt ve orkestra için virtüöz bir konçertodur. Göz kamaştırıcı teknik pasajlara ve güzel lirik melodilere sahiptir. Flüt ve Arp için Casilda “Fantaisie” (A. Zamara ile İki flüt için potporiler: La figlia del Reggimento, Preziosa, Zampa, La Muette de Portici, La Dame blanche, Il Barbiere di Siviglia, Norma, Don Juan, Flüt ve piyano için Op. 72 “Duo” Bu parça flüt ve piyano için büyüleyici bir düettir. Lirik melodiler ve eğlenceli pasajlar içerir.

Genel olarak, Doppler'in flüt ile yaptığı çalışmalar, onun bir flütçü olarak virtüöz yeteneklerinin ve bir besteci olarak becerisinin bir kanıtıdır. Günümüz konser repertuvarında hem flütçüler hem de izleyiciler arasında popüler olmaya devam etmektedir.

OP.26 PASTORAL MACAR FANTAZİSİ “FANTASIE PASTORALE HONGROISE” İSİMLİ ESERİN FORM VE KADANSSAL YORUM AÇISINDAN İNCELENMESİ

Franz Doppler'in Op.26 Pastoral Macar Fantazisi “Fantasie Pastorale Hongroise” adlı eseri flüt ve piyano için yazılmış tek bölümlü bir eserdir. Romantik Müzik dönemine ait, flütün ses güzelliğini ve çok yönlülüğünü sergileyen güzel bir müzik parçasıdır. Bugün hala müzisyenler ve dinleyiciler arasında beğenilen bir repertuar eserdir ve seslendirilmesi belli bir virtüöz yetenek ister. Flütün sesinde kullanılan farklı renklerle çok çeşitli duyguları aktarma yeteneği, bu eserde mükemmel bir şekilde sergilendiği söylenebilir.

Yaklaşık 12 dakika süren eser üç ana bölmeden oluşur.

1. Bölme: Molto Andante çok yavaş, ağırca çalış
(A) 4+4= Birinci period
(B) 4+6+ Cadenza=İkinci period Poco Animato, daha coşkulu, kendini kaptırmış
(A) 4+3+4+7= Üçüncü period, Tempo I (Molto Andante)
2. Bölme: Andantino Moderato (Andanteden hızlıca, ortaçabuklukta)
8+9= Birinci period Poco piu Allegro (daha canlı, daha hareketli)
8+9+Cadenza, Tempo I (9)
Moderato (4)
3. Bölme: Allegro (Hızlı)
Piu Lento (Daha yavaş)
Allegro
Moderato
Allegro

Birinci Bölme ABA şarkı formunda, 3 büyük period'dan kuruludur (Molto Andante, Poco Animato, Tempo I). İlk period 4+4 ölçülü 2 cümleden (re minör tonalitede), İkinci period poco animato tempoda 4+6 ölçülü 2 cümle ve kadans cümlesinden (re minör tonalitenin 5.derecesinde), üçüncü period başlangıç temposunda 4+3+4+7 ölçüden, re minör tonalitede, 4 cümleden oluşur.

Say'a (2002, s.35) göre eser üzerine yazılan tempo terimleri sadece metronom hızını belirlemez. Tempo, müziğin özüne inmeye, eserin karakterini anlatmaya yarayan müzikal yaklaşımın temel

unsurlarından biridir.

Nefes her zaman başrodedir; çünkü bestecinin eserinde yer alan duyguları, hisler, çalarken yaşanan ruh hali aslında nefesle aktarılır (Taffanel, 1923, s.184). Melankoli, hırçın, kimi zaman duygusal, sinirli ya da gittikçe yükselerek zirveye tırmanan pasajlarda içimizden şarkılama yaparken bu melodiyi nefesle, enstrüman aracılığıyla dile getirilir. Bu esnada dudaklar, parmaklar ve dil aslında nefesin yardımcılarıdır (Taffanel, 1923, s.185).

Molto Andante tempoda başlayan birinci bölmede flüt partisi ön planda olduğundan piyanonun işlevi flüte destekleyici bir zemin sağlamaktır. Piyanonun sekiz ölçülük girişinden sonra flüt tarafından uzun bağlı cümlelerle son derece duygusal ve lirik bir tema duyulur (ilk 4 ölçü). Daha sonra piyano, flütün melodisine yumuşak bir eşlik sağlayarak katılır. Virtüözik hareketlerle flüt daha hızlı ve daha karmaşık pasajlar çalarak müziğin yoğunluğu giderek artırır (4 ölçü). Genel olarak ilk bölmede ikili adeta “reçitativ”⁴ üslubuyla çalar. Flüt partisi melodik iniş çıkışlarda nüans hareketlerini ve tempoyu duyurur. Bu sebepten flütte sanki doğaçlama çalıyormuş hissi yaratılmaktadır. Bölme sonuna doğru, flüt ve piyano karşılıklı canlı bir diyaloga girer ve beraberce giderek hızlanır. Flüt ve piyanonun birbiriyle neşeli bir şekilde çalmasıyla müzik enerji ve heyecanla dolar. Ses çok uzaktan geliyormuş hissini yaratmak için flütün armonikleri çalarak kullanılması ile birinci bölme son bulur.

İkinci bölme *Andantino moderato* tempoda çalınması istenen eserin orta kısmı ilk kısma göre daha canlı, olumlu bir açılışla başlar. İlk kısma karşı güzel bir tezat oluşturarak yazılan orta kısımda flütün çok çeşitli duyguları yansıttığı duyulur. Piyano eşliği yumuşak, melankolik bir havadadır. Kadanslardaki iniş çıkışlar ve kromatik gamlar eseri süsler.

Parçanın son bölmesi *Allegro* tempodadır ve oldukça canlı bir temayla açılış yapar. Besteci canlı, enerjik müziğine geri döner. Flüt ve piyano ana temayı çalmak için sırayla gelen eğlenceli bir yarış içindedir. Eser heyecan verici bir doruğa ulaşır ve gösterişli bir biçimde sona erer. Eserde yer alan cümlelerin ölçü sayıları klasik dönemdeki gibi düzenli değildir. Kullanılan motifin giderek genişlemesiyle cümlelerin bitiş etkisi gecikir.

1. Bölme: Molto Andante

(A) 4+4= Birinci period

Eser 6/8 lik ölçü sayısı ile, piyano partisinde molto andante bir tempoda yani oldukça ağır başlı bir ifade ile sekiz ölçülük bir açılışla başlar ve piyano partisindeki sekizlik sus işaretinin üzerinde yazılı puandorg işareti ile açılış cümlesi biter. Flütçü için teknik pasajlar, işaretlemeler flüt partisinden çalışılrsa da eser mümkün olduğunca piyano partisi takip edilerek ele alınmalıdır. Böylelikle piyanonun da nerelerde eşliğe başladığı, bittiği bilinir. İkili için belli yerlerde vuruşların ve giriş çıkışların özellikle aynı anda olmaması gerekir (Bkz. Görsel 2).

⁴ Reçitativ (fr, İng.): Opera ve oratoryo gibi sahne eserlerinde bir konuyu, öyküyü ya da bunlarla ilgili olayları anlatmak üzere hazırlanan metnin konuşma benzeri ses müziği üslubuyla seslendirilmesidir (say, 2002, s.446).



Görsel 2. Piyanoda gelen açılış cümlesi ve flütün esere girişi (www.imslp.org)

4+4 iki büyük cümleden oluşan bu period'da göze çarpan özellikler şunlardır: Re minörde, lirik ve pastoral bir havanın atmosferi yaratılır. Bu doğallık ve kadanssal ifade altılama, yedileme, sekizleme ve onikileme şeklinde gelen grup notalarının akıcı bir melodi ile birleşmesinden kaynaklanır. Nüans tamamen icracıya bırakılmıştır. Tema kendini fazla nüans ve artikülasyon işaretleri kullanmadan çıkıcı ve inici diziler aracılığı ile duyurur. Doğaçlama hissini yaratması için vuruşlar özellikle piyano ile beraber düşmez. Ya piyano önden girer ardından flüt, ya flüt ilk vuruşu verir ardından piyano duyulur. Özellikle yazılan sus işaretlerinde hızlı, teknik bir nefes alarak zamanı yakalamalı, belli bir metronom içinde kalarak cümleleri yaymadan devam etmek gereklidir.

Kendini hazır hissederek esere giriş yapan flüt son derece sakin ve (p) yumuşak bir la tonunda duyulur. İlk giriş la notasında sesle beraber burundan nefes de aynı anda verilebilir. Bu entonasyon ve nefes kontrolü için gereklidir. Flüt solosunun başladığı ilk vuruşta piyano flütle beraber başlamaz hatta ilk ölçüdeki dördüncü sekizlik vuruşa kadar piyano özellikle flütle beraber düşmemektedir. Bestecinin kullandığı bu müzik fikri (ilk 4 ölçü) giriş kısmı için geçerlidir. Besteci flüt partisinde kadanssal yani adeta flüt partisinde doğaçlıyormuş hissini yaratmak için ikiliyi özellikle beraber duyurmamaktadır.

Esasen bu periodun tamamında flüt üzerinde doğaçlıyormuş hissini vermek için bestecinin bu yazım tekniğine gitmiş olduğu söylenebilir. Bu noktada eseri doğaçlıyormuş gibi, fazlaca yorum katarak çalmak çok risklidir. Metronom düzenine uymadan, isteğe göre rubato çalmak bestecinin vermek istediği müzik fikrini abartmaktan öteye geçmez. Nota değerleri uzatılmadan, metronoma bağlı kalınarak çalınsa da bu doğaçlama ifadesi yaratılmaktadır. Akademik açıdan da bestecinin isteklerine bağlı kalınarak, cümlelerin metronomik çalışılması önemlidir. Kısaca dümdüz bile çalındığında kadans fikrini yaşatan bir eser olduğundan, başından itibaren flüt partisini metronom ile çalışmak kişinin ritmi, vuruşu ve o vuruşa denk gelecek notaları işitmesi ve eşit çalması açısından çok önemlidir.

Metronomla çalışırken sekizlik vuruş baz alınarak sekizliğe karşı 48, 50 ...60'a kadar değer verilerek çalışılmalı, bazı notaları rubato çalmak istense bile her vuruşun ve ölçü başının başlangıcı net olarak zamanında gelmelidir. Böylece piyanist rahatlıkla sayıp doğru zamanda girebilir. Bu iki cümlelik periodun oldukça legato duyulmasını isteyen besteci artikule işareti çok az kullanmış, p, pp ve decrescendo haricinde bir nüans işareti kullanmamıştır. Çünkü besteci burada doğallıktan yana bir giriş olmasını istemiş, abartılardan kaçınmış, nüansı doğasına, çıkıcı-inici yani yükselen ve alçalan pasajlara bırakmıştır. Bu pasaj içinde yazılmış sus işaretleri o anda nefes alınması gerektiğini gösterir. Yani müziğin ifadesinin doğallık içinde şekillenmesi için sus yerleri özellikle yazılmıştır. Ancak cümleler uzun olduğu için, icracı müziğin akışını bozmadan belli yerlerde ekstra nefes alabilir. En iyisi sadece sus işaretlerinin olduğu yerlerde nefes alarak bu iki büyük cümleyi tamamlayabilmektir ancak ton ve entonasyon kaybı yaşamamak ve daha kontrollü olmak için icracının müziği bozmadan ekstradan nefes alması mümkün olabilir. Bu period'da fazladan dinamik uygulamayınca, müziği sadece gidişine göre düz bir nüansla çalınca zaten nefes kontrolü de rahatlıkla sağlanacak ve cümle içinde ekstra nefes almaya gerek kalmayacaktır. Yani en başta alınan nefes cümle sonuna kadar yetecektir.

İkinci dört ölçülük cümlede yine fazla abartılı nüans yapmalardan kaçınılmalı, müzik içinde nüansı kendi veren aksanlar, notaların rüzgâr misali iniş çıkışlarıyla crescendo ve decrescendo iniş çıkışlar yapılmalıdır. Bu müzik cümlesi de ilk cümle kadar yorumlamaya çok açıktır ancak metronoma ve ölçü içine uymayan (burada taşan veya eksik kalan vuruşlar kastedilmektedir) çalışlarda piyano ile birlikteliği sağlamak imkânsızdır. Flüt vuruş başlangıçlarını net çalmalıdır ki piyano da eşliğindeki akorlarını zamanında çalabilsin. Romantik dönem eseri olduğundan bir barok dönem eseri kadar dümdüz de çalmak imkansızdır ancak bir ölçü içinde çok fazla nota olduğundan zamanlamalarda mümkün olduğunca metronoma uyulmalıdır (Bkz. Görsel 3).



Görsel 3. Flüt partisinde gelen hızlı pasajlar (www.imsip.org)

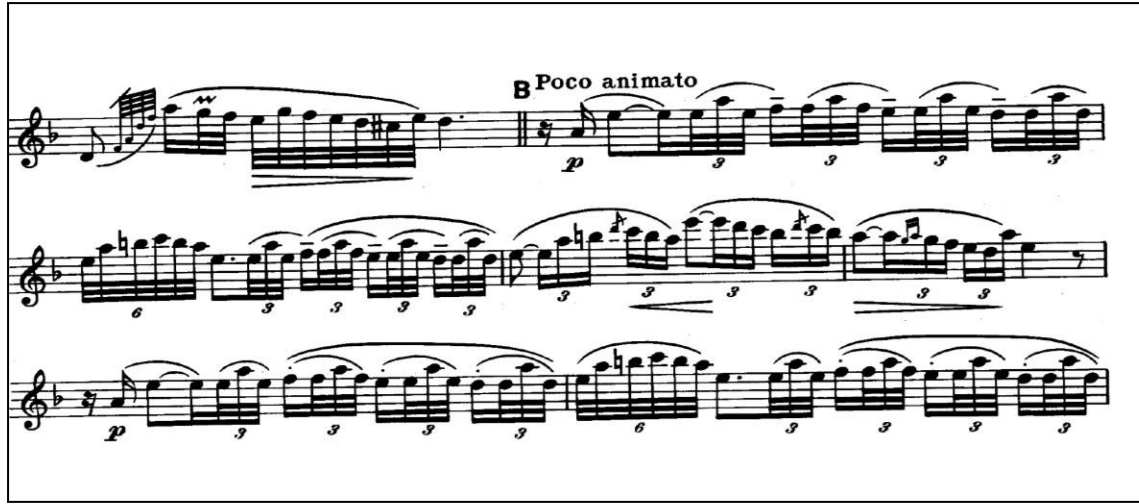
Piyano partisinin bu iki cümlelik period'da aktif bir rolü yoktur. Sadece verdiği armonilerle tonu desteklemektedir. Bu iki cümlelik period'da yapılması gereken en önemli husus piyano ile birliktelik için rubato yapmadan, tüm periodu metronoma bağlı kalarak çalmaktır.

2. Period: Poco Animato (daha coşkulu, kaptırmış)

4+6+kadans cümlesi olarak iki cümle ve kadans kısmından kurulu bu period giriş kısmından biraz daha hareketlidir. Sekizliğe 88-90 arası metronom uygundur. Genel olarak kendi içinde "p" nüansa çalınması gereken, yukarı çıkan notalarla dinamiklerin sağlandığı, abartı bir nüans gerektirmeyen bir müziktir. Akışta en yüksek nota üçüncü oktavda gelen si bemol notasıdır ve

amaç bu notayı hedef alarak buraya doğru yönelmek ve aşağı inerek cümleyi decrescendo ile kapatmaktır. Böylece yapılacak nüans hareketi si bemol notasına tırmanışı dolayısıyla “*ff*” bir sesleniş, nefes olarak da bir ölçü sonrasındaki ikinci la notasına ulaşmayı hedefleyen bir iniş gerektiren bir akıştır. Bu period’un en belirgin, yapılması gereken hareketi bağ altında atılması gereken dillerdir. Üçlemelerin sıkça kullanıldığı bu pasajda bağ altı diller ve üçlemelerle kıvrak bir müzik fikri verilmektedir. Bağ altı dillerde tekrarlayan notalara mutlaka dil atılmalıdır aksi takdirde tüm notalar birbirine bağlı duyulacağından istenen kıvraklığı vermez (Bkz. Görsel 4).

Görsel 4. Flüt partisinde yer alan bağ altı dil artikülasyon (www.imslp.org)



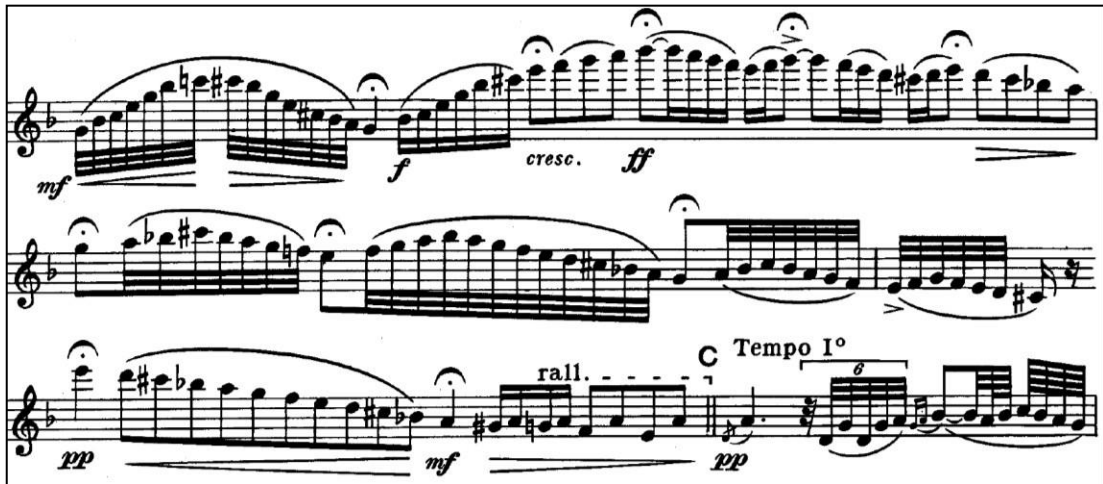
Piyano partisi eserin başlangıç kısmı ile karşılaştırıldığında daha destekleyicidir. Flüte karşı bir kontrmelodik⁵ yürüyüşü vardır. Kadans cümlesine bağlanmayı sağlayan son iki ölçü altında sostenuto piyano duyulur. Böylelikle dinleyicide kadans daha önce başlamış hissi yaratılır. Period içinde gelen ikinci cümle ilk cümlelerin olduğu gibi tekrarı olduğundan ilk cümlelerin adeta bir tasdikleyicisidir. Sadece kullanılan süsleme hareketleri ile biraz fark yaratılmıştır (Bkz. Görsel 5).

⁵Kontrmelodi, bir müzik eseri veya parçasının ana melodisiyle bütünlük sağlamak amacıyla yazılan, farklı bir melodi hattıdır. Genellikle vokal veya enstrümantal olarak icra edilir. Kontrmelodi, ana melodiyi tamamlayıcı, zıt veya uyumlu bir şekilde geliştirmek veya zenginleştirmek için kullanılır. Bu şekilde eserin yapısına derinlik katar ve dinleyiciye farklı bir öge sunar.



Görsel 5. İkinci cümle ve Piyanoda gelen kontrmelodik yapı (www.imslp.org)

Kadans çıkıcı ve inici sıralı notalar şeklinde yazılmış, hızlı çalındığı takdirde virtüözik geçişlerin hâkim olduğu bir kısımdır. Puandorglar sıklıkla kullanılmıştır, flütün üçüncü oktavı si bemol notasına kadar ff şeklinde bir yükseliş vardır. Kadans kısmı flüt solo olduğundan icracı belli bir serbestlik içinde müziği yorumlayabilir. Kromatizm kullanımı, geniş ses aralığı, dinamiklerin sıklığı, virtüözik teknik hareketler açısından tam bir romantik dönem müzik diline rastlanır (Bkz. Görsel 6).



Görsel 6. Flütte dördüncü oktav si bemol notasına çıkış ve virtüözik hareketler (www.imslp.org)

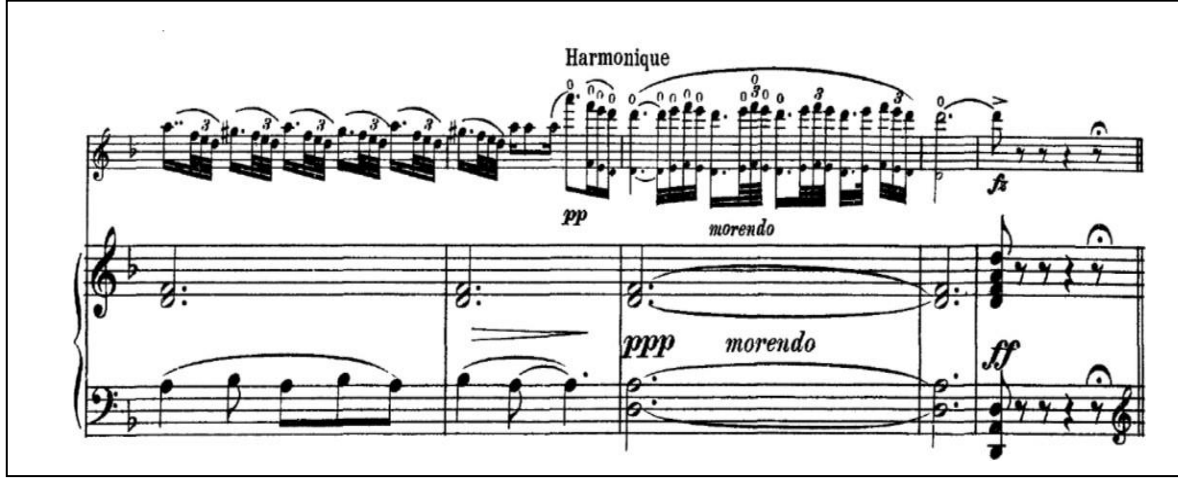
Kadansın bitiminde tekrardan ana tempoya “Tempo I” (molto andante) dönülmesiyle ana fikre dönüş yaşanır. Bu periodun sonuna kadar ana fikir tasdik edilir. Notasyona uyularak çalındığında tek fark daha serbestlik içinde, kadanssal yorum katarak çalınması gerektiğidir. Temanın ilk

gelişinden farklı olarak burada 4+3+4+7 ölçüden kurulu, dört adet müzik cümlesinden oluşan bir period vardır. İlk 4 ölçülük cümle giriş kısmında gelen cümle ile tıpatıp aynıdır. İkinci gelen 4 ölçülük cümle flütte iniş çıkışlarla, puandorglarla dolu olduğundan temanın bu tekrarı daha farklı, daha serbest bir yapıdadır. Bu serbestlik piyano partisinin de yoğun olmamasından kaynaklanır. Piyanist flüt icrasının yorumuna ve nefesine göre akorlarını dikkatle takip ederek çalmalıdır. Cümle bu sefer bitmez, la notasında yarıda bırakılır. Üçüncü 4 ölçülük cümle akıcıdır, serbest değildir. Piyano ile birliktelik sağlamak açısından nota değerlerini tam ve eşit çalmak gerekir (Bkz. Görsel 7).



Görsel 7. Dördüncü cümledeki flüt ve piyano partisinin birlikteliği (www.imsip.org)

Son 7 ölçüden kurulu period artık birinci bölmenin son bitiriş kısmıdır. Flüt ve piyanonun birlikteliği tekrarlayan motiflerin sıklığından dolayı giderek hızlanmayı isteyen bir yapıda sürer. Adeta bir dans müziği havasında, serbest bir şekilde gittikçe hızlanarak akan müzikten sonra flütte gelen armonik seslerin cılızlığı ile tam bir zıtlık yaratılır ve müzik fikri sesleri öldürerek son bulur derken ani sürpriz bir patlamayla müzik aniden biter. Burada çok yumuşak ve piyano duyulması istenen üçüncü oktav seslerin armoniklerle çalınması özellikle belirtilmiştir. Bestecinin flütün kapasitesini bildiğinden, bu sesleri armoniklerle çıkartmak vermek istediği etki için özellikle seçildiği düşünülmektedir. Cümle morendo (öldürerek) re minör tonalitede sonlanır (Bkz. Görsel 8).



Görsel 8. Flütte gelen armonik notalar ve birinci bölmenin sürpriz sonu (www.imsip.org)

3. Bölme: İki büyük kısımdan oluşur:

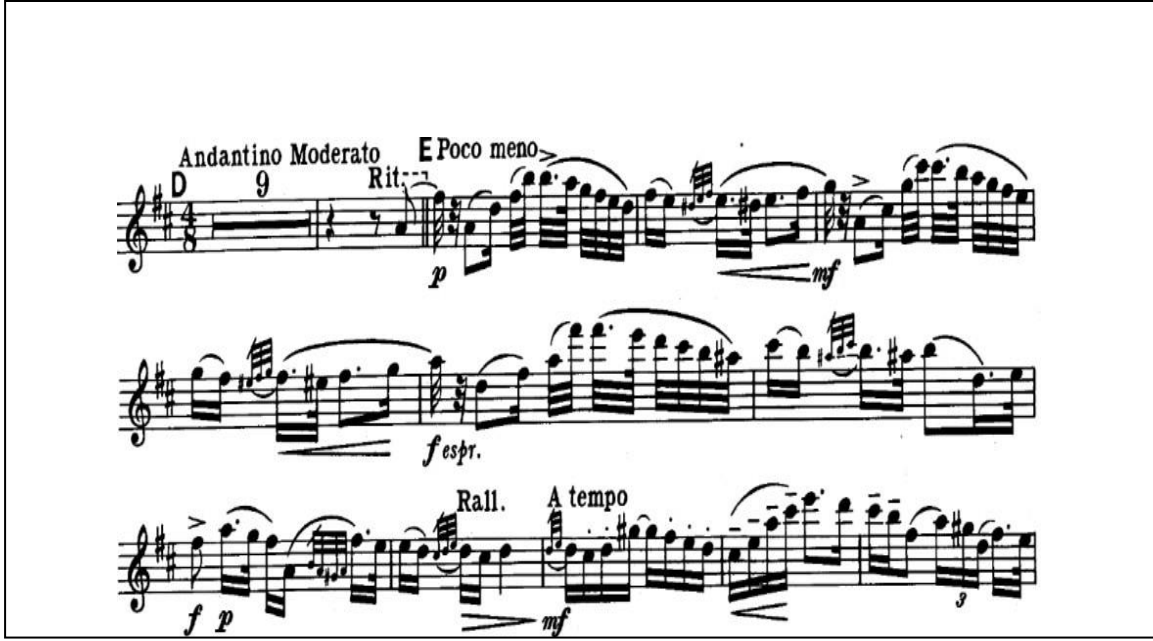
Birinci Kısım: Andantino Moderato (4/8 ölçü sayısında, sekizliğe bir vurulur) 10 ölçü piyano solo giriş+8 ölçü flüt +9 ölçü flüt, re majör tonalitede, iki büyük melodik cümleden kurulu perioddan oluşur.

İkinci Kısım: Poco piu Allegro (4/4 ölçü sayısında) 8+8+Cadenza+Tempo I (tekrar 9 ölçü)

Birinci Kısım: Andantino Moderato

Kısımın kurulumu 10 ölçü piyano solo giriş+8 ölçü flütte 1. cümle+ 9 ölçü flütte 2.cümle şeklinde birinci periodu oluşturur. Müzik 4/8'lik ölçü sayısında, on ölçülük akıcı bir piyano girişi ile "Andantino Moderato" tempoda başlar ve yavaşlayarak melodiyi flüte bırakır. Flütte sekiz ölçüden kurulu 1.cümle eksik ölçüyle "poco meno" tempoda yani piyanodaki giriş temposundan biraz daha yavaş bir tempoda, re majör tonalitede melodiyi devralır. Sağlam bir ritmik ilerleyiş için sekizliğe bir vurularak çalışılması önerilir. Bu ilk cümlede özellikle yazılan sus işaretlerinde hızlı nefes alınarak müzik devam ettirilmeli, "t" artikülasyonla başlayan süsleme notaları yapışık olduğu sekizlik notanın değeri içinde yer almalıdır. Metronomla sekizliğe bir vurularak çalışılmalı (örneğin; 69,72..88), cümle içinde üç kere ısrarla duyulan motifin ritmi net bir şekilde, yaymadan çözülmelidir. Fa diyez-sol-la notalarının çıkıcı bir sekvens⁶ şeklinde tırmanan ve üç kere duyulan tematik ritmik motifle melodik kurulum sağlanmıştır. Bu kurulumda yer alan basamak notaları ve tekrarlayan ritmik yapı altında yazılan nüansa göre çalınmalıdır (Bkz. Görsel 9).

⁶ Sekvens:"Yürüyüş". Bir motifin, bir ezgi parçasının ya da bir nota kümesinin ard arda gelecek şekilde başka sesler üzerinde tekrarlanmasıdır (Say, 2002, s.474). Sekanslar, bir parça içerisinde bir motifin tekrar edilmesiyle oluşan yapısal bir öğedir ve müzikal sürekliliği ve bütünlüğü sağlamaya yardımcı olur. Sekanslar melodiyi vurgular, hareketlilik katar ve tekrar eden bir motifin müziğin ilerleyişinde bir noktadan diğerine geçişi sağlar.



Görsel 9. Sekvens şeklinde tekrarlanan ritmik motif ve süsleme notaları (www.imslp.org)

Birinci kısmın dokuz ölçüden oluşan 2.cümlesi mf dinamikte çalınarak adeta bir dans havası yaşatmaktadır. İlk cümle temposunda, temiz artikülasyonla sekizliğe bir vurarak, bağ altında dilli çalmaya dikkat ederek ve duyumda kontrastlık yaratması istenen yerlerde nüans işaretlerine uyarak çalınmalıdır. Cümlenin son ölçüsündeki geçiş notaları ile müzik “Poco piu allegro” kısmına geçer (Bkz. Görsel 10).



Görsel 10. Kontrast dinamikler, geçiş notaları (www.imslp.org)

İkinci Kısım: Poco piu Allegro

Müzik ilk kısımda süregelen metronom sayısında çalınsa da bu kısımda sekizliğe bir vurulmamasından dolayı daha hızlı çalınır. Yani bir vuruşun değeri metronomda neyse o değerde çalınmalıdır. Sekiz ölçüden kurulu birinci cümle akıcı çalınması gereken, senkopların yer aldığı, ısrarlı motiflerin trillerle süslendiği, duyumda kontrastlık olması için dinamiklerin bir anda değişerek çalınmasının istediği bir yapıdadır. Cümle sonuna doğru rallertando ile hafif yavaşlanması istenir. Bu kısmın ikinci cümlesinin birinci cümle temposunda çalınması için “tempo” terimi belirtilmiştir. İkinci cümle sekiz ölçüden oluşur. Özellikle flütün lirik tınısını ortaya çıkartan bir melodik yapı kullanılmış, akıcı olması için sus işareti yazılmamış, tekrarlayan melodi, kromatizm, aksan kullanımı istenmiştir. Cümle sonuna doğru hafif bir yavaşlama istenir. Ardından eser içinde özellikle belirtilmiş yorumunun flüt icracısına bırakıldığı “Cadenza” cümlesi gelir.

İki anlamı olan “Kadans” kelimesinin Türkçe karşılığı “kalış” tır. Kadanslar, tonal müzikte kullanılan akor dizilimleri ve ilerlemeleriyle tanımlanır. İlk anlamı “kalış”, tonal müzikte bir cümlelerin sona erdiğini ifade eden, önemli akor bağlantılarıdır. Dizinin birinci, beşinci ve dördüncü dereceleri üzerine kurulan “temel akorlar”dan oluşur. Temel akor bağlantıları bir müzik cümlesinin bittiğini belirttiğinden önemlidir. Tam, plagal, kırık ve dominant olmak üzere dört temel kadans bağlantısı vardır. (Say, 2002, s.282). Temel olarak, müzikte kadans kullanımı bir şarkının, bir ezgi veya melodinin ve bir bölümün kapanışını ifade eder. Kadanslar, müzikte yapısal bir öneme sahiptir ve dinleyiciye bir bölümün tamamlandığını ve başka bir bölüme geçildiğini duyurur. İkinci anlatım yolu olarak kullanılan “Cadenza” (kadans), konçerto formunda yer alır. Kadans’ın gelmesiyle tüm orkestra susar ve solist bu zaman zarfında teknik becerilerini sergiler. Genellikle besteci tarafından esere yerleştirilen ve çoğu zaman sonlarda veya ana bölümler arasında yer alan kadans, eserin ritmine, tonuna ve melodik yapısına göre yapılandırılır. Solo icracının virtüöz yeteneklerini gösteren, gösterişli, özgür bir solo çalgı parçasıdır (Say, 2002, s.282).

“Cadenza”nın temel unsurları:

Teknik Zorluklar: Cadenza, solistin teknik becerilerini sergileyebileceği bir platform sağlar. Solist, hızlı pasajları, akordları, arpejleri ve diğer teknik becerileri kullanarak virtüöz bir performans sergileyebilir.

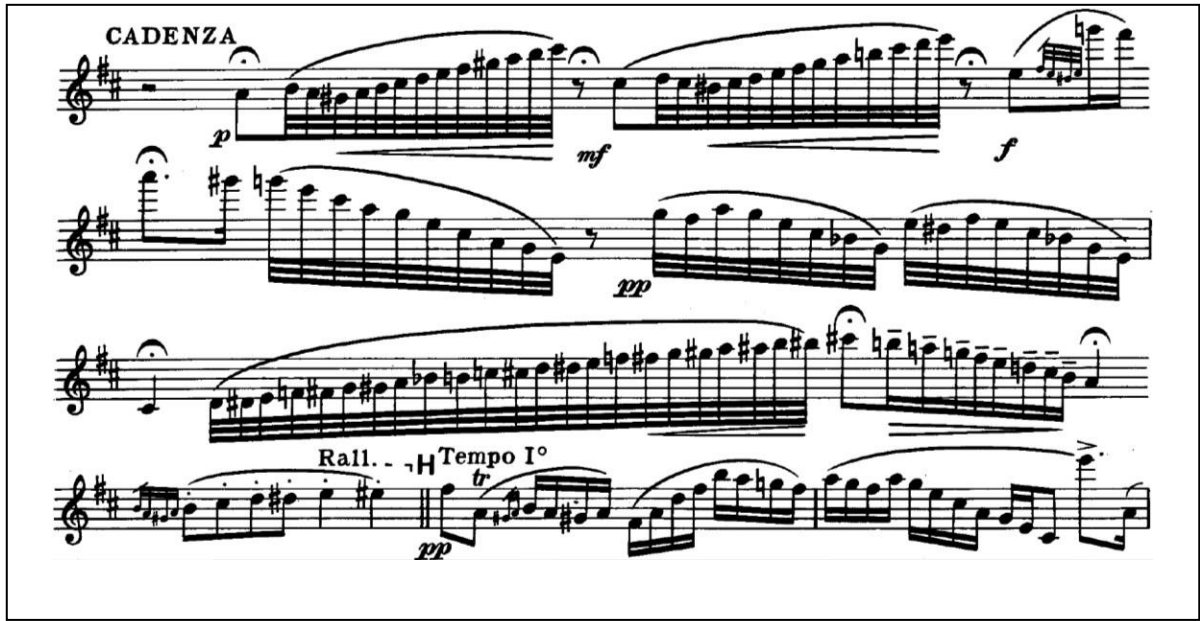
İmprovizasyon (doğaçlama): Cadenzalar genellikle solistler tarafından yazılıp icra edilir. Ancak bazı besteciler, kendi konçertolarında cadenzaları önceden yazarak, solistin bu bölümde yapması gereken doğaçlamayı belirlemiştir. Mozart, Beethoven, Chopin gibi besteciler, bazı eserlerinde cadenzaları önceden belirlemiştir. Kısaca Cadenza genellikle bestecinin belirttiği şekliyle çalınır, ancak bazen solistler tarafından kendi icrasına göre şekillendirilebilir. Cadenza, bir müzik parçasının içerisindeki solistin genellikle serbest bir şekilde doğaçlama yaparak performans sergilediği bir bölümdür. Cadenza bölümlerinde bazen solistlere yaratıcılık özgürlüğü verilir ve solist kendi melodilerini ve pasajlarını yaratabilir. Bu, genellikle konçertonun geri kalan kısmıyla

uyumlu olacak şekilde yapılır.

Tema ve Değişim: Cadenza, konçertonun temalarını veya motiflerini kullanabilir ve bunları çeşitli değişikliklerle sunabilir. Bu, müzikal yapıya çeşitlilik ve yenilik katar.

Duygusal İfade: Cadenza, solistin duygusal ifadesini yansıtmaya için bir fırsat sunar. Solist, müziği daha duygusal, coşkulu veya dramatik bir şekilde yorumlayabilir ve dinleyiciye derin bir duygusal deneyim sunabilir. Bu unsurlar, cadenza'yı diğer bölümlerden ayıran ve solistin kendine özgü bir tarz ve ifade geliştirebileceği bir bölüm yapar.

Özellikle la majör tonunda duyulan kadans'ta yukarı doğru yükselen hareket kromatiklerle sağlanmıştır. Kısa ancak hem nüans hem parmak geçişleri açısından virtüöz çalınması gereken kadans Tempo I'e bağlanır. İkinci kısmın ilk cümlesinin tekrarı olan Tempo I'in kadansla bağlanması ve devamının melodik açıdan çok uyumlu olduğu söylenebilir (Bkz. Görsel 11).



Görsel 11. Eserin Kadans kısmı ve Tempo I'e bağlanması (www.imslp.org)

Eserin üçüncü bölümü olan "Allegro" re minörde gelir ancak Allegro'ya geçilmeden önce piyano ve flütün re minör tonaliteyi ve daha sonra gelecek temayı duyurduğu kısa bir pasaj duyulur. Piyanonun eser genelinde nadir olarak kendini gösterdiği sololardan biridir. Hızlı bir modilasyonla re majörden re minöre geçer ve Allegro'da çalacağı temayı duyurur. Bu cümle adeta üçüncü kısma geçiş için yazılmış melodik, hoş bir bağlantı cümlesidir (Bkz. Görsel 12).



Görsel 12. Üçüncü kısma geçişi sağlayan bağlantı melodisi (www.imsip.org)

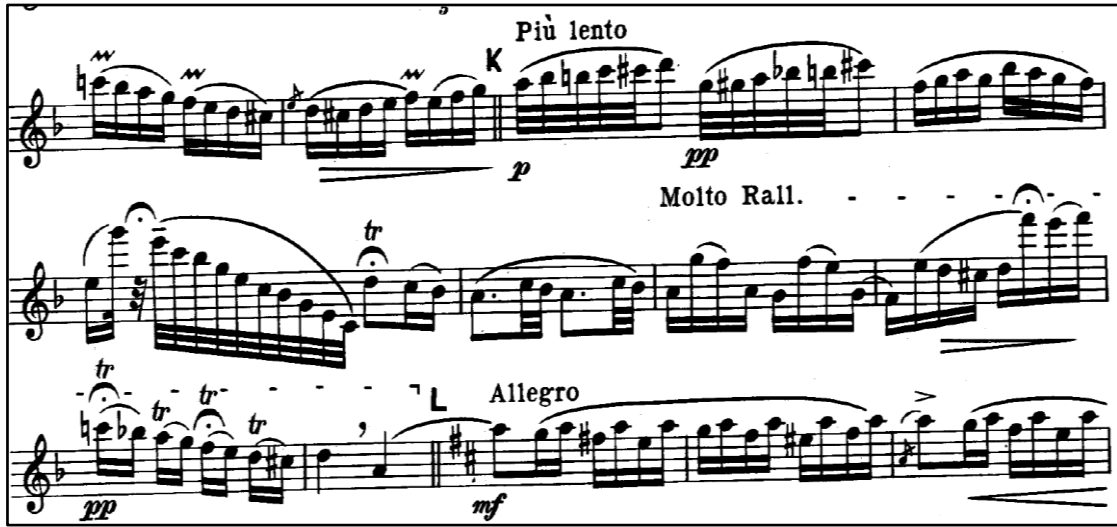
Üçüncü Bölme: Allegro

2/4'lük ölçü sayısında, re minör tonalitede, canlı, tekrarlayan hareketli motiflerle, sıklıkla çarpma ve tril kullanımıyla halk dansı havası veren son bölmedir. Tematik gelişmeler flütte olurken, piyanoda eşlik etme durumu vardır (Bkz. Görsel 13).



Görsel 13. Üçüncü kısım, halk dansı havası (www.imsip.org)

Hareketli başlayan kırk ölçüden sonra kromatik geçişlerin sıklıkla kullanıldığı ve re majöre geçmek için daha yavaş çalınması istenen ve ara bir melodik cümle olan “Piu Lento” ya rastlanır. Sekiz ölçülük bir geçiş melodik yapısıyla re majör tonalitesindeki Allegro’ya geçilir (Bkz. Görsel 14).



Görsel 14. Piu Lento’dan Allegro’ya geçiş hareketi (www.imslp.org)

Allegro tekrarlayan dans temalı motiflerle si minörde seslenir. Oktav seslerde ve tekrarlayan sesler arasında gerçekleşen melodik yürüyüşü fark ederek çalmak gerekir. Bu Allegro’da üçüncü oktav sesleri daha sık kullanılmış, kromatizm aracılığı ile modülasyon yapılarak tizden pese doğru bir geçiş sağlanmıştır (Bkz. Görsel 15). Bu geçişle eser dans havasını terk ederek ve 4/4’lük ölçü sayısında gelen ‘Moderato’ da adeta kadansal kısma geçilir.



Görsel 15. Flütte gelen modülasyon yapı ve kromatizm kullanımı(www.imslp.org)

Moderato’da tekrarlayan notalar arasında kendini üç kere tekrar eden, yukarı doğru çıkan sekvens yapısında bir melodik yürüyüş vardır. Çalarken bu yürüyüşü duyurmak önemlidir. Piyanoda tamamen destekleyici uzun soluklu akor sesleri olduğundan flütte duyulan moderato dinleyicide adeta kadans etkisi yaratmaktadır. Bu kısımdaki melodik hareket tamamen icracının yorumuna dayalıdır ancak nadir de olsa piyanoyla olan birliktelik çok önemlidir. İcra bu kısım nasılsa kadans etkisi yaratıyor fikrine kapılıp nota değerlerini isteğine göre çalmamalı piyanoyla ortak zamanda gelmesi gereken tınlar için her zaman sayarak giriş çıkışlarını net çalmalıdır. Moderatoda flüt icracısının yorumuna sıklıkla kromatik geçişler bırakılmış, tenuto ve aksan gibi hareketler nota üzerinde belirtilmiştir (Bkz. Görsel 16).



Görsel 16. Moderato flüt partisinde yer alan kadansal yorum (www.imsip.org)

Bitiriş kısmı tekrardan Allegro ile gerçekleşir. Gösterişli bir bitiriş olması için piyano partisi de daha aktif rol almaktadır. Pasajın virtüözik duyulması için onaltılık notalar sıklıkla kullanılmış, tiz seslere doğru kromatik bir yükseliş altılamalarla ve trillerle gerçekleştirilmiştir. Re majör tonalite arpej kullanımıyla görkemli bir şekilde sona erer (Bkz. Görsel 17).



Görsel 17. Allegro tempoda görkemli kapanış (www.imslp.org)

SONUÇ

Flüt repertuarında yer alan ve romantik dönem özellikleri taşıyan eserin ne şekilde seslendirilmesi gerektiği üzerinde bir çalışma yapılmıştır. Eseri anlamak adına bestelendiği dönem hakkında ve bestecinin müzik dili hakkında bilgi verilmiştir. Müzikte Romantik dönem eserlerinin karakteristik yanları açıklanmış, buna göre eserin belli başlı özellikleriyle dönemini yansıttığı söylenebilir.

Eserin form analizi yapılarak açıklanan bilgiler görsellerle desteklenerek araştırma içinde yer almaktadır. Eser yaklaşık on iki dakikalık, fazla uzun soluklu olmayan bir romantik dönem eseridir ancak içinde farklı tempolarda farklı karakterleri yansıtan melodik kurulumlarla bestelenmiş ve bölümler arası son derece profesyonel bir şekilde birbirine geçerek bağlanmıştır. Eser incelendiğinde melodik akışın sürekliliğinin temel alınmış olduğu, ton, tempo değişimleri, kadansal yoruma geçiş tekrardan ana tempoya dönüş üslubundaki besteleniş dilinden dolayıdır ki dinleyicilerde ve icracıda sevrerek çalındığı, farklı duygular uyandırdığı söylenebilir. Eser

genel anlamda melodik ve teknik anlamda flüt icracısını ön plana çıkartan bir eserdir.

Bestecinin müzik fikirlerini, yaşadığı ya da yaşatmak istediği duyguları flütün ses yelpazesini ve kıvraklığını kullanarak anlatmak istediği söylenebilir. Kimi zaman melankolik bir atmosferin ardından parlak bir gündeğümü gibi müziği adeta resmeder şekilde kullanmıştır. Bestecinin iyi bir flüt icracısı olduğu ve çalgının ince noktalarını bildiğinden eseri ona göre bestelediği söylenebilir.

Eser geneline bakıldığında flüt ön planda, piyano eşlik pozisyonundadır. Tek bölümlü, serbest formda romantik dönem eseri olduğundan sıklıkla değişen ve eseri yorumlamak için yol gösteren karakter terimleri (andantino moderato, poco piu allegro, piu lento..vs) kullanmıştır.

Yorum için ana öğeler arasında iyi bir nefes tekniği ve parmaklarda acelite tekniğine sahip olmak gerekir. Neticede tüm nüans terimleri nefes tekniğine, tüm hızlı çalınması gereken diyatonik ya da kromatik pasajlar da iyi bir parmak tekniğine bağlıdır. Belirtilen yerlerde nefes almak, cümle başlangıç ve bitirilerinde entonasyonu düzgün bir şekilde uygulanması gereken dinamikler, kullanılan vibrato tekniği ile şarkılama şekilde çalma ve tekrarlayan motiflerin ve cümlelerin sıkıcı olmaması için nasıl yorumlanacağını iyi bilmek çok önemlidir.

Bu çalışmada eserin biçimsel form ve analizi yapılmış, bir icracıdan beklenen yorumun daha etkileyici olması için eserin inceliklerine değinilmiştir. Eserde yer alan tema ve varyasyon kurulumlarını net belirleme, müziğin akışına göre cümle sonunu hazırlayan notaların ulaşması gereken yeri iyi tespit etme ve istenilen dinamikle müziği sonlandırma Romantik dönem eserlerinde oldukça sık kullanılan nüans terimleri (pp,mf, ff), tempoda yavaşlama veya hızlanmayı belirten terimler, puandorg, aksan, dil, bağ, tril, çarpma, mordant gibi yorumlamaya yardımcı öğeler de eserde belirtilmiştir.

Besteci sahneyi flüt icracısının tekniğine bıraktığından Kadanssal yorumu da icracıya bırakmıştır. Kadans fikrinin geldiği yerler flütün teknik özelliklerini sergileyeceği şekilde yazılmıştır. Besteci flüte verdiği önemden ötürü adeta tüm eseri bir kadans gibi düşünmüş bolca inici ve çıkıcı dizileri görkemli şekilde kullanmış, flütün acelitesini sergileyen motiflerle detaylandırmış, tekrarlayan tema varyasyonları kullanmış, tiz notalarda verdiği hissiyat ile taçlandırmıştır. Kadanssal fikirlerle örülü cümleler icracının yorumuna bırakıldığından eser genelini çok abartmadan çalmak yerinde olur. Tamamen flüt solo için yazılan kısımlarda icracı daha serbest bir şekilde kadansı yorumlayabilir ancak belli bir tempo içinde eşlikli ya da eşliksiz çalarken fazladan yapılacak kadanssal yorumlar yani yazılı değerlerin dışına çıkılarak çok da fazla doğaçlıyormuş fikriyle çalmak eserin mükemmelliğini azaltabilir. Besteci belli kalıplar ve tempolara uyularak eserin çalınmasını istemiş, sadece kadansa bıraktığı pasajları icracının yorumuna bırakmıştır.

Bu araştırmanın sonucunda elde edilen veriler toplanarak, Romantik Dönem stili ve müzik anlayışı daha iyi gözlenmiş, Franz Doppler'in yazdığı Op.26 Pastoral Macar Fantazisi adlı eseri teknik olarak incelenerek daha iyi icra edilmesi için derslere ve deneyime dayalı görüşler sunulmuş, buna benzer eserlerin icrasında karşılaşılabilecek problemlerin giderilmesi için çeşitli yöntemler verilmiştir.

Tanımlar

Alterasyon: Notanın önüne konan diyez, bemol, naturel gibi değiştirme işaretleriyle ses yüksekliğinin değişmesi anlamına gelir.

Artikülasyon: Bir melodideki notaların farklı stillerle (dil, bağ gibi) belirginleştirilerek çalınması.

Acelite: İcracının parmak tekniğini hızlandırarak enstrümanını seri bir şekilde icra etmesidir. (Fransızca kökenli olup, *acele etmek* fiilinden türemiştir.)

Crescendo: Dinamik terimidir, giderek güçlenerek çalmak anlamına gelir.

Decrescendo: Dinamik terimidir. Giderek hafifleyerek çalmak anlamına gelir.

Doğuşkan: Bir sesin içindeki, onunla aynı anda tınlayan farklı seslerdir.

Ekol: Bir bilim ve sanat kolunda ayrı nitelik ve özellikleri bulunan yöntem veya akım.

Entonasyon: Doğru tonlama, tam sesi verebilme Fantezi: Düşsel, şiirsel, serbest tonda parça.

Kompozisyon: Müzikte çeşitli öğeleri bir araya getirerek oluşturulan ya da yaratılan yapıt.

Metronom: Eserin belirli tempoda çalınabilmesi için eşit ses vuruşları üreten alet.

Nüans: Eserdeki tını farklılıklarını belirleyen yapılarıdır.

Oktav: Aynı iki ses arasındaki sekiz notalık ses dizisi.

Pastoral: Doğayla ilgili, kırsal.

Lirik: İçli, şiirsel, dokunaklı, okşayıcı, yumuşak özellikteki sanat eseri. Müzikte melodik yönü belirgin duyarlılık

Rubato: Notanın, ritmik sürelerini esneterek icra etmek. Uvertür:

Opera, bale veya konçertonun açılışındaki parçadır. Viritöz:

Enstrümanını ustalıkla icra eden kişi.

Fantaisie (Fr): Belirli bir kuruluş biçimi olmayan, bağımsız bir beste türü

Deşifre etmek (Fr): Notaları okumak ve seslendirmek.

Molto Andante (İt): Tempo terimidir. Ağırlığını hissettiren bir anlatımla anlamına gelir.

Poco Animato (İt): Daha coşkulu, kendini kaptırmış

Andantino Moderato: Andante den hızlıca

Poco piu allegro:

Allegro (İt): Sevinçli, kıvrak, parlak ve çabuk

Moderato (İt): Orta çabuklukta

Piu Lento (İt): Daha yavaş

Staccato (İt): Sesleri kesintili olarak tane tane çalış, kesik çalma

Recitativo (İt): Yarı seslendirme, yarı söyleme üslubu, konuşmaya yakın serbestlikte söylenen ses müziği

Cadenza (İt): Konçertoda solo sanatçının ustalığını göstermesine olanak veren ve solo olarak yorumlanan gösterişli kısa parça

Disonans (Fr): Uyumsuz

Konsonans (Fr): Uyumlu

Süslemeler: Süsleme notaları esas notanın etrafında dolanan hızlı teknik pasajları içerir. Özellikle Barok dönemde başlayan süsleme tekniği o dönemdeki gösterişin notaya yansımalarıyla ilişkilendirilebilir.

KAYNAKÇA

Çalışır F. (1996). Müzik Dili Sözlüğü. Ankara: Evrensel Müzikevi

Çelik B. (2021). Flütün 17. Yüzyıl ve 20. Yüzyıl Arası Oda Müziğinde Gelişim Süreci Yüksek Lisans Tezi . Eskişehir

İlyasoğlu, E.(2001). Zaman İçinde Müzik. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Michelis U. Vogel (2015). G. Müzik Atlası. İstanbul: Alfa Basım Yayım.

Say A. (2002). Müzik Sözlüğü. Ankara:Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Selanik, C. (1996). Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni. Ankara: Doruk Yayıncılık.

Şenol A. ve Demirbatır E. (2011). Flütün Tarihsel Gelişimi ve Romantik Dönem Özelliklerinin Flüt Eserlerine Yansıması. Uludağ Üniv. Eğitim Fakültesi Dergisi 24 (2), 581-605

Taffanel P., Gaubert P. (1923). Complete Method of Flute. Paris: Alphonse Leduc

Toff, N. (1996). The Flute Book. New York: Oxford University Press.

Yalınkılıç E, Varol S.K. (2023). Müzik Tarihinde Klasik-Romantik İkilemi: Franz Schubert'in Do-Minör Impromptu'su Üzerinden Bir İnceleme. Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e- Dergisi, 9(16): 55-80

Zafer Ç.Ö. (2017). F. Schubert'in Flüt Ve Piyano İçin Yazdığı Introduction And Variations Trockne Blumen İsimli Eserinin Form ve İcra Açısından İncelenmesi. T.C Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi. Edirne

https://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Doppler (E.T.03.04.2023)

https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Franz_Doppler(E.T.03.04.2023)

<https://www.wikitarih.com/fransiz-ihtilali/> (E.T.28.03.2023)

<https://www.youtube.com/watch?v=rab7UdnXcdA>(E.T.03.04.2023)

https://naxos.lnk.to/C5447ID!_capriccio (E.T.03.04.2023)

Başvuru Tarihi: 13.05.2023 / Kabul Tarihi: 14.07.2023 / Özgün Makale

SENFONİ ORKESTRALARI DIŞINDA NADİR KULLANILAN BAKIR ÜFLEMELİ ÇALGILARIN (KORNET, MELOFON, MELOFONYUM, WAGNER TUBASI, HELİKON, SUZAFON, CİMBASSO, OFİKLEİD, SERPENT) TEKNİK ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ

Doğan ÇAKAR¹

ÖZ

Senfoni orkestraları dışındaki armoni orkestrası, bando, big band, wind orkestrası ve fanfar orkestrası olarak bilinen müzik topluluklarında kornet, melofon, melofonyum, Wagner tubası, helikon, cimbasso, suzafon, ofikleid ve serpent gibi nadir kullanılan ve az tanınan üflemeli çalgılar da kullanılmaktadır. Söz konusu bu bakır üflemeli çalgılar hakkında yapılmış olan akademik çalışmalar oldukça yetersizdir.

Bu nedenle, adı geçen bakır üflemeli çalgıların yakından incelenmesi, ilgili müzik çevrelerine daha iyi tanıtılması, çeşitli müzik topluluklarında daha kolay yer bulması ve az tanınan bu çalgılara da eser yazılmasına teşvik edilmesi amaçlanmıştır.

Bu çalışmada kornet, melofon, melofonyum, Wagner tubası, helikon, cimbasso, suzafon, ofikleid ve serpent bakır üflemeli çalgıların doğuşkan sesleri ve pozisyonları, çeşitli referanslar ve görsellerle desteklenerek daha yakından tanınır hale getirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Senfoni Orkestrası Dışındaki Bakır Üflemeli Çalgılar, Valf Sistemleri, Pistonlu Çalgılarda Pozisyonlar.*

¹ Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı
E-mail: cakardogan@yahoo.com
ORCID ID: 0000-0002-7976-7575

INVESTIGATION OF THE TECHNICAL FEATURES OF BRASS INSTRUMENTS (CORNET, MELLOPHONE, MELLOPHONIUM, WAGNER TUBAS, HELICON, SOUSAPHONE, CIMBASSO, OPHICLEIDE, SERPENT) RARELY USED OUTSIDE THE SYMPHONY ORCHESTRAS

ABSTRACT

In addition to symphony orchestras, rare and little-known wind instruments such as cornet, mellophone, mellophonium, Wagner tuba, helicon, cimbasso, Sousaphone, ophicleide and serpent are also used in musical ensembles known as harmony orchestra, brass band, big band, wind orchestra and fanfare orchestra. Academic studies on these brass instruments are quite inadequate.

Therefore, it is aimed to closely examine the aforementioned copper wind instruments, to better introduce them to the relevant music circles, to find a place more easily in various music ensembles, and to encourage writing works for these less-known instruments.

In this study, the nascent sounds and positions of cornet, mellophone, mellophonium, Wagner tuba, helicon, cimbasso, Sousaphone, ophicleide and serpent copper wind instruments were supported by various references and visuals to make them more familiar.

Key Words: Brass Instruments, Except Symphony Orchestra, Valve Systems, Positions in Piston Instruments.

1. GİRİŞ

Bakır flemeli algılar, uzun yıllar askeri bandolarda, çeşitli büyüklükteki bandolarda, big band, wind orkestraları ve fanfar orkestralarında ve en gelişmiş kadrolara ulaşan ve mkemmelenfonik müzikleri yorumlayan senfoni orkestralarında kullanılmışlardır.

1850'li yılların ortalarına kadar valfsiz ve pistonsuz/perdesiz yapılarıdaki doğal algılar olarak kullanılmış olan bakır üflemeli algılar, bu tarihten sonra valfli ve pistonlu/perdeli hale getirilme çalışmaları sonucunda geliştirilmiş, kromatik olarak her tonda alabilir hale dnştrlmştir. Zamanla çeşitli ebatlarda büyüklü, küçüklü çalgı türleri çeşitlenerek çoğalmıştır. Ancak bu bakır üflemeli çalgıların hepsi senfoni orkestralarında yer bulamamıştır.

Bu alışma ile senfoni orkestralarında yer almayan ve daha az tanınan kornet, melofon, melofonyum, wagner tubası, helikon, cimbasso, suzafon, ofikleid ve serpent gibi çalgıların daha yakından tanıtılması amaçlanmıştır.

2. BAKIR ÇALGILARDA KULLANILAN AĞIZLIKLAR

Bakır üflemeli çalgılarda borunun inceliği, kalınlığı, uzunluğu, kısalığı, bakır üflemeli çalgılara takılan ağızlığın içindeki dudağın gerginliği ve gevşekliği üretilen sesi doğrudan etkilemektedir.

Ağızlığa üflenen havanın boru içindeki yolunun uzatılması veya kısaltılması ve üflerken dudak pozisyonunun değiştirilmesi, gerilmesi ve gevşetilmesi yöntemi ile sesler inceltilmekte ve kalınlaştırılmakta, böylece bakır üflemeli çalgıdan kromatik olarak ses alanının elverdiği her sesi çıkarabilmektedir.

Bakır üflemeli çalgıların tümünde, nitelikli ve temiz ses üretmek ve çalmak, yazılmış eserleri kusursuz ve eserin yapısına uygun yorumlayabilmek için seçilen ağızlık çok önemlidir. Yorumcu, kendi dudak yapısına uygun bir ağızlıkla çaldığı zaman çok daha kolay istenen yoruma ulaşabilmektedir.

Bakır üflemeli çalgılarda ağızlık, çalanlar için oldukça önemlidir. Önceleri boynuz, kemik, fildişi ve tahtadan yapılan ağızlıklar, madenlerin işlenmeye başlamasından itibaren günümüzde bakır, pirinç, kurşun, kalay, gümüş, altın kaplama ve bronz gibi alaşımli madenlerden yapılmaktadır. Bakır üflemeli çalgılarda ağızlık, üflenen sesi doğrudan etkileyen ve niteliğini belirleyen bir özelliğe sahiptir. Bu nedenle bakır üflemeli çalgıların ayrılmaz bir parçasıdır. Ağızlık, bakır üflemeli çalgılardan elde edilen ton, ses dizisindeki gücü ve ses kalitesi/entonyon üzerinde çok önemli bir etki aracıdır (Çakar, 2017, s. 232).

Senfoni orkestralarında yer almayan ve daha az tanınan bakır üflemeli çalgıların birbirinden farklı olan ağızlıkları görsel 1'dedir.





Suzafon Ağzlığı



Ofikleid Ağzlığı



Serpent Ağzlığı

Görsel 1: Senfoni orkestralarında yer almayan ve daha az tanınan bakır üflemeli çalgıların birbirinden farklı olan ağızlıkları

3. NADİR KULLANILAN BAKIR ÜFLEMELİ ÇALGILAR

Bakır üflemeli çalgıları çalanlar için, bu çalgılardan elde edilen seslerin oluşturulmasında enstrümanlar kadar dudaklar ve ağızlık da oldukça önemlidir. Senfoni orkestraları dışında nadir kullanılan bakır üflemeli çalgıların bazı Avrupa dillerinde yazılışları şu şekildedir:

Türkçe	İngilizce	Fransızca	Almanca	İtalyanca	İspanyolca
Kornet	Cornet	Cornet	Klappen Flügelhorn	Cornetto	Cornetin
Melofon	Mellophone	méllophone	Mellophon	Mellofono	Melófono
Melofonyum	Mellophonium	Méllophonium	Mellophonium	Mellofonio	Melofonio
Wagner Tubası	Wagner tubas	Tubas wagnériens	Wagnertuben Ring-tuben	Tuba wagneriana	Tubas Wagner
Helikon	Helicon	Hélicon	Helikontuba	Helicon	Helicón
Suzafon	Sousaphone	Sousaphone	Das Sausaphone	Sousafono	Sousafon
Cimbasso	Cimbasso	Cimbasso	Zimbasso	Cimbasso	Cimbasso
Ofikleid	Ophicleide	Ophicléide	Ophicleid	Officleide	Oficleido
Serpent	Serpent	Instrument de serpent	Schlangeninstrument	Istrumento serpente	Instrumento serpiente

Tablo 1: Nadir kullanılan bakır üflemeli çalgıların bazı Avrupa dillerinde yazılışları

Senfoni orkestralarında korno, trompet, trombon ve tuba gibi ana kadroda yer bulmuş bakır üflemeli çalgıların sayısı, klasik dönem eserleri orkestrası olarak yaklaşık on bir kadardır. (Dört korno, iki-üç trompet, üç trombon, bir tuba). Bunların yanı sıra Belçikalı çalgı yapım uzmanı Adolp Sax (1814 - 1894) tarafından tasarlanan saxhorn bakır çalgılar gurubu² dışında kornet, melofon, melofonyum, Wagner tubaları, helikon, suzafon, cimbasso, ofikleid ve serpent gibi gerek ses niteliği ve gerekse fiziksel yapısı ile dikkat çeken bakır alaşımlı üflemeli çalgılar da mevcuttur.

3.1. Kornet (Cornet)

Kornetler, bakır üflemeli çalgılar arasında geliştirilen ilk çalgılardandır. Tarihi posta borularına kadar dayanmaktadır. Fiziksel olarak ve ses rengi/tınısı bakımından trompet ile büğlü arasında yer almaktadır. *“Kornet; trompet ve korno ile aynı karakteristik tınlara sahiptir. Kahramanlık dolu anlatımlarda trompete nazaran yetersiz kalır fakat gel gelelim bu çalgı, kornolarla birlikte kullanıldığında sıcak ve yumuşak anlatımlarda gayet yeteneklidir”* (Piston 1969,s. 264).

Kornetin kalın sesleri, forte ve fortissimo nüansında korno ve trombonlarla ünisonda birleştiğinde zayıflıktan kurtulmakta ve güç kazanmaktadır. Tiz sesleri de yanaşık olarak dikkatli kullanılmalıdır. Kornetler trompetlerin ve kornaların yanında biraz gölgede kalmışlardır. Kornetler trombonların tiz bölgelerindeki sololarının yerine de rahatlıkla kullanılabilirler.

Kornet, küçük bir trompet özelliği taşıyan ve trompete göre daha yumuşak sesli olan pistonlu ağızlıklı bakır üflemeli çalgı, boyu 38 santim olan kornet aktarımcı bir çalgıdır ve diyapozuna göre duyuluşu bir büyük ikili aşağıdadır. Yapıldığı ses si bemoldür. Notası Sol anahtar ile yazılır. Fransızca Cornet a bouquin, İtalyanca Cornetto, Almanca Zing, İngilizce Cornet, İspanyolca Cornetta. Orkestra'da ve daha çok bandolarda kullanılan kornetin ses rengi tatlı ve parlaktır. Bu yönüyle solo çalgı olarak da değerlendirilir (Say, 2012, s. 308).

3 sesli veya 4 sesli 4 Partili akorlarda dış partiler trompetlere yazılırken, ara partiler kornetlere yazılmaktadır. Trompetler forte ve fortissimo çaldıklarında büyük bir senfoni orkestrasında çok büyük bir üstünlükle kendilerini fark ettirirler. Büğlülerin boruları ve kalağı, trompetlerin tam tersi bir yapıya sahip olduklarından, yani üçte biri silindirik üçte ikisi konik yapıları gereği büğlüler daha yuvarlak ve daha yumuşak ses üretirler. Trompetlerin üçte biri konik iken, üçte iki silindirik yapıya sahiptir.) Kornetlerde bu durum eşit olduğundan kornet trompetlerle büğlülerin tam ortasında yer almaktadır. Kornetler, ses nitelikleri ve tını özellikleri bakımından bu özellikleri dikkate alınarak

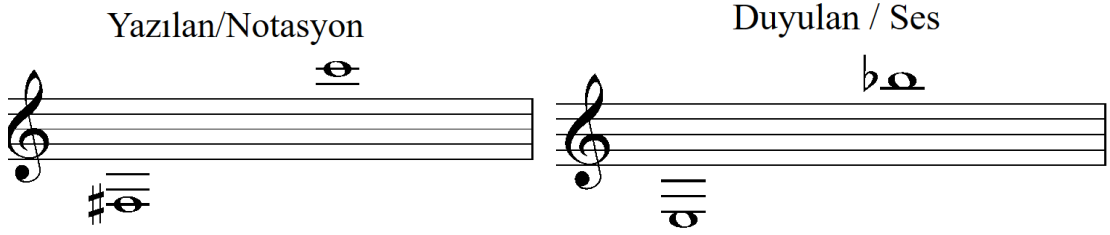
² Mi bemol küçük büğlü, si bemol büğlü, mi bemol alto sakshorn, si bemol tenor-bariton, si bemol bas veya efonyum, mi bemol kontrabas ve si bemol kontrabas

kullanılmaktadır. “Armoni mızıkları ve bandolarda genellikle iki parti bulunur kornetler için iki parti bulunur çok nadir olarak da 3 parti ile de karşılaşılabilir. 2 kornet partisi için 4 kornet icracısı görevlendirilir” (Pares’ten aktaran Atakurt, 1950, s. 81)).

Si bemol Kornet için;

Yazılan/Notasyon

Duyulan / Ses



Si bemol Kornet Partisi



Si bemol Kornet Partisinin Duyuluşu



Görsel 2: Kornet³

³ https://www.joom.com/tr/products/61534bbb082ea801a49ade11?variant_id=61534bbb082ea8f7a49ade13
Erişim Tarihi: 06.05.2023

3.2. Melofon (Mellophone)

Melofon, trompetlerden daha büyük, kalağı kornoya benzeyen, daha çok alto bölgesinde sesi olan ve Amerika kıtası dışında nadir rastlanan bir bakır üflemlî çalgıdır. Kalağı trompet ve kornete oranla daha geniş ve büyüktür.

Melofon, trompet ya da kornete benzeyen piston valfli bir alettir. Gerçekte bir alto sakshorndur. Kornonunkine benzeyen geniş bir kalağı vardır. Genellikle mi b. ya da fa bir alettir. Sesi trompetinkinden daha az keskindir ancak kornonunkinden daha iyi duyulur. 19. Yüzyıl sonlarına doğru bulunmuştur fakat hiçbir zaman senfoni orkestrasında yer almamıştır. Günümüzde ABD'n deki üflemlî saz orkestralarında ve bandolarda artan bir sıklıkla kullanılmaktadır (Sevsay, 2015, s. 127)

Melofonlar, yürüyüş bandolarında (marching band) kornoların yerine, kalağı ileriye doğru dönük olduğu ve bu özelliğiyle sesi karşıya yansıtmayı kolaylaştırdığı için, trompet gibi hareket halindeyken daha kolay tutulduğu için tercih edilmektedir.

Melofonlar, alto ses bölgesinde Fa ve Mi bemol tonunda yapılmıştır. Üç pistonlu melofonların partileri sol anahtarında yazılmaktadır. Fa tonundaki melofon, tam beşli, Mi bemol tonundaki melofon, büyük altılı alttan duyulmaktadır. Melofonlara, tıpkı Mi bemol alto sakshorlar gibi iki veya üç parti yazılmaktadır. Yürüyüş bandolarında (marching band) sesin dağılması ve doğrudan karşıya gitmesi için (kalaklarının ileriye dönük olması nedeniyle) kornolar yerine melofonlar tercih edilmektedir. Melofonların pistonlarının işleyişi, parmak numaraları ve pozisyonları, kornetler, trompetler, büğlüler ve mii bemol alto sakshorlarla aynıdır. Melofonlar için yazılmış eserler yok denecek kadar azdır.

Fa ve Mi bemol Melofon için;

Fa Melofondan;

Mi bemol Melofondan;

Yazılan/Notasyon	Duyulan / Ses	Duyulan / Ses
		

Fa veya Mi bemol Melofon Partisi





Görsel 3: Melofon⁴

3.3. Melofonyum (Mellophonium)

Melofonyum, tıpkı melofonlar gibi kalağı büyük ve öne uzanan, korno benzeri, üç pistonlu Fa ve Mi bemol tonlarında üretilmiş olan bir bakır üflemeli çalgıdır. Melofonyumlar, korno sesinin doğrudan seyirciye ulaşmasını sağlamak için kalakları düzleştirilmiş geleneksel korno benzeri melofonlardır. Saksofonlar, trompetler ve trombonlar arasında alto bölgesinde mükemmel ses alanı olan oldukça ilginç ve gösterişli bir yapıya sahiptir. “*Melofon ve melofonyum arasındaki ana fark*

⁴ <https://www.westmusic.com/band-orchestra/brass-instruments/marching-brass/king-1121-mellophone-400701> Erişim Tarihi: 06.05.2023

görünüştendir. Melofonyumun gövdesi kornoya benzer ancak aletin gövdesi ile kalağı arasında uzun bir boru (boyun parçası) bulunur” (Sevsay, 2015, s. 127).

Melofonlara oranla sesi daha kapalı ve mattır. Bu özelliği, tıpkı kornolar gibi daha uzun bir boruya sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle doğru seslerin kontrol edilebilmesi için özel bir çaba gerektirir. Birden fazla melofonyum bir arada çaldığı zaman uyum sağlanması zorlaşmaktadır. Melofonlar, melofonyumlara oranla daha kullanışlı, ergonomiktir. Ancak melofonyumlar, alto ses bölgesindeki bakır üflemeli çalgılar topluluğuna özellikle Amerika’daki bando ve caz topluluklarına daha önce hiç duyulmamış dikkat çekici bir zenginlik kazandırmıştır.

Fa tonundaki melofonyumlar, tam beşli alttan; mi bemol tonunda yapılmış olan melofonyumlar büyük altılı alttan duyulmaktadır. Bazı melofonyumlar, hem Fa tonunda, hem de Mi bemol tonunda olan yapıyı üzerinde barındırmakta, bir ek perde ile geçiş sağlanmaktadır.

Melofonyumlar, Sesi etkili bir şekilde yansıtma yeteneği ve açık havada çalmak için bandolarda korno ve melofona bir alternatif olarak Conn tarafından tasarlanmıştır. Dikkat çekici fiziksel görünüşü ve sesi onu bir dönem bandolar için oldukça kullanışlı hale getirmiştir.

Melofonun notaları sol anahtarında yazılmaktadır. Üst oktavdaki tiz sesleri, tıpkı kornolarda olduğu gibi ustaca piston kullanılmadan dudak yardımıyla üretilebilmekte, şaşırtıcı bir şekilde glisando yapılabilmektedir.

Melofonyumlarda, çalınacak müziğin karakterine göre kornet, korno ve trombon ağızlıkları kullanılabilir. Tizler için kornet ağızlığı, sert ve metalik ton için büyük ve derin bir trombon veya korno ağızlığı tercih edilmekte ve tonu iyileştirilmektedir.

1960’lı yıllarda kullanılmaya başlayan melofonyumlar, 1980’li yıllara kadar ABD’de ve Avrupa’da üretilmiştir. Ancak, melofonyumlar ve melofonlar, müzik dünyasında hala meşru enstrümanlar olarak kabul edilmemişlerdir.

Fa ve Mi bemol Melofonyum için; Fa Melofonyumdan; Mi bemol Melofonyumdan;

Yazılan/Notasyon Duyulan / Ses Duyulan / Ses



The image shows three musical staves. The first staff is labeled 'Yazılan/Notasyon' and shows a treble clef with a whole note 'F' (Fa) and a whole note 'Bb' (Mi bemol). The second staff is labeled 'Duyulan / Ses' and shows a bass clef with a whole note 'F' and a whole note 'Bb'. The third staff is also labeled 'Duyulan / Ses' and shows a bass clef with a whole note 'F' and a whole note 'Bb'.

Fa ve Mi bemol Melofonyum Partisi



A single staff of music in 2/4 time, starting with a treble clef. It contains a sequence of notes: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. There are accents and slurs over the notes.

1 Fa Melofonyum Partisinin Duyuluşu



A single staff of music in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a sequence of notes: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. There are accents and slurs over the notes.

1 Mi bemol Melofonyum Partisinin Duyuluşu



A single staff of music in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). It contains a sequence of notes: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. There are accents and slurs over the notes.

Aşağıda besteci Errol Garner'a ait olan bir melofonyum partisi yer almaktadır:

Misty

As performed by Ray Starling

Erroll Garner arr. Gene Roland



A musical score for the piece 'Misty' by Erroll Garner, arranged by Gene Roland. It is in 4/4 time with a tempo of 64. The score is for saxophones. It features a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The score includes a 'solo' section with a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 1 and the second system starting at measure 5. The score ends with a double bar line.

Misty - Mellophonium Solo⁵



Görsel 4. Melofonyum⁶

3.4. Kornet, Melofon ve Melofonyumun Doğuşkan Sesleri ve Pozisyonları

Aşağıdaki tabloda kornet, melofon ve melofonyumların pozisyonlarına göre pistonlarının işlevleri yer almaktadır.

Pistonlar			Pozisyonlar ve Doğuşkan/Armonik Seslerin Değişimi
1	2	3	
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Birinci pozisyonda, pistonlara basılmaksızın ana borudan çıkan doğuşkan/armonik sesler
<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	İkinci pozisyonda, ikinci (Kısa boruyu kontrol eden) piston basılı iken çıkan ana doğuşkan/armonik sesler, küçük ikili kalınlaşmaktadır.
<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Üçüncü pozisyonda, birinci (Orta boruyu kontrol eden) piston basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, büyük ikili kalınlaşmaktadır.
<input checked="" type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	Dördüncü pozisyonda, birinci ve ikinci (Orta ve kısa boruları kontrol eden) pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, küçük üçlü kalınlaşmaktadır.
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	Dördüncü pozisyonda, üçüncü (Uzun boruyu kontrol eden) piston basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, alternatif olarak küçük üçlü kalınlaşmaktadır.
<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	Beşinci pozisyonda, ikinci ve üçüncü (Kısa ve uzun boruları kontrol eden) pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, büyük üçlü kalınlaşmaktadır.
<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	Altıncı pozisyonda, birinci ve üçüncü (Orta ve uzun boruları kontrol eden) pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, tam dördü kalınlaşmaktadır.
<input checked="" type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	Yedinci pozisyonda, birinci, ikinci ve üçüncü (Orta, kısa ve uzun boruları kontrol eden) pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, artık dördü/eksik beşli kalınlaşmaktadır.

Tablo 2: Kornet, Melofon ve Melofonyumların Pozisyonlara Göre Pistonlarının İşlevleri

⁵ <https://musescore.com/user/34651747/scores/6435317> Erişim Tarihi: 06.05.2023

⁶ <http://www.middlehornleader.com/Conn%2016E%20Review.htm> Erişim Tarihi: 06.05.2023

Aşağıdaki tabloda **kornet, melofon ve melofonyumların** pozisyonları, ana sesleri ve doğuşkanları ayrıntılı olarak yer almaktadır.

Pistonlar			Pozisyonlardan Çıkan Doğuşkan/Armonik Sesler					
1	2	3						

Tablo 3: Kornet, Melofon ve Melofonyumların Pozisyonları, Ana Sesleri ve Doğuşkanları

3.5. Wagner Tubaları- Si bemol Tenor / Fa Bas (Wagner tubas)

Wagner tubaları, korno ve trombon ile tubanın teknik ve ses özelliklerinin birleştirilmesi çalışmaları sonucunda geliştirilmiştir. Kalağı, saksofon kalağından esinlenilerek yan tarafa dönük olarak yapılmıştır. Alman besteci Richard Wagner'in “ *Der Ring des Nibelungen (Nibelung'un Yüzüğü)*” adlı eserinde (*Dört operalık destansı bir hikâye*) kullanılmıştır. Wagner tubaları, ilk bu eserde kullanıldığı için, eserin adından dolayı “*Ring Tubaları*” olarak da bilinmektedir. Wagner'den başka Anton Bruckner, İgor Stravinsky ve Gustav Mahler gibi bazı bestecilerin eserlerinde de yer alan bu tubalar için genellikle korno yorumcuları görevlendirilmektedir. Wagner tuba'nın sesi, tıpkı

kornolar gibi uzaklığı anlatmakta oldukça başarılı, aynı zamanda geniş, asil ve etkilidir. Kornoya oranla sesi daha yumuşaktır.

Wagner tubalarında, diğer benzer bakır üflemeli çalgılardan farklı olarak pistonlu valf mekanizması yerine döner valf kullanılmıştır. Diğer tüm tubalardan farklı olarak dört valf sol elle kullanılmaktadır. Dört adet döner valfi bulunan Wagner tubalarının ağızlığı daha çok tubanın ağızlığına benzemektedir. Ahmet Say'ın *Müzik Sözlüğü*nde Wagner tubalarına ilişkin bazı bilgiler verilmektedir:

Richard Wagner'in "Ring der Nibelungen" eserinin orkestrasyonunda kullanılan tuba çeşitleri. Tenor Wagner tuba si bemol perdesinde; bas Wagner Tuğba ise fa perdesinde yapılmıştır. Korno sanatçıları tarafından çalınmak üzere tasarlanmış olan bu çalgılarda Fransız kornosunun ağızlığı kullanılmıştır. Boru kısmı koniktir ve dikine bir elips şeklinde kıvrılmıştır. Pistonları 4 tanedir ve sol elle kullanılmak üzere ortaya yerleştirilmiştir. Wagner Tuğba çalgılarını ayrıca Bruckner, Ricard Strauss ve Straviski de bazı eserlerinde kullanmıştır (Say, 2012, s. 420).

Wagner tubaları, iki tenor ve iki bas olmak üzere iki farklı boyutta kullanılmışlardır. Tenor Wagner tubaları, si bemol tonunda, bas Wagner tubaları ise Fa tonunda yapılmışlardır. Her ikisinin de partileri Fa anahtarında yazılmaktadır. Tenor Wagner tubasının duyuluğu büyük ikili aşağıdan, Bas Wagner tubasının duyuluğu ise tam beşli aşağıdandır. Her iki tür de aktarımcı/transpozeci-transpozitör çalgılardır. Wagner dışında bu tubalara eserlerinde yer veren Anton Bruckner, Richard Strauss, Igor Stravinski, Hindemith gibi besteciler, Si bemol tenor ve Fa bas Wagner tubalarına partilerini sol anahtarında yazmışlardır. Ayrıca Wagner Tuba, hem caz hem de sinema filmi müziklerinde yaratıcı bir şekilde kullanılmıştır. Bu bestecilere ilave olarak Bela Bartok'tan başka "Alec Wilder, Stephen Caudel, Andrew Downes, Felix Draeseke, Alexander Kaloian, Elisabeth Lutyens, Michael Nyman, Ragnar Söderlind, Arnold Schoenberg, Edgard Varèse, Esa-Pekka Salonen ve Sofia Gubaidulina"⁷ gibi çağdaş besteciler de Wagner tubaları için eserler yazmışlardır.

1975 doğumlu genç bir İngiliz besteci Stephen Caudel, Wagner Tubalarına ilgi duymuş ve 1993 yılında Solo Wagner Tuba ve orkestra için "The Edel Rhapsody" isimli bir eser yazmıştır. 2018 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde seslendirilen bir konser programında, bestecinin orijinal prömiyer için yazdığı program notlarında bu eserle ilgili şu bilgiler yer almaktadır:

Enstrümanı yakından ilk duyduğumda, tonunun zenginliği ve dolgunluğu beni hemen etkiledi ve bu bana Wagner Tuba'nın lirik ve romantik bir damarla yer alacağı bir çalışma önerdi. Bu nedenle, Edel Rhapsody, müzikal çıktılarımın çoğuyla birlikte, tesadüfen bu harika enstrümanı ilk iyi şekilde kullanan Richard Wagner tarafından savunulan değerler

⁷ <https://wagnertuba.com/> Erişim Tarihi: 06.05.2023

olan melodik ve duygusal yoğunluğun 'geç romantik' ideallerine dönüşü temsil ediyor" (Wagner Tubası, 2019, Stephen Caudel).



Sekiz korno yorumcusunun yer aldığı orkestralarda beşinci ve altıncı korno yorumcuları, si bemol tenor Wagner tubalarında; yedinci ve sekizinci korno yorumcuları da Fa bas Wagner tubalarında görevlendirilmektedir. Bunların dışında nadir olarak Mi bemol tenor Wagner tubası ile Si bemol Kontrabas Wagner tubasına da rastlanabilmektedir.

Wagner tubalar, hem sesi, hem de fiziksel özelliği bakımından gösterişli bir çalgı olarak kabul edilirken, diğer yönden ses uyumu, notasyonu ve transpozisyonlu bir çalgı oluşu nedeniyle kafa karışıklığına yol açmış ve besteciler tarafından eserlerde tercih sebebi olamayınca orkestraların daimi üyesi olarak haklı yerini alamamıştır.

Günümüzdeki Wagner tubaları, tıpkı kornolarda olduğu gibi (çift korno olarak nitelendirilen Fa ve Si bemol kornonun bir enstrüman üzerinde toplandığı korno türleri) üzerine eklenen düzeneklerle tek çalgı üzerinde kolayca yapılandırılabilen Si bemol ve Fa birleştirilmiş Wagner tubaları da kullanılmaktadır. Birden fazla Wagner tubası birlikte çaldığı zaman ses uyumuna dikkat etmeleri gerekmektedir. Daha iyi uyum için küçük çaplı boru kaydırmalarına elverişli aparatları vardır. Wagner tubaları için, korno ağızlığına oranla biraz daha derin bir ağızlık tercih edilmektedir. Wagner tuba için, kornodan daha fazla hava üflenmesine gereksinim vardır. Wagner tubaları, korno yorumcuları tarafından çalınacaksa orkestra partiyonunda, kornoların hemen altına yazılır. Bağımsız yorumcular tarafından çalınacaksa trombonların altına, normal tubanın üzerine yerleştirilir.

Trompet ve trombonların beraberce sahip oldukları geniş ses alanını örnek alarak, muhtemelen Adolphe Sax'ın çalışmalarından da haberdar olan Wagner, korno grubuna da pes aletler ekleyerek onları büyük bir aile haline getirmeyi düşünüyordu. Bu çalışmalarının sonucunda (isimleri Wagner'den sonra verilen) "Wagner Tubaları" ortaya çıktı. Bunlar yarım boru aletleri olan ve korno ağızlıklarıyla çalınan, yapıları değiştirilmiş kornolardı. Wagner bunlara "tenor tuba" ve "bas tuba" adlarını verdi. (Sevsay, 2012, s. 119)

Si bemol Tenor Wagner Tubası için;

Yazılan Notasyon	Duyulan / Ses
	

Fa Bas Wagner Tubası için;

Yazılan Notasyon



Duyulan / Ses



Si bemol Tenor (veya Fa Bas) Wagner Tuba Partisi



Si bemol Tenor Wagner Tuba Partisinin Duyuluşu



Fa Bas Wagner Tuba Partisinin Duyuluşu



Görsel 5: Si bemol Tenor Wagner Tubası⁸



Görsel 6: Si bemol / Fa Çift Wagner Tubası⁹

⁸ <https://gebr-alexander.de/en/portfolio-item/wagner-tuba-in-bb-%C2%B7-model-108/> Erişim Tarihi: 06.05.2023

⁹ <https://gebr-alexander.de/en/portfolio-item/double-wagner-tuba-in-fbb-%C2%B7-model-110/>
Erişim Tarihi: 06.05.2023



Görsel 7: Fa Bas Wagner Tubası¹⁰

3.6. Helikon (Helicon)

Helikon, 1890'larda geliştirilen günümüzün Suzafonunun atası olarak kabul edilmektedir. Helikon, 19. yüzyılda yürüyüş halindeki bandolar için tasarlanmış en popüler tuba tasarımı olarak gelişmesini sürdürmüştür. Helikon, dairesel bir biçimde olan ve içine girilen, normal bir tuba gibi çalınmaktadır. Normal tubaya göre taşınması daha kolay, hareket halindeyken çalması daha kolay bir enstrümandır. Helikon hareket ederken verimli bir şekilde çalmasını sağlamak için özel olarak tasarlanmıştır. Bu fiziksel özellikleri nedeniyle hareket halindeki okul bandolarında ve askeri bandolarda tercih edilmişlerdir. “*Helikon, 1849’da Viyana’da yapılan, askeri müzikte kullanılan, büğlü ailesinin büyüğü, omuzda taşınarak çalınan zamanın modern bas tubası. Sonradan bu çalgıdan Sousaphone geliştirecektir*” (Aktüze, 2003, s. 238). Helikon tuba, suzafonun öncüsüdür. Helikonlar, 1920’li yıllarda suzafonlar popüler hale gelinceye kadar bandoların vazgeçilmez enstrümanı olmuşlardır.

Helicon (Fr.). Bas sesi veren pistonlu bir bakır üflemeli çalgı. Bütün Batı dillerinde aynı adla anılır. Çoğunlukla mi bemol ve si bemol tonlarında yapılmış bir “bas Tuba”dır. Boyundan geçirilerek sol omuza asılır ve sağ elle çalınır. Önce 1840’lı yıllarda Rusya’da yapılmış, 1849’da Viyanalı çalgı yapımcısı Ignaz Stowasser tarafından geliştirilmiştir. 19 yüzyılın ikinci yarısından başlayarak Avrupa ve Amerika’daki bandolarda yaygın şekilde kullanılmıştır. 20. yüzyılın başlarında yeniden geliştirilerek biçim değiştirmiş, ünlü Amerikalı bestesi ve bando şefi John Philipp Sousa’nın (1854-1932) bu çalgıya düşkünlüğü dolayısıyla “Sousaphon” adını almıştır. (Türkiye’deki bandolarımızda ona suzafon denir.) (Say, 2012. s. 246).

Helikonlar, kалаğı dik konumda olan bir tuba yorumcusunun, boynundan geçirilerek taşıma kolaylığı sağlamak üzere tasarlanmıştır. Genellikle si bemol ve mi bemol tonlarında imal edilmişlerdir. Ancak nadir olarak kullanılan başka türleri de bulunmaktadır.

Helikon: Pistonlu ve öttürülen (üflen) teneke sazıdır. Kornoyu yandan andıracak surette değirmi (yuvarlak, geçme, çevirme) olduğu için, boyundan geçirilerek tek omuza asılır; böylece gövdesi bedenin üst kısmını sarmış vaziyette tutulur. Genellikle Mi bemol ve Si

¹⁰ <https://elcoda.com/wagner-tuba-hans-hoyer-824-1.html> Erişim Tarihi: 06.05.2023

bemol tonlarındadır. Basso partilerini çalar. Eski Avusturya'da çıkmıştı. Askeri mızıka sazıdır (Gazimihal, 1961, s. 108)

Görünüşü, fiziksel yapısı ve ağırlık olarak, bir Helikon diğer standart boyutlu tuba ve suzafonlardan daha küçüktür. Günümüzde suzafon kadar popüler olmasa da hala Avrupalı tuba yorumcularının tercih ettiği mobil bir tuba olarak değerlendirilmektedir.

Helikon, 1890'larda geliştirilen günümüzün suzafonun atası olarak kabul edilir. Daha küçük kалаğı daha küçük, daha yönlü bir ses üretir. Almanya'da oldukça popüler olan enstrüman, yürüyüş için uygun bir enstrüman olarak Amerika Birleşik Devletleri'ne transatlantik yolculuğu yaptı. 19. yüzyılın sonlarına ait çoğu bakır enstrümanda olduğu gibi, Wurlitzer'in Alto (Eb), Tenor (Bb), Bariton (Bb), Bass (Bb) sunduğu sopranodan kontrabasa kadar tam bir aile oluşturuldu...1920'lerde helikonlar, yalnızca bas ve kontrabas seslerde ortaya çıkan suzafonlar lehine tamamen ortadan kalktı. Bir alto sesi olarak bu enstrüman, Amerikan Bb tenor kornosuyla aynı tondadır. (Virtuosity Musical Instruments)

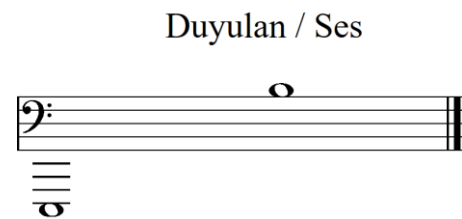
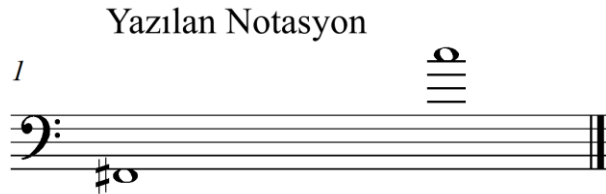
Günümüzde mi bemol ve si bemol helikonlardan başka si bemol kontrabas helikonlar da üretilmektedir. Kalakları, taşımayı kolaylaştırmak için çıkarılabilmektedir. Bu helikonlar, normal bir tuba veya suzafondan çok daha dengeli ve kolay taşınmaktadır.

Oval şekilde bir bas ya da kontrabas tubadır. Daha küçük boyları da bulunabilen bu alet Viyana'da bulunmuştur. Normal tubaya göre borusu daha dar, kалаğı da daha az dışarıya çıkıntılıdır. Helikon bir kontrabas flügelhorn'dur. Bu alet daha ziyade askeri müzikte kullanılır. Oval şekli sayesinde omuzda, hatta uygun boydakiler at sırtında giderken bile taşınıp çalınabilir. Ses alanı tubaya benzer. Bu alete yapımcısı Pelitti'nin adı verilip Pelitton da denir (Sevsay, 2015, s. 127).

Si bemol tonunda yapılmış bas helikonlar daha yaygındır. Mi bemol ve fa tenor tubalar da kullanılmaktadır. Si bemol tonundaki bas helikonlar, büyük ikili ve oktav alttan duyulmaktadır. Mi bemol tenor helikonlar büyük altlı; Fa tenor helikonlar tam beşli alttan duyulmaktadır.

Si bemol bas, mi bemol ve fa tenor helikonlar için;

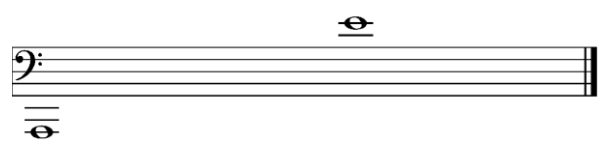
Si bemol bas helikon için;



Fa Tenor Helikon İçin Duyulan / Ses



Mi bemol Tenor Helikon İçin Duyulan / Ses





Görsel 8: Helikon¹¹

¹¹ <https://www.musicalhow.com/different-types-of-tuba/> Erişim Tarihi: 11.05.2023

3.7. Suzafon (Sousaphone)

Suzafon, Tuba ve helikonun karışımı, tuba ailesinden bir bakır üflemeli çalgıdır. Suzafon, pistonlu/valfli kontrabasa dirsek ve sökülebilir bir kalak eklenmesi suretiyle geliştirilmiştir. Suzafon, İngilizce Sousaphon;

Pistonlu, ağızlıklılı, bakır üflemeli bir çalgı. Bas tuba özelliğiyle bandolarda kullanılır. Si bemol ya da mi bemol tonunda yapılan bu çalgının adı, Amerikalı besteci ve bando yöneticisi John Philip Sousa'dan (1854-1932) gelir. Kalak kısmı öne doğru olan bir bas tubanın yararlı olacağını belirten önerisi üzerine, 1898'de Either Pepper adlı bir çalgı yapımcısı susaphonu üretmiştir. Türkiye'deki bandolarda bu çalgı, suzafon" adıyla kullanılmaktadır¹²(Say, 2012, s.489).

Suzafon, bakır alaşımlı, geniş ağızlıklılı, gösterişli, üflemeli bir çalgıdır. Amerikalı bando şefi ve bestecisi John Philip Sousa (1854-1932) 'nın kalağı öne doğru çevrilmiş, daha güçlü, kudretli bir bas sesi üretebilecek tuba benzeri bir çalgı talebi üzerine yapılan çalışmalar sonucunda geliştirilmiştir. Kısaca Sousa, helikon ve tubaya benzer büyük bir bakır enstrüman olan suzafonun geliştirilmesine yardımcı olmuştur.

C.G.Conn tarafından 1898 yılında üretildiği ileri sürülen suzafon, aslında ilk defa J.W.Pepper tarafından, Philedelphia'daki bir sanayi fuarında sergilendiği 1893 yılında imal edilmiştir. Suzafon, aslında sadece yönelimli bir kalak eklenmiş bir helikondur. Helikon ve Suzafon yürüyerek çalınan bandolarda kullanılırlar (Yurtcan, 2005, s.81).

Suzafon, metal alaşımlardan ve bakırdan oluşturulmuş, tuba ailesinden bas sesli bakır bir üflemeli çalgıdır. Çeşitli bandolarda özellikle Amerikan bandolarında çok yaygın olarak kullanılmaktadır. Büyük bir bandoda sayıları altıya kadar çıkan suzafonlar kullanılmaktadır. Ülkemizde de 1990 yılların sonuna kadar askeri bandolarda kullanılmaya devam etmiştir. Marş kralı olarak bilinen Amerikalı bando şefi ve bestecisi John Philip Sousa (1854-1932) tarafından tasarlandığı için bu isim verilmiştir. Bando ve armoni orkestralarında "küçük bas/euphonium" olarak bilinen si bemol tonundaki tenor tubalar ile büyük bas/si b. kontrabas sakshorn olarak bilinen kontrabas tuba arasında yer alan suzafonlar, mi bemol tonundaki yapıları ile ses olarak bu iki enstrümanın arasında yer alırlar. Suzafonların 1920'li yıllardan itibaren caz orkestralarında da kullanılmaya başladığı bilinmektedir.

Sousaphone bas tuba. 1890'larda Amerikalı besteci ve bando şefi J. P. Sousa'nın bandosu için yapılması nedeniyle onun adı verilen, Amerika'da popüler olan, 1920'lerde caz orkestralarında da kullanılan, Helikon (İng. Helicon) benzeri, genellikle 3 valfli büyük üfleme çalgı" (Aktüze, 2003, s.544).

¹² Türkiye'deki askeri bandolarda 1990'lı yıllara kadar rastlanan suzafonlar, artık günümüzde bandolarda kullanılmamaktadır.

Sousa, ses kudreti ve görsellik açısından bas tuba seslerindeki gürlüğü arttırmak amacıyla Si bemol Kontrabas tubanın kalağını daha da yükseltmek ve seyirciye yöneltmek için kontrabas tubaya bir dirsek eklenmesi ve kalağın yükseltilecek monte edilmesi ile tasarlanmıştır. Suzafon, bu tasarlama süreci sonucunda çalıcının boynundan geçirilerek içine girmesi ve sol omuz tarafından desteklenmesi ile daha kolay taşınır. Suzafon bu yapısı ile bandolarda ses gücü ve görselliği bakımından daha göz doldurucu bir hale getirilmiştir. Ayakta veya yürürken konser tubasından daha kolay çalınacak ve aynı zamanda sesini karşıya daha iyi yansıtacak şekilde tasarlanmıştır.

Suzafon, bu gereksinimden doğduğu için “Sousa’nın sesi” anlamında adını John Philp Sousa’dan almıştır. Amerika kıtasındaki bandolarda yaygın olarak kullanılmaktadır. Yürüyüş halinde hareketli bir bandonun arka sırasında suzafonlar yer almaktadır. Açık havalardaki geniş alanlarda görev alan bandolarda altı kadar suzafon yer alabilmektedir. Suzafon (Sousaphone) ile ilgili “*Orkestrasyon, Çalgılama ve Orkestralama Sanatı*” adlı kitapta aşağıdaki bilgiler verilmektedir:

Ünlü Amerikan bestecisi John Philip Sousa’nın tubadan yola çıkarak geliştirdiği, askeri ve yürüyüş bandoları için kullanılan bir alettir. Bu aletin gövdesinde büyük bir yuvarlak boşluk olduğu için çalan kişinin vücudunu saracak şekilde taşınarak çalınır. Genelde öne dönük olan kalağı yerinden çıkartılabileceği gibi çalarken ve yürüyüş sırasında “çeşitli” yönlere de çevrilebilir (Sevsay, 2015, s.128).

1900’lü yılların başında yaygınlaşmaya başlayan suzafonlar, markalara göre farklı türlerde ve ebatlarda üretilmiş, 1930’lu yıllarda standart hale gelmiştir. Diğer tubalarla hemen hemen aynı boru uzunluğuna sahip olan suzafonlar, baş üzerinden geçirilerek omuz üzerinde taşınarak çalınmaktadır. Üç pistonlu /valfli olarak diğer tubaların ve helikonların valf sistemleri ile aynı özelliklere ve ses alanına sahiptir. Tuba ve helikona göre biraz daha yoğun bir sese sahiptir.

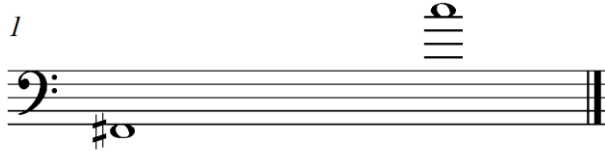
Suzafonların fa ve mi bemol bas; do ve si bemol kontrabas türleri vardır. Si bemol kontrabas suzafon en çok kullanılan türüdür. En tanınmış ve yaygın olanları arasında Jupiter, King, Cerveny gibi markaları vardır.

Çoğu suzafon, birçok bakır enstrüman gibi gümüş, cila ve altın kaplama seçenekleriyle, genellikle sarı veya gümüş olmak üzere pirinç sacdan üretilmiştir. 20. yüzyılın ortalarından itibaren, bazı suzafonlar, daha düşük maliyeti, daha fazla dayanıklılığı, büyük ve ağır bir enstrüman olduğu için bir anlamda cam elyafı takviyeli plastik (termo plastik) ürün olan fiberglas, karbon fiber gibi daha kolay taşınabilir ve hafif suzafonlar üretilmeye başlamıştır.

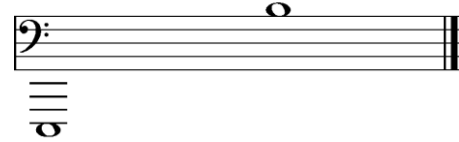
Fiberglas suzafonlar, bakır suzafonlar kadar güçlü, koyu ve zengin bir tona sahip değildir. Ancak taşınması daha kolay, daha hafif fiberglas olarak üretilmiş, hafifletilmiş olan suzafonlar, yürüyüş bandolarında, okul / öğrenci bandolarında yaygın olarak kullanılmaktadır.

Si bemol Suzafonlar için;

Yazılan Notasyon



Duyulan / Ses



Si bemol Suzafon Partisi



Si bemol Suzafon Partisinin Duyuluşu



Görsel 9: Suzafon¹³

¹³ <https://ideas.fandom.com/wiki/Sousaphone?file=471290000948000-00-600x600-1-.jpg> Erişim Tarihi: 11.05.2023

3.8. Wagner Tubaları, Helikonlar ve Suzafonların Doğuşkan Sesleri ve Pozisyonları

Aşağıdaki tabloda üç ve dört valfli Wagner tubaları, helikonlar ve suzafonların pozisyonları, ana sesleri ve doğuşkanları ayrıntılı olarak yer almaktadır.

Pistonlar				Pozisyonlar ve Doğuşkan/Armonik Seslerin Değişimi
1	2	3	4	
				Birinci pozisyonda, pistonlara basılmaksızın ana borudan çıkan doğuşkan/armonik sesler
				İkinci pozisyonda, ikinci (Kısa boruyu kontrol eden) piston basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, küçük ikili kalınlaşmaktadır.
				Üçüncü pozisyonda, birinci (Orta boruyu kontrol eden) piston basılı iken çıkan ana ve doğuşkan / armonik sesler, büyük ikili kalınlaşmaktadır.
				Dördüncü pozisyonda, birinci ve ikinci (Orta ve kısa boruları kontrol eden) pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, küçük üçlü kalınlaşmaktadır.
				Dördüncü pozisyonda, üçüncü (Uzun boruyu kontrol eden) piston basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, alternatif olarak küçük üçlü kalınlaşmaktadır.
				Beşinci pozisyonda, ikinci ve üçüncü (Kısa ve uzun boruları kontrol eden) pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, büyük üçlü kalınlaşmaktadır.
				Altıncı pozisyonda, birinci ve üçüncü (Orta ve uzun boruları kontrol eden) pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, tam dördü kalınlaşmaktadır. (1+3=4)
				Yedinci pozisyonda, birinci, ikinci ve üçüncü (Orta, kısa ve uzun boruları kontrol eden) pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, artık dördü/eksik beşli kalınlaşmaktadır.
				Sekizinci pozisyonda, dördüncü piston basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, tam beşli kalınlaşmaktadır. (4=1+3)
				Dokuzuncu pozisyonda, ikinci ve dördüncü pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, küçük altılı kalınlaşmaktadır.
				Onuncu pozisyonda, birinci ve dördüncü pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, büyük altılı kalınlaşmaktadır.
				On birinci pozisyonda, birinci, ikinci ve dördüncü pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, küçük yedili kalınlaşmaktadır.
				On ikinci pozisyon, ikinci, üçüncü ve dördüncü pistonlar basılı iken çıkan doğuşkan/armonik sesler, büyük yedili kalınlaşmaktadır.
				On üçüncü pozisyonda, birinci, üçüncü ve dördüncü pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, bir sekizli kalınlaşmaktadır.
				On dördüncü pozisyonda, tüm pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, küçük dokuzlu kalınlaşmaktadır.
				On beşinci pozisyonda, dördüncü piston basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, büyük dokuzlu kalınlaşmaktadır.

Tablo 4: Wagner Tubaları, Helikonlar ve Suzafonların Pozisyonları, Ana Sesleri ve Doğuşkanları

Aşağıdaki tabloda üç ve dört pistonlu Wagner tubaları, helikonlar ve suzafonların pozisyonları, ana sesleri ve doğuşkanları ayrıntılı olarak yer almaktadır.

Pistonlar				Pozisyonlardan Çıkan Doğuşkan/Armonik Sesler											
1	2	3	4												
○	○	○		Musical notation for the first row of positions.											
○	●	○		Musical notation for the second row of positions.											
●	○	○		Musical notation for the third row of positions.											
●	●	○		Musical notation for the fourth row of positions.											
○	●	●		Musical notation for the fifth row of positions.											
●	○	●		Musical notation for the sixth row of positions.											
●	●	●		Musical notation for the seventh row of positions.											
○	○	○	●	Musical notation for the eighth row of positions.											
○	●	○	●	Musical notation for the ninth row of positions.											
●	○	○	●	Musical notation for the tenth row of positions.											
●	●	○	●	Musical notation for the eleventh row of positions.											
○	●	●	●	Musical notation for the twelfth row of positions.											
●	○	●	●	Musical notation for the thirteenth row of positions.											
				Musical notation for the fourteenth row of positions.											

Tablo 5: Üç ve Dört Pistonlu Wagner Tubaları, Helikonlar ve Suzafonların Pozisyonları, Ana Sesleri ve Doğuşkanları

3.9. Cimbasso (Cimbasso)

Avrupa'daki sanayi devrimi sürecinde enstrüman üretimi de yeni gelişmelerden etkilenmiş, giderek enstrümanlara da talebi arttırmıştır. Enstrümancıların istekleri doğrultusunda enstrümanlar üzerinde, enstrüman yapımcıları tarafından yapılan iyileştirme ve düzeltme çabaları enstrümanları daha da kusursuz hale getirmiştir. 19. Yüzyılın ikinci yarısında İtalya'da bazı opera bestecileri, tenor, bas ve kontrbas ses bölgesinde özellikle bakır üflemlerli çalgıların oluşturduğu arka plan armonik yapının daha kudretli, gürlü ve parlak duyurulabilmesi için bu alanda çalışmalar yapan enstrüman üreticilerine çağrı yapmışlardır. Bu talepler karşısında enstrüman üreticilerin yaptığı çalışmalarla, bas bölgesindeki bakır üflemlerli çalgılardaki boruların çapı giderek genişlemiş, alışılmadık dışında aralıklara ve ses genişliğine sahip enstrümanlar üretilmeye başlanmıştır.

Cimbasso terimi, 19. yüzyılın başında İtalya'da ortaya çıktı ve muhtemelen corno in basso'nun (bas borusu) kısaltmasıdır. Terim, yüzyıl boyunca müzisyenler, besteciler, orkestra şefleri, yayıncılar ve enstrüman yapımcıları arasında günlük kullanımda olmasına rağmen, cimbasso'nun anlamı, yalnızca trombonların altındaki en kalın seslerde betimlenmiştir. 19. yüzyıl boyunca İtalya'da tutarlı bir şekilde kullanılmış ve Bellini'den Verdi ve Puccini'ye uzanan opera partiyonlarında yer almıştır (Vienna Symphonic Library, Cimbasso)

Aslında bir anlamda cimbasso, valfli/perdeli trombonun¹⁴ kontrbas versiyonudur. Cimbasso, kontrbas trombon ile aynı akort özelliğine sahiptir. Cimbasso partileri dördüncü çizgi Fa anahtarıyla yazılmaktadır. Dördüncü trombon partisi gibi değerlendirilebilir. Transpozisyonsuz /aktarımsızdır. Günümüzde Fa tonunda cimbassolar¹⁵ üretilmektedir. Dört veya beş valfe sahiptir. Cimbasso, bir tuba olarak değil, aslında tuba şeklinde valfli bir trombondur.

Oldukça nadir görülen bu alet başta Verdi olmak üzere İtalyan okulunun çeşitli bestecileri tarafından, trombon ailesinde bas aleti olarak kullanılmıştır. Do ve Fa tipleri vardır. Baş aşağı duran bi"l" harfi şekline getirilmiş, trombona benzer bir alettir. "L" şeklinin yukarıda olan kısa bacağı aletin kalesidir. Aletin uzun kısmında ise piston valfler, akort sürgüleri ve aleti yerde destekleyen bir ayak parçası vardır. Trombondaki gibi hareketli bir sürgüsü yoktur. Artan ilgi üzerine çimbassonun yapımına yeniden başlanmıştır (Sevsay,2012, s. 128).

Cimbassolar, 20. yüzyılda İtalya'da bas-tubanın daha çok benimsenmesine kadar opera partiyonlarında önemini korumuşlardır. Cimbassonun, "19. Yüzyılın opera eserlerinde, özellikle Verdi'nin Otello ve Falsaf operalarında kullanıldığı" bilinmektedir (Say, 2012, s. 103)

¹⁴ Valfli trombon, altodan kontrbasa kadar çok çeşitli aralıklar içerir, ancak en yaygın olanı tenor valfli trombondur. Trompet ile aynı şekilde çalınır, ancak ses alanı bir oktav daha aşağıdadır.

¹⁵ C, Eb ve Bb modelleri de mevcuttur. Bir tuba ile aynı aralığa sahiptir ve tubalarla trombonlar arasında bir melez tür olarak değerlendirilebilir.

Verdi, 1881'den sonra bu enstrüman için özel olarak yalnızca iki partiyon yazmasına rağmen (1887'de Othello ve 1893'te Falstaff), yine de, Verdi'nin önceki operalarındaki 4. trombon da dahil olmak üzere, “yeni cimbasso”da en kalın bakır çalgı partileri icra etmek geleneksel hale geldi. Aslında, bu gelenek artık Gaetano Donizetti (1797-1848) ve Vincenzo Bellini (1801-1801-1848) gibi diğer İtalyan operalarını kapsayacak şekilde yayıldı (Vienna Symphonic Library, Cimbasso).

Cimbasso, partiyonlarda tuba gibi bağımsız bir parti olarak yazılmak yerine trombon grubuyla iyi uyum sağlayan güçlü bir bas trombon benzeri sese sahiptir. Tuba boyutunda bir ağızlık ile çalınır. Cimbasso, ağızlığı tubanıniki ile aynı olduğu için genellikle bir tubacı tarafından çalınır. Cimbasso, kontrbas trombondan, kaydırarak çalınan kulis yerine valflere sahip olmasıyla ayrılır.

Cimbasso, tıpkı tuba, mi bemol ve si bemol kontrabas gibi büyük bakır üflemler gibi seri ve çok hareketli pasajları çalmaya elverişli değildir. Daha elverişli melodik ve bas hatların çalınması cimbassonun özelliklerinden biridir. Trombon ve normal bir tuba partisinin ağır, geniş sesleri cimbasso için uygundur. Cimbasso, ses özelliklerinden dolayı trombonlar ve tubalarla çok iyi uyum sağlar. Trompet ve kornolarla da iyi ses kombinasyonları elde edilmektedir. Sesi trombonlarla daha iyi kaynaşan cimbasso, tuba ağızlığına benzer derin bir çanak şeklindedir.

Fa tonunda yapılmış olan ve transpozisyonuz / aktarımsız olan cimbassonun ses alanı aşağıdaki şekildedir:



Cimbassonun kalın bölgesindeki sesler yuvarlak, net ve güçlüdür. Bas trombon sesleri daha metalik ve sert iken, cimbassonun sesi daha yuvarlak ve yumuşak çıkmaktadır. Cimbassonun orta bölgesindeki sesler oldukça yumuşak, yuvarlak ve yer yer parlak çıkmaktadır. Cimbasso ince bölgesindeki seslerde ise, orta bölgedeki seslerin devamı niteliğinde yuvarlak ve yumuşaklığını sürdürmektedir.

Cimbasso, İtalyan opera bestecilerinden Vincenzo Bellini'nin Norma (1831), Giuseppe Verdi'nin Otello (1887) ve Falstaff (1893) operalarında ve ayrıca Gaetano Donizetti'nin ve Giacomo Puccini'nin operalarında kullanılmıştır.¹⁶

¹⁶ <https://www.vsl.info/academy/en/brass/cimbasso> Erişim Tarihi: 11.05.2023























































Görsel 10: Cimbasso¹⁷

¹⁷ <https://thein-brass.de/en/instrument/cimbasso/> Erişim Tarihi: 11.05.2023

3.9.1. Cimbasunun Doğuşkan Sesleri ve Pozisyonları

Aşağıdaki tabloda üç, dört ve beş perdeli **Cimbasunun** pozisyonları, ana sesleri ve doğuşkanları ayrıntılı olarak yer almaktadır.

Pistonlar			Pozisyonlar ve Doğuşkan/Armonik Seslerin Değişimi		
1	2	3	4	5	
			Birinci pozisyonda, pistonlara basılmaksızın ana borudan çıkan doğuşkan/armonik sesler		
			İkinci pozisyonda, ikinci (Kısa boruyu kontrol eden) piston basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, küçük ikili kalınlaşmaktadır.		
			Üçüncü pozisyonda, birinci (Orta boruyu kontrol eden) piston basılı iken çıkan ana ve doğuşkan / armonik sesler, büyük ikili kalınlaşmaktadır.		
			Dördüncü pozisyonda, birinci ve ikinci (Orta ve kısa boruları kontrol eden) pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, küçük üçlü kalınlaşmaktadır.		
			Dördüncü pozisyonda, üçüncü (Uzun boruyu kontrol eden) piston basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, alternatif olarak küçük üçlü kalınlaşmaktadır.		
			Beşinci pozisyonda, ikinci ve üçüncü (Kısa ve uzun boruları kontrol eden) pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, büyük üçlü kalınlaşmaktadır.		
				Altıncı pozisyonda, dördüncü piston basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, tam dördü kalınlaşmaktadır.	
					Yedinci pozisyonda, ikinci üçüncü ve beşinci pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, eksik beşli kalınlaşmaktadır.
					Sekizinci pozisyonda, dördüncü ve beşinci pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, tam beşli kalınlaşmaktadır.
					Dokuzuncu pozisyonda, ikinci, dördüncü ve beşinci pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, küçük altılı kalınlaşmaktadır.
					Onuncu pozisyonda, üçüncü, dördüncü ve beşinci pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, büyük altılı kalınlaşmaktadır.
					On birinci pozisyonda, birinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, küçük yedili kalınlaşmaktadır.
					On ikinci pozisyonda, tüm pistonlar basılı iken çıkan ana ve doğuşkan/armonik sesler, büyük yedili kalınlaşmaktadır.

Tablo 6: Üç, Dört ve Beş Perdeli Cimbasunun Pozisyonlara Göre Pistonlarının İşlevleri

Aşağıdaki tabloda üç, dört ve beş perdeli cimbassonun pozisyonları, ana sesleri ve doğuşkanları ayrıntılı olarak yer almaktadır.

Pistonlar					Pozisyonlardan Çıkan Doğuşkan/Armonik Sesler					
1	2	3	4	5						
○	○	○			Bass clef, 6/8 time signature, first measure of the first staff.					
○	●	○			Bass clef, 6/8 time signature, second measure of the first staff.					
●	○	○			Bass clef, 6/8 time signature, third measure of the first staff.					
●	●	○			Bass clef, 6/8 time signature, fourth measure of the first staff.					
○	○	●			Bass clef, 6/8 time signature, fifth measure of the first staff.					
○	●	●			Bass clef, 6/8 time signature, sixth measure of the first staff.					
○	○	○	●		Bass clef, 6/8 time signature, seventh measure of the first staff.					
○	●	●	○	●	Bass clef, 6/8 time signature, eighth measure of the first staff.					
○	○	○	●	●	Bass clef, 6/8 time signature, ninth measure of the first staff.					
○	●	○	●	●	Bass clef, 6/8 time signature, tenth measure of the first staff.					
●	○	●	●	●	Bass clef, 6/8 time signature, eleventh measure of the first staff.					
●	●	●	●	●	Bass clef, 6/8 time signature, twelfth measure of the first staff.					
					Bass clef, 6/8 time signature, first measure of the second staff.					
					Bass clef, 6/8 time signature, second measure of the second staff.					
					Bass clef, 6/8 time signature, third measure of the second staff.					
					Bass clef, 6/8 time signature, fourth measure of the second staff.					
					Bass clef, 6/8 time signature, fifth measure of the second staff.					
					Bass clef, 6/8 time signature, sixth measure of the second staff.					
					Bass clef, 6/8 time signature, seventh measure of the second staff.					
					Bass clef, 6/8 time signature, eighth measure of the second staff.					
					Bass clef, 6/8 time signature, ninth measure of the second staff.					
					Bass clef, 6/8 time signature, tenth measure of the second staff.					
					Bass clef, 6/8 time signature, eleventh measure of the second staff.					
					Bass clef, 6/8 time signature, twelfth measure of the second staff.					

Tablo 7: Üç, Dört ve Beş Perdeli Cimbassonun Pozisyonları, Ana Sesleri ve Doğuşkanları

3.10. Ofikleid (Ophicleide)

Ofikleid, metal bir fagota benzeyen, kalağa doğru giderek genişleyen konik bir boruya sahiptir. Ağızlığı modern korno ağızlığından daha derin ve efonyumunkine benzer olduğundan oldukça yumuşak bir bas sesi vardır. Ofikleid, notası fa anahtarıyla yazılan bir enstrümandır.

Ofikleid metal bir alet olup perdeli kornoların bas elemanıydı. Fagotu andıran bir şekli ve oldukça belirgin konik bir borusu vardı. Ses delikleri perdelerle örtülüydü. Bu alette de entonasyon güçlükleri vardı ama bu güçlükler küçük boy perdeli kornolardaki kadar fazla değildi. Do veya si bemolde bulunan bu alet normal perdeli kornodan bir oktav pes yapılmıştı ancak on bir deliği olduğu için bir oktav daha aşağıya inebilmekteydi... Ofikleid Romantik dönemin pek çok eserinde kullanılmıştır. Bu aleti kullanan besteciler arasında Meyerbeer, Mendelssohn, Schumann, Wagner ve Verdi sayılabilir. Almanca konuşulan ülkelerde ofikleid yerini süratle yeni gelişen tubaya terk ettiyse de başta Fransa olmak üzere bazı ülkelerde, gittikçe azalan sıklıkta da olsa 20. Yüzyıl başına kadar kullanıldı. Ofikleid, aktarımsız bir alettir. Notasyonda fa ve sol anahtarları kullanılır. Çok ender olarak mi bemol ve fa kontrabas ofikleidler görülmüştür. Ofikleidin tamamıyla terk edilmiş bir tipi de Rus fagotudur (Sevsay,2015,s.125).

Ofikleid, bakır çalgıların bas bölgelerinde önemli bir boşluğu doldurmak amacıyla üretilmiş, özellikle askeri bandolarda ve dans orkestralarında kullanımı, başta Fransa, İtalya ve İngiltere olmak üzere kısa sürede Avrupa'nın çeşitli bölgelerinde giderek yaygınlaşmıştır. *“Ophicleide (Fr.). 19. Yüzyılın ilk yarısında özellikle askeri müzik topluluklarında kullanılmış olan kalın sesli bir metal üflemleri çalgı. 1817 yılında Paris'te Jean- Hilarie Aste tarafından icad edilmiş, bir süre sonra orkestralar ve bandolardaki yerini “tuba”lara bırakmıştır”* (Say. 2012, s. 396)

Bu isim yunanca iki kelimeden birleşiktir: Ophis-yılan ve kleis, kleidos-anahtar: kilitli yılan demek gibi bir şey olur. Biçiminin uzunlamasına yılan çöreklenişi gibi kıvrıntılı olmasından dolayı böyle adlandırılmıştır. Kalın sesli ve fa anahtarla mücehhez bakır sazı. Fetis'in dediğine göre İngilterede Frichot isimli bir Fransız faktörü tarafından 1790 yılında icad edilmişse de, bu tarih sonradan 1800 olarak düzeltilmiştir. İlk İngilizce adı “bass horn” (Basso korno) idi. Serpent (yılan) isimli, dalgalı biçimli, tahtadan veya teneke kaplamalı ve perde delikleri olan eski basso çalgısının yerini ofikleid, onun yerini de tuba tutmuştur. İngiltere'de icad edilen ofikleidin Fransa harbiye nezaretine 1806 da askeri mızıkalar için teklif olunduğu biliniyor: anahtarlı bğülüler ailesinin bassoluğunu ederek 1815 ile 1848 tarihlerinde askeri bandoların başlıca kaba sazı kalmakla beraber, çoğu memleketlerin bandolarında serpan devam etmişti. Giuseppe donizetti idaresindeki ilk İstanbul saray bandosunda teneke sazlar olarak bğülü ve buccina ile birlikte “serponton” vardı (Gazimihal, 1961, s. 189).

Aynı şekilde Aktüze'nin Ansiklopedik Müzik Sözlüğü'nde ofikleidle ilgili benzer bilgilere rastlanmaktadır.

Ophicleide (Fr.). Halary (Jean Hilaire Aste) tarafından bas kornonun geliştirilmesiyle 3 boy (alto, bas, kontrabas) olarak icad edilen, adı Yun. Yılan=ofik ve Leide=Klape, anahtar sözcüklerinden oluşturulduğu öne sürülen, Serpentin adlı çalgının yerine geçen, özellikle

askeri ve opera orkestralarında kullanılan, tubanın geliştirilmesiyle 1840'larda kaybolan üfleme çalgı (Aktüze, 2003, s. 402).

Ofikleidin tüm çeşitleri arasında bariton ve bas ofikleidler en yaygın olarak kullanılanlardır. Do ve Si bemol tonundaki bariton ofikleidler, 19. yüzyılın sonlarında bandoların enstrüman kadrolarında yer almışlardır. Daha sonra Fa ve Mi bemol bas ofikleid, senfoni orkestrasına dahil edilmiştir. Notaları Fa anahtarıyla yazılan Bas ofikleidin kaba, kükreyen bir tınısı ve entonasyon sorunu olan bir tonlaması vardır. XIX yüzyılın ikinci yarısında, yerlerine tubaların tercih edilmeye başlanan ofikleidler, günümüzde az da olsa İtalya, Fransa ve Güney Amerika'da özellikle bandolarda varlıklarını sürdürmektedir.

Flüt, klarnet ve obua için uygun perde mekanizmalarının icadından sonra enstrüman yapımcıları, aynı teknikleri bakır üflemlerli çalgılara transfer etme çalışmalarına başlamışlardır. Daha önceki dönemlerde kullanılan serpentlerin iyileştirilme ve geliştirilme çalışmaları sonucunda, yılan görünümündeki çalgı, adeta fagota benzeyen bir görünüme kavuşmuştur. Bu iyileştirme ve geliştirme sürecinde ahşap yapıdaki çalgılar bakır alaşımlı yapılara bürünmüşlerdir. Zamanla Ofikleid adını alan bu çalgı, serpentin daha kullanışlı bir hale gelmiş ve zamanla solo bir enstrümana dönüşmüştür. Ses rengi ve fiziksel yapısı tuba ve saksofonların karışımı gibidir. Serpentin fagota evrilmesi ve ofikleid olarak patentinin alınma yılı 1821 olarak bilinmektedir.

Parisli enstrüman üreticisi Halary, Waterloo Savaşı'ndan sonra bir İngiliz'in anahtarlı bakır üflemlerli çalgı çaldığını duydu ve serpenti iyileştirmek için anahtarları kullanmaya karar verdi. Sonraki altı yıl içinde, enstrümanın şeklini bir yılandan neredeyse bir fagota benzeyen bir şekle değiştirdi ve onu ahşap yerine pirinçten yaptı (Guion, 2011, Musicology for Everyone).

Ofikleidler 9 ile 11 tuşa sahiptir. Perde kalağa en yakın yerden başlamakta ağızlığı doğru ilerleyerek numaralandırılmaktadır. Bunların dışındaki ekstra delikler bu sıra dışında numaralandırılır. Ofikleidin perdelerinde ilk beş numara en sık kullanılan perdeler olarak kabul edilmektedir. Berlioz, Schumann, Mendelssohn, Verdi ve Wagner gibi önemli bestecilerin de eserlerindeki partiyonlarında Ofikleide yer verdikleri bilinmektedir. *“Berlioz, Mendelssohn, Schumann, Meyerbeer, Verdi and many other composers of this period wrote for it. One of its last appearances was in Wagner’s Rienzi”* (Adler, 1989, s. 355)

Louis Hector Berlioz'un 1830'da tamamladığı op.14 Fantastik Senfoni'nde, 2 flüt, (ikincisi pikolo), 2 obua (ikincisi korangle), 2 klarinet (Birincisi mi b. Klarinet), 4 fagot, 4 korno, 2 trompet, 3trombon, 2 ofikleid, 2 çift timpani, trampet, zil, büyük davul, Do ve Sol çanlar, 2 arp ve yaylı çalgılardan oluşan bir orkestra kadrosu oluşturmuştur.

Tubaların yaygınlaşarak ofikleidlerin yerini almasına rağmen, İtalya'da 20. yüzyıla kadar popülerliğini korumuştur. En yaygın olarak kullanılan Do ve Si bemol bas ofikleidler, efonyumun yapısına ve ağızlığına benzer boyuttur. Mendelssohn'un Elijah oratoryosuda ofikleid partisi bulunmaktadır.

Mendelssohn's "Elijah" ophicleide excerpt

Mendelssohn — Elijah
Ophicleide.

N°38. Chor. Moderato maestoso. $\text{♩} = 76$.
Bassi 32

N°39. 40. Recit. tacet.

N°41. Chor. $\text{♩} = 88$.

The image shows a musical score for Ophicleide from Mendelssohn's Elijah. It consists of three staves of music. The first staff is labeled 'N°38. Chor. Moderato maestoso. ♩ = 76. Bassi 32'. The second staff is labeled 'N°39. 40. Recit. tacet.'. The third staff is labeled 'N°41. Chor. ♩ = 88.'. The score includes various dynamics such as 'p', 'cresc.', 'f', 'ff', 'ritard.', and 'ff'. There are also markings for '1', '9 A 11 B 4', and 'ff'.

Mendelssohn'un Elijah Oratoryosu'ndaki Ofikleid Partisinden Alıntı¹⁸

Önemli ölçüde tubadan daha az yoğun ve efonyumdan daha ince bir sese sahip olan ofikleidlerin yerine zamanla tubalar tercih edilmeye başlanmıştır. Tubalar, 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişerek hızla ofikleidin yerini almaya başlamıştır. Ofikleid, 19. Yüzyıl boyunca bakır üflemeli çalgıların bas ve kontrabas partilerini tamamlamıştır. Günümüzde ofikleid partisi tubaya yazılmamışsa, bu parti fagot veya kontrfagota verilmektedir. Günümüzde nadir de olsa ofikleid için yazılmış müzikleri çalmak için kullanılabilir.

Ofikleid notası dördüncü çizgi fa anahtarında yazılan aktarımsız bir çalgıdır. Bu nedenle yazıldığı gibi duyulmaktadır.

¹⁸ https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc700086/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf s.27 Erişim Tarihi: 11.05.2023



Görsel 11: Ofikleid¹⁹

3.11. Serpent

Serpentin Barok döneminden itibaren 19. Yüzyıla kadar bir bas çalgı olarak kullanıldığı bilinmektedir.” *Serpent, yılan sözcüğünden, 2 m’ye yakın uzunluğu ve kıvrımlı olması nedeniyle bu ad verilen, 1590’da Auxerre’de Rahip Edme Guillaume tarafından icat edildiği söylenen, 16.yy’dan 19. Yy’a kadar Fr’da kullanılan, ancak daha önce İt’da varlığı belgelenen, 8 delikli, güçlü sesi olan, bas trombon ağızlığı ile üflenen metal boru”* (Aktüze, 2003, s. 517).

Tahta üflemeli kamışlı çalgılar ile ağızlık ile çalınan boru türevi çalgıların en eski öncüsü serpent (yılan) olarak düşünülmektedir. Yılana benzer oluşu nedeniyle bu şekilde adlandırılmıştır. Serpentin, ağızlık yapısı, bas sesi vb. gibi bazı ortak özellikler nedeniyle efonyumun öncüsü olarak değerlendirilmektedir.

Serpent: Rönesans'ın sonlarında yaklaşık 1580 - 1590 yıllarında Fransa'da icat edilen bir üflemeli çalgı. İki metre dolayında olan borusu, kullanım kolaylığı bakımından kavislerden oluşturulmuştur. Fransızca serpent yılan Almanca aynı anlama gelen Schlangenbass terimi kullanılır. Parmak deliği sayısı altıydı ve kalın sesler öğreten bir çalgı olarak yaygınlaşmıştı 18 yüzyıla kadar askeri müzikte yer alan serpentin 19. yüzyılda geliştirilen bir çeşidini Richard Wagner ilk Opera eserlerinden biri olan ve Grand Opera özelliği taşıyan “Rienzi” 'nin orkestrasyonunda kullanmıştır (Say, 2012, s. 475).

¹⁹ <https://www.schillerinstruments.com/french-horns/frankfurt-elite-ophicleide-key-of-c> Erişim Tarihi: 11.05.2023

Kornet ailesinin bas üyesi olarak değerlendirilen Serpent üzerinde genellikle sesleri değiştirmek için altıparmak deliği (perde) bulunmaktadır. Daha çok kilise korolarına eşlik eden çalgı topluluklarında ve askeri bandolarda tenor ve bas partilerini çalan enstrüman olarak kullanılmıştır. Serpentin ilgi çekici zengin sesi, klasik dönemin üflemeli çalgılar topluluklarında bas partilerini çalmak ve desteklemek için en çok tercih edilen enstrüman olarak uzun yıllar kullanılmıştır.

16. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmış olan serpent, şimdiye kadar tasarlanmış en sıra dışı enstrümanlardan biridir. İlk ortaya çıktığı yıllardan bu yana neredeyse kesintisiz olarak, çeşitli müzik topluluklarında kendine yer bulmaya devam etmektedir.

Serpent, nazikçe çalındığında, diğer benzer ses bölgedeki bas çalgılara oranla akortlu olarak çalması en kolay enstrümandır. Serpent, düşük ses seviyelerinde bile güzel bir tona sahip ve daha başarılı uygulamalarla dikkat çekicidir. Serpente benzer nitelikte üretilen Rus Fagotu ve Bas Horn, perdeleri ve çalma teknikleri bakımından Serpente çok benzer özelliklere sahiptir.

Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Berlioz gibi önemli besteciler, tubaların gelişmesinden önce bas ses bölgesinde serpente gereksinim duymuşlar ve eserlerinde kullanmışlardır. Barok ve Klasik Dönem boyunca orkestralarda önemli bir boşluğu dolduran serpentler, zamanla daha da gelişmiş çalgı türleri olan ofikleid, efonyum ve tubalara bırakmıştır.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren dikkat çekici bir sesi ve fiziksel yapısı olan serpent, bazı müzik çevrelerinde yeniden ilgi odağı haline gelmeye başlamıştır. Bazı film müziği ve caz bestecileri serpent için müzik yazmaya başlamışlardır.

Sinema filmlerinde, popüler film bestecisi Jerry Goldsmith, Serpent'in sesini beğendi ve Tora, Tora, Tora ve Alien (bkz. Diskografi) gibi filmlerin müziklerinde bu çalgıyı kullandı. Thomas Hardy (Return of the Native) ve Jane Austin'in (Pride and Prejudice) eserlerinin yakın zamanda yapılan birkaç tarihsel dramatisasyonunda, genellikle rastlantısal müzik çalan serpent yer almıştır. Terry Gilliam'ın Time Bandits filmi, Napolyon'u eğlendirirken orkestra çukurunda (zaman yolcularının şarkılarına eşlik etmek için "Me and My Shadow" çalan) bir Keyed Bugle ve bir serpent yer alıyordu. Bu sahnede yalnızca anahtarlı borazan görülebilir, ancak serpent sesinden tanınabilir (Schmidt, 1997, *Modern Music for Serpent*).

Serpent gövde olarak ağaç üflemeli ancak ağızlık olarak bakır üfleme çalgı ağızlığı kullanılmaktadır. Bu nedenle sesi bakıra dönüşen bir ağaç üflemeli çalgı niteliğindedir. Bu özelliği ile tuba ailesinin ürettiği ses gurubu içerisinde değerlendirilebilir. Yapıldığı ses si bemol olan serpent enstrümanına sesler, aktarımsız / transpozisyonsuz olarak yazıldığı için çalınan sesler ile duyulan sesler aynıdır. Çok nadir olarak özel müzik guruplarında kullanılan serpent enstrümanı, bariton ve bas ses bölgesinde değerlendirilmektedir. Serpent, cevizden yapılmış bir gövdeye sahip olup dana derisi ile

kaplanmaktadır. Ana gövde üzerinde 6 perdeye sahip olan enstrümanın ses dizisi ve perdelerinin yapısı tablo halinde düzenlenerek aşağıda yer almaktadır.

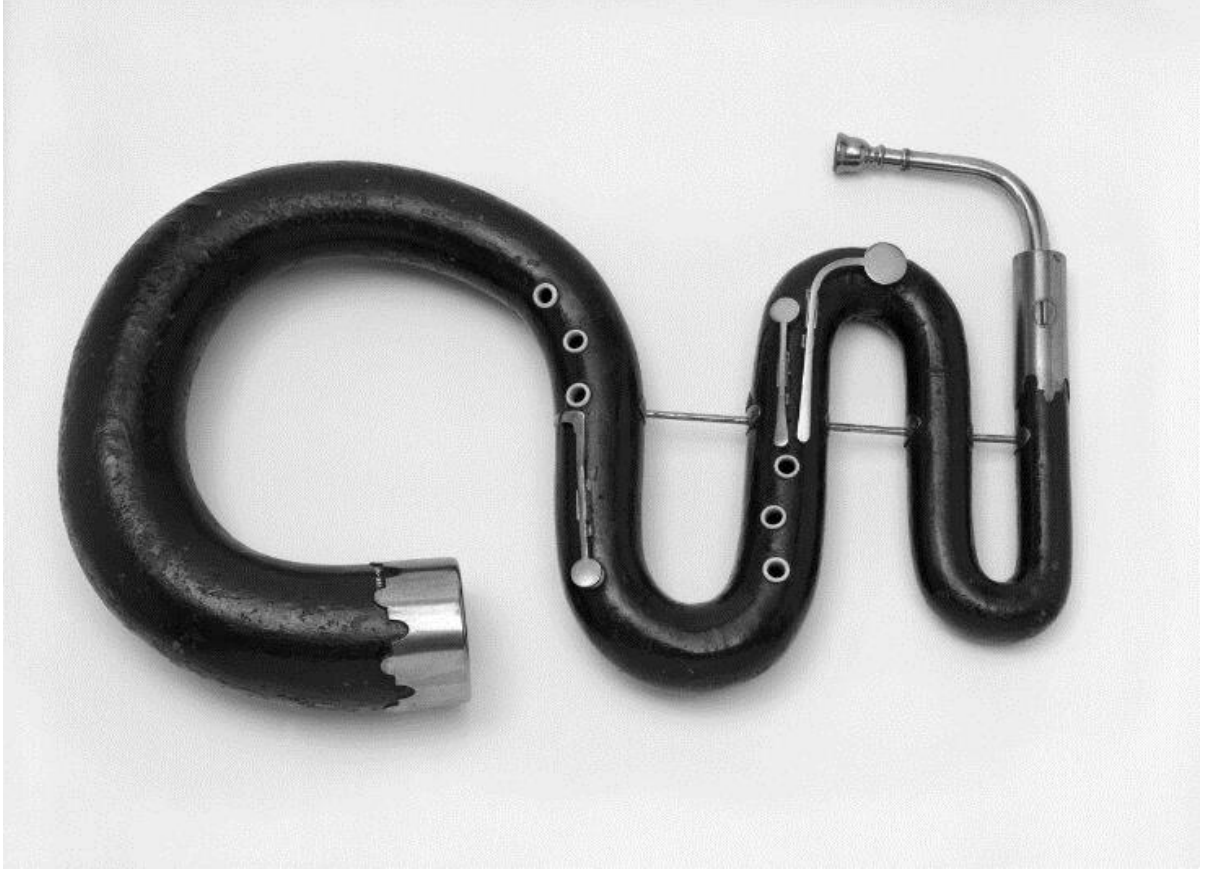
SERPENT DİZİSİ VE PERDELERİ

- : Açık Perde
● : Kapalı Perde

11

21

Tablo 8: Serpentin ses dizisi ve parmak pozisyonları



Görsel 12: Serpent²⁰

SONUÇ VE BAZI DEĞERLENDİRMELER

Bakır üflemeli çalgılar arasında en yaygın olarak bilinen çalgılar, korno, trompet, trombon ve tubadır. Senfoni orkestra kadrosunda yaklaşık olarak sayıları on kadar olan bu çalgıların dışında kalan kornet, melofon, melofonyum, Wagner tubası, helikon, cimbasso, suzafon, ofikleid ve serpent gibi bakır üflemeli çalgılar yeterince bilinmemektedir.

Bu çalışmada yer alan bakır üflemeli çalgılardan kornet, melofon, melofonyum partileri sol anahtarında yazılmaktadır. Wagner tubalarının partileri fa anahtarında yazılmalarına rağmen Anton Bruckner, Richard Strauss, Igor Stravinski, Hindemith gibi besteciler, Si bemol tenor ve Fa bas Wagner tubalarına partilerini sol anahtarında yazmışlardır. Çağdaş besteciler de Wagner tubalara

²⁰ <https://collections.vam.ac.uk/item/O58948/serpent-gerock-and-wolf/> Erişim Tarihi: 11.05.2023

eserlerinde yer vermektedir. Geriye kalan helikon, cimbasso, suzafon, ofikleid ve serpent gibi bakır üflemeli çalgılara ait partiler ise fa anahtarında yazılmaktadır.

Bakır üflemeli çalgılarda temiz ve sağlam ses üretebilmek için ağızlık son derece önem arz etmektedir. Bu nedenle bu çalgılara ait ağızlıklara özel bir başlık ayrılmıştır. Bu çalışmada yer alan tüm çalgılar ağızlıklıdır. Ofikleid ve serpent dışındaki buradaki bakır üflemeli çalgılar valfli, pistonludur. Ofikleid, bakır üflemeli çalgı olmasına rağmen mekanizması ve perde sistemi daha çok tahta üflemeli çalgılara benzemektedir. Serpent ise ağızlığı, kalağı ve bazı parçaları dışında tahta üflemeli çalgı yapısına sahip olmasına rağmen, bakır üflemeli çalgıların en belirgin özelliği olan ağızlıkla çalınmaktadır. Bu nedenle ses rengi/tınısı bakır çalgılara ait ses niteliğine sahiptir.

Kullanılışlarıyla bakır üflemeli çalgıları zenginleştiren söz konusu bu çalgılar, big band, wind orkestra, fanfar orkestra ve çeşitli bandolar gibi müzik topluluklarında, film müziği kompozisyonlarında ve caz gruplarında yer bulabilmektedir.

Daha çok tenor, bariton ve bas ses alanlarında çeşitlilik ve zenginlik yaratan bu bakır üflemeli çalgılar, çeşitli ebatlardaki tubaların gelişmesiyle ikinci plana düşmüşlerdir. Yapılan çalışma ile söz konusu bu çalgılar, ses alanları, teknik yapıları, transpozisyonları ve pozisyonları açısından örneklendirilerek daha anlaşılır hale getirilmeye çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

- Adler, S. (1986). *The Study Of Orchestration*. W.W. Norton and Company, New York.
- Aktüze, İ. (2003). *Müziği Anlamak, Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. Birinci Basım, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Çakar, D. (1994). *Armoni Müzikaları ve Bandoların, Çoksesli Türk Müziğinin ve Türk Müzik Eğitiminin Gelişmesine Katkıları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. G. Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Çakar, D. (2017) *Senfonik Orkestralarda Yer Alan Bakır Üflemeli Çalgılarda Doğuşkanlar, Valf Sistemleri ve Pozisyonlar*. Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi, https://fs.hacettepe.edu.tr/sahnevemuzik/dosyalar/sayi_5/sayi5_12.pdf (Erişim Tarihi 06 Mayıs 2023)
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki Sözlüğü*. Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Karcılıoğlu, İ. (2011). *18. Yüzyıl Standart Orkestra Çalgılarının 20.Yüzyılda Genişletilmiş Çalgı Teknikleriyle Kullanımı*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Pares, G. (1950). *Askeri Müzik Sazları Bilgisi ve Armoniye Yazma Sanatı*, (Çev: Atakurd, İ.) Paris/Kabil.
- Piston W. (1969). *Orchestration*, Lowe & Brydone Printers Ltd., London.
- Say, A. (2012). *Müzik Sözlüğü*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları Dördüncü Basım. Ankara.
- Sevsay, E. (2015). *Orkestrasyon Çalgılama ve Orkestralama Sanatı*. Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.
- Sözer, V. (1996). *Müzik Ansiklopedik Sözlük*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Yurtcan, A. E. (2005). *Bakır Üflemeli Çalgıların Yapısı ve Orkestradaki Kullanım Tekniklerinin İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

İNTERNET KAYNAKLARI

- Wagner Tubası*, 2019, Erişim Tarihi: 03.07.2023. <https://www.wagner-tuba.com/composers-works/edel-rhapsody/>
- Virtuosity Musical Instruments*, Erişim Tarihi: 03.07.2023. <https://www.virtuosityboston.com/wurlitzer-bros-eb-alto-helicon.html>
- Vienna Symphonic Library*, Cimbaso. Erişim Tarihi: 03.07.2023. <https://www.vsl.info/academy/en/brass/cimbasso>
- Guion, D. (2011). *Musicology for Everyone*. Erişim Tarihi: 03.07.2023. <https://music.allpurposeguru.com/2011/11/serpent-ophicleide-bombardon-the-tubas-forerunners/>

Schmidt, P. (1997). *Modern Music for Serpent*. Erişim Tarihi: 03.07.2023.
<https://www.serpentwebsite.com/mmus.htm>

Başvuru Tarihi: 14.05.2023 / Kabul Tarihi: 14.07.2023 / Özgün Makale

HADK FOLKLOR ARŐIVI DERLEME FİŞLERİ: AYDIN 1938

M. Burcu TUNAKAN¹

ÖZ

Bu çalışma, HADK Folklor Arşivi'nde bulunan 12-15 Temmuz 1938 tarihleri arasında Aydın'da gerçekteştirilmiş olan derleme gezisine ilişkin "Aydın 1938" dosyasındaki belgelerin tanıtılmasını ve derlenen eserler hakkında söz konusu belgelerde kayıt altına alınmış bilgilerin bir araya getirilerek aktarılmasını amaçlamaktadır. Aydın 1938 dosyasında 61 adet derleme fişi bulunmakta, fişlerde 50'si sözlü, 11'i çalgısal toplam 61 adet eserin derleme bilgisi yer almaktadır. Derleme fişleri incelenirken, çalışmaya konu olan eserlerin başlıkları, hangi derleme fişinde yer aldıkları, plak numaraları, plaktaki yerleri ve sayı bilgileriyle birlikte, fişte yer alan kaynak kişi künyesi ile eser sözlerine ve derleyici yorumlarına ilişkin bilgiler, aslına sadık kalınarak aktarılmış, ulaşılan sonuçlar tablo ve grafik gösterimleriyle sergilenmiştir. Çalışmada, Arşiv'de söz konusu dosya dışında kalan diğer belgeler de mercek altına alınıp derleme fişlerindeki bilgilerle karşılaştırılarak tespit edilen değişiklikler ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: HADK Folklor Arşivi, Ankara Devlet Konservatuvarı, Arşiv, Aydın, Temmuz 1938.

¹ H.. Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü Müzikoloji Anabilim Dalı
E-mail: meryemburcu.tunakan@hacettepe.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-7283-0615

HUADK FOLKLORE ARCHIVE COMPILATION FORMS: AYDIN 1938

ABSTRACT

This study aims to introduce the documents in the "Aydın 1938" file of the compilation trip carried out in Aydın between 12-15 July 1938 in the HUASC Folklore Archive and to bring together and convey the information recorded in the said documents about the collected works. There are 61 compilation forms in the Aydın 1938 file, and the compilation information of a total of 61 works, 50 of which are verbal and 11 of which are instrumental. While examining the compilation forms, the titles of the works that are the subject of the study, which compilation form they are included in, their record numbers, their places on the record and the number information and the information about source person, the information about the words of the work and the compiler's comments was transferred faithfully to the original, and the results were displayed in tables and graphics. In the study, other documents in the Archive, other than the aforementioned file, were also examined and compared with the information in the compilation forms, and the changes identified were revealed.

Keywords: HUASC Folklore Archive, Ankara State Conservatory, Archive, Aydın, July 1938.

1. GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı, 12-15 Temmuz 1938 tarihleri arasında Aydın’da gerçekleştirilmiş olan derleme gezisine ilişkin olarak HÜADK (Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı) Folklor Arşivi’nde ² bulunan yazılı belgelerin tanıtılması ve derlenen eserler hakkında söz konusu belgelerde kayıt altına alınmış bilgilerin bir araya getirilerek aktarılmasıdır.

Bu amaç doğrultusunda, Arşiv’de muhafaza altında bulunan yazılı belgeler arasında Aydın derlemeleriyle ilgili olanlar tespit edilmiş ve söz konusu belgelerin orijinal nüshaları titizlikle incelenmiştir. Çalışmada mercek altına alınan söz konusu belgeler şunlardır:

- *Aydın 1938* başlıklı dosyada bulunan, el yazısıyla doldurulmuş 61 adet derleme fişi
- Kaynak kişilerin fotoğraflarının yer aldığı 3 adet sayfa
- “Arşivce ve Piyasaca Derlenen Plakların Listesi” başlıklı dosyada yer alan, daktiloyla yazılmış liste
- “Arşiv Derleme Plakları Katoloğu Şehirlerde ve Arşivde Derlemeler” başlıklı dosyada yer alan, daktiloyla yazılmış liste
- “F. Arşivinin derlediği plaklar No:1–410” başlıklı *Ankara Devlet Konservatuvarı Demirbaş Defteri*’nde yer alan, el yazısıyla yazılmış liste

Dosyanın ilk üç sayfasında, kaynak kişilerin numaralandırılmış fotoğrafları, altlarında bazılarının Türkçe bazılarının da Osmanlıca el yazısıyla yazılmış ad ve soyadlarıyla birlikte yer almaktadır. Derleme fişlerinde sağ üstte yer alan fotoğraf boşluğunda bu numaralar belirtilmiştir. Ancak dosyada fotoğraf numarası verilmeyen fişler³ de mevcuttur; bu durumda kaynak kişinin ad ve soyad bilgilerinden fotoğraf görseline ulaşmak mümkündür. Ancak bazı kaynak kişilerin ad ve soyad bilgileri yer almasına karşın fotoğrafları bulunmamaktadır. Söz konusu fotoğrafların yer aldığı 3 sayfa ve fotoğrafların temsil ettiği kişilerin günümüz

² Çalışma içinde bundan böyle “Arşiv” ifadesi kullanılacaktır.

³ 47, 51, 52, 53, 54 numaralı Derleme Fişlerinde kaynak kişilerin fotoğraflarına ilişkin herhangi bir sayı belirtilmemiştir.

Türkçe'sine çevrilmiş ad ve soyadlarının yer aldığı liste, çalışmanın sonunda yer alan "EK" kısmında verilmiştir.

Aydın 1938 dosyasında 61 adet derleme fişi bulunmakta ve her derleme fişinde sadece 1 esere ait bilgiler sunulmaktadır.

Söz konusu eserlerin listesi, ilgili ses kayıtlarının arşivdeki yerini belirten plak numaraları, plaktaki yerleri ve sayı bilgileri Tablo 1'de sergilenmektedir:

Tablo 1. Derleme Fişlerinde Yer Alan Eserler: Başlık, plak numarası, plaktaki yer ve sayı bilgileri

DF ⁴	Eserin Başlığı	Plak Nr.	Plaktaki Yeri	Sayı ⁵
1	<i>Menemen Zeybek Havası</i>	K/208	A1	211
2	<i>Yine Akşamlar Oldu</i>	K/208	a2	212
3	<i>Ali Beyin Türküsi</i>	K/208	a3	213
4	<i>Ezel Bahar</i>	K/208	a4	214
5	<i>Ben Bilirim Yaylanızın Yolunu</i>	K/208	b1	215
6	<i>Benim De Mayalarım Beş Değil Altı İdi</i>	K/208	b2	216
7	<i>Çekin Kır Atımı Nalbant Nallasın</i>	K/208	b3	217
8	<i>Yerli Oyun Havası (Emmi Zeybeği)</i>	K/208	b4	219
9	<i>Çivril Köprüsünde Atımı Bağladım</i>	K/209	a1	218
10	<i>Kör Oğlu</i>	K/209	a2	220
11	<i>Çekin Kıratımı</i>	K/209	b1	221
12	<i>Osman Bey Zeybeği</i>	K/209	b2	222

⁴ Eserin kaç numaralı "derleme fişi"nde olduğunu belirtmek üzere kullanılan kısaltmadır. Dosyada derleme fişlerine, derleyenler tarafından numara verilmemiştir; ancak bu çalışmada fişler, dosyada dizili bulunduğu sıra ile numaralandırılmış, bu sıraya göre incelenmiştir.

⁵ Derleme fişlerinin sol üst köşesinde "T.C. Kültür Bakanlığı Ankara Konservatuvarı Sayı:" ifadesi yer almaktadır; her fiş için bu ibarenin altında bir sayı numarası verilmiştir. Sütündeki "Sayı" ifadesi bu bilgiyi göstermektedir.

13	<i>Dervişim Türküsü</i>	K/210	a1	223
14	<i>Mehmet Çavuş Türküsü</i>	K/210	a2	224
15	<i>Mehmet Çavuş Türküsü</i>	K/210	a3	228
16	<i>Eski Menderes Havası</i>	K/210	b1	226
17	<i>Mehmet Çavuş Türküsü</i>	K/210	b2	227
18	<i>Köroğlu Türküsü</i>	K/211	a1	225
19	<i>Ger Ali Türküsü</i>	K/211	a2	229
20	<i>Emirim Türküsü</i>	K/211	b1	230
21	<i>Kerem Türküsü</i>	K/212	a1	231
22	<i>Ali Beyin Türküsü</i>	K/212	a2	232
23	<i>Garip Türküsü</i>	K/213	b1	233
24	<i>Aşık Ömer Türküsü</i>	K/212	b2	234
25	<i>İnce Mehmet Türküsü</i>	K/213	a1	235
26	<i>Kadın Oyunu</i>	K/213	a2	236
27	<i>At Bağladım Şarkısı</i>	K/213	a3	238
28	<i>Kına Türküsü</i>	K/213	b1	237
29	<i>Bir Gül İdim Kopardılar Dalımdan</i>	K/213	b2	239
30	<i>Top Yatağı Oturak Havası</i>	K/214	a	240
31	<i>Tilkilik Türküsü</i>	K/214	b1	241
32	<i>Balıkesir Zeybek Havası</i>	K/214	b2	243
33	<i>Kerem Türküsü</i>	K/215	a1	242
34	<i>Demirciler Türküsü</i>	K/215	a2	244
35	<i>Kör Oğlu Türküsü</i>	K/215	b1	245
36	<i>Virandır Bahçenin Dalları Viran</i>	K/215	b2	246

37	<i>Minarenin Alemi</i>	K/216	a1	247
38	<i>Çine Çayırı Güzelim Aman</i>	K/216	a2	248
39	<i>Çavdar Murat Havası</i>	K/216	b1	249
40	<i>Cevriyem Türküsü</i>	K/216	b2	250
41	<i>Kuru Oğlan Zeybek Havası</i>	K/217	a1	251
42	<i>Denizli Türküsü (Oyun Havası)</i>	K/217	a2	252
43	<i>Kabirimin Taşı Ispartaya Karşı</i>	K/217	b1	253
44	<i>Kadioğlu Zeybeği (Oyun Havası)</i>	K/217	b2	255
45	<i>Katırcı Oğlu Zeybeği</i>	K/218	a1	254
46	<i>Ay Türküsü</i>	K/218	a2	258
47	<i>Kör Oğlu Türküsü</i>	K/218	b1	256
48	<i>Karacasu Zeybeği</i>	K/218	b2	257
49	<i>İnce Mehmet Türküsü</i>	K/219	a1	259
50	<i>Ese Efenin Türküsü</i>	K/219	a2	260
51	<i>Demirci Zeybeği</i>	K/219	a3	261
52	<i>Garip Havası</i>	K/219	b1	262
53	<i>Kerem Türküsü</i>	K220	a	263
54	<i>Yörük Kızı Türküsü</i>	K/220	b1	264
55	<i>Yörük Kızı Türküsü</i>	K/221	a	265
56	<i>Kadın Oyun Havası</i>	K/221	b1	267
57	<i>Gül Murat Türküsü</i>	K/222	a	266
58	<i>Hüseyinin Şehadeti</i>	K/223	a	268
59	<i>Şakir Ağa Türküsü</i>	K/223	b	270
60	<i>Altı Kızlar Türküsü</i>	K/224	a	271

61	<i>Şahsanem</i>	K/224	b	269
----	-----------------	-------	---	-----

Derleme fişlerinde belirtildiği üzere, bütün eserler; Hasan Ferid Alnar, Cevad Memduh Altar, Tahsin Banguoğlu, Halil Bedii Yönetgen (Yönetken) ve Rıza Yetişen'den oluşan bir ekip tarafından derlenmiştir. Derleyici isimleri, fişlerde soyadlarıyla belirtilmiştir.

2. YÖNTEM

Çalışmaya konu olan eserlerin başlığı, hangi derleme fişinde yer aldığı, plak numarası, plaktaki yeri ve sayı bilgilerinin “GİRİŞ” bölümünde, tek bir tabloda verilmesi uygun görülmüştür. Fişte yer alan kaynak kişi bilgileri ile eser sözlerine ve derleyici yorumlarına ilişkin bilgiler ise çalışmanın “AYDIN 1938: DERLEME FİŞLERİNDE YER ALAN ESERLER” başlıklı bölümünde ele alınmış, her bir eser kendi adını taşıyan başlık altında tek tek incelenmiştir.

Derleme fişleri ve fişlerde yer alan eserler, dosyada dizili olduğu sıraya göre numaralandırılarak başlıklandırılmıştır.

Derleyenler tarafından el yazısı ile doldurulmuş olan fişlerde, söz konusu eserler hakkında not edilmiş olan bilgiler incelenerek fişe kaydedildiği şekliyle, yazımda herhangi bir düzeltme veya değişiklik yapılmadan, detaylı olarak aktarılmıştır. Bu aktarım sürecinde takip edilen işlem basamaklarını örnek bir derleme fişi üzerinden açıklamak yararlı olacaktır

T. C.
KÜLTÜR BAKANLIĞI
Ankara Konservatuarı
Sayı: 274

3
Fotoğraf
yeri

DERLEME FİŞİ

Söyleyenin adı ve yaşı: *Ab. Özgür 1339*
Mesleği: *Pençhokluk*
Memleketi: vilâyeti *Sivriçi* kazası *Naçilli* köyü *Sivriçi*
Kimden, ne zaman, nerede öğrendiği: *Kenan Kendine öğlenmiştir.*

Çalanın adı ve yaşı: _____
Mesleği: _____
Memleketi: vilâyeti _____ kazası _____ köyü _____
Kimden, ne zaman, nerede öğrendiği: _____

Parçanın adı: *Ezel Bahar*
Alındığı yer ve tarih: *Ordu 12-7-338*
Plâk numarası: *A/20120 K/208208*
Plâkdaki yeri: *A 4 24 24*

Parçanın kimler tarafından alındığı:
C.M. H.F. H.B. T.B. R.Y.

PARÇANIN TEKSTİ	DÜŞÜNCELER
<i>Ezel bahar yaz ayları doğunca Akmayan çayların akışına ne dersin? Sade, sünlül boynun eğince Kokmayan kokuların kokusuna ne dersin? Ezel, ezel gülemlerden ucardın Şimdi engüllere indin mi gönül? Ağzate yaktın demez, ugrar güleceğin Şimdi meşgulünü aldın mı gönül?</i>	<i>Mol yuskuuden 5 aylık molbahar Tobta e köyü.</i>

NOT: Uzun kelimeler için arkasında devam edilecektir.

Görsel 1. "Ezel Bahar" Derleme Fişi

Örnek derleme fişinde görüldüğü üzere; sayfanın üst yarısında, kaynak kişiye ilişkin temel bilgiler verilir ardından eserin adı, alındığı yer ve tarih, plak numarası, plaktaki yeri ve hemen alt satırda da derleyenlerin ad ve soyadlarının baş harfleri verilmiştir. Sayfanın alt yarısında ise "PARÇANIN TEKSTİ" ve "DÜŞÜNCELER" başlıklarıyla ikiye ayrılmış bir düzende, eserin sözleri ve derleyenlerin yorumlarına yer verilmiştir. Bazı fişlerde, derleyenler, esere ait sözleri aktarırken sayfada yer kalmaması durumunda, "DÜŞÜNCELER" başlıklı kısmı ya da sayfanın

arkasını da kullanmışlardır⁶. Derlenen eserin çalgısal bir tür olduğu, yani herhangi bir söz içermediği durumlarda ise bu kısımlar sadece derleyenin yorumları için kullanılmıştır. Derleme fişlerinin bazılarında, eserler sözlü olmasına rağmen parça sözlerinin fişe kaydedilmediği durumlar da söz konusudur.

Çalışmada, derleme fişlerinde yer alan kaynak kişiye ilişkin bilgileri sunmak için “Kaynak Kişi Künyesi” başlıklı tablolardan yararlanılmıştır:

Tablo 2. Örnek: Ezel Bahar Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Ali Olgaç (S)
Yaş/Doğum Yılı	1334 (R) 1918
Meslek	Rençberlik
Memleketi	Aydın/Nazilli/ Sarıca Ova
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş

Tablo 2’de birinci satırın ilk sütunundaki “Ad Soyad”ın yanında parantez içinde verilen “S” harfi “söyleyen”, “Ç” harfi “çalın” anlamına gelmekte olup icracının vokal ya da çalgısal performanslardan hangisini gösterdiğini anlatmak için kullanılmıştır. Birden fazla kaynak kişinin yer aldığı derleme fişlerinde, tablodaki sütun sayısı artırılıp kişiler hakkında buna göre bilgiler sunulmuştur.

Derleme fişlerinin bazılarında, “Söyleyenin/Çalanın Adı ve Yaşı” başlığının yanında, kaynak kişinin yaş bilgisi rakam olarak belirtilmişken bazılarında Rumi takvime göre doğum yılı verilmiştir. Böyle durumlarda Rumi takvim yılının yanına (R) ibaresi eklenip yanına Miladi takvim karşılığı yazılmıştır.

Kaynak kişi bilgilerini gösteren tablolardan sonraki paragrafta, “PARÇANIN TEKSTİ” VE “DÜŞÜNCELER” kısımlarında yer alan bilgiler, herhangi bir düzeltme yapmadan, olduğu gibi verilmiştir.

3. AYDIN 1938: DERLEME FİŞLERİNDE YER ALAN ESERLER

⁶ Aydın: 1938 başlıklı dosyada yalnızca 31 numaralı derleme fişinin arka sayfası da kullanılmıştır.

3.1. Menemen Zeybek Havası

12 Temmuz 1938’de Aydın Nazilli’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri Tablo 3’te sergilenmektedir:

Tablo 3. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Ahmet Ayna (Ç)
Yaş/Doğum Yılı ⁷	1321 (R) 1905-1906
Meslek	Klarinetçi
Memleketi	Bursa/Kırmasti Şerefiye Mah.
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Ustası İzmirli Hasandan öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında, herhangi bir metin kaydedilmemiştir.

Derleme fişinde, “DÜŞÜNCELER” başlığı altında, “Mahpushaneden”, “Kız Kaçtırmaktan Muhakeme Ediliyor” ve “Klarinet ile” ifadeleri yer almaktadır.

3.2. Yine Akşamlar Oldu

12 Temmuz 1938’de Aydın Nazilli’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri Tablo 4’te sergilenmektedir:

Tablo 4. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Vehbi Babacan (S)
Yaş/Doğum Yılı	28
Meslek	Rençber
Memleketi	Aydın/Nazilli/Güvendik Köyü
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Köyünde kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında, eser için şu sözler kaydedilmiştir:

*Gine akşamlar oldu lambalar yandı
Taktaklının ölüsü kayıtlara dayandı
Onu götüren araba alganlara⁸ boyandı
Gelin de şahit olun bülbüller ben Efelerdenim
Bir güzelin yoluna ölenlerdenim*

⁷ Derleme fişlerinin bazılarında, “Söyleyenin/Çalanın Adı ve Yaşı” başlığının yanında, yaş bilgisi yerine Hicri Takvim ya da Miladi takvime göre doğum yılı verilmiştir. Hicri takvim yılı ile verilen yıllar yanında (H) ifadesi ile, Miladi takvim ile verilen yıllar yanına (M) ifadesi ile gösterilmiştir

⁸ Kelimenin üst kısmına “na” hecesi eklenmiştir.

Derleme fişinde “DÜŞÜNCELER” başlığı altında, “Okur yazar. Mahpushaneden. Katilden on seneye mahkum” ifadeleri yer almaktadır.

3.3. Ali Beyin Türküsü

12 Temmuz 1938’de Aydın Nazilli’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri Tablo 5’te sergilenmektedir:

Tablo 5. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Ali Olgaç (S)
Yaş/Doğum Yılı	1334 (R) 1918
Meslek	Rençberlik
Memleketi	Aydın/Nazilli/Yarıca Ova Köyü
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında, eser için şu sözler kaydedilmiştir:

*Gece ben çıktım da saat beş idi
Gırma tüfeğim yanımda boş idi
Ben yalnızım amma onlar beş idi
Gelmeyin üstüme gelmeyin ben yalnız galdım*

Derleme fişinde “DÜŞÜNCELER” başlığı altında, “Mahpushaneden. Hırsızlıktan 5 aya mahkum. Sarıca Ova Tahtacı Köyü” ifadeleri yer almaktadır.

3.4. Ezel Bahar

12 Temmuz 1938’de Aydın’dan derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri Tablo 6’da sergilenmektedir:

Tablo 6. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Ali Olgaç (S)
Yaş/Doğum Yılı	1334 (R) 1918
Meslek	Rençberlik
Memleketi	Aydın/Nazilli/ Sarıca Ova
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

*Ezel bahar yaz ayları doğunca
Akmyan çayların akışına ne dersin?
Lale, sünbül boynun eğince*

Kokmayan kokuların kokusuna ne dersin?

*Evel, evel yükseklerden uçaydın
Şimdi enginlere indin mi gönül?
Uzak yakın demez, uğrar geçerdin
Şimdi mezulünü aldın mı gönül?*

Derleme fişinde “DÜŞÜNCELER” başlığı altında, “Mahpushaneden. Hırsızlıktan 5 aya mahkum. Tahtacı Köyü” ifadeleri yer almaktadır.

3.5. Ben Bilirim Yaylanızın Yolunu

12 Temmuz 1938’de Aydın Nazilli’den derlendiği belirtilen eserlerin kaynak kişi bilgileri Tablo 7’de sergilenmektedir:

Tablo 7. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Bekir Gürkan (S)
Yaş/Doğum Yılı	23
Meslek	Göçebe çoban
Memleketi	Aydın/Nazilli/Yamalak Köyü
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

*Ben bilirim yaylanızın yolunu
Saçın uzun Fatmam bağlasınlar golumu
Yayla sularını beğenmez iken
Geçi pınarından iç suyu Fatmam iç suyu*

*Saçın uzun bağlasınlar golumu
Uzun dereler gazarlar guyu*

Derleme fişinde “DÜŞÜNCELER” başlığı altında, “Mahpushaneden. Kız kaçırmadan 5 seneye mahkum. Yörük” ifadeleri yer almaktadır.

3.6. Benim de Mayalarım Beş Değil Altı İdi

12 Temmuz 1938’de Aydın Nazilli’den derlendiği belirtilen eserlerin kaynak kişi bilgileri Tablo 8’de sergilenmektedir:

Tablo 8. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Bekir Gürkan (S)
Yaş/Doğum Yılı	-
Meslek	Göçebe çoban

Memleketi	Aydın/Nazilli/Yamalak Köyü
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

*Benim de mayaların 6 değil 5 idi
O da biri birine eş idi
Garamayam hepisinden baş idi
Nereye göydün kömür gözlüm Mayaları
Salınmış da gidip gider silya*

Derleme fişinde “DÜŞÜNCELER” başlığı altında, “Mahpushaneden. Kız kaçırmadan 5 seneye mahkum. Yörük” ifadeleri yer almaktadır.

3.7. Çekin Kır Atımı Nalbant Nallasın

12 Temmuz 1938’de Aydın Nazilli’den derlendiği belirtilen eserlerin kaynak kişi bilgileri Tablo 9’da sergilenmektedir:

Tablo 9. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	İbrahim Pammukcuoğlu
Yaş/Doğum Yılı	22
Meslek	Rençber
Memleketi	Aydın/Nazilli/Aslanlı Köyü
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında herhangi bir ifadeye yer verilmemiştir.

Derleme fişinde “DÜŞÜNCELER” başlığı altında, “Mahpushaneden. Bir tarla meselesinden muhakemede” ifadeleri yer almaktadır.

3.8. Oturdum Çeşme Başına

12 Temmuz⁹ 1938’de Aydın Nazilli’den derlendiği belirtilen eserlerin kaynak kişi bilgileri Tablo 10’da sergilenmektedir:

Tablo 10. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Hasan Turan (Ç)
Yaş/Doğum Yılı	80
Meslek	Zurnacı
Memleketi	Aydın/Nazilli/Pirlibey
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş

⁹ Dosyanın geneline bakılarak, Aydın’da yapılan derleme çalışması 12 Temmuz 1938 tarihinde gerçekleştiğinden söz konusu derleme fişinde Ağustos ayının yanlışlıkla gösterilmiş olduğu tahmin edilmektedir.

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında herhangi bir ifadeye yer verilmemiştir. Derleme fişinde “DÜŞÜNCELER” başlığı altında, “Zurna ile” ifadesi yer almaktadır.

3.9. Çivril Köprüsünde Atımı Bağladım

12 Ağustos 1938’de Aydın Nazilli’den derlendiği belirtilen eserlerin kaynak kişi bilgileri 11’de sergilenmektedir:

Tablo 11. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Vehbi Babacan(S)
Yaş	28
Meslek	Rençber
Memleketi	Aydın/Nazilli/Güvendik
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Köyünde kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

*Ben felekimle sanıraç oynadım
Oynaya oynaya aldım eşimi
Gönül dedikleri bir billur şişe
//: Oturdum fikir eyledim tuttuğum işe ://
Bize de bulunur bir viran köşe*

*Ben atıma biner iken şaşırırım
Aşkın bendesini boydan aşırırım*

Derleme fişinde “DÜŞÜNCELER” başlığı altında, “Mahpushaneden. Katilden on seneye mahkum. Okur yazar. Hatabcıoğlu için yakılmış bir türkü.” ifadeleri yer almaktadır. Ayrıca derleme fişinin alt kısmına “Halay: Develerin semer ağacı” ifadesi not düşülmüştür.

3.10. Kör oğlu

1938’de¹⁰ Aydın Nazilli’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 12’de sergilenmektedir:

Tablo 12. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Hasan Evran (Ç)
Yaş	80
Meslek	Zurnacı
Memleketi	Aydın/Nazilli/Tirlebey
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş

¹⁰ Derleme fişinde parçaların alındığı gün ve aya ilişkin bilgilere yer verilmemiştir.

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında herhangi bir ifadeye yer verilmemiştir. Derleme fişinde “DÜŞÜNCELER” başlığı altında, “Zurna ile” ifadesi yer almaktadır.

3.11. Çekin Kıratımı

12 Temmuz 1938’de Aydın Nazilli’den derlendiği belirtilen eserlerin kaynak kişi bilgileri 13’te sergilenmektedir:

Tablo 13. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Mehmet Ercin (Ç)
Yaş/Doğum Yılı	1320 1904-1905
Meslek	Aşçı
Memleketi	Aydın/Nazilli/Tura Mahallesi
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında herhangi bir ifadeye yer verilmemiştir. Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Nalbant havası. Kaval ile” ibareleri not düşülmüştür.

3.12. Osman Bey Zeybeği

12 Temmuz 1938’de Aydın Nazilli’den derlendiği belirtilen eserlerin kaynak kişi bilgileri 14’te sergilenmektedir:

Tablo 14. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Halil Alkış (Ç)	Halil Konuk (S)
Yaş/Doğum Yılı	34	25
Meslek	Halkevinde Odacı	Gazinocu
Memleketi	Aydın/Nazilli/Cumhuriyet Mahallesi	Aydın/Karacasu/Cami Mahallesi
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

*Baba dağının hakim bakışı oh
Garıncalı eteği sakın yatışı
Sanki sıralanmış birer zümrüt bahçesi*

Zevk ve safa yeri Karaca su yaylası

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Saz refakatinde söylediler.” ibaresinin yanı sıra Muzaffer Sarısözen’in parafı olduğu tahmin edilen “Sözlerinin uydurma olduğuna şüphe bile caiz değildir M.S.” notu düşülmüştür.

3.13. Dervişim Türküsü

12 Temmuz 1938’de Aydın Nazilli’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 15’te sergilenmektedir:

Tablo 15. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Mehmet Baysa
Yaş/Doğum Yılı	1326 (R) 1910-1911
Meslek	Arabacı
Memleketi	Aydın/Nazilli/Cumhuriyet Mahallesi
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

*Dervişimin evleri yaylaya (da) göçtü
Yayladan gelirken yol ayrı düştü
Zamanın gençleri arkama düştü
Dervişim, Dervişim gandan baygın Dervişim
Muhabbet yollarında ölüp giden Dervişim*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında herhangi bir ifadeye yer verilmemiştir.

3.14. Mehmet Çavuş Türküsü

12 Temmuz 1938’de Aydın Nazilli’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 16’da sergilenmektedir:

Tablo 16. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Halil Alkış
Yaş/Doğum Yılı	34
Meslek	Halkevinde Odacı
Memleketi	Aydın/Nazilli/Cumhuriyet Mahallesi
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

*Mehmet de Çavuş da der ki çatal fişeklik de
Boynunda yedi gatar
Gaçma da Gürdoğlu gır atım da seni dutar
Gıyarım da canlarını der Mehmet Çavuş*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında herhangi bir ifadeye yer verilmemiştir.

3.15. Mehmet Çavuş Türküsü

13 Temmuz 1938’de Aydın Nazilli’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 17’de sergilenmektedir:

Tablo 17. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Mehmet Tepecik (Ç) (Kabak)	Mustafa Karol (Ç) Bağlama
Yaş/Doğum Yılı	45	1286 (R) 1870-1871
Meslek	İşçi	Kahveci
Memleketi	Aydın/Merkez/Cincin Köyü	Aydın/Merkez/Karankova Köyü
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi öğrenmiş	Kendi öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

*Mehmet Çavuş der ki yüreğim çatal
Üzerimde tam yedi gatar ?
Guş olsam da uçsam gıratım tutar
Yandım allah yandım serimde
? -----¹¹*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

Darbukacı {
Salih Kavak 50
Darbukacı
Aydın, Çine, Kızıl Tepe köyü
Kendi öğrenmiş

{
Mehmet Sağlam 1327
Seyyar satıcı

¹¹ Soru işaretlerinin neyi ifade ettiği anlaşılamamıştır.

Teganni etti *Aydın, Koçarlı nahiyesi*
Kendi öğrenmiş

3.16. Eski Menderes Havası

13 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 18’de sergilenmektedir:

Tablo 18. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Mehmet Tepecik (Ç) Kabak	Mustafa Koral (Ç) Bağlama
Yaş/Doğum Yılı	45	1286 (R) 1870-1871
Meslek	İşçi	Kahveci
Memleketi	Aydın/Merkez/Cincin Köyü	Aydın/Merkez/Karankova
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi öğrenmiş	Kendi öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

Bir garşıdan bir garşıya şahin de uçurdum
Ah ile tuh ile ömrüm geçirdim
Ben sevdiğimi arardım Mendirese geçirdim
Mendires, mendires bulanık da Mendires
Boğupta öldürme beni yaşayım biraz

Mendires gıyısında potinim galdı
İplikli mendiller aman dalgıçda galdı
Bizim de görüşmemiz mehşere mi? Galdı?

Mendires,
.....

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

Darbukacı { *Salih Kavak 50*
Darbukacı
Aydın, Çine, Kızıl Tepe köyü
Kendi öğrenmiş
Taganni etti.

3.17. Mehmet Çavuş Türküsü

13 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 19’da sergilenmektedir:

Tablo 19. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Mehmet Tepecik (Ç) Kabak	Mustafa Karol (Ç) Bağlama
Yaş/Doğum Yılı	45	1286 (R) 1870-1871
Meslek	İşçi	Kahveci
Memleketi	Aydın/Merkez/Cincin	Aydın/Merkez/Karankova
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi öğrenmiş	Kendi öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

*Memet Çavuş(da) der ki yüreğim çatal
Üzerimde fişeklik tam yedi Katar
Guşlar olsan uçsan Giratım tutar
Gıyarım canlarına der Memet Çavuş*

*İndiğim yollar bir ulu yoldur
Tatar deresinde dizgini doldur
Sen nerenin Kürdüsün aslını bildir
Gıyma benim canlarıma Memet*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

Darbuka { *Salih Kavak 50
Darbukacı
Aydın, Çine, Kızıl Tepe köyü
Kendi öğrenmiş*

~~Kabak iştirak etmedi
Kabak da iştirak etti.~~

3.18. Köroğlu Türküsü

13 Temmuz 1938’de Aydın Nazilli’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 20’de sergilenmektedir:

Tablo 20. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	İbrahim dayı öz oğlu
Yaş/Doğum Yılı	90
Meslek	Evvelce Rençber, Efe, Karakullukçu
Memleketi	Aydın/Yukarı Nazilli/Zeytinlik Mahallesi
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında herhangi bir ibare yoktur.

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

*Şayanı dikkat bir ihtiyar.
Dişlerin çoğu noksan.*

3.19. Ger Ali Türküsü

13 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 21’de sergilenmektedir:

Tablo 21. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Mehmet Tepecik (Ç) (Kabak)	Mustafa Karol (Ç) (Bağlama)
Yaş/Doğum Yılı	45	1286 (R) 1870-1871
Meslek	İşçi	Kahveci
Memleketi	Aydın/Merkez/Cincin	Aydın/Merkez/Karankova
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi öğrenmiş	Kendi öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

*Yârde) Gerali dedikleri bir ince uşak
Başına şal bağlamış beline guşak
Yâr de) Arkasına takmış 1500 uşak
Dağlara Serasker arslan Gerali*

*Çeşidim, çeşidim, çeşidim aman
Şimdi sırasına düşürdüm aman
Aç yorganı (Kömür gözlüm) üşüdüm aman*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

Darbukacı { *Salih Kavak 50
Darbukacı
Aydın, Çine, Kızıl Tepe köyü
Kendi öğrenmiş*

3.20. Emirim Türküsü

13 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 22’de sergilenmektedir:

Tablo 22. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Mehmet Tepecik (Ç) (Kabak)	Mustafa Karol (Ç) (Bağlama)
Yaş/Doğum Yılı	45	1286 (R) 1870-1871
Meslek	İşçi	Kahveci
Memleketi	Aydın/Merkez/Cincin	Aydın/Merkez/Karankova
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi öğrenmiş	Kendi öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

*Emirim suya gider desti doldurur
Destisinin gulpuna bülbül gondurur
Emirimin yan bakışı Beyleri öldürür
Emirim, emirim ben yine gelirim
Akan (da) çaylar gibi (de) harlar gelirim*

*Emirimin evleri taşlık değil mi?
Salıver Emirim gençlik değil mi?
Mantonun cebine göydüm harçlık değil mi?
Emirim emirim yangın, baygın emirim
Kostak bağlamanın önünde diz çöken Emirim*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

Darbukacı { *Salih Kavak 50
Darbukacı
Aydın, Çine, Kızıl Tepe köyü
Kendi öğrenmiş*

Taganni etti { *Mehmet Sağlam 1327
Seyyar satıcı
Aydın, Koçarlı nahiyesi
Kendi öğrenmiş*

3.21. Kerem Türküsü

13 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 23’te sergilenmektedir:

Tablo 23. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Ramazan Temel (S) (Siyahi)	Mustafa Karol (Ç)
Yaş/Doğum Yılı	1325 (Miladi: 1909-10)	1286 (R) 1870-1871
Meslek	Rençberlik	Kahveci
Memleketi	Aydın/Merkez/Güdüllü	Aydın/Merkez/Karankova
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş	Kendi öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

*Vardım Keşiş bahçasına hazanım gitmiş
Bağ gözüme hor göründü (salınıp) gezenim gitmiş
Bakın şunun başına gözüne
Can mı dayanır nazına
Siyah zülfü vah yüzüne
Darayup dökenim gitmiş*

*Şu dünyayı geldi geleli elbet göçmektedir
Can bülbüle gatıp gafesten uçmaktadır
Gün bu saat ömürlerimiş göçmektedir¹²
Dertli dünyaya gelip geçinmeden şüphem var.*

*Dertli Kerem bizim evde gışladı
Yarelerim göz göz oldu işledi
Ağlıya ağlıya gan gusmağa başladı
Ganlar gusma ile çıkar mı canlar*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Bağlama refakatinde” ifadesi not düşülmüştür.

3.22. Ali Beyin Türküsü

13 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 24’te sergilenmektedir:

Tablo 24. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Ramazan Temel (S) (Siyahi)	Mustafa Karol (Ç)
Yaş/Doğum Yılı	1325 (R) 1909-1910	1286 (R) 1870-1871
Meslek	Rençberlik	Kahveci

¹² Gün bugün, saat bu saat ömrümüz geçmektedir. M. S.

Memleketi	Aydın/Merkez/Güdüllü	Aydın/Merkez/Karankova
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş	Kendi öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

*Ah (da) verin dabancamı doldurayım
Doldurayım da (arkadaşlar da, Beyler ganlıda)
Düşmanları öldüreyim.
Benim de öldürdüğümü cümle aleme bildireyim
Nasıl dağydınız bana da aman
Ali de Beyimin canına*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Bağlama refakatinde” ifadesi not düşülmüştür.

3.23. Galip Türküsü

13 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 25’te sergilenmektedir:

Tablo 25. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Mehmet Öztürk (S)	Mehmet Tepecik (Ç)
Yaş/Doğum Yılı	37	45
Meslek	Rençberlik	İşçi
Memleketi	Aydın/Merkez/Armutlu	Aydın/Merkez/Cimcim
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

*Bir sözüm var aman sana söyleyim gardaşım bacım
Yıkılsın babanın sarayı tacım
Yüreğime göydün hem bir ince acı
Gel gitme garibim belki gelmezsin

Galip geldi hemen bu yerde gışladı
Yaralarım göz göz oldu hem işledi
Cebrail geldi hemen canım almağa başladı
Alma Cebrail alma üç gün ömür var.*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Kabak refakatinde” ibaresi not düşülmüştür.

3.24. Aşık Ömer Türküsü

13 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 26’da sergilenmektedir:

Tablo 26. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Mehmet Öztürk (S)
Yaş/Doğum Yılı	37
Meslek	Rençberlik
Memleketi	Aydın/Merkez/Armutlu
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

*Aman) Buna fani dünya derler her gelen göçmektedir
Oh) Can gusu feryad edüp gafesten uçmaktadır
Aman ey girdim yârin bahçesine açılmış güller
Herbiri fincan gibi
Gerdanında benleri var her biri mercan gibi
Gel sarılalım yatalım (a gız) ikimiz bir can gibi*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında herhangi bir ifadeye yer verilmemiştir.

3.25. İnce Mehmet Türküsü

13 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 27’de sergilenmektedir:

Tablo 27. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Hadice Yılmaz (S)	Salih Kavak (Ç)
Yaş/Doğum Yılı	25	50
Meslek	Çengi	Darbukacı
Memleketi	Aydın/Çine/Hamitabad	Aydın/Çine/Kızıltepe
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş	Kendi öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

*İnce de Memet aman martini takmış da goluna
Selam da vermiş amanın hem sağına hem soluna
Nasıl gyıdın yârim bir yârimin de canına
Amanın Beyler Beyler deavdan geldim de yorgunum
Yorgun değilim güzelim boylarına da vurgunum*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Darbuka refakatinde. Kadın oyun havası” ifadeleri not düşülmüştür.

3.26. Kadın Oyunu

13 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 28’de sergilenmektedir:

Tablo 28. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Hadice Yılmaz (S)	Salih Kavak (Ç)
Yaş/Doğum Yılı	25	50
Meslek	Çengi	Darbukacı
Memleketi	Aydın/Çine/Hamitabad	Aydın/Çine/Kızıltepe
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş	Kendi öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

*“Beyaz giymiş büsbütün”
Cebimde 100 lük tütün
O yar benim olmazsa
Ayrılırsız büsbütün*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Darbuka refakatinde.” ifadeleri not düşülmüştür.

3.27. At Bağladım Şarkısı

13 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 29’da sergilenmektedir:

Tablo 29. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Zehra Süzgün (S)
Yaş/Doğum Yılı	25
Meslek	Çengi
Memleketi	Aydın/Merkez/Kurtuluş Mahallesi
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

At bağladım aman Ödemişin hanına

*Mekan mı Gavur Aydının Efem de damına
Pazarlık ettim şeftalinin anuna
Şeftali pazarı Efem guruldu galdı
Küçük gelin köşelerde süzöldü galdı*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Darbukacı kendi çaldı.” ve “Aydın Oyun Havası” ifadeleri not düşülmüştür.

3.28. Kına Türküsü

13 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 30’da sergilenmektedir:

Tablo 30. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Hadice Yılmaz (S)	Salih Kavak (Ç)
Yaş/Doğum Yılı	25	50
Meslek	Çengi	Darbukacı
Memleketi	Aydın/Çine/Hamitabad	Aydın/Çine/Kızıltepe
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş	Kendi öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

*Annesi yok mu da bu gızın annesi
Öyleye kadar misafirsin gelin gız size
Size Hanım gız size*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Darbuka refakatinde” ifadesi not düşülmüştür.

3.29. Bir Gül İdim Kopardılar Dalımdan

13 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 31’de sergilenmektedir:

Tablo 31. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Zehra Süzgün (S)
Yaş/Doğum Yılı	25
Meslek	Çengi
Memleketi	Aydın/Merkez/Kurtuluş Mahallesi
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

*Bir gül idim gopardılar dalımdan
Cahil idim ayırdılar yarımından
Kim ayrılmış ben ayrılam yârimden
Gelsin sarsın fidan boylum yaremi*

*Hatipoğlu atar atar vuramaz
İnce Memiş dumanından duramaz
Kalk gidelim Aydın bize yaramaz*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Darbukayı kendi çaldı” ve “Oturak Havası” ifadeleri not düşülmüştür.

3.30. Top Yatağı Oturak Havası

14 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 32’de sergilenmektedir:

Tablo 32. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Salih Kavak (Ç) (Dümbelek)	Ali Yakan (Ç) (Kabak)
Yaş/Doğum Yılı	50	38
Meslek	Dümbelekçi	Sebzecilik
Memleketi	Aydın/Çine/Kızıltepe Nahiyesi	Aydın/Merkez/Yavuz
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

*Top yatağının ardı gayfa
Oturmuşlar tayfa tayfa
Yeter olsun yeter olsun
Top zülüfler tel tel olsun*

*Top yatağının ardı mushuk
Hovardalar çalar ıslık
Az mı geldi verdiğim harçlık?
Yeter olsun yeter olsun
Top zülüfler tel tel olsun*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

Kabak çalan taganni etti.

¹³{İsmail Uskun 1326
¹⁴{Hüseyin Kaya 1329

Derleme fişinin sol orta kısmına kurşun kalemle “Aydın’ın İncirli Ova nahiyesi müdürlüğü elile Kara gözler” ibaresi not düşülmüştür.

3.31. Tilkilik Türküsü

14 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 33’te sergilenmektedir:

Tablo 33. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Salih Kavak (Ç) (Dümbelek)	Ali Yakan (Ç) (Kabak)
Yaş/Doğum Yılı	50	38
Meslek	Dümbelekçi	Sebzecilik
Memleketi	Aydın/Çine/Kızıltepe Nahiyesi	Aydın/Merkez/Yavuz
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu sözlere yer verilmiştir:

*//: Tilkilikte çevirdiler benim yolumu ://
Beş on polis bağladılar benim golumu
Böyle benim canıma
//: Ben bilirim mahbushane harman yoluna ://*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Kabak çalan taganni etti.” İbaresini not düşülmüştür.

Derleme fişinin arka sayfasında kurşun kalemle yazılmış şu ifadeler yer verilmiştir:

*Yüksek minarede ezen de okunur ağbeyler
Ezenin sadece ağbeyler yara de dokunur
Yâri güzel olan güller de sokunur
Yâri çikin olan amman ölür de kurtulur ağbeyler
A benim çektğim çektim annumun yazısı
Gitti de gelmez oldu annenin kuzusu
Gelemedi abeyler*

*Bugün Cuma günüdür ezen sesi var
Ezen sesi değil gelin yası var
Açın da bohçasına daha nesi var*

¹³ Eski harfli Türkçe (Osmanlıca) “Kara Gözlerinden” ibaresi not düşülmüştür.

¹⁴ Eski harfli Türkçe (Osmanlıca) “Kara Gözlerinden” ibaresi not düşülmüştür.

Üç yazmaylan top püsküllü fesi var

—Ağa beyler

3.32. Balıkesir Zeybek Havası

14 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 34’te sergilenmektedir:

Tablo 34. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	İsmail Dinç (Ç)
Yaş/Doğum Yılı	1327 (R) 1911-1912
Meslek	Çalgıcı
Memleketi	Manisa/Alaşehir/Katırlı
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında herhangi bir ifadeye yer verilmemiştir.

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Bağlama ile.”, “Mahpushaneden” ve “Kızıcılıktan 3,5 seneye mahkum” ibareleri not düşülmüştür.

3.33. Kerem Türküsü

14 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 35’te sergilenmektedir:

Tablo 35. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	İsmail Dinç (Ç)
Yaş/Doğum Yılı	1327 (R) 1911-1912
Meslek	Çalgıcı
Memleketi	Manisa/Alaşehir/Katırlı
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

*Kerem idim aman güzel Keremliğimi bildirdim
Ağlattım dostumu aman düşmanımı güldürdüm
Eceli aman gine muhabbetli yârin ben idim*

Şimdi garşılardan bakan aman güzel vay ben oldum

*Murad, murad derken (aman) erdik murada
Sekiz değil (aman güzel) dokuz çocukla kalmış orada vay
Çocuklar yeni dursunlar, kendini sevsinler
?*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Bağlama çalarak okuyor”, “Mahpushaneden” ve “Kızıcılıktan 3,5 seneye mahkum” ibareleri not düşülmüştür.

3.34. Demircilik Türküsü

14 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 36’da sergilenmektedir:

Tablo 36. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	İsmail Dinç (Ç)
Yaş/Doğum Yılı	1327 (R) 1911-1912
Meslek	Çalgıcı
Memleketi	Manisa/Alaşehir/Katırlı
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

*Demirciler de demir döger annem de tunç olur
Sevup, sevüp ayrılması gine de güç olur*

*Köprü altında yaldız
Hoş geldin küçü baldız
Sen git de ablan gelsin
Dayanamıyom (yinede) ben sensiz*

*Sizin dükan, bizim dükan gine de demirden
Gaşların Beğim gözlerin beni gine de deli eden*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Bağlama ile okudu”, “Mahpushaneden” ve “Kızıcılıktan 3,5 seneye mahkum” ibareleri not düşülmüştür.

3.35. Köroğlu Türküsü

14 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 37’de sergilenmektedir:

Tablo 37. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	İsmail Dinç (Ç)
Yaş/Doğum Yılı	1327 (R) 1911-1912
Meslek	Çalgıcı
Memleketi	Manisa/Alaşehir/Katırlı
Eseri Yer/Kişi/Zaman	Öğrendiği Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

*Hay hay gene mi Beyler
Ben bir Köroğluyum dağda gezerim
Esen ülüzgardan hile sezerim
Demir sopa ile kellen ezerim
Ayvazım ayvazım beri gel güzel*

*Çamlı belden aşdığını gine görmüşler
Gıratın sekişinden beni bilmişler
Şu geçen Köroğlu demişler¹⁵
Ver yolun bacım dön gel Ermeni*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Bağlama ile okudu”, “Mahpushaneden” ve “Kızıcılıktan 3,5 seneye mahkum” ibareleri not düşülmüştür.

3.36. Virandır Bahçemin Dalları Viran

14 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 38’de sergilenmektedir:

Tablo 38. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Mustafa Kocataş (Ç)
Yaş/Doğum Yılı	1324 (R) 1908-1909
Meslek	Rençberlik
Memleketi	Aydın/Çine/Çataltaş
Eseri Yer/Kişi/Zaman	Öğrendiği Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

¹⁵ “Şu geçende Koç Köroğlu demişler. M. S.” dipnotu düşülmüştür.

*Virandır bahçanın gülleri¹⁶ viran
Ölür mü? Hemen deyarını da bağına saran*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Bağlama ile okudu”, “Mahpushaneden” ve “Kızıcılıktan 3,5 seneye mahkum” ibareleri not düşülmüştür.

3.37. Minarenin Alemi

14 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 39’da sergilenmektedir:

Tablo 39. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Zehra Süzgün (S)
Yaş/Doğum Yılı	25
Meslek	Çengi
Memleketi	Aydın/Merkez/Kurtuluş
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

*Minarenin alemi (aman aman
Gaşları gudret galemi
Madem Doktor değildin (Dalgalı ciğerim
Niçin açdın yaremi?*

*Minareden at beni (aman
İn aşağı tut beni
Ak gerdanın üstünde } madam
Ninni çal uyut beni }*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Darbukayı kendi çaldı” ibaresi not düşülmüştür.

3.38. Çine Çayırı Güzelim Aman

¹⁶ Sözcüğün üst kısmına “dalları” ibaresi not düşülmüştür.

14 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 40’ta sergilenmektedir:

Tablo 40. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Zehra Süzgün (S)
Yaş/Doğum Yılı	25
Meslek	Çengi
Memleketi	Aydın/Merkez/Kurtuluş
Eseri Yer/Kişi/Zaman	Öğrendiği Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

*Çine çayır (güzelim aman) taşkın olur
Güzel seven (“ “”) coşkun olur
Yaz sevisi (Fidanım “”) başkamolur
Ah olaydım (“ “”) vah olaydım
Eski yâre (gelinim aman) eş olaydım*

*Pencereden (aralım aman) baktım geçtim
Öptüm koktum (gelinim aman) helallaştım.*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Darbukayı kendi çaldı” ibaresi not düşülmüştür.

3.39. Çavdar Murat Havası

14 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 41’de sergilenmektedir:

Tablo 41. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Salih Kavak (Ç) (Dümbelek)	Ali Yakan (Ç) (Kabak)
Yaş/Doğum Yılı	50	38
Meslek	Dümbelekçi	Sebzecilik
Memleketi	Aydın/Çine/Kızıltepe Nahiyesi	Aydın/Merkez/Yavuz
Eseri Yer/Kişi/Zaman	Öğrendiği Kendi kendine öğrenmiş	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

*Çek kayıkçı kayıklarını ben de geçeyim
Karada kuş değilim amanın havalardan uçayım
Aliverin martinimi tüfeği gızanlarıma yollar açayım
Başparmakdan inmem ben
Gümüslü martini de vermem ben ah! ah!
-~~Sanı~~ Hanıfeme yandım allah, allah!*

*Çavdar Murad sandım ben
Şimdi gene sardım ben (?)*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Türküsünü dümbelekçi okudu” ibaresi not düşülmüştür.

3.40. Cevriyem Türküsü

14 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 42’de sergilenmektedir:

Tablo 42. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Salih Kavak (Ç) (Dümbelek)	Ali Yakan (Ç) (Kabak)
Yaş/Doğum Yılı	50	38
Meslek	Dümbelekçi	Sebzecilik
Memleketi	Aydın/Çine/Kızıltepe Nahiyesi	Aydın/Merkez/Yavuz
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

*Dükkan demir yolunda
Altın saat boynunda
Cevriye Hanımı sorarsan
Ahmet Beyin goynunda*

*Aman Cevriyem aman
Yaktın kül ettin beni
Garyolanın içinde
Hak ederim seni*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Dümbelekçi türküsünü okudu” ibaresi not düşülmüştür.

3.41. Kuru Oğlan Zeybek Havası

14 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 43’te sergilenmektedir:

Tablo 43. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Salih Kavak (Ç) (Dümbelek)	Ali Yakan (Ç) (Kabak)
Yaş/Doğum Yılı	50	38
Meslek	Dümbelekçi	Sebzecilik
Memleketi	Aydın/Çine/Kızıltepe Nahiyesi	Aydın/Merkez/Yavuz
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında herhangi bir ifadeye yer verilmemiştir.

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Kabak, Dümbek” ibaresi not düşülmüştür.

3.42. Denizli Türküsü (Oyun Havası)

14 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 44’te sergilenmektedir:

Tablo 44. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	İkbal Emrecan (S)	Salih Kavak (Ç) (Dümbelek)
Yaş/Doğum Yılı	25	50
Meslek	Çengi	Dümbelekçi
Memleketi	Aydın/Merkez/Köprülü Mahl.	Aydın/Çine/Kızıltepe Nahiyesi
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

*At bağladım aman Denizlinin hanına
Mekan mı tutdun ak çayların kayalar başına
Çadır mı gurdun Efe, (amanın amanın ne imiş
Ayrılmamız böyle imiş)
Bizim böyle olmamız herkese bir şey imiş?*

*Amanın, amanın ne olanlar
Ayrılıp hasret olanlar
Ben asker oldum Efem
Hasrete galanlar ...*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında herhangi bir ibareye yer verilmemiştir.

3.43. Kabirimin Taşı Ispartaya Karşı

14 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 45’te sergilenmektedir:

Tablo 45. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Salih Kavak (Ç) (Dümbelek)	Ali Algün (Ç) (Bağlama)
Yaş/Doğum Yılı	50	1305 (R) 1889-1890 (Habeş)
Meslek	Dümbelekçi	Rençberlik
Memleketi	Aydın/Çine/Kızıltepe Nahiyesi	Aydın/Merkez/Çiftlik Köyü
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

*Gabrimin taşı Ispartaya karşı
Üstümün toprağı gözümün yaşı
Fidan boylu yârim gelsin karşı
Gün bugün ağlarım benim de kederim
Merak etme fidan boylum benim kaderim.*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Türküyü bağlama çalan okudu.” ve “Hataklı oğlu türküsü” ibareleri not düşülmüştür.

3.44. Kadioğlu Zeybeği (Oyun Havası)

14 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 46’da sergilenmektedir:

Tablo 46. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Salih Kavak (Ç) (Dümbelek)	Ali Algün Efe (Ç) (Bağlama)
Yaş/Doğum Yılı	50	1305 (R) 1889-1890 (Habeş)
Meslek	Dümbelekçi (Çolakdır)	Rençberlik
Memleketi	Aydın/Çine/Kızıltepe Nahiyesi	Aydın/Merkez/Çiftlik Köyü
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında herhangi bir söze yer verilmemiştir.

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Dümbelek” ibaresi not düşülmüştür.

3.45. Katırcı oğlu Zeybeği

14 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 47’de sergilenmektedir:

Tablo 47. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Salih Kavak (Ç) (Dümbelek)	Ali Algün Efe (Ç) (Bağlama)
Yaş/Doğum Yılı	50	1305 (R) 1889-1890 (Habeş)
Meslek	Dümbelekçi (Çolakdır)	Rençberlik (Solaktır)
Memleketi	Aydın/Çine/Kızıltepe Nahiyesi	Aydın/Merkez/Çiftlik Köyü
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

Avcı/mısın ne gezersin sürekte Ey
Acı tatlı derdin vardır yürekte “
Bu gün de değil devam vardır felekte “
Aman dağlar zalim Beyler yol ver bize

Bir gidersem, beş ardıma bakarım Eyy
Gözlerimden ganlı yaşlar dökerim “

*Sen gideli ben ayrılık çekerim
Aman dağlar, zalim Beyler yol ver bize*

“

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Türküyü bağlamacı okudu.” ve “Dümbelekçi çolak, bağlamacı solak!” ibareleri not düşülmüştür.

3.46. Ay Türküsü

14 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 48’de sergilenmektedir:

Tablo 48. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Ali Barut (S)
Yaş/Doğum Yılı	35
Meslek	Kahveci
Memleketi	Aydın/Karacasu/Yaylık Mahallesi
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

*Ay doğar arasınlan
Gün doğar sırasından
Ben de yar bulamadım
Elimin parasınlan*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında herhangi bir ibareye yer verilmemiştir.

3.47. Kör Oğlu Türküsü

14 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 49’da sergilenmektedir:

Tablo 49. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Salih Kavak (S) (Dümbelek)	Ali Algün Efe (Habeş) (Bağlamacı)
Yaş/Doğum Yılı	50	1305 (R) 1889-1890
Meslek	Dümbelekçi	Rençberlik

Memleketi	Aydın/Çine/Kızıltepe Mahallesi	Aydın/Merkez/Çiftlik Köyü
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

*Küçükten severim Efem yazı yazana
Canım gurban ola ordu bozana
Yetmiş batman pirinç küçük kazana
Avdan gelsin pişsin keleşlerim aman*

*Odalar yaptırdım bir ucdan uca Efem
Söylediğim sözler gitmesin güce
Şimdi el atarsam eğri Kılıca
Geldi meydana kemen Köroğlu, canım Köroğlu*

*Tokat kervanından aldım bakırı
Yanı başında eğri satırı
İncitmeyin Ağalar fikarayı, fakiri
Geldi meydana hemen Köroğlu*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Türküyü bağlamacı okudu” ibaresine yer verilmiştir.

3.48. Karacasu Zeybeği

14 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 50’de sergilenmektedir:

Tablo 50. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Ali Barut (S) (Dümbelek)	Mehmet Kaplan (S)
Yaş/Doğum Yılı	35	28
Meslek	Kahveci	Testici
Memleketi	Aydın/Karacasu/Yaylalı Mahallesi	Aydın/Karacasu/Cuma Mahallesi
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

*Garasuyun selvisi
Orta (da) boylu kendisi
Bekarlardan zanpara
Garacasuyun evlisi*

*Mecidenin altı döşeme
Yan kestiler peşime
Bir akşamcık yatma ilen
Yürüverdin düşüme*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Üçüncü muganni.”, “Ali Dal 1327 Testici, Aydın Karacasu, Hacı Halil Mah. Kendi kendine öğrenmiş” ibarelerine yer verilmiştir.

3.49. İnce Mehmet Türküsü

14 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 51’de sergilenmektedir:

Tablo 51. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Mehmet Kaplan (S)
Yaş/Doğum Yılı	28
Meslek	Testici
Memleketi	Aydın/Karacasu/Cuma Mahallesi
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

*Çobanların keçileri alabaş
Mustafanın sardacağı Sarıbaş
İnce Mehmed olsun bize arkadaş
Kalk gidelim İnce Memet dağlara*

*Gır atıma burçak verin kişnesin
Yarelerime merhem sarın işlesin
Ben gidersem benim yârim nişlesin
Otursun gölgelere kergef işlesin*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında herhangi bir ibareye yer verilmemiştir.

3.50. Ese Efenin Türküsü

14 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 52’de sergilenmektedir:

Tablo 52. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Ali Dal (S)
Yaş/Doğum Yılı	1327 (R) 1911-1912
Meslek	Testici
Memleketi	Aydın/Karacasu/Hacı Halil Mahallesi
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu ifadeler yer verilmiştir:

*Evimden çıktım üç gün yol durdum
(İpekli) Beyaz mendilime portakal doldurdum
Dört duvar içine (girdim) kendim vurdurdum
Yetiş Mustantik Bey yetiş akıyor ganlarım
Sol gaşımdan ben vuruldum çıkıyor canlarım*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “İsa Efe türküsü” ibaresine yer verilmiştir.

3.51. Temirci Zeybeği

15 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 53’te sergilenmektedir:

Tablo 53. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Durmuş Kahveci (Ç)
Yaş/Doğum Yılı	55
Meslek	Kahvecilik
Memleketi	Aydın/Söke/Asitepe
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında herhangi bir söze yer verilmemiştir.

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Saz ile” ve “Tahtacıardan” ibarelerine yer verilmiştir.

3.52. Garib Havası

15 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 54’te sergilenmektedir:

Tablo 54. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Durmuş Kahveci (Ç)
Yaş/Doğum Yılı	55
Meslek	Kahvecilik
Memleketi	Aydın/Söke/Asitepe
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

*Ana Halepten geliyorum Halepten
Yorulduğum yollarda galdım
Şah sanemin tasını buldum
Ana ben Halepten geliyorum Halepten*

*Bilmem Hinde gitmiş bilmem Yemene
Haberler sorayım çayıra çimene
Çayır çimen derler buna bir bahardır yazdır
Çayır çimen derler buna bir bahardır gelir geçer*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Saz ile” ve “Tahtacıardan” ibarelerine yer verilmiştir.

3.53. Kerem Türküsü

15 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 55’te sergilenmektedir:

Tablo 55. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Durmuş Kahveci (Ç)
Yaş/Doğum Yılı	55
Meslek	Kahvecilik
Memleketi	Aydın/Söke/Asitepe
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

*Ben Kerem idim aman keremimi bildirdim
Dostumu ağlattım, düşmanımı güldürdüm
Ben on beşinde bir muhabbetli yar yitirdim
O sebepten gezem dağları*

*Her sabah, her sabah, gel geç buradan
Ganı gasaveti galdır aradan
Ne güzel yaratmış seni yaradan
Seni yaradanın¹⁷ biz de kuluyuz¹⁸*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Saz ile” ve “Tahtacıardan” ibarelerine yer verilmiştir.

3.54. Yörük Kızı Türküsü

15 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 56’da sergilenmektedir:

Tablo 56. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Durmuş Kahveci (Ç)
Yaş/Doğum Yılı	55
Meslek	Kahvecilik
Memleketi	Aydın/Söke/Asitepe
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

2 3 *Garataş gibidir senin yatışın
Ciğerimi (de) deldi (de) senin ötüşün, (ötüşün)
Şahin gibi (de) gitti yuvanıza yatışın¹⁹
Ah babacığım (da) vah babacığım gel baba hey*

1 6 *Selam yolladım sevgili dosta, gül dosta
Selamımı almamış yatıyor hasta
Malını değişmiş iraya posta (gül posta hey)
Ah babacığım vah babacığım, gazi baba hey*

Garşısındaki yaprak gül yaprağı hey

¹⁷ Sözcüğün üzerine “mevlanın” kelimesi not düşülmüştür.

¹⁸ “Kuluyuz” sözcüğündeki “k” harfinin alt kısmına “g” harfi not düşülmüştür.

¹⁹ Sözcüğün alt kısmına “yetişin” ibaresi not düşülmüştür.

3 2 *Dilime düşmüş ablağı, ablağı*
Topuğumuza çıkmayan gara toprak gül toprağı
Bir ~~gün~~ gün olurda boyumuzdan aşar hey

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Saz ile”, “Tahtacılarından” ve “(Bu havayı kimsenin bilmediğini söyledi)” ibarelerine yer verilmiştir.

3.55. Yörük Kızı Türküsü

15 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 57’de sergilenmektedir:

Tablo 57. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Salih Kavak (Ç) (Dümbelek)	Hasan Kabakçı (Ç) (Keman)
Yaş/Doğum Yılı	50	1318 (R) 1902-1903
Meslek	Dümbelekçi	Rençber
Memleketi	Aydın/Çine/Kızıltepe Nahiyesi	Aydın/Söke/Nalbantlar
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

Ola da guşlar sarpa yapar yuvayı
Çıkmışta üstüne seyir eder yuvayı
Yörük (de) gızı çekmiş (de) Beylik mayayı
Yol benim diye gidüp gider - -

Çadır gurdum şu ovanın düzüne
Ben yandım (da) şu yosmanın gızına
Saçları sarım, saçları garam
Gelin boylu abam
Uykulardan uyan
Can ol da dayan

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Keman ile”, “Dizinde çalıyor”, “Taganni eden kemancı” ve “Kemancı yerli yörük” ibarelerine yer verilmiştir.

3.56. Kadın Oyun Havası

15 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 58’de sergilenmektedir:

Tablo 58. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Salih Kavak (Ç) (Dümbelek)	Hasan Kabakçı (Ç) (Keman)
Yaş/Doğum Yılı	50	1318 (R) 1902-1903
Meslek	Dümbelekçi	Rençber
Memleketi	Aydın/Çine/Kızıltepe Nahiyesi	Aydın/Söke/Nalbantlar
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

*Çay içinin milleri
Fatma (da) gelinin dilleri
Selam (da) söyleyin Fatmaya
Gönderiversin zilleri*

*Gahve değilim gavrulacak
Fistan değilim savrulacak
Fatma (da) gelin değilim
Dağbaşında oynayacak*

Ev içinde

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Kemanı dizinde çalıyor”, “Kemancı taganni ediyor” ve “Kemancı yerli yürük” ibarelerine yer verilmiştir.

3.57. Gül Murat Türküsü

15 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 59’da sergilenmektedir:

Tablo 59. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Salih Kavak (Ç) (Dümbelek)	Hasan Kabakçı (Ç) (Keman)
Yaş/Doğum Yılı	50	1318 (R) 1902-1903
Meslek	Dümbelekçi	Rençber
Memleketi	Aydın/Çine/Kızıltepe Nahiyesi	Aydın/Söke/Nalbantlar
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

*Garaca Hayıttan çıkdım başım selamet
Azap da camisine vardım kopdu giyamet*

*Azık ile garaca hitın arası
Pek mi gaygan geldi gül Muradımın yarası*

*Alı (da) verin (de) dabancamı oymadan oymadan
Alında götürün gül muradımı ablası duymadan*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Kemancı dizinde çalıyor”, “Taganni eden kemancı” ve “Kemancı yerli yürük” ibarelerine yer verilmiştir.

3.58. Hüseyinin Şehadeti

15 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 60’ta sergilenmektedir:

Tablo 60. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Durmuş Kahveci (Ç)
Yaş/Doğum Yılı	55
Meslek	Kahvecilik
Memleketi	Aydın/Söke/Asitepe
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında “Kerbala vakası” ifadesine yer verilmiştir.

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Tahtacılardan” ve “Saz ile” ibarelerine yer verilmiştir.

3.59. Şakir Ağa Türküsü

15 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 61’de sergilenmektedir:

Tablo 61. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Salih Kavak (Ç) (Dümbelek)	Ali Algın Efe (Ç) (Bağlama)
Yaş/Doğum Yılı	50	1305 (R) 1889-1890
Meslek	Dümbelekçi	Rençberlik

Memleketi	Aydın/Çine/Kızıltepe Köyü	Aydın/Merkez/Çiftlik Köyü
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

*Şakir Efendi dediler de geldiler yanıma
Ay karanlıktan mı kıydılar tatlı canıma
Kalkmaz uykularıma yatdım kaldırman beni
Ben de garip arslanım öldürmen beni
Efendim, Efendim, Şakir Efem*

Okunmaz evrakları takdılar boynuma

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Bağlama ile”, “Türküyü bağlamacı okudu” ve “a2 bozuk” ibarelerine yer verilmiştir.

3.60. Altı Kızlar Türküsü

15 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 62’de sergilenmektedir:

Tablo 62. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Salih Kavak (Ç) (Dümbelek)	Ali Algın Efe (Ç) (Bağlama)
Yaş/Doğum Yılı	50	1305 (R) 1889-1890 (Habeş)
Meslek	Dümbelekçi	Rençberlik
Memleketi	Aydın/Çine/Kızıltepe Köyü	Aydın/Merkez/Çiftlik Köyü
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

*Altı kızlar, altı kızlar
Altı kızdan biri Fatma
Gaşları var ~~çatma~~²⁰-çatma
Gadir mevlam sabah etme*

²⁰ Sözcüğün üst kısmına “derme” ibaresi eklenmiştir.

*Altı kızlar altı kızlar
Altı kızın biri Dudu
Odur güzellerin adı
Altı kızlar, altı kızlar
“ “ “ “
Altı kızın biri Meryem
Gaşları var eğrem büğrem
Yılda gelir iki bayram
Altı kızlar, altı kızlar hey*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Türküyü bağlama çalarak Ali Efe okudu” ibaresine yer verilmiştir.

3.61. Şahsanem

15 Temmuz 1938’de Aydın Merkez’den derlendiği belirtilen eserin kaynak kişi bilgileri 63’te sergilenmektedir:

Tablo 63. Kaynak Kişi Künyesi

Ad Soyadı (S/Ç)	Salih Kavak (Ç) (Dümbelek)	Ali Algın Efe (Ç) (Bağlama)
Yaş/Doğum Yılı	50	1305 (R) 1889-1890 (Habeş)
Meslek	Dümbelekçi	Rençberlik
Memleketi	Aydın/Çine/Kızıltepe Köyü	Aydın/Merkez/Çiftlik Köyü
Eseri Öğrendiği Yer/Kişi/Zaman	Kendi kendine öğrenmiş	Kendi kendine öğrenmiş

Derleme fişinde, “PARÇANIN TEKSTİ” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

*Bir hoş olur (aman aman) bu elmanın yemesi
Beş yüz guruşa mal oldu saçının sırması
Sana getirdim Halep gınası
Beyaz topuklarına yakışsın diye
Garşiki dağda yanar aman ışık
Dari fenaya düşmüş öksüz aşık
Gırmızı buğday zülüfleri dolaşık
Her gün için ağlar öz perdem benim hey

Gamde giderdi, gülmezdi yüzü
Kirlidir yakası, yaşlıdır gözü (amanın yar)
Kimi Şeyhislamın (kimi) Vezirin gızı
Hiç birisi bezemez Şahseneme*

*Bir yanımda gan gelir aman bir yandan Fırat
Düşümüşüm garip de vatanım uzak
O yolcuların bekçisi şimşili çırak
Her gün için ağlar öz perdem benim aman yârim hey*

Derleme fişinin “DÜŞÜNCELER” başlığı altında “Bağlam ile” ve “Türküsünü bağlama çaldı okudu” ibarelerine yer verilmiştir.

4. AYDIN 1938 DOSYASINA İLİŞKİN DİĞER BELGELERDE YER ALAN BİLGİLER

Arşiv’de, 1938 yılında Aydın’dan derlenen eserlerle ilgili olarak, yukarıda ele alınan derleme fişlerinin dışında, “*Arşivce ve Piyasaca Derlenen Plakların Listesi*” başlıklı dosyada daktilo ile yazılmış listede, 61 adet eser kayıt altına alınmış, söz konusu eserlerin plak numaraları ve plaktaki yerleri belirtilmiş ve eserler için 796’dan 859’a kadar sıra numarası verilmiştir. Söz konusu listede, 800 sıra numarasıyla belirtilen *Ben Bilirim Yaylaların Yo.* başlıklı türkü, Aydın 1938 dosyasında 5 sıra numaralı derleme fişinde *Ben Bilirim Yaylanızın Yolunu* başlığıyla yer almaktadır. Aynı şekilde 801 sıra numarasıyla kaydedilen *Benmide Mayalarım Beş Değil* başlıklı türkü, Aydın 1938 dosyasında 6 sıra numaralı derleme fişinde *Benim De Mayalarım Beş Değil Altı İdi* başlığıyla yer almaktadır. Yine 838 sıra numarasıyla belirtilen *Kuru Oğlu Zeybeği* başlıklı türkü, Aydın 1938 dosyasında 41 sıra numaralı derleme fişinde *Kuru Oğlan Zeybek Havası* başlığıyla yer almaktadır. Aynı şekilde 859 sıra numarasıyla kaydedilen *Şahsenem* başlıklı türkü, Aydın 1938 dosyasında 61 sıra numaralı derleme fişinde *Şahsanem* başlığıyla yer almaktadır. Dolayısıyla söz konusu listede²¹ türkü başlıklarında imla hataları yapılmış olması muhtemeldir.

Daktiloyla yazılmış listede *Menemen Zeybek Havası, Emmi Zeybeği, Kör oğlu, Çekin Kır Atımı, Balıkesir Zeybek Havası, Kuru Oğlu Zeybeği, Kadı Oğlu Zeybeği, Demirci Zeybeği, Kadın Oyun Havası* adlı eserlerin yanına “E” yazılmış; *Yine Akşamlar Oldu, Ali Beyin Türküsü, Ezel Bahar, Ben Bilirim Yaylaların Yo., Benmide Mayalarım Beş Değil, Çekin Kır Atımı, Çivril Köprüsünde, Dervişim Türküsü, Mehmet Çavuş Türküsü, Kör Oğul Türküsü, Aşık Ömer Türküsü, Ay Türküsü, Karaca Su Zeybeği, İnce Mehmet Türküsü, Ese Efenin Türküsü* için “V” kısaltması; geriye kalan eserler için ise “R” kısaltması kullanılmıştır. İlgili satırlardaki “V” kısaltmasının “vokal” (sözlü) eserler için, “E” kısaltmasının “enstrümantal” (çalgısal) eserler

²¹ “*Arşivce ve Piyasaca Derlenen Plakların Listesi*” başlıklı dosyada daktilo ile yazılmış liste.

için, “R” kısaltmasının ise “refakat”²² (eşlikli) eserler için kullanılmış olduğu düşünülmektedir. Enstrümental ve eşlikli eserlerin kısaltmalarının yanına hangi enstrüman olduğu açıkça yazılarak belirtilmiştir.

Listede, enstrüman bilgilerinin yanında kaynak kişilerin ad ve soyadları verilmiştir.

El yazısıyla doldurulmuş olan diğer listede,²³ “Sıra no”, “Eşyanın Adı ve Vasıfları”, “Miktarı”, “Ne suretle geldiği” ve “İzahat” başlıklarında bilgi verilmiştir. Söz konusu formda, derlenen eserlerin plak numaraları “Sıra no” olarak verilmiş, her bir sıra (plak) numarası için miktar “1” olarak belirtilmiş, “Ne suretle geldiği” sütununa sayfa başlarında birer kez “arşivce derleme” yazılmış ve geri kalan satırlara denden işareti konulmuştur. “İzahat” satırlarında, kaynak kişilerin ad soyadlarının alt kısmına eşlik ettiği enstrüman var ise “R” kısaltmasının yanına enstrüman isimleri, yine aynı şekilde enstrümental eser ise “E” kısaltmasının yanına enstrüman isimleri ve sözlü eser ise “V” kısaltması not düşülmüştür.

El yazısıyla doldurulmuş olan söz konusu listede 64 adet eser kayıt altına alınmıştır. Bu listede de *Derviş'in Türküsü* ve iki adet *Mehmet Çavuş* türküleri eklenmiştir. Dolayısıyla bu listedeki eser sayısı da derleme fişlerinin yer aldığı dosyadaki eser sayısından üç adet fazladır. Bu durumun muhtemelen türkülerin tekrar edilmesi nedeniyle gözden kaçırıldığı ve dolayısıyla üç adet türkünün fazladan yazıldığı için oluştuğu düşünülmektedir.

Arşiv Derleme Plakları Kataloğu Şehirlerde ve Arşivde Derlenen başlıklı klasörde Aydın iline ilişkin daktilo ile yazılmış liste, “Sıra No”, “Pl. No.”, “Parçanın Adı”, “Saz” ve “Çalan ve Söylüyen” başlıklarından oluşmaktadır. Sıra No. başlığı altında 796’dan 859’a kadar sıra numaraları verilmiştir. Söz konusu listede, tıpkı “*F. Arşivinin derlediği plaklar No:1-410*” başlıklı *Ankara Devlet Konservatuvarı Demirbaş Defteri*’nde bulunan listede olduğu gibi, *Menemen Zeybek Havası*, *Emmi Zeybeği*, *Kör oğlu*, *Çekin Kır Atımı*, *Balıkesir Zeybek Havası*, *Kuru Oğlu Zeybeği*, *Kadı Oğlu Zeybeği*, *Demirci Zeybeği*, *Kadın Oyun Havası* adlı eserlerin yanına “E” kısaltması, *Yine Akşamlar Oldu*, *Ali Beyin Türküsü*, *Ezel Bahar*, *Ben Bilirim Yaylaların Yo.*, *Benmide Mayalarım Beş Değil*, *Çekin Kır Atımı*, *Çivril Köprüsünde*, *Dervişim Türküsü*, *Mehmet Çavuş Türküsü*, *Kör Oğul Türküsü*, *Aşık Ömer Türküsü*, *Ay Türküsü*, *Karaca*

²² Derleme fişlerinde saz eşliği için “refakat” sözcüğü kullanılmaktadır, bu sebeple “R” harfinin “refakat”ın kısaltmasına işaret ettiği anlaşılmaktadır.

²³ Söz konusu liste, “*F. Arşivinin derlediği plaklar No:1-410*” başlıklı *Ankara Devlet Konservatuvarı Demirbaş Defteri*’nde yer almaktadır.

Su Zeybeği, İnce Mehmet Türküsü, Ese Efenin Türküsü için “V” kısaltması; geriye kalan eserler için ise “R” kısaltması kullanılmıştır.

5. SONUÇ

12-15 Temmuz 1938 tarihleri arasında Aydın’da gerçekleştirilmiş olan ve dört gün süren derleme çalışmasına ilişkin olarak Arşiv’de 61 adet derleme fişi bulunmakta, söz konusu fişlerde toplam 61 adet eserin derleme bilgisi yer almaktadır.

Derleme fişlerindeki bilgilere göre, Aydın’da gerçekleştirilen bu derleme çalışmasında 1’i Bursa, 1’i Manisa’lı, diğerleri Aydın’lı olmak üzere toplam 30 kaynak kişi yer almıştır.

Derleme fişlerinde kaynak kişilerin bu eserleri kimden, nerede ve ne zaman öğrenmiş oldukları konusuna ilişkin elde edilen bilgiler Tablo 64’te sergilenmektedir:

Tablo 64. Eserin öğrenildiği yer, kişi ve zaman bilgilerinin kaynak kişi sayısına dağılımı

Eserin Öğrenildiği Yer/Kişi/Zaman	Kaynak kişi sayısı
Ustası İzmirli Hasan’dan	1
Köyünde Kendi kendine	1
Kendi Kendine	25
Kendi Öğrenmiş	3

Tablo 64’te görüldüğü üzere, 30 kaynak kişiden 25’i, yani kaynak kişilerin % 83’ü, eserleri “kendi kendine” öğrenmiştir.

Derleme fişlerinde aktarılan bilgilere göre kaynak kişilerin yaşları, meslekleri ve kaç esere kaynaklık ettikleri, Tablo 65’te özetlenmektedir:

Tablo 65. Kaynak kişilerin yaşları, meslekleri ve bu kişilerden derlenen eser sayısı

Ad Soyad	Yaş ²⁴	Meslek	Söylediği/Çaldığı Eser Sayısı
----------	-------------------	--------	-------------------------------

²⁴ Doğum yılı Rumi takvime göre verilen ve Miladi takvim karşılığı Türk Tarih Kurumu Tarih Çevirme Kılavuzu’na göre iki ardışık yıl olarak çıkan kaynak kişilerin yaşı, ilk yıl göz önünde tutularak hesaplanmıştır.

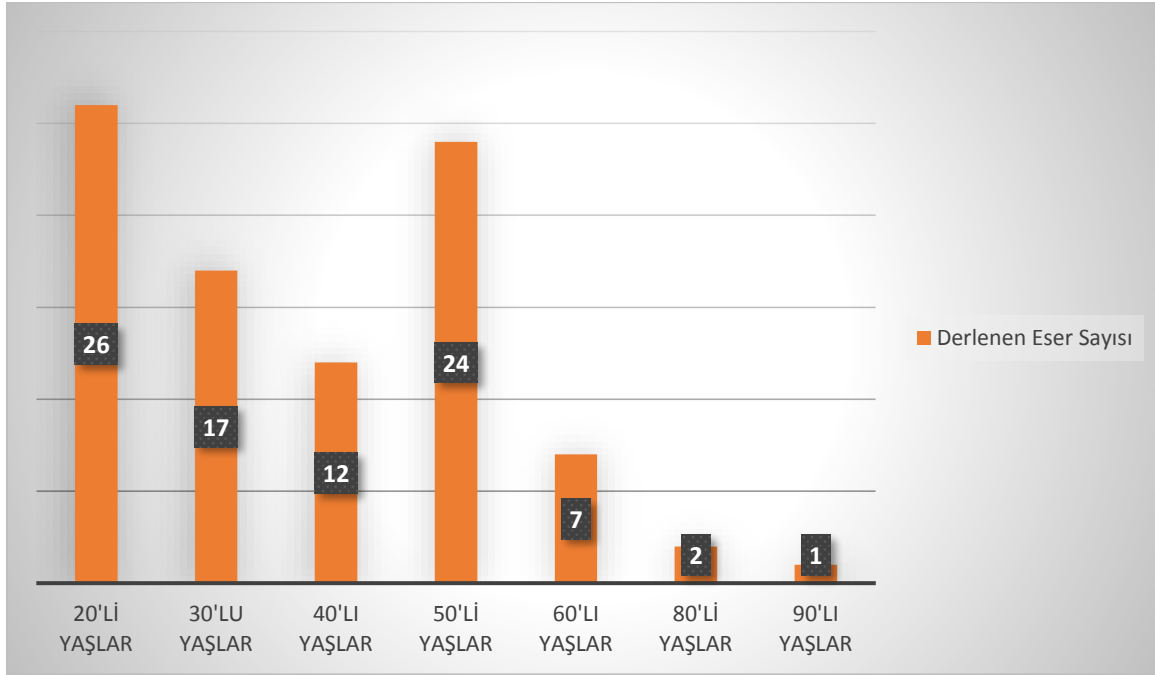
Ahmet Ayna	33	Klarinetçi	1
İsmail Dinç	27	Çalgıcı	4
Vehbi Babacan	28	Rençber	2
Ali Olgaç	20	Rençberlik	2
Bekir Gürkan	23	Göçebe Çoban	2
İbrahim Pammukcuoğlu	22	Rençber	1
Hasan Turan	80	Zurnacı	1
Hasan Evran	80	Zurnacı	1
Mehmet Ercin	34	Aşçı	1
Halil Alkış	34	Halkevinde Odacı	2
Halil Konuk	25	Gazinocu	1
Mehmet Baysa	28	Arabacı	1
Mehmet Tepecik	45	İşçi	5
Mustafa Karol	68	Kahveci	7
İbrahim Dayı Öz Oğlu	90	Evvelce Rençber, Efe, Karakullukçu	1
Ramazan Temel	29	Rençberlik	2
Mehmet Öztürk	37	Rençberlik	2
Hadice Yılmaz	25	Çengi	3
Salih Kavak	50	Dümbelekçi/Darbukacı	19
Zehra Süzgün	25	Çengi	4

Örneğin, Miladi takvim karşılığı 1886-1887 olduğunda, söz konusu kaynak kişinin yaşı hesaplanırken doğum yılı 1886 olarak kabul edilmiştir.

Ali Yakan	38	Sebzecilik	5
Mustafa Kocataş	30	Rençberlik	1
İkbal Emrecan	25	Çengi	1
Ali Algün	49	Rençberlik	1
Ali Barut	35	Kahveci	2
Mehmet Kaplan	28	Testici	2
Ali Dal	27	Testici	1
Durmuş Kahveci	55	Kahvecilik	5
Hasan Kabakçı	36	Rençber	3
Ali Algın	49	Rençberlik	3

Tablo 65'te görüldüğü üzere; Kaynak kişilerin en genci 20, en yaşlısı 90 yaşındadır. Bunların dışında; 12 kişi 20'li yaşlarda, 8 kişi 30'lu yaşlarda, 3 kişi ise 40'lı yaşlarda, 2 kişi 50'li yaşlarda ve 1 kişi de 60'lı yaşlardadır. 30 kaynak kişinin 13'ü, yani % 43,33 gibi bir çoğunluğunun 20'li yaşlarda olması dikkat çekicidir.

Tablo 65'te sergilenen bilgiler ışığında, derlemelere kaynaklık eden kişilerin yaş bilgilerinin derlenen eser sayısına dağılımı Görsel 2'deki grafikte gösterilmektedir:



Görsel 2. Kaynak kişilerin yaş bilgilerinin derlenen eser sayısına dağılımı

Tablo 65'te sergilenen bilgilere göre; derlemelere kaynaklık eden 30 kişiden 8'i *müzişyen*, 10'u *rençber*, 2'si *testici*, 3'ü *kahveci*'dir. Bunun dışında; *göçebe çoban*, *aşçı*, *halkevinde odacı gazinocu*, *arabacı*, *işçi* ve *sebzeçi* olanlar da bulunmaktadır. Buna göre, kaynak kişilerin herhangi bir meslek grubunda çoğunluk göstermeyip, farklı farklı mesleklere sahip olmaları ilgi çekicidir.

Derlenen 61 eserin 50'si sözlü eserdir. Bunların 18'i eşliksiz icra edilmiş olup 28'ine *kabak*, *bağlama/saz*, *dümbelek* ya da *darbuka* çalgılarıyla eşlik edilmiştir. Bu eserlere ait derleme fişlerinde eser sözlerinin genellikle duyulduğu şekilde aktarılmış olduğu dikkat çekmekte, bu duruma bağlı olarak bazı eser sözlerinin yazımında özellikle yerel söyleyiş tarzının kâğıda olduğu gibi yansıtılmasına gayret edilmiş olduğu dikkat çekmektedir.

Derlenen eserlerin 11'i çalgısal olup derleme fişlerinde bu eserlerin *zurna*, *klarinet*, *saz/bağlama*, *kaval*, *kabak*, *dümbek* ve *dümbelek* çalgılarıyla icra edilmiş olduğu belirtilmiştir.

Arşiv'de Aydın 1938 dosyasına ilişkin diğer belgelerden daktiloyla yazılmış olan her iki listede ve el yazısıyla yazılmış olan listede *Ben Bilirim Yaylaların Yolunu* adlı eserin kaynak kişisi Bekir Urken olarak yazılmışken *Aydın 1938* başlıklı dosyada yer alan söz konusu esere ait derleme fişinde türkünün adı *Ben Bilirim Yaylanızın Yolunu* olarak yazılmış olup kaynak kişi Bekir Gürkan olarak belirtilmektedir.

Anılan listeler ile derleme fişleri karşılaştırıldığında hem bazı eser başlıklarının hem de bazı kaynak kişi adlarının yazımında küçük farklılıklar olduğu gözlemlenmiştir. Söz konusu farklılıklar, Tablo 66’da karşılaştırmalı olarak sergilenmektedir:

Tablo 66. Derleme fişleriyle listeler arasında eser ve kaynak kişi isimlerinde gözlenen farklılıklar

Derleme Fişinde	El yazısıyla yazılmış olan listede	Daktilo ile yazılmış olan her iki listede
<i>Demirci Zeybeği</i>	<i>Temirci Zeybeği</i>	<i>Temirci Zeybeği</i>
<i>Ben Bilirim Yayılanızın Yolunu</i>	<i>Ben Bilirim Yaylaların Yolunu</i>	<i>Ben Bilirim Yaylaların Yolunu</i>
<i>Garip Türküsü</i>	<i>Galip Türküsü</i>	<i>Galip Türküsü</i>
<i>Demirciler Türküsü</i>	<i>Demircilik Türküsü</i>	<i>Demircilik Türküsü</i>
<i>Kuruoğlu Zeybek Havası</i>	<i>Kuru Oğlan Zeybek Havası</i>	<i>Kuru Oğlan Zeybek Havası</i>
<i>Şahsanem</i>	<i>Şahsenem</i>	<i>Şahsenem</i>

EK: KAYNAK KİŞİ FOTOĞRAFLARI





15 محمد نوری



13 م. داری



18 زهره سوزنگر



12 ساجد بیگی



16 محمد زینش



21 صفور فریدمانی



20 اکبر دبیج



19 علی باقری



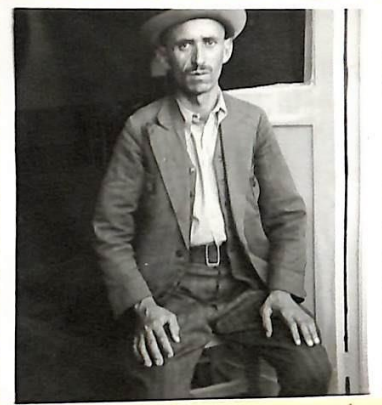
24 مکر پادوک



22 آسمان آره جان



✓
دورس به نوبه
24



✓ 26 کور دال



✓ کور خیلانه 25



✓
صه نابغی 28

EK: FOTOĞRAFLARDA YER ALAN KAYNAK KİŞİLER

Fotoğraf 1. Ahmet Ayna

Fotoğraf 2. Vehbi Babacan

Fotoğraf 3. Ali Olgaç

Fotoğraf 4. Bekir Ülken [Gürkan]

Fotoğraf 5. İbrahim Pamukçu

Fotoğraf 6. Hasan Ervan

Fotoğraf 7. Mehmet Ercin

Fotoğraf 8. Halil Konuk

Fotoğraf 9. Mehmet Baysa

Fotoğraf 10. Halil Alkış

Fotoğraf 11. Mustafa Karol

Fotoğraf 12. Salih Kavak

Fotoğraf 13. İbrahim Dayı

Fotoğraf 14. Ramazan Temel

Fotoğraf 15. Mehmet Tepecik

Fotoğraf 16. Mehmet Öztürk

Fotoğraf 17. Hadice Yılmaz

Fotoğraf 18. Zehra Süzgün

Fotoğraf 19. Ali Yakan

Fotoğraf 20. İsmail Dinç

Fotoğraf 21. Mustafa Kocataş

Fotoğraf 22. İkbal Emrecan

Fotoğraf 23. Ali Algın

Fotoğraf 24. Ali Barut

Fotoğraf 25. Mehmet Kaplan

Fotoğraf 26. Ali Dal

Fotoğraf 27. Durmuş Kahveci

Fotoğraf 28. Hasan Kabakçı

KAYNAKÇA

HÜADK Folklor Arşivi. “*Aydın 1938 Plak no: 208-233*”. *Band No:21-22. 7* (Klasör dosya).

HÜADK Folklor Arşivi. “*Ankara Devlet Konservatuvarı Demirbaş Defteri (F. Arşivinin derlediği plaklar No:1-410)*”.

HÜADK Folklor Arşivi. “*Arşivce ve Piyasaca Derlenen Plakların Listesi*”. (Klasör dosya).

HÜADK Folklor Arşivi. “*Arşiv Derleme Plakları Kataloğu – Şehirlerde ve Arşivde Derlenenler*”. (Klasör dosya).

Türk Tarih Kurumu Tarih Çevirme Kılavuzu (t.y.). Erişim: 07.04.2023,

<http://ttk.gov.tr/tarih-cevirme-kilavuzu/>

Başvuru Tarihi: 14.05.2023 / Kabul Tarihi: 14.07.2023 / Özgün Makale

TRT SANATÇISI OSMAN ÖZDENKÇİ'NİN MÜZİKAL YÖNÜ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Can DOĞAN¹

ÖZ

Anadolu'nun ve dünya üzerindeki birçok medeniyetin müşterek özelliklerini yansıtan halk müziği, farklı yörelerin yerleşik halkları tarafından; bilgi, birikim ve deneyimlerinin sonucu üretilen, aynı zamanda kendi öz kültürlerini koruyarak aktarılan bir halk yaratmasıdır. Halk müziği, geleneksel yapı çerçevesinde, saz ve söz kültürünün pratikleri doğrultusunda seslendirilen, profesyonel ve amatör sanatkarların beceri ve yorumlarıyla farklı yörelerde ve tavırlarda dile getirilen kıymetli halk ürünlerindedir. Bu çalışmada, bu yörelerden birisi olan Eskişehir'de kendine özgü tavır ve üslup ile sanatını idame ettiren birbirinden değerli saz ve söz üstatlarının yetiştiği görülmüş, yörede yetişen bu değerlerin bilinmeyen yönlerinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Muzaffer Sarısözen'in desteğiyle radyoya dâhil olan ve uzun yıllar TRT Ankara Radyosu'nda görev yapan Osman Özdenkçi, radyo içerisindeki görevi ve geleneksel halk kültürünü aktarması yönüyle Eskişehir'in yetiştirdiği en kıymetli şahsiyetlerdendir. Bu çalışma, icrâ ve tavır bakımından yörede özgünlük sergileyen Özdenkçi'nin yaşam öyküsünün, sanatının ve Türk Halk müziğine katkılarının ortaya konulması yönüyle önem arz etmektedir.

Çalışmada Osman Özdenkçi'nin derlediği halk müziği eserlerinin tahlil edilmesi ve sanatçının hayatı hakkındaki bilgilerin ele alınması amaçlanmıştır. Çalışma, konusu itibariyle nitel yöntem doğrultusunda yapılandırılmıştır. Özdenkçi'nin musiki yönünün ele alınması ve yöre kültürünün doğru bir şekilde aktarılmasına ilişkin veriler; literatür, arşiv taraması ve kaynak kişi görüşmeleri yapılarak elde edilmiştir. Çalışmanın bulgular ve yorum kısmında ise Osman Özdenkçi'nin; yaşam öyküsüne, sanatçı kimliğine ve bağlama icracılığına ilişkin bilgilere yer verilmiştir. Sonuç olarak Özdenkçi'nin TRT repertuarına kayıtlı 34 türküye kaynaklık ettiği ve bağlama icrası konusunda öncü isimlerin başında geldiği söylenebilir. Araştırma kapsamında farklı yörelerdeki kıymetlerin detaylı bir şekilde ele alınması ve sanatçı kişiliklerinin ortaya konulması önerilebilir.

Anahtar Kelimeler: Eskişehir, Osman Özdenkçi, Türk Halk Müziği, Yurttan Sesler Korosu, Bağlama

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü
E-mail: can.dogan@ibu.edu.tr
ORCID ID: 0000-0001-9165-4381

A STUDY ON TRT ARTIST OSMAN ÖZDENKÇİ'S MUSICAL DIRECTION

ABSTRACT

Folk music, which reflects the common characteristics of Anatolia and many civilizations around the world, is a folk creation produced by the inhabitants of different regions as a result of their knowledge, accumulation and experience, while at the same time preserving their own culture. Folk music is one of the valuable folk products that are performed within the framework of traditional structure, in line with the practices of instrumental and oral culture, and expressed in different regions and attitudes with the skills and interpretations of professional and amateur artists. In this study, it has been seen that Eskişehir, one of these regions, has raised valuable instrumental and spoken word masters who maintain their art with their own unique style and style, and it is aimed to reveal the unknown aspects of these values raised in the region. Osman Özdenkçi, who joined the radio with the support of Muzaffer Sarisözen and worked in TRT Ankara Radio for many years, is one of the most valuable personalities raised by Eskişehir in terms of his duty in the radio and transferring traditional folk culture. This study is important in terms of revealing the life story, art and contributions of Özdenkçi, who exhibits originality in the region in terms of performance and attitude, to Turkish Folk Music.

In the study, it is aimed to analyze the folk music works compiled by Osman Özdenkçi and to discuss the information about the artist's life. The study was structured in line with the qualitative method in terms of its subject. The data on the handling of Özdenkçi's musical aspect and the correct transfer of the local culture were obtained through literature, archive scanning and source person interviews. In the findings and interpretation section of the study, information about Osman Özdenkçi's life story, artist identity and bağlama performance is given. As a result, it can be said that Özdenkçi is the source of 34 folk songs registered in the TRT repertoire and is one of the leading names in bağlama performance. Within the scope of the research, it may be recommended to examine the values in different regions in detail and to reveal their artist personalities.

Key Words: *Eskişehir, Osman Özdenkçi, Turkish Folk Music, Yurttan Sesler Choir, Bağlama*

GİRİŞ

Geleneksel kültürümüzün temel unsurları arasında yer alan Halk Müziği, içerisinde barındırdığı birbirinden farklı değerlerden ötürü önem taşır. Anadolu halkının farklı olaylar karşısında etkilenişinin açık ifadesi olan halk müziği, kendine özgü çalgıları, tür ve biçimleri, tavır ve üslubu ile geleneksel duyguları ve yaşanmışlıkları doğal bir şekilde yansıtmaktadır. Bu bağlamda Yurttan Sesler Korosu ile Anadolu halk kültürünün sanat yaşamına önemli katkılar sunan saz ve ses sanatçıları, derlemecilerden oluşan koro, halk kültürünü en doğru şekilde yaşamayı ve yaşatmayı düstur edinmiştir. Halk kültürünü olduğu gibi yaşatmaya çalışan, farklı yörelerin geleneksel lezzetlerini sazlarına ve seslerine aktaran Yurttan Sesler Korosu sanatçıları ise bu değerleri aslına uygun bir şekilde yaşatmışlardır. Bu saz sanatçıları fedakâr bir şekilde çalışan, halk müziğini sağlam temeller üzerine inşa eden halk hizmetkârlarıdır.

Yurttan Sesler Korosu, halk müziğinin zengin tür ve yapısının yanısıra, Anadolu halkının birlik ve beraberliğini sağlamak, kültür aktarımının yaygınlaştırılması ve zenginleştirmesini hedeflemektedir. Bu bağlamda Yurttan Sesler Korosunun şefi ve derleyicisi Muzaffer Sarısözen bu konuda şu ifadeleri dile getirmektedir:

Radyonun sınıksız tuttuğu ve başardığı halk musikisi yayımı, ne sadece dinleyicilerine hoş bir vakit geçirmek ne de yalnız türkülerimizin çeşitleri hakkında fikir vermekten ibaret değildir. Gönüllerimizi bir araya toplamak ve bütün memleketi tek duygu haline getirmek Yurttan Sesler'in başlıca hedefidir. Artık izaha lüzum kalmamıştır ki "Yurttan Sesler'in sanatkâr işçileri memlekette en modern tahrip vasıtalarının bile zerresini koparamayacağı bambaşka bir istihkâm yapmakla meşguldürler (Çeren,1944, s.4).

Yurttan Sesler Korosu aynı zamanda yöre sanatçılarının yetiştikleri bölgelerden kaynaklı halk kültürünü aynen yaşatan ve radyoevine aktarmayı hedefleyen sanatçılardan oluşmuştur. Bu topluluğun üyesi olan her bir sanatkâr farklı yöreleri temsil eden farklı tavır ve karakterlere de sahip olan kişilerdir. Yöre icrâlarındaki maharetlerinin yanısıra sıkı bir eğitimden geçen bu sanatçılar, sadece kendi yöre ezgilerinin sınırları içerisinde kalmayıp farklı yöre ve ezgileri de ustalıkla seslendiren eğitilmiş şahsiyetlerdir. Türk halk müziğinin duayeni Mehmet Erenler, Sarısözen çizgisi olarak benimsenen bu yolda şu ifadeleri kullanmaktadır:

"Muzaffer Sarısözen ile tanışmak bana 13 yaşındayken nasip oldu. Beni konuk olarak davet ettiği canlı yayında bir türkü çalıp okudum. Ama ondan önce birlikte stüdyoya girdiğimiz zaman koro içeride hazırız zaten. Muzaffer Sarısözen benim elimden tuttu, bir elimde sazım bir elimde rahmetli hocamızın eli stüdyoya girdik. Stüdyoya girdiğimiz zaman 13 yaşındaki gözlemim şuydu. Herkes ayağa kalktı. Korodaki bütün sanatçılar... Sazı ve sesi. Rahmetlik hocam eli ile işaret etti ve herkes oturdu. Sandalyenin sesini dahi duymadım. Otorite vardı ama despotluk yoktu. Sevgi var. Türkü sevgisi, ülke sevgisi, ülke aşkı ve türkü aşkı. Onun zaten o güzel sesiyle sunum yaptığı programlarda Muzaffer Sarısözen hocaya âşık olmayan yoktu. TRT'de haberler sadece Yurttan Sesler'in yüzü suyu hürmetine dinlenirdi." ²

Yurttan Sesler Korosunun her bir üyesi kendi yöresinde bir başka ifade biçimine sahip olmuş ve bu sanatçılar yörelerine yaptıkları hizmetlerinin yanısıra farklı yöre kültürün kıymetlerini de taşımışlardır. Bir bölgenin veya yörenin yerleşik halkları tarafından söylenerek veya çalınarak yaşatılan, o bölgenin ve yörenin ortak kültürünü yaşatan ve sonraki nesillere aktaran birbirinden kıymetli sanatkârlar, çeşitlilik ve zenginlikler ile yöredeki müzikleri yaşatmışlardır. Bu sanatkârlardan biri de Osman Özdenkçi'dir. Osman Özdenkçi'nin Türk halk müziği alanındaki çalışmalarının ve halk müziğine olan katkılarının gün yüzüne çıkarılması ve sanat hayatının Türk halk müziği alanına katkı sağlaması oldukça kıymetlidir. Araştırmada Yurttan Sesler geleneğinin önem arz eden bağlama icrâcısı Osman Özdenkçi ile alakalı betimleme temelli bir

² <https://www.youtube.com/watch?v=tga885LANd4>

aktarım yapılması hedeflenmiştir. Bu bağlamda sanatçının yetiştiği yer olan yöre kültürü hakkında bilgi vermek ve sanatçının halk müziği alanındaki katkılarının sunulması önemlidir.

Eskişehir Halk Kültürü

Tarihsel süreç içerisinde Anadolu halk kültürüne önemli katkılar sunan Eskişehir, müzik geleneğinin geniş bir yelpazede ele alındığı ve farklı müzikal tür ve formların ustalıklı sergilendiği nadide bir kenttir. Eskişehir’de gerek sözel gerek müzikal yönleriyle kıymetli ve önemli kültürel varlıkların olduğu aşikârdır. Farklı form ve yapılardan oluşan saz ve söz geleneğinin önemli ürünlerinin sergilendiği bu kentte birbirinden kıymetli yöre sanatçılarının varlığı bölgenin zenginliğini de ayrıca yansıtmaktadır.

Yörede seslendirilen türküler, halk kültürünün önemli bir dokusunu oluşturmuş ve aynı zamanda farklı form ve yapıların seslendirildiği kültürel ürünler olmuşlardır. Bu türküler halk müziğinin halk oyunları ile bir uyum içerisinde yansımalarının ve aynı zamanda kültürün ayrılmaz bir parçası olduğunun da ispatıdır. Farklı yapı ve formlardaki türküler için Tenekeci şu ifadelerde bulunmuştur: “Türkü çeşitleri arasında yer alan oyun havaları ya da oyun ve dans türkülleri, bölge ya da yöreye ait dans figürlerini, koreografisini müzik eşliğinde sunan türkülerdir (Tenekeci,2017, s.17).

Eskişehir, yöre kültürü çerçevesinde gerek teorik gerek pratik bağlamda çeşitlilik göstermekte ve oyun havaları ve şarkı formunda da ezgiler seslendirilmektedir. Bahse konu bu ezgiler; ölçü, karar perdeleri, ses sahaları ve ritmik unsurlar yönüyle oldukça zengin bir karaktere sahip olup halk türküllerinin çeşitliliğini de yansıtmaktadır. Yörede toplumsal yaşam ve inanç, halkın müzik kültürünü doğrudan etkilemiş ve geleneklerin şekillenmesini sağlamıştır. Bölgeye dışarıdan gelen göçler (Kırım, Kafkas ve Balkanlardan) ise yöre kültürünün zenginleşmesine imkân sağlamıştır.³

Bu göçler ve etkileşimin neticesinde, hatta farklı müzik kültürleri sayesinde yöre halkının kültürel yönden geliştiği görülmüştür. Bununla birlikte etkileşimin bir sonucu olarak göçmen halkların sosyal yaşantısı üzerindeki müzikal etkiler bariz bir şekilde görülmeye başlamıştır. *“Türkiye’nin birçok şehrinde olduğu gibi Eskişehir halkı da ilk önce türkülleri, manileri, ağıtları, nefesleri ve ilahileri benimsemiş; kına gecelerinde, törensel günlerde, gelin hamamlarında, çeşitli özel günlerinde ve günlük yaşantılarında sık sık kullanmışlardır.”* (Kıtırıcı, 2021, s.1)

Eskişehir’de geleneksel yaşam ve ritüeller çerçevesinde; doğum, evlenme, ölüm, dini hayat, ekonomik yaşam ve meslek birlikleri, bayramlar, asker uğurlama törenleri belli başlı kültür paylaşım ortamları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu törenler müzik sanatının yansıtıldığı önemli ritüeller arasında yer almaktadır. Yöre toplumunun birbirinin neşesine ve kültürüne destek olma, temelde birleştirme ve bütünleştirme üzerine bir amaç güden bu faaliyetler yörenin vazgeçilmez gelenekleri arasında yer almaktadır. Bu doğrultuda gençlerin ve yaşlıların bir arada olduğu ve yöresel halk oyunlarının sergilendiği etkinlikler, başta halk kültürü olmak üzere müzik sanatı için önem arz etmektedir.

Eskişehir’in jeopolitik konumu yönüyle önemli bir merkez olması, yörenin halk kültürünü ve halk oyunlarını olumlu bir yönde etkilemiş ve zenginleşmesini sağlamıştır. Yörenin belli başlı ilçelerinde kendine has oyunlar sergilenmekte ve birbirinden önemli çalgılar ve saz sanatçıları bulunmaktadır. Bu çalgılar arasında telli çalgılar ailesinden bağlama, divan, tambura ve cura, üfleli çalgılar ailesinden dilli-dilsiz kaval, zurna, çifte, yaylı çalgılar içerisinde kabak

³ <https://www.repertukul.com/yoreler--Eskişehir>

kemane, vurmali sazlar arasında ise asma davul, def, darbuka, kaşık, zilli def ve zilli maşa yörede aktif bir şekilde icra edilmektedir.⁴

Çevre illerin de etkilediği Eskişehir kültüründe başta zeybek olmak üzere; halay, hora ve Kafkas oyunlarının sergilendiği görülmektedir. Gelenekten beslenen ve halkın kültürü doğrusunda şekillenen bir diğer husus ise halkın duygu ve düşüncelerini dil, biçim yönüyle hayata ve dünyaya bakışını yansıtan halk edebiyatıdır, dolayısıyla da halk edebiyatı Eskişehir'in zengin kültürel yapısını ortaya koymaktadır.

“Bölgeye ait türkülerde genel olarak askerlik ve sıla temalarının işlendiği görülmektedir (Kıtırıcı, 2021, s.1). Yöre müzik kültürü için esas anlayış doğal yaşam içerisindeki eğlence ve kederin sanata yansımalarıdır. Temelde aşk-sevda temaları üzerine oluşturulan türkülerde farklı konu ve muhtevalarda türkülerin icra edildiği söylenebilir. Farklı ritim ve ezgi yapısı ile kurgulanan türkülerin genellikle 2 ve 4 zamanlı olduğu, bunun yanı sıra oyun havalarının da genellikle zeybek formunda ve 9/8'lik usullerde oluşturulduğu görülmektedir. Eskişehir'e ait türkülerin analizi neticesinde farklı makamlarda türkülerin TRT repertuarına kayıtlı olduğu ve yörede Mustafa Hoşsu, Alaeddin Seçgel, Muammer Uludemir ve Osman Özdenkçi gibi kıymetli sanatçıların yetiştiği görülmektedir.

Halk müziğinin yaygınlaştığı bu dönemde birlikte bilenlerin bağlama çaldıkları, duvarlarında bağlama asılı olan ve gençlerin burada bilen kişilerden bağlama çalmasını öğrendikleri kahvehaneler kurulmaya başlanmıştır. Bu dönemde Osman Özdenkçi, Mustafa Hoşsu, Mehmet Alkan gibi başarılı sanatçılar bu kahvehanelerde yetişip TRT'ye bağlama sanatçısı olarak gitmişlerdir (Kıtırıcı, 2021, s:1).

Başta kendi yöresi olmak üzere önemli kültürlerden ve kaynaklardan beslenen Osman Özdenkçi, Eskişehir'in müzik icrasına ve müzikal karakterine farklı bir yön vermiştir. Sanatkarın Anadolu sınırlarını aşan derleme kapasitesi ve Anadolu'nun farklı yörelerine ait türkülerini saz ve sözle dile getirmesi oldukça önemlidir. Özdenkçi'nin birlikte çalıştığı değerli saz ve söz sanatçıları ve toplu icralarındaki başarıları onun müzikalitesini gözler önüne sermektedir. Sanatçının bağlama icrasındaki mahareti, yurdun farklı bölgelerde ve yurt genelinde dikkat çekmiştir.

Osman Özdenkçi, uzun dönemler TRT Ankara radyosunda çalışmış, başta yöre kültürü olmak üzere; bağlamasıyla ve eğitimiyle Türk Halk Müziği'ne önemli katkılar sağlamıştır. Eskişehir'in önemli saz ve söz icracılarından birisi olan Osman Özdenkçi, sanat yaşamı boyunca amatör ve profesyonel pek çok müzik platformunda sanatını sergilemiş, yöre içerisindeki müzik kültürünün gelişiminin yakından incelenmesi ve geleneğin yetiştirdiği çirakların halk müziğine kazandırılmaları doğrultusunda büyük gayret sarfetmiştir.

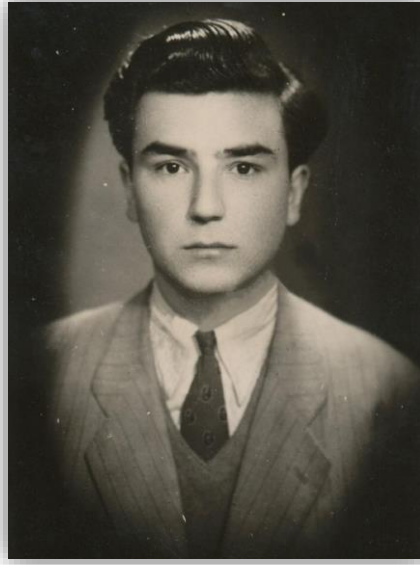
Plak ve albüm çalışmaları yapan Özdenkçi, kayıtlarının çoğunu profesyonel sazlar eşliğinde icra etmiştir. Sanatkarın müzik yaşantısına ait önemli ayrıntılar barındıran bu ses kayıtları Türk halk müziği için oldukça önem arz etmektedir. Bahse konu bu çalışma başta Türk halk müziğindeki derlemecilik faaliyetlerinin ele alındığı kişiler bakımından ilktir. Çalışma, TRT bağlama sanatçısı Osman Özdenkçi'nin yaşam öyküsünü ve sanatçı kimliğini detaylı olarak inceleyen ilk çalışma olması, Türk Halk Müziği ve halk derlemeleri yönüyle literatürdeki sınırlı sayıdaki çalışmaya kaynak teşkil etmesi bakımından önemlidir.

⁴ <https://www.repertukul.com/yoreler--Eskişehir>

Yöntem

Osman Özdenkçi'nin musiki sanatına dair hazırlanan bu çalışmada literatür taraması yapılmış olup bahse konu bu çalışma ile ilgili tez, makale ve kitap gibi kaynaklardan faydalanılmıştır. Çalışmanın yaşam öyküsü ile ilgili kısımda Osman Özdenkçi ile ilgili önceden hazırlanmış olan makaleler, tezler ve haberler incelenmiştir. Çalışmaya yönelik veriler, doküman incelemesi ve mülakat yöntemleri ile elde edilmiştir.

Osman Özdenkçi'nin Yaşam Öyküsü



Resim 1. Osman Özdenkçi

1924 senesinde Eskişehir'de dünyaya gelen Ali Osman Özdenkçi (Ördekçi) ilk ve ortaokul eğitimini Eskişehir'de tamamlamıştır. Osman Özdenkçi'nin asıl soyadı "Ördekçi" dir. Yurttan Sesler Korosu şefi Muzaffer Sarısözen'in yönettiği bir canlı yayın esnasında saz topluluğunu tanıtan sunucu-o esnada topluluk içerisinde bağlamayla eşlik eden- Osman Ördekçi'nin soyadını yanlışlıkla Özdenkçi olarak anons etmiştir. Sunucunun özrünü dilemesine karşılık, sanatçı bu yanlışlıktan hoşnut kaldığını dile getirip soyadını mahkemeye müracaat ederek Özdenkçi olarak değiştirmiştir. Çocukluk dönemlerinde ikramiyeli çikolatadan çıkan bir ağız mızıkası sanatçının müzik hayatına atılmasına vesile olmuştur. Yine aynı dönemlerde üflemeli çalgılar haricinde telli çalgılara ilgi duymuş ve bağlama çalmaya heveslenmiştir. Sanatçı bağlama icrasını zaman içerisinde ilerletmiş ve bu anlamda Türk halk müziğine yönelmiştir.⁵

⁵ <https://www.repertukul.com/Biyografiler--OSMAN-OZDENKCI-2280>



Resim 2. Osman Özdenkçi Sanatçı Dostları ile Birlikteyken

Sanatın farklı dalları ile de ilgilenen Özdenkçi, Türk halk müziğine tutku ile bağlanmış, dönemin sanat ve kültür merkezleri olan halk evlerinde bu bağlılığını devam ettirmiştir. Katıldığı korolarda ve topluluklarda sazını daimî yanında taşımış ve küçük yaşlarından itibaren halk müziği saz heyetleri içerisinde aktif görevler üstlenmiştir. Yakın arkadaşları olan Mustafa Hoşsu ve Cemal Karaelmas ile halk müziği grupları oluşturarak müzik çalışmalarını devam ettirmiştir. Özdenkçi, aynı zamanda Eskişehir yöresine ait ezgilerin derlenmesini ve bu türkülerin seslendirilmesini sağlamıştır. Ortaokul dönemlerinde sıra arkadaşlığı yaptığı Mustafa Hoşsu ile birliktelikleri esnasında bağlamaya olan merakıyla devam eden müzik aşkı, sanatçının musiki yaşantısının gayretleri olarak ifade edilebilir. Osman Özdenkçi, Mustafa Hoşsu ile birlikte Eskişehir Halkevi Türk Halk Müziği Topluluğu'nu Ankara Radyosu'na getirmiş ve ilk canlı radyo programlarını gerçekleştirmiştir.⁶

Bu konuyu destekler biçimde TRT Ankara Radyosu üflemeli saz sanatçısı Ferhat Erdem şu açıklamalarda bulunmuştur:

Muzaffer Sarısözen yönetimindeki Yurttan Sesler Korosunda mahalli sanatkârlara da sanatlarını icra etmek üzere sahne ayrılıyordu. Bu anlamda Anadolu'nun çeşitli bölgelerinden gelen mahalli icracılar yöre tavrını örnekleyerek Yurttan Sesler Korosu aracılığı ile farklı yörelerin müziklerini icra ediyorlardı. (Kişisel Görüşme, Ferhat Erdem,2023).



Resim 3. Muzaffer Sarısözen ve Yurttan Seslerin İlk Kuşak Saz ve Ses Sanatçıları ve Osman Özdenkçi

⁶ <https://www.repertukul.com/Biyografiler--OSMAN-OZDENKCI-2280>

Muzaffer Sarısözen önderliğinde Cemal Karaelmas vokal olarak icrâlarda bulunmuş, Osman Özdenkçi ise yöre türkülerinin Ankara radyosunda seslendirilmesini sağlamıştır. Muzaffer Sarısözen ile önemli çalışmalar yapan Özdenkçi, sonrasında Ahmet Yamacı, Ahmet Gazi Ayhan ve Avni Özbenli gibi önemli isimlerle Yurttan Sesler Korosuna katılmıştır. Muzaffer Sarısözen'in yakın ilgi ve desteklerini gören Özdenkçi, Yurttan Sesler Korosunda ilkin misafir sanatçı olarak yöresel bağlama icrasıyla görev almıştır. Özdenkçi sonradan kadrolu saz sanatçısı unvanını 1945 yılında kazanmıştır.⁷



Resim 4. Osman Özdenkçi Askerlik Döneminde

Osman Özdenkçi Muzaffer Sarısözen yönetiminde radyoevinde görevine başlamasından altı ay sonra askerlik görevini yerine getirmek için gitmiş ve İstanbul Selimiye Kışlası'nda Bando Şefi olarak iki yıllık askerlik görevini tamamlamasının ardından tekrar Ankara Radyosu'ndaki görevine dönmüştür.⁸



Resim 5. Osman Özdenkçi ve Fikret Özdenkçi

⁷ <https://www.repertukul.com/Biyografiler--OSMAN-OZDENKCI-2280>

⁸ <https://www.repertukul.com/Biyografiler--OSMAN-OZDENKCI-2280>

Osman Özdenkçi 1948 senesinde Fikret Hanım ile dünya evine girmiş ve usta sanatçının bu evlilikten, Bülent adlı bir oğlu ve Birgi adında bir kızı olmuştur. Sanatçı, 1961 senesinde Muzaffer Sarısözen'in isteği üzerine Yurttan Sesler Koro Şefi Yardımcılığı görevine getirilmiştir.⁹

Sanatçının göreve getirilmesi ile ilgili yazı şu şekilde kayıtlara geçmiştir:

Radyo Müdürlüğü Yüce Katına;

İzinli bulunduğum veya vazifede bulunamadığım zamanlarda yayınları idare etmek üzere Osman Özdenkçi'nin, kendi kadrosu ile Yurttan Sesler Korosu şef yardımcılığına atanması hususuna yüksek müsaadelerini arz ve rica ederim. 07.08.1961

Halk Müziği Mütahassıs Rep. Muzaffer Sarısözen¹⁰



Resim 6. Osman Özdenkçi Yurttan Sesler Korosunu Yönetirken

Osman Özdenkçi Muzaffer Sarısözen'in vefatının ardından 1963 senesinde Yurttan Sesler Korosu'nun şefliğine getirilmiştir. Koro yönetimindeki başarısı ve saz icrasının maharetlerinin yanısıra, dönemin yeni yetişen sanatçılarına bağlama dersleri vermiştir. Başta kendi yöresinin müzisyenleri olmak üzere Anadolu'nun her bölgesinden gelen ve kendisi ile tanışan kişilere bağlama ve halk müziği bilgileri hakkında katkı sunmuştur. Eskişehirli hemşehrisi Mehmet Alkan, Osman Özdenkçi'nin tavsiyeleri üzerine radyo sınavlarına girmiş ve bu sınavlarda başarılı olmasının ardından TRT Ankara Radyosu'nda saz sanatçısı olarak göreve başlamıştır. Nevşehirli Gürbüz Sapmaz bizzat usta sanatkârın bağlama öğrencisi olmuştur. TRT sanatçısı Seyit Al ve TRT bağlama sanatçısı Mehmet Erenler bizzat ustalarından birisinin Osman Özdenkçi olduğunu ifade etmiştir. Bunun yanı sıra, halk müziği ses sanatçısı Yıldırım Çınar da 1962 yılına kadar profesyonel bir şekilde sanat yaşantısını devam ettirmek için Osman Özdenkçi'den ders almaya başlamıştır.¹¹

⁹ <https://www.repertukul.com/Biyografiler--OSMAN-OZDENKCI-2280>

¹⁰ <https://www.repertukul.com/Biyografiler--OSMAN-OZDENKCI-2280>

¹¹ <https://www.istanbulgazetesi.com.tr/yildirim-cinar>



Resim 7. Osman Özdenkçi Resim Koleksiyonunu Sergilerken

Sanatçı müzik, resim sanatı ve çalgı yapımı ile yakından ilgilenmiş ayrıca su kabağından bağlama tasarlamıştır. Çalgılara ve sanata olan bakış açısı onu daima yenilikçi bir şahsiyet olarak hafızalara kazımıştır. Geleneksel halk müziği dışında batı müziğine ve müzisyenlerine de ilgi duymuş, batılı sanatkarlar ile ilgili koleksiyonlar yapmış, batı müziği sanatçıları da yakından takip etmiştir. Sanatçı'nın boş ve evde bulunduğu zamanlar ise sanatıyla iştigal etmesine vesile olmuştur. Osman Özdenkçi, 3 Eylül 1976 senesinde, 52 gibi oldukça genç bir yaşta hayata gözlerini yummuştur.¹²

Osman Özdenkçi'nin Bağlama İcrâcılığı

Bağlama, Türk halk müziği içerisinde uzun yıllar benimsenmiş, Anadolu halkının duygu ve düşüncesine tercüman olmuş ve kulaktan kulağa aktararak gelecek nesillerin kültürel kodlarını oluşturmuştur. Anadolu halk müzik kültüründe yüzyıllar boyunca nadide bir çalgı olarak icrâ edilen bağlama, Osman Özdenkçi gibi usta isimlerin ellerinde hayat bulmuştur. TRT Ankara radyosunda, amatör korolarda ve halk evlerinde bağlamayı uzun dönemler profesyonel bir şekilde icra ederek halk müziğine hizmet eden Osman Özdenkçi, bu hususta örnek gösterilebilecek şahsiyetlerdendir. Sanatçı farklı yöre kültürlerine ilgi duymuş, sadece içerisinde bulunduğu yörenin halk kültürü ile ilgilenmemiştir. Anadolu sınırlarını aşan coğrafyalardan derlediği ezgileri sazına hassasiyetle işlemiştir. Osman Özdenkçi, Türk Halk müziğinin müzikal özelliklerinden olan tavır, ağız, usul ve ezgi kalıplarını bağlama icralarına ustalıkla aktarmış ve bu özellikler, Özdenkçi'nin sanatını yöresel bağlamda daha farklı boyutlara taşımıştır.

Özdenkçi solo ve toplu olarak profesyonel bağlama icralarında bulunmuş, aynı zamanda Muzaffer Sarısözen'in olmadığı dönemlerde Yurttan Sesler Korosu'nu büyük bir ustalıkla yönetmiştir. Özdenkçi'nin işine karşı gösterdiği hassasiyet dinleyicileri tarafından takdir

¹² <https://www.repertukul.com/Biyografiler--OSMAN-OZDENKCI-2280>

edilmiş ve sanatçının eğitimi yönü ve bu alandaki başarısı birçok bağlama öğrencisi yetiştirmesine vesile olmuştur.



Resim 8. Osman Özdenkçi Yakın Dostu Emin Aldemir Birlikte Bağlama İcra Ederken

<http://bitliskentbellegi.com/Uploads/niyazi-atesli-bitlisli-komple-bir-sanatci.pdf>

Türk folklorcusu, Türk halk müziği sanatçısı ve derleyicisi olan Muzaffer Sarısözen ile birlikte uzun yıllar çalışan Osman Özdenkçi, Muzaffer Sarısözen’den aldığı genel halk müziği ve nota bilgisinin yanında, bağlama icrâsını da kendine özgü bir tavır ve üslupla ilerletmiştir. Sanatçı bağlama icrâsını yöre tavrı içerisinde seslendirmiş ve bağlı olduğu gelenekten hiçbir zaman kopmamıştır. Aynı zamanda dönemin usta isimlerinden Emin Aldemir ile stüdyo ortamlarında ve açık hava konserlerinde uzun dönem icralarda bulunmuştur. Özdenkçi’nin bu şekilde farklı sanatçılar ile hazırladığı düet plakları da bulunmaktadır. “*Sanatkârın bağlama icrâcılığındaki mahareti ve kendine has tavrı, onu kendi alanında tanınan bir bağlama virtüözü olarak yansıtmıştır.*”¹³

Osman Özdenkçi’nin bağlama sazındaki mahareti ile ilgili Türk Halk Müziği saz sanatçısı Mehmet Erenler şu ifadelerde bulunmuştur:

Osman Özdenkçi, Eskişehir’de ve Ankara Radyosunda Sarısözen çizgisini yaşatan kişilerden biri olmuş, Emin Aldemir’le birlikte ise lider takım gibi çalışmışlar, halk kültürüne hizmetlerde bulunmuşlardı. Özdenkçi çalarken tane tane çalardı. Kendine has icra tekniği vardı. Bilhassa uzun havalara çok farklı ve nitelikli açışlar yapardı. Kendisi aynı zamanda çok iyi bir notistti, adeta havada uçan kuşun sesini notaya alırdı. Aynı zamanda müzik konusunda birikişi özelliği ile kendisine çok danışanı olurdu. Osman Özdenkçi radyoda sazını çalarken, sazının alt tellerine ise sırma tel takmazdı. Çelik tel kullanırdı. (Mehmet Erenler Kişisel Görüşme,2022).

Yurttan Sesler Korosu’nun saz ekibine ve sazların durumuna yönelik olarak Türk halk müziği ses sanatçısı Neriman Altındağ Tüfekçi ile yapılan bir söyleşide, Tüfekçi’nin bu ekipte yer alan ve içlerinde Osman Özdenkçi’nin de bulunduğu önemli saz sanatçılarına ilişkin değerlendirmesi ise şu şekildedir:

Sazlar yoktu, Bir Türkü Öğreniyoruz adlı programda bir tek saz çalıyordu: Sarı Recep. Sonra korolar ayrılınca korodakilerin sayısı çoğaldı. Sesler çoğalınca sazın da çoğalması lazımdı. Ondan sonra Ahmet Gazi Ayhan, Mucip Arcıman, daha sonra Osman Özdenkçi, Ahmet Yamacı

¹³ <https://www.repertukul.com/Biyografiler--OSMAN-OZDENKCI-2280>

gibi çok kuvvetli sazlar imtihanı kazanıp radyoya girdiler. Bu suretle hem sazın hem sesin sayısı arttı ve küçük bir korodan biraz büyük bir koro teşekkül etti.¹⁴

Özdenkçi aynı zamanda 1947 senesinde halkevi çalışmaları arasında yer alan ve bağlama kursu vermek için görevlendirilen sanatçılardan birisidir.

“Sanatçı haftada iki gün İncesu halk odasındaki görevini yerine getirmek için atanmış ve çalışmalarının büyük bir titizlik ile yürütülmesi hususiyetinde hassasiyet göstermiştir. Ayrıca çalışmalardan zaman zaman bilgi verilmesine de itina gösterilmiştir” (Demiralp, 2018, s. 72-73).

Osman Özdenkçi İncesu halk odasındaki faaliyetlerinin dışında haftanın iki günü Yenidoğan halk odasında bağlama kursu vermiş ve sanatçıya İncesu ve Yenidoğan Halk Odaları’nda verdiği o sekiz dersin karşılığı olarak 108 lira ödenmiştir. Bunların yanı sıra, sanatçı Hıdırlık halk odasında da bağlama dersi vermiştir. Sanatçı’nın 1950 yılı itibariyle halkevlerindeki görevi sona ermiştir (Demiralp, 2018, s.72-73)

Osman Özdenkçi saz maharetini gelecek kuşaklara aktarmak için Ankara’da yedi ile on yaş arasındaki çocuklara bağlama dersi vermiş ve onları halk müziği etkinlikleriyle buluşturmuştur. Akansel’in bu konu hakkındaki ifadeleri şu şekildedir.

“1953’te Ankara Kurtuluş İlkokulu’nda saz hocası Osman Özdenkçi’nin verdiği eğitimle 7-10 yaşları arasındaki çocuklara “aşık sazı denilen öz milli sazımız bağlama” öğretmesidir. Konuyla ilgili olarak Ses Dergisi bir haber de yapmıştı” (Sucuoğlu, 2018, s. 44).



Resim 9. Osman Özdenkçi ve Güzel Talebeleri

Sanat hayatını verimli bir şekilde geçiren, bilgi birikim ve tecrübelerini yakın çevresi ile paylaşan Osman Özdenkçi bağlama icrasını yurdun farklı illerinde de başarıyla sergilemiş ve pek çok kişinin de bu sanata olan ilgisini arttırmıştır. Bu hususta TRT İzmir Radyosu Türk Halk Müziği bağlama sanatçısı İlhami Kamber şu ifadelerde bulunmuştur:

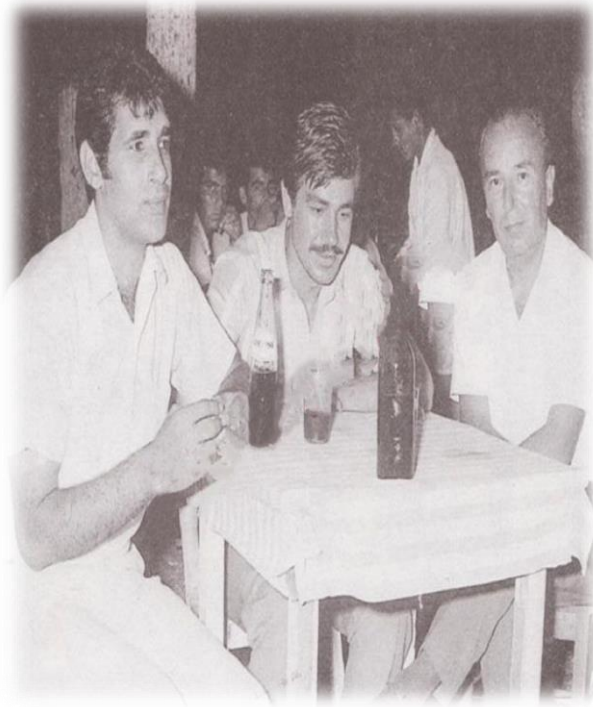
Osman Özdenkçi hocalar bizim TRT Erzurum Radyosu sınavımızda gelmişlerdi. 1966 döneminde Nida Tüfekçi, Osman Özdenkçi, Mustafa Geceyatmaz, Ali Can,

¹⁴ <https://acikradyo.com.tr/saz-ve-soz/neriman-altindag-tufekci-ile-soylesi>

Emin Aldemir hocalarımız kurul üyeleri olarak bizleri sınava tabi tuttular. O dönemlerde Erzurum'da Erzurum halk oyunları ve halk kültürleri adı altında Doğu'dan Sesler Derneği vardı. Biz o dernekte amatör çalışmalar yapıyorduk. Osman Özdenkçi hocamızla çok kısa karşılaşmamız oldu ama ben o hocalarımızdan çok etkilendim (İlhami Kamber ile yapılan kişisel görüşme, 05.06. 2023).

Osman Özdenkçi'nin Sanatçı Dostları

Müzisyenlerin sanatçı kişiliklerinin ortaya çıkmasında meslektaşlarının ve sanatçı şahsiyetlerin etkileri oldukça önem arz etmektedir. Sanat ve sosyal çevrenin şekillenmesi saz ve söz icracılığını doğrudan etkilemiş, bu doğrultuda Özdenkçi'nin mesleki çevresini genellikle müzisyenler oluşturmuştur. Geleneksel halk müziğinin en önemli değerlerini yansıtan Yurttan Sesler Korosu başta olmak üzere, geleneksel Türk halk müziğinin kıymetli şahsiyetleri bir sanat ortamı oluşturmuştur. Sanatkârların birbirleri ile olan hukukları saz ve söz icralarına doğrudan yansımış, bu bağlamda çalgı yorumlamasında farklılıklar ve çeşitlilikler ortaya çıkmıştır.



Resim 10. Osman Özdenkçi Çukurova'dan Sesler Topluluğu Sanatçıları Olan Şaban Gen ve Kenan Şele ile Birlikteyken

Başta Muzaffer Sarısözen olmak üzere Ahmet Yamacı, Ali Can, Cengiz Akmeriç, Emin Aldemir, Hüseyin İleri, Mehmet Erenler, Mustafa Hoşsu, Muazzez Türing, Muzaffer Akgün, Neriman Altındağ Tüfekçi, Nevin Akol, Nida Tüfekçi, Nurettin Çamlıdağ, Nurettin Dadaloğlu, Orhan Subay, Saniye Can, Sarı Recep, Seyfettin Sıgmaz, Turhan Karabulut ve Yıldırım Çınar Osman Özdenkçi'nin birlikte çalıştığı halk müziği sanatçılarıdır.

Kaynak Kişi Olduğu Türküler

Türk halk müziği icra denetleme ve repertuvar kurullarında görev yapan Osman Özdenkçi, derlediği pek çok türküyü ve halk ezgilerini Türk halk müziği repertuvarına kazandırmıştır. Sanatçının derleyerek repertuvara kazandırdığı ve kayıtlı olduğu bilinen 27 türkü tespit

edilmiştir. Sanatçı bu türkülerin birçoğunda derlemeci, notaya alan ve kaynak kişi sıfatlarıyla vazifede bulunmuştur. Yetiştirdiği ve yol gösterdiği birçok öğrencisinin yanı sıra, uzun yıllar boyunca TRT Ankara Radyosu (THM) repertuvar ve nota bilgisi derslerinde öğretmen olarak görev almıştır.¹⁵

Sanatçının başta kendi yöresi olmak üzere Anadolu'nun farklı illerinde Muzaffer Sarısözen ve Emin Aldemir ile türküler derlediği görülmüştür. Bu konuyu destekler mahiyette Kıtırcı şu ifadelerde bulunmuştur:

Eskişehir'de ilk müzik derleme çalışmaları İstanbul Belediye Konservatuarı ve Ankara Devlet Konservatuarı tarafından yapılmış fakat daha sonra Muzaffer Sarısözen, Osman Özdenkçi ve Muammer Uludemir'in çalışmalarıyla yüzün üstünde türkü, oyun havası, ağıt, ilahi, nefes derlenerek notaya geçirilmiştir (Kıtırcı, 2018, s. 1).

Sanatçının Anadolu'nun hemen hemen her bölgesinden ve farklı makamlarda türküler derlediği görülmüştür. Bunun yanı sıra daha da özele inerek Anadolu'nun farklı köy ve ilçelerinde TRT'nin ve Türkiye'nin ilk haber spikerlerinden birisi olan Jülide Göksan ile halk kültürüne ait derlemelerde bulunmuştur.

"1960'lı yıllarda Ankara Radyosu'nda başlayan "Günaydın" isimli programların ilk prodüktörlerinden biri olan Özdenkçi Radyo spikerlerinden Jülide Gülizar ile birlikte İç Anadolu Köyleri'nde dinleyicilerle röportajlar yaptı ve mahalli sanatçıların seslerini programlarında yayınladı." ¹⁶

Aşkın Çelik ise Türkiye'de ve Azerbaycan'da halk mahnuları'nın toplanmasına dair başlıklı makalesinde Osman Özdenkçi'nin ve arkadaşlarının verdiği emek ve çalışmaları ile ilgili şu ifadelerde bulunmuştur:

Türkiyede xalq mahnularının notlaşdırılması sahəsində Adnan Sayqun, Mehmet Özbek, Nihat Kaya, Nida Tüfekçi, Ahmet Yamacı, Osman Özdenkçi, Hamdi Özbay, Mustafa Hoşsu, Muzaffer Sarısözen, Salih Turhan, Talip Özkan, Şenel Önalı, Fatih Gürgün və başqa bəstəkar və musiqiçilərin əməyi olmuşdur. (Çelik, 2007, s.78).

Osman Özdenkçi derlediği türkülerini halkevleri, radyolar ve yayımladığı plaklar aracılığı ile geniş halk kitlelerine ulaştırmış ve kaynaklık etmiş olduğu bu türkülerin gelecek nesillere aktarılmasında öncülük etmiştir. Bu bağlamda sanatçının derlediği türküler arasında kırık hava ve oyun havası formlarına ait eserlerin yer aldığı görülmektedir.

Osman Özdenkçi'nin Derlediği Kırık Havalılar

Osman Özdenkçi; türkü, oyun havası, zeybek türlerindeki halk müziği eserlerini derleyerek notaya almıştır. Sanatçının derlediği türkülerin bilgi fişi aşağıdaki tabloda detaylı olarak gösterilmiştir. Özdenkçi, derlediği ve kaynak kişi olarak repertuvara kazandırdığı aşk-sevda, gurbet, ağıt ve deyiş türündeki türkülerine kaynaklık etmiş ve kendisinin TRT repertuvarına kazandırdığı 34 kırık hava olduğu tespit edilmiştir. Bahse konu bu türkülerin uşşak, segâh, hüseyini, hüzzam, kürdi, acemkürdi, muhalif, karcıgar, nişabur, gülizar, hicaz ve eviç makamında olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Özdenkçi tarafından derlenen ve notaya alınan türkülerin kaynak kişileri arasında halk müziğinin usta isimlerinin olduğu görülmektedir.

¹⁵ <https://www.repertukul.com/Biyografiler--OSMAN-OZDENKCI-2280>

¹⁶ <https://www.repertukul.com/Biyografiler--OSMAN-OZDENKCI-2280>

Ayrıca derlenen ve notaya alınan bu türkülerin içerisinde 2/4, 4/4, 6/8, 11/8, 9/8, 9/4, 10/8, 12/8, 15/8 ve (18/8+9/8+15/8), (11/4+13/4), (9/8+8/8+2/4+3/4) basit ve karma usullerin kullanıldığı görülmektedir.

	Türkünün Adı	Yöresi	Kaynak Kişi	Derleyen	Notaya Alan	Reper tuvar No	Makamsal Dizi	Karar Sesli	Usûl Sayı
1.	Al kağıt mavi kağıt	Ankara	Yağcıoğlu Fehmi Efe	Osman Özdenkçi	Osman Özdenkçi	1392	Uşşak	La	2/4
2.	Anacan Bağrımı Can Eylemişem men	Azerba ycan	Muazzez Türing	Muazzez Türing	Osman Özdenkçi	1375	Segâh	Si	6/8
3.	Arzu ederdim bir yol görmeye	Çorum	Aşık Hüseyin Çırakman	Osman Özdenkçi	Altan Demirel	3659	Uşşak	La	4/4
4.	Başu pare pare dumanlı dağlar	Erzincan	Ali Yılmaz	Osman Özdenkçi	Osman Özdenkçi	658	Hüseyini	La	11/8
5.	Bayram oldu gelmedi	Kars	Muazzez Türing	Osman Özdenkçi	Osman Özdenkçi	2264	Segâh	Si	6/8
6.	Bir Ay Doğdu Iraktan	Bitlis	Yöre Ekibi	Osman Özdenkçi	Durmuş Yazıcıoğlu Nuri Esentürk	4922	Hüseyini	La	2/4
7.	Bir Samavar Almışam Silenim Yoktur	Kars	Gülay Göyme Vural Göyme	Muazzez Türing	Osman Özdenkçi	1381	Segâh	Si	18/8 +9/8 +15/8
8.	Bu Dağ Bu Dağ Üstüne	Kerkük	Abdülva hit Küzecioğlu	Osman Özdenkçi	Osman Özdenkçi	1352	Hüzzam	Si	11/4 +13/4
9.	Bu Dağlarda Bağ Olmaz	Eskişehir	Osman Özdenkçi	Osman Özdenkçi	Osman Özdenkçi	973	Kürdi	La	9/4
10.	Çırpınıp da Şanova'ya çıkınca Acem Kızı	Kırşehir	Çekiç Ali	Osman Özdenkçi	Osman Özdenkçi	1398	Acemkürdi	La	15/8
11.	Dam Başında Hezen Var	Sivas	Lütfi Gülşen	Osman Özdenkçi	Osman Özdenkçi	3487	Uşşak	La	12/8
12.	Durnam Gelir Kona Kalka	Eskişehir	Osman Özdenkçi	Osman Özdenkçi	Osman Özdenkçi	1280	Uşşak	La	4/4
13.	Elma dalda biter mi?	Kütahya	Yöre Ekibi	Osman Özdenkçi	Osman Özdenkçi	1275	Hüseyini	La	9/8
14.	Elma İdim Yarıldım	Orta Anadolu	Yöre Ekibi	Osman Özdenkçi	Osman Özdenkçi	1795	Muhelif	Si	2/4
15.	Gine Dertli Dertli İniliyorsun	Sivas	Mahmut Erdal	Nida Tüfekçi	Osman Özdenkçi+Nida Tüfekçi	1603	HÜSEYİNİ + KARCİĞAR	La	9/8+ 8/8+ 2/4+ 3/4
16.	Irmağın geçeleri (ho yda yarım ho yda)	Ankara	Rıfat Balaban	Osman Özdenkçi	Osman Özdenkçi	1994	Nişabur	Si	4/4

17.	İmelerin Ah İmelerin	Rumeli	İbrahim Kayrak	Osman Özdenkçi	Osman Özdenkçi	674	Hüseyini	La	4/4
18.	Kahpe Felek Sana Nettim Neyledim	Sivas	Bekir Tekbaş	Osman Özdenkçi	Osman Özdenkçi	1752	Hüseyini	La	4/4
19.	Kalenin Üstü Direk	Adana	İboş Ali ağa NecdetEşkinat	Osman Özdenkçi	Osman Özdenkçi	687	Uşşak	La	4/4
20.	Kara Koyun Etli Olur	Ankara	Rıfat Balaban	Osman Özdenkçi	Osman Özdenkçi	2308	Nişabur	Si	4/4
21.	Kara Koyun Koyunların Beyidir	Eskişehir	Osman Özdenkçi / Cemal Karaelm as	Muzaffer Sarısözen	Muzaffer sarısözen	1819	Karçiğar	La	2/4
22.	Karyolanın Demiri	Çanakale	Saniye Can	Osman Özdenkçi / Emin Aldemir	Osman Özdenkçi / Emin Aldemir	1716	Eviç	Fa #	9/4
23.	Keman Yayın İnce Kaşın	Ağrı	İsmet Öztürk	Muazzez Türing	Osman Özdenkçi	1772	Uşşak	La	4/4
24.	Mavi Bağlar Başına	Diyarbakır	Cemil Değer	Osman Özdenkçi	Osman Özdenkçi	4080	Hüseyini	La	10/8
25.	Merdivenden İnerken	Bilecik	Yöre Ekibi	Osman Özdenkçi	Osman Özdenkçi	12	Gülizar	La	9/8
26.	O Yana Hindi	Kars	Niyazi Ateşli	Osman Özdenkçi	Osman Özdenkçi	1637	Segâh	Si	12/8
27.	Öte Yakaya Geçelim	Eskişehir	Osman Özdenkçi / Cemal Karaelm as	Muzaffer Sarısözen	Muzaffer Sarısözen	1230	Hüseyini	La	9/8
28.	Sabahtan Kalktım Semaver Kurdum	Kars	Melahat Akkartal	Muazzez Türing	Osman Özdenkçi	1681	Segâh	Si	10/8
29.	Seher Vakti Sen Tarlaya Gidende Süreyya	Azerbaycan	Hacı Ali Hancı Hulusi Seven	Osman Özdenkçi	Nida Tüfekçi	1801	Hicaz	La	6/8
30.	Yere Düştü Alamadım Fesimi	Eskişehir	Cemal Karaelm as	Osman Özdenkçi	Mustafa Geceyatmaz	3791	Kürdi	La	4/4
31.	Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere	Sivas	Sabahattin Alparslan	Osman Özdenkçi	Osman Özdenkçi	2363	Hüseyini	La	4/4

Tablo 1: Osman Özdenkçi Tarafından Derlenen ve Notaya Alınan Türküler

Osman Özdenkçi'nin Derlediği ve Notaya Aldığı Oyun Havaları

Eskişehir oyun havaları yörenin coğrafi konumu ve yöre halkının kültürel yapısına bağlı olarak değişken karakterler yansıtmaktadır. Eskişehir yöresi oyun havaları içerisinde zeybek ve kaşık türleri yoğun olarak icra edilmektedir. Sözlü ve sözsüz icra edilen halk oyunları çoğunlukla bağlama eşliğinde, sözsüz olan ezgiler ise meydanlarda davul-zurna ya da davul-klarnet ile sergilenir. Erkek ve kadın oyunlarının farklı bir şekilde icra edildiği halk oyunları doğrultusunda oyunlu müzik türlerinin temeli olan oyun havaları da çeşitlilik göstermektedir. “Erkek dansları “Kaşıklı Zeybek” türü özelliği gösteren danslar ve “Kaşıklı Karşılama” ise kadın türü danslardır”¹⁷



Resim 11. Osman Özdenkçi Zeybek Kıyafeti ile Bağlama İcra Ederken

	Türkünün Adı	Yöresi	Kaynak Kişi	Derleyen	Notaya Alan	Repertuvar No	Makamsal Dizi	Karar Sesi	Usûl	Türü
1.	Eskişehir Zeybeği	Eskişehir	Yöre Ekibi	Osman Özdenkçi	Osman Özdenkçi	11	Hüseyni	La	9/4	Zeybek
2.	Kervan	Eskişehir	Yöre Ekibi	Osman Özdenkçi	Osman Özdenkçi	100	Acem Aşiran	Fa		?
3.	Zeybek	Eskişehir	Satılmış Kılıç	Osman Özdenkçi	Yaşar Aydaş	308	Mahur	Sol	9/8	Zeybek

Tablo 2: Osman Özdenkçi Tarafından Derlenen ve Notaya Alınan Oyun Havaları

¹⁷ <https://eskisehir.ktb.gov.tr/TR-70857/halk-oyunlari.html>

Kahramanlık ve yiğitliğin temsili olan bu türkülerde Eskişehir Zeybeği, Kervan ve Zeybek isminde üç oyun havası yöre ekiplerinden ve Satılmış Kılıç'tan Osman Özdenkçi'nin derlemesiyle notaya alınmıştır. Türkülerin hüseyini, acem aşiran ve mahur makamlarında olduğu görülmektedir. Ayrıca bu türkülerin 9/4 ve 9/8 zeybek usulü formlarında olduğu tespit edilmiştir. Türküleri notaya alma ve nota yazımı konusunda uzman bir isim olan Özdenkçi pek çok eseri notaya alarak Türk halk müziği repertuarına kazandırmıştır.

Sanatçının Türk halk müziği çalışmalarının yanısıra dönemin popüler müzik kültürüne ve Türk sanat müziği türlerine de eşlik ettiği görülmüştür. Hatta TRT repertuarında kayıtlı olmayan bazı türküleri de derlediği, bu türkülerin plak olarak usta sanatkarlar tarafından seslendirildiği tespit edilmiştir. Dönemin önemli ses sanatçısı Müzeyyen Senar'ın Odfon plak şirketinden çıkartmış olduğu "Kızım seni Ali'ye vereyim mi?" isimli türkü ise buna örnektir.



Fotoğraf 1: Osman Özdenkçi'nin Derlediği Türkünün Plak Görseli

<https://www.discogs.com/release/23899826-M%C3%BCzeyyen-Senar-K%C4%B1z%C4%B1m-Seni-Aliye-Vereyim-Mi-Sabah%C4%B1n-Scherinde>

Osman Özdenkçi'nin Plakları

Teknolojik gelişmeler ve müzikal evrimleşme sürecinde fonograf, gramofon, plak, kaset, cd-dvd, mp3 gibi birbirinden farklı araç, müziğin dillendirilmesinde aracılık etmişlerdir. Dönemin teknolojik koşullarını yakından takip eden ve teknoloji ile sanatını destekleyen sanatçılar, sanatlarındaki maharetlerini daha geniş kitlelere ulaştırabilmişlerdir.



Fotoğraf 2: Osman Özdenkçi-Emin Aldemir ve Arkadaşları Tarafından Hazırlanan Plak Görseli (Eskişehir Zeybeği)

<https://www.mamatikoleksiyon.com/urfa-divani-kadin-oyun-havasi-osman-ozdenkci-emin-aldemir-ve-arkadaslari>

Osman Özdenkçi, sahne ortamları ve müzik eğitimciliğinin yanı sıra stüdyo ortamlarında kendini kanıtlamış ve dönemin şartlarına uygun olarak plak çalışmaları yapmıştır. Bu bağlamda sanatçının en yakın dostlarından olan Emin Aldemir sanat yaşamı içerisinde Özdenkçi'nin en büyük destekçisi olmuştur. Sanatçı, Anadolu Oyun Havaları başlığı adı altında Osman Özdenkçi ve Emin Aldemir adlı bir albüm çalışması hazırlamış ve bu albümde Tamzara Oyun Havası, Urfa Divanı, Silifke Oyun Havası ve Eskişehir Zeybeği gibi türkülerin icralarına yer vermiştir.

Bunun yanı sıra Türküola, Türkofon ve Odeon gibi farklı plak firmalarında kayıtlarda bulunmuş olan sanatçı, Osman Özdenkçi-Emin Aldemir ve Arkadaşları başlığı ile Kayseri Oyun Havası, Kadın Oyun Havası, İzmir Zeybeği ve Ankara Zeybeği başlıkları altında 45'lik plak çalışmaları yapmıştır.



Fotoğraf 3: Osman Özdenkçi-Emin Aldemir ve Arkadaşları Tarafından Hazırlanan Plak Görseli (Kayseri Oyun Havası)

<https://www.45cat.com/record/va8703>

Osman Özdenkçi'nin Eşlik Ettiği Filmler

Osman Özdenkçi, Yurttan Sesler Korosu şefi Muzaffer Sarısözen yönetmenliğinde koro, konser ve etkinliklerin yanı sıra film müziklerine de önemli katkılarda bulunmuştur. Sanatçının bağlamasıyla eşlik ederek katkı sunduğu bazı filmler ise şu şekildedir:

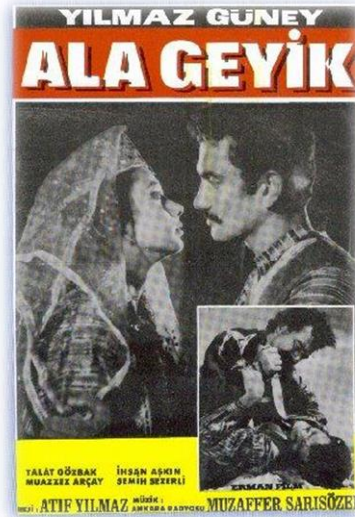


Afiş 1: Muzaffer Sarısözen Tarafından Müzikleri Yapılan ve Osman Özdenkçi'nin eşlik ettiği Sinema Filminin Afişi (Gelinin Muradı)

<https://www.beyazperde.com/filmler/film-291095/>

“Gelinin Muradı”

1957 yapımı komedi türünde olan filmin yönetmenliğini Atıf Yılmaz yapmıştır. Filmin müzikleri ise Muzaffer Sarısözen önderliğinde olup müziğin icrasında bağlama sanatçılarından Nida Tüfekçi, Osman Özdenkçi, Seyfettin Sığmaz, Ahmet Yamacı ve Coşkun Özer sazlarıyla eşlik etmişlerdir.



Afiş 2: Muzaffer Sarısözen Tarafından Müzikleri Yapılan ve Osman Özdenkçi'nin Bağlamayla Eşlik Ettiği Sinema Filminin Afişi (Ala Geyik)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Ala_Geyik_%28film,_1959%29

“Ala Geyik”

Ala Geyik, başrollerinde Yılmaz Güney ve Pervin Par'ın oynadığı yönetmenliğini ise Atıf Yılmaz'ın yaptığı 1959 yapımı Türk sinema filmidir. Filmin müzik direktörü Muzaffer

Sarisözen'dir. Müziklerde saz icracıları olarak; Osman Özdenkçi, Seyfettin Sıgmaz, Adnan Şeker, Coşkun Özer, Nezihe Darga ve Yılmaz Dağtan'dan oluşan bir topluluk sazlariyla eşlik etmiştir. (Cömert,2018, s.190)



Afiş 3: Muzaffer Sarısözen Tarafından Müzikleri Yapılan ve Osman Özdenkçi'nin Bağlamayla Eşlik Ettiği Sinema Filminin Afişi (Beyaz Mendil)

https://www.imdb.com/title/tt0261562/mediaviewer/rm1868104193/?ref=tt_ov_i

“Beyaz Mendil”

Beyaz Mendil, 1955 yapımı sinema filmidir. Filmin senaristliğini ve yönetmenliğini Lütfi Ömer Akad yapmıştır. Siyah beyaz yapım olan filmin müzikleri Muzaffer Sarısözen yönetiminde Ahmet Yamacı, Osman Özdenkçi, Nida Tüfekçi, Seyfettin Sıgmaz ve Coşkun Özer'in destekleri ile yapılmıştır. (Cömert, 2018, s.106)

SONUÇ VE ÖNERİLER

Osman Özdenkçi geleneksel halk kültürünün inşasını oluşturmada ve geleneğin korunması sürecinde önde gelen isimlerden birisidir. Özdenkçi'nin sanatıyla ilgili yapmış olduğu çalışmalar sadece geleneğin korunması sürecinde değil aynı zamanda ulusallaşma sürecinde de kültürel aracılık görevi olarak kayıtlara geçmiştir. Bağlama sazının geliştirilip tanıtılması maksatlı önemli çalışmalar yapmış, başta halk müziği olmak üzere halk kültürünü geleneksel bağlamda aslına uygun bir şekilde sergilemiştir. Bağlama icracılığının yaygınlaştırılması hususunda başta küçük yaş grupları olmak üzere bu saza meraklı herkese katkı sunmuştur. TRT repertuarında bulunan türkülerin icrasını yaparak halk müziğinin gelecek nesillere ve dönemine sevdirmesine aracılık etmiştir.

Osman Özdenkçi aynı zamanda Yurttan Sesler Korosu şefliği yapmış, birbirinden kıymetli saz ve söz sanatçısına önderlik etmiştir. Anadolu'nun köylerinde halkın kıymetli eserlerini ekip arkadaşlarıyla büyük bir özveri ile derlemiştir. Ankara halkevlerinde ve bu halkevlerine bağlı odalarda ücret karşılığı uzun dönemler bağlama dersleri vermiştir. Özdenkçi'nin TRT repertuarında kaynak kişi olarak kazandırdığı türkülerin farklı makamlarda ve usullerde olduğu tespit edilmiştir. Özdenkçi iyi bir notist ve kaynak kişi ve derlemeci olarak Türk halk müziğine önemli kazanımlar sağlamıştır.

Sanatçının sadece radyo programlarında değil, iyi bir stüdyo müzisyeni olduğu ve aynı zamanda Muzaffer Sarısözen önderliğinde dönemin önemli sinema filmlerine bağlama sazı ile eşlik

edildiği tespit edilmiştir. Halk kültürünün gönüllü hizmetkarları olan böylesine kıymetli sanatçıların değerlerinin yaşarken bilinmesi, icralarına ait ses kayıtlarının ayrıntılı olarak tahlil edilmesi ve alana kazandırdıkları hizmetlerin doğru bir şekilde aktararak yaygınlaştırılması, böylesine kıymetli sanatkarların genç nesillere sevdirilerek tanıtılması önerilebilir.

KAYNAKÇA

- Çeren, Ş.S. (1944). "*Muzaffer Sarısözen ile Bir Konuşma*". Radyo, Cilt3, Sayı:31, Haziran.
- Cömert, E. (2018). *Sivas 1000 Temel Eser, Ölümünün 50.Yılında Muzaffer Sarısözen Sempozyumu Bildirileri*, Sivas.
- Çelik, A. (2017). *Türkiyede ve Azerbaycanda Xalq Mahnılarının Toplanmasına Dair*, İzmir. Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi / Journal of Turkish World Studies, Cilt: VII, Sayı 2,
- Demiralp, Ş. (2018). *Ankara Halk Evi'nin Musiki Çalışmaları*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı Cumhuriyet Tarihi Bilim Dalı, Elâzığ.
- Kıtırıcı, B. (2021). *Anadolu'dan Bir Sanat Kenti: Eskişehir Müzikte Temsil ve Müziksel Temsil II*, İstanbul.
- Sucuoğlu, E. (2018). *Demokrat Parti Döneminde Sanat (Müzik-Tiyatro-Sinema)* Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Bilecik.
- Tenekeci, G. (2017). *TRT Repertuarında Yer Almamış Bolu İli Yöresel On Ezginin Derlenmesi* Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Anabilim Dalı, İstanbul.

İnternet Kaynakları

- Beyaz Perde. Erişim Tarihi: 22.04.2023, <https://www.beyazperde.com/filmler/film-291095/>
- Bitlisli Komple Bir Sanatkâr, Bir Musiki Adamı: Merhum Niyazi Ateşli Üstat. Erişim Tarihi: 19.04.2023, <http://bitliskentbellegi.com/Uploads/niyazi-atesli-bitlisli-komple-bir-sanatci.pdf>.
- Çokbilgi.com. Erişim Tarihi:28.04.2023, <https://www.cokbilgi.com/yazi/yildiray-cinar-kimdir-hayati-biyografi/>
- Discogs. Erişim Tarihi: 23.05.2023, <https://www.discogs.com/release/23899826-M%C3%BCzeyyen-Senar-K%C4%B1z%C4%B1m-Seni-Aliye-Vereyim-Mi-Sabah%C4%B1n-Seherinde>
- Eskişehir İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. Erişim Tarihi: 24.05.2023, <https://eskisehir.ktb.gov.tr/TR-70857/halk-oyunlari.html>
- Imdb. Erişim Tarihi: 21.05.2023, https://www.imdb.com/title/tt0261562/mediaviewer/rm1868104193/?ref_=tt_ov_i
- 45 Cat. Erişim Tarihi: 21.05.2023, <https://www.45cat.com/record/ya8703>
- Mamati Koleksiyon. Erişim Tarihi:17.05.2023, <https://www.mamatikoleksiyon.com/urfadivani-kadin-oyun-havasi-osman-ozdenkci-emin-aldemir-ve-arkadaslari>
- Repertuar Türküleri Külliyyatı (Repertükül). Erişim Tarihi: 25.05.2023, <https://www.repertukul.com/yoreler--Eskişehir>.

Vikipedi. Erişim Tarihi: 21.05.2023,
https://tr.wikipedia.org/wiki/Ala_Geyik_%28film,_1969%29

Vikipedi. Erişim Tarihi: 25.05.2023,
https://tr.wikipedia.org/wiki/Ala_Geyik_%28film,_1959%29

Kişisel Görüşmeler

TRT Ankara Radyosu Türk Halk Müziği Dilsiz Kaval Sanatçısı Ferhat Erdem [01.05.2023 tarihinde telefonla yapılan kişisel görüşme]

TRT İstanbul Radyosu Türk Halk Müziği Bağlama Sanatçısı Mehmet Erenler [14.11.2022 tarihinde telefonla yapılan kişisel görüşme]

TRT İzmir Radyosu Türk Halk Müziği Bağlama Sanatçısı İlhami Kamber [05.06.2023 tarihinde telefonla yapılan kişisel görüşme]