

BALKAN MÜZİK VE SANAT DERGİSİ

Cilt: V

Sayı: 2

Ekim 2023

BALKAN MUSIC AND ART JOURNAL

Volume: V

Issue: 2

October 2023

ISSN 2667-5439

e-ISSN: 2687-2064

BALKAN MÜZİK VE SANAT DERGİSİ

Cilt: V Sayı: 2 Ekim 2023

BALKAN MUSIC AND ART JOURNAL

Volume: V Issue: 2 October 2023

BALKAN MÜZİK VE SANAT DERGİSİ

BALKAN MUSIC AND ART JOURNAL

Cilt: V Sayı:2 Ekim 2023

Volume: V Issue:2 October 2023

Sahibi / Owner

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

Editör / Editor-in Chief

Doç. Sela Can DÖKMECİ

Yardımcı Editörler/ Assistant Editors

Öğr. Gör. Bilge Su KARACA

Dergi Yayın Kurulu / Editorial Board

Başkan / Chairman

Prof. Ahmet Hamdi ZAFER

Üyeler / Members

Prof. Cihat AŞKIN

Prof. Ahmet Hamdi ZAFER

Doç. Musa Eren İŞKODRALI

Doç. Çisem ÖNVER ZAFER

Doç. Zerrin TAN

Dr. Öğr. Üyesi Deniz YAVUZ

Dr. Öğr. Üyesi Şükri Öner DİNÇ

Dizgi Mizanpaj/ Page Layout

Dr. Öğr. Üyesi. Sela Can DÖKMECİ

Kapak Dizayn / Cover Design

Yusuf GÜNDOĞDU

İletişim Adresi/Address

T.C. Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuarı

Balkan Yerleşkesi - Edirne / TÜRKİYE

Tel.-Faks: 0284 235 80 39-40

e-mail: balkanmusicj@trakya.edu.tr

scandokmeci@trakya.edu.tr

Baskı / Publishing

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

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi Dergisi Uluslararası Hakemli Bir Dergidir.

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

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

Prof. Dr. İlker ALP
Trakya Üniversitesi

Prof. Dr. Murat Salim TOKAÇ
Haliç Üniversitesi

Prof. Cihat AŞKIN
İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Gülnara AZİZ
Ankara Üniversitesi

Prof. Anna BAGET
Conservatorio de Música Adolfo Salazar

Prof. Michael BALLARINI
*Conservatorio di Musica
Arrigo Boito*

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

Prof. Spyros GIKONTIS
Ionian University

Prof. Selim GİRAY
Pittsburg State University

Prof. Ümit İŞGÖRÜR
Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Beste TIKNAZ MODİRİ
İstanbul Üniversitesi

Prof. Alper MÜFETTİŞOĞLU
Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dimitris PATRAS
University of Macedonia

Prof. Eser Bilgeman ŞAKİR
İstanbul Üniversitesi

Prof. Elif TARAKÇI
*Mimarsinan Güzel Sanatlar
Üniversitesi*

Prof. Jiannis TULIS
Ionian University

Prof. Melihat TÜZÜN
Trakya Üniversitesi

Prof. Dr. Ahmet YARAŞ
Trakya Üniversitesi

Prof. Reyyan YÜCELEN
Hacettepe Üniversitesi

Prof. Sevil ULUCAN WEINSTEIN
İstanbul Üniversitesi

Doç. Dr. Nurten ÇETİN
Trakya Üniversitesi

Doç. Gökhan AYBULUS
Anadolu Üniversitesi

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

Prof. Sevil ULUCAN WEINSTEIN
İstanbul Üniversitesi

Doç. Ashihan AND
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Doç. Ayhan ÇETİN
Trakya Üniversitesi

Doç. Çisem ÖNVER ZAFER
Trakya Üniversitesi

Doç. Musa Eren İŞKODRALI
Trakya Üniversitesi

Doç. Dr. Verda KARAÇİL CERİT
Nişantaşı Üniversitesi

Doç. Zerrin TAN
Trakya Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Akın ARABOĞLU
Trakya Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Filiz GÜRER YÜCEL
Müzik Ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Fulya AÇIKSÖZ
Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Işıl DAĞLAR
Trakya Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Özlem TUZCU
Trakya Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Şükrü Öner DİNÇ
Trakya Üniversitesi

Öğr. Gör. Çağdaş ÖZKAN
Uludağ Üniversitesi

Öğr. Gör. Gökçe GÜVEN
Trakya Üniversitesi

Öğr. Gör. Laçın MODİRİ
İstanbul Teknik Üniversitesi

Öğr. Gör. Ozan SARI
Uludağ Üniversitesi

İçindekiler/Contents

Makaleler/ Articles

- Özden Gülsün KESKİN, Ahmet Hamdi ZAFER* (1-18)
**MÜZİKAL POSTMODERNİZM BAĞLAMINDA LUCIANO BERIO’NUN
SINFONIA (1968-69) ESERİ**
*LUCIANO BERIO’S SINFONIA (1968-69) IN THE CONTEXT OF MUSICAL
POSTMODERNISM*
- Lale HÜSEYNOVA HASANOVA* (19-40)
EASTERN MOTIFS IN VIOLIN REPERTOIRE
KEMAN REPERTUVARINDA DOĞU MOTİFLERİ
- Pınar Çelik DEMİRAY* (41-57)
PİYANO EŞLİKLİ ESER SÖYLEMENİN DİKKATE OLAN ETKİSİ
*THE EFFECT OF SINGING A PIECE WITH PIANO ACCOMPANIMENT ON
ATTENTION*
- Zeynep ABACI* (59-75)
**RESİM SANATI VE MÜZİKTE EŞZAMANLILIK KAVRAMI: CEZANNE,
PICASSO VE STRAVINSKY**
*THE CONCEPT OF SIMULTANEITY IN PAINTING AND MUSIC: CEZANNE,
PICASSO AND STRAVINSKY*
- Bilge Su KARACA* (77-92)
**PİYANODA BAŞPARMAĞI KUVVETLENDİRMEK İÇİN ETKİLİ
ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ**
*EFFECTIVE PRACTICE METHODS FOR STRENGTHENING PIANISTS’
THUMB*
- Fatih AKMAN* (93-108)
FİKİRDEN EYLEME: MUAMMER SUN
FROM IDEA TO PRACTICE: MUAMMER SUN

Esra ÇETİNER (109-126)
**SARAYDAN KIZ KAÇIRMA OPERASI'NDAKİ KONSTANZE ROLÜNÜN
ARYALARI ÖZELİNDE KARAKTER GELİŞİMİNİN İNCELENMESİ**
*ANALYSING THE CHARACTER DEVELOPMENT OF THE ROLE KONSTANZE
IN THE OPERA "THE ABDUCTION FROM THE SERAGLIO", THROUGH HER
ARIAS*

Mehmet Seyid MAS (127-136)
**BEETHOVEN'IN 3.SENFONİSİ'NDEKİ OBUA SOLOLARININ, TEKNİK
VE MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ**
*TECHNICAL AND MUSICAL ANALYSIS OF OBOE SOLOS IN BEETHOVEN'S
3RD SYMPHONY*

Mehmet Seyid MAS (137-148)
**BRAHMS'IN 1. SENFONİSİ'NDEKİ OBUA SOLOLARININ YAPISAL,
TEKNİK VE MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ VE ÖNERİLEN
ÇALIŞMA TEKNİKLERİ**
*STRUCTURAL, TECHNICAL AND MUSICAL ANALYSIS OF OBOE SOLOS IN
BRAHMS' 1ST SYMPHONY AND SUGGESTED PLAYING TECHNIQUES*

Evrin TURAN (149-171)
**WOLFGANG AMADEUS MOZART'IN ÜÇ PİYANO İÇİN KONÇERTOSU
ÜZERİNE BİR İNCELEME**
*A REVIEW ON WOLFGANG AMADEUS MOZART'S CONCERTO FOR THREE
PIANOS*

Gülay LAÇİN, Ahmet DEMİR (173-189)
**MÜZİK ALANINDA ÖZEL YETENEKLİ ÖĞRENCİLERİN BİLSEM
EĞİTİM SÜRECİ**
SAC EDUCATION PROCESS OF GIFTED STUDENTS IN MUSIC

MÜZİKAL POSTMODERNİZM BAĞLAMINDA LUCIANO BERIO'NUN SINFONIA (1968-69) ESERİ

LUCIANO BERIO'S SINFONIA (1968-69) IN THE CONTEXT OF MUSICAL POSTMODERNISM

Özden Gülsün KESKİN* Ahmet Hamdi ZAFER **

Geliş Tarihi: 03.04.2023

Kabul Tarihi: 23.06.2023

(Received)

(Accepted)

Öz: II. Dünya Savaşı sonrasında, toplumsal yaşama egemen olan ideolojik belirsizlik, savaş öncesi düşünce sistemlerinin sorgulanmasına neden olmuştur. Modernizmin eleştirisi olarak ortaya çıkan bu düşünce sistemi, postmodern tartışmaları tetikleyerek kültürel alanlarda da etkisini hissettirmiştir. İlk olarak felsefenin tartışma konusu olan postmodernizm, dönemin sanatçılarının avant-gard hareketleri sorguladıkları ve geçmişin birikimini kucakladıkları yeni üretim biçimleri doğurmuştur.

Postmodernizm, felsefe, mimari, edebiyat ve görsel sanatlarda olduğu kadar, müzikte de etkili olmuştur. Dönemin bestecileri geçmişin hazinelerini özgürce kullanabilecekleri, bozup yeniden yapabilecekleri bir ortama kavuşmuşlardır. Sanatın tüm dallarında olduğu gibi alıntılama, kolaj ve pastij yöntemlerini kullanmışlardır. Müzikal postmodernizmin en etkileyici örneklerinden biri Luciano Berio'nun (1925-2003) Sinfonia adlı eseridir. 1969 tarihli eser, yüzyılın önemli dönüm noktalarından biridir. Devasa kolajı ile dönemin ruhunu mükemmel yakın bir şekilde somutlaştırmıştır.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, Müzikal Postmodernizm, Luciano Berio, Sinfonia.

Abstract: After the World War II, the ideological uncertainty that dominated social life caused the pre-war thought systems to be questioned. This system of thought, which emerged as a critique of modernism, triggered postmodern debates and made its impact felt in cultural areas as well. First of all, postmodernism, which is the subject of discussion of philosophy, gave birth to new forms of production in which the artists of the period questioned the avant-garde movements and embraced the accumulation of the past.

Postmodernism has been influential in music, as well as in philosophy, architecture, literature, and the visual arts. The composers of the period gained an environment where they could freely use the treasures of the past, destroy and remake them. As in all branches of art, they used quotation, collage and pastige methods. One of the most impressive examples of musical postmodernism is Luciano Berio's (1925-2003) Sinfonia. The work dated 1969 is

* Arş. Gör., Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, ogulsunkeskin@trakya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5985-5340.

* Prof., Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, ahamdizafer@trakya.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8183-3159.

one of the important turning points of the century. With its huge collage, it embodied the spirit of the period in a near perfect way.

Keywords: Postmodernism, Musical Postmodernism, Luciano Berio, Sinfonia.

1. GİRİŞ

Postmodern teriminin ilk kullanılışı Arnold Toynbee'nin 1939 tarihli, *Bir Tarih İncelemesi* eserindeyse de, yaygın olarak anılmaya ve tartışılmaya başlanması II. Dünya Savaşı'ndan sonradır. Postmodernizm terimi, 1960'lı yıllarda Fransa'da başlayan teorik çalışmaların ışığında felsefe alanında anılmaya başlanır. Özellikle Fransız düşünür Jean-François Lyotard'ın 1979 yılında yayınlanan *La Condition Postmoderne* (Postmodern Durum) adlı kitabının ardından Avrupa'da kabul gören ve sıkça kullanılmaya başlanan bu terim, çoklu karmaşık yapısı nedeniyle muğlak bir anlam taşımaktadır. Genel olarak modernizm sonrası ve hatta ötesi anlamında bir tanımlama olarak kullanılan bu terim, modern kültüre ait temel kavramların ve düşünce sistemlerinin sorgulanması ve hatta yadsınmasıyla ortaya çıkmaktadır.¹ 1930'ların sonunda Modernizm sorgulanmaya başlanmış, gerçekleştirilmek istenen büyük ülkelerin, ilerlemeciliğin ve insanın özgürleşmesinin amacına ulaşmadığı görülmüştür. Modernizmle paradoksal bir ilişki içinde olan postmodernizm, modernizmden kaynaklanır ve onun sorunsallaştırılması, sorgulanması anlamlarına gelmektedir. Postmodernizm, Modernizmin Aydınlanma düşüncesine duyulan inancın sarsılması sonucu, batılı modern felsefenin temel kavram ve kategorilerinin sorunsallaştırılması ve ilkelerinin yerinden edilmesiyle sonuçlanan felsefi bir eğilimdir.

Görsel sanatlarda kullanıldığı biçimiyle postmodernizm teriminin kaynağı mimarlıktaki belli bir akımın, özellikle Le Corbusier, Gropius ve Mies van der Rohe'nin yarattıkları uluslararası üslubun sona erdiğini ileri süren mimari eleştiridir. Bu görüş, sanat eleştirisinde Modernizmin toptan yadsınması anlamına geliyordu: Buna göre modernizm hiç gerçekleşmemiştir.² Postmodernizm, 1960'lardan bu yana modern sanatların veya edebiyatın felsefesine ve uygulamalarına meydan okuyan çeşitli sanatsal hareketlerden biridir. Edebiyatta bu, düzenli bir dünya görüşüne ve dolayısıyla metinlerin biçimi ve anlamı hakkındaki sabit fikirlere karşı bir tepki anlamına gelir. Postmodern yazı ve sanat, ototelik sanat ve orijinal şaheser gibi modernist ideallere, ayrıca eleştirel teorilerin çoğalmasına, özellikle de yapısökümcülük ile ve "yüksek" ve "düşük" kültür arasındaki ayrımın yıkılmasına

¹ Evrim Demirel, "Müzikte Postmodernizm", *E-Journal of New World Sciences Academy*, NWSA-Fine Arts, 2013.8.4.D0141, İstanbul 2013, s. 380.

² Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, 1. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2015, s. 339.

Tez Özeti

yol açmıştır.³ Postmodern zamanlarda, sanatta avant-gard bir karşı çıkıştan söz edilemez. Bu dönemdeki sanatçı ve sanatsal üretime postmodern diyebilmek güçse de, sanatçıların yaklaşımları ve sanatsal üretimleri postmodern düşünce sistemiyle sorgulanabilir ve eleştirilebilir. Bu nedenle *postmodern sanat* kavramı yerine, *sanatta postmodernlik*, *postmodernite* ya da *postmodern durumdan* bahsetmek mümkündür. Sanatta postmodernite, modern sanatın varsayılan aşkınlaştırıcı, ulu, kutsal halini reddeder ve onun evrensel nihai değerlerini eleştirir. Fakat bu eleştiriler sadece bir karşı duruş olarak nitelendirilemez.⁴ Güzel sanatlarda postmodern yönelim, modern sanatın seçkinci, özgün, misyon ve mesaj kaygısı taşıyan anlatımını reddeder, sanatçının uzman ve otorite konumu azaltmaya gayret eder. Bu yüzden, *sanat* ve *sanatçı* sözcükleri yerine *katılım*, *katılımcı* ve *performans* sözcükleri benimsenir.

2. MÜZİKAL POSTMODERNİZM

Çeşitli önemli olaylar müzik tarihinin seyrine damgasını vurmuştur. Bunlar arasında müzik notasyonundaki önemli gelişmelerden, müziğin ve müzisyenlerin toplumsal statüsündeki önemli kaymalardan, yeni çalgı, efektif çalım tekniklerinin ve teknolojilerinin yanı sıra yeni üslupların, ekollerin, teorilerin ve kitapların yaratılmasından bahsetmek mümkündür. 20. yüzyılda da, bu belirteçlerin her biri, bu dolambaçlı ve yer yer çekişmeli zaman çizelgesinin inşasına zengin bir şekilde katkıda bulunmuştur.

1960'ların sonundaki düşünsel ortam görsel sanatlarda olduğu kadar müzikte de karşılığını bulmuştur. Teknolojik olanakların gelişimi ve çeşitliliği, müzikte ve müzik üretiminde elektronik gereçlerin kullanılabilirliğini arttırdığı gibi, plakçılık sektörünün de gelişmesini tetiklemiş ve bu da “yeni” müziğin daha geniş kitlelere ulaşabilmesini sağlamıştır. Müziğin kolay ulaşılır ve satılır olması, çoğu besteciyi daha kolay anlaşılır bir müzik yapma arayışına yöneltir. Müzikte de -edebiyatta olduğu gibi- kolaj, pastij ve alıntı teknikleriyle -felsefede olduğu gibi- geçmiş hatırlanır ve sorgulanır. Schönberg, bu durumu “kolaycılığa kaçmak” olarak adlandırmış ve “kolaylık yüzeysellikle eş anlam taşımaktadır” demiştir. Daha sonra Boulez ise, “Schönberg ölmüştür” diyerek besteciyi eski kalıplara saplanmakla suçlamıştır.⁵

³ “Postmodernism”, <https://www.britannica.com/summary/postmodernism-philosophy>, (20.03.2023).

⁴ Evrim Demirel, a.g.m., s. 380.

⁵ Beatrice Ramaut Chevassus, *Müzikte Postmodernlik*, 1. Basım, Pan Yayıncılık, İstanbul 2004, s. 23.

Postmodernizm, kesin olmayan bir müzikal kavramdır. Bu terimle kastedilenin bir dönem, estetik, bir dinleme tavrı ya da bir besteleme pratiği olup olmadığı belirsizdir. Bazı eleştirmenler için, postmodernizmin tanımlayıcı kompozisyon pratiği, izleyicilerin zevk alacağına inanılan prosedürler ve materyaller kullanarak ulaşmaya yönelik kasıtlı girişimidir: Diyatonisizm, kolay tekrarlanabilir ezgiler, metrik düzenlilik, kolay eşlik edilir ritimler, tonalite ve uyumlu armoniler.⁶ Amerikalı besteci müzik teorisyeni Jonathan D. Kramer (1942-2004) tarafından, 2002 yılında yayınlanan *Postmodern Music, Postmodern Thought* başlıklı kitaptaki *The Nature and Origins of Musical Postmodernism* isimli bölümünde, postmodern müziğin özellikleri 16 maddeyle ortaya konmuştur:

1. Modernizmin basit bir yadsınması ya da devamı değildir, fakat ikisinin de özelliklerini taşır;
2. Bir seviyede ve bir şekilde alaycıdır;
3. Geçmişle bugünün yöntemleri arasındaki sınırlara saygı göstermez;
4. "alt kültür" ve "üst kültür" stilleri arasındaki bariyerleri kırmamanın yöntemlerini arar;
5. Çoğunlukla sorgulanmadan kabul gören, yapısal bütünlük değerini hafife alır;
6. "Popülist" ve "elitist" değerler arasındaki ayrımı kabul etmeyi reddeder;
7. Bütüncül formlardan sakınır (Örneğin bir eserin bütününe tamamen tonal, dizisel ya da önceden belirlenmiş bir biçimin içinde olmasına izin vermez);
8. Müziği özerk olarak değil, kültürel, sosyal ve politik bağlamlarla ilgili olarak görür;
9. Birçok kültür ve geleneklerden referanslar ve alıntılar içerir;
10. Teknolojiyi yalnızca müziği korumanın ve iletmenin bir yolu olarak değil, aynı zamanda müziğin üretimi ve özünde, derinde yer alan bir kavram olarak görür;
11. Çelişki ve ayrıklıkları benimser;
12. İkili zıtlıklara şüpheli yaklaşır;
13. Süreksizlik ve parçalanmışlıklar içerir;
14. Eklektisizm ve çoğulculuğu kapsar;
15. Çoklu zamansallık ve çoklu anlamlar sunar;

⁶ Jonathan D. Kramer, "The Nature and Origins of Musical Postmodernism", *Postmodern Music Postmodern Thought*, 1. Basım, Routledge Publish, A.B.D. 2002, s. 13.

Tez Özeti

16. Partisyonda olduğundan çok, dinleyiciye anlaşılabilir bir yapı ve anlam sunar.⁷

Müzik tartışmalarında, “postmodern” in açık farkla en sık kullanılan anlamı üslup anlamına gelir ve birçok yazar üslup özellikleri listeleri derler; bu listeler, kültürel teoride iyice eskimiş bazı sözcükleri içeren listelerdir: Metinlerarasılık, göndermeler-arasılık, pastiş, kolaj, parçalanma (fragmentasyon), derinliksizlik, konunun parçalanması. Müzik tartışmalarında postmodern teriminin bir başka kullanımı da postmoderniteyi, tarihi bir an olarak tanımlar.⁸

Felsefe, edebiyat, görsel sanatlar ve özellikle mimarideki tartışmaların çokluğuna rağmen, Avrupa müzikolojisi, postmodernite kelimesine tamamen karşı değilse bile oldukça şüpheci kalmıştır. Plastik sanatlarda gördüğümüz, bir “izm” içeren 20. yüzyıl akımları, müziği etkilememiştir. 1937 doğumlu Amerikalı besteci Robert Moran, kendisine yeni bir müzisyen olup olmadığı sorulduğunda şu sözlerle yanıt vermiştir: "Bu nedir, hiçbir fikrim yok. Gazeteciler, sanatçılar için "avant-garde" ve sanat eserleri için de "minimalizm" gibi etiketler icat ederler."⁹ David H. Cope, *New Directions in Music* adlı kitabında, kültürel postmodernizm tartışmalarının sürdüğü dönemi, müzikte *post avant-gard* olarak tanımlar.¹⁰ Avant-gard müziğin daima en yeniyi hedefleyen deneysellik anlayışının bir yan etkisi olarak, geçmişin müziğine duyulan önyargının post avant-gart bestecilerce kırıldığını savunur.¹¹

Beatrice Ramaut-Chevassus ise çevirisini İlhan Usmanbaş'ın yaptığı *Müzikte Postmodernlik* isimli kitabında müzikal postmodernizmin besteleme tekniklerini 6 maddede özetlemiştir.

I. Ezginin öncüllüğü: Avant-gardın atematik, atonal, aritmik, müziğin tüm parametrelerinin diziselliğine karşıt olarak ezgiye geri dönüş. Postmodernliğin getirmek istediği şeylerden biri duyuş için geçerli olabilecek figür tekrarlarını dinleyiciye nirengi noktaları olarak duyurmak, parçanın oluşum biçimini izletmektir. Ezgiye, tonal olana ve modaliteye geri dönüş, duyuşun basamaklarından biridir.¹² Pousseur, Stockhausen ve Pärt, bu stile örnek eserler yazmışlardır.

⁷ Jonathan D. Kramer, *a.g.m.*, s. 16-17.

⁸ Timothy D. Taylor, “Music and Musical Practices in Postmodernity”, *Postmodern Music Postmodern Thought*, 1. Basım, Routledge Publish, A.B.D. 2002, s. 94.

⁹ Evrim Demirel, *a.g.m.*, s. 381.

¹⁰ David H. Cope, *New Directions in Music*, 4. Basım, Wm. C. Brown Publishers, A.B.D. 1984, s. 336.

¹¹ David H. Cope, *a.g.e.*, s. 337.

¹² Beatrice Ramaut Chevassus, *a.g.e.*, s. 30.

II. Tekrarlama, minimalizm: Modern müziğin örtük ve fark edilmesi zor tekrarlarına karşılık, bu yeni teknik salt tekrarı bir üslup haline getirir. Minimalizm Jonathan Kramer'in birinci maddesini doğrular bir nitelik göstermektedir. Bir yandan avant-gard bir hareket gibi radikal bir tavır ortaya koyarken, bir yandan da ezgisel ve armonik dilde çok basit ve sade bir tutum sergileyerek modernizmin hem reddi hem de devamı olma özelliklerini bir arada taşır. Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass ve LaMonte Young gibi Amerikalı sanatçılar minimalist müziğin öncü bestecileri olarak bu akım içerisinde birçok yapıt bestelemişlerdir.¹³

III. Yeni yalınlık, neoromantizm: Minimalizmin, müzikal kesitlerdeki küçük parametrik değişimlerle duyurulan sürekli tekrara karşılık, tonal ezgilerin zengin bir orkestrasyonla duyurulan tematik tekrarları. Wolfgang Rihm'in müziği, bu stildeki en önemli örneklerdendir.

IV. Alıntı, eğretilmeli dönüş: Bir nostalji üzerinden belleği harekete geçiren alıntı, postmodernliğin en önemli özelliklerinden birisidir. Postmodernizmin geçmişle olan ilişkisi neoklasik deyiştekinden daha da ön plandadır. Burada geçmişten gelen müzikal alıntı yeni ortamda yabancı bir öge olarak kalır. Postmodernizm metinlerarasılığı tanır ve onu içine alır.¹⁴ Bu teknik aracılığıyla, bellek harekete geçirilerek geçmişle bağ kurulur. Başta Nono, Huber ve Kagel olmak üzere çok sayıda besteci bu tekniği kullanmıştır.

V. Kolaj: Alıntının daha bir genişçesi olarak kullanılır, bir bakıma yazılışı yeniden yazmak gibidir; ne ki, esas müzikle alıntılanan müzik arasındaki uyumsuzluk artık söz konusu olamaz.¹⁵ Besteciler farklı ihtiyaçlara göre farklı kolaj teknikleri kullanmışlardır. Elektronik olanaklardan yararlanmak da mümkündür. Alınan parçalar üst üste konabilir, yeniden işlenebilir, bir bestecinin tüm müzikal karakteri de taklit edilebilir. Tekniğe dair en önemli örnekler Cage, Berio ve Kagel'in eserleridir.

VI. Yerele dönüş: Bu yönelim de modernizmin bireyci ve seçkinci düşüncesinin karşıtıdır ve geçmişle bağ kurmanın bir başka yoludur. 19. yüzyıl ulusalcılık akımından farklı olarak yerel müziği tamamen kullanarak çoksenslendirmek değil, stilize ederek, yenileştirerek ya da göndermeler yaparak başvurur. Takemitsu'nun eserleri en önemli örneklerindendir.

¹³ Evrim Demirel, a.g.m., s. 383.

¹⁴ Evrim Demirel, a.g.m., s. 384.

¹⁵ Beatrice Ramaut Chevassus, a.g.e., s. 46.

3. LUCIANO BERIO, *SINFONIA (1968-69)*

Luciano Berio'nun ilk olarak 1968'de New York Filarmoni Orkestrası'nın 125. yıldönümü için dört bölümlük bir eser olarak yazdığı, ancak daha sonra beş bölüme genişlettiği Sinfonia'sı, bir tür olarak senfoninin uzun tarihinin temeli olan "birlikte ses çıkarma" fikrini çıkış noktası olarak almaktadır.¹⁶ Eseri prömiyerinde bestecinin kendisi yönetmiştir ve orkestraya *The Swingle Singers* eşlik etmiştir. Berio, ilk haliyle dört bölümlü olarak yazılan ve prömiyerinde de dört bölümlü olarak icra edilen esere daha sonra, diğer bölümlerde sunulan müzikal fikirlerin bir özeti niteliğinde beşinci bir bölüm eklemiştir.¹⁷ Eser, ünlü orkestra şefi Leonard Bernstein'a adanmıştır.

Sinfonia başlığının klasik formla hiçbir ilişkisi yoktur - bunun yerine sekiz sesin ve enstrümanın veya daha geniş anlamda farklı şeylerin, durumların ve anlamların "birlikte tınlaması" şeklindeki etimolojik anlamıyla anlaşılmalıdır. Berio, kelimeyi resmî tarihsel gelişiminden ziyade anlamsal değeri için seçmiştir. Sinfonia'nın müzikal gelişimi her zaman sesler ve çalgılar, bir yanda konuşulan ve söylenen sözler, diğer yanda eserin tüm armonik yapısı arasındaki bir süreklilik ve özdeşlik araştırmasıyla koşullanmıştır. Bu nedenle, metnin algılanması ve anlaşılması hiçbir zaman doğal karşılanmaz, aksine çalışmanın ayrılmaz parçalarıdır: Farklı anlama dereceleri, hatta "tam olarak duyamama" deneyimi bile müzikal süreç içinde metnin doğası için gerekli kabul edilmelidir.¹⁸

Luciano Berio'nun elektronik müziğe maruz kalması, genelde akustik müzik ve özelde de Sinfonia'yı yazma şeklini değiştirmiştir. Elektronik müziğin etkisi enstrümantasyon, amplifikasyon, kelime seçimi ve melodik içerikte duyulabilir. Her besteci, geçmişte dinlediği müziklerden ve bestelediği eserlerden hem bilinçli hem de bilinçsiz olarak etkilenir. Keene'e göre, her besteci hem kendi sürekliliğinin hem de daha geniş müzik sürekliliğinin bir parçasıdır. Senfoninin enstrümantasyonu en açık etkidir. Elektronik bir org gereklidir. Orgun hemen yanında bir klavsen ve piyano bulunur. Bu seçim tek başına barok, klasik ve çağdaş klavye ailesi üyelerini

¹⁶ Tom Service, "Symphony guide: Luciano Berio's Sinfonia", <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/nov/05/symphony-guide-berio-sinfonia-tom-service> (01.03.2023).

¹⁷ Carlos Eduardo da Silva Vieira, "Luciano Berio: Sinfonia (1968-9)", *Term paper submitted as partial fulfillment of the requirements for the course on Proseminar Music 20th Century MUS 558*, University of Alabama Fall 2012, s. 9.

¹⁸ Luciano Berio, "Sinfonia (Author's Note)", <http://www.lucianoberio.org/sinfonia-authors-note?1683069894=1>, (01.03.2023).

bünyesinde barındırarak, klavyenin bu dönemler boyunca tarihini somutlaştırır.¹⁹ Hatta bu topluluğa bir arp da kendisi tarafından eklenmiştir. Büyük orkestra için bestelenmiş olan parçaya ayrıca elektronik org, elektronik klavsenin yanı sıra alto ve tenor saksafonlar eklenmiştir. Orkestrasyonu sekiz vokalist dışında seksen bir çalıcıdan oluşmaktadır. Sahne düzeni, performans notlarında verilmiştir ve bölümlerin her biri için mekânsal konumların bir diyagramını içerir. Kemanlar genelde olduğu gibi iki gruba değil üçe ayrılır ve sahne boyunca soldan sağa çapraz olarak yerleştirilir. Üç perküsyonist, I. ortada olmak üzere, mümkün olduğunca birbirlerinden uzakta konumlandırılırlar. Vokalistler ise orkestra şefinin hemen önünde, ayakta dururlar ve duyulmak için mikrofona ihtiyaç duyarlar. Berio orkestrada, özellikle perküsyon ve piyanoya genişçe bir rol vermiştir. Orkestrasyon, bazı partilerin katlanması ve kesitsel bir yaklaşımı içerir. Sürdinli çalma ve armoniklerin kullanımı dışında çok az efektte başvurulmuştur ve denge, gürlüklerin dikkatli bir şekilde ele alınmasıyla tesis edilir.²⁰

Sinfonia'nın beş bölümü toplamda 35 ila 40 dakika sürer. Hedeflerinden biri, çeşitli kaynaklardan gelen, çeşitli sembolik öğeler içeren ve çeşitli ses seviyelerine sahip birçok sesin bir araya getirilerek tek bir ses manzarası oluşturacağı bir eser yaratmak; bir diğeryse şarkıcıları birer çalgı gibi orkestra ile tamamen bütünleştirmektir. Denge ve etki için Berio, yaylı çalgılar bölümü ve konsertmaister için mikrofonlar yerleştirir. Özellikle şarkıcıların senfoniye asla gölgede bırakmaması gerektiğini vurgulamaktadır. Ayırma, karıştırma ve dengeleme üzerine çokça düşünür. Besteci, tonmaister ve mixaj masasının dinleyicilerin arasına; efekt ve denge için mikrofonları stratejik noktalara yerleştirilmesini tavsiye etmiştir. Dinleyicinin bakış açısından, ses mühendisinin tıpkı bir stüdyo mühendisi gibi ideal mikşajı elde edebileceği düşünülebilir.²¹ Enstrümantasyon, amplifikasyon, ses katmanlarındaki sonorite, sesin işlenmesi, karmaşık ses arayışı ve melodik içerikte elektronik müzik etkisi duyulabilir. Yine de besteci burada daha çok akustik müzik yazmaya odaklanmış durumdadır. Bestecinin kayıt stüdyosundaki deneyimleri, sahne potansiyeli hakkında yeni keşifler yapmasına yardımcı olmuştur. Örneğin elektronik perde bükme tekniklerine benzer bir etki duyurmak üzere, tellerde yavaş glissandolar kullandığında olduğu gibi. Bu çalışmanın hem armoni hem de tonalite açısından birçok yönü vardır. İlk bölümde akor kümeleriyle başlayan Berio, kısa süre

¹⁹ David Mitchell, "Sinfonia by Luciano Berio Analysis by David Mitchell", <https://www.yumpu.com/en/document/view/41962166/1-sinfonia-by-luciano-berio-analysis-by-david-mitchell-music> (01.03.2023).

²⁰ David H.Cope, *a.g.e.*, s. 349.

²¹ Carlos Eduardo da Silva Vieira, *a.g.e.*, s. 17.

Tez Özeti

sonra onları oldukça tonal olan bir Cm7 akoruna dönüştürür. Bir fa sesi çalan tüm çalgılarla başlayan ikinci bölümün sonlarına doğru bir kez daha uyumlu bir armoni kullanır. Bu nedenle Sinfonia, tonal ve tonal olmayan malzemelerin armonik olarak kendiliğinden bir sentezidir denilebilir.

Üslup olarak Sinfonia, müzikte postmodernizmin zirvelerinden biridir. Berio Sinfonia'da, farklı kaynaklardan gelen ses ve çeşitli müzik yamalarını üst üste bindirir, farklı yazarlardan ve diğer edebi olmayan kaynaklardan gelen çeşitli değişlerdeki metinleri yan yana getirir. Berio'nun kendisi Bach, Berlioz, Brahms ve Strauss'dan alıntılara yer verdiğini belirtmektedir. Stravinsky, Schönberg, Boulez, Stockhausen, Lévi-Strauss ve Beckett ve bir Martin'den alıntılar ve Luther King'in konuşması. Ancak en önemli alıntı üçüncü bölümde Mahler'in İkinci Senfonisi'ndendir.

Her zaman tam olarak yeniden ortaya çıkan, sonra kaybolan ve sonra geri gelen bir iskelet. Yine... Ama asla yalnız değil: Ona baştan sona "müzik tarihi" eşlik eder. Kendisi, tüm seviyeleri ve referanslarıyla - ya da en azından parçalarıyla - benden hatırlar. Sık sık başka bir şey olduğu kabul edildiğinde, kontrol edebildiğim tarih farklı referanslarla aynı anda devam ediyor.²²

Berio'nun Sinfonia'sı, basit bir yaratıcı çabadan çok daha fazlasıdır. Kültürel bir nesne olarak müziğe farklı bir bakış açısının tezahürüdür. Batı klasik müziği, en yaratıcı ve asi biçimlerinde bile, bestecinin bakış açısına göre, dogmatik olma ve çeşitliliğe hoşgörüsüz olma eğilimindedir. Bunun güzel bir örneği, Theodor Adorno'nun Béla Bartók'unda kültürün sessizliğini inşa etmenin, yeniden inşa etmenin ve yapıbozumuna yönelik Almanların kendine gönderme yapma biçimidir; bir şekilde değil, daha çok müzik dillerinin çoklu olasılıklarının işaretleri olarak. Berio'ya göre vokal müziğin tarihi aynı zamanda metinden müziğe çevirinin de tarihidir.²³

3.1. Birinci Bölüm

İlk bölümün metni, Claude Lévi-Strauss'un yazdığı *Le Cru et le Cuit*'den (Çiğ ve Pişmiş) bir dizi kısa parçadan, özellikle de yazarın suyun kökeniyle ilgili Brezilya mitlerinin yapısını ve semboljisini analiz ettiği kısımlar ile ve benzer yapı ile karakterize edilen ilgili mitlerden oluşuyor.²⁴

Claude Lévi-Strauss'un *Le Cru et le Cuit* adlı eseri, Sinfonia'nın açılış bölümü için hem ilham kaynağı hem de metin görevi görüyor. Metin indirgeme, metni

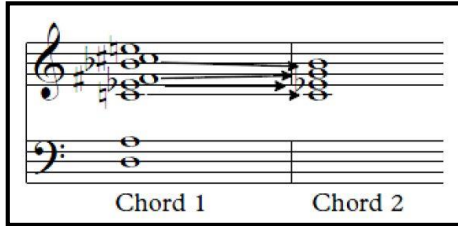
²² Luciano Berio, *Two Interviews*, Marion Boyars Publishers, 1. Basım, A.B.D. 1985, s. 97.

²³ Carlos Eduardo da Silva Vieira, *a.g.e.*, s. 9.

²⁴ Luciano Berio, Sinfonia (Author's Note).

parçalama ve kromatik doygunluk ile üçüncül armonik bir dil arasında gerilim yaratma gibi sonraki bölümlerde geliştirilecek olan yöntemlerin çoğu, bu bölümde Berio tarafından tanıtılmaktadır. David Osmond-Smith'in belirttiği gibi, tüm çalışmanın ana konuları olarak hizmet edecek iki bileşen olan su ve ateşin başlangıcını tartışan, Lévi Strauss'un derlediği açıklamalı hikâyeleri içeriyor. Berio, *Le Cru et le Cuit*'nin ateş bölümlerinde bile suyla ilgili metinler kullanır ve üçüncü bölüm, çeşitli şekillerde suyla bağlantılı çalışmalardan alıntılarla doludur. Beşinci bölümde ateşe bağlı önemli miktarda müzik ve dil bulunsa da burada da su göndermeleri ağırlıktadır. Ayrıca birinci bölümde tanıtılan, ardından ikinci bölümde ima edilen ve son olarak dördüncü bölümde doğrudan ele alınan bir “kan” teması vardır. Bu unsur öncelikle müzikten çok sözlerle aktarılır.

Bu bölümde kullanılan armonik malzeme oldukça ekonomiktir.



Görsel 1. Birinci bölümdeki akor yürüyüşü

Bölümü tam olarak anlamak için, 1. ve 2. akorların birbiriyle nasıl etkileşime girdiğini anlamak önemlidir. İlk akorun ortaya çıkmasından sonra, Berio her zaman Cm7 akorunu duyurur. Sonuç olarak, dinleyici bunu armonik yürüyüş olarak algılar. Ancak, tam olarak belirleyici olmadığı için, hareketin bir başlama ve bir de yeniden başlama duygusu vardır. Armonik çerçevenin basitliğine rağmen, besteci sadece armonik bir söylemden ziyade dokulardan oluşan bir müzik yaratmayı başarır. Statik uyum ile ileriye doğru hareket eden malzeme arasındaki karşıtlık; üçlüler ve beşliler ile istikrar sağlar ve tritonlar parçayı ileriye taşır.²⁵

3.2. İkinci Bölüm: *O King*

Sinfonia'nın ikinci bölümü, Martin Luther King'in anısına bir övgüdür. Sekiz ses aralarında kara şehidin adını oluşturan sesleri değiş tokuş eder, ta ki adı açıkça telaffuz edilene kadar: “Ey Martin Luther King”.²⁶

Berio'nun Sinfonia'sının ikinci bölümü, Martin Luther King için bir trenodi olan “O King” adlı yakın tarihli bir bestesine dayanmaktadır. 1967'de *Aeolian Players* için yaratılan bu bestenin enstrümantasyonu piyano, mezzosoprano, flüt, klarnet, keman ve çellodan oluşmaktadır. Berio, bu eseri oda müziği anlayışından

²⁵ Carlos Eduardo da Silva Vieira, *a.g.e.*, s. 19.

²⁶ Luciano Berio, “Sinfonia (Author's Note)”.

Tez Özeti

ödün vermeden Sinfonia'ya dâhil etmeye karar verdikten sonra, Sinfonia için çalgısal paletini genişletmiştir. Korodaki metin yönetimi, ikinci bölümün en önemli unsurlarından biridir; sesli harfleri ve ardından sessizleri sunduktan sonra, King'in adını tamamlamak için hepsi sonuçta birleştirilir.²⁷

David Osmond-Smith ses malzemesinin işletilmesindeki temel prosedürleri incelemiştir. Buna göre, yirmi bir notalık perde döngüsü ve kromatik bütünlük sunan bir dizi ekstra nota, müziğin kompozisyonunu oluşturur. Aynı zamanda perde setine bir tür dizi işlevi gören yirmi notalık bir ritmik set de mevcuttur. Berio, çok daha diyatonik bir perde koleksiyonuyla da olsa, bu parçadaki tüm dizisellik fikirlerini oldukça spesifik bir şekilde uygulamaktadır.²⁸

Sesler sürekli "O (ey) Martin Luther King" sözlerini söylemeye hazırlanır. Genel seslendirme hafif ve havadardır ve fonemlerin birbirini kelimelerle aynı sırayla takip etmesi gerekmez. İlk başta sadece sesli harfler söylenir. Zaman geçtikçe sessiz harfler eklenir ve sonuca doğru koro, zar zor fark edilse de nihayet tüm cümleyi söyler. Berio, tüm orkestranın kısa, güçlü, keskin kümelerini bu fonem grubunun ortasına yerleştirmemiş olsa, her şey sakin ve dingin olur. Ve kümeler, silah seslerini taklit ederek, seslerin ağıtlarına sivil haklar hareketinin trajik tarihiyle bağlantılı gerekli saldırganlık ve şiddet izlenimini verirler.

3.3. Üçüncü Bölüm: *In ruhig fließender Bewegung*

Üçüncü bölümün ana metni, Samuel Beckett'in *The Unnameable* (Adlandırılmayan) adlı eserinden çok sayıda "günlük hayat" göndermesi ve alıntısı oluşturan parçalardan oluşur. Berio, kendisinin kaleme aldığı program notunda, eser için şöyle yazmıştır:

Sinfonia'nın üçüncü bölümü belki de şimdiye kadar yazdığım en "deneysel" müzik olduğu için daha detaylı bir yorum gerektiriyor. Bu, Gustav Mahler'e (çalışmaları son iki yüzyılın tüm müzik tarihinin ağırlığını taşıyor gibi görünüyor) ve özellikle İkinci Senfonisinin (Diriliş) üçüncü bölümüne -Scherzo'ya- bir saygı duruşudur. Mahler, Sinfonia'nın üçüncü bölümünün müziğinin bütünü için ne ise, Beckett de metnin bütünü için odur. Sonuç, Mahler'in İkinci Senfonisi'ndeki Scherzo'da Cythera'ya yapılan bir tür yolculuktur. Mahler'in bölümü, çerçevesi içinde çok sayıda müzikal karakter ve göndermenin çoğaldığı bir jeneratör ve aynı zamanda bir kapsayıcı gibi ele alınır; Bach'tan

²⁷ Carlos Eduardo da Silva Vieira, *a.g.e.*, s. 19.

²⁸ David Osmond-Smith, *Playing on Words: A Guide to Luciano Berio's Sinfonia*, London Royal Musical Association, England 1985, s. 16.

Schönberg'e, Brahms'tan Strauss'a, Beethoven'dan Stravinsky'ye, Berg'den Webern'e, Boulez'e, Pousseur'a, bana ve başkalarına giderler. Farklı müzikal karakterler her zaman Mahler'in Scherzo'sunun akıcı armonik yapısına entegre edilmiştir. Farklı bir ışığa veya yeni bir bağlama yerleştirilen, aniden farklı bir anlam kazanan tanıdık nesnelere veya yüzlerde olduğu gibi, etkileşime girer ve kendilerini dönüştürürler. Farklı ve çoğu zaman ilgisiz müzikal karakterlerin birleştirilmesi, Sinfonia'nın üçüncü bölümünün, Mahlerian bir objet trouvé üzerine bu meditasyonun ana motivasyonu olabilir.

Mahler'in Scherzo'sunun Sinfonia'daki varlığını tarif edecek olursam, aklıma en spontane olarak gelen görüntü, sürekli değişen bir manzara içinden akan, bazen yer altına inen ve bambaşka bir yerde ortaya çıkan, bazen de çok belirgin olan bir nehir imgesidir. Bazen tamamen kaybolan yolculuk, ya tamamen tanımlanabilir bir form olarak ya da çevredeki müzikal olaylar dizisinde kaybolan küçük ayrıntılar olarak sunulur.²⁹

Parçanın en hacimli bölümü üçüncüdür. *In ruhig fließender Bewegung* 'de (sakin, akıcı bir hareket ile), Mahler'in İkinci Senfonisi'nde Scherzo'ya verdiği adla aynıdır. Berio, Mahler'in bestelerinin büyük bir hayranıydı. Onu incelemek için çok zaman harcamış ve bu süreç, parçalarından birini buna dayandırma fikrine ilham olmuştur. Aslında, zamanının diğer birçok bestecisi Alman senfonistinden ilham almıştır; Mahler'i anlamak için zaman harcayan sadece Berio değildir. 1960'lardan itibaren Mahler'in müziğine olan ilginin artmasıyla, o zamandan beri postmodernizm bayrağı altında bir araya getirilen çok çeşitli Mahler stilinde kompozisyon eğilimi gündeme gelmiştir. Dönemin birçok bestecisi için, stillerin etkileşimi ve stilistik hegemonyanın itirazı bakımından Mahler önemli bir emsal teşkil eder. Schnittke'nin makalesi Mahler'in müziğine dayanan ve onun alanını genişletmeye çalışan üslup deneylerini içeren dönemin iki eserinden bahseder: Jan Klusak'dan *Bir Mahler Teması Üzerine Çeşitlemeler* (1960-62) ve Luciano Berio'dan *Sinfonia* (1969). Benzer bir şekilde Mahler'in müziğini işleyen diğer besteciler arasında George Rochberg, Lukas Foss ve Alfred Schnittke de bulunmaktadır.³⁰

Schnittke'nin müziği, ayrıntı ve soyutlama arasında değişen diyaloglar içerir. Çok biçimli diyalogun en kesin türü, alıntı yapma eylemi aracılığıyla bir sesin

²⁹ Luciano Berio, "Sinfonia (Author's Note)".

³⁰ Gavin Thomas Dixon, "Polystylism As Dialogue: A Bakhtinian Interpretation of Schnittke's Symphonies 3, 4, and His Concerto Grosso No.4/Symphony No.5.", (Doktora Tezi, Londra: Goldsmiths College, 2007), s. 23.

Tez Özeti

kaynağı olarak gerçek bir besteciye başvuran diyalogdur. İlk besteciler, Beethoven'ın birinci senfonisi ve Keman Konçertosu'nun kadenzası gibi parçalarla iletişim kurarlar; bu tür bir söylem Berio'nun Sinfonia'sının üçüncü bölümünde de duyulabilir.³¹

Mahler'in İkinci Senfoni'sinin üçüncü bölümü olan Scherzo'su devinen bir uzam olarak tüm olup biteni taşımaktadır. Mikrofonlanmış seslerle genişlettiği Scherzo kesilip biçilerek dinleyicinin önüne çıkar, teatral serüveni sırtlar götürür. Başka kolajlarla kesilen ve sonra yeniden oluşan Scherzo adeta atomlarına ayrılmış moleküler bir yapı gibi, zaman içinde sürüklenip gitmektedir.³²

Bu tekniğin sadece bir kolaj olmadığını bir kez daha vurgulamak faydalı olacaktır. 1950'lerden beri Berio, Sequenza'larıyla bu tekniği inşa etmiştir. Onun teorisine göre, bu eserler, Berio'nun kendisinin “yorumlar” olarak adlandıracağı, farklı bilgi düzeylerini yan yana getiren çok katmanlı metinlerdir. Bu kavramın, metin söylendikten sonra eklenen herhangi bir şey olan bir metin üzerine yapılan yorumdan farklı olduğunun farkına varmak önemlidir. Böylece müzik eleştirisi, zamanın çizgiselliği dikkate alınmadan ifade edilir; başka bir deyişle, Berio'da bir yorum, bir ifadeyle aynı anda veya hatta daha önce gerçekleşebilir.

Berio'nun müzikal yorumu, kendi kendine gelişen bir metin üzerinde genişler. Sonuç olarak, fenomeni tanımlamanın başka bir yolu, farklı armonik yoğunluk seviyelerine odaklanmasıdır. Berio, bu alternatif terimi, Sinfonia'nın üçüncü bölümünden “kolaj” olarak bahseden eleştirmenlere yanıt vermek için kullanmıştır. Başka bir deyişle, Berio, önceden belirlenmiş bir müzikal armonik veya melodik diziyi bir geliştirme modu olarak “yeniden okumak” yerine, bitmiş bir işi alıyor ve müzik metninde belirtilenleri yansıtan belirli bir çalışma içinde uzantı ve geliştiren ek malzeme katmanları ekliyordu.³³

Daha önce de söz ettiğimiz gibi bu bölümün edebi esin kaynağı, Berio'nun 1968 isyanlarından, pratik şekilde gösteriyle ilgili terimler ve sloganlar eklediği, Beckett'in *The Unnameable* adlı eseridir. Anlatıcı bir noktada şarkıcılardan isimleriyle bahseder ve en sonunda orkestra şefini adıyla anar. Duygu, müzikal bir kaleydoskopta olmaya veya bir müzik müzesinin koridorlarında aceleyle hareket etmeye benzer. Anlatıcı ön planda sürekli olarak duyulabilirken, diğer tüm sesler

³¹ Gavin Thomas Dixon, *a.g.e.* s. 50.

³² Evrim Demirel, *a.g.m.*, s. 385.

³³ David Osmond-Smith, “Berio's Sequenzas: essays on performance, composition and analysis”, *Introduction IN Halfyard*, Aldershot, England; Burlington, VT: Ashgate, 2007, s. 7.

sanki anılanmış gibi arka planda uyumlu bir şekilde birleştirilir ve konuşulan söze katkı kaynakları olarak şaşmaz bir şekilde hizalanır.

Berio'nun fikirleri üzerindeki bir başka önemli etki, bu sürekli değişen atmosferde görülebilir: Bertold Brecht'in tiyatrosu ve onun *Verfremdung* (yabancılaşma) kullanımı. Yabancılaşma, oyuncu karakterinden çıktığında gerçekleşir ve izleyiciye orada gerçekte olan her şeyin sadece bir oyun olduğunu hatırlatırken aynı zamanda izleyiciyi, gerçek hayat ile performans arasındaki çizginin gerçekten nerede çizildiğinden emin olamadığı bir durumda bırakır. Berio, *Sequenza III*'e günlük vokal sesleri dâhil ettiğinde ve vokaliste vokal sesleri çıkarırken sahneye girmesi talimatını vererek etkisini artırdığında bu fikri aklında tutmuştur. Sinfonia'nın üçüncü bölümünün ortalarına doğru, dinleyici öznel dinleme deneyimini oluşturmakta çok fazla sorun yaşar. Seslerin sahneden mi yoksa seyircilerden mi geldiği belirsizdir çünkü birbirine karışmış çok çeşitli sesler duyulmaktadır.³⁴

3.4. Dördüncü Bölüm

Dördüncü bölümün metni, Mahler'in İkinci Senfonisi'nin dördüncü bölümünün açılış sözlerine kısa bir göndermeden sonra, önceki bölümlerden alınan sözlü parçaları dile getirmekten çok, taklit eder.³⁵ Üçüncü bölümdeki bol miktarda müzikal fikirden sonra ve beşinci bölümün derin sentezinden önce, dördüncü (ve ilk halinde sonuncu) bölüm, görece basitliğe kısa bir mola sunmaktadır. Dördüncü bölümü oluşturan dört kısmın her biri bir *Reb-Mib* salınımıyla başlar. Bu aşamaların her biri, Osmond-Smith tarafından üç alt bileşene ayrılmıştır: Salınımlar, genişleme ve durağanlık.

"Rose de sang" ve onun fonetik parçaları, bu bölümün metninin çoğunluğunu oluşturur. Bu cümle bir kez daha Lévi-Strauss'un *Mitler* kitabını ve dördüncü bölümü "Ey Röschen roth!" cümlesiyle başlayan Mahler'in İkinci Senfonisini düşündürmektedir. Mahler'in dördüncü bölümünün de *Reb - Mib* notalarıyla başladığını fark etmek çok önemlidir. Fonetik vokal sesleri, Paul Hindemith'in *Kammermusik*'i gibi üst üste bindirilmiş kaynakları ve O King'den (ikinci bölüm) materyalleri birleştirmeye devam eder. Bölüm, son derece pürüzsüz ve net olan uzun bir monodi kısımdan sonra yoğunlaşan bir sonuca varır. Son bölümde, tamamen farklı bir tonla monodi yeniden duyulacaktır.³⁶

³⁴ Carlos Eduardo da Silva Vieira, *a.g.e.*, s. 23.

³⁵ Luciano Berio, "Sinfonia (Author's Note)".

³⁶ Carlos Eduardo da Silva Vieira, *a.g.e.*, s. 24.

3.5. Beşinci Bölüm

Beşinci bölümün metni, önceki bölümlerin metinlerini özetler, geliştirir ve tamamlar, ilk bölümde hayali öykülerden parçalar olarak dile getirilen bu parçalara (Le Cru et le Cuit'den) anlatıyı, özü ve sürekliliği verir.

Görünüşe göre Sinfonia'nın beş bölümü birbirinden çok farklı. Bununla birlikte, önceki bölümlerin gizli birliğini gün ışığına çıkararak ve geliştirerek bu farklılıkları ortadan kaldırmak beşinci bölümün rolüdür. Beşinci bölümde, aslında, birinci bölümde başlayan söylem son bulur: Diğer tüm bölümler, ya parçalar halinde (üçüncü ve dördüncü bölümler) ya da tam biçimiyle (ikinci bölüm) birlikte onun içine akar. Bu nedenle beşinci bölüm, bestenin kendisinin "dili" ile yürütülen gerçek bir Sinfonia analizi olarak kabul edilebilir.³⁷

Bazıları, sonradan eklenen beşinci bölümün, orkestra şefi Leonard Bernstein'ın "gösterişli" bir son bölüm talebi üzerine eklendiğini iddia etmektedir.³⁸

Sinfonia'nın beşinci bölümünde Berio, şimdiye kadar kullandığı malzemeyi, karmaşık ve çok yönlü bir yapıyla tamamen bütünleştirir. Birinci bölümdeki temel yapısal fikirler, ikinci bölümün tüm müzik içeriği (birkaç önemli ekleme ve çıkarmayla birlikte), üçüncü bölümdeki kolaj konsepti ve dördüncü bölümdeki önceki materyallerin genişletilmesi ile müzikal ve dokusal fikirler Berio tarafından ödünç alınmıştır. Beşinci bölümün başlangıcı, birinci ve dördüncü bölümlerin sonunda da bulunur.

Sinfonia'nın beşinci bölümü, tüm eser boyunca mevcut olan ölüm ve dirilişle ilgili metinsel ve programatik imaları sürdürmektedir. Beşinci bölümde Berio, ilk bölümdeki metinlerin yanı sıra kompozisyona yeni bir anlam kazandıran ek metinleri birleştirir. Ayrıca Berio, Lévi-Strauss'un şerhinden aldığı metinleri ortaya koyar ve bunların nasıl değiştirildiğini gösterir. Dördüncü bölümden "Rose de sang" ve "doux appel/appel bruyant" dinleyicinin duyduğu ilk sözcüklerdir. Şarkıcılar daha sonra dördüncü bölümü bir kez daha ima etmek, hatırlatmak için fonem ve fısıldayarak konuşma seslerinden yararlanır. Fonemler yaşam ve ölümü temsil eder.

Lévi-Strauss'un diğer tüm mitleri kendisine bağladığı "ana mit", Sinfonia'daki elementlerin hikâyesi için son derece önemlidir. Lévi-Strauss, kahramanunki dışındaki tüm yangınları söndüren fırtınanın (göksel su) onu ateşin (yersel ateş) efendisi yaptığını ve kahramanın ruhlar gölünü geçme yeteneğinin kahramana,

³⁷ Luciano Berio, "Sinfonia (Author's Note)".

³⁸ David H. Cope, *a.g.e.*, s. 346.

ölüme karşı bir zafer kazandırdığını gösterdiğini iddia eder. Bu nedenle mit, yıkıcı suyu, yapıcı ateşi ve diriliş umudunu temsil eder. Diğer efsane olan M. 124, hem faydalı suyu hem de zararlı ateşi temsil eder. Bu mitlerin birlikte kullanılması, bu unsurlar arasındaki karşıtlığın, eserin bu bölümünün ve bir bütün olarak Sinfonia'nın anahtarı olduğunu düşündürür.³⁹

Müzikal olarak, beşinci bölüm çoğunlukla önceki bölümlerden alınan materyallerden oluşur. Bölüm, son derece karmaşıktır. Parça, ilk bölümün (gevşek) yapısı içinde yeni müzik üretmek için eski müzikal malzemelerin kullanılmasıyla güçlü ve enerji verici bir sonuca varır.

Bu bölüm için Berio'nun fikri, önceki dört bölümdeki referansları bir araya getirmektir. 1969'da Berio, parçanın birçok farklı unsuru arasında daha fazla diyaloga ihtiyaç olduğunu hissettikten sonra, beşinci bir bölümü esere eklemiştir. Bu etkileşim için farklı ilişki katmanlarından oluşan bir tür çokseslilik yaratmanın yollarını aramıştır. Hareket halinde bir çizgi hissi yaratmak için bu çeşitli melodik hareketleri birleştirmeye çalışmıştır. Bestecinin kendi sözleriyle;

En basitinden en karmaşığına kadar aşırı durumlar, en analitikten en genele, en aktiften en pasife kadar farklı ve çoğu zaman çelişkili dinleme biçimlerini içerecektir. Bu istikrarsızlık, bakış açılarının bu hareketliliği, anlamlı bir müzik mimarisinin parçası olarak dikkatli bir şekilde oluşturulmalıdır ve bazen kendini dışarıdan gelen ziyaretçilere, yabancılara, olaylara, tutarlı bir şekilde çağrışımlarla dolu müzikal figürlere doğru açma noktasına kadar uzanabilir. Visage gibi işlerde veya Sinfonia'nın beşinci bölümünde bu olasılığı kendim araştırdım.⁴⁰

4. SONUÇ

Postmodern düşünce, aydınlanma felsefesinin temel kavramlarının işletilemez hale geldiği, II. Dünya Savaşı sonrasında karmaşık ve belirsiz ortamında tartışılmaya başlanmıştır. Belirsiz ve tartışmalı bir kavram olan postmodernizm, felsefenin konusu olduğu kadar, dönemin sanat ve müzik üretimini de derinden etkileyen bir yönelimdir. Geçmiş kalıpları tümüyle yıkıp, daima yeniyi arayan avant-gard hareketin tersine, postmodern besteciler dinleyiciyle daha doğrudan bir bağ kurmak, daha kolay hatırlanır olmak ve daha farklı bir dinleme deneyimi yaratmayı

³⁹ Matthew Heap, "Keep Going: Narrative Continuity In Luciano Berio's Sinfonia And Dillinger: An American Oratorio", (Doktora Tezi, University of Pittsburgh, 2012), s. 99-100.

⁴⁰ Carlos Eduardo da Silva Vieira, a.g.e., s. 25.

Tez Özeti

amaçlamışlardır. Luciano Berio'nun Sinfonia adlı eseri, Beckett, Lévi-Strauss ve Martin Luther King'den yapılan metin alıntıları ile bu sürecin felsefi, edebi ve politik ruhunu yansıtmaktadır. Ayrıca başta Mahler olmak üzere, geçmiş ve çağdaş bestecilerin eserlerinden oluşan devasa kolajı ile dönemin birçok müzikal fikrini barındırmaktadır. Sinfonia ayrıca, postmodernizmin alıntı, pastij ile kolaj materyallerinin kullanıldığı ilk ve önemli eserlerden biridir. Bu bakımdan yepyeni bir kültürel yaratım yaklaşımının yolunu açmıştır. Sinfonia'nın müzik tarihinde ulaştığı bu yaratıcı ve dikkate değer nitelik, günümüz müzik üretimini, sorgulama ve deney yapma konusunda yüreklendirmektedir.

KAYNAKÇA

- BERIO, Luciano, *Two Interviews*, Marion Boyars Publishers, 1. Basım, A.B.D. 1985.
- CHEVASSUS, Beatrice Ramaut, *Müzikte Postmodernlik*, 1. Basım, Pan Yayıncılık, İstanbul 2004.
- COPE, David H., *New Directions in Music*, 4. Basım, Wm. C. Brown Publishers, A.B.D 1984.
- DEMİREL, Evrim, "Müzikte Postmodernizm", *E-Journal of New World Sciences Academy, NWSA-Fine Arts*, 2013.8.4.D0141, İstanbul 2013.
- DIXON, Gavin Thomas, "Polystylism As Dialogue: A Bakhtinian Interpretation Of Schnittke's Symphonies 3, 4, And His Concerto Grosso No.4/Symphony No.5.", (Doktora Tezi, London: Goldsmiths College), 2007.
- HEAP, Matthew, "Keep Going: Narrative Continuity In Luciano Berio's Sinfonia And Dillinger: An American Oratorio", (Doktora Tezi, University of Pittsburgh, 2012).
- KRAMER, Jonathan D., "The Nature and Origins of Musical Postmodernism", *Postmodern Music Postmodern Thought*, 1. Basım, Routledge Publish, A.B.D. 2002.
- LYNTON, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, 1. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2015.
- OSMOND-SMITH, David, "Berio's Sequenzas: essays on performance, composition and analysis", *Introduction IN Halfyard*, Aldershot, England; Burlington, VT: Ashgate, 2007.
- OSMOND-SMITH, David, *Playing on Words: A Guide to Luciano Berio's Sinfonia*, London Royal Musical Association, England 1985.
- TAYLOR, Timothy D., "Music and Musical Practices in Postmodernity", *Postmodern Music Postmodern Thought*, 1. Basım, Routledge Publish, A.B.D. 2002.

VIEIRA, Carlos Eduardo da Silva, “Luciano Berio: Sinfonia (1968-9)”,
*Term paper submitted as partial fulfillment of the requirements for the course on
Proseminar Music 20th Century MUS 558, University of Alabama Fall 2012.*

İnternet Kaynakları:

- BERIO, Luciano, Sinfonia (Author’s Note),
<http://www.lucianoberio.org/sinfonia-authors-note?1683069894=1> (01.03.2023).
MITCHELL, David, “Sinfonia by Luciano Berio Analysis by David
Mitchell”, <https://www.yumpu.com/en/document/view/41962166/1-sinfonia-by-luciano-berio-analysis-by-david-mitchell-music> (01.03.2023).
SERVICE, Tom, “Symphony guide: Luciano Berio's Sinfonia”,
<https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/nov/05/symphony-guide-berio-sinfonia-tom-service> (01.03.2023).
“Postmodernism”, <https://www.britannica.com/summary/postmodernism-philosophy>, (20.03.2023).

EASTERN MOTIFS IN VIOLIN REPERTOIRE

KEMAN REPERTUVARINDA DOĞU MOTİFLERİ

Lale HÜSEYNOVA HASANOVA*

Geliş Tarihi: 27.02.2023

Kabul Tarihi: 01.09.2023

(Received)

(Accepted)

Abstract: Violin literature is one of the bright pages of music history. New playing techniques have been developed throughout the history of violin art, in addition to this, virtuoso violin works, which require skill, have emerged. These is violin sonatas, variations, concertos and so on. These works are also dedicated to different motifs and themes. Are examples, A. Vivaldi's Four Violin Concertos the four seasons, Paganini's Prayer Variations from G. Rossini's "Moses", or the Violin Caprices about Hunting or War (No. 9, 14, 17) . Among violin literature, there are works of world composers dedicated to Eastern motifs. Since the Baroque period, composers began to apply these motifs. This tendency continued all the time and led to the formation of a wider repertoire. Great interest in Oriental music began to grow both from by European and also from Russian composers. Eastern passion was been seen in the works of W. A. Mozart "Die Entführung aus dem Serail", "Samson and Delilah" by S. Saint-Saens, "Jamele" by J. Bizet, "Scheherazade" by N. A. Rimsky-Korsakov, "Shah-Senem" by Reinhold Glier and in many works other composers. These motives are being not only in large genres, but also in works of small genres. In this context, attracting the attention of romance, suites and other works for violin.

In this study, it is aimed to investigate several violin works composed on Eastern motifs.

Keywords: Violin, Literature, Work, Eastern, Motif.

Öz: Keman literatürü müzik tarihinin parlak sayfalarından biridir. Öyle ki, keman sanatı tarihi boyunca yeni çalım teknikleri geliştirilmiş, bunun yanı sıra hüner gerektiren virtüöz keman eserleri ortaya çıkmıştır. Bunlar keman sonatları, varyasyonları, konçertoları vb. eserlerden oluşmuştur. Bu eserler ayrıca çok farklı motif ve konulara adanmıştır. A. Vivaldi'nin dört mevsim için Dört Keman Konçertoları, Paganini'nin G. Rossini'nin "Musa" operasından gelen Dua konulu Varyasyonları veya Avlanma ya da Savaş konulu Keman Kaprisleri (No. 9, 14, 17) vb. buna birer örneklerdir. Keman literatüründe dünya bestecilerinin Doğu motiflerine adanmış çok sayıda eserlerine de rastlanılmaktadır. Daha Barok dönemden itibaren bestecilerin bu motiflere müracaatı başlamıştır. Bu akım hep devam etmiş ve daha geniş repertuarın oluşumuna neden olmuştur. Doğu müziğine büyük ilgi hem Avrupa hem de Rus besteciler tarafından artmaya başlamıştır. Doğu tutkusu W. A. Mozart'ın "Die Entführung aus dem Serail", C. Saint-Saens'in "Samson et Dalilah",

* Prof. Dr., Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Müzikoloji Bölümü, lhuseynova@kastamonu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0980-3179.

J. Bizet'in "Jamele", N. A. Rimsky-Korsakov'un "Scheherazade", Reinhold Glière'in "Shah-Senem" eserlerinde ve birçok besteci eserlerinde görülmüştür. Bu motifler bestecilerin sadece büyük tür eserlerinde değil, küçük tür eserlerinde de yer almaya başlamıştır. Bu bağlamda Doğu motiflerini konu alan keman eserlerinden olan romans, süit vb. türler dikkat çekmektedir.

Çalışmada Doğu motifleri üzerine bestelenen birkaç keman eserlerinin araştırılması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Keman, Literatür, Eser, Doğu, Motif.

1. INTRODUCTION

Violin music is not only about virtuosity, but at the same time it has emotionality, therefore it is engaged a big place in different composer's works. Varius violin masterpieces have emerged throughout the periods of music history. Composers have composed works on several subjects and motifs using all the possibilities of the violin.

One of the most important themes or motifs is the Eastern theme. The first Eastern music was applied by Western composers since the Baroque period. Among them are J. F. Rameau, "Les Indes Galantes" ballet opera, G. P. Telemann, Overture-Suite in B-flat major "Les Nations". After these composers, the process of continuing this trend and creating a wider repertoire began. This process continued by spreading to different countries. In the history of music began to increase by Russian composers great interest in Eastern music.¹

Let's examine Eastern motifs and masterpieces devoted to this topic in the history of world music. Ethnological research conducted by Reinhold Glière ended up with the composition of the opera "Shakh-Senem". The opera "Shakh-Senem" was staged in 1926 in Baku, the capital of Azerbaijan. The composer also included for the first time in the orchestra local instruments such as tar² and kamança³, one of the national instruments of Azerbaijan. Azerbaijani folk songs taken place in the opera. The work is a part of the "Eastern" traditions in Russian music and this tendency comes from Michail Glinka ("Ruslan and Lyudmila"). In the middle of the 19th century, one of the famous names of Russian music, M. Glinka, become acquainted with the Azerbaijani folk songs, which were published in the "Asian

¹ Lale Hüseynova Hasanova, "Doğu Müziğinin Özellikleri (E. Bloch'un "Baal Shem" Eserinin Analizi Örneğinde)", *ALTAISTICS, TURCOLOGY, MONGOLISTICS* International Scientific Journal / №1, №7132-Ж, ENTHOGRAPHY, Kazakistan, Astana, 2019, s. 143-144.

² Tar is an Azerbaijan long-necked, waisted string instrument.

³ Kamancha is an Azerbaijan stringed instrument.

Music Journale” (1816). The composer transcribed the Azerbaijan folk song melodies of “Qalanın Dibində” for choir in his opera “Ruslan and Lüdmila” (1842).⁴ Generally, only the folk song “Qalanın Dibində” was highly preferred by Russian composers. Thus, the Azerbaijani folk song “Qalanın Dibində” was used in A. Alyabyev’s work “Asian Songs with French Frame” written for piano in 1834. The melody of the h minor auxiliary theme of M. A. Balakirev’s symphonic poem “Tamara” (1841) has folkloric roots and is one of the original versions of the Azerbaijani folk song “Qalanın Dibində”. In N. Rimsky-Korsakov’s opera “The Golden Cockerel” (1908), the melodic source of Munechim’s second arioso is the “Qalanın dibində”.⁵

Later, this tradition in Russian music was continued by many composers. But in our study, we aimed to analyze the Eastern motifs only in violin pieces. We chose these works according to the composers of different periods and countries. These include such unique works as “Romanza Andaluza” (1879) by P. Sarasate, “Orientale” (1893) by C. Cui, “Baal Shem” (1923) by Ernest Bloch and “Tzigane” (1924) by M. Ravel.

2. EXAMINATION

2. 1. Pablo de Sarasate “Romanza Andaluza”

Before analyzing the piece of “Romanza Andaluza”, I would like to give information about Andalusia as the work is dedicated to it.

Islamic civilization has managed to cover a significant part of the world to raise various spheres of scientific knowledge to new and to present to mankind significant achievements. M. Sagafi in his study of “Islamic Civilization of Andalusia” analyzes the specifics of Andalusian culture. For eight centuries, the Muslims of Andalusia laid the foundations of a brilliant centuries-old civilization, having made significant progress in the scientific, intellectual and philosophical spheres. As a result, it allowed them to educate many great scientists, each of whom left valuable philosophical scientific and literary works.⁶

Islam is not only a religion therewithal it but it is also a civilization and a science. Muslims adorned the lands they conquered and ensured the development of

⁴ Hasanova, *a.g.m.*, 2019, s. 144.

⁵ Svetlana Əhmədova, “Azərbaycan xalq mahnısı “Qalanın dibində” Bəstəkarların Yaradıcılığında, “Musical Traditions in Globalizing World” Azerbaijan National Conservatory, The materials of I International Scientific and Practical Conference, Baku, 26–27 October 2017, s. 215.

⁶ Kollektiv avtorov, İslamskaya civilizaciya, istoriya i sovremennost, <https://www.litres.ru/kollektiv-avtorov/islamskaya-civilizaciya-istoriya-i-sovremennost/chitat-onlayn/>, (19.10 2022).

culture and science. In Spain, which for many years was subjected to the invasion of Muslims, a high civilization was observed and the development of the culture and science of Andalusia and its other surrounding areas was formed by Muslims.⁷ For these reasons, Western cultural and scientific scholars were interested in the East and included these motifs in their works.

After the Christian invasion of the central city of Spain Toledo, travelers and scholars from all over Europe began to gather there. One of these travellers was an English traveller and a translator, Morleyli Daniel, who translated many books of Muslim scholars into Latin. He wrote that European scholars were empty and ignorant in his memoirs, that after hearing of the fame of the Arab scholars in Toledo, he set out immediately.⁸ In another source, the following sentences about tolerant Muslims are encountered. Tolerant Muslims provided full support for the indigenous Christian and Jewish people. The Jewish German writer Lion Feuchtwanger⁹ wrote: “During the time of the Christian Visigoths, Muslims gave civil rights to a large number of weak Jews. After the collapse of their kingdom, the Spanish Jews began to live a free life under Islamic rule.”¹⁰

Another source describes the Islamic civilization and how the world is affected by it. Another significant city of Andalusia, Cordoba Emirate began to develop over time and luxurious palaces, gardens and fountains, a library and large streets were constructed. All these developments attracted the attention of the contemporary states and were greatly impressed by its beauty. The city was surrounded with 600 beautiful mosques, 900 baths and 50 hospitals. The American scientist Philippe Itty¹¹ in his book “The History of Arabs” described Cordoba as one mile of asphalt roads, reminded about streets lit in the night for the safety of its people. He also mentioned that Cordoba students had the pleasure of luxurious baths whereas Oxford scientists had pagan ideas about bathing. The first thing that Muslims did in the conquered cities was to open numerous magnificent schools, build mosques and universities. People were coming to Cordoba, from various countries such as France, Germany and England. Cordoba was called as the “science

⁷ Lale Hüseyinova, “İspanyol Keman Yapıtında Doğu Müziği Etkenleri”, *GLOBAL-Turk*, #1-2/, HUMANITIES, Kazakistan, Astana, 2018, s. 27.

⁸ Bettany Hughes, “The Pearl of the World, Andalusia, while Muslims are ruling in Europe”, <https://www.youtube.com/watch?v=CbKf5FeaeUI>, (04.03.2022).

⁹ Lion Feuchtwanger (1884–1958); German-Jewish novelist and playwright.

¹⁰ Khadidja bint Muhammadamin, “İslamskaya Andalusiya Uroki İstorii, islamcivil.ru/islamskaya-andalusiya-uroki-istorii/”, (25.12.2022).

¹¹ Philippe Itty (1886–1978); An orientalist writer who helped to recognize Arabic cultures in the United States through his work with Arabic culture.

Araştırma Makalesi

place". Cortoba had laboratories, observatories, a rich library, and great universities. Bibliophilia¹² became a real passion in Muslim Spain. Unfortunately, the 781-year-old Islamic rule in Spain ended in 1492 as Muslims lost their political dominance and their strength day by day due to some rebellions and attacks by the Christians. Everything belonging to Islam was destroyed, and the great books of Islamic scholars and their manuscripts on medicine, physics and philosophy were burnt down. Everything that reminded the presence of Islam on the Iberian Peninsula, even clothes and food names, was monitored. Nevertheless, the Spaniards were unable to completely get rid of their Muslim heritage. The place in Spain to visit and witness their remaining heritage is the Alhambra Palace (Al Ambra de Granada). Edgar Pisani¹³ who mentioned that the palace is one of the highest peaks that the Islamic civilization could provide for humanity describing Alhamra as such: "It is almost impossible to think Andalusian Islamic art separately from the history of Muslim Spain"¹⁴. Statistics have revealed that it is visited by 600 people every half an hour. Everyone admires the palace for its marble walls with the writings on it in Arabic alphabet. The entrance to the main hall is decorated with Arabic inscriptions: "There is no other God but ALLAH"¹⁵.

Although the Spaniards tried to get rid of the heritage of Islamic civilization, East motifs nevertheless took an important role in the as are in a few areas science and culture and in masterpieces of composers in the field of music. "Romanza Andaluza" (or "Andalusian Romance") which was analyzed in this study, has great importance in this sense. Eastern influences are clearly felt throughout the work. By the way, it would be appropriate to remind where the name of Andalusia came from. Muslims called their new property "Andalusia" (Al-Andalusia), that is, "Vandals region", through recalling the wild traditions and customs of the Visigoths.¹⁶

Andalusia was the most influential cultural center in Europe. It is believed that the Renaissance began in Italy. But the Renaissance did not begin in Italy, but in the city of Toledo in Andalusia. Bettany Hughes¹⁷ stated that the Renaissance should not be considered as a "Rebirth" but as a continuation of an intellectual movement developed by Muslims centuries ago. The Italian Renaissance was famous for

¹² Bibliophile; book lover.

¹³ Edgar Pisani (1918–2016), French statesman, philosopher and writer.

¹⁴ El Hamra Sarayı, https://en.wikipedia.org/wiki/El_Hamra_Saray%C4%B1, (29.12.2022).

¹⁵ Hüseyinova, *a.g.m.*, 2018, s. 28.

¹⁶ Bettany Hughes, "The Pearl of the World, Andalusia - When the Moors Ruled in Europe", <https://www.youtube.com/watch?v=Cbkf5FeaeUI>, (04.03.2022).

¹⁷ Bettany Hughes (1967-); British historian, classical history expert.

reviving ancient methods of education. However, these methods were applied effectively in Andalusia 400 years before the Italian Renaissance.¹⁸

It is clear from history that many inventions and discoveries have gone from East to West. In this sense, the research conducted by Rizvan Hüseynov is very important. R. Hüseynov has a large number of scientific publications, is the Director of Caucasus History Center an Azerbaijani journalist, a historian and is known for his researches conducted in different countries. Hüseynov has presented useful knowledge regarding the scholars of the Islamic world. R. Hüseynov mentioned the significant statements of Hafiz Abu Tahir al-Silefi¹⁹, a famous Islamic scholar of the thirteenth century: “In the field of science and literature, Andalusia is prominent in the West while Azerbaijan in the East (*it is likened with the strong Cordoba caliphate of the Middle Ages in Spain* - R. H.)”²⁰

Sefieddin Ebdul-Mömün ibn Yusuf al-Urmawi (13th century) and Abdulkadir Meragi (14th century) are the two Azerbaijani scholars, theoreticians and musicians, who played a significant role in the theoretical and practical development of Middle East music. Of all these works, some of which are translated into European languages, it is clear that the musical culture of the people of the Middle East reached its highest peak by the 14th century and proudly rose in the form of twelve pillared and six-tower (*dastgah*). And from its pinnacle to the four corners of the earth; a wide landscape was seen from Andalusia to China and from Central Africa to the Caucasus. Farabi, Ibn Sina, Al-Kindi and others participated in the construction of this “Palace of Musical Culture”.²¹

Such incentives as familiarity with Arabic culture and the translation of its literature have changed and colored the Spanish lifestyle. This culture has found its place in the works of various Spanish composers. Arabic culture had an influence on famous Spanish composers; “Adiós a la Alhambra” by Jesus de Monasterio (1836–1903), “Recuerdos de la Alhambra”, “Capricho Arabe” by Francisco Tárrega (1852–1909). These are great proofs of the deep roots of Arabic cultures in Spanish music. These artefacts including oriental motifs are significant works of the world music.

¹⁸ Bettany Hughes, “The Pearl of the World, Andalusia - When the Moors Ruled in Europe”, <https://www.youtube.com/watch?v=CbKf5FeaeUI>, (04.03.2022).

¹⁹ Ebû Tâhir Sadrüddîn Ahmed b. Muhammed b. Silefe es-Silefi (d. 475/1082) – (ö.576/1180); Hadith scholar.

²⁰ Rizvan Guseynov, Upominanie Azerbaycana v Svyaşennom Korane. Saladin – Pokoritel Yerusulima iz Azerbaycana, <http://www.rizvanhuseynov.com/2014/01/blog-post.html#more>, (22.02.2023).

²¹ Üzeyir Hacıbəyov, *Xalq Musiqisinin Əsasları*, Yazıçı, Bakı, 1985, s. 18.

The conquest of Andalusia gave it a way to become one of the main centers of prosperity and development of Islamic culture and civilization.²² Pablo de Sarasate's "Romanza Andaluza" is of utmost importance in this respect. The composer created his own style through synthesizing the Andalusian oriental culture with his own culture. Of course, the Andalusian folk melodies, which have an 8-century-old Islamic civilization, could not be ignored by the composer.²³

Cadiz, Malaga, Granada cities have been settled in Andalusian (Andaluza) region located in today's 18 Autonomous Region of Spain. Andalusian Spain consisted of Muslims. As mentioned earlier, this period is known as the most brilliant period of Andalusia. Cordoba city became the third significant scientific centre of the world following Baghdad and Cairo. In this period, some foundations of contemporary European science and art were formed in Andalusia. In this regard, it is no coincidence that among his pieces consisting of Spanish dances, Sarasate turned to the Andalusian melody and included the piece of "Romanza Andaluza" in the album. The beautiful melodies of Andalusia attracted his attention. The improvisation, instrumental shine and virtuosity properties belonging to East music are specific to the piece.

"Romance" is a Spanish-origin word. "Romance" refers to a lyrical piece usually with stanzas in the form of songs and piano accompaniment. So why did Sarasate name this composition like that? As it is known, poetry is the most important art for Arab culture. Poetry in Arabic literature played a significant role in pre-Islamic and Islamic periods. The folk songs of Bedouins, who have long desert journeyed on the backs of camels, made up the source of Arabic poetry²⁴. On the other hand, "Romance" in Spanish has a poetic meaning. "Romanza Andaluza" is a musical poetic work for solo instrument with instrumental accompany. By the way, the term "Romance" was used to the universal song that originated in Spain in the Middle Ages and was sung in Spanish. Afterwards, it spread to other countries as a musical genre. Unlike the song, individual characteristics are dominant in piece of "Romance". Poetry-specific quality and structure, its distinct features, rhythm and toning characteristics are expressed in the melody of the romance that is supported with instrumental accompaniment. The piece possesses major-minor sequences that

²² Lütfi Şeyban, *Reconquista / Endülüs'te Müslüman-Hıristiyan İlişkileri*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2003, s. 6.

²³ Hüseyinova, *a.g.m.*, 2018, s. 32.

²⁴ Esat Ayyıldız, *Büyük Murakkış'ın Hayatı, Şiirleri ve Arap Edebiyatındaki Yeri*. Ankara: Sonçağ Akademi, 2022, s. 28. https://tr.wikipedia.org/wiki/Arap_edebiyat%C4%B1, (03.04.2022).

are unique to Spanish music. The romance has a piano accompaniment with a regular meter and intellectual rhythmic form.

The most significant peculiarities of the piece such as rhythm and mugam²⁵ (or mugham) elements reflect the oriental motifs. The four-measure introduction of the piano confirms this in terms of both harmony and rhythm of the 16ths notes. With the introduction of the violin part, the first sounds of “Romance” and the ornaments (acciaccatura) that are heard here are not only beautifying the music, but also informing the characteristics mugham features:²⁶



Figure 1. Pablo de Sarasate “Romanza Andaluza”, Eastern Motifs

In figure 1. solo theme (period I) is later voiced one octave above. Performing the same tune one octave higher still overlaps with Eastern music. As it is known, in folk songs, which are a branch of Eastern music, the main melody passes in a high pitched after the first vocalization. When performed the main melody one octave above the composer used 16th notes here and ornaments the melody. Also composer used the 32nd notes. In the later melodies, the composer blended Eastern musical motifs with Spanish tunes. Nevertheless the Eastern melodies always circulate in the piece and remind the origin of the piece. In the following example (figure 2), the

²⁵ Muğam (Azerbaijani); Mugham is the essence of Azerbaijani folk music. Became a common music of the Near Eastern countries by the time of the 14th century, but it was fragmented due to the later political-economic changes. Three major schools of mugham performance existed from the late 19th and early 20th centuries in Azerbaijan; the region of Garabagh, Shirvan, and Baku. The town of Shusha (Garabagh) was particularly renowned for this art.

²⁶ Hüseynova, *a.g.m.*, 2018, s.33.

Araştırma Makalesi

32nd notes clearly reflect the transitions of mugham²⁷. The same melody is also voiced here an octave above, proving the aforementioned factors. In addition, the augmented secunda intervals of the 32nd notes (A2: la \flat - si \sharp) reveal the elements of Eastern music in 55 measures. Melisms (ornamental differences) of the 32 notes are heard, on the one hand, in the melody of the piece, on the other hand, elements of brilliance and especially the virtuosity of the instrument. The 32nd notes clearly reflect the singing of the khananda (or khanandeh)²⁸ who has a special voice:²⁹

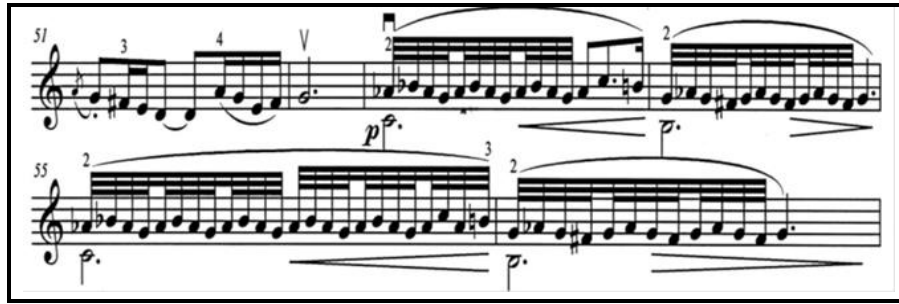


Figure 2. Pablo de Sarasate's "Romanza Andaluza", mugham transitions

By the way, mugham in Azerbaijan is usually performed by a singer, i.e. khanandeh accompanied by a trio of mugham. Mugham trio consists of "khanandeh (singer)" who is accompanied by "sazendeh" who are instrumentalists playing stringed instruments is tar, kamancha (kamança) and national percussion instrument qaval (dəf). Singer often accompanies themselves with qaval singing "tesnifs" or "rengs" at the intervals between mugham. Religious performance of mugham is sung alone by the singer, without any instrumental accompaniment and the manner of performance differs from the secular manner. In addition, the "rengs" allow the singer to rest after performing the extensive vocal sections of the mugham. Often the "rengs" are played separately from the mugham as free melodies.³⁰

²⁷ Mugham it is a highly complex art form that weds classical poetry and musical improvisation in specific local modes. "Mugham" is a modal system. Unlike Western modes, "mugham" modes are associated not only with scales but with an orally transmitted collection of melodies and melodic fragments that performers use in the course of improvisation.

²⁸ The singer who spreads, sustains and protects the mugham art. A khananda is a name generally given to singers of mugham, an Azerbaijani folk music genre.

²⁹ Hüseynova, *a.g.m.*, 2018, s.34.

³⁰ Səadət Abdullayeva, *Azərbaycan Xalq Çalğı Alətləri (Musiqişünaslıq-Orqanoloji Tədqiqat)*, Adiloğlu, Bakı, 2002, s. 260.

Stephen Blum³¹ says the following about a mugham trio; “Listeners who are new to the music of the middle East can quickly learn to appreciate the diverse ways in which instrumentalists interact with singers (some of whom are also instrumentalists, as in the Azerbaijani trio)”. No function is more important than supplying instrumental interludes, which in many performance genres offer a much-needed respite after the most intense passages of sung poetry. One large set of variables concerns the rhythmic and tonal relationships of the interludes to the music that precedes and follows them. Exchanges between singers and instrumentalists often involve overlapping entries which in a conversation would sound like interruptions, but in music can show support while at the same time articulating a complementary perspective:³²



³¹ Stephen Blum (1942-) is an American scholar and musician, whose research has primarily been in ethnomusicology.

³² Virginia Danielson, Dwight Reynolds & Scott Marcus (editör), *The Garland Encyclopedia of World Music: The Middle East*, Routledge, 2017, p.49.

Image 1: a)Mugham trio miniature for Nizami Ganjavi³³ poem “Khosrow and Shirin”, 16th century b) The Trio of Mugham, Baku 1912.c) Mugham Trio, Nowadays.

It should be noted that, double notes add a novel tint to the piece, passages played sliding the same finger, and similar techniques also reveal the technical characteristics of the piece. The constantly changing tempo (*andantino, poco piu lento, poco animato, pesante, tranquillo*, etc.) proves the great influence of oriental musical factors. Rich nuances (*p, mf, cresc., poco a poco, f, p, mp, f, piu p*, etc.) add a different color to the piece.

The piece is similar to Andalusian song and dance melodies. The augmented secunda interval is continuously heard in the piece. This interval is to create the “colours” of Eastern music. This part is very close to Segah mugham. The Segah mugham is one of 24 mughams that are most commonly used in the music of the Near and Middle East. As a destgah³⁴, Segah is one of the common mughams in Azerbaijan Segah it has various types in the Azerbaijani music even though it consists of only one type in the music of the Near and Middle East countries. For example, famous various types of Segah in Azerbaijani music are “Orta Segah”, “Kharic Segah” (Xaric Segah), “Mirza Hussein Segah” (Mirzə Hüseyn Segah), “Zabul Segah”, “Hashım Segah” (Həşim Segah)³⁵. However, a part of the piece cannot be called a fully Segah mugham. This part is the mugham gamma, which includes the increased secunda interval of Eastern music.

Further, Sarasate, along with oriental melodies, again uses Spanish melodies. Flamenco³⁶ - type melodies adorn the piece³⁷. For example, in Tempo I we encounter melodies that prove the castanet interpretation:

³³ Nizameddin Ilyas Bin Yusuf or Nizami Ganjali / Nizami Ganjavi (1141–1209); He is a poet and thinker of Azerbaijan who lived in Ganja city of Azerbaijan. He is a 12th century philosopher and poet who has studied in the fields of philosophy, literature, astronomy, medicine and geometry.

³⁴ The destgah is a logical sequence that combines all the branches, *gushes, redifs, rengs* and *tesnifs* that are part of any mugham.

³⁵ Muğam Ensiklopediyası, Segah, <https://az.wikipedia.org/wiki/Segah>, (21.12.2022).

³⁶ Flamenco is one of the non-academic European music forms, Andalusian Folk Music, and the name of the dance performed in this music accompaniment. Although it is not specific to Spain, it is actually the culture of the Andalusian region. There are several questions about their origins, but in general, it is accepted as a type by the Latin-speaking, assimilated indigenous Iberian people Barber-Arab Muslims, Spanish Jews and Gypsies.

³⁷ Flamenco singers must use their voice in a style closer to the East than the West, creating their own solos by tapping their fingers to the table, applauding them, tapping them with

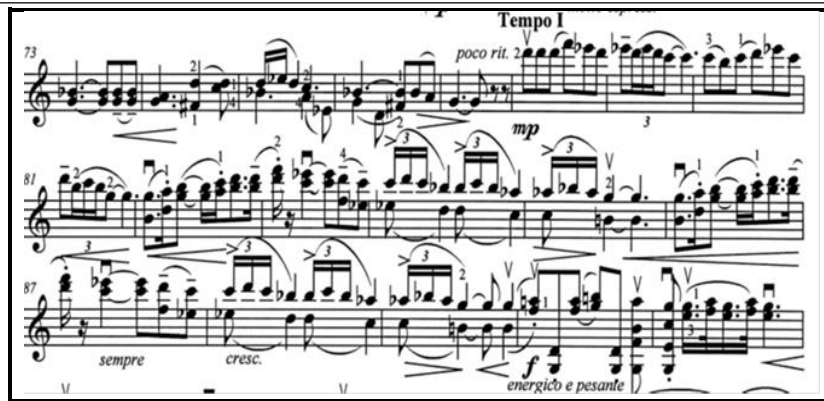


Figure 3. Pablo de Sarasate “Romanza Andaluza”, Flamenco Melodies

Towards the end of the piece, this cheerful performance leaves the place again to the Eastern melodies (mugham transitions). The composer reminds back to us the Andalusian culture, melodies and art. The last sentences of the “Romanza Andaluza”, end up with the abovementioned mugham motifs. Most importantly, this part serves as a coda³⁸ and proves many things. On one hand, the ending of the piece with this motif proves the influence of Arab music on the culture of the Spain; on the other, it indicates the existence of the Muslim Andalusia throughout the history. Moreover, the use of these motifs in the last measures of “Romanza Andaluza”, is even more striking. It is possible that the composer tried to emphasize Andalusian culture and Eastern melodies with this piece. So much so that the composer included Eastern motifs in the last 8 measures of the piece:³⁹

their feet - with their walking sticks - rhythmically, adding the feelings of their own soul and moment.

³⁸ Coda is the ending part of a piece, the final.

³⁹ Hüseyinova, *a.g.m.*, 2018, s. 36.

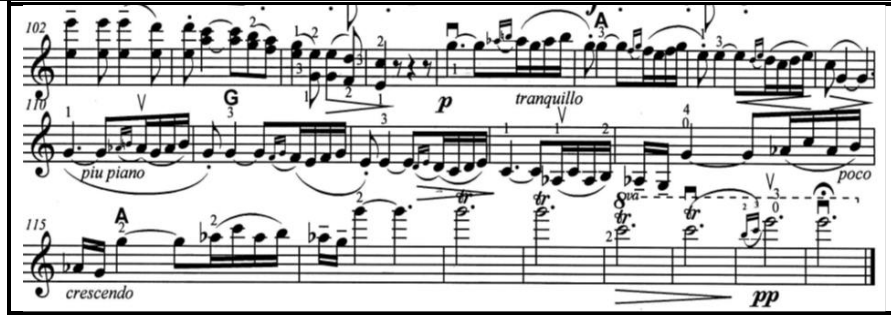


Figure 4. Pablo de Sarasate “Romanza Andaluza”, Coda

One of the unique pieces of the violin repertoire, the “Andalusian Romance” has the characteristics of Eastern traditions, civilization and folklore. As it is known, after the capture of the Andalusia by the Spaniards, they were unable to hide their interest and admiration for the Andalusian culture. Despite the fact that the Spanish authorities destroyed historical buildings and books of Arabic culture, pieces like the “Andalusian Romance” by Sarasate once again prove the eternal Islamic influence in Spain. This is a very valuable work in cultural wealth.⁴⁰

2. 2. C. Cui “Orientale” from “Kaleidoscope”, Op. 50

As it is known, “Russian Five had a great interest in Eastern culture and music. As stated in the introduction of this article, the tendency for “Eastern” traditions in Russian music comes from M. Glinka. Later, this tradition in Russian music was continued by many composers. These motifs found wide development in the creativity of the group of Russian composers known as the “Five” (Rimsky-Korsakov, Borodin, Cui, Balakiev and Mussorgsky). Drawing attention with its rhythmic and harmonic structure, “Orientale”, is one of the favorite works of curricula and concerts.

One of the 24 pieces, Op. 50 “Kaleidoscope” César Cui's (1835–1918) most popular work was composed in 1893. The piece of “Oriental” - is the number 9 in the “Kaleidoscope”. There are arrangements for different instruments of this piece; for violoncello, piano, violin. Piece it has been made hundreds of arrangements even including for marimba and timpani.

As it is understood, from the name of the work, this piece is a work on Eastern motifs. It starts with Eastern rhythms directly from the first measures. The successions *pizzicato* and *arco* add a distinct beauty to the rhythm:

⁴⁰ Hüseynova, a.g.m., 2018, s. 36.

Orientale
(from KALEIDOSCOPE.)

Edited by
Gustav Seeger.

Allegretto (♩ = 66) CÉSAR CUI, Op. 80, No. 9.

Solo

Piano

Eastman Scores Publishing
©2017/2023/2024/2025
Library Commerce, Rochester, 2017
www.LibraryScore.net

Figure 5. Cui César “Orientale” introduction

The piece consists of 49 measures in total. The rhythmic structure draws attention from the first measures. This rhythmic structure mentioned throughout 10 measures continues with pizzicato and arco performances as stated. The rhythmic structure (Allegretto) is played a little more heavily than the Allegro and opens the introduction with its elegance and solemnity. This rhythm is accompanied by the main melody of the piano part. From the 11th measure, the main melody finds its development in the violin part. The rhythmic structure, appears again in an improved form. Chords have left their place to different notes.

The melody is performed in the piano accompaniment in lower and upper octaves (unison). The performing of the same melody an octave above coincides with Eastern music. As it is known in the folk songs, which is a branch of Eastern music, the main melody is performed in the upper octave after the first interpretation (measures of 11 and 27). Also, augmented secunda intervals in measures 11, 15, 27, 31, 39 and 40 to be Eastern music elements.

The piece ends with the same rhythmic structure, which we know from the introduction. The only difference is that this rhythmic structure is shorter. It serves as a finishing touch.

2. 3. E. Bloch “Baal Shem”

Ernest Bloch’s “Baal Shem” is one of the most valuable of pieces in the violin music. Swiss and American composer E. Bloch, who is a violinist himself, reflected the improvisation and intonation of Eastern motifs in his work. He of Jewish origin. As a matter of fact, hundreds of songs from centuries-old Arabic folk traditions have had a strong influence on Israeli music. Therefore, as already noted, Bloch’s music reflects Eastern themes.

In their project, which has been developed for forty years, Cohen and Katz presented the results of a major research work to determine the parameters of the stylistic variability of Arabic folk music in Israel. Cohen and Katz define the Arabic music tradition as follows; “This tradition is based on a set of well-known genres that are characterized by a combination of numerous musical and extramusical factors (particularly textual ones). Another significant aspect of the tradition is the importance of performance and improvisation: a song is never repeated in exactly the same way, and it is not always clear what constitutes sameness and difference. In particular, the intonation is highly scattered, so that the degree of definability of the pitches and interval sizes is small - so small that many scholars have thought that there was no connection between theory and practice with respect to intonation in Arab music”⁴¹

In the 1st movement (“Vidui”) the diapason is highly scattered. Similar and different melodic features are in the foreground. The introduction has a poetic form in the violin part. Throughout the 1st movement used fermato, luft () - pausa are improvisational elements to make different of musical expressions.⁴²



Figure 6. Un poco lento, 1st movement

⁴¹ Dalia Cohen, & Ruth Katz, *Palestinian Arab Music: A Maqam Tradition in Practice*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

⁴² Hasanova, *a.g.m.*, 2019, s. 145.

2nd movement is named as “Nigun” (Improvisation). As the name suggests, the first measures of the movement are the improvisation of the violin consisting of tremolo accompanied by piano. This performance reminds the mugham elements. For example, the Eastern musical factors as well as the interpretation style of Eastern musical instruments are noteworthy in Number 15. Bloch underlined a very important point here and captured the Eastern musical style. In particular, the execution of the kamança instrument is reflected in the 8th, 9th and 10th measures of the Number 15. The motif starts from the 8th measure of Number 15 and continues until Number 16. The motif performed in the upper octave in number 15 is then performed one octave below with double notes consisting of small sexta and augmented sexta intervals. This interpretation reminds of mugham in Eastern instruments, especially mugham interpretation of kamança. Here, the composer has introduced a similar style to the bariolage technique which is one of the most important instrument techniques of violin art.⁴³



Figure 7. 2nd movement, interpretation of the style of Kamancha

The 3rd movement “Simchas Torah” is dedicated to the holiday of the Torah. This movement consists of several stages, there are 10 stages in the 3rd part. Rhythm changes are observed throughout the movement. The improvisation in the violin solo (stage VI) is remarkable.

2.4. M. Ravel “Tzigane”

Joseph-Maurice Ravel is one of the most important composers of the 20th century. Eastern motifs attracted attention in his versatile creativity. Ravel was very interested in the East. In his youth, he even wanted to go to the East for military

⁴³ Hasanova, *a.g.m.*, 2019, s. 148.

Araştırma Makalesi

service. The dream of visiting the East came true at the end of his life. The composer visited Morocco in 1935 and saw the fascinating and fantastic world of Africa. Throughout his life, the composer was influenced by the charm of the East. His work “Scheherazade” (1898) shows the composer’s interest in Eastern motifs.

M. Ravel’s mother came from a Basque⁴⁴ family of which the composer was proud. Maurice was particularly devoted to his mother; her Basque-Spanish heritage was a strong influence on his life and music. Among his earliest memories were folk songs she sang to him⁴⁵. The musical folklore of this rare nationality, which has an extraordinary fate, has been repeatedly used in Ravel’s works. In 1903, a quartet was written in which we see Basque elements. Subsequently, this line was continued by the Trio in a minor (1914) and the Piano Concerto in G Major (between 1929 and 1931).

In Maurice Ravel’s music, the first phase is a peculiar rhythm of Basque songs, in which simple rhythms coexist with mixed rhythms, e.g. 2/4, 3/4 and 5/8, 7/8, 8/8, 7/4.

One of the theories of the origin of the Basques shows that in time immemorial highlanders from the Caucasus crossed all of Europe and stopped in the north of the Iberian Peninsula as they found a place very reminiscent of their homeland with its mountains, gorges, and climate. The “Caucasian theory” of the origin of the Basque is confirmed by the similarity of the Basque language with some Caucasian languages.⁴⁶

To justify our point of view, we note that in the book “History of Violin Art” by Ginzburg and Grigoryev give information about the migration to the Basque region of Spain from the Caucasus.⁴⁷

Very interestingly, there is Basgal region in the city of İsmayılı in the Republic of Azerbaijan⁴⁸. This town attracts attention with its beautiful nature and rural. It is noteworthy that both regions are located in the highlands and have a

⁴⁴ Basque: (euskaldunak; Spanish: Vascos; French: Basque) a native ethnic group, is said to have kinship relations with the peoples of the Caucasus.

⁴⁵ Orenstein, Maurice Ravel, 1991, p. 8

[https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:8AQsZ608teMJ:https://en.wikipedia.org/wiki/Maurice_Ravel+&cd=12&hl=tr&ct=clnk&gl=tr,\(05.02.2023\).](https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:8AQsZ608teMJ:https://en.wikipedia.org/wiki/Maurice_Ravel+&cd=12&hl=tr&ct=clnk&gl=tr,(05.02.2023).)

⁴⁶ Manu Aristegi, Strana Baskov: iz İstorii Zagadoçnogo Naroda, [https://www.svoboda.org/a/109315.html,\(09.10.2022\).](https://www.svoboda.org/a/109315.html,(09.10.2022).)

⁴⁷ Lev Solomonoviç Ginzburg, Vladimir Yuryeviç Grigoryev, *İstoriya Skripiçnogo İskusstva*, Moskva “Muzika”, 1990. s. 3.

⁴⁸ The Republic of Azerbaijan is located in the southeast of the Caucasus. Azerbaijan has the largest population and area in the Caucasus.

charming nature. The nature of the Spanish Basque Country has an extraordinary beauty and diverse scenery. The Basques have always lived in mountainous places with extraordinary nature. In our study, we came to the conclusion that among the Azerbaijani dances there is also a dance called the “Basqalı Dance”.

Ravel was very interested in gypsy melodies. The result of this interest was Ravel’s famous work “Tzigane”. The rhapsodic composition was written originally for violin and piano or luthéal⁴⁹ to change the timbre. Ravel finished “Tzigane” in 1924. Liszt’s rhapsodies served as a model for this work. It is based on the melodies of the Verbunkosh style. Verbunkosh style is a genre of Hungarian dance music. It is the species that emerged in the second half of the 18th century. Elements of old Hungarian dance melodies, as well as folklore of neighboring countries are noticeable in the verbunkosh. These are the folklore of the southern Slavs and Romanians and motifs of Eastern music. The motives of Eastern music were probably introduced by gypsy performers. The music of the verbunkosh was performed, as a rule, by gypsy ensembles. The gypsy ensemble usually consisted of two violins, double bass and cimbalom. By the way, like the violin, the cymbals from the Middle East to, its forefather of the santurs.⁵⁰ Üzeyir Hajibeyli⁵¹, being the first creator of the opera in the whole East, described in his article titled as “Commentary by Western scholars on Eastern music”⁵² the musical instruments as follows referring to Russian musical historian Razmadze’s book: By the opinion scholar Polioks, the Arabs invented the “Monocord”. “Kanun” (or “Kanoon”) is precisely the discovery of the Arabs, yet Greeks took it from the Arabs. Many genuine musical instruments that are available, originally, were taken from the Arabs. For instance; “Bandura”, which is regarded as the Asori instrument, belongs the Arabian tambur, but the letters “b” and “t” were replaced. This instrument was later transferred to Greeks. Today, the Arabian instrument “El-ud” or “Ud” is called as “Lyutnya” in Russia, “Liuto” in Italy, “Lute” in Germany, “Laúd” in Spain and the famous Arabic instrument “Fuzul or Fizul” (according to the Arabic pronunciation “z” is pronounced as “d”), later

⁴⁹ The luthéal is a kind of hybrid piano which extended the “register” possibilities of a piano by producing cimbalon-like sounds in some registers.

⁵⁰ Santur is a musical instrument originated in Iraq, Iran, Azerbaijan, India.

⁵¹ Üzeyir Bey Hacıbeyli (1885–1948); Azerbaijani composer, scientist, writer, translator, orchestra conductor

⁵² The article was published in 1926 in the 7th (30) issue of “Journal of Education and Civilization”.

becomes “Fidil”, then “Vidola” and finally, “Vialon” and in Russia becomes known as “Skripka”.⁵³

The solo part of “Tzigane” is written in a brilliant concert style. The piece contains technical and narrative possibilities. Rhapsody begins with a wide violin cadence. Ravel used a wide variety of violin techniques including double notes, flageolets, left hand pizzicatos, tremolo, trills and kind of perpetuum mobile. The improvisation, augmented secunda intervals, a dotted-rhythm, instrumental shine and virtuosity properties belonging to verbunkosh music are specific to the piece:



Figure 8. M. Ravel “Tzigane” Cadence

After the wide and difficult cadence comes the first theme of the exposition. This part has a calmer melody. The second theme is the dance character, in which wind instruments stand out. While the first theme is being performed again, the trills of the violin are heard in the treble register.

⁵³ Üzeyir Hacıbəyov, Şərq Musiqisi Haqqında Qərb Alimlərinin Təfsiri, <http://uzeyir.musigi-dunya.az/az/article28.html>, (02.12.2022).

In the following parts, the composer used the technical possibilities of the violin extensively and decorated the piece with passages and double notes. Synkop phrases are reminiscent of the chardash style. This part is ornamented with verbunkosh passages. These are techniques that require skill. In the section similar to perpetuum mobile, studies on the spiccato technique should be carried out. These techniques should be studied separately, and exercises and etudes should be included in order to achieve the necessary results.

3. CONCLUSION

The violin repertoire is very rich and versatile. These works are stood out by virtuoso features. In addition to virtuoso features, these works have very different contents. Thanks to the relevant composers, different themes and motifs began to be used in compositions. One of these motifs is the Eastern motifs. These motifs, which attracted the attention of European composers, applied later by Russian composers. The use of oriental motifs by composers has always been conscious. Eastern melodies have always attracted the attention of composers in terms of intonation, melodic expression and rhythmic shape.

In this study, the important works of violin music, P. Sarasate "Romanza Andaluza", C. Cui "Orientale", E. Bloch "Baal Shem", M. Ravel "Tzigane" examined. Each of these works includes techniques that require skill specific to the violin. For example, in the piece "Romanza Andaluza", the 32nd and double notes should be studied very carefully. This parts must be performed very punctually in terms of rhythm and intonation. The left hand is of great importance here. Passages and double notes played with the same finger should also be performed cleanly in terms of intonation. The performance of pizzicato and arco in C. Cui's "Orientale" also demands punctual performance. Attention should also be paid to the proper execution of musical expressions in the works analyzed in the study. For example, in E. Bloch's "Baal Shem", different melodic features are prominent. Musical phrases have a poetic form. The violonist must perform these parts with sincere feelings. M. Ravel extensively used the technical possibilities of the violin in his work "Tzigane". The piece includes a wide variety of violin techniques such as double notes, flageolets, left hand pizzicatos, tremolo, trills and perpetuum mobile. These are all techniques that require skill.

As a result, the pieces considered in the study include both complex violin techniques and Eastern motifs. These are the popular works of the violin repertoire and will always maintain their value as indispensable pieces of concerts and festivals.

REFERENCES

ABDULLAYEVA Səadət, *Azərbaycan Xalq Çalğı Alətləri (Musiqişünaslıq-Orqanoloji Tədqiqat)*, Adiloğlu, Bakı, 2002.

AL-JANABİ Maysem (Sostavitel), *İslamskaya Civilizaciya. İstoriya i Sovremennost, Kollektiv Avtorov*. İz serii: Aktualnyy Filosofskiy Diskurs. Sadra, 2016.

COHEN Dalia, & KATZ Ruth, *Palestinian Arab Music: A Maqam Tradition in Practice*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

DANIELSON Virginia, REYNOLDS Dwight, MARCUS Scott (editör), *The Garland Encyclopedia of World Music: The Middle East*, Routledge, 2017.

GİNZBURG Lev Solomonoviç, GRİGORYEV Vladimir Yuryeviç, *İstoriya Skripiçnogo İskusstva*, Moskva “Muzika”, 1990.

HACIBƏYOV Üzeyir, *Xalq Musiqisinin Əsasları*, Yazıçı, Bakı, 1985.

HÜSEYNOVA Lale, “İspanyol Keman Yapıtında Doğu Müziği Etkenleri”, *GLOBAL-Turk*, #1–2/2018. HUMANITIES, Kazakistan, Astana, 2018. 26 – 37 s.

HÜSEYNOVA HASANOVA Lale, “Doğu Müziğinin Özellikleri (E. Bloch’un “Baal Shem” Eserinin Analizi Örneğinde)”, *ALTAISTICS, TURCOLOGY, MONGOLISTIC International Scientific Journal / №1, №7132-Ж, ENTHOGRAPHY*, Kazakistan, Astana, 2019. 140 –155 s.

ŞEYBAN Lütfi, *Reconquista / Endülüs ’te Müslüman-Hıristiyan İlişkileri*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2003.

ƏHMƏDOVA Svetlana, “Azərbaycan xalq mahnısı “Qalanin dibində” Bəstəkarların Yaradıcılığında”, “Musical Traditions in Globalizing World” Azerbaijan National Conservatory, The materials of I International Scientific and Practical Conference, Baku, 26–27 October 2017, s. 214–219.

Web-based References

Khadija bint Muhammadamin, İslamskaya Andalusiya - Uroki İstorii, [islamicivil. ru/islamskaya-andalusiya-uroki-istorii/](http://islamicivil.ru/islamskaya-andalusiya-uroki-istorii/), (25.12.2022).

El Hamra Sarayı, https://en.wikipedia.org/wiki/El_Hamra_Saray%C4%B1, (29.12.2022).

Muğam Ensiklopediyası, Segah, <https://az.wikipedia.org/wiki/Segah>, (21.12.2022).

Bettany Hughes, The Pearl of the World, Andalusia - When the Moors Ruled in Europe <https://www.youtube.com/watch?v=Cbkf5FeaeUI>, (04.03.2022).

Rizvan Guseynov, Upominanie Azerbaycana v Svyazennom Korane. Saladin–Pokoritel Yerusalisa iz Azerbaycana, <http://www.rizvanhuseynov.com/2014/01/blog-post.html#more>, (22.02.2023).

- Esat Ayyıldız, Büyük Murakkış'ın Hayatı, Şiirleri ve Arap Edebiyatındaki Yeri. Ankara: Sonçağ Akademi, 2022, s.28.
https://tr.wikipedia.org/wiki/Arap_edebiyat%C4%B1, (03.04.2022).
- Üzeyir Hacıbəyov, ŞƏRQ MUSİQİSİ HAQQINDA QƏRB ALİMLƏRİNİN TƏFSİRİ <http://uzeyir.musigi-dunya.az/az/article28.html>, (02.12.2022).
- Manu Aristegi, Strana Baskov: iz İstorii Zagadoçnogo Naroda, <https://www.svoboda.org/a/109315.html>, (09.10.2022).
- Kollektiv avtorov, İslamskaya Civilizaciya, İstoriya i Sovremennost, <https://www.litres.ru/kollektiv-avtorov/islamskaya-civilizaciya-istoriya-i-sovremennost/chitat-onlayn/>, (19.10 2022).
- Arbie Orenstein, Maurice Ravel, 1991, https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:8AQsZ608teMJ:https://en.wikipedia.org/wiki/Maurice_Ravel+&cd=12&hl=tr&ct=clnk&gl=tr, (05.02.2023).

PIYANO EŞLİKLİ ESER SÖYLEMENİN DİKKATE OLAN ETKİSİ

THE EFFECT OF SINGING A PIECE WITH PIANO ACCOMPANIMENT ON ATTENTION

Pınar Çelik DEMİRAY*

Geliş Tarihi: 25.05.2023

Kabul Tarihi: 21.09.2023

(Received)

(Accepted)

Öz: Piyano eşliği ile birlikte eser söyleme becerisi, çok sesli içeriğe sahiptir. Bu durum öğrencilerin işitme ve armoni duyularını geliştirirken, birlikte uyum içerisinde müzikaliteyi oluşturabilmelerine olanak sağlar. Aynı zamanda entonasyonun sağlanabilmesi açısından piyano eşliğinin önemli olduğu düşünülmektedir. Şan veya bireysel ses eğitimi derslerinde piyano eşliğine düzenli bir biçimde yer verilmesi, öğrencilerin dikkat gelişimine yardımcı olurken eşliğe uyumlanma süreçlerine de katkı sağlar. Araştırmanın amacı, piyano eşlikli ve eşiksiz eser söylerken öğrencilerin dikkat düzeylerinde oluşan farkları incelemektir. Araştırmanın örneklemini Bolu Güzel Sanatlar Lisesi müzik bölümünde öğrenim gören 44 öğrenci oluşturmaktadır. Araştırmanın verileri Neurosky Mindwave Mobile 2 EEG kulaklık takılı iken katılımcılar aynı eseri önce piyano eşiksiz, bir hafta sonra piyano eşlikli okumuş, Neuro Experimenter bilgisayar yazılımı ile dikkat verileri anlık olarak kaydedilmiştir. Bağımlı örneklem için t testi kullanılarak aradaki farklar incelenmiştir. Piyano eşiksiz ve eşlikli eser söylemenin dikkat düzeyi üzerindeki etkisini gösteren analizler sonucunda, öntest ve sontest puanları arasında anlamlı bir fark saptanmıştır. Piyano eşlikli eser söylerken öğrencilerin daha iyi odaklandığı ve dikkat seviyelerinin piyano eşiksiz eser söylemeye göre daha iyi olduğu görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Piyano Eşlik, Bireysel Ses Eğitimi, Dikkat, Neurosky Mindwave Mobile 2, Eğitim Teknolojileri.

Abstract: The skill of singing a piece with piano accompaniment has a polyphonic content. While this situation improves students' hearing and harmony senses, it allows them to create musicality together in harmony. At the same time, it is thought that piano accompaniment is important in terms of ensuring intonation. Regular use of piano accompaniment in singing and individual voice training lessons is also necessary for students to pay attention to the accompaniment during the adaptation process. Active and high-level use of the piano instrument is important for the individual to use his/her voice effectively. The sounds on the piano are transformed into sound in vocal performance and the harmony in the polyphonic harmonic structure of the piano allows students to develop their musical abilities. The educational process requires high levels of individual attention and focus. The realization of an efficient learning can be ensured by the high awareness of individuals who

* Dr. Öğr. Üyesi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, pinarcelik@ibu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7376-3661.

can actively manage their attention well and increase their habit of polyphony. An individual who can manage his/her attention well can focus better on the changes, rhythmic and tonal stimuli within the piece. The aim of this study is to examine the differences in students' attention levels while singing pieces with and without piano accompaniment. The sample of the study consisted of 44 male and 44 female students from Bolu Fine Arts High School music department in 10th, 11th and 12th grades. While Neurosky Mindwave Mobile 2 EEG headphones were worn, the participants first read the same piece without piano accompaniment, then one week later with piano accompaniment, and attention data were recorded instantaneously with Neuro Experimenter computer software. The differences were analyzed using a t-test for dependent samples. As a result of the analysis, a significant difference was found between the pretest and posttest scores when looking at the effect of singing without and with piano accompaniment on the level of attention. It was observed that the students focused better and their attention levels were better when singing with piano accompaniment than when singing without piano accompaniment. The findings obtained from this study showed the necessity of piano accompaniment in voice education lessons. It also emphasizes the need for expert correpetitors for voice education lessons. The results obtained are a guide for voice education specialists in terms of showing the positive effects of piano accompaniment used in the lesson process on students and enabling students to develop their musical equipment in a versatile way.

Keywords: Piano Accompaniment, Individual Voice Training, Attention, Neurosky Mindwave Mobile 2, Educational Technologies.

1. GİRİŞ

Eski çağlardan beri oldukça önem arz eden, soliste eşlik yapabilme becerisi, zaman içerisinde, çalgıların gelişmesine de yol açarak, değişik dönemlerin stil ve armonik yapılarıyla harmanlanarak günümüze kadar gelmiştir. Aynı iki partinin performans esnasında bütünleşerek zengin bir duyumu yakalayabilme, uyumu yaşayarak hissettirebilme sanatının bir kolu da piyano eşliğidir. Bu uyumun sağlanabilmesi için; Kaptanoğlu ve Çanakçı, şan ile piyano eşliğinde; solistin duygularını eşlikçiye yansıtabilmesi gerektiğini aynı zamanda eşlikçinin de müziğin tempo ve yapısını uyum içerisinde takip ederken birlikte nefes alabilmenin önemini belirtmişlerdir.¹

Entonasyonun sağlanabilmesi açısından piyano eşliğinin önemli olduğu düşünülmektedir. Şan ve bireysel ses eğitimi derslerinde piyano eşliğinin düzenli olarak kullanılması öğrencilerin eşliğe uyumlanma süreçlerinde dikkatlerini verebilmeleri için de önem taşır. Sadece konser veya sınavlarda piyano eşlikle

¹ Ece Kaptanoğlu, ve Pınar Çanakçı, "Türkiye'de Vokal Müzikte Piyano Eşlik Alanında Yapılmış Yüksek Lisans, Doktora ve Sanatta Yeterlik Tezleri", *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 14:55, 2015, s. 198-206.

Araştırma Makalesi

söyleme deneyimlerine yer verilmesi, onların ses eğitimi kazanımlarını ve piyano eşliği unsurlarını kavramaları için yeterli olmayabilir. Mohan Kömürcü, eserlerin piyano eşliği ile yeterince çalışılmaması durumunda öğrencilerin entonasyon, müzikal uyum, birlikte söyleme, çok seslilik algısı gibi kazanımların sağlanmasında yeterli seviyeye ulaşamayacağını belirtmiştir.² Dağdeviren, piyano eşliğinin şarkı öğretim sürecinde kullanılmasıyla temiz bir ünison, tempo, nüans, eserin duygu, düşünce ve temalarının kavranmasını sağlayacağını vurgulamıştır.³ Bu durum, ses eğitiminde piyano eşliğine yer verilmesinin şarkı öğrenme ve söyleme becerilerine olumlu yönde katkı sağladığını göstermektedir.

Piyano eşliğinin aktif kullanımı ile çok sesli müziği düşünme, takip edebilme, armonik analizini kavrayabilme, müzik cümlelerini oluşturabilme, solisti dinleyerek bütünleşebilme ve akıcılık gibi birçok parametreleri içeren kazanımlar aşamalı bir şekilde ders süreci içerisinde kazandırılabilir. Tabuena, piyano eşliğinin öğrenilmesinde ve çalınmasında; (1) müzikal öğeler ve işlevler, (2) müzikal kalıplar, (3) müzikal piyano eşlik stilleri ve (4) müzikal piyano kompozisyonu olmak üzere dört önemli bileşeni açıklamıştır. Ayrıca; çalma stillerinin, unsurlarının, piyano eşlik bileşenlerinin ve müzik kompozisyonunun estetik değerleriyle süreç içerisinde yavaş yavaş gelişerek keşfedileceğini de vurgulamıştır.⁴

Sesin etkin bir şekilde kullanılabilmesi için piyano çalgısının aktif ve üst düzey kullanımı önem taşır. Kurtuldu; piyanonun, ses eğitiminde entonasyon ve çok sesliliğin gelişimini desteklediğini aynı zamanda; armoni, işitme ve eşlik derslerinde de temel olarak yer alması ve kullanılması gerektiğini vurgulamıştır.⁵ Demirtaş ise eşlikle şarkı söylemenin gerekliliğini ifade ederek, çocukların eser içerisinde bazı ayrıntılara dikkat etmelerine yardımcı olduğunu belirtmiştir.⁶

² Hacer Mohan Kömürcü, "Bilgisayar Destekli Piyano Eşikleme Şan ve Korrepitasyon Eğitimi Alanındaki Etkililiği", (Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, 2019), s. 3.

³ Metin Dağdeviren, "Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Piyanoda Eşlik Öğretimi", *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi*, 2006, s. 26-28.

⁴ Almighty C. Tabuena, "Functional Approach as a Beginning Method for Teaching and Learning Piano Accompaniment in Music" *International Journal of Trend in Scientific Research and Development* 5.1, 2020, s. 51-54.

⁵ Mehmet Kayhan Kurtuldu, "Piyano ile Eşliğin Önemi ve Gerekliliğine Yönelik Ölçeğin Geliştirilmesi" *Balikesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19:35, 2016, s. 323-344.

⁶ Serkan Demirtaş, "İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Şarkıların Piyano Eşlikli Öğretmesinin Öğrenci Kazanımlarına Etkileri", (Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi, 2011).

Eğitim süreci, bireysel dikkat ve odaklanma seviyelerinin yüksek olmasını gerektirir. Verimli bir öğrenmenin gerçekleşmesi için, dikkatini iyi yönetebilen bireylerin farkındalığının yüksek olması ve çok sesliliğe alışkanlığının artması ile sağlanabilir. Irak ve Karakaş, “Dikkat, kişinin duyu organları ile ulaşabildiği ve farkında olduğu kişisel çevresindeki uyarıcıya zihinsel olarak alıcılarını yönlendirmesi” ifadesiyle tanımlamışlardır.⁷ Tanıma bakıldığında bireyin dikkati, çevredeki uyarıcılarla etkileşim halindedir ve bu durum öğrencilerin öğrenme süreçlerini de etkilemektedir. Dikkatini iyi yönetebilen bir birey, eser içerisinde yer alan ritmik ve tonal değişimlere daha iyi uyum sağlayabilir.

Sokolov, Fransız müzik eğitimcisi N. Boulanger’in “Bir müzisyenin karakterinde konsantre ve dikkatli olmayı becermek onun için her şeydir” ifadesine yer vermiştir.⁸ Kurtuldu, eğitimin başlangıcının dikkat olduğunu ifade etmiş, “duyu organlarına gelen uyarıcıların, duysal kayıta fark edilerek işlenmek üzere kısa süreli belleğe gönderilebilmesi için dikkat ve algılama gereklidir” açıklaması ile dikkatin algılama sürecine olan etkisini vurgulamıştır.⁹ Dikkat oldukça karmaşık bir içeriğe sahiptir ve bu sebeple bireylerin dikkat kontrolünü sağlamada güçlük çekmesi olağandır. Huseynova, dikkati etkileyen faktörleri içsel ve dışsal olarak iki grupta açıklamıştır.¹⁰ Bu faktörlerden yaş faktörünün, cinsiyetten daha çok göz önünde bulundurulması gerektiği de eklenmiştir.

1.1. Literatür

Literatür taramasında, bu araştırmanın konusu çerçevesinde, ses eğitimi ve piyano eşliği araştırmalarını içeren çalışmalara yer verilmiştir.

Bilgin ve Şakıranlı, okul şarkılarının piyano eşliği ile öğretilmesinin öğrencilerde istendik yönde davranış değişikliğini amaçlı ve daha kolay yapılmasına olanak sağladığını belirtmişler, şarkı öğretiminin önemli bir kolunu oluşturan eşlikle

⁷ Emine Kula ve Abdullah Sürücü (akt.), “Dikkat Becerisi Geliştirmeye Dayalı Programın Dikkat Eksikliği Olan İlkokul Öğrencileri Üzerindeki Etkisinin İncelenmesi.”, *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 28:1, 2020, s. 389-405.

⁸ Güler Demirova (akt.), “Piyano Eğitiminin İlköğretim Öğrencilerinin Dikkat Toplama Yetisine Etkisi”, (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2008), s. 70.

⁹ Mehmet Kayhan Kurtuldu, “Dikkat Stratejilerine Yönelik Uyarıcı İşaretlerin Piyano Eğitiminde Kullanılabilirliği.” *Ondokuz Mayıs University Journal of Education Faculty*, 31:2, 2012, s. 237.

¹⁰ Elnara Huseynova, “Özengen Piyano Eğitiminin 7-12 Yaş Grubu Çocukların Dikkat Becerileri Üzerine Etkisi (Bursa İli Örneği)”, (Bursa Uludağ Üniversitesi, 2019), s.7.

Araştırma Makalesi

desteklemenin gerekliliğini de vurgulamışlardır.¹¹ Çevik ve Güven, piyanoda eşlik yapabilmenin piyano eğitiminin bir bölümünü kapsadığını ayrıca öğrencilerin seslerinin eğitilmesi sürecinde ses egzersizlerinin yapılmasında, söylenen eserlere eşlik yapılmasında, eserlerin ses sınırlarına uygun olarak transpoze edilmesinde ve koro partilerinin çalınmasında etkili bir çalgı olduğunu ifade etmişlerdir.¹²

Zuckmayer, Cangal ve Atalay, öğretilen okul şarkılarına yapılan piyano eşliklerinin hem şarkı öğretimi sırasında hem de sonrasında uygulanmasının, şarkı söylerken tempo ve tonalite farkındalığını öğrencilere kazandırmanın yanı sıra piyanoyu dinleme alışkanlığı da kazandırarak çok sesliliği sağladığını belirtmiştir.¹³

Demirtaş, piyano eşliği ile şarkı öğretiminin çocukların dil gelişimlerine, ezgi ve ritim öğrenimlerine ve doğru söylemelerine, nüansları uygulayabilmelerine, müzikal zekâlarına ve uyum içerisinde söyleyebilme becerilerine olumlu yönde etki edebildiğini belirtmiştir.¹⁴ Özel, bireysel ses eğitiminde piyano eşliğinin önemini araştırmış, ses ve piyano eğitimlerinin zor ve uzun bir süreci kapsadığını belirterek, şan ile müzikal icrada eşliğin ve eşlikçinin gerekliliğini vurgulamış, uyum ve donanımın önemine değinmiştir.¹⁵ Mohan Kömürçü, piyano eşlikli ses eğitimi dersi için düşüncelerini şöyle açıklamıştır;

Piyano eşlikli ses eğitimi derslerinin bilgisayar destekli yapılması durumunda zaman veya mekân sorunu yaşanmadan sıklıkla prova tekrarlarının sağlanabileceğini belirtmiştir. Ayrıca eserin ilk çalışılma anından gelişim sürecine kadar eşlikçinin solisti desteklemesi gerektiği ve korrepetitörlerin sahip olması gereken birçok donanım göz önünde bulundurulduğunda

¹¹ Selçuk Bilgin ve, S. Cem Şaktanlı, “Okul Şarkılarının Müzik Öğretmeni Tarafından Piyano ile Eşliklenmesi”, *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21, 2007.

¹² Deniz Beste Çevik ve Elif Güven, “İlköğretim Müzik Öğretmenlerinin Okul Şarkılarına Piyano Eşlik Yapabilme Konusuna İlişkin Görüşleri Üzerine Bir Çalışma”, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14:25, 2011, s. 86-98.

¹³ Erdem Küçükayvaz (akt.), “Çocuk Korolarının Sahne Performanslarında Piyano Eşliklerinin Kullanım Durumları.”, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 5:9, 2019, s. 65-90.

¹⁴ Serkan Demirtaş, “İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Şarkıların Piyano Eşlikli Öğretilmesinin Öğrenci Kazanımlarına Etkileri”, (Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi, 2011).

¹⁵ Irmak Özel, “Bireysel Ses Eğitiminde Piyano Eşliğinin Önemi”, (Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, 2012).

korrepetitör sayısının az olduğunu vurgulayarak bilgisayar desteği ile desteklemenin önemine de değinmiştir.¹⁶

Mamaç, birlikte çalma veya söyleme sürecinde müzikal uyumun piyano eşliği ile alınan çok sayıda provalarla pekiştirilerek esere olan hâkimiyetin artabileceğini belirtmiş ve çok sesliliğin kavranması bakımından önemini ifade etmiştir.¹⁷

Fu, vokal müzikte piyano eşliğinin, vokal müzik ve diğer ana derslerle yakından ilişkili olmakla birlikte müzik öğretmenliği alanında da önemli bir rol oynadığını ifade etmiştir.¹⁸

Zhang, koro eserlerinde piyano eşliği yapılmasının; armonik dokuyu ve melodik temaları etkileyici bir unsur olarak öne çıkardığını belirtmiş ve koroda arka planda piyano eşliğinin gerekliliğine değinmiştir.¹⁹

İlgili literatüre bakıldığında ses eğitiminde ve koroda uygulanan piyano eşliğinin öğrencilerin eğitim süreçlerini olumlu yönde etkilediği vurgulanmıştır. Bu bilgiler ışığında piyano eşliği ile eser söylemenin öğrencilerin dikkat süreçlerini nasıl etkilediği araştırılarak yeni bir çalışma kurgulanmıştır.

1.2. Amaç ve Önem

Piyano eşliği ile eser söyleme sürecinin öğrencilerin dikkat seviyelerini nasıl etkilediğini belirlemek amacıyla araştırma gerçekleştirilmiştir. Bu amaçla uygulama sürecinde piyano eşlikli ve eşiksiz eser söyleme becerisinin öğrencilerin dikkatlerine olan etkisini belirlemek hedeflenmiştir. Öğrencilerin aynı eseri önce piyano eşiksiz bir hafta sonra piyano eşlikli olarak söylemeleri istenerek Neurosky's Mindwave Mobile 2 cihazıyla dikkatlerinin bu süreçte ne derece etkilendiği saptanmaya çalışılmıştır.

Piyano eşliğiyle eser söyleme becerisi ritmik senkronizasyon gerektirdiği için öğrencilerin dikkatlerini artırabileceğine inanılmıştır. Bu süreçte hem korrepetitörün hem de vokalistin dikkatle eseri takip etmeleri olağandır. Piyano eşlikli ve eşiksiz eser söyleme durumunda öğrencilerin dikkat değerlerinin ölçülmesi derslerde ve

¹⁶ Hacer Mohan Kömürcü, "Bilgisayar Destekli Piyano Eşikleme Şan ve Korrepetisyon Eğitimi Alanındaki Etkililiği", (Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, 2019), s. 3.

¹⁷ Esra Kalkanoğlu Mamaç, "Klasik Müzikte Piyano ile Birlikte Çalma ve Söylemede Teknolojinin Önemi: Bir Uygulama Önerisi", (Sanatta Yeterlik Tezi, Yaşar Üniversitesi, 2021).

¹⁸ Rong Fu, "Study on Balance Theory in Vocal Music Piano Accompaniment." 2015 *International Conference on Economics, Social Science, Arts, Education and Management Engineering*. Atlantis Press, 2015.

¹⁹ Zhihua Zhang, "The Function of Piano Accompaniment in Chorus Teaching.", 2016 *International Conference on Contemporary Education, Social Sciences and Humanities*. Atlantis Press, 2015.

etkinliklerde işleyiş sürecine yönelik öneriler ve yeni bir bakış açısı sunabilmesi bakımından da araştırma önem taşımaktadır. Elde edilecek olan verilerin ses eğitimi dersinde, öğrencilerin dikkat becerilerini etkin olarak kullanabilmelerine yönelik eğitimcilere yön vereceğine inanılmaktadır. Bu kapsamda öğretmenlerin ses eğitimi derslerinde, eşliği gerekli kılan düzenlemelere yönelik fikir vermesi bakımından araştırma önem taşımaktadır.

1.3. Araştırma Problemi

Bu kapsamda “Öğrencilerin piyano eşiksiz ve piyano eşikli eser söyleme dikkat düzeyleri arasında anlamlı bir farklılık var mıdır?” sorusu araştırmanın problem cümlesini oluşturmaktadır. Araştırmanın alt problemleri ise aşağıda yer alan iki maddeden oluşmaktadır.

- Öğrencilerin piyano eşiksiz ve eşikli eser söyleme dikkat düzeyleri arasında cinsiyete göre anlamlı bir farklılık var mıdır?
- Öğrencilerin piyano eşiksiz ve eşikli eser söyleme dikkat düzeyleri arasında sınıf seviyesine göre anlamlı bir farklılık var mıdır?

2. İNCELEME

Bu çalışmada yarı deneysel araştırma yöntemlerinden kontrol grupsuz öntest-sontest desen kullanılmıştır. Bu modelde Karasar, belirli bir gruba bağımsız değişken uygulanır ve ölçümler deney öncesi ve sonrası yapılarak, grubun ilgili değişkene ilişkin öntest ve sontest puanları karşılaştırılır.²⁰ Bu araştırmanın amacı, piyano eşikli ve eşiksiz eser söylerken öğrencilerin dikkat düzeylerinde meydana gelen farkları incelemektir. Araştırmanın örneklem grubunu 2021-2022 eğitim-öğretim yılı Bolu Güzel Sanatlar Lisesi müzik bölümünde öğrenim gören, bireysel ses eğitimi alan veya almış 10, 11 ve 12. sınıf kız ve erkek öğrencilerden toplam 44 öğrenci oluşturmaktadır. Araştırmanın verileri Neurosky Mindwave Mobile 2 EEG kulaklık takılı iken tüm öğrenciler önce piyano eşiksiz, bir hafta sonra piyano eşikli bir şekilde eser okumuş, Neuro Experimenter bilgisayar yazılımı ile dikkat verileri anlık olarak kaydedilmiştir. Verilerin analizi için IBM SPSS Statistics 22.0 programı kullanılmıştır. Sayısal olarak kaydedilen dikkat verilerinin normallik dağılımlarına bakmak için Shapiro-Wilk (Sig. 0.614) ve Kolmogorov-Smirnov (Sig. 0.200) testleri uygulanmış ve her iki testte de verilerin normal dağıldığı görülmüştür. Bu aşamadan

²⁰ Feyzullah Şahin ve Birkan Güldenoğlu (akt.), "Engelliler Konusunda Verilen Eğitim Programının Engellilere Yönelik Tutumlar Üzerindeki Etkisi." *Amasya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2:1, 2013, s. 214-239.

sonra parametrik testlerden bağımlı örneklemeler için t testi kullanılarak aradaki farklar incelenmiştir. Araştırma verileri Nöroloji uzmanı Uzm. Dr. Melih Vural ile yorumlanmıştır.

2.1. Katılımcılar ve Uygulama Koşulları

Katılımcılar Bolu Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi müzik bölümü öğrencilerinden 10, 11 ve 12. sınıf öğrencilerinden oluşmuştur. Seçilen örneklemin müzik eğitimine lisede yeni başlayan öğrencilerin henüz piyano eşliğinden etkilenmemiş ses eğitimi süreçlerinde dikkat seviyelerini belirlemenin önemli olduğu düşünülmüştür. 33 kız ve 11 erkek olmak üzere toplam 44 öğrenci araştırmaya katılmış ve uygun koşullar sağlanmıştır. Öğrencilerin yaş, cinsiyet, uyku-uykusuzluk, açlık-tokluk, yorgunluk gibi fiziksel ve psikolojik olarak hazır bulunma durumları kendilerine sorularak belirlenmiş, bu durumlara uymayan öğrenciler uygulamaya alınmamıştır.

Tablo 1. Araştırmaya katılan öğrencilerin demografik özellikleri

Değişkenler	N	%
Cinsiyet		
Kız	33	75
Erkek	11	25
Sınıf Düzeyi		
10. Sınıf	20	49.5
11. Sınıf	13	29.5
12. Sınıf	11	25
Toplam	44	100

Araştırmaya katılan öğrencilerin 33'ü kız (% 75), 11'i ise erkektir (% 25). Katılımcıların sınıf düzeylerine bakıldığında 20 kişi (% 49.5) 10. sınıf, 13 kişi (% 29.5) 11. sınıf ve 11 kişi (% 25) 12. sınıf olarak görülmektedir.

2.2. Süreç

Bellekte kalması bakımından piyano eşliğinden etkilenmemeleri için önce piyano eşiksiz ölçümler yapılmıştır. Piyano eşiksiz eser söyleme sürecine dair bellek etkisinin azalması için bir hafta sonra piyano eşikli ölçüm yapılmıştır. Ölçümler cihaz tarafından anlık olarak kaydedildiği için belleğin müdahalesini belirlemek mümkün değildir. Ölçümler bir kez, uzun bir sürede ve anlık olarak gerçekleştirilmiştir. Durmuş, EEG'nin içerdiği frekansa göre değerlendirildiğini ve anlamlı bir veri elde edebilmek için ölçümlerin yeterince uzun bir sürede yapılması gerektiğini belirtmiştir.²¹ Bireyin anlık değişimleri cihazda da anlık olarak

²¹ Ebru Durmuş, "EEG İşaretlerinden Bilişsel Görevlerin ve Müzik Dinleme Görevlerinin Analizi", (Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, 2015).

Araştırma Makalesi

gerçekleştirilen ölçümlerin değişimine sebep olabilmektedir. Bu sebeple ölçümlerde bir ses eğitimi hocasının da yer alması sağlanmış, dikkat durumlarının gözlemlenmesi istenmiştir. Ölçümlerde gözlemler sayısal veri olarak değerlendirilmemiş, eğitimcinin gözlemleri uygulama sürecini yönetmesi bakımından göz önünde bulundurulmuştur.

Akustik açıdan yarı yalıtılmış, her zaman alışkın oldukları derslikte uygun bir ortamda gerçekleştirilen ölçümler, kişilerin hazırbulunuşluk durumlarına göre başlatılmış ve eser bitiminde sonlandırılmıştır. Isı, ışık gibi faktörlere bakıldığında; okulda ders saati içerisinde gündüz gün ışığının olduğu derslikte ekstra bir ışık kullanılmamış ve 21,5 derece sıcaklıkta ölçümler gerçekleştirilmiştir.

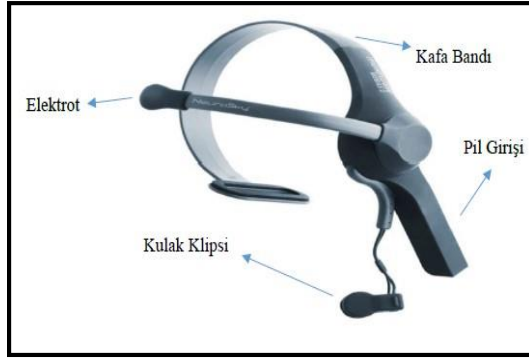
Kullanılan EEG cihazı alın bölgesinden kuru ölçüm yaptığı için katılımcıların alını yağlanma veya terleme durumlarını önlemek amacıyla silinmiş, cihaz uygun şekilde yerleştirilmiştir.

2.3. Neurosky Mindwave Mobile 2 EEG Cihazı

Demiray, Neurosky Mindwave Mobile 2 EEG kulaklık seti ile ilgili olarak çalışma prensiplerini şöyle açıklamıştır;

Beyin dalgalarını ölçmek ve anlamlandırmak amacıyla Neurosky firması, taşınabilir, tek elektrodlu, kulak klipsli ve alın bölgesinden kuru ölçüm yapan Mindwave Mobile 2 EEG kulaklık seti firma tarafından üretilmiştir. Referans noktaları olan alın bölgesindeki elektrot ve kulak klipsi beyin dalgalarını algılar. Cihazın içindeki Thinkgear çipine gelen zihinsel durumlara arayüz oluşturularak dikkat ve meditasyon verilerine dönüştürülür. Bu veriler bluetooth teknolojisi ile bilgisayar ortamına iletilir ve farklı yazılımlar aracılığı ile sayısal verilere dönüştürülür.²²

²² Alper Demiray, “Farklı Akustik Ortamların Çalgı Performansına Etkisinin İncelenmesi”, (Yüksek Lisans Tezi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, 2021).



Görsel 1. Neurosky Mindwave Mobile 2

2.4. Deneysel İşlem Basamakları

- Araştırma ile ilgili literatür taraması yapılmış ve hem piyano eşlikli eser söyleme hem de Neurosky's Mindwave Mobile 2 EEG cihazının kullanıldığı çalışmalar incelenmiştir.
- Cihazın kullanımına dair araştırma sahipleri ile görüşülmüş ve kullanım şekilleri incelenmiştir.
- Cihazın bilgisayar bağlantıları yapılarak kontrol amaçlı pilot uygulaması yapılmıştır.
- Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Klinik Araştırmalar Etik Kurulu'ndan (Protokol No: 2022/96 – 12.04.22) ve Milli Eğitim Bakanlığı'ndan (Protokol No: 51756191 / 14.06.22) etik izinler alınmıştır.
- Uygulamanın yapılacağı Bolu Güzel Sanatlar Lisesi bireysel ses eğitimi dersi öğretmeni Zekiye Kurtoğlu ile görüşülmüş ve öğrencilerin söyleyeceği eser, onun yönlendirmesi ile belirlenmiştir. Aynı eser piyano eşiksiz ve eşlikli olarak öğrenciler tarafından seslendirilmiştir.
- Etik izinler onaylandıktan sonra öğrenciler ile görüşülmüş, sadece gönüllü olanlar örneklem grubuna dâhil edilmiştir.
- Her bir katılımcıya araştırma öncesi bilgilendirme formu ve veli izin belgesi verilmiştir. Ayrıca araştırma sözlü olarak anlatılmıştır.
- Katılımcılara fiziksel ve psikolojik olarak hazırbulunuşluk durumlarını tespit edecek sorular sorulmuş ve uygun koşullar sağlanarak uygulamaya alınmıştır.
- Uygulama aşamasında her öğrenci ayrı zamanlarda ve yalnız olarak uygulama ortamına alınmıştır. Her birine piyanodan eserin başlangıç sesi ve tonu verilerek piyano eşiksiz eser söyleme ölçümüne başlanmıştır.

- Öğrenciler önce piyano eşliği olmadan (öntest) Neurosky's Mindwave Mobile 2 cihazı takılı iken belirlenen eseri icra etmiştir. Bu aşamada dikkat ölçümü anlık olarak bilgisayardan Neuro Experimenter yazılımı ile yapılmıştır.



Görsel 2. Piyano eşiksiz eser söyleme performansına ait görsel

- Bir hafta sonra yine her bir öğrenci aynı uygulamayı bu sefer piyano eşikli (sontest) olarak yapmıştır. Katılımcıların hepsine kısa bir örnekleme yapılarak ölçümlere piyano eşliği ile başlanmıştır.



Görsel 3. Piyano eşikli eser söyleme performansına ait görsel

- Dikkat puanı belirlenirken her iki ölçümde de (piyano eşiksiz ve eşikli) oturum sırasındaki en yüksek değer ne ise o alınmıştır.

3. BULGULAR

Bu bölümde araştırmanın problemine ve alt problemlerine ait bulgulara ayrı başlıklar halinde yer verilmiştir.

3.1. Araştırmanın Problemine Ait Bulgular

Araştırmanın problemi “Öğrencilerin piyano eşiksiz ve eşikli eser söyleme dikkat düzeyleri arasında anlamlı bir farklılık var mıdır?” olarak belirlenmiştir. Öğrenciler bir hafta arayla önce piyano eşiksiz, daha sonra eşikli olarak eser söylemiş ve anlık olarak dikkat düzeyleri ölçülmüştür. Dikkat puanları öntest ve sontest arasındaki normallik dağılımlarına bakmak için Shapiro-Wilk (Sig. 0.614) ve Kolmogorov-Smirnov (Sig. 0.200) testleri uygulanmış ve her iki testte de normal dağıldığı görülmüştür.

Tablo 2. Piyano eşiksiz ve eşikli eser söylemedeki öntest-sontest dikkat puanlarının karşılaştırılmasına ilişkin bağımlı t-testi sonuçları

Uygulama	N	\bar{X}	S	t_{43}	p
Öntest DP	44	42,55	11,06	10,531	,000*
Sontest DP	44	69,43	10,70		

DP: Dikkat puanı, $p < ,05$

Tablo 2 incelendiğinde, deney grubunun öntest dikkat puan ortalamaları $\bar{X} = 42,55$, sontest puan ortalamaları $\bar{X} = 69,43$ olarak görülmektedir. Elde edilen verilerin anlamlılık durumuna bağımlı t-testi ile bakıldığında ise $t_{43} = 10,531$ ve $p = ,000$ olarak bulunmuştur. Bu durumda öntest (piyano eşiksiz eser söyleme) ile son test (piyano eşikli eser söyleme) dikkat puanları arasında anlamlı bir fark olduğu ortaya çıkmıştır. Piyano eşikli eser söylerken öğrencilerin daha iyi odaklandığı ve dikkatlerinin piyano eşiksiz eser söylemeye göre çok daha iyi olduğu görülmektedir. Bu sonuç, eser söylerken piyano eşliğinin öğrencilerdeki dikkat becerisini olumlu yönde etkilediğini göstermiştir.

3.2. Birinci Alt Probleme Ait Bulgular

Araştırmanın birinci alt problemi, “Öğrencilerin piyano eşiksiz ve eşikli eser söyleme dikkat düzeyleri arasında cinsiyete göre anlamlı bir farklılık var mıdır?” olarak belirlenmiştir. Araştırmaya toplam 44 öğrenci katılmış ve bunların 33’ü kız öğrenci, 11’i ise erkek öğrencidir. Dikkat puanlarının cinsiyete göre öntest ve sontest arasındaki normallik dağılımlarına bakmak için Kolmogorov-Smirnov (Sig. 0.200) testi uygulanmış ve normal dağıldığı görülmüştür. Bu aşamadan sonra bağımsız t testi uygulanmış, grupların homojen dağılıp dağılmadığına bakmak için Levene testi yapılmış ve yorumlanmıştır.

Tablo 3. Bağımsız t testi için Levene varyansların homojenliği test sonuçları

	F	Sig.
1.sütun (Equal variances assumed)	,012	0,915

p>,05

Tablo 3'e bakıldığında Levene testine göre iki grubun varyanslarının, eşit yani homojen olduğu görülmektedir (Sig. 0,915, p>,05). Bu durumda da birinci sütundaki istatistik verileri yorumlanır.

Tablo 4. Piyano eşlikli ve eşiksiz eser söylemedeki öntest-sontest dikkat puanlarının cinsiyete göre karşılaştırılmasına ilişkin bağımsız örneklem için t-testi sonuçları

Gruplar	N	\bar{X}	S	t ₄₂	p
Kız	33	25,93	17,04	-0,638	,527
Erkek	11	29,72	17,07		

p>0.05

Tablo 4 incelendiğinde, deney grubunun kız öğrencilerin dikkat puan ortalamaları \bar{X} =25.93, erkek öğrencilerin puan ortalamaları \bar{X} =29.72 olarak görülmektedir. Elde edilen verilerin anlamlılık durumuna bağımsız t testi ile bakıldığında ise t₄₂ -0,638, Sig. 2-tailed 0,527 (p>0.05) olarak bulunmuştur. Bu durumda kız öğrenciler ile erkek öğrenciler arasında dikkat puanları arasında anlamlı bir fark olmadığı ortaya çıkmıştır.

3.3. İkinci Alt Probleme Ait Bulgular

Araştırmanın ikinci alt problemi, "Öğrencilerin piyano eşiksiz ve eşlikli eser söyleme dikkat düzeyleri arasında sınıf seviyesine göre anlamlı bir farklılık var mıdır?" olarak belirlenmiştir. Araştırmaya katılan toplam 44 öğrenciden 20'si 10. sınıf, 13'ü 11. sınıf ve 11'i 12. sınıftır. Dikkat puanlarının sınıf seviyesine göre öntest ve sontest arasındaki normallik dağılımlarına bakmak için Kolmogorov-Smirnov (Sig. 0.200) testi uygulanmış ve normal dağıldığı görülmüştür. Bu aşamadan sonra One Way Anova testi uygulanmış, grupların homojen dağılıp dağılmadığına bakmak için Levene testi yapılarak yorumlanmıştır.

Tablo 5. One Way Anova testi için Levene varyansların homojenliği test sonuçları

F	df1	df2	Sig.
0,847	2	41	.436

p>,05

Tablo 5'e bakıldığında Levene testine göre iki grubun varyansları eşit, yani homojen olduğu görülmektedir (Sig. 0,436, p*>,05). Bu durumda da birinci sütundaki istatistik verileri yorumlanır.

Tablo 6. Piyano eşlikli ve eşiksiz eser söylemedeki öntest-sontest dikkat puanlarının sınıf seviyesine göre karşılaştırılmasına ilişkin One Way Anova testi sonuçları

	Karaler Toplamı	df	Kareler Ortalaması	F	Sig.
Gruplar arası	403.830	2	201.915	.694	.505
Gruplar içi	11928.601	41	290.941		
Toplam	12332.432	43			

$p > 0.05$

Tablo 6 incelendiğinde, analiz sonuçlarına göre öntest-sontest dikkat puanlarının sınıf seviyesine göre bakıldığında anlamlı bir farkın olmadığı görülmektedir (Sig. = 0.505, $p > 0,05$). Eserleri eşlikli ya da eşiksiz söylemenin sınıf seviyesine göre herhangi bir fark yaratmadığı söylenebilir. Piyano eşliğinin etkin bir şekilde ses eğitimi derslerinde yer verilmemesi sınıf düzeyinde ve deneyimlerinde fark yaratmamış olabilir.

4. SONUÇ

Piyano eşlikli ve eşiksiz eser söyleme sırasında 44 sağlıklı öğrenciden alınan EEG dikkat verileri, araştırmanın problemi ve alt problemleri ile birlikte 3 aşamada sınıflandırılmıştır. Araştırma problemine göre öğrencilerin piyano eşiksiz ve eşlikli eser söylemenin dikkat düzeyleri arasında anlamlı bir fark gösterdiği saptanmıştır. Cinsiyete göre piyano eşlikli ve eşiksiz eser söylemenin dikkat düzeyleri arasında anlamlı bir fark olmadığı tespit edilmiştir. Cinsiyet faktörünün yanı sıra sınıf düzeyi faktörünün de anlamlı bir fark yaratmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Sınıf düzeyinde deneyim kazandıkça bir fark yaratmaması, piyano eşliğine ses eğitimi derslerinde aktif olarak yer verilmemesinden kaynaklanabilir. Dolayısı ile derslerde eşliğe aşına olma durumları uygulanmadığı sürece sınıf düzeyi arttıkça deneyimleri artmamasına yol açmaktadır. Bu durum öğrencilerin dikkat seviyeleri, cinsiyet ve sınıf düzeylerini etkilemediği yönünde yorumlanabilir.

Öğrencilerin piyano eşliği ile eser söylemeleri sırasında dikkatlerini daha fazla odaklamalarını gerektiren birçok parametre bulunmaktadır. Bunlar eşliğin başlaması ile vokal girişinin takip edilmesi, susların veya nefes yerlerinin takip edilerek akışa uyum sağlamaya çalışılması, sesleri duyarak temiz ve doğru söylemeye çalışılması gibi etmenlerdir. Bu durum öğrencilerin dikkat seviyelerini artırarak hata yapmamaya odaklanmalarını sağlamış olabilir. Öztürk ve Abdüsselam (2017), öğrencilerin ses eğitimi derslerinde gerginlik ve dikkat durumlarını ortaya koyabilmek için EEG cihazı ile yaptıkları ölçümlerde “attention ve meditation”

Araştırma Makalesi

değerlerinde kişi sayısına ve uygulama yapan kişiye göre farklılıklar olduğunu belirtmişlerdir. Ancak müzik sanatının duygular aracılığı ile ortaya konduğunu ifade ederek duygularla ilgili kesin bir sonuca ulaşmanın da mümkün olmadığını vurgulamışlardır.²³ Uygun, Sezer ve Ünalır, yaş, cinsiyet, uyku/uyanıklık gibi çeşitli mental durumların EEG cihazında doğrudan etkisi olduğunu ve EEG sinyallerinden elde edilen verilerle patolojik sınıflama yapılabileceğini belirtmişlerdir.²⁴ EEG cihazının insan beyninin derinliklerinde oluşan olayları öğrenebilmek için sıklıkla kullanılan bir metot olduğu bilinmektedir. Araştırmalarda EEG cihazlarının kullanılması ile yapılan çalışmaların giderek arttığı ve elde edilen verilerin kişisel durumların göz önünde bulundurularak değerlendirilmesinin önem taşıdığı görülmektedir.

Bu araştırmadan elde edilen bulgular, ses eğitimi derslerinde piyano eşliğinin gerekliliğini göstermiş olup, uzman korrepitörlerin çoğalması, öğrencilerin başarısıyla doğru orantılı olacaktır. Elde edilen sonuçlar ses eğitimi uzmanlarına ders sürecinde kullanılan piyano eşliğinin öğrenciler üzerindeki olumlu etkilerini göstermesi ve öğrencilerin müzikal donanımlarının çok yönlü olarak gelişmesine olanak sağlaması bakımından rehber niteliği taşımaktadır. Çalışılan örneklem grubunun artırılması ile yeni çalışmalar kurgulanabilir. Ayrıca, daha gelişmiş cihazlarla öğrencilerin eser sayısı da artırılarak daha kapsamlı araştırmaların yapılması olasıdır. Bu tür araştırmalarda kullanılacak olan cihazların bütçe olanaklarının proje ya da kurumlar aracılığı ile desteklenmesi ile daha fazla sayıda çalışmaların oluşmasına olanak sağlayacağı düşünülmektedir.

Bilgilendirme

Tüm sorumluluk araştırmacıya aittir. Bu araştırma, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Klinik Araştırmalar Etik Kurulu (Protokol No: 2022/96 – 12.04.22) ve MEB etik kurulu (Protokol No: 51756191 / 14.06.22) onayı ile yapılmıştır. Tüm taraflar kendi özgür iradeleriyle araştırmaya dâhil olmuşlardır.

²³ Serkan Öztürk ve Mustafa Serkan Abdüsselam, "Ses Eğitimi Derslerinde Kişi Sayısının Dikkat ve Rahatlık-Sakinlik Durumuna Etkisinin Beyin-Bilgisayar Arayüzü Destekli İncelenmesi." *Ahenk Müzikoloji Dergisi*, 4, 2017, s. 15-32.

²⁴ Buse Nur Uygun, Emine Sezer ve Murat Osman Ünalır, "EEG Sinyallerinin Analizi ve Sınıflandırılmasında Yazılım Sistemlerinin Kullanımına Genel Bir Bakış" *Ege Üniversitesi Akademik Veri Yönetim Sistemi*, 2019.

KAYNAKÇA

BİLGİN, Selçuk ve ŞAKTANLI, S. Cem, “Okul Şarkılarının Müzik Öğretmeni Tarafından Piyano ile Eşliklenmesi”, *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21, 2007.

ÇEVİK, Deniz Beste ve GÜVEN, Elif, “İlköğretim Müzik Öğretmenlerinin Okul Şarkılarına Piyanoda Eşlik Yapabilme Konusuna İlişkin Görüşleri Üzerine Bir Çalışma”, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14:25, 2011, s. 86-98.

DAGDEVİREN, Metin, “Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Piyanoda Eşlik Öğretimi”, *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi*, 26:28, 2006.

DEMİRAY, Alper, “Farklı Akustik Ortamların Çalgı Performansına Etkisinin İncelenmesi”, (Yüksek Lisans Tezi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, 2021).

DEMİROVA, Güler, “Piyano Eğitiminin İlköğretim Öğrencilerinin Dikkat Toplama Yetisine Etkisi”, (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2008).

DEMİRTAŞ, Serkan, “İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Şarkıların Piyano Eşlikli Öğretilmesinin Öğrenci Kazanımlarına Etkileri”, (Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi, 2011).

DURMUŞ, Ebru, “EEG İşaretlerinden Bilişsel Görevlerin ve Müzik Dinleme Görevlerinin Analizi”, (Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, 2015).
FU, Rong, “Study on Balance Theory in Vocal Music Piano Accompaniment”, *2015 International Conference on Economics, Social Science, Arts, Education and Management Engineering*. Atlantis Press, 2015.

HUSEYNOVA, Elnara, “Özengen Piyano Eğitiminin 7-12 Yaş Grubu Çocukların Dikkat Becerileri Üzerine Etkisi (Bursa İli Örneği)”, (Yüksek Lisans Tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi, 2019).

KAPTANOĞLU, Ece ve ÇANAKÇI, Pınar, “Türkiye’de Vokal Müzikte Piyano Eşlik Alanında Yapılmış Yüksek Lisans, Doktora ve Sanatta Yeterlik Tezleri”, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 14:55, 2015, s. 198-206.

KULA, Emine ve SÜRÜCÜ, Abdullah, “Dikkat Becerisi Geliştirmeye Dayalı Programın Dikkat Eksikliği Olan İlkokul Öğrencileri Üzerindeki Etkisinin İncelenmesi”, *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 28:1, 2020, s. 389-405.

KURTULDU, Mehmet Kayhan, “Dikkat Stratejilerine Yönelik Uyarıcı İşaretlerin Piyano Eğitiminde Kullanılabilirliği”, *Ondokuz Mayıs University Journal of Education Faculty*, 31:2, 2012.

KURTULDU, Mehmet Kayhan, “Piyano ile Eşliğin Önemi ve Gerekliliğine Yönelik Ölçeğin Geliştirilmesi”, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19:35, 2016, s. 323-344.

KÜÇÜKAYVAZ, Erdem, "Çocuk Korolarının Sahne Performanslarında Piyano Eşliklerinin Kullanım Durumları", *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 5:9, 2019, s. 65-90.

MAMAÇ, Esra Kalkanoğlu, "Klasik Müzikte Piyano İle Birlikte Çalma ve Söylemede Teknolojinin Önemi: Bir Uygulama Önerisi", (Sanatta Yeterlik Tezi, Yaşar Üniversitesi, 2021).

MOHAN KÖMÜRCÜ, Hacer, "Bilgisayar Destekli Piyano Eşikleme Şan ve Korrepitasyon Eğitimi Alanındaki Etkililiği", (Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, 2019).

ÖZEL, Irmak, "Bireysel Ses Eğitiminde Piyano Eşliğinin Önemi", (Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, 2012).

ÖZTÜRK, Serkan ve ABDÜSSELAM, Mustafa Serkan, "Ses Eğitimi Derslerinde Kişi Sayısının Dikkat ve Rahatlık-Sakinlik Durumuna Etkisinin Beyin-Bilgisayar Arayüzü Destekli İncelenmesi", *Ahenk Müzikoloji Dergisi*, 4, 2017, s. 15-32.

ŞAHİN, Feyzullah ve GÜLDENOĞLU Birkan, "Engelliler Konusunda Verilen Eğitim Programının Engellilere Yönelik Tutumlar Üzerindeki Etkisi", *Amasya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2:1 2013, s. 214-239.

TABUENA, Almighty C., "Functional Approach as a Beginning Method for Teaching and Learning Piano Accompaniment in Music", *International Journal of Trend in Scientific Research and Development* 5.1, 2020, s. 51-54.

UYGUN, Buse Nur, SEZER, Emine, ÜNALIR, Murat Osman, "EEG Sinyallerinin Analizi ve Sınıflandırılmasında Yazılım Sistemlerinin Kullanımına Genel Bir Bakış", *Ege Üniversitesi Akademik Veri Yönetim Sistemi*, 2019.

ZHANG, Zhihua, "The Function of Piano Accompaniment in Chorus Teaching", *2016 International Conference on Contemporary Education, Social Sciences and Humanities. Atlantis Press*, 2015.

**RESİM SANATI VE MÜZİKTE EŞZAMANLILIK KAVRAMI: CEZANNE,
PICASSO VE STRAVINSKY**

***THE CONCEPT OF SIMULTANEITY IN PAINTING AND MUSIC: CEZANNE,
PICASSO AND STRAVINSKY***

Zeynep ABACI *

Geliş Tarihi: 04.09.2023

Kabul Tarihi: 29.09.2023

(Received)

(Accepted)

Öz: Einstein'ın Görelilik Kuramı, yani zaman ve mekânın etkileşim içinde olduğu fikri, kübizm bağlamında resim sanatını ve hatta müziği bile etkiler. 20. yüzyılın başında resim sanatı ve müzikte, figüratif ve tonallik kavramlarının ötesinde bir dönüm noktası yaşanır ve sanatçılar yeni bir anlatım dili inşa etmeye başlarlar. Bu dönüm noktasında Cezanne, Picasso ve Stravinsky kullandıkları benzer çözüm ve pratiklerle önemli rol oynayan sanatçılar olarak karşımıza çıkar. Einstein'ın Görelilik Kuramı doğrultusunda, evrendeki ilişkiler ve bağlantılar ön plana çıkarken görüşün eşzamanlılığı üzerinde durulur. Einstein fiziğinin resim sanatındaki yansımalarının, bakışa yeni bir yaklaşım katarak deformasyon ve fragmantasyon şeklinde karşılık bulduğu söylenebilir. Benzer şekilde müzikal eşzamanlılık, yinelenen çok parçalı doku ve tekrar sayesinde müzikal şekil-zemin ilişkisini birleştiren bir mekânsallığa kavuşur. Eşzamanlılık kavramına bağlı bu yaratım süreçleri makale kapsamında Cezanne, Picasso ve Stravinsky özelinde tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Eşzamanlılık, Kübizm, Resim, Müzik, Cezanne, Picasso, Stravinsky.

Abstract: Einstein's Theory of Relativity, that is, the idea that time and space interact, affects painting and even music in the context of cubism. At the beginning of the 20th century, a turning point is experienced in painting and music beyond the concepts of figurative and tonality, and artists begin to construct a new language of expression. At this turning point, Cezanne, Picasso and Stravinsky appear as artists who play an important role with the similar solutions and practices they use. In line with Einstein's Theory of Relativity, while the relations and connections in the universe come to the fore, the simultaneity of the point of view is emphasized. It can be said that the reflection of Einstein's physics in the art of painting, by adding a new approach to the view, finds its response in the form of deformation and fragmentation. Similarly, musical simultaneity attains a spatiality that combines the musical figure-ground relationship thanks to the repetitive multi-part texture and repetition. These creation processes, depending on the concept of synchronicity, are discussed in the article in the context of Cezanne, Picasso and Stravinsky.

Keywords: Simultaneity, Cubism, Painting, Music, Cezanne, Picasso, Stravinsky.

* Araştırmacı Dr., zeynep_ack@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-1171-6798.

1. GİRİŞ

Disiplinler arası etkileşimin yeni bir durum olmadığını, gelişen süreç içerisinde farklı boyut ve biçimlerde karşımıza çıktığını söylemek mümkündür. Başlangıcından bu yana sanat ve bilim aynı doğrultuda, etkileşim içinde ilerlemiştir. Modernizme zanaat olmaktan çıkıp bireyselleşen sanatın, kendi kimliğini oluşturduğu gözlenir. Bu doğrultuda, modern sonrasında yeni bir dil arayışında olan sanatçıların, birbirlerinin karakteristiğinden faydalandıkları söylenebilir.

20. yüzyıla doğru sanatsal anlamda tartışılan ve fikir alışverişinde bulunulan ortamların oluşmasıyla (Paris Güzel Sanatlar Akademisi gibi) güzel sanatlar, odağını hem kendi içine hem de dışarıya çevirmeye başlar. Bu karşılıklı iletişim ve etkileşim bilim ve felsefe gibi disiplinleri de içerir. Rönesans'tan beri bilim ve sanatın ayrı düşünülmeceği fikrine paralel olarak; geometri biliminin perspektif kurallarının resim, mimari ve hatta müziği bile etkilediği söylenebilir. Bilim ve teknoloji alanındaki gelişmeler, örneğin; fotoğraf makinesinin icadı nasıl ki empresyonist sanatçıları etkilediyse, Einstein'ın Görelilik Kuramı yani evrendeki dört boyut fikri; kübizm bağlamında resim sanatını etkilemiştir. 20. yüzyılın başında figüratif ve tonallık kavramlarının ötesinde yeni bir anlatım dili inşa etmek arzusunda olan Cezanne, Picasso ve Stravinsky, resim sanatı ve müzikte uyguladıkları benzer pratiklerle önemli rol oynayan sanatçılar olarak karşımıza çıkar.¹

Einstein'ın Görelilik Kuramı'ndan yola çıkarak resimde ve müzikte eşzamanlılık kavramının incelendiği bu çalışmada, Cezanne öncülüğünde kübizm ve zaman-mekân birliği üzerinde durulur. Kübizm akımının en büyük problemi zaman ve mekân, eşzamanlılığı işaret eder. İlgili başlıklar altında resim sanatı ve müzikte eşzamanlılık kavramı incelenirken Cezanne, Picasso ve Stravinsky'nin eserlerindeki eşzamanlılık tartışılmış, ortak yönler ve ayrımlara yer verilmiştir.

Bu makale, eşzamanlılık kavramını farklı çerçevelerden transdisipliner anlamda incelemeyi ve bu kavramın iki farklı sanat disiplininde nasıl ve ne ölçüde ele alındığını saptamayı amaçlamaktadır. Kavramın kübizm akımına etkileri eser örnekleriyle analiz edilirken çalışmanın merkezini Cezanne, Picasso ve Stravinsky'nin eşzamanlılık kavramını eserlerinde nasıl yorumladıkları oluşturmaktadır.

¹ Zeynep Abacı, "19. ve 20. Yüzyıl Sanatında Müziği Etkileyen Resim ve Ressamlar", (Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2016), s. 64.

2. İNCELEME

2.1. Eşzamanlılık Kavramı

Kant resim sanatının mekânsal, müziğin zamansal olduğundan bahsederken mekânı geometri, zamanı analitik bilimiyle ilişkilendirir. Kant'ın zaman ve mekân algısı içseldir. Einstein'ın fiziğinde ise zaman ve mekân birlikte ele alınır, yani zamansallık ve mekânsallık dediğimiz şey bize eşzamanlılık kavramını verir.

Einstein'ın Görelilik Kuramı doğrultusunda, evrendeki ilişkiler ve bağlantılar ön plana çıkarken görüşün eşzamanlılığı üzerinde durulur. Bu kuram, gerçekliğin varsayılan nesnellüğünün yanılmasıdır. Einstein fiziğinin resim sanatındaki yansımalarının; objelere yeni bir yaklaşım, deformasyon ve fragmantasyon şeklinde karşılık bulduğu söylenebilir. Newton fiziğinde zaman ve mekân mutlak bir görünüme sahipken Görelilik Kuramı'na göre bu durum sağduyu ve gözlemci ile ilgilidir. Zaman ve mekân sürekliliği insan deneyimi ile ilişkilendirilir. Görelilik Kuramı, zamanın ve mekânın birbiriyle etkileşim halinde olduğunu, madde ve enerjinin bu etkileşimle şekillendiğini ileri sürer. Resim sanatında geometrik formlarla ifade edilen zaman ve mekân sürekliliği, kübizmin karakteristiğini oluşturur. Atomun fotonlarına ayrılması gibi kübizm de zamanı ve mekânı fragmanlara ayırırken çoklu açılardan görülen ve sanatçının kısa süreli belleğine dayalı kompoze ettiği imgeler, bir eşzamanlılık fikrini temsil eder. Bu eşzamanlılık, dördüncü boyut olan harekete bağlı olarak imgenin uzam içinde erimesine ve bir bütün olarak algılanmasına yol açar.

Paul M. Laporte'nin aktarımıyla Siegfried, kübizm ve Görelilik Kuramı hakkında şunları dile getirir: “Çoklu bakış açısından doğan objelerin temsili, modern hayatın eşzamanlılığıyla ilgilidir.” Dorner ise çağdaş sanat ve bilim arasındaki paralellığe şu sözleriyle değinir: “Değişimin kendisi, üç boyutlu mekân krallığına, dördüncü boyut olarak giriş yaptı ve bölünmüş bir gerçekliğe neden oldu. Bununla birlikte, gerçekliğin üç boyutlu statik birliğinin geleneksel formu yok oldu.”²

2.1. Resim Sanatında Kübizm ve Eşzamanlılık

Kuantum fiziğine göre “gözlemcinin yolu boyunca uzaydaki tüm noktalar aynı anda ve aynı yerdedir”.³ Bu tanım kübizm akımının eşzamanlılık kavramını özetler niteliktedir. 20. yüzyılın başında fizik alanındaki gelişmelerin kübizmi doğrudan etkilediğini söylemek mümkündür. Geleneksel temsil kavramının ötesinde sanatçı artık Öklid geometrisinin dışındaki gerçekliği aramaya başlar. Kübizmin

² Paul M. Laporte, Rudolf Arnheim, “Cubism and Relativity with a Letter of Albert Einstein”, *MIT Press*, Cilt 21, Sayı 3, 1988, s. 314.

³Christophe Schinckus, “From Cubist Simultaneity to Quantum Complementarity”, *Foundations of Science*, Sayı 22, 2017, s. 710.

eşzamanlılığında mekânda yer kaplayan nesnenin etrafını dolaşmak gerekmecektir çünkü ressam bunu izleyici için imgeyi planlara ayırarak gösterir.

1911 yılında Paris’te Salon d’Automn’da düzenlenen koleksiyonda fütürist ve kübist sanatçıların eserleri yer alır. Eşzamanlılık kavramı her iki sanat akımı için kullanılıyor olsa da biçimsel anlamda uygulama alanları farklıdır. Fütüristler, hareketin sinematografik tasviri üzerinde çalışarak esasen görsel bir eşzamanlılık algısına dikkat çekerken kübistler geometrik bir eşzamanlılık anlayışıyla ilgilenmişlerdir. Kübistler, imgenin tüm görsel yönlerinin bütünsel olarak yakalandığı artzamanlı bir eşzamanlılık üzerine; bir nesnenin tüm yönlerini tek bir kompozisyonda göstermeyi amaçlamışlardır.⁴

Kübizmin ilk aşaması “ayrışma ve bir arada olma” olarak tanımlanabileceği gibi bir imgenin onu oluşturan molekülere ayrılması ve farklı düzlemlerde yeniden bir araya getirilmesi olarak da yorumlamak mümkündür. Kübizmin felsefesine göre nesnenin özü ancak çoklu ve eşzamanlı bir bakışla kavranabilir.

Kübizm akılcı bir tutum sergileyen, doğanın taklidinden kaçınıp nesnelerin özünü arayan bir sanat akımı olarak karşımıza çıkar. Cezanne’ın ilk yapıtlarında bile hacim değerini arayan bir geometri düzeninden söz edilebilir. Cezanne, 1904’te Emile Bernard’a yazdığı bir mektupta “doğada her şeyin küre, koni ve silindir olarak” biçimlendiğinden bahseder.⁵

Kübistler, Cezanne’ın sanatından etkilenerek onu bir adım ileri taşırlar. Hem Cezanne hem Picasso ve Braque’a göre biçim, konudan daha değerlidir. Picasso ve Braque gibi sanatçılar zaman, mekân ve nesne kavramlarını yeniden tanımlarlar. Braque ve Picasso, doğal formları zihinlerinde parçaladıktan sonra düzey ve planlara ayırıp ve daha sonra bu planları üst üste getirerek yeni bir derinlik inşa etmişlerdir. Kübist sanatçılar, nesnelere çoklu açılardan sunarken izleyiciye nesnenin çevresini dolaşabilme deneyimi yaşatırlar. Kendinden önceki natüralist tutumun reddi ile kübizm, doğanın yansımasını değil özünü bulmaya çalışmış ve bu bağlamda sanata yeni bir kavramsallık kazandırmıştır. Kübizm, nesnenin düz bir yüzeydeki geometrik düzlemlerinin organizasyonu olaydır ve yalnızca nesneye yükseklik, genişlik ve derinlik kazandırmakla kalmaz, aynı zamanda ressamın, nesnenin ve izleyicinin şimdiki zamanını da kompleks bir biçimde sergiler.

Kübizm temelde sadece geometrik şekillere değil, hacim ve boşlukların düzlemlenmesi, biçimlerin kesişmesi, transparanlık, bakışın eşzamanlılığı ve

⁴ Christophe Schinckus, *a.g.m.*, s. 713.

⁵ Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, *Oluşum Süreci içinde Sanatın Tarihi*, Hayalperest Kitap, İstanbul, 2012, s. 168.

fragmantasyon gibi faktörlerin bileşimine bağlıdır. Doğanın birebir taklidi olmadığı gibi, yine doğanın ışık, renk, form, mekân ve dokusuna atıfta bulunmaktan kaçınır.⁶

Gardner kübizm'i şöyle tarif eder:

Kübitlerin dekonstrüktivist tavrı, Einstein'ın Kuantum fiziğine paraleldir. Kübizm, figüratif resmi, gelecekteki soyut eğilimleri öngören bileşen çizgileri, formları ve planları dönüştürme süreci olarak tanımlar. Kuantum fiziği, maddenin ayrı parçalarında olduğu gibi, maddenin tamamında fotonların çalışmasıdır. Kübizmin amacı, nesnelere bileşenlerine ayırıp analiz etmektir. Doğal biçimler yarı geometrik formlara indirilerek parçalanır ve yok olur.⁷

Kübit ressamlar mekânı evrimleştirirken, tek noktalı perspektif ve natüralist temsil fikrinden vazgeçerler. Tüm bu yeniliklerin başrolünde yer alan Cezanne sanatsal paradigmalara meydan okur. Eserlerinde kullandığı çoklu ışık kaynakları, katmanlar oluşturan planlar ve transparan alanlar, resimde eşzamanlılık düşüncesine ışık tutar.

2.3. Cezanne ve Eşzamanlılık

Zaman ve mekân kavramları 20. yüzyıl sanatına Görelilik Kuramı paralelinde nüfuz etmeye başladığından, bu dönemin sanatını tanımlarken uzay-zaman arasındaki dinamizmden bahsedilebilir. Zaman ve mekân arasındaki ilişki analitik kübizmi ilgilendiren bir durumdur ve McClain'in aktarımıyla Frank, kübizmin öncüsü Cezanne hakkında "onun, zamanın mekânsallaştırılması konusunda bir kılavuz" olduğundan bahseder.⁸

⁶ Milton A. Kaplan, "Simultaneity in the Arts", *Journal of Aesthetic Education*, Cilt. 7, No. 4, Special Issue: The Arts, Cultural Services, and Career Education (1973), 119-122, s. 120.

⁷ Clair T. Newbold, "Multiple Intelligences and the Artistic Imagination: A Case Study of Einstein and Picasso", *The Clearing House*, 72.3 (1999): 153-155, s. 154.

⁸ Jeoraldan McClain, "Time in the Visual Arts: Lessing and Modern Criticism" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44 (1):41-58, 1985, s. 45.



Resim 1: Paul Cezanne, “Mont Sainte-Victoire”, 1902-04⁹

Cezanne, güneşin değişimine bağlı olarak rengi ve ışığı zamansal süreklilik içinde sentezlerken biçim oluşturmada mekânsal fragmentasyonlar uygular. Cezanne’ın perspektif algısının Rönesans’ın düzlemsel perspektifinden farklı olduğunu söylemek mümkündür. Bu fragmentasyonlar sayesinde izleyici, nesnelere birçok açıyla ve eşzamanlı olarak görünürken ışığın hareketine bağlı değişen atmosferdeki gölgeler ve titreşimler bir gerilim yaratır.

McClain’e göre Cezanne, nesnelere hareketsizliğe mahkûm etmeyi istemez ve nesnenin zamana uyum sağlamasını ister.¹⁰ Bu durum Turgut Uyar’ın şu dizelerini akla getirir: “*Saatın kaç olduğunu ancak durduğunda anlarsın.*” Cezanne’ın resimlerinde saatin kaç olduğunu kestirmek mümkün değildir. Cezanne kendini hiçbir zaman empresyonist olarak nitelendirmese de açık havada edindiği izlenimlerini tuvaline aktarmıştır. Eserlerini oluştururken aceleye kaçmadan, gün ışığının dinamizmini belleği yardımıyla zaman ve mekân kurgusuyla sunar. Eserlerine yansıttığı çoklu perspektif sebebiyle, izleyiciyi kompozisyon üzerinde detaylı bir bakışa sevk eder. Kompozisyonundaki planlar arasındaki geçişi yönlü

⁹ Paul Cezanne, “Mont Sainte-Victoire” 1902-04, <https://www.paulcezanne.org/mont-sainte-victoire.jsp>, (12.05.2023).

¹⁰ Jeoraldean McClain, *a.g.m.*, s. 47.

fırça darbeleriyle veren Cezanne’ın mekân algısında devinim hâkimdir ve onun nesnelere “perpetuum mobile”¹¹ kavramıyla açıklanabilir.

Kübizmde zaman ve mekânın dinamik bir ilişki içinde olduğu gözlenir. Öznel, deneyime dayalı, tuvalin düzleminde aynı anda gösterilen ve sonsuz görüşlere sahip heterojen yapıda olan bu ilişkide nesnelere mutlak değil, görecelidir. Mekânı çevreleyen transparan alanlar, uzamı eşzamanlı kılar. Robert Rosenblum bu eşzamanlılık hakkında rönesans perspektifinin aksine planların değişen bakışa göre bir akış halinde olduğunu ve bu parçaların bileşik bir zaman kavramı ortaya çıkardığını söyler.¹²

Doğayı yeniden anlamlandıran ve sorgulayan Cezanne, kendinden sonra gelen sanatçılara rehberlik eder. Öyle ki; Picasso ve Braque, Cezanne’ın resim sanatına kazandırdığı yenilikçi geometrisini bir adım daha ileriye götürürler. Picasso’nun iki boyutlu bir yüzeyde, resim elemanlarını ekonomik bir şekilde kullanarak hacim ve derinlik oluşturması fikrinin kaynağı Cezanne’dır. Cezanne’ın doğa önermesinden yola çıkan Picasso ve diğer kübist sanatçılar, küre, koni, silindir gibi formları resimlerinde uygulamışlardır. Gombrich, Picasso ve arkadaşları adına şöyle düşündüğünü dile getirir:

Nesneleri, göze gördükleri gibi betimleme iddiasından vazgeçtik. Biz geçici bir anın hayali izlenimini tuvale sabitlemeyi istemiyoruz. Cezanne’ı izleyelim ve kendi motiflerimizi elimizden geldiği kadar üç boyutlu ve kalıcı olacak şekilde yaratalım. Asıl amacımız, kopya etmek değil, onu kurmak ve yeniden yaratmaktır. Bir nesneyi, örneğin bir kemani düşündüğümüzde, hayalimizde oluşan görüntüsü, gözümüzle gördüğümüzden çok farklıdır. Hayalimizde bu nesnenin değişik özelliklerini aynı zamanda görebiliriz.¹³

Gombrich’e göre Picasso’nun yaklaşımı, Cezanne’ın doğayı taklit etmekten çok, sorgulayıp yeniden kurması fikriyle paralellik gösterir. Dolayısıyla Cezanne’ın çoklu perspektif, geometrik formlar ve fragmantasyon yöntemlerinin kübizme ışık tuttuğunu söylemek mümkündür.

2.4. Picasso ve Eşzamanlılık

Picasso'nun savaş öncesi kübizmi ve kolaj tekniği onu Parizyen bir avangart olarak baş köşeye konumlandırır. Picasso, kübizmin ilk yıllarında primitivizm etkisi

¹¹ Latince bir kavram olan “perpetuum mobile”, “sürekli devinim” anlamında kullanıldı.

¹² Robert Rosenblum, *Cubism and Twentieth Century Art*. New York: Harry N. Abrams Inc. 1976, s. 42.

¹³ E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007, s. 574.

doğrultusunda Afrika masklarından ilhamla resimler yapmaya başlar. *Avignonlu Kadınlar* konvansiyonel anlamda mekânın ve figürlerin perspektifinin bozulmaya başladığı ilk resimlerden biri olarak karşımıza çıkar.



Resim 2: Pablo Picasso, “Ayna Karşısındaki Kız”, 1932¹⁴

Rönesans’tan beri süregelen iki boyutlu tuval üzerinde üç boyutluluk yanılması ortadan kaldırmaya çalışan, bunun için zaman ve mekân kavramı üzerine yoğunlaşan kübist sanatçılar, nesneyi ve figürü parçalama yani fragmanlara ayırma yoluna gittiler. Picasso ve Braque’ın ilk olarak 1907’de formu parçalamaya başladıklarında, zaman ve mekânın diyalogunu betimlemeyi amaçlamış oldukları söylenebilir. Picasso, insan bedenini parçalarken dekonstrüktivist bir tutum sergiler ve nesnelere yüzeyler ya da renkler ile biçimlendirirken Cezanne’in önerdiği geometrik formlara yer verir. Picasso’nun resimlerinde çoklu bakış açılarını kullanması, resim yüzeyinde üç boyutluluğun yerini dördüncü boyuta bırakması şeklinde karşılık bulur.

¹⁴ Pablo Picasso, “Ayna Karşısındaki Kız”, 1932”, <https://www.pablocicasso.org/girl-before-mirror.jsp>, (10.06.2023).

Picasso, kübizmin analitik döneminde yapmış olduğu natürmortlarda üç boyutlu imgelerin her birini düz bir yüzey üzerinde gösterir. Paralel katmanlar halinde sürekliliği olan, çok sayıda yüzeye bölünmüş planlar izleyiciye eşzamanlı bir bakış yaşatmaktadır. Picasso'nun resimlerinin sanatta uzamın yorumlanması bakımından devrim niteliği taşıdığı söylenebilir. *Ayna Karşısındaki Kız* resminde çok yüzeylilik hâkimken ayna-enge ikilemesi Narcissus mitine bir gönderme gibi okunabilir.¹⁵ Görüntünün zamansallığının söz konusu olduğu bu eser, Picasso'nun ikiden fazla bakış noktasını sunma girişiminin açık bir örneğidir. Asıl olan figür hem profilden hem cepheden sezilebilirken aynadaki yansımalarının direkt olarak eşzamanlılık fikriyle eşleştiğini söylemek mümkündür. Picasso'nun senkronize bir şekilde meydana gelen çoklu bakış açıları, bir figürü birkaç farklı perspektiften ele alması, nesne ve kavramları transparan plan yığınlarıyla izleyiciye sezdirmesi gibi yöntemleri, resimlerindeki eşzamanlılık fikrini doğrular.

Ruth Markus, *Picasso'nun Gitarı, 1912: Analitik Kübizmden Sentetik Kübizme Geçiş* adlı makalesinde “eşzamanlılık” kavramını üç başlıkta ele alır: Kapsamlı eşzamanlılık, iç ve dış mekânın eşzamanlılığı ve son olarak nesne ve mekânın eşzamanlılığı. Kapsamlı eşzamanlılığı, nesnenin en belirgin parçalarının eserde birkaç farklı bakış açısından gösterilmesi; iç ve dış mekânın eşzamanlılığı, nesnenin özünün yani içinde olanın gösterildiği transparan alanların kullanılması ve son olarak nesne ve mekân arasındaki eşzamanlılığı; kütlenin enerjiye eşit olması ve mekânın maddeye nüfuz etmesi şeklinde tanımlar.¹⁶

20. yüzyılın, dünyadaki parametreleri hızla değişmekte olan, bilimsel ve sanatsal paradigmalardan yıkıldığı, yeni sözlerin söylendiği bir çağ olduğunu söylemek mümkündür. Newbold'a göre Picasso'nun görsel bir düşünce biçimine sahip olduğu açıkça görülür. Bununla beraber 20. yüzyıl Alman bilim insanları arasında görsel düşünmeye verilen önem ön plana çıkmaktadır. 1905'te Einstein'ın Görelilik Kuramı ile parçaların ve bütünü birlikte ele alındığı, aynı anda analiz ve sentez yapan bir düşünce biçimi gelişir.¹⁷ Roger Garaudy'ye göre Picasso'nun resimleri; figürler, objeler ya da fon, öncelik – sonralık gözetmeden tek bir ritme bağlı bir bütündür. Andre Masson: “*Büyük resim; üzerinde aralıkların, onları ortaya*

¹⁵ E. L. Buchholz, G. Bühler, K. Hille, S. Kaeppele, Çev. Derya Nüket Özer, *Sanat*, NTV Yayınları., İstanbul, 2012, s. 431.

¹⁶ Ruth Markus, “Picasso's Guitar, 1912: The Transition from Analytical to Synthetic Cubism”, *Assaph* 2, Studies in Art History, Tel-Aviv University, 1996; (233-246), s. 235.

¹⁷ Clair T. Newbold, “Multiple Intelligences and the Artistic Imagination: A Case Study of Einstein and Picasso”, *The Clearing House*, 72.3 (1999): 153-155, s. 154.

koyan figürler kadar enerji ile yüklü olduğu resimdir.” ifadesiyle bu fikri destekler.¹⁸ Picasso'nun tıpkı Einstein gibi bütünü anlamak için parçaları kullanırken şekilleri ve formları ayrıştıran bir katalizör görevi üstlendiği söylenebilir. En büyük hayranı olduğu Cezanne'nin mutlak geometrik formlarının, kompozisyonun başrolü olduğu fikrindedir.

3. MÜZİKTE EŞZAMANLILIK

David Locke, müzikal eşzamanlılığın, yinelenen çok parçalı doku ve tekrarlama sayesinde, müzikal şekil-zemin ilişkisini birleştiren; yani geçici kalıpların tonal ve zamansal çerçevede algılandığı bir heykel kalıcılığına kavuştuğundan bahseder. Müzikal bütünün her tekrar eden kısmı, dinleyicinin bakış açısından inşa edilmesi gereken bütün parçanın bir yönünü sunarken eşzamanlı çok boyutluluk kavramı, dinleyiciyi yaratma sürecine çeker. Notasyondaki geçicilik ve eşzamanlılık arasındaki ayrım, mekânsal terimlerle “doğrusal” ve “dikey” olarak karakterize edilir. Bu durum, resim sanatı eleştirmenlerinin derin, üç boyutlu bir düzlem karşısında, düz iki boyutlu bir örgü olarak adlandırdıkları kontrast olarak tanımlanır.¹⁹

Machado'nun aktarımıyla Stuckenschmidt, *Yirminci Yüzyıl Müziği* adlı kitabında farklı dillerdeki metinlerin ve müzikal yapının üst üste binmesini eşzamanlılık bağlamında ele alır. Stuckenschmidt, kübist sanat ve müzik arasında bir bağ olduğundan ve bu bağın; çok ritimli, polimetrik ve çok tonluluk olarak yansıma bulduğundan bahseder. İki veya daha fazla ton düzleminde yazılmış bir müzik ile kübizmin çok perspektifli ve eşzamanlı bakış açılarını ilişkilendirir.²⁰

3.1. Stravinsky ve Eşzamanlılık

Eşzamanlılık kavramı Rus besteci Igor Stravinsky'nin eserlerinde sahnenin eşzamanlılığı şeklinde görülür. Stravinsky eserlerinde müzikal tiyatronun eşzamanlılığını sahnede yan yana bulunan oyuncu ve müzisyenler tarafından gerçekleştirir. *Wedding* adlı eserinde enstrümanların sahnede aktörlerin yanında görülmesini ister fakat mekânın elverişli olmaması sebebiyle sadece dört tane piyano sahneye koyabilir. Stravinsky metni fonetik şiirsellikle temellendirir ve ses-metin

¹⁸ Roger Garaudy, *Gerçekçilik Açısından Picasso*, Hür Yayınevi Araştırma Dizisi, İstanbul, 1966, s. 57.

¹⁹ David Locke, “Simultaneous Multidimensionality in African Music: Musical Cubism”, *African Music Journal of the International Library of African Music*, 8(3):8-37, 2009, s. 19.

²⁰ Marco Antonio Machado, “Cubismo analítico e sintético: uma abordagem sobre a simultaneidade nas obras de Stravinsky e Ives”, *Sao Palo, XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, (1-8), 2014, s. 4.

Araştırma Makalesi

enerjisiyle çalışır. Bu enerjiyi elde etmek için yarım kafiye, aynı sesin tekrarı, yansımali sözcük, ritim, vurgulu okuma gibi öğelerden faydalanır.²¹

Bu öğelerin kullanım dili, biçimsel anlamda Cezanne'nin çoklu perspektif, fragmentasyon ve modülasyon diliyle benzerlik gösterir. Stravinsky'nin kullandığı aynı seslerin tekrarı, Cezanne'nin çok bakışlı perspektifiyle, yarım kafiyeli metnin, nesnedeki fragmentasyon yöntemiyle ve yansımali sözcük yönteminin de resme derinlik ve hacim vermekte kullanılan modülasyon yöntemleriyle paralellik gösterdiği söylenebilir.

Theodor Adorno *Modern Müzik Felsefesi*'nin 1948'de yayımlanan ilk baskısında Cocteau'nun *Geçit Töreni (Parade)* adlı balesinden Stravinsky'nin *Askerin Öyküsü (Histoire du Soldat)* adlı müzikli oyununa kadar kübist özelliklerin bağlantısının nispeten açık olduğunu ifade eder ve ekler: “Her iki eser de kübist fikirler sergilemesine rağmen, kübizmin kendisi bu kadar geniş bir yorum yelpazesi sunduğunda net bir tanım sağlamak zordur.”²² Cocteau ve dekorları tasarlayan Picasso, *Geçit Töreni* adlı balede, izleyiciyi gerçeklik algılarının dışına itmek için sarsıcı hareketler, geometrik formlu kostümler ve orkestraya ait olmayan yabancı sesler kullanarak kübizmi analitik ve sentetik boyutlarıyla pratiğe dökerken benzer biçimde Stravinsky, çok katmanlı bir parça sunmak için tiyatroun her yönünü metin, pandomim, müzik ve enstrümantasyon yoluyla kullanır.²³

Stravinsky, *Askerin Öyküsü* adlı eserinde çeşitli enstrümanların farklı tınılarını kullanarak nihayetinde birleşik bir fikir sunan çok sesli ve eşzamanlı bir etki yaratır. İzleyici ve sahne arasındaki çizgileri anlatıcı yoluyla bulanıklaştırarak kübizmin eşzamanlılık ve çoklu perspektif deneyimine yakın bir deneyim alanı oluşturan Stravinsky, dinleyicilerle etkileşim kuracak yeni bir dil yaratmak için metin ve müziğin birleştiği kendine özgü bir tiyatro evreni inşa eder. Böylelikle kübizmin kolaj tekniğine benzer bir uygulama yoluyla metin ve müzik, gerçekliğin çizgilerini bulanıklaştırma amacına hizmet eder.

Stravinsky and the Muses adlı makalede anlatıldığı üzere kübist resimlerin yapısal ve biçimsel formülünü kullanan Stravinsky'nin müziğinde analitikten sentetik kübizme geçiş görülür.²⁴ Stravinsky'nin *Bahar Ayini (Rite of Spring)* adlı eserinde kübizmin etkileri olduğu söylenebilir. Stravinsky'nin orkestrasyonu ilkelci bir estetik olarak ele alınırken notasyonundaki farklılıklar geleneksel kompozisyona

²¹ Anetta Floirat, “Chagall and Stravinsky, Different Arts and Similar Solutions to Twentieth-Century Challenges”, Academia.edu, 2015. s. 10.

²² Candis E. Badgley, “Cubism and the Clarinet: The Clarinet's Role in Igor Stravinsky's Histoire du Soldat” (Yüksek Lisans Tezi, California State University, 2014) s. 18.

²³ Anetta Floirat, *a.g.e.*, s. 9.

²⁴ Herbert Read, “Stravinsky and the Muses”, *Tempo*, 61-2, 1962, 13 – 16, s. 14.

meydan okumasından kaynaklanır. Kübistlerin geometrik formları yorumlamaları gibi Stravinsky de enstrümantal sesi genel formu yalınlaştırarak kullanır. Erken kübizmdeki ilkelciliğin rolü ve ilkel kültürlerden etkilenme gibi unsurlar *Bahar Ayini*'ni kübizmle ilişkilendirmeye olanak tanır.

Avangart müziğin öncülerinden biri olarak kabul edilen Stravinsky, 1913 yılında *Bahar Ayini* isimli eserinin prömiyerinde bir kaosa sebep olur. Bu kaosun nedeni ise bestecinin *Bahar Ayini* adlı eserde kullanmış olduğu çok ritimli teknik ve müzik dilinin, dönemin koşullarına ve müzikal düşüncesine karşıt bir etki yaratmış olmasıdır.²⁵

Robert Rosenblum, Stravinsky ve Picasso arasındaki en belirgin paralelliğin *Bahar Ayini* adlı eserde olduğundan; melodik çizginin parçalanmış motiflerle pürüzlü bir ritim oluşturduğu ve geleneksel dizilimin tahrip edildiğinden bahseder.²⁶ *Bahar Ayini* melodik olarak tek bir form üzerinde ve geleneksel bir biçim etrafında yapılandırılmaz. Eseri bir bütün olarak birleştiren müzikal elemanlar yani leitmotif temalar yoktur. Bunun yerine bir dizi sahne bulunur. Bu durumun kübizmin çok odaklı bakış açısı ve çoklu plan kurgusuyla benzerlik taşıdığını söylemek mümkündür. Her girişte enstrümanlar yalnız olarak başlarken temaya eşlik eden çizgilerin melodi ile açık bir ilişkisi yoktur. Aynı kompozisyonda birden fazla odak noktasının gösterilmesi gibi, Stravinsky'nin müziğinde de birden fazla fikir vardır ve enstrümanlar mekân içerisinde rekabet ediyor gibidir. Stravinsky'nin uyumsuz ve kaotik müziğindeki ritmik değişkenliğin Cezanne'ın nesnelilerindeki bozulmalar ve Picasso'nun devinim halinde olan figürleriyle benzerlik gösterdiği söylenebilir.

²⁵ Orkun Uyar, Deniz Yavuz, Igor Stravinsky'nin "Solo Klarnet İçin 3 Parça" İsimli Eserine Yönelik Teknik Çalışma Yöntemleri, *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, Cilt 7, Sayı 15, 2022, s. 92.

²⁶ Merve Yeşil, "Kübizmin Müzikal Natürmortlarında Bach ve Stravinsky'nin Etkileri" (Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi, 2019) s. 88.



Resim 3: *Bahar Ayini*, Premiere Paris Champs Elysées Theater, 1913²⁷

Stephen Walsh, Stravinsky'nin *Pulcinella* adlı bale eserini, “ustaca kurulmuş oranlar dengesi, bir mimar ya da tıpkı kübist resimlerdeki gibi kesişen planlardaki uyum” olarak tanımlar.²⁸ *Pulcinella*, disiplinler arası dinamikleri tanımlamak açısından ideal bir mekânsal eşzamanlılığa sahiptir. Dekorları ve kostümleri Picasso'ya ait olan *Pulcinella*, yapı itibarıyla mimari ve mekânsal olarak; sahne tasarımı, koreografi ve müzikle birlikte üç boyutlu bir tiyatro alanı olarak okunmaya elverişlidir. Picasso, kendi sanat ilkeleri paralelinde, dekor tasarımını yaparken sahnenin karşısına bir ayna koyarak seyirci ve sahne arasındaki ayrım ile gerçeklik ve kurgu arasındaki ayrımı gizler. Picasso'nun bu fikri *Ayna Karşısındaki Kız* adlı resminde olduğu gibi, mekânı ve derinliği uzatmakla kalmaz, aynı zamanda hem seyirciler hem de oyuncular için eşzamanlı bir bakış oluşturur.

²⁷ *Bahar Ayini*, Premiere Paris Champs Elysées Theater, 1913, <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/the-riot-at-the-rite-the-premiere-of-the-rite-of-spring>, (17.05.2023).

²⁸ Katharina Clausius, “Historical Mirroring History An Aesthetics of Collaboration in *Pulcinella*”, *The Journal Of Musicology*, 30/2 (2013): 215-251, s. 218.



Resim 4: Pablo Picasso, “Pulcinella” İçin Sahne Tasarımı, 1920²⁹

Sahnenin nihai tasarımında beyaz ay, şehir manzarasının üzerinde durur ve Picasso izleyicilerin bakışlarını binaların tepesine sürükler. Picasso iç mekânı neredeyse yok ederek izleyiciye gökyüzünü üç boyutlu görmek gibi ayrıcalıklı bir perspektif sunar. *Pulcinella*'nın müzikal eşzamanlılığı, enstrümanların ana hikâyeye paralel bir tiyatro oynamaları şeklinde karşılık bulur. Keman hızlı tempoda açılış melodisini tekrarlarırken, üst üste getirilen temalar karmaşık bir tekstür oluşturur.³⁰ Yan yana getirilen temalar, eşzamanlılık fikrine ışık tutarken Stravinsky, orkestrayı tıpkı kübistlerin planlara bölme ve ayırma yönteminde olduğu gibi küçük enstrümantal gruplara ayırır.

4. SONUÇ

20. yüzyılı bilim ve sanatta yeni yaklaşımların ortaya çıktığı, disiplinlerin etkileşimlerinin söz konusu olduğu bir çağ olarak değerlendirmek mümkündür. Bilimsel anlamda yeni fikirler ve kuramların, sanatı derinden etkilediği söylenebilir. Cezanne öncülüğünde, natüralist sanattan kopuş ve nesnenin hareket halinde olma eylemini görselleştirme düşüncesi, Picasso ve Braque ile bir ileri seviyeye taşınmıştır. Cezanne'ın resimlerinde uyguladığı farklı ışık kaynakları ve geçirgen planlar zaman-mekân diyalogunu, yani eşzamanlılık fikrini verirken bu durumun Picasso ve Stravinsky'nin estetik yaklaşımına ilham kaynağı olduğu söylenebilir. Stravinsky'nin, eserlerini kurgularken hem müzikal hem mekânsal anlamda kübizmin eşzamanlılık kavramından beslendiğini söylemek mümkündür. *Pulcinella* örneğinde olduğu gibi mekânı bir ayna fenomeniyle ele alarak seyirciye ve oyuncuya aynı anda çoklu bakış açıları sunma fikri, kübizmin zaman-mekân ilişkisine dikkat

²⁹ Pablo Picasso, “Pulcinella” İçin Sahne Tasarımı, 1920,

<https://collection.mcnayart.org/objects/12613/scene-design-for-pulcinella>, (20.05.2023).

³⁰ Katharina Clausius, *a.g.m.*, s. 246.

Araştırma Makalesi

çeker. Aynı zamanda *Pulcinella*'nın biçimsel anlamda müzikal eşzamanlılığı, üst üste getirilen temalar yoluyla dinleyiciye ulaşır. Stravinsky'nin, *Wedding* adlı tiyatro oyununda oyuncularını ve müzisyenleri aynı anda sahnede göstermesi benzer şekilde eşzamanlılık kavramının içeriğine atıfta bulunur.

Biçimsel anlamda eşzamanlılık yorumlaması ise Cezanne'nin sanatsal yöntemleriyle paralellik gösterir. Stravinsky'nin eserleri ses-metin enerjisine dayanır ve fonetik anlamda aynı sesin tekrarı resimdeki çoklu bakış perspektifiyle, yarım kafiyeli metnin fragmentasyon ile, yansımaları sözcük kullanımının nesneye hacim veren modülasyon yöntemiyle benzerlik gösterdiği söylenebilir. Kübistlerin geometrik formları yalınlaştırıp sade bir kompozisyon temelinde sunması gibi, Stravinsky'nin enstrümanları küçük gruplara ayırması ve bir kolaj gibi üst üste bindirdiği temaları, sanatçının pratiğini müzikal eşzamanlılık kavramına yakınlaştırır. Çünkü Stravinsky eseri bir bütün olarak birleştiren leitmotif temalar kullanmak yerine kübist resimlerde olduğu gibi çoklu planlar kullanır. Bu planlara bağlı olarak her enstrüman yalnız olarak başlar ve bu durum aynı kompozisyonda birden fazla bakış açısının gösterilmesi düşüncesiyle paralellik taşır. Stravinsky'nin metin içinde kelimeleri parçalaması, Picasso'nun imgeyi parçalaması fikrinin bir yansıması gibi düşünülebilir.

Bahar Ayını adlı bale eserinin kübizmden gerek biçimsel gerek içerik bağlamında izler taşıdığını söylemek mümkündür. Kostüm tasarımlarındaki yalınlık ve Pagan kültürü etkisi Picasso'nun erken dönemlerinde Afrika maskalarına ve primitivizme duyduğu ilgi, Stravinsky'nin balesi ile benzerlik taşır. Tek bir fikri iletmek için birden fazla gerçeklik düzlemi kullanan kübizm akımında olduğu gibi Stravinsky, sahnede birden fazla gerçekliği aynı anda kullanır. Oyuncular ve enstrümanların aynı sahneyi paylaşması gerçeklik çizgilerini bulanıklaştırarak izleyiciye eşzamanlı bir deneyim alanı yaratır. Cezanne öncülüğünde kübizm, konvansiyonel olanı dönüştürürken, plastik anlamda zaman-mekân problemine değinir ve lineer perspektifin zaman-mekân kavramı, kübizmde zamanlar ve mekânlar yaratma süreci olarak karşılık bulur. Rönesans izleyicisini tek bir bakışa zorunlu kılan resim sanatı, 20. yüzyılda dördüncü boyutu izleyicinin algısına açar. Einstein'ın zaman ve mekânsallık düşüncesi eşzamanlılık fikrini ortaya çıkarırken bu fikir kübizmin felsefesini oluşturur. Makalede yer verilen sanatçı ve eser örnekleri bağlamında eşzamanlılık düşüncesinin kübizm akımını ve kübizmin de Stravinsky'nin müzikal eşzamanlılık kavramını etkilediği söylenebilir. Cezanne, Picasso ve Stravinsky örnekleri doğrultusunda eşzamanlılık kavramının, uygulama yöntemleri bakımından her iki disiplinde de benzerlik gösterdiğini söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

ABACI, Zeynep, “19. ve 20. Yüzyıl Sanatında Müziği Etkileyen Resim ve Ressamlar” (Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2016).

BADGLEY, Candis E. “Cubism and the Clarinet: The Clarinet's Role in Igor Stravinsky's *Histoire du Soldat*”, (Yüksek Lisans Tezi, Northridge: California State University, 2014).

BUCHHOLZ, E. L, BÜHLER G, HILLE K, KAEPPELE S, Çev. Derya Nüket Özer, *Sanat*, NTV Yayınları, İstanbul, 2012.

CLAUSIUS, Katharina, “Historical Mirroring History An Aesthetics of Collaboration in *Pulcinella*” *The Journal Of Musicology*, 30/2 (2013): 215-251.

FLOIRAT, Anetta, “Chagall and Stravinsky, Different Arts and Similar Solutions to Twentieth-Century Challenges”, *Academia.edu*, 2015.

GARAUDY, Roger, *Gerçekçilik Açısından Picasso*, Hür Yayınevi Araştırma Dizisi, İstanbul 1966.

GOMBRICH, E, H, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2007.

İPŞİROĞLU, Nazan, İPŞİROĞLU Mazhar, *Oluşum Süreci içinde Sanatın Tarihi*, Hayalperest Kitap, İstanbul 2012.

KAPLAN, Milton A, “Simultaneity in the Arts”, *Journal of Aesthetic Education*, Cilt. 7, No. 4, Special Issue: The Arts, Cultural Services, and Career Education (1973), 119-122.

LAPORTE, Paul M, ARNHEIM, Rudolf, “Cubism and Relativity with a Letter of Albert Einstein”, *The MIT Press*, Cilt 21, Sayı 3, 1988, s. 313-315.

LOCKE, David, “Simultaneous Multidimensionality in African Music: Musical Cubism”, *African Music Journal of the International Library of African Music*, 8(3):8-37, 2009.

MACHADO, Marco, Antonio, “Cubismo analítico e sintético: uma abordagem sobre a simultaneidade nas obras de Stravinsky e Ives”, *Sao Palo: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, s. 1-8, 2014.

MARKUS, Ruth, “Picasso’s Guitar, 1912: The Transition from Analytical to Synthetic Cubism”, *Assaph 2, Studies in Art History*, 1996, s. 233-246.

MCCLAIN Jeoraldean, “Time in the Visual Arts: Lessing and Modern Criticism” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44 (1):41-58, 1985.

NEWBOLD, Clair, T, “Multiple Intelligences and the Artistic Imagination: A Case Study of Einstein and Picasso”, *The Clearing House*, 1999, s. 153-155.

READ, Herbert, *Stravinsky and the Muses*. Tempo, 1962, s. 13-16.

Araştırma Makalesi

ROSENBLUM, Robert, *Cubism and Twentieth Century Art*, Harry N Abrams Inc, New York, 1976.

SCHINCKUS, Christophe, “From Cubist Simultaneity to Quantum Complementarity”, *Foundations of Science*, Sayı 22, 2017, S. 709-716.

UYAR, Orkun, YAVUZ, Deniz, Igor Stravinsky'nin “Solo Klarnet İçin 3 Parça” İsimli Eserine Yönelik Teknik Çalışma Yöntemleri, *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, Cilt 7, Sayı 15, 2022.

YEŞİL, Merve, “Kübizmin Müzikal Natürmortlarında Bach ve Stravinsky'nin Etkileri”, (Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü 2019).

İnternet Kaynakları

“Bahar Ayini, Premiere Paris Champs Elysées Theater, 1913”,
<https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/the-riot-at-the-rite-the-premiere-of-the-rite-of-spring>, (17.05.2023).

“Pablo Picasso, Ayna Karşısındaki Kız”, 1932”,
<https://www.pablocassio.org/girl-before-mirror.jsp>, (10.06.2023).

“Pablo Picasso, Pulcinella İçin Sahne Tasarımı, 1920”,
<https://collection.mcnayart.org/objects/12613/scene-design-for-pulcinella>, (20.05.2023).

“Paul Cezanne, Mont Sainte-Victoire, 1902-04”,
<https://www.paulcezanne.org/mont-sainte-victoire.jsp>, (12.05.2023).

PİYANODA BAŞPARMAĞI KUVVETLENDİRMEK İÇİN ETKİLİ ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ

EFFECTIVE PRACTICE METHODS FOR STRENGTHENING PIANISTS' THUMB

Bilge Su KARACA*

Geliş Tarihi: 03.09.2023

Kabul Tarihi: 29.09.2023

(Received)

(Accepted)

Öz: Piyano çalma becerilerinin temelinde yer alan parmaklar, hassas, kuvvetli ve çevik olmalıdır. Diğer parmaklardan anatomik yapısı ile ayrılan başparmak, güçlü ama yavaştır. Hızlı çalışma elverişli olmayan bu parmak, doğru bir şekilde çalıştırılmadığı takdirde icrayı etkileyecektir. Bu makalede, piyanistlerin başparmaklarını güçlendirmek için etkili çalışma yöntemleri, farklı hareket ve egzersizler sunulmuştur. Bu yöntemlerin doğru bir şekilde uygulanması, piyano çalma becerilerini geliştirmeye ve parmak geçişleri, nüans derecelendirmeleri ve ses denetimi açısından daha kontrollü ve ifade dolu bir performans sergilemeye yardımcı olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Piyano Çalma Becerileri, Teknik, Başparmak, Çalışma Yöntemleri, Egzersiz.

Abstract: Fingers forming the foundation of piano-playing skills should be sensitive, strong, and agile. The thumb, which differs anatomically from the other fingers, is strong but slow. This finger, not suitable for rapid playing, will affect the performance if not exercised correctly. In this article, effective practice methods, different exercises, and movements for strengthening pianists' thumbs are presented. The proper application of these methods will help enhance piano-playing skills and enable more controlled and expressive performances in terms of finger transitions, nuances, and sound control.

Keywords: Piano-Playing Skills, Technique, Thumb, Practice Methods, Exercise

1. GİRİŞ

Piyano eğitimi, icracının teknik gelişimi açısından oldukça kritik bir rol oynamaktadır. Akorlarda sesin fazla veya az çıkması, melodilerde ise deliklerin veya vurguların oluşması; oktavlarda serçe parmağa göre başparmağın daha kuvvetli olmasından dolayı dengesizliğin oluşması gibi sorunların temelinde genellikle başparmak kontrolünün eksikliği yatmaktadır. Sadece tekniği değil aynı zamanda müzikal ifadeyi de etkileyen bu sorunların önlenmesi veya erken aşamada çözülmesi, piyanistin icra kalitesini büyük ölçüde etkiler.

* Öğr. Gör. Dr., Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuarı Piyano Anasanat Dalı,
bilgesucaraca@trakya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3928-6136.

Başparmağın doğru ve etkili bir şekilde kullanılabilmesi için öncelikle onun anatomik yapısını anlamak gerekmektedir. Başparmak, sekiz farklı kas ve üç sinir aracılığıyla hareket ettirilir. Bu parmağın bileğe bağlandığı kök eklemi, el ortası kemikleri ile değil, el kökü ile ilişkilidir. Başparmağın yatay hareketleri arasında dış açılma, gerilme, bükülme ve avuç içine doğru hareket vardır. Piyano çalarken, sıkça kullanılan bu hareketlerin, başparmağın yukarı-aşağı hareketi ile birlikte koordine edilmesi gerekir. Parmak geçişleri için başparmağın çevik olması; bu sırada elin ağırlığının, başparmak üzerine dengeli bir şekilde aktarılması; parmağın bilinçli bir şekilde hareket ettirilmesi ve böylece herhangi bir aksaklık veya hata ihtimalinin minimize edilmesi büyük önem taşır.

Piyano öğreniminde başarılı olmanın temel taşlarından biri olan başparmak egzersizleri, parmağın diğer parmaklardan, bilekten veya önkoldan bağımsız bir şekilde hareket etme yeteneğini geliştirmeyi amaçlar. Piyano destekli ve piyanosuz gerçekleştirilebilecek egzersizler, başparmağın esnekliğini ve hassasiyetini artırmaya yöneliktir. Bu kapsamda makalenin “Egzersizler” başlığı altında; Ferdinand Beyer, Alfred Cortot, Charles-Louis Hanon, Heinrich Neuhaus, Penelope Roskell ve Leyla Pamir’in egzersizleri ve bu egzersizlere yazarın yaptığı ekler (parmak numaraları, simetrik çalışma yöntemleri, diğer el için partiler vb.) örnek olarak verilmiş, egzersizleri yaparken dikkat edilmesi gereken noktalara yazar tarafından değinilmiştir. Ayrıca “Sonuç” kısmında Johannes Brahms ve A. Cortot’nun bu konudaki egzersizlerinden önerilere yer verilmiştir.

2. EGZERSİZLER

Bu başlık altında egzersizler, egzersizleri yazan müzisyenlerin soyadına göre alfabetik olarak sıralanmıştır. Piyanosuz yapılacak olan egzersizlere öncelik verilmesi, parmağın kontrolünü sağlayacaktır. Sonrasında piyano destekli egzersizler yapılmalıdır.

Çalışmalar iki el ayrı, yavaş tempoda ve her bir hareketin parmağı ne şekilde etkilediğinin, kasların gerilim ve gevşemesinin nasıl olduğunun bilincine varılarak yapılması önemlidir. Hareketleri iki elde de oturtuktan sonra, yine yavaş tempoda iki el birlikte çalışılabilir ve aşamalı bir şekilde tempo hızlandırılabilir.

Piyano destekli egzersizler hem pozisyon hazırlamalı hem de dairesel hareket ile yapılabilir. İki parmağın da aktif olarak kullanıldığı çalışmaların pozisyon hazırlamalı versiyonunda, diğer parmak tuşa bastığında başparmağın işi bitmiş olacaktır. Burada yapılması gereken başparmağın sonraki pozisyona (basacağı tuşa) hazırlanması ve basma zamanını tuşla temas halindeyken beklemesidir. Zamanı geldiğinde başparmak tuştan kaldırılıp basılmalıdır. Dairesel hareket versiyonunda ise diğer parmak bastığında, başparmağın sonraki pozisyona olan hareketi

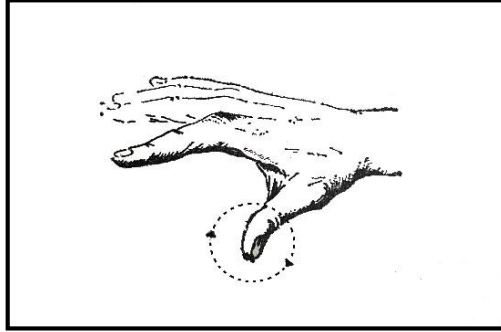
başlamalıdır. Başparmağın bu hareketi, sonraki tuşa basmasıyla sona erer. Böylelikle dairesel bir hareket oluşmuş olur.

Özellikle piyano destekli egzersizlerde başparmağın eklemlerinin dışarı doğru çıkık olduğundan emin olunmalıdır. Çalışmanın içine başka hareketler eklendikçe başparmağa odaklanılması zorlaşacağından, sadece başparmağın çalıştırılması hedeflenmeli, diğer kısımlar (parmaklar, bilek ve kol) kasılmadan ama olabildiğince hareketsiz kalmalıdır.

Egzersizler farklı tonalitelere veya akorlarda yapılabilir. Seçilen egzersizlerdeki çalışma yöntemleri, piyanistin çalıştığı eserde başparmağın kullanıldığı, geçişli, atlamalı veya yakın seslerden oluşan pasajlara uygulanabilir.

2. 1. Piyano Dışındaki Egzersizler

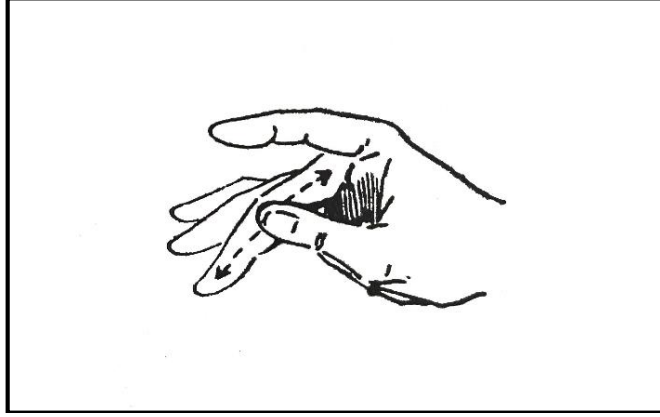
2. 1. 1. Leyla Pamir, Çağdaş Piyano Eğitimi¹



Örnek 1: Leyla Pamir, *Çağdaş Piyano Eğitimi*, s. 212, başparmağı kök eklemden dairesel hareketleri.

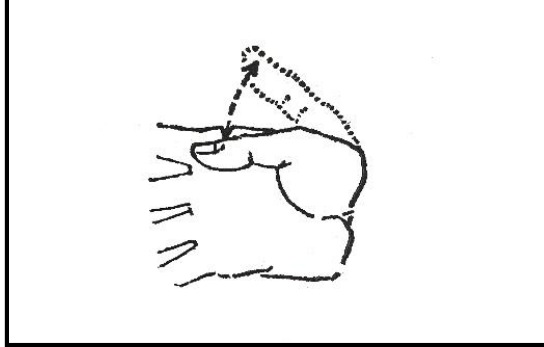
El doğal duruşunda havada tutulurken başparmak saat ve tersi yönünde dairesel hareketlerle (tam ve yarım daireler çizerek) çalıştırılmalıdır. Bu egzersizde başparmak hareketinin köşeli değil, yuvarlak olması önemlidir. Elin kasılmamasına dikkat edilmelidir. Egzersiz, başparmağın yukarı-aşağı hareketinin çalışılmasından önce onu bu harekete hazırlayacaktır.

¹ Leyla Pamir, *Çağdaş Piyano Eğitimi*, Met/er Matbaası, İstanbul, [t.y.].



Örnek 2: Leyla Pamir, *Çağdaş Piyano Eğitimi*, s. 212, başparmağın diğer parmaklar üzerinde hareketi.

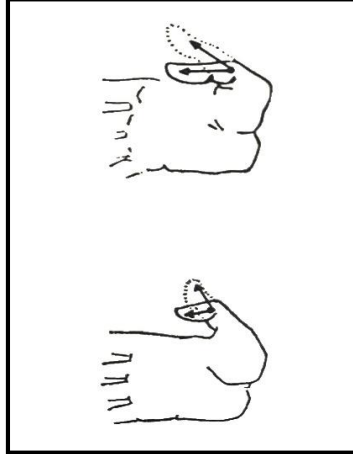
Başparmak sırayla diğer parmakların ucundan sonuna kadar hareket edecektir.



Örnek 3: Leyla Pamir, *Çağdaş Piyano Eğitimi*, s. 212, kök eklemden aşağı yukarı hareket.

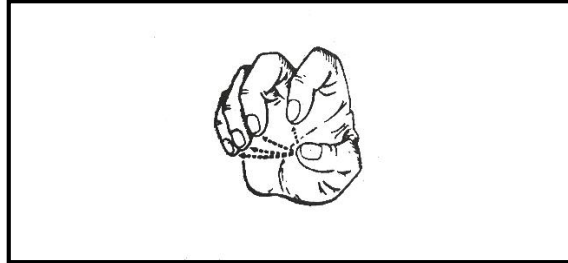
El açık haldeyken başparmak kök eklemden aşağı ve yukarı hareket ettirilmelidir. Parmak bir bütün halinde tutulmalı ve yastık kası gevşek olmalıdır.²

² Leyla Pamir, *a.g.e.*, s. 212.



Örnek 4: Leyla Pamir, *Çağdaş Piyano Eğitimi*, s. 212, başparmağı eklemden bükme hareketleri.

El açık tutulmalı, hareket yumuşak ve serbest olmalıdır. Birinci eklem sadece çok küçük hareketlere olanak verdiği için dikkat, eklem gevşemesine yönelmelidir.³



Örnek 5: Leyla Pamir, *Çağdaş Piyano Eğitimi*, s. 213, başparmağın avuç içine doğru hareketi.

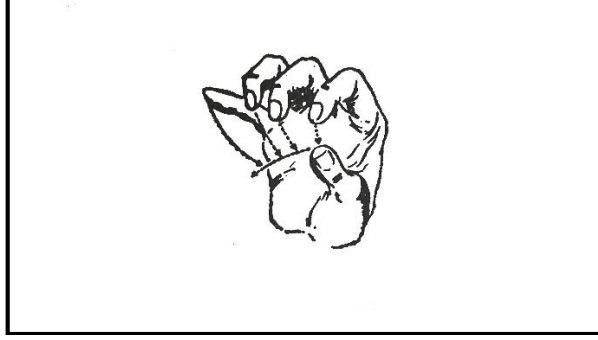
Elin avucu açılacak, parmaklar hafifçe bükülecek, başparmak diğer parmaklardan hiç yardım görmeden, her bir parmak ucuna değecektir.⁴

Leyla Pamir'in kitabında yer verdiği alıştırmaya ek olarak şu çalışma yapılabilir: Öncelikle el serbest bırakılmalı ve eklemler doğal duruşunda olmalıdır. Parmak uçlarına denk gelecek şekilde başparmak sırayla diğer parmaklara değmeli ve 1-2, 1-3, 1-4, 1-5, 1-4, 1-3, 1-2 şeklinde çalıştırılmalıdır. Başparmağın hareketi kendi yerinden başlayıp kendi yerinde bitmelidir. Burada diğer parmakların

³ Gös. yer.

⁴ Leyla Pamir, *a.g.e.*, s. 213.

olabildiğince hareketsiz kalması, başparmağın onlara ulaşması önemlidir. Bu çalışma, parmak gruplarının farklı sıralanması ve/veya tekrarı ile çeşitlenebilir.



Örnek 6: Leyla Pamir, *Çağdaş Piyano Eğitimi*, s. 212, başparmağın yana doğru hareketi.

Parmaklar sırayla başparmağın ucuna değecektir, başparmak ise sağa ve sola, diğer parmakların uçlarına doğru hareket etmelidir.⁵

Piyano dışında yapılabilecek bir diğer çalışma, Alfred Cortot'nun Örnek 10'da gösterilen çalışmasının masada yapılan halidir. Piyanodaki pozisyonuna uygun bir şekilde el masaya konmalıdır. Burada bilek yukarı kaldırılmamalı, elin temel pozisyonda olduğundan emin olunmalıdır. Başparmak yavaş ve kontrollü bir şekilde yukarı kaldırılmalı ve aynı şekilde masaya değene kadar indirilmelidir. Hareket halindeki parmağın zorlanmamasına dikkat edilmelidir. Bu egzersiz sonucunda parmağın yukarı-aşağı hareketi pürüzsüzleştirilmiş olacaktır.

⁵ Gös. yer.

2. 2. Piyano Destekli Egzersizler 2. 2. 1. Ferdinand Beyer, Vorschule im Klavierspiel, Op. 101⁶

The image displays a musical score for Ferdinand Beyer's 'Vorschule im Klavierspiel, Op. 101'. It consists of four staves of music. The first two staves are for the right hand alone ('Mano destra sola / Main droite seule / Right hand alone') and the last two are for the left hand alone ('Mano sinistra sola / Main gauche seule / Left hand alone'). Each staff contains six measures of music, with fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes. The exercises are designed to train the fingers in a specific sequence and timing.

Örnek 7: Ferdinand Beyer, *Scuola Preparatoria del Pianoforte, Op. 101*, s. 48.

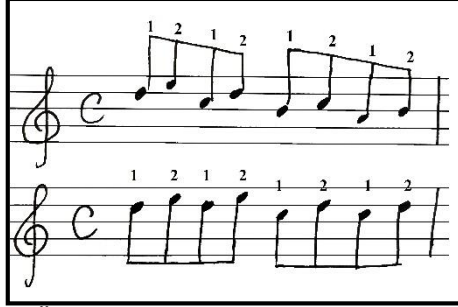
Örnek 7'de gösterilen egzersizlerin sağ ve sol el için olan ilk ölçülerinde, normalde başparmak tekrar kullanılacağı için pozisyonda (iki elde de do tuşları üzerinde) durmalıyken, başparmağı çalıştırma amacıyla, ikinci parmaklar bastığında sağ elde la, sol elde mi tuşu üzerinde durmalı ve iki tuş arasında geçiş hareketini çalışmalıdır. Aynı geçiş çalışması diğer ölçülere de uygulanabilir.

The image displays a musical score for Ferdinand Beyer's 'Vorschule im Klavierspiel, Op. 101', specifically for the left hand alone. It consists of three staves of music, numbered 11, 12, and 13. The first staff is labeled 'Für die linke Hand allein. | For the left hand alone. | Pour la main gauche seule.' and includes the instruction 'sempre legato'. The exercises are designed to train the fingers in a specific sequence and timing, with fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes.

Örnek 8: Ferdinand Beyer, *Vorschule im Klavierspiel, Op. 101*, Edition Peters, s. 78.

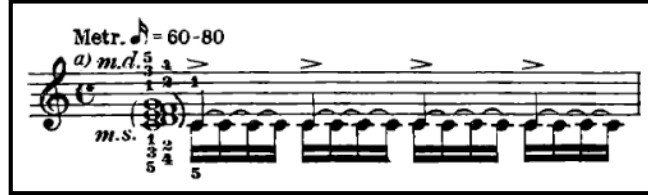
⁶ Ferdinand Beyer, *Scuola Preparatoria del Pianoforte, Op. 101*, Casa Ricordi, Milano, 1996; Ferdinand Beyer, *Vorschule im Klavierspiel, Op. 101*, Edition Peters, Leipzig, [t.y.].

Bu çalışma önce sol el ile, sonrasında ise simetrik şekilde sağ el ile yapılabilir. İyiye oturtulduktan sonra ise iki el aynı anda çalışılabilir.



Örnek 9: Sağ el için simetrik hali.

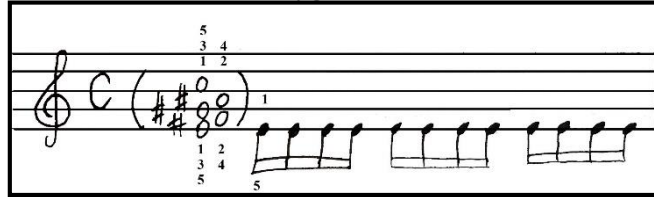
2. 2. 2. Alfred Cortot, *Principi Razionali della Tecnica Pianistica*⁷



Örnek 10: Alfred Cortot, *Principi Razionali della Tecnica Pianistica*, s. 11.

Bu egzersizde öncelikle beş parmak pozisyonunda bütün parmaklar basılır ve tuş dibinde tutulur. Sonrasında kök eklemenden hareket edecek şekilde başparmak yukarı-aşağı yönde hareket ettirilir. Başparmak tuşa doğru inerken hareketi kesilmemeli, olabildiğince duraksız olmalıdır. Diğer parmakların aşağı doğru bastırma yoluyla değil, elin ağırlığını kullanarak tuş dibinde kalmalarına dikkat edilmelidir.

Bu çalışma farklı seslerden de uygulanabilir.



Örnek 11: Mi-fa#-sol#-la#-do pozisyonunda.

Cortot'nun bu çalışma yöntemi aşağıda verilen akorlara uygulanabilir.

⁷ Alfred Cortot, *Principi Razionali della Tecnica Pianistica*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1928.



Örnek 12: Alfred Cortot, *Principi Razionali della Tecnica Pianistica*, s. 11.



Örnek 13: Alfred Cortot, *Principi Razionali della Tecnica Pianistica*, s. 12.

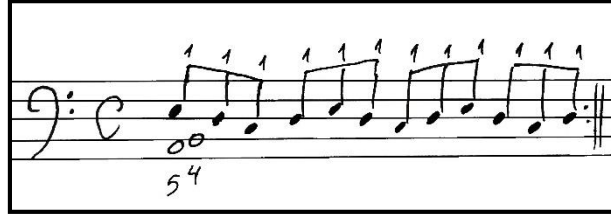
Bütün parmakların tuş dibinde tutulduğu çalışmadan sonra, dördüncü ve beşinci parmakların tutulduğu çalışma uygulanabilir.



Örnek 14: Alfred Cortot, *Principi Razionali della Tecnica Pianistica*, s. 23.

Bu çalışmada el pozisyonunu korumaya ve kasılmamaya özen gösterilmelidir. El, tuş dibinde tutulu kalması gereken dördüncü ve beşinci parmaklara doğru yaslanmamalıdır. Doğal pozisyonda kalmalı ve başparmak rahatça hareket etmelidir.

Sol el için bu çalışmanın simetrik hali uygulanabilir.

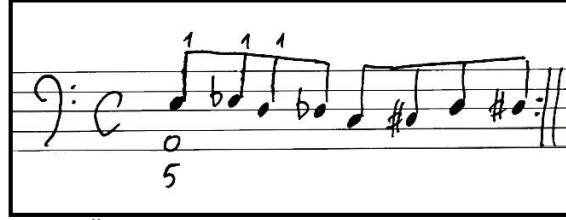


Örnek 15: Sol el için simetrik hali.

Ayrıca bu çalışmanın kromatik hali de uygulanabilir.



Örnek 16: Alfred Cortot, *Principi Razionali della Tecnica Pianistica*, s. 23.



Örnek 17: Sol el için simetrik hali.

Repete notaların çalışılmasında uygulanabilecek çalışmalar şu şekildedir:



Örnek 18: Alfred Cortot, *Principi Razionali della Tecnica Pianistica*, s. 24.

Bu çalışmada başparmağın hareketine odaklanılmalıdır. Farklı parmak kombinasyonlarını içeren bu egzersiz, 1-2, 1-3 ve 1-4 geçişlerinin çalışılmasını sağlamanın yanı sıra repeté nota egzersizlerine bir giriş niteliğindedir.



Örnek 19: Alfred Cortot, *Principi Razionali della Tecnica Pianistica*, s. 25.

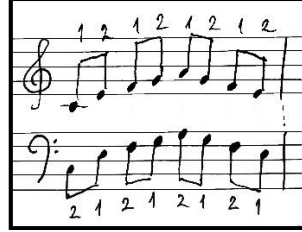
Bu egzersizde tekrarı sağlayacak parmakların aynı konumda, tuş üzerinde olmalarına dikkat edilmelidir. Hareketin küçültülmesi, hızlanmaya yardımcı olacaktır.



Örnek 20: Alfred Cortot, *Principi Razionali della Tecnica Pianistica*, s. 25.

Bu tril egzersizlerinde 1-2, 1-3 ve 1-4 parmak kombinasyonlarıyla çalışılmaktadır. Tuşlar dipte birleştirilerek ve hareket kök eklemenden sağlanarak çalışılmalıdır.

2. 2. 3. Charles-Louis Hanon, *The Virtuoso Pianist*



Örnek 21: Charles-Louis Hanon, *The Virtuoso Pianist*, No. 1, özel parmak numaraları ile.

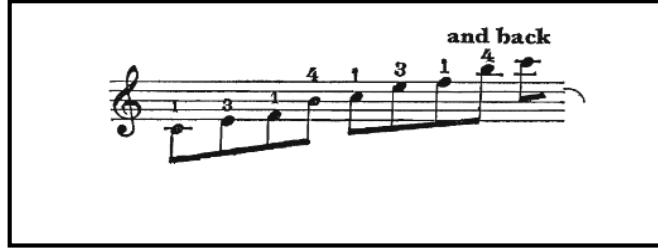
Hanon egzersizlerinde başparmağı çalıştıracak parmak numaraları seçilerek çalışmalar yapılabilir.

Parmak numaralarına aşağıdaki sıralama önerilebilir:

Sağ elde – 1 2 1 2 1 2 1 2 veya 2 1 2 1 2 1 2 1

Sol elde – 2 1 2 1 2 1 2 1 veya 1 2 1 2 1 2 1 2

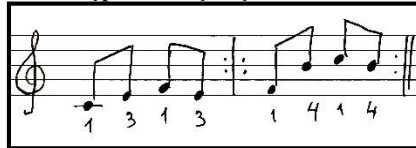
2. 2. 4. Heinrich Neuhaus, *The Art of Piano Playing*⁸



Örnek 22: Heinrich Neuhaus, *The Art of Piano Playing*, s. 119, gamlarda başparmak geçişlerinin çalışılması.

Neuhaus'un “Eksik beş parmak pozisyonu”⁹ olarak adlandırdığı yöntemde, sadece başparmağın veya başparmak üzerinden elin geçişinin olduğu notalar seçilmiştir. Bu çalışma diğer tonalitelere de uygulanabilir.

Bu çalışmaya ek olarak 1-3-1-3 ve 1-4-1-4 şeklinde, gama ve eksik beş parmak pozisyonuna uyarak başparmak çalıştırılabilir.



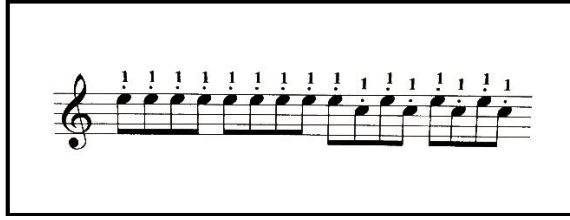
Örnek 23: Parmak geçişleri için çalışma.

⁸ Heinrich Neuhaus, *The Art of Piano Playing*, Praeger Publishers, ABD, 1973.

⁹ Heinrich Neuhaus, *a.g.e.*, s. 119.

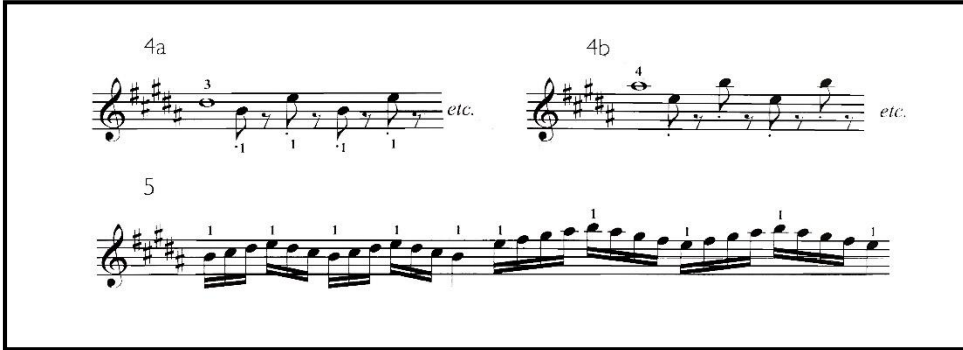
2. 2. 5. Penelope Roskell, *The Complete Pianist*¹⁰

Başparmak geçişleri gamların eşit ve hızlı çalınmasında önemli bir rol oynamaktadır. Bu geçişleri sağlamlaştırmak adına yapılabilecek çalışmalara aşağıda yer verilmiştir.



Örnek 24: Penelope Roskell, *The Complete Pianist*, s. 116, gam egzersizi no. 3.

Bu egzersizde, başparmak tuşa basarken bağımsız bir şekilde kök eklemenden hareket etmelidir. Önce başparmak eklemenden her yöne doğru hareket ettirilmeli, sonrasında tuşa basılmalıdır. Bileğin kasılmamasına dikkat edilmelidir. Aksi takdirde başparmağın özgür hareketi kısıtlanacaktır.¹¹



Örnek 25: Penelope Roskell, *The Complete Pianist*, s. 116, gam egzersizi no. 4a, 4b ve 5.

4a ve 4b numaralı egzersizlerde Roskell, başparmağın hareketini bütün kolun desteklemesini önermiştir. Bu çalışma biçimi, iki ayrı amaca yönelik olduğundan dolayı, sadece başparmağı çalıştırmak adına bilek ve kol hareketinden kaçınarak olabildiğince sabit bir pozisyonda başparmak notaları çalınmalıdır. Bu egzersiz, diğer tonlara uyarlanabilir.

5 numaralı egzersizde ise 4 numaralı egzersizlerde tutulan sesle başparmağın arası doldurulmuş ve pasaj çalışması haline getirilmiştir. Burada da olabildiğince az

¹⁰ Penelope Roskell, *The Complete Pianist*, Edition Peters, Londra, 2020.

¹¹ Penelope Roskell, *a.g.e.*, s. 116.

Araştırma Makalesi

hareketle çalışılmalı ve başparmak üst sesi çaldığında yukarı doğru bir ilerleme olmayacağı için diğer parmakların pozisyonu bozulmamalı, tuşlar üzerinde hazır beklemelidir. Böylece başparmağın hareketine odaklanılmış olacaktır.

Dördüncü parmağın altından geçişte dikkat edilmesi gereken şey, başparmağın katedeceği mesafe uzak olduğundan zorlanmadan çalıştırılmasıdır.

2. 2. 5. Nina Vasilyevna Shirinskaya, Gammy i Arpedzhio dlya Pianoforte¹²



Örnek 26: Nina Vasilyevna Shirinskaya, *Gammy i Arpedzhio dlya Pianoforte*, s. 38, kromatik gam.

Başparmağın hareketini oturtabilmek için iki el ayrı çalışılmalıdır.

Bu egzersiz, J. Brahms'ın öğrencilerine çalıştırdığı üzere 1-3, 1-4 ve 1-5 gibi farklı parmak kombinasyonlarıyla da yapılabilir.¹³

¹² Nina Vasilyevna Shirinskaya, *Gammy i Arpedzhio dlya Pianoforte*, Vsesoyuznoye Izdatel'stvo Sovetskiy Kompozitor, Moskova, 1984.

¹³ Johannes Brahms, *51 Übungen für Klavier*, G. Henle Verlag, München, 2009, s. 91.

МАЖОРНЫЕ ТРЕЗВУЧИЯ С ОБРАЩЕНИЯМИ
(длинные арпеджио)

Трезвучие Секстаккорд Квартсекстаккорд

До мажор (C-dur)

The image shows a musical score for three types of major triads with long arpeggios in C major. The first section is labeled 'Трезвучие' (Triad), the second 'Секстаккорд' (Sextachord), and the third 'Квартсекстаккорд' (Quartsextachord). Each section contains two staves of music with fingerings indicated by numbers 1-5. The first staff of each section shows the upward arpeggio, and the second staff shows the downward arpeggio.

Örnek 27: Nina Vasilyevna Shrinskaya, *Gammy i Arpedzhio dlya Pianoforte*, s. 59, do majör kök arpej ve çevrimleri (paralel ve simetrik).

УМЕНЬШЕННЫЕ СЕПТАККОРДЫ С ОБРАЩЕНИЯМИ
(длинные арпеджио)

Септаккорд Квинтсекстаккорд

До мажор (C-dur)

The image shows a musical score for two types of diminished seventh chords with long arpeggios in C major. The first section is labeled 'Септаккорд' (Septachord) and the second 'Квинтсекстаккорд' (Quintsextachord). Each section contains two staves of music with fingerings indicated by numbers 1-5. The first staff of each section shows the upward arpeggio, and the second staff shows the downward arpeggio.

Örnek 28: Nina Vasilyevna Shrinskaya, *Gammy i Arpedzhio dlya Pianoforte*, s. 72, eksilmiş yedili arpej ve çevrimleri.

ДОМИНАНТСЕПТАККОРДЫ С ОБРАЩЕНИЯМИ
(длинные арпеджио)

До мажор (C-dur)

Доминантсептаккорд Квинтсектаккорд
Терцквартаккорд Секундаккорд

The image shows a musical score for Example 29, titled 'ДОМИНАНТСЕПТАККОРДЫ С ОБРАЩЕНИЯМИ (длинные арпеджио)'. It is in C major (C-dur). The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows a Dominant Seventh Chord (Доминантсептаккорд) and a Quintal Chord (Квинтсектаккорд). The second system shows a Triad (Терцквартаккорд) and a Dyad (Секундаккорд). The chords are arpeggiated in a descending pattern, with fingerings indicated by numbers 1-5.

Örnek 29: Nina Vasilyevna Shrinckaya, *Gammy i Arpedzhio dlya Pianoforte*, s. 81, dominant yedili arpej ve çevrimleri.

Arpejler, başparmak geçişlerini kuvvetlendirmek için yapılabilecek çalışmalardandır. Tonik, eksilmiş ve dominant arpejler kök ve çevrim halleriyle çalışılmalıdır. Başparmağın ikinci parmak çaldığı anda elin altından hareketi başlamalıdır.

5/3 arpejlerde üçlü grup, 7'li arpejlerde ise dördü grup ile sonraki grubun (başparmağın denk geldiği) ilk notası arasında gidiş-dönüş çalışması yapılabilir.

The image shows a musical score for Example 30, consisting of two systems of piano accompaniment. The first system shows a 5/3 arpeggiated chord with fingerings 1, 2, 3, 1, 3, 2. The second system shows a 7'li arpeggiated chord with fingerings 1, 2, 3, 4, 1, 4, 3, 2. The chords are arpeggiated in a descending pattern, with fingerings indicated by numbers 1-5.

Örnek 30: 5/3 ve 7'li arpejlerin ilk grupları için çalışma.

SONUÇ

Başparmak kontrolünün müziğin teknik ve ifade yönü üzerinde etkileri bulunmaktadır. Başparmak, piyano çalarken sıkça kullanılmasına rağmen, diğer parmaklardan farklı yapıda olmasından dolayı teknik problemlere ve dengesizliklere

yol açabilen bir zayıflık gösterebilir. Piyano çalarken başparmağın doğru kullanımı, diğer parmaklarla koordinasyon içinde olmayı ve elin ağırlığını dengeli bir şekilde aktarmayı gerektirir. Bunu elde etmek için başparmağın anatomik yapısını anlamak önemlidir; diğer parmalardan farklı olması, onun geliştirilmesinde özel çalışmaların yapılması gerektiğini gösterir.

Başparmak egzersizleri, piyanistlerin başparmaklarını güçlendirmelerine ve daha çevik hale getirmelerine yardımcı olur. Makalenin yazım sürecinde teori, icra ve eğitim alanındaki müzisyenlerin bu konuya önem verdikleri ve konuyla ilgili çeşitli egzersizleri kitaplarında işledikleri görülmüştür. Bu makalede egzersizler, piyano dışındaki ve piyano destekli olmak üzere iki gruba ayrılmıştır. Dairesel, aşağı-yukarı ve sağa-sola olacak şekilde piyanosuz egzersizler yer almıştır. Piyano destekli egzersizler ise başparmağın çeşitli durumlarda yapacağı hareketleri çalıştırmak adına seçilmiştir. Bu egzersizlerdeki çalışma yöntemleri, piyanistin çalıştığı eserlerdeki pasajlara uygulanabilir.

Makalede yer alan egzersizlere ek olarak aşağıdakiler önerilebilir:
1- Johannes Brahms: *51 Übungen für Klavierspiel*, Ek D'den b, d, e, f, g, h, i, m, n, q, r, s, t, u ve w egzersizleri;
2- Alfred Cortot: *Principi Razionali della Tecnica Pianistica*, s. 30-40 arasında yer alan Serie A (Başparmak esnekliği için çalışmalar), Serie B (Gam ve arpej çalışmaları) ve Serie C (Kromatik gam, kırık akorlar ve karma figürler) içindeki başparmak egzersizleri yapılabilir.

KAYNAKÇA

- BEYER, Ferdinand, *Scuola Preparatoria del Pianoforte, Op. 101*, Casa Ricordi, Milano, 1996.
- _____ *Vorschule im Klavierspiel, Op. 101*, Edition Peters, Leipzig, [t.y.].
- BRAHMS, Johannes, *51 Übungen für Klavier*, G. Henle Verlag, München, 2009.
- CORTOT, Alfred, *Principi Razionali della Tecnica Pianistica*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1928.
- NEUHAUS, Heinrich, *The Art of Piano Playing*, Praeger Publishers, ABD, 1973.
- PAMİR, Leyla, *Çağdaş Piyano Eğitimi*, Met/er Matbaası, İstanbul, [t.y.].
- ROSKELL, Penelope, *The Complete Pianist*, Edition Peters, Londra, 2020.
- SHIRINSKAYA, Nina Vasilyevna, *Gammy i Arpedzhio dlya Pianoforte*, Vsesoyuznoye Izdatel'stvo Sovetskiy Kompozitor, Moskova, 1984.

FİKİRDEN EYLEME: MUAMMER SUN*

FROM IDEA TO PRACTICE: MUAMMER SUN

Fatih AKMAN*

Geliş Tarihi: 14.08.2023

Kabul Tarihi: 13.10.2023

(Received)

(Accepted)

Öz: Cumhuriyet dönemi ile birlikte başlayan, çoksesli Türk müziğinin hangi temeller üzerinde inşa edilmesi gerektiğine ilişkin görüşler hâlâ tartışılan temel bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda müzik derlemeleriyle Türk kültürünü derinlemesine inceleyen ve çeşitli müzik kurumlarının oluşum süreçlerinde yer alan besteci, eğitimci ve fikir insanı Muammer Sun'un konuya ilişkin görüşleri önemini korumaktadır. Bu çalışma, Sun'un yaşamı, düşünceleri ve eylemlerinin çoksesli Türk müziğinin kurumsallaşması sürecine etkisini incelemektedir. Sun, yaşamı boyunca pek çok platformda müzik, eğitim ve sanat yaşamı üzerine fikirler ileri sürmüştür ancak o, yalnızca bir fikir insanı değil aynı zamanda bir eylem insanı olarak karşımıza çıkmaktadır. İki bölümden oluşan çalışmanın ilk bölümünde Muammer Sun'un yaşamı, kişisel özellikleri ve çoksesli Türk müziği üzerine düşüncelerine yer verilirken, ikinci bölümünde ise bestecinin çoksesli Türk müziği üzerine olan görüşlerinin eylemsel boyutları ele alınmıştır. İdealist ve pragmatist bir figür olarak mevcut kaynakların en iyi şekilde kullanılmasını amaçlayan Sun, bilimsel metodolojiyi benimseyerek çoksesli Türk müziğinin kurumsallaşması sürecine dair amaçları belirlemiş ve somut verilere dayanarak adımlar atmıştır.

Anahtar Kelimeler: Muammer Sun, Çoksesli Türk Müziği, Türk Halk Müziği, Ulusal Müzik, Müziğin Kurumsallaşması.

Abstract: The views on the foundations on which the polyphonic Turkish music, which was born with the Republican era, should be constructed, are fundamental problems that still being debated. In this context, the views of the composer, educator and intellectual Muammer Sun, who has delved into Turkish culture through music compilations and participated in the foundation processes of various musical institutions, on this issue are still significant. This study examines the impact of Sun's life, ideas and practices on the institutionalization process of polyphonic Turkish music. Throughout his life, Sun expressed ideas about music, education, and art life on several platforms. However, he was not only as an intellectual but also as a practitioner. The study is divided into two parts. The first part delves into Muammer Sun's life, personal characteristics, and thoughts regarding the polyphonic Turkish music. The second part focuses on the practical dimensions of the composer's views on the polyphonic Turkish music. As an idealist and pragmatist figure, Sun

* Bu çalışma 22 Mart 2022 tarihinde Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından düzenlenen "Bestecilik, Fikir İnsanı ve Müzik Eğitimciliği Boyutlarıyla Muammer Sun" adlı sempozyumda sözlü olarak sunulan "Fikirden Eyleme Muammer Sun" başlıklı bildiri metninin genişletilmiş halidir.

* Dr., 3. Ordu Bölge Bando Komutanlığı, fhakman@gmail.com, ORCID: 0000-0003- 4176-2194.

aimed to optimize the utilization of the available resources. By embracing a scientific methodology, he determined the objectives for the institutionalization of the polyphonic Turkish music and he proceeded based on tangible data.

Keywords: Muammer Sun, Polyphonic Turkish Music, Turkish Folk Music, National Music, Institutionalization of Music.

1. GİRİŞ

Çoksesli Türk müziği üzerine yapılan tartışmalar Cumhuriyet'in ilk yıllarından günümüze değin devam etmektedir. Çoksesli Türk müziğinin nasıl olması gerektiği sorusuna başta Ziya Gökalp, Atatürk ve çoksesli Türk müziğinin ilk kuşak bestecileri olmak üzere pek çok düşünür, besteci ve akademisyen yanıt aramıştır. Bu bestecilerden biri de müzik eğitimcisi, müzik yazarı, fikir ve eylem insanı olan Muammer Sun'dur.

Yapılan literatür taramalarında özellikle son yıllarda besteci hakkında pek çok çalışma yapıldığı görülmektedir. Karabeyoğlu, yazmış olduğu *Muammer Sun'un Piyano İçin Yurt Renkleri (1. Defter) ve Necdet Levent'in Piyano İçin On Parça eserlerinin piyano eğitimi açısından incelenmesi*¹ başlıklı yüksek lisans tezinde Sun'un bestecilik tekniğini incelemiştir. Çalışmada dörtlü armoni, geleneksel Türk müziği form ve makamlarının kullanım teknikleri ve piyano tekniği gibi konular ele alınmıştır. Sun hakkında yapılan çalışmalardan en kapsamlısı ise 2022 yılında Boran Mert tarafından yazılan *Muammer Sun'un sanat anlayışı ve bestecilik tekniğinin ayırt edici özellikleri ile koro ve orkestra için Bir Garip Orhan Veli*² başlıklı sanatta yeterlik çalışmasıdır. Mert, bu çalışmasında Muammer Sun'un sanat anlayışı ve bu anlayış doğrultusunda şekillenen bestecilik tekniğini incelemiştir. Çalışmada bestecinin niçin ulusal kaynaklara yönelme ihtiyacı duyduğu ve bu kaynakları hangi tekniklerle ele aldığına dair veriler müzikal örnekler ile incelenmiştir. Ayrıca Sun'un Çağdaş Türk Müziği'nin gelişimi için göstermiş olduğu çabalar da ele alınmıştır. Bekdaş ise *Çağdaş Türk Bestecilerin Keman Eserlerinde Karşılaşılan Makam Etkilerinin İncelenmesi: Muammer Sun Keman ve Piyano İçin Üç Parça Örneği*³

¹ Berkay Karabeyoğlu, "Muammer Sun'un Piyano İçin Yurt Renkleri (1. Defter) ve Necdet Levent'in Piyano İçin On Parça Eserlerinin Piyano Eğitimi Açısından İncelenmesi", Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, 2016).

² Boran Mert, "Muammer Sun'un Sanat Anlayışı ve Bestecilik Tekniğinin Ayırt Edici Özellikleri ile Koro ve Orkestra İçin Bir Garip Orhan Veli, (Sanatta Yeterlik Çalışması, MSGSÜ, 2022).

³ Ravza Bekdaş, "Çağdaş Türk Bestecilerin Keman Eserlerinde Karşılaşılan Makam Etkilerinin İncelenmesi: Muammer Sun Keman ve Piyano İçin Üç Parça Örneği", (Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, 2023).

Araştırma Makalesi

başlıklı yüksek lisans çalışmasında bestecinin eserlerindeki makam ve makam etkisi unsurlarını incelemiştir. Çiftçi, *Muammer Sun'un Türk müzik eğitimindeki yeri ve çocuk şarkılarının incelenmesi*⁴ başlıklı yüksek lisans tezinde bestecinin bestelediği ve popüler olduğu düşünülen 50 çocuk şarkısını teknik açıdan inceleyerek, bestecinin Türk müzik eğitimine katkılarını ele almıştır. Tüm çalışmalar genel olarak bestecinin sanatçı kişiliğine ve yaratılarına odaklanmıştır. Bu çalışmada ise Sun'un fikirlerinin eyleme dönüşüm süreçlerine değinilmiştir. Bestecinin bir fikir ve eylem insanı olarak sorunları ele alış biçimi ve çözüm önerileri üzerinde durularak çokslesli Türk müziğinin kurumsallaşmasına katkıları incelenmiştir.

Araştırmanın yöntemsel çerçevesi, Muammer Sun'un çokslesli Türk müziğinin kurumsallaşma sürecine olan katkılarını analiz etmek amacıyla nitel veri toplama yöntemlerine dayanmaktadır. Nitel araştırma yöntemi, "gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir"⁵. Çalışmanın başlangıç aşamasında, Muammer Sun'un yaşamına ve eserlerine dair geniş bir kaynak taraması gerçekleştirilmiştir. Bu süreçte, kitaplar, eğitim materyalleri, akademik çalışmalar, röportajlar, makaleler, sempozyum bildirileri ve müzik eserleri gibi çeşitli kaynaklar incelenmiştir.

İki bölümden oluşan çalışmanın ilk bölümünde Muammer Sun'un yaşamı, kişisel özellikleri ve çokslesli Türk müziği üzerine düşüncelerine yer verilirken, ikinci bölümünde ise bestecinin çokslesli Türk müziği üzerine olan görüşlerinin pratik boyutları incelenmektedir.

Sun'un makalelerinin, raporlarının ve düşüncelerinin derlendiği *Türkiye'nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları* başlıklı kitabı temel kaynak olarak kullanıldığı çalışmada bestecinin, fikirlerinin ve bu fikirlerin pratik yansımalarının çokslesli Türk müziğinin kurumsallaşmasına katkılarının incelenmesi ve bir dönemin kültür yaşamına ışık tutulması amaçlanmaktadır.

2. MUAMMER SUN'UN YAŞAMI VE TÜRK MÜZİĞİ ÜZERİNE GÖRÜŞLERİ

2.1. Yaşamı

15 Ekim 1932 tarihinde Ankara'nın Doğanbey Mahallesi'nde doğan Sun'un çocukluk yılları çalışmakla geçmiştir. Henüz beş yaşında kaybettiği babasının

⁴ Hayriye Çiftçi, "Muammer Sun'un Türk Müzik Eğitimindeki Yeri ve Çocuk Şarkılarının İncelenmesi" (Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, 2023).

⁵ Ali Yıldırım ve Hasan Şimşek, *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, 11. Baskı, Seçkin Yayıncılık, Ankara, 2018, s. 41.

ardından zor yıllar geçiren Sun bir yandan okula gitmiş bir yandan da üvey babasının börekçi dükkanında çalışarak evini geçindirmeye çalışmıştır⁶. İkinci Dünya Savaşı döneminde 14 yaşında olan Sun, bir berber dükkanında çalışmaya başlamıştır. Daha sonraki yıllarda konservatuvar sınavına girdiğinde sınav komisyonunda yer alan Ulvi Cemal Erkin ve Necil Kazım Akses gibi önemli bestecilerle de o dönemde berber salonunda tanışmıştır⁷.

1946 yılında girdiği Askerî Mızıkâ Okulu'nda ilk kez müzikle tanışan Sun, ayakkabı boyayarak kazandığı parayla Adnan Saygun'un *Ortaokulda Müzik* adlı kitabını almış ve o dönemde besteci olmaya karar vermiştir⁸. Mızıkâ Okulu'nda dönemin Armoni Mızıkası şefi İhsan Küncer ile piyano ve armoni çalışan Sun'un öğretmenleri arasında Mahmut Ragıp Gâzimişâl, Faik Canselen ve Orhan Barlas gibi önemli isimler bulunmaktadır⁹.



Örnek 1. Muammer Sun Askerî Mızıkâ Okulu Öğrencisi¹⁰

Askerî okul yıllarında *Deniz Kenarında* ve *Sen ve Ben* adında iki uvertür yazan Sun, ortaokul üçüncü sınıfta klarnet, kornet, trombon ve küçük bas (euphonium) için kuartet bestelemiştir¹¹. İlerleyen yıllarda bestelerinde sık sık Türk müziği arayışı içinde olan Sun'un yolu Kemâl İlerici ile kesişmiş, o dönem birlikte kısa bir süre

⁶ Sinemis Adige Sun, *Karnında Güneş Olan Adam Muammer Sun*, Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı, Ankara, 2011, s. 30-31.

⁷ Sinemis Adige Sun, *a.g.e.*, s. 34.

⁸ Serhan Yedig, *Anılardaki Adnan Saygun*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2012, s. 44.

⁹ Sinemis Adige Sun, *a.g.e.*, s. 43-54.

¹⁰ Sinemis Adige Sun, *a.g.e.*, s. 37.

¹¹ Sinemis Adige Sun, *a.g.e.*, s. 43.

Araştırma Makalesi

dörtlü armoni çalışmışlardır¹². İlerici, Paris'e gitmesi nedeniyle çalışmalarını yarıda kesmiş olsa da konservatuvar döneminde Sun ile yolları tekrar kesmiştir. Sun bu dönemde Türk müziği armoni sistemi¹³ olarak anılan sistemi tam anlamıyla öğrenerek bestecilik yaşamına yeni bir yön vermiştir. Askerî Mızık Okulu'nun son yılında, hâlâ günümüzde beğenilerek seslendirilen *Askerî Mızık Okulu Marşı*'nı besteleyen Sun, meraklı, ilgili ve çalışkan bir öğrenci olarak bestecilik hedefine emin adımlarla ilerlediğine dair emareleri göstermeye başlamıştır. "*Besteci olarak milletime daha çok hizmet etmek istiyorum*"¹⁴ diyen Sun Askerî Mızık Okulu'nda aldığı altı yıllık müzik eğitiminin ardından subay olmasına aylar kala okuldan ayrılarak 1953 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'nın sınavına girmiştir. Aralarında Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses, Mithat Fenmen ve Fuat Türkay'ın bulunduğu sınav jürisinin önünde başarılı bir sınav veren Sun, sınıf atlayarak Ahmet Adnan Saygun'un kompozisyon sınıfına kabul edilmiştir¹⁵.

2.2. Kişisel özellikleri

Bir insanın yaşamını, fikirlerini ve kişisel özelliklerini birkaç kelime ile ifade edebilmek mümkün müdür? "*doğal, yalansız yapmacıksız, nasılsa öyle, kendiliğinden.*"¹⁶ Sun tarafından kaleme alınan *Kır Çiçekleri* adlı kitabın önsözündeki bu kısa cümle, bir nebze olsun bu sorunun yanıtını verse de elbette bir insanın tüm yaşamını birkaç kelime ile sınırlandırmak mümkün değildir. Sun'un yaşamına yön veren pek çok kişisel özelliği vardır, bunlardan biri onun kitleleri organize etme ve kurumsallaştırma becerisidir. Henüz Askerî Mızık Okulu'nun ikinci sınıfında bestelediği düetleri, uvertürleri ve kuartetleri icra etmek için oda müziği grubu kuran Sun, grup üyelerini bir arada tutabilmek için her birinin hoşlanacağı ezgisel partiler yazmaya özen göstermiştir. Bu durum Sun'un bestecilik üslubunu etkileyen nedenlerinden biri olmakla beraber aynı zamanda bestecinin bir organizasyonu nasıl tesis edebileceğini öğrendiği ilk tecrübeler olarak karşımıza çıkmaktadır¹⁷. Bestecinin organize etme ve kurumsallaştırma becerisi kendisini konservatuvar yıllarında da göstermiştir. Bu dönemde üst üste iki yıl yüksek dönem öğrenci derneği başkanı olarak seçilen Sun, 30 kişilik bu dernekte kurmuş olduğu kitaplık kolu, konser kolu, temsil kolu, sinema kolu gibi çeşitli şubelerle öğrencilerin

¹² Sinemis Adige Sun, *a.g.e.*, s. 54.

¹³ Şefik Kahramankaptan, *Müzikte Derin Zirve İlhan Baran, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı*, Ankara, 2010, s. 59.

¹⁴ Sinemis Adige Sun, *a.g.e.*, s. 65.

¹⁵ Sinemis Adige Sun, *a.g.e.*, s. 65.

¹⁶ Sinemis Adige Sun, *a.g.e.*, s. 305.

¹⁷ Sinemis Adige Sun, *a.g.e.*, s. 47.

kültür ve sanat yaşamlarına katkı sağlamayı amaçlamıştır¹⁸. Henüz öğrencilik yıllarında, yaşadığı toplumun sahip olduğu kültür ve sanat alanındaki problemlere duyarsız kalamayan Sun, ilerleyen yıllarda bu alanda pek çok eyleme imza atmıştır.

En yakın arkadaşlarından biri olan İlhan Baran'ın tabiriyle “*babayiğit Anadolu delikanlısı*”¹⁹ olan Muammer Sun, bu sıfatın hakkını pek çok kez vermiştir. Konservatuvardan mezun olduklarında kendilerine kadro verilmeyince Muammer Sun ve İlhan Baran Güzel Sanatlar Müdürlüğü'ne giderek kadro istemişler ancak olumlu yanıt alamamışlardır. Bunun üzerine Sun sinirlenmiş “*Olay çıkarırım, biz yeni mezun olduk, okulda öğretmene ihtiyaç var, siz tayin yapmıyorsunuz, olmaz böyle şey...*” diyerek yetkililere çıkmış ve Hasanoğlan Köy Enstitüsü'nden üç kişilik kadro alarak konservatuvarda göreve başlamışlardır²⁰. Doğru bildiğini söylemekten çekinmeyen Sun, bu tutumunun karşılığında defalarca sürülmüş, iş başvuruları kabul edilmemiş, hatta hapiste bile yatmıştır ancak kararlı kişiliğinden ödün vermemiştir.

2.3. Çoksesli Türk müziği üzerine düşünceleri

Yapıtlarının düşünsel alt yapısını Anadolu toplumunun kültürel birikiminden yararlanarak oluşturan ve “*ben de Âşık Veysel gibi kendiliğimden bir türkü yakıyorum...*” ifadelerini kullanan Sun, yine Veysel gibi “*doğal bir müzik, kaynağı bizden olan, başka toplumdaki olmayan bir müzik*”²¹ yapmak istemiştir. Bestecinin âşık ile arasında kurmuş olduğu bu doğrudan ilişki *Yurt Renkleri I. Defter* çalışmasında kendi ifadesiyle şöyle dile getirilmiştir:

“Yurt Renkleri, halk küğünün belirli yapıtlarından derlenen bir demet değildir; bir ‘âşık’ın türkü yakması gibi bir bağdar’ın yaptığı halk küğüdür. ‘Halk Küğü Bağdamak’ ya da ‘Ulusal Olmak’ bu yapıtta özentisi değil, ‘Kendiliğinden’dir. Bunun için, öyle sanıyorum ki, Yurt Renkleri bir Mey havası, bir Bağlama havası kadar halk küğü olan bir Orkestra Havası’dır. Bunda, geleneksel makamların kullanılışı, geçkilerin azlığı, armonik yapının bütünüyle dörtlü düzenlere dayanması, dilin zorlamasız olması etkin olmuştur, denilebilir.”²²

Çeşitli çalgısal yapıtlarının yanı sıra, koro, oda müziği, senfonik müzik, bale müziği, film müziği, marş, çocuk ve gençler için şarkı ve eğitim müziği gibi pek çok

¹⁸ Sinemis Adige Sun, *a.g.e.*, s. 76-77.

¹⁹ Şefik Kahramankaptan, *a.g.e.*, s. 54.

²⁰ Sinemis Adige Sun, *a.g.e.*, s. 76-77.

²¹ Sinemis Adige Sun, *a.g.e.*, s. 239.

²² İrkin Aktüze, *Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, 3. Baskı, Pan Yayımcılık, Ankara, 2010, s. 2311.

Araştırma Makalesi

alandaki beste yapan; ulusal müzik üzerine yazdığı rapor, bildiri ve kitapları ile tanınan Sun, yaşamı boyunca Çağdaş Türk Müziği'nin yaratılması, yükseltilmesi, ulusal ve uluslararası camiada benimsenmesine katkı sağlamak için, bilim ve sanat alanında çeşitli çalışmalara imza atmıştır.

Muammer Sun, *Türkiye'nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları* adlı kitabında müzik-toplum ilişkisini ele alırken Platon'dan Konfüçyüs'e, Papa Gregoir'den Martin Luther'e, Durkheim'den August Comte'a kadar pek çok düşünürün görüşüne yer vermiştir²³. Ancak onun ulusal müzik üzerine düşüncelerinin temeli büyük ölçüde Ziya Gökalp'in "*Vatan milli hars'tır. Milli harsımızı bütün güzellikleriyle ne zaman meydana çıkarırsak, vatanımızı en çok o zaman seveceğiz*" söylemi ve Mustafa Kemal Atatürk'ün "*Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri toplamak; onları birgün önce gelen son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu güzeyde, Türk ulusal musikisi yükselebilir; evrensel musikide yerini alabilir.*"²⁴ görüşlerine dayanmaktadır.

Bir besteci olarak kendi öz kültüründen beslenen Sun, Türkiye'deki kültür ve sanat problemlerinin yanı sıra müzik eğitimi ve besteciliği alanında pek çok sorunun olduğunu fark ederek bu alanda çalışmaya başlamıştır. Sun'a göre Çağdaş Türk Müziği'nin gelişimi önündeki en önemli engel aynı zamanda Türk kültürünün de en önemli problemi olan ereksizlik sorunudur²⁵.

Kültürel problemlerimizin diğer unsurlarını kısırlık ve aktarmacılık olguları olarak tanımlayan Sun, Türk toplumunun hızla gelişen toplumlar karşısında uzun süre geri kaldığını, bu nedenle hızlı bir hamle ihtiyacının olduğunu ifade ederek, batı kültürünü aktarmacılık yolu ile elde etmek isteyen anlayışın oluşturduğu kısırlık problemi üzerine ise şu sözleri söylemiştir;

"Biz öykünmeyi batılı olmak sandık. Yalnız eskiyle yetinmek kısırlıktır; başka toplumların yarattıkları «sonuç»ları aynen almak aktarmacılıktır. Gerçek batı, kısır ve aktarmacı değil; yaratıcıdır. Biz de her alanda yaratıcı, yorumcu ve yaşayıcı bir toplum olmadıkça batılı olamayız."²⁶

Türkiye'deki müzik sorununu şu sözlerle açıklamıştır:

"Bir uçta halk müziklerimiz, divan ve eğlence müziklerimiz yaşanmakta, öteki uçta da batı uluslarının eğlence müzikleri ve

²³ Muammer Sun, *Türkiye'nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları*, Ajans Türk Kültür Yayınları:2, Ankara, 1969, 14-18.

²⁴ Muammer Sun, *a.g.e.*, s. 22.

²⁵ Muammer Sun, *a.g.e.*, s. 40.

²⁶ Muammer Sun, *a.g.e.*, s. 41.

sanat müzikleri yaşanmaktadır. Birinciler Türk müziği olmakla birlikte çağal ölçülerde ve evrensel nitelikte değildirler; çağal geçmiş ölçülerde ve yerel niteliktedirler. İkincilerse çağal ölçülerde ve evrensel nitelikte olmakla birlikte bizim yaratımımız değildirler.”²⁷

Her iki anlayışın da tek başına bir çözümün parçası olamayacağını dile getiren Sun, kültür ve buna bağlı olarak müzik sorununun ancak her iki anlayışın dengeli bir biçimde ele alınması durumunda çözülebileceğini ifade etmiştir²⁸. Sun’a göre²⁹ müzik alanındaki mevcut problemleri çözmek için gerekli temel görüş şunlardır;

- a. Batı anlamında çağdaş Türk müzik ve temsil yapıtlarının yaratılması;
- b. Sürekli temsil ve konserlerle tüm yurt yüzeyinde yayılır olması;
- c. Ve böylelikle halk çoğunluğunun temelde bunları yaşar duruma ulaşmasıdır;
- d. Bununla birlikte, geçmiş değerlerimize ve yöneldiğimiz batı uygarlığı değerlerine önemlerince yer veren, açık ve dengeli bir kültür ortamının yaratılmasıdır.

Mevcut problemlerin ise doğru saptanmış erekler olmadan çözülemeyeceğini ifade eden Sun, “uzman insan-para-zaman ve bunların değerlendirilmesi” konularının ancak ereklerin yerindelikle seçilmesi sayesinde gerçekleşebileceğini ifade etmektedir, aksi durumda çabaların olumlu sonuç vermesi beklenemez³⁰.

Plânlama Dergisi’nin 4. sayısı için 1963 yılında kaleme aldığı *Andiç*’ta, Türkiye’de müzik ve temsil sanatlarının durumunu “*Tabanı Olmayan Piramit*” sözleriyle ifade eden Sun, yalnızca üç büyük şehirde (İstanbul, Ankara ve İzmir) bulunan sanat kurumları ile sanatı yurdun geneline ulaştırmanın ve toplumun geniş ölçüde yararlandırmanın imkânının olmadığını söylemiştir³¹. Sun söz konusu piramidi şu şekilde betimlemiştir;

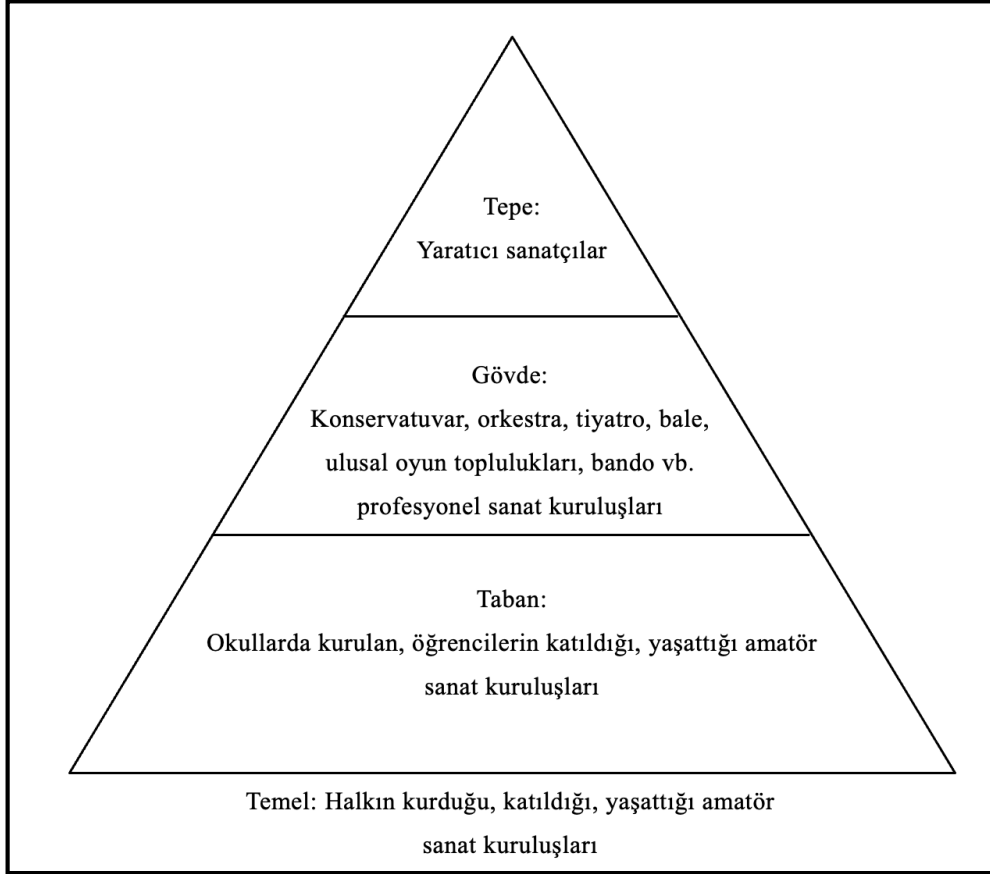
²⁷ Muammer Sun, *a.g.e.*, s. 39-40.

²⁸ Muammer Sun, *a.g.e.*, s. 39-40.

²⁹ Muammer Sun, *a.g.e.*, s. 40.

³⁰ Muammer Sun, *a.g.e.*, s. 41.

³¹ Muammer Sun, *a.g.e.*, s. 47-50.



Örnek 2. Muammer Sun'un "Sanat Piramidi" Tasviri³²

Bir ülkede sanatın tam anlamıyla tekâmül edebilmesi için söz konusu piramitteki tüm birimlerin temelden tepe noktasına kadar etkin bir şekilde çalışması gerektiğini ifade eden Sun, aydınları ve devlet görevlilerini bu piramidin inşası için çalışmaya davet etmiştir³³. Sun'un bu daveti 1968 yılında yanıt bulmuş ve 1 Ekim itibariyle ülke çapında çocuk ve gençlik korolarının kurulmasına karar verilmiştir³⁴.

³² Muammer Sun, *a.g.e.*, s. 219.

³³ Muammer Sun, *a.g.e.*, s. 219.

³⁴ Muammer Sun, *a.g.e.*, s. 220.

3. MUAMMER SUN'UN ÇOKSESİLİ TÜRK MÜZİĞİNİN KURUMSALLAŞMASI ÜZERİNE ÇALIŞMALARI

3.1. Koro çalışmaları

Muammer Sun'un ulusal müzik üzerine görüşlerinin yansımaları hızla etkisini göstermeye başlamıştır. Bu bağlamda pratiğe geçen ilk düşünce 1968 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik bölümünde, Erdoğan Okyay'ın da yardımıyla çocuk ve gençlik koroları şefliği için müzik öğretmenlerinin katılacağı bir kursun düzenlenmesi olmuştur. Bir ay süreyle planlanan ilk kursa 40 öğretmen katılmıştır. 1969 yılında Sinop'ta düzenlenen ikinci kursa ise 140 müzik öğretmeni katılmıştır³⁵. Türkiye çapında 166 koro kurulmuş ve Sun'un piramidinin tabanı böylece oluşturulmuştur. Sun, "*Piramidin tabanı kurulmaktadır. Çocuk ve Gençlik Koroları Türk ulusuna yararlı olsun*"³⁶ sözleriyle, konuya ilişkin heyecanını dile getirmiştir. Ancak çeşitli siyasi olaylar nedeniyle 1970 yılında MEB'nin bütçesine müzik öğretmenleri için ek derse yönelik bütçe konulmamış böylece büyük umutlarla kurulan korolar kapatılmıştır³⁷.

Kurulan çocuk ve gençlik korolarının ülkenin müzik yaşamına nasıl yarar sağlayacağına ilişkin Sun şu açıklamaları yapmıştır³⁸;

1. Bütün Türkiye'de (hiç olmazsa bütün illerde), müziğe yetenekli çocukları müzik mesleğine yöneltecek,
2. Okullarda toplu şarkı söyleme geleneğinin kurulmasına, gelişmesine yardımcı ve örnek olacak. Okullardaki müzik eğitimi çalışmalarına yol gösterecek. Giderek, okullarını bitiren koro öğrencilerinden Şehir Koroları kurulmasına önayak olacak.
3. Vereceği konserlerle, çevredeki diğer öğrencilere ve halka yararlı olacak, onların müziğe ilgisini arttıracak, yabancılaşmalarını önlemeğe yardımcı olacak, yaşamlarına eğitsel müzik yoluyla katkıda bulunacaktır. Böylelikle, illerimizde büyük bir boşluğu dolduracak, bir yandan sanat ihtiyacını yaratırken bir yandan da karşılayacaktır.
4. Türk bağdarlarının (bestecilerinin) Çocuk ve Gençlik Koroları için de müzik yazmalarına elverişli bir ortam sağlayacak, çağdaş ulusal müzik dağarımızın genişlemesinde etkin olacaktır.
5. Mevcut müzik okullarına (Ankara, İstanbul, İzmir Konservatuvarlarına, Gazi Eğitim Enstitüsü Bölümüne, Askerî Mızıka Okuluna) daha geniş

³⁵ Sinemis Adige Sun, *a.g.e.*, s. 119-120.

³⁶ Muammer Sun, *a.g.e.*, s. 228.

³⁷ Sinemis Adige Sun, *a.g.e.*, s. 126.

³⁸ Muammer Sun, *a.g.e.*, s. 221-222.

Araştırma Makalesi

kaynak sağlayacak, yetenekli öğrencileri bu okullara hazırlayacak, salık verecektir.

6. Yaratacağı müzik ortamı ve keşfedip hazırlayacağı öğrencilerle, konserler yoluyla, her bölgede bir konservatuvar açılması ihtiyacını daha kuvvetle duyuracak, Bölge Konservatuvarlarının kurulmasını zorlayacak, çabuklaştıracaktır.
7. Bölge Konservatuvarlarına alınacak öğrencilerin kaynağı olacak, bu yoldan her bölgede profesyonel Bölge Korusu, Bölge Orkestrası, Bölge müzikli oyun topluluğu, tiyatrosu, ulusal oyun topluluğu gibi sanat kurumlarının kurulması imkânlarını yaratacaktır. Böylece, “Yurt Çapında Köklü Sanat Kalkınması”nın etkin ve temel bir ögesi olacaktır.
8. Üstün yetenekli çocukların yurt içinde ve yurt dışında en iyi şartlarda yetiştirilebilmesi için çıkarılmış olan, 6660 sayılı yasanın kapılarını, yurdun çeşitli yerlerinde bulunan ailevî ve malî durumu elverişli olmadığı için gelişemeyen üstün yetenekli çocukların da yararlanmasına açacaktır. Böylelikle, yurdun diğer yerlerindeki halk çocuklarının (demek ki bütün ulusun) potansiyel gücünün daha iyi değerlendirilmesini sağlayacaktır.
9. Ve nihayet, “Çevre müzik kalkınması yoluyla yurt çapında müzik gelişmesinin sağlanmasına; çağdaş Türk müziğinin bütün türleriyle doğmasını, yayılmasını, gelişmesini hızlandıracak bir ortam yaratılmasına” yardımcı olacaktır.

Muammer Sun, eleştirmen Hayati Asilyazıcı ile yapmış olduğu bir mülakatta, “Sizce müzik sorunları nelerdir (ülkemiz için); bugünkü şartlar altında nasıl olmalıdır?” sorusuna 7 maddelik bir cevap vermiştir. Sun’un cevabı şöyledir³⁹;

1. Daha çok müzik yaratılması;
2. Daha çok sayıda insana dinletilmesi;
3. Daha çok yaratma ve daha çok dinletme işlerini başaracak sayıda ve nitelikte sanatçıların yetiştirilmesi;
4. Bunların gereksinimlerini karşılamak üzere
 - a. Türkiye Çalgı Yapımevi’nin kurulması;
 - b. Türkiye Nota Basımevinin kurulması;
 - c. Türk Müziği Araştırma ve Yayma Kurumu’nun kurulması.
5. Eğitsel müzik öğretiminin yeniden düzenlenmesi;
 - a. Okulda müzik yoluyla eğitim,
 - b. Yetişkinler için müzik yoluyla eğitim,
 - c. Ordu içinde müzik yoluyla eğitim.

³⁹ Muammer Sun, *a.g.e.*, s. 108.

6. Beş maddedeki bu çabaların, basın ve yayın araçlarıyla desteklenmesinin sağlanması;
7. Bütün bunları gerçekleştirmek amacıyla yönelik bir *Temel Görüş*'ün önce müzikçiler arasında doğması, yerleşmesi; sonra, siyasal ve yönetsel sorunlara el birliğiyle benimsettirilmesi; daha sonra da ilk altı sorunu çözümlenmeye elverişli bir *Anlayış*'in ve *Düzen*'in kurulması.

3.2. Türk halk müziği derleme çalışmaları

Konservatuvar yıllarında geleneksel sanat ve halk müziğine özel bir ilgi besleyen Sun, bestelerinde halk ezgilerini kullanmak için özel bir çaba sarf etmiştir. Esasında bu çabaları Askerî Mızıkâ Okulu dönemlerine kadar uzanır. Henüz Askerî Mızıkâ Okulu'nda öğrenciyken piyano için bestelediği *Yedi Parça* isimli eseri onun bu alandaki ilk çalışmalarından biridir. Sun, bu dönemde halk müziğini iyi tanımak, yapı taşlarını öğrenmek için türkü derlemeleri yapmaya başlamış, ilk derleme çalışmalarını ise annesinden dinlediği *Süpürgesi Yoncadan* isimli türküyü notaya alarak yapmıştır⁴⁰. İlerleyen yıllarda *Yurt Renkleri* ve *Demet* gibi eserlerinde halk müziği öğelerini kullanan Sun, henüz gençlik yıllarında derleme çalışmalarının ne denli önemli olduğunu kavramıştır.

1955 yılında, Yapı Kredi Bankası Kültür ve Sanat danışmanı Vedat Nedim Tör'ün öncülüğünde İstanbul'da halk oyunları festivali düzenlenmesine karar verilmiştir. Bu festivali derleme çalışmaları için bir fırsat olarak gören Sun, sınıf arkadaşı olan İlhan Baran'dan borç alarak kendisine bir teyp satın almıştır⁴¹. Pek çok maddi zorlukla başa çıkmaya çalışan Sun, festivali önemli bir fırsata çevirerek ülkenin çeşitli yerlerinden gelen müzisyenlerden halk müziği derlemeleri yapmıştır⁴². Sun, bu dönemde yapmış olduğu derlemeleri zaman zaman kendi eserlerinde kullanmış, aynı zamanda bu derlemeler İlhan Baran, Kemâl İlerici, Mahmut Ragıp Gâzimişâl ve Alman müzikologlar Kurt Reinhard ve eşi Ursula Reinhard tarafından da kullanılmıştır⁴³.

Sun, 24 Ağustos 1967 tarihinde TRT Merkez Program Dairesi Başkanlığı'na halk müziği derlemelerine ilişkin usul ve esasları içeren 23 sayfalık bir rapor sunmuştur. Bu rapora istinaden derleme çalışmaları şu şekilde planlanmıştır⁴⁴;

- TRT Ankara Radyosu'nda beş günlük seminer verilmiş (25-29 Ağustos 1967),

⁴⁰ Sinemis Adige Sun, *a.g.e.*, s. 51.

⁴¹ Şefik Kahramankaptan, *a.g.e.*, s. 56.

⁴² Sinemis Adige Sun, *a.g.e.*, s. 82-83.

⁴³ Sinemis Adige Sun, *a.g.e.*, s. 83.

⁴⁴ Muammer Sun, *a.g.e.*, s. 138.

- Van, Erzurum, Gaziantep, Trabzon, Balıkesir, İzmir ve Burdur illerine gidilerek derleme çalışmalarına başlanmış (30,31 Ağustos yolculuk, 1-15 Eylül çalışma),
- Değerlendirme toplantısı (16 Eylül 1967).

Bu çalışmada yer alan 7 ekip, 324 teyp bandına 1738 folklor parçası, müzikli masal ve bunlarla ilgili çeşitli bilgileri kaydetmişlerdir⁴⁵.

Dönemin Merkez Program Dairesi Başkanı Turgut Özakman, derleme çalışmalarından sonra elde edilen kasetlerin uygun saklama koşullarının bulunmaması nedeniyle bozulduğunu ve notaya alım işlemlerinin yapılamadığını belirtmiştir⁴⁶.

1969 yılında TRT Yönetim Kurulu Üyeliği'ne seçilen Sun, bu dönemde ODTÜ ve TRT iş birliğiyle Keban Barajı inşaatı nedeniyle su altında kalacak bölgelerde derleme çalışmalarının yürütülmesine katkı sağlamıştır⁴⁷.

3.3. Geleneksel Türk sanat müziği öğretimi

20 Ocak 1967 tarihinde TRT Merkez Program Dairesi Başkanı Turgut Özakman ile görüşen Sun, Geleneksel Türk Sanat Müziği öğretimi ve sorunlarına ilişkin hazırlamış olduğu raporu sunmuş ve kısa bir süre içinde mevcut sorunların çözümüne yönelik adımların atılmasını sağlamıştır. Eğitimde kullanılması gereken solfej kitapları, çalgı metotları, repertuar, bestecilik ve koma sesleri verebilen bir org yapımına ilişkin geniş çerçeveli bir komite ile çalışmalarını sürdürmüştür⁴⁸.

3.4. Eğitsel müzik çalışmaları

1968 yılında çocuk ve gençlik korolarının kurulmasını sağlayan Sun, bu dönemde yazdığı ses ve piyano yapıtlarının yanı sıra koro ve orkestra yapıtları bestelemiştir. Aralarında okul şarkıları, türküler ve marşların da olduğu 96 eseri olan Sun, 10 dolayında da müzikli çocuk oyunu projesine imza atmıştır⁴⁹.

Sun'un müzik eğitimine yönelik kitapları ise şunlardır; *Şarkı Demeti*, *Solfej* (birinci kitap), *Kır Çiçekleri* (Okullar için 100 Halk Türküsü), *Çoksesli Türküler*, *50 Yılın En Güzel Okul Şarkıları*, *Okul Öncesi Eğitimde Oyun*, *İlköğretim Müzik Kitapları*⁵⁰.

⁴⁵ Muammer Sun, *a.g.e.*, s. 150.

⁴⁶ Sinemis Adige Sun, *a.g.e.*, s. 469.

⁴⁷ Sinemis Adige Sun, *a.g.e.*, s. 421.

⁴⁸ Muammer Sun, *a.g.e.*, s. 154-172.

⁴⁹ Sinemis Adige Sun, *a.g.e.*, s. 429.

⁵⁰ Sinemis Adige Sun, *a.g.e.*, s. 429.

3.5. Yönetmelikler

Muammer Sun çıkartmış olduğu talimat ve yönetmeliklerle pek çok kurumsal yapının kalıcı olmasını sağlamıştır. Bu talimat ve yönetmeliklerden bazıları şunlardır⁵¹;

- Çocuk ve Gençlik Koroları Talimatı (1968-1969)
- Devlet Konservatuvarları Sanatkârları Yönetmeliği (1973)
- Devlet Konservatuvarları Kuruluş İşleyiş Yönetmeliği (1974)
- Konservatuvar Çalgı Yapım ve Nota Yazım Dalları Yönetmeliği (1975)
- Devlet Konservatuvarları Eğitim ve Sınav Yönetmeliği (1978)

3.6. Aldığı görevler, kurduğu veya katkı verdiği çeşitli yapılar/kurumlar

Sun, besteci ve eğitimci kişiliğinin yanı sıra yönetici ve bir eylem insanı olarak aynı zamanda örgütçü bir kimliğe sahiptir. Sun'un yer aldığı görevler ve oluşturduğu çeşitli kurumsal yapı ve örgütlenmeler şunlardır⁵²;

- TRT Yönetim Kurulu Üyeliği (1969-1972)
- TRT Kültür Sanat Bilim Ödülleri Sistemi (1969)
- TRT Merkez Müzik Dairesi
- TRT Ankara Radyosu Çoksesli Korosu (1970)
- Ankara Devlet Konservatuvarı Müdürlüğü (1974)
- İzmir Konservatuvarı Yüksek Bölümlerinin Açılması
- İzmir Senfoni Orkestrası (1975)
- Antalya Konservatuvarı (Kurma Girişimi) (1978)
- Çağdaş Müzik Yayınevi (1981)
- SUN Sanatevi (1981)
- SUN Yayınevi (2004)
- Besteciler, Orkestra Şefleri ve Müzikologlar Birliği (BESOM) (2006)

4. SONUÇ

Yaşamı boyunca gerek fikirleriyle gerekse eylemleriyle çoksesli Türk müziğinin yaratılması, yayılması ve geniş kitlelerce benimsenmesi için çalışan besteci, müzik eğitimcisi, müzik yazarı, fikir ve eylem insanı olan Muammer Sun'un düşünce biçimini ana hatlarıyla şu şekilde özetlememiz mümkündür;

Bütüncül Yaklaşım (Sanat Türleri, Kurumlar, Politik ve Siyasi Figürler): Sun, yaşamı boyunca olaylara geniş çerçeveden bakmıştır. Doğu – Batı ayrımı yapmadan, müzik türlerini birbirlerinin üstünde görmeden, siyasiler de dâhil olmak üzere tüm paydaşları hareket hamlesine dahil etmiştir.

⁵¹ Muammer Sun, *a.g.e.*

⁵² Muammer Sun, *a.g.e.*

Kolaydan Zora / Temelden Tepeye / Yerelden Evrensele: Sun'a göre müzik hamlesi için öncelikle her kurum kendi çevresindeki müzikal birikimden yararlanmalıdır. Kendi yörelerinin deyişlerini, mizahını, tekerlemelerini vb. kültür öğelerini kullanarak daha sonra çevre bölgelerin kültürlerini, tüm ülkenin kültürel kaynaklarını ve son olarak tüm insanlığın ortak kültürel kaynaklarını kullanarak yerelden evrensele ulaşmalıdır. Ayrıca tüm bu süreçlerde temel prensip kolaydan zora şeklinde olmalıdır.

Gerçekçilik: Sun, pek çok fikrini eyleme geçirme sürecinde her ne kadar idealist olsa da asla hayalperest değildir. Konuyu tüm gerçekliği ile kabul ederek mevcut imkânlar ışığında en iyi sonucu elde edebilmenin yollarını aramıştır. Yaşamı boyunca denge konusunu hemen hemen her işinin merkezine koyan Sun, hayal kırıklığı sonucu eylemsiz kalmak yerine en alt düzeyde de olsa fayda sağlayabileceği projelerini hayata geçirebilmeyi başarmıştır.

Bilimsel Yaklaşım (Amaç, Hedef, Metodoloji, Bulgu, Planlama vb.): Sun, fikirlerini oluştururken öncelikle amaçları, hedefleri ve bu hedefe ilerlemek için doğru metodoloji seçiminin ne kadar önemli olduğunu birçok konuşmasında ve yazılarında ortaya koymuştur. Sun'un gerçekçi yönü ile bilimsel yönü bu nedenle tutarlıdır. Sun, somut verilerden yola çıkarak mevcut durumu değerlendiren ve hareket hamlesine geçmeden önce tüm bulguları araştıran ve onu tahlil eden bir bilim insanıdır.

Hareket Hamlesi (Eylem): Sun'u belki de özel kılan en önemli özelliklerinden bir tanesi düşüncelerini hayata geçirebilecek cesarete, bilgiye ve güce sahip olmasıdır. Fikirlerin topluma fayda sağlaması için hayata geçmesi gerektiğini bilen Sun, yaşamı boyunca ideallerinin peşinden ilkeli bir şekilde koşarak fikirden eyleme pek çok atılım yapmıştır.

Muammer Sun'un çokslesli Türk müziğinin gelişimine yaptığı katkılar, sadece bir fikir adamı değil aynı zamanda etkili bir eylem adamı olmasının bir sonucudur. Fikirlerini eyleme dönüştürme kararlılığı, toplumsal yarar sağlama tutkusunu yansıtmaktadır. Onun bütüncül yaklaşımı, gerçekçiliği, bilimsel metotları ve eyleme geçirme yeteneği, çokslesli Türk müziğinin kurumsallaşma sürecine önemli bir ivme kazandırmıştır.

KAYNAKÇA

AKTÜZE, İrkin, *Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, 3. Baskı, Pan Yayıncılık, Ankara, 2010.

BEKDAŞ, Ravza, "Çağdaş Türk Bestecilerin Keman Eserlerinde Karşılaşılan Makam Etkilerinin İncelenmesi: Muammer Sun Keman ve Piyano İçin Üç Parça Örneği", (Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, 2023).

ÇİFTÇİ, Hayriye, “Muammer Sun'un Türk Müzik Eğitimindeki Yeri ve Çocuk Şarkılarının İncelenmesi”, (Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, 2023).

KAHRAMANKAPTAN, Şefik, *Müzikte Derin Zirve İlhan Baran*, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı, Ankara, 2010.

KARABEYOĞLU, Berkay, “Muammer Sun'un Piyano İçin Yurt Renkleri (1.Defer) ve Necdet Levent'in Piyano İçin On Parça Eserlerinin Piyano Eğitimi Açısından İncelenmesi”, (Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, 2016).

MERT, Boran, “Muammer Sun'un Sanat Anlayışı ve Bestecilik Tekniğinin Ayırt Edici Özellikleri ile Koro ve Orkestra İçin Bir Garip Orhan Veli”, (Sanatta Yeterlik Çalışması, MSGSÜ, 2022)

SUN, Sinemis Adige, *Karnında Güneş Olan Adam Muammer Sun*, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı, Ankara, 2011.

SUN, Muammer. *Türkiye'nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları*, Ajans Türk Kültür Yayınları:2, Ankara, 1969.

YEDİĞ, Serhan, *Anılardaki Adnan Saygun*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2012.

YILDIRIM, Ali ve ŞİMŞEK, Hasan, *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, 11. Baskı, Seçkin Yayıncılık, Ankara, 2018.

SARAYDAN KIZ KAÇIRMA OPERASI'NDAKİ KONSTANZE ROLÜNÜN ARYALARI ÖZELİNDE KARAKTER GELİŞİMİNİN İNCELENMESİ

*ANALYSING THE CHARACTER DEVELOPMENT OF THE ROLE KONSTANZE
IN THE OPERA "THE ABDUCTION FROM THE SERAGLIO", THROUGH HER
ARIAS*

Esra ÇETİNER*

Geliş Tarihi: 19.08.2023

Kabul Tarihi: 13.10.2023

(Received)

(Accepted)

Öz: Wolfgang Amadeus Mozart opera literatürüne İtalyan ve Alman opera geleneğinde bestelenmiş pek çok eser kazandırmıştır. Bu çalışmada bestecinin en bilinen operalarından, içinde Türk öğeleri de bulunan, Singspiel geleneğinde bestelemiş olduğu "Die Entführung aus dem Serail (Saraydan Kız Kaçırma)" Operası'ndaki Konstanze rolünün ariaları üzerinden karakter gelişimi incelenmiştir. Bu çalışma farklı kültürlerin çatışmalarının işlendiği, kadına bakış açısının farklılıklarının sergilendiği çarpıcı bir yapıt olan Saraydan Kız Kaçırma Operası hakkında nitel yöntemle yürütülmüş literatür taraması yapılarak hazırlanmış bir çalışmadır. Opera içerisinde Konstanze rolü için bestelenmiş 3 arya bulunmaktadır. Buradan yola çıkarak, Konstanze karakterine ait metin, müzikal ve tematik pasajlar çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Bu bağlamda Konstanze'nin arialarının müzikal yapıları, metin içerisindeki ifade unsurları ve karakter gelişimi karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Araştırmada ele alınan ariaların incelenmesi sonucunda elde edilen bilgilerin eseri yorumlayacak şarkıcılara ve opera şarkıcılığı eğitimi sırasında eseri öğrenecek öğrencilere yol göstereceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: W. A. Mozart, Opera, Saraydan Kız Kaçırma, Arya.

Abstract: Wolfgang Amadeus Mozart enriched the opera repertoire by composing many works in the style of Italian and German opera tradition. In this study, the character development in one of Wolfgang Amadeus Mozart's most famous operas, "Die Entführung aus dem Serail (The Abduction from the Seraglio)", which he composed in the Singspiel tradition with some Turkish elements, was examined through the arias of the role of Konstanze. This study about the opera "Die Entführung aus dem Serail", which is a striking work in which the conflicts of different cultures are processed and the differences in the perspectives on women are exhibited, is made through qualitative literature review. There are three arias composed for the role Konstanze in the opera. Based on this point of view, the text, musical and thematical phrases of the character Konstanze form the basis of this study. In this context, the musical structures of the arias, the elements of expression in the text and the development of the character have been comparatively examined on the basis of 3 arias. It is assumed that the information obtained by the analysis of the arias discussed in the

* Öğr. Gör. Dr. Ankara Devlet Opera ve Balesi, esracetiner@gmail.com, ORCID: 0009-0003-2569-6278.

research will guide not only the professional opera singers who will perform the role Konstanze but also the opera students who would study the arias at one point in their singing education.

Keywords: W. A. Mozart, Opera, The Abduction from the Seraglio, Aria.

1. GİRİŞ

Opera kelimesi Türk Dil Kurumu'na¹ göre, sözlerinin tümü ya da çoğu şarkı biçiminde seslendirilen müzikli tiyatro oyunudur. Opera, teknik deyimle anlatıcı bir müzik, bir "program müziğidir". Bu müzik türü, olaylara, duygu ve durumlara bağlıdır ve bunları anlatmak zorundadır. Mozart bu konuda verimlilik, kendiliğindenlik, yapısal sağlamlık ve orantı bütünlüğünde bilgisini hep geliştirmiş ve böylece kusursuz bir işçiliğe ulaşmıştır.²

Opera sanatında yorumcular canlandırdıkları rol için karakterin gereği olarak, varsa eser içindeki konuşma diyalogları ile birlikte bütün metni ve müziği öğrenmek, özümsemek ve bu doğrultuda karakteri seyirciye aktarmak durumundadır.

1.1. Wolfgang Amadeus Mozart'ın Hayatı

Wolfgang Amadeus Mozart, 1756 yılı 26 Ocak günü Salzburg'da dünyaya gelmiştir. Babası sarayda bestecilik yapan, keman öğrenimi için kullanılacak bir keman metodu yazmış kemancı ve orkestra şefi Leopold Mozart'tır. Kendisini oğlu Wolfgang'ın eğitimine adanmış,³ ona müzik ve klavsen eğitimi vermiş, yeteneğini sergilemesi ve yeni insanlarla ve müzik adamlarıyla tanışması için turnelere götürmüştür.

Mozart, küçük yaşına rağmen ablası Marie Anna ile birlikte yıllar süren farklı turneler boyunca pek çok konser vermiş, insanları yeteneğine hayran bırakmış, bu dönem içerisinde seyahat halinde iken besteciliğe ara vermeden devam etmiş, kimi zaman turnelerde hastalanmış, iyileşmiş fakat müziğini Avrupa'nın pek çok kentinde sunmaya devam etmiştir.

Müziğin tüm kollarında eser vererek dehasını her alanda gösteren Mozart, opera sanatı alanındaki üstün durumu ile çağdaşlarından ayrılmış, opera sanatının kaderini Viyana Klasikleri arasındaki bütün sanatçılardan daha çok etkilemiştir.⁴

12 yaşında ilk olarak La Finta Semplice Operası'nı ve ardından Bastien und Bastienne'yi bestelemiştir. 13 yaşına geldiğinde babası Wolfgang'ı İtalyan müziğini

¹ <https://sozluk.gov.tr/>, (12.08.2023).

² İlhan Mimaroglu, *Müzik Tarihi*, 4. Basım, Varlık Yayınları, İstanbul, 1990, s. 72.

³ Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, 4. Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2000, s. 298.

⁴ Cevad Memduh Altar, *Opera Tarihi*, Cilt 1, 1. Basım, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000, s. 107.

ve bestecilerini tanınması için İtalya'ya götürmüştür.⁵ Orada pek çok önemli müzisyenle tanışan, Papa XIV. Clement'ten Altın Mahmuz Şövalye Nişanı'nı alan Mozart'ın Milano'dan sipariş alarak 14 yaşında yazdığı Mitridate Re di Ponto operası sahnelenerek büyük başarı elde etmiştir.

Mozart'ın olgunluk yılları, çocukluk yıllarının umutlarını sürdürmemiş, kendi hayatını rahatlıkla sürdüreceği bir iş sahibi olamamış, bütün eserlerini gittikçe ağırlaşan bir yoksulluk içerisinde yaratmış ve 35 yaşındayken 31 Aralık 1791'de vefat ederek isimsiz bir yoksul mezarlığına gömülmüştür.⁶

Mozart'ın çocukluğundan başlayarak, sayısız konser turneleri, posta arabasında geçen uzun saatler ve günler, konserlerin gerilimi, yorgunluğu, kabul törenleri, zaten hassas olan bünyesini altüst etmiştir. Bununla birlikte yine bu yolculuklar Avrupa'nın çeşitli müzik merkezlerinde, gelişimini etkileyen önemli tanışıklıklar yapmasını hazırlamıştır (...) Peş peşe gelen bu ilgiler ve bağlar, Mozart'ın eserlerinde kolayca ayırt edilebilen izler bırakmıştır. Ancak Mozart, tanınmış teknikler ve yollardan geçmesine karşın, yeni ve zengin bir anlatım tarzı kullanmıştır (...) Eserlerinde yenilik ve teknik kusursuzlukla birleşen fantezi, geleceğin büyük romantiklerinin üslubunu hazırlaması bakımından önemlidir. Bir başka önemi de Alman komik operası diyebileceğimiz ve Almanlara has olan Singspiel türünü geliştirmesidir.⁸

1.2. Sarayda Kız Kaçırma Operası

Sarayda Kız Kaçırma Operası, Singspiel geleneğinde yazılmış bir operadır. Önceleri dini konuları konu alan, İncil'den kesitlerin alındığı eserler olarak ortaya çıkmış, sonradan operanın bir türü haline gelmiştir. 17. yüzyıl civarlarında ise din dışı konular ele alınarak, aşk ve komedi unsurları işlenmeye başlanmıştır. Zamanla dram ve trajedi konuları da eklenerek, reçitatif⁹ yerine kullanılan diyaloglarla opera

⁵ Cavidan Selanik, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni 'Müziğin Görkemli Yolculuğu'*, 1. Baskı, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1996, s. 136.

⁶ Curt Sachs, *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*, Çev. İlhan Usmanbaş, 1. Baskı, Devlet Konservatuvarı Yayınları Serisi, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1965, s. 200.

⁷ Singspiel: Alman dilinde yazılmış, içinde konuşma diyalogları olan opera eseri. <https://www.britannica.com/art/singspiel>, (17.08.2023).

⁸ Cavidan Selanik, *a.g.e.*, s. 142.

⁹ Reçitatif: Konuşur gibi söylenen müzik cümlesi. <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zle%C3%B�er/ingilizce/recitative>, (17.08.2023).

ana öğeleri “aryalar”, “ansambıllar” ve zaman zaman “ballad”lar kullanılmıştır.¹⁰ Bu yönüyle gelecekte ortaya çıkacak tür olan operetin temellerini oluşturmuştur.

Eser, İmparator II. Joseph’in isteğiyle, gelişmiş İtalyan operası geleneğinin yanı sıra, Alman müzikli oyunu Singspiel’in yayılması fikriyle Gottlieb Stephanie’nin Friedrich Bretzner’in oyunu “Belmont und Constanze”nin librettosu üzerinde çalışarak ortaya çıkardığı metin üzerine Mozart tarafından bestelenir.¹¹ 16 Temmuz 1782’de ilk kez sahnelenerek büyük başarı elde edilir.

Bu bölümde üç perdelik Saraydan Kız Kaçırma eserinin hikâye örüntüsü anlatılarak, karakterlerin dramaturjik olarak nasıl bir sahnede yer aldıklarına ve olayların genel akışına yer verilmiştir.

1. Perde. Hikâye 1500’lerde Selim Paşa’nın sarayında geçer. Korsanlarca kaçırılıp saraya esir olarak satılan Konstanze, hizmetçisi Blonde ve Konstanze’nin nişanlısının uşağı Pedrillo sarayda tutsaktır. Paşa, Konstanze’yi kendisi için seçmiştir. Blonde ve Pedrillo ise sarayda hizmet etmektedir. Konstanze’nin bir İspanyol soylusu olan nişanlısı Belmonte, Pedrillo’nun mektubuyla tutsakların Selim Paşa’nın sarayında olduklarını öğrenir ve onları kurtarmak için gemisiyle gelir. Ancak Belmonte, Blonde’ye âşık olan Osmin tarafından saraya alınmak istemez ve engellenir.¹² Paşa ve Konstanze birlikte çıktığı geziden döner, karşılama korosundan sonra bugüne kadar kendi rızası ile onun olmasını isteyen ve bunun için bekleyen Paşa’nın “Hâla hüzünlü müsün Konstanze?” ile başlayan diyalogundan sonra ilk aryası olan “Ach ich liebe” aryasını söyler ve sahneyi terk eder. Pedrillo, bir plan yapar ve Belmonte’nin mimar olduğunu Selim Paşa’ya inandırır ve böylece Belmonte saraya kabul edilir.¹³

2. Perde. Perde Blonde’nin Osmin’e Osmanlı topraklarında bile olsa İngiliz kızlarına kaba davranamayacağını ifade eden azarı ile açılır. Olaylı bir düet sonunda Osmin sahneden ayrılır. Ardından büyük bir üzüntü ile Konstanze gelir ve hüzünlü bir ruh hali ile “Traurigkeit” aryasını söyler. Sevgilisi Belmonte’nin geleceğinden artık umudu kesmiştir ve Paşa’nın ona verdiği süre dolmaktadır.¹⁴ Paşa’nın sahneye girmesi ve onu ölüm ve işkence ile tehdit etmesi sonrası Konstanze, literatürün en

¹⁰ Ülkü Gencay Atabay, “W. A. Mozart’ın Saraydan Kız Kaçırma Operası’nda İşlenen Oryantalizm Olgusu”, (Yüksek Lisans Tezi, Başkent Üniversitesi, 2019), s. 31.

¹¹ Halil Gürdal Gürak, *Altın Klasikler Koleksiyonu*, NESA Basın Yayın Organizasyon Tic. A.Ş., İstanbul, Şubat 2000, s. 51.

¹² İlhan Uğur Yazar, “18. ve 19. Yüzyıllarda Opera Librettolarında Oryantalist Etkilerin Araştırılması ve Karşılaştırılması” (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2006), s. 46.

¹³ İlhan Uğur Yazar, *a.g.t.*, s. 47.

¹⁴ Bülent Özkan, *Ansiklopedik Dergi, DVD Klasikler içinde W. A. Mozart: Saraydan Kız Kaçırma*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, 2004, s. 10.

zor arylarından olan “Martern aller Arten” arylasını söyler ve sahneyi terk eder. Paşa’yı kesin olarak reddetmiştir. Pedrillo’nun Blonde’ye Belmonte’nin sarayda olduğunu haber vermesi ve Osmin’i sarhoş ederek ortalıktan uzaklaştırmasının ardından kızlarla yapılan buluşmada seslendirilen büyük bir kuartet ile 2. perde sona erer.

3. Perde. Perde açıldığında gece yarısıdır. Belmonte ve Pedrillo saray dışında serenatlar yaparak Konstanze ve Blonde’yi kaçırmaya hazırdır.¹⁵ Ancak tam kaçacakları sırada Osmin tarafından yakalanırlar. Belmonte Osmin’e arylası sırasında para teklif eder ancak Osmin kabul etmez. Paşa’nın huzuruna çıkarılırlar. Paşa, hoşgörüsünü istismar eden Konstanze’ye kızgındır. Konstanze, Belmonte’nin onun sevgilisi olduğunu söylemek zorunda kalır ve sonu ölüm bile olsa aşkın yüceliğini vurgulayan düetlerini seslendirirler. Operanın sonunda onları affederek gitmelerine izin veren Paşa, Belmonte’dan babasına “uğranılan haksızlığa iyilikle yanıt vermek, kötülüğü kötülükle ödetmekten daha büyük bir zevktir” sözünü aktarmasını ister.¹⁶ Coşkulu bir koro ile opera sona erer.

2. İNCELEME

Yorumcunun seslendireceği esere vereceği katkıya dair Ali Uçan şöyle demiştir:

Bestecinin yapıtında/bildirisinde içerilen kendi duygu, düşünce, izlenim ve tasarımlarına seslendirici-yorumcununkiler de az-çok karışmış olur. Bu durumda dinleyiciye sunulan müzikal yapıtın/bildirinin dinleyiciye ulaşan haliyle içerdiği duygu, düşünce, izlenim ve tasarımlar artık sadece asıl yaratıcısı olan bestecininkiler değil, onunkilerle birlikte, sonradan adeta yeniden yaratıcısı durumunda olan seslendiricisinin-yorumcusununkileri de içeriyor demektir.¹⁷

Bu bağlamda Konstanze rolünü seslendirecek yorumcu adayları yukardaki paragraftaki gibi misyon taşımış olacakları için karakteri yaratım sürecinde rolü ortaya çıkarmada gerekli her türlü çalışmanın titizlikle yapılması, müziğin, metnin ve karakterin eser içerisindeki dönüşümünün incelenmesi oldukça önem taşımaktadır.

¹⁵ Bülent Özkan, *a.g.e.*, s. 11.

¹⁶ İlhan Uğur Yazar, *a.g.t.*, s. 48.

¹⁷ Ali Uçan, *İnsan ve Müzik İnsan ve Sanat Eğitimi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1996, s. 80.

2.1. Konstanze Karakterine Genel Bakış ve Aryaları

Konstanze, İspanyol soylu bir aileden gelmektedir ve nişanlısı Belmonte'ye ölümü bile göze alabilecek şekilde bağlıdır. Ancak, diğer bir yandan opera boyunca özgür ve özerk bir kadın portresi çizen Konstanze nişanlısına olan tüm sadakatine rağmen Paşa'nın ona gösterdiği yakınlık ve anlayıştan da etkilenmiştir.¹⁸

Konstanze bir şarkıcının canlandırması için kolay bir karakter değildir; Mozart'ın Viyana'sındaki kadınların istek ve üzüntülerinin yansımasıdır. Mozart'ın bir asır önce meydana gelen Türk istilasına karşı Viyanalıların besledikleri gerçek ve hayali korkular üzerine oynayan eserinin kahramanı Konstanze'nin sarayda alıkonularak metres haline getirilmesi durumunda sevgilisine ölümüne sadık kalması, ölmenin, 'onlardan biri olmaktan' daha iyi bir seçenek olması fikri, zamanın Viyanalı kadın izleyicilerinin içini rahatlatan, korkularını hafifleten bir unsur olmuştur.¹⁹

Saraydan Kız Kaçırma Operası'nda dikkati çeken ariyaların en önemlileri Konstanze karakterine ait "Ach ich liebe" ve "Martern aller Arten" adlı iki ariyadır. Bu ariyalar ince ve içli duygularla örülmüştür ve dinleyenlerde derin izler bırakmaktadır.²⁰

Konstanze, Mozart'ın kahramanları arasında, Die Entführung aus dem Serail boyunca dramatik bir şekilde değişen ve gelişen asil bir figür olarak öne çıkmakta ve 2. perdede pasif bir kahramandan, erdemli ve meydan okuyan öfkesiyle Mozart'ın şimdiye kadar yazdığı en uzun ve en virtüöz ariyalardan biriyle yarattığı bir otorite figürüne dönüşmektedir.²¹

Saraydan Kız Kaçırma ve başka operalarda, kadın karakterler söz konusu olduğunda, cinsel ahlak, sadakat ve namus kavramları üzerinde çok soru akla geliyor diyen rejisör Nurkan Erpolat'a göre Saraydan Kız Kaçırma operası son tahlilde bir Singspiel-komedi olarak kalmaktadır.²²

Bu bağlamda komik opera öğelerinin bulunduğu bir operada ciddi karakterlerin en başında gelen Konstanze'nin, özellikle son ariyası "Marten aller

¹⁸ Ülkü Gencay Atabay, *a.g.t.*, s. 57.

¹⁹ Rebekah Lobosco, "Konstanze Acting Out in Mozart's Die Entführung aus dem Serail", (Yüksek Lisans Tezi, Dufts University, 2012), s. 51.

²⁰ Hilal Gür, "W. A. Mozart'ın Alman Singspiel Türünde Bestelediği Saraydan Kız Kaçırma Operası'ndaki Türk Müziği Motiflerinin ve Alla Turca Stilinin İncelenmesi", (Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, 2012), s. 49.

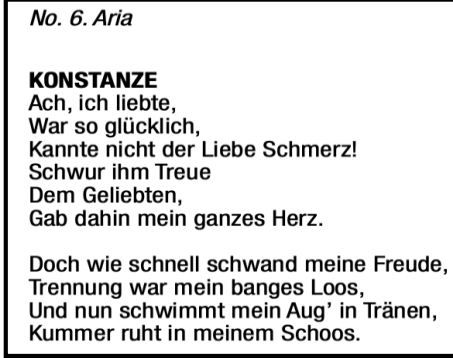
²¹ Rebekah Lobosco, *a.g.t.*, s. 4.

²² <https://www.volksoper.at/produktion/die-entfuhrung-aus-dem-serail-2023.de.html>, (18.08.2023).

Arten” de gösterdiği değişim ve devrim, incelenmeye ve araştırılmaya değer hususlar barındırmaktadır.

2.1.1. Konstanze 1. Arya: “Ach Ich Liebe, war so glücklich”

Bu ariya Konstanze’nin sahneye çıktıktan sonra sesinin ilk kez duyulduğu, konuşma rolü olan Selim Paşa’nın “Hâla hüzünlü müsün Konstanze?” sorusunun üzerine içini döktüğü ve kalbini ilk kez ona açtığı, Paşa’nın da anlayışlı tavırlarının rahatlığının elverdiği ölçüde dertleştiği müziktir.



Şekil 1. “Ach ich liebe” ariyası Almanca metni²³

Ariya si bemol majör tonunda, Adagio ve Allegro olmak üzere 2 bölümden oluşmaktadır. İlk bölümünün Türkçe metni şu şekildedir; “Ah çok sevmişim, çok mesuttum, aşk acısı bilmezdim. Ona sadakat sözü vermişim. Ona tüm kalbimi vermişim”. Eski, yani kaçırılıp Selim Paşa’nın sarayına getirilmeden önceki hayatının ne kadar güzel ve aşk dolu olduğunu, saraya gelmeden önce hiç aşk acısı ve özlem çekmediğini, çok mutlu bir yaşam sürdüğünü anlatır.



Şekil 2. “Ach ich liebe” ariyası Adagio giriş bölümü²⁴

²³ <https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/AJ0242.pdf>, (12.08.2023).

²⁴ W. A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, Arr. Kurt Soldan, D. F. Peters, Frankfurt, 1964, s. 47, https://imslp.hk/files/imglnks/euimg/0/0c/IMSLP853365-PMLP15322-Mozart_-_Die_Entf%C3%BChrung_aus_dem_Serail_-_Vocal_Score,_ed_Soldan.pdf, (12.08.2023).

Allegro bölüm yine aynı tonda devam eder. “Doch wie” diye başlayan kısımda; “Ama mutluluğum beni çok çabuk terk etti, kaderim ayrılık oldu. Şimdi gözlerimde sadece gözyaşı, benliğimde keder var” sözleriyle aryaya devam eder.



Şekil 3. “Ach ich liebe” aryası Allegro bölümü girişi²⁵

Aryanın orta kısmında Adagio bölümünün sözleri tekrarlanır. Aryanın bitirişe yakın son bölümlerinde dramatik koloratür sesin seslendirdiği, teknik zorluklar içeren, tizlerde “A” vokali ile 13 ölçü boyunca süren koloratür pasajlar bulunmaktadır. Arya boyunca “Kummer (Keder)” kelimesine sık sık vurgu yapılır.



Şekil 4. “Ach ich liebe” ariasının acelite pasajları²⁶

İçini döken, en özeline anlatan Konstanze, aya sırasında çok hüzünlendir ve son sözlerini söyler söylemez Paşa'nın huzurundan kaçarak ayrılır.

2. 1. 2. Konstanze 2. Arya: “Welcher Wechsel herrscht in meiner Seele, Traurigkeit”

Konstanze 2. perdede sahneye, Blonde'nin nezaketten ve kibarlıktan bahsettiği aryası ve Osmin ile bağış çağrış kavgaya tuttuğu düetinin hemen

²⁵ W. A. Mozart, *a.g.e.*, s. 48.

²⁶ W. A. Mozart, *a.g.e.*, s. 51.

ardından çok sakın ve yalın bir müzikle girer. Aklında nişanlısı vardır. Aryanın sözleri Belmonte'ye hitaben söylenmektedir.

Eşlikte altta duyulan ve sürekli tekrar eden notalar kalp atışlarını tasvir eder gibidir. 4/4'lük ölçüde, donanımda bir değiştirici olmadan başlayan reçitatifte müzik üzerine Konstanze şu sözleri söyler: “Kaderin bizi ayırdığı günden beri ruhumda ne çok değişim oluyor. Ah Belmonte, senin yanındayken hissettiğim mutluluk kayboldu. Özlemin acısı şimdi göğsümde duruyor”.

<i>No. 10. Recitativo</i>	<i>No. 10. Aria</i>
KONSTANZE Welcher Wechsel herrscht in meiner Seele Seit dem Tag, da uns das Schicksal trennte! O Belmont! hin sind die Freuden, Die ich sonst an deiner Seite kannte! Banger Sehnsuchts Leiden Wohnen nun dafür in der beklemmten Brust.	KONSTANZE Traurigkeit ward mir zum Lose, Weil ich dir entrissen bin. Gleich der wurmzernagten Rose, Gleich dem Gras im Wintermoose, Welkt mein banges Leben hin. Selbst der Luft darf ich nicht sagen Meiner Seele bitterm Schmerz; Denn, unwillig ihn zu tragen, Haucht sie alle meine Klagen Wieder in mein armes Herz.

Şekil 5. “Traurigkeit” ariasının Almanca metni²⁷

²⁷ <https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/AJ0242.pdf>, (12.08.2023).

Adagio

Str. *p*

Rezit.
 KONSTANZE (ohne Blonde zu bemerken)

Wel-cher Wech-sel herrscht in mei-ner See-le seit dem Tag, da uns das Schick-sal
 [Kum-mer] [ich mein Glück ver]

Şekil 6. “Traurigkeit” ariasının reçitatifli giriş bölümü²⁸

20. ölçüden itibaren reçitatif biter ve Andante con molto bölümü başlar. Sol minör tonunda ve 2/4’lük ölçü birimindeki aryada “hüzün” kelimesine sık sık vurgu yapılır.

Mozart acıyı anlatmak için genellikle sol minör tonu kullanmıştır. Bestecinin yine Singspiel tarzında bestelediği Zaide ve Die Zauberflöte operalarındaki Zaide ve Pamina karakterlerinin yas temalı arialarında da sol minör ton kullandığı görülmektedir.²⁹ Konstanze’nin acı ve ıstırap temalı “Traurigkeit” ariasını da bu tonda bestelemiştir. Üç farklı operanın 3 farklı karakterinin benzer temalı arialarında aynı tonaliteyi kullanması Mozart’ın sol minör tonunu yas ve acı ile bağdaştırdığını düşündürmektedir.

²⁸ W. A. Mozart, *a.g.e.*, s. 74.

²⁹ Çiğdem Aladağ, “Mozart’ın Singspiel Türündeki Operaları ve Kadın Karakterlerinin Karşılaştırmalı Analizleri”, (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2015), s. 66.



Şekil 7. “Traurigkeit” ariası girişi³⁰

Aryanın sözleri şöyledir: “Hüzün, senden ayrıldığımdan beri kaderim oldu. Solucanların yediği bir gül gibi, kışın solmuş çimen gibiyim. Yaşamım acıyla geçiyor. Ruhumun acılarını rüzgârlara bile söyleyemem. Onları taşımayı kabul etmez ve zavallı kalbime geri üfler”.

Arya başladığı andan itibaren, çözümlenemeyen akoruna ulaşılmıyor olması ve eşlikle karşılıklı soru cevap şeklinde devam eden müzik cümleleri olması nedeniyle tekrar eden “Weil ich dir entrissen bin” cümlelerinin geçtiği bütün pasajların (Ölçü 27-34 ve 93-100 arası) olabilecek en bağlı şekilde söylenmesi gerekmektedir. “Wieder in mein armes Herz” sözlerini söylediği 16’lık üçlemelerin yapıldığı yerler ise ağlamayla karışık iç çekmeleri tasvir eder niteliktedir.



Şekil 8. 16’lık üçlemelerin yer aldığı “Wieder in mein armes Herz” pasajı örneği³¹

Çoğunluğu piyano nüansında geçen aryanın nüans olarak yükseldiği ve forteye ulaştığı yerler sadece “Klagen” kelimesine vurgu yapılan ve ikilik değerde söylenen 69. ve 132. ölçülerdir.

³⁰ W. A. Mozart, *a.g.e.*, s. 75.

³¹ W. A. Mozart, *a.g.e.*, s. 77.



Şekil 9. “Klagen” pasajı³²

Konstanze “Traurigkeit” ariasının son ölçülerinde yine ağlamaya, sızlanmaya benzeyen melodilerde uzun nefes gerektiren pasajlar seslendirir ve hüznün içinde arayı bitirir.

2.1.3. Konstanze 3. Arya: “Martern Aller Arten”

“Traurigkeit” ariasının son melodilerinin ardından Blonde’nin “Neden hala üzgünsünüz hanımım?” sorusu üzerine Konstanze “Bunu bana nasıl sorarsın, ne kadar acı çektiğimi görmüyor musun?” der.

Blonde ile konuşması sırasında sahneye giriş yapan Selim Paşa’nın kendilerini görmeden kaçabileceklerini düşünseler de Paşa onları görür ve yaklaşır, Blonde sahneyi terk eder ve sert bir diyalog başlar. Paşa, “Teklifim hakkında düşündün mü? O gün geldi, yarın beni sevmek zorundasın, yoksa...” der. Ardından Konstanze Paşa’nın tehdidinde boyun eğmeyen bir tavırla “Yoksa mı?” der. Gergin ve tansiyonun iyice yükseldiği diyalogun ardından Konstanze ariasına başlar.

No. 11. Aria	
KONSTANZE	
Martern aller Arten	Doch du bist entschlossen.
Mögen meiner warten,	Willig, unverdrossen
Ich verlache Qual und Pein.	Wähl' ich jede Pein und Not.
Nichts soll mich erschüttern,	Ordne nur, gebiete,
Nur dann würd' ich zittern,	Lärme, tobe, wüte.
Wenn ich untreu könnte sein.	Zuletzt befreit mich doch der Tod.
Lass dich bewegen,	
Verschone mich!	
Des Himmels Segen	
Belohne dich!	

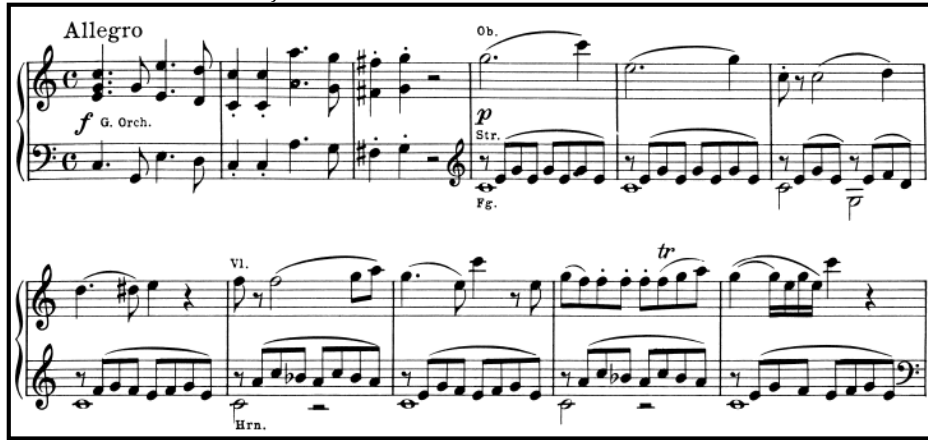
Şekil 10. “Martern aller Arten” ariasının Almanca metni³³

³² W. A. Mozart, *a.g.e.*, s. 79.

³³ <https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/AJ0242.pdf>, (12.08.2023).

Aryanın Türkçe çevirisi şu şekildedir: “Her türlü işkence beni bekleyebilir. Eziyet ve acıya ancak gülerim. Hiçbir şey beni sarsamaz. Tek bir şey beni titretebilir; sadakatsizlik yapmış olmak. Fakat yalvarırım, bana acı! O zaman tanrı da seni affeder, cennetin nimetleri senin olur. Ama sen acı çektirmekte kararlısın. Öyleyse her şeye razıyım; emret, bağır, öfkelen, cezalandır. Ölüm beni özgürleştirecektir!”

Aria di Bravura³⁴ türünde bestelenmiş 3. arya 4/4 ölçü birimiyle do majör tonunda başlar. 60 ölçülük giriş müziğinde aryanın melodilerinden motifler verilmektedir. Konstanze'nin gösterdiği cesaret ve meydan okumaları ve içinde yaşadığı gelgitleri betimleyen öğeler barındırmaktadır. “Martern aller Arten” ile başlayan cümle giriş müziğinin ilk üç ölçüsünü taklit eder. Arya Allegro ve Allegro Assai bölümlerinden oluşur.



Şekil 11. “Martern aller Arten” ariası giriş müziği³⁵

Mozart'ın bugüne kadar hiçbir Singspiel kadın rolünde var olmayan, hikâye akışında art arda yer alan fakat birbirinden tamamen bağımsız olan çifte arya dizilimi, o dönem için sıra dışıdır. “Traurigkeit” ariasından sonra söylediği bu arya ile Konstanze, Mozart'ın kahramanları arasında Saraydan Kız Kaçırma operası boyunca dramatik bir şekilde değişen asil bir figür olarak ortaya çıkmakta, Mozart'ın şimdiye kadar yazdığı en uzun ve en virtüöz aryalardan biriyle sonuçlandığı bir otorite figürüne dönüşmektedir.³⁶

³⁴ Aria di Bravura: Aynı anda uzun gösterişli, hızlı ve enerjik bir melodiye sahip olan, genellikle soprano sesler için yazılan virtüözitesi güçlü arya türü.
https://en.wikisource.org/wiki/Complete_Encyclopaedia_of_Music/A/Aria_di_bravura, (10.08.2023).

³⁵ W. A. Mozart, *a.g.e.*, s. 81.

³⁶ Rebekah Lobosco, *a.g.t.*, s. 3.

The image shows a musical score for the aria "Martern aller Arten" by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with "Tod, zu-letzt be - freit" and continues with "mich doch der Tod, zu-letzt be - freit". The piano accompaniment includes a string section (Str.) and a grand orchestra (G. Orch.). The score is marked "stringendo il tempo" and "cresc.". The vocal line is marked "f" and "p". The piano accompaniment is marked "f" and "p". The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Şekil 14. "Martern aller Arten" ariasında "Tod" vurgusu yapılan koloratür pasajlar³⁹

Mozart'ın Singspiel operalarındaki kadın karakterlerin tamamının ses türleri sopranodur. Ayrıca besteci Singspiel operalarındaki güçlü karakterler için koloratür ses türüne uygun ariyeler bestelemiştir.⁴⁰ Konstanze'nin 3. ariası "Martern aller Arten" de pasajlardaki zorluk ve pasaj stilleri bakımından icra sırasında koloratür ses türüne uyacak tüm özelliklere sahiptir.

3. SONUÇ

W. A. Mozart'ın Singspiel örneği Saraydan Kız Kaçırma operasının başrol kadın karakteri Konstanze, opera içinde var olan üç ariyası temelinde metin ve müzikal pasajlar üzerindeki unsurlara değinilerek irdelenmiştir. Konstanze karakterinin seçilme nedeni Singspiel tarzında bestelenmiş operalar içinde

³⁹ W. A. Mozart, *a.g.e.*, s. 91.

⁴⁰ Çiğdem Aladağ, *a.g.t.*, s. 47.

literatürde kabul edilen en zor rollerden biri olması ve karakter değişimi açısından opera boyunca bir noktadan farklı bir noktaya gelmesidir.

Mozart'ın hayatından kısaca bahsedilen çalışmada, bestecinin Alman opera geleneği Singspiel için önemli bir yeri olduğu belirtilmiştir. Singspiel tarzında bestelenen Saraydan Kız Kaçırma operası hakkında bilgiler verilerek operanın konusu anlatılmış, Konstanze karakteri üzerinde durulmuştur. Bir eseri seslendirmek üzere öğrenme sürecinde yapılması gereken çalışmalar doğrultusunda Konstanze karakterinin üç aryası arasındaki farklılıklar ve karakter değişimleri şu şekildedir:

“Ach ich liebe” aryasında Konstanze, Paşa ile neredeyse flört ettiği düşünülebilecek derecede dertleşme içeren sahneler yaşandığı sırada nahif, sakin bir karakter olarak karşımıza çıkar. Paşa'nın bitmeyen ısrarları sonucunda sevgilisi Belmonte'nin özlemine çok içten bir şekilde yaşadığı ve ağlamayı andıran inilti pasajlar söylediği ikinci aryası “Traurigkeit”tan hemen sonra, son aryası olan “Martern aller Arten” aryasında artık ne istediğini ve istemediğini bilen, sevgilisine ihanet etmemeyi seçen ve kararının arkasında durarak ölümün onun için ancak kurtuluş olacağını söylediği meydan okuma ve reddetme aryasıyla bambaşka bir karaktere dönüşmüştür.

Biri yavaş, biri hızlı tempoda söylenen iki ariyanın art arda söylenmesi sırasında ariyaların hem müzikal açıdan hem de duygusal açıdan birbiriyle taban tabana zıtlıklar taşıdığı görülmüştür. Bu zıtlıklar iki arya süresince sahnede kalarak karakteri seslendirecek olan şarkıcılara belli zorluklar getirmektedir. Her iki ariyanın da duygusal zeminini kolaylıkla seyirciye aktarmaya yarayacak müzikal pasajlar doğru çalışıldığında, karakterin içinden geçtiği değişimi yaşatmanın mümkün olabileceği düşünülmektedir.

Metin ve müzikle seyirciye aktarılacak karakteri en doğru ve gerçekçi şekilde yorumlayabilmek için, öncelikle eserin metin çevirisi yapılmalı, içeriyorsa alt metinler üzerinde düşünülmeli, ardından müzik cümleleri tam olarak öğrenilmelidir. Bestecinin yorumcudan istediği yazılı ve yazılı olmayan nüanslar üzerinde ayrıntılı olarak çalışılmalı, söylenen müzik cümlesinin metni üzerinden içine girilecek ruh haline uygun bir ses rengi (tınısı) kullanılarak eserin seyirciye aktarılması sağlanmalıdır. “Traurigkeit” aryasındaki piyano ve bağlı pasajlar ile “Martern aller Arten” aryasındaki ses gösterisi yapılan fevri pasajlar arasındaki fark net olarak ortaya konulduğunda Konstanze'nin değişimi seyirciye daha doğru bir şekilde aktarılabilir.

Ariyaların ve müzik cümlelerinin zor pasajlarını ve kolaratür kadanslarını rahat seslendirebilmek için, pasajlar bir egzersiz gibi ele alınarak farklı tempolarda pek çok defa söylenerek kondisyon kazanılabilir.

Yukarıda önerilen yöntemlerin, yalnızca Konstanze karakteri özelinde değil, farklı operaların farklı rolleri üzerinde yapılacak çalışmalarda da opera şarkıcıları ve öğrenciler tarafından müzikal yorumlama ve karakter kurulumunda yol gösterici olarak kullanılabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

ALADAĞ, Çiğdem, “Mozart’ın Singspiel Türündeki Operaları ve Kadın Karakterlerinin Karşılaştırmalı Analizleri”, (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2015).

ALTAR, Cevad Memduh, *Opera Tarihi Cilt 1*, 1. Basım, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000.

ATABAY, Ülkü Gencay, “W. A. Mozart’ın Saraydan Kız Kaçırma Operası’nda İşlenen Oryantalizm Olgusu”, (Yüksek Lisans Tezi, Başkent Üniversitesi, 2019).

GÜR, Hilal, “W. A. Mozart’ın Alman Singspiel Türünde Bestelediği Saraydan Kız Kaçırma Operası’ndaki Türk Müziği Motiflerinin ve Alla Turca Stilinin İncelenmesi”, (Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, İstanbul, 2012).

GÜRAK, Halil Gürdal, *Altın Klasikler Koleksiyonu*, NESA Basın Yayın Organizasyon Tic. A. Ş., İstanbul, Şubat 2000.

LOBOSCO, Rebekah, “Konstanze Acting Out in Mozart’s Die Entführung aus dem Serail”, (Yüksek Lisans Tezi, Dufts University, 2012).

MİMAROĞLU, İlhan, *Müzik Tarihi*, 4. Basım, Varlık Yayınları, İstanbul, 1990.

ÖZKAN, Bülent, *Ansiklopedik Dergi, DVD Klasikler içinde W. A. Mozart: Saraydan Kız Kaçırma*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, 2004.

SACHS, Curt, *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*, Çeviren İlhan Usmanbaş, 1. Baskı, Devlet Konservatuvarı Yayınları Serisi, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1965.

SAY, Ahmet, *Müzik Tarihi*, 4. Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2000.

SELANİK, Cavidan, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni Müziğin Görkemli Yolculuğu*, 1. Baskı, Doruk Yayıncılık, Ankara, Ekim 1996.

UÇAN, Ali, *İnsan ve Müzik İnsan ve Sanat Eğitimi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1996.

YAZAR, İlhan Uğur, “18. ve 19. Yüzyıllarda Opera Librettolarında Oryentalist Etkilerin Araştırılması ve Karşılaştırılması”, (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2006).

İnternet Tabanlı Kaynaklar

<https://sozluk.gov.tr/>, (12.08.2023).

Die Entführung aus dem Serail, Mozart,

<https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/AJ0242.pdf>, (12.08.2023).

MOZART, W. A., *Die Entführung aus dem Serail*, Arr Kurt Soldan, D. F. Peters, Frankfurt, 1964, https://imslp.hk/files/imglnks/euimg/0/0c/IMSLP853365-PMLP15322-Mozart_-_Die_Entf%C3%BChrung_aus_dem_Serail_-_Vocal_Score,_ed_Soldan.pdf, (12.08.2023).

Singspiel tanımı,

<https://www.britannica.com/art/singspiel>, (17.08.2023).

Reçitatif tanımı,

<https://dictionary.cambridge.org/tr/s/%C3%B6z%l%C3%BCk/ingilizce/recitative>, (17.08.2023).

Die Entführung aus dem Serail,

<https://www.volksoper.at/produktion/die-entfuhrung-aus-dem-serail-2023.de.html>, (18.08.2023).

BEETHOVEN'İN 3.SENFONİ' SİNDEKİ OBUA SOLOLARININ, TEKNİK VE MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ

TECHNICAL AND MUSICAL ANALYSIS OF OBOE SOLOS IN BEETHOVEN'S 3RD SYMPHONY

Mehmet Seyid MAS*

Geliş Tarihi: 13.09.2023

Kabul Tarihi: 13.10.2023

(Received)

(Accepted)

Öz: Bu çalışmada Beethoven'ın Opus 55 3. Senfonisi'ndeki Obua sololarının teknik ve müzikal açıdan incelenmesi ile esere hazırlık aşamasında sanatçılara teknik ve müzikal kolaylıklara dönük çözümler sunulması amaçlanmıştır. Eserdeki obua sololarının teknik ve yapısal detayları öncesinde sanatçının eseri bestelediği dönem ve yaratıcılığının evresi ile ilgili olarak çeşitli dokümanlar incelenmiş sonrasında eserin teknik analizi ve obua çalgısının eserdeki önemi ifade edilerek teknik detaylar eklendirilmiştir. Ludwig van Beethoven'ın şahsi olarak en çok beğendiği ve değer verdiği senfonilerinden olan bu eser ile ilgili olarak dilimizde bugüne kadar bir orkestra enstrüman sanatçısı gözünden ayrıntılı bilgi ve analiz değerlendirilmesi yapılmadığından; bu makalenin özellikle genç obua sanatçısı adaylara kolaylık sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Obua, Ludwig Van Beethoven, 3. Senfoni, Op. 55, Orkestra Solosu.

Abstract: The aim of this study is to analyze the oboe solos in Beethoven's Opus.55 3rd Symphony technically and musically, and to offer solutions for technical and musical facility to the artists in the preparation phase of the work. Before the technical and structural details of the oboe solos in the work, various documents related to the period in which the artist composed the work and the stage of his creativity were examined, then the technical analysis of the work and the technical details were added by expressing the importance of the oboe instrument in the work. Since detailed information and analysis of this work, which is one of the symphonies that Ludwig Van Beethoven personally liked and valued the most has not been evaluated from the perspective of an orchestral instrumentalist in our language until today; it is thought that this article will provide convenience especially for young oboist candidates.

Keywords: Oboe, Ludwig Van Beethoven, 3rd Symphony, Op. 55, Orchestra Solo.

1. GİRİŞ

Sanatçının eseri doğru icra edebilmesi için, eserin bestelendiği dönemin stil özelliklerini, geleneklerini bilmesi önemlidir. Solistin eserleri doğru icra edebilmesi için dönem kültürünün kavranmasının ifadeye olan katkısı çok önemli olsa da

* Öğr. Gör., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Üflemleri ve Vurmalı Çalgılar Anasanat Dalı, mehmet.seyid.mas@yz.msgsu.edu.tr, ORCID: 0009-0000-3161-8696.

sahnede solist olarak yer almak sorumluluğunun daha çok solistin kendisinde olması anlamına gelir. Oysa orkestra sanatçılığı birçok müzisyenle entonasyon, ritim, stil açısından uyum içerisinde icrayı gerektirir. Orkestra bireyinin, kalitesi, bilgisi, becerisi diğer sanatçıları da etkileyecek, orkestranın kalitesini ön plana çıkaracak ve yıllar içinde orkestranın kendine has geleneksel karakterinin oluşmasına yol açacaktır.

Üflemeli çalgıların tarih içerisinde, özellikle barok dönemden günümüze orkestrada kullanılma biçimi, sayıları ve rolleri zaman içerisinde gelişim ve değişim göstermiştir. 17. yüzyılda orkestrasyon, yavaş ve zor da olsa belirmeye başlamıştır. Yaylı sazlar topluluğu, bunun yanı sıra obua ve trompetin varlığı besteciler için yeterli ve tatmin ediciydi. Pezel ve Becker üflemeli çalgıları biraz olsun deneyimlemeye çalışsa da 18. yüzyıl başına kadar bu çalgılar, orkestranın aktif rol üstlenen bir parçası şeklinde rol alamadı. Daha sonra Handel, Bach, Stamitz gibi besteciler, Mannheim Orkestrası geleneğinin öncülüğünde tarihteki yerini alarak üflemeli çalgıları daha belirgin biçimde kullanmaya başladılar. Haydn döneminde orkestrada 4 ila 8 üflemeli yer aldı. Barok dönemden klasik döneme geçişteki en önemli besteci, orkestrada yaylılara melodik enstrüman rolü veren ve 2 obua, 2 flüt, 2 fagot, 2 kornodan oluşan üflemelilere akor temelli görev vererek orkestra yapısını besleyen biçimi geliştiren Carl Philipp Emanuel Bach'tır. Klasik dönemde Haydn, üflemelilerin orkestra içerisinde, yaylı eşlikli bireysel melodik sololarına daha çok yer vererek önemli bir gelişime katkıda bulunmuştur. Mozart ile daha da gelişen orkestrasyon, Beethoven ile zirveye ulaşmış ve romantik döneme bir köprü gibi bağlanmıştır.¹

2. LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN SENFONİK YARATICILIĞINDA ÜFLEMELİ ÇALGILAR VE OBUANIN KULLANIMI

1770-1827 tarihleri arasında yaşamış olan Beethoven klasik dönem bestecisidir ancak romantik müziğe geçişin önemli bir aktördür. Tüm orkestradan çıkan tınılardaki yaratıcılığı, solo üflemelilere verdiği roller, orkestranın kurucu temellerinde yarattığı çeşitlilik, enstrümanların birleşimi ve orkestraya entegre olması, Beethoven'ın kendine has özelliğinin ve yenilikçiliğinin bir parçasıydı, bu özelliği onun içindeki coşku ve yaratıcılığının romantizme açılan bir rol üstlenmesi

¹ W.H. Hadow, 1898. "The Structure of Instrumental Music. II. The Classical Period of the Sonata", *The Musical Times and Singing Class Circular*, Musical Times Publications Ltd. s:233

anlamına geliyordu.² Klasik dönem bestecilerinden Haydn 104, Mozart 41 senfoni bestelemiş, Beethoven 9 senfoni bestelemiştir. Beethoven'ın senfonileri sayıca az olsa da yapısal olarak daha büyük ve geniştir. Senfonilerinde geniş orkestrasyona yer vermiş, 5. senfonisinde kontrafagot, piccolo, 9. senfonisinde 4 korno ve koro yer almıştır. Senfonileriyle getirdiği bir yenilik de onların bazılarına isim vermesidir. 3. senfonisini "Eroica", 6. senfonisini "Pastoral" ve 9. senfonisini "Choral" şeklinde adlandırmıştır. Ünlü yazar Lewis Lockwood, Beethoven'ın yaratıcılığını erken dönem (1770-1792), 1. olgunluk (1792-1802), 2. olgunluk (1802-1812) ve 3. olgunluk (1813-1827) olarak betimlemiştir.³ İlk olgunluk döneminde dinleyici için henüz yenilikçi sürprizler barındırmayan 1 ve 2. senfonisini; 2. olgunluk döneminde yeni senfonik fikir ve idealleri barındıran 3. senfonisi "Eroica"yı ve süregelen beş senfonisini; son olgunluk döneminde ise 9. senfonisini bestelemiştir.

Müziği ile toplumun farklı katmanlarını etkilemek istemiş, senfonileri ile ulaşmak istediği alan dar bir aristokrat çevreye nazaran daha geniş bir sosyal sınıf olmuştur. Amacı, Fransız devriminin getirdiği yenilikçi düşünceden etkilenen ve geçmişten zincirlerini koparmış olan dinleyici kitlesine ulaşmaktır. Klasik formdaki senfonik gelenekleri bırakarak belirli bir kitleyi hedeflemek yerine daha öteye ulaşarak geniş bir toplum kitlesiyle dayanışma sağlamaktır.⁴ Çevresinde olan bitenden etkilenen tüm besteciler gibi o da Fransız devriminden etkilenmişti. Yaratıcılığının 2. olgunluk döneminde kahramanlık ve trajedi, zafer ve coşku, kaçınılmaz kader, karanlığa karşı ışığın zaferi gibi motifler bestelerinde öne çıkıyor özellikle senfonilerinde belirginleşiyordu. Buna, ilk ve en açık örnek 3. senfonisi "Eroica"dır. Beethoven'ın Eroica Senfonisi ve ardından gelen diğer kahramanca eserleri, müzikal forma ölüm, yıkım, endişe ve saldırganlık gibi duyguların eklenmesi ile karakterize edilir. Bu duygular, genellikle bir kahramanın yolculuğunun zorluklarıyla ilişkilendirilir ve sanatsal eser içinde aşılması gereken bir terörü temsil eder. İşte bu davetsiz misafir gibi gelen ve her şeyin kaybedebileceğinin korkusunu getiren saldırgan enerji, zaferi bu denli değerli kılacaktır.⁵

² Leon Botstein, 2000. *The Cambridge Companion to Beethoven*. Ed. Glenn Stanley. Cambridge: Cambridge University Press. s:171

³ Kropfinger, Klaus. 2004. "Beethoven: The Music and the Life by Lewis Lockwood" *19th-Century Music*. University of California Press. s:292

⁴ Leon Botstein, 2000. *The Cambridge Companion to Beethoven*. Ed. Glenn Stanley. Cambridge: Cambridge University Press. s:165

⁵ Maynard Solomon, 1998. *Beethoven*. 2nd Rev. ed. New York: Schirmer Trade Books, s:252

Beethoven 3. senfonisinde obuaya öncekilere nazaran çok daha fazla ağırlık vermiş, obuayı dramatik ve melodik sololarıyla ön plana çıkarmıştır. 2. bölümdeki *marcia funebre*, kahramanın cenazesini tasvir eden obua solosu, obua orkestra repertuarının önemli bir örneğidir. Senfoninin tamamında obua diğer tahta üflemelilere nazaran daha ön planda düşünülmüştür. Beethoven'ın yaşadığı dönemi kavramak icracının eseri doğru ifade etmesine yardımcı olacaktır. Doğru icra için dönemin ve Beethoven'ın müziğindeki ritmik ifadeler doğru anlaşılmalıdır. Enstrümanın tınısını senfoninin tamamında kahramanın farklı rollere bürünen karakterini ifade edermişçesine ayarlayarak enerjisi, ses rengini tüm orkestraya yansıtmak önemli olacaktır.

Yapılan literatür taramasında Beethoven'ın 3. senfonisi obua sololarını teknik ve müzikal açıdan inceleyen başka bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu çalışmada obua partisi ayrıntılı olarak incelenerek, orkestracılık tecrübelerinin de yardımıyla, icracıya çalım kolaylıkları ve müzikal öneriler sunulacaktır.

3. ESERİN MÜZİKAL ÖZELLİKLERİ VE BESTELENEŞ SÜRECİ

Carl Czerny'ye göre Beethoven 1802 yılında çevresine önceki senfonilerinden yeterince tatmin olmadığını ve bundan sonra yeni bir yol ayrımında olduğundan bahsetmiştir.⁶ Aynı yıl duyma kaybını hissetmeye başlamıştır. 3. senfonisi ile birlikte artık yeni bir olgunluk döneminin kapıları açılacaktır. Bu dönem kahramansı eserlerini bestelemeye başladığı dönem, "Eroica" ise ilk kahramansı senfonisidir. Senfoninin isimlendirilmiş olması yeni bir özelliktir.

Beethoven başta 3. senfoniye Napolyon Bonaparte'a ithaf etmek istemiş, fakat Napolyon tüm gücü toplayıp kendisini imparator ilan edince bundan vazgeçmiştir. Eserin ilk seslendiriliş tarihi kesin olmamakla birlikte 1805 Ocak ayı olduğu düşünülür. 7 Nisan 1805 tarihinde Viyana şehir tiyatrosunda ilk kez halka açık olarak seslendirilmiştir.⁷ 1817 yılında kendisine müzik direktörü Kuffner'in o zamana kadar bestelediği 8 senfoniden en beğendiği senfonisi sorusuna, mutlulukla Eroica cevabını vermiştir.⁸ Eserin müzikal özellikler aşağıdaki tablodaki gibidir:

⁶ Solomon, Maynard. 1998. *Beethoven*. 2nd, Rev. ed. New York: Schirmer Trade Books s:141

⁷ Schleuning, Peter. 1991. *Das Uhraufführungsdatum von Beethovens Sinfonia eroica*. Die Musikforschung. Barenreiter. s:356

⁸ Schleuning, Peter. 1987. "Beethoven in alter Deutung. Der "neue Weg" mit der "Sinfonia eroica" *Archiv für Musikwissenschaft*, 44. Jahrg., H. 3, Franz Steiner Verlag. s:165

Tablo 1. Eserin müzikal özellikleri

Bölümler	1	2	3	4
Tempo İfadesi	Allegro con brio	Marcia funebre, adagio assai	Scherzo, allegro vivace, scherzo	Allegro molto
Form	Sonat allegrosu	Katlı lied	Scherzo, trio (katlı lied)	Tema ve varyasyonlar
Ton	Mi bemol majör	Do minör	Mi bemol majör	Mi bemol majör
Tempo	MM=60	MM=80	MM=116	MM=76
Ölçü	3/4	2/4	3/4	2/4
Enstrümantasyon	2 flüt, 2 obua, 2 fagot, 2 korno, 3 korno, 2 trompet, timpani, yaylı çalgılar			

4. ESERİN İNCELENMESİ

4.1. Birinci Bölüm “Allegro con brio”

Eserin ilk bölümünde açık ve solistik diyebileceğimiz obua partisi yoktur. Bu bölümde obua zaman zaman diğer nefesli çalgılar ile değişen melodik ifadeleri paylaşır.

The image shows a musical score for Beethoven's 3rd Symphony, 1st Movement, measures 288-296. The score is written for two staves: the top staff is for the flute and the bottom staff is for Violin I. The key signature is B-flat major and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as sf, p, cresc., and sfp, and a first ending bracket labeled '1'.

Şekil 1: Beethoven 3. Senfoni 1. Bölüm 288 – 296. ölçüler⁹

⁹ <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/440299> (12/09/2023)

Şekil 1’de 288 ve 296 ölçüleri arasında obuanın yalnız ifade edildiği 8 ölçülük solo teknik olarak zorluk göstermese de bu dramatik solo müzikal olarak iyi ifade edilmeli ve entonasyona dikkat edilmelidir. Beethoven eserlerinde karşılaşılan (*sf*) sforzato piano terimi 289. ölçüde olduğu gibi ani ve sert vurgulu düşünülmesinden ziyade, daha geniş ve melodiyi bütüncül kavrayan bir biçimde ifade edilmelidir. Melodinin 4. ölçüsünde, bundan yola çıkarak geniş bir decrescendo solunun rahat icrasına yardımcı olacaktır. Üçüncü ölçüdeki en tiz ses olan si notası, bir sonraki aynı paralel yapıdaki do notası gibi, entonasyona dikkat edilmesi gereken kısa seslerdir. Bu sesler, müzikal ifadeyi önemli ölçüde etkileyebilir. Aynı obua partisi 585. ölçüde yarım ton üstten fa minör tonalitesinde karşımıza çıkacaktır.



Şekil 2: Beethoven 3. Senfoni 1. Bölüm 585 – 595. ölçüler¹⁰

4.2. İkinci Bölüm “Marcia funebre” Adagio assai

Beethoven 3. senfonisi obua solo partisi tüm Beethoven senfonileri ile kıyaslandığında en önemlisi olarak kabul edilebilir. “Marcia funebre”, cenaze marşı olarak tasvir edilen ağır solo adeta cenaze ile yürüyen adımlara eşlik edercesine yavaş ancak ritmik çalınmalıdır. Bölümün hemen başında yaylı sazların temasını, 8. ölçüde obua aynı şekilde auktakt ile devralır. Noktalı sekizlik notalar ile başlayan auktakt ölçüsü ve ardından aynı ritmik kalıplar ile devam eden noktalı onaltılıklar çok ritmik eşit uzunluk değerinde icra edilmelidir.



Şekil 3: Beethoven 3. Senfoni 2. Bölüm 8 – 16. ölçüler¹¹

¹⁰ <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/440299> (12/09/2023)

¹¹ Gös. yer.

Bestecinin eserlerinde ritmik yapı en değerli temel öğelerden olduğu için solonun icrasında ritim bütünlüğü, grup ve motiflerin paralelliği bozulmamalıdır.



Şekil 4: Ritm örneği¹²

Nota değerleri, özellikle noktalı sekizlik şekil 4'te görüldüğü gibi dörde bölünmüş gibi tam ritminde çalınmalıdır. Bölüm do minör tonunda olduğundan solo başlangıcındaki sol sesi pes olmamalı, aynı anda akor üfleyen diğer tahtalar ile uyum içerisinde olmasına dikkat edilmelidir.

Şekil 3'te 9. ölçüde noktalı sekizlik kalıplara çarpma eklenmiştir. Çarpma olan re notası, do ana sesine önceden çalınmış gibi düşünülmeli ancak üçüncü vuruşa tam olarak oturtulmalıdır. Bu kısım şekil 5'te görüldüğü gibi, çarpma olmadan ve çarpma ile dönüşümlü olarak çalışılmalıdır.



Şekil 5: Beethoven 3. Senfoni 2. Bölüm 9. ölçü¹³

Şekil 3'teki 12. ve 14. ölçülerde nüanslara dikkat edilmeli, 15. ölçüden itibaren başlayan decrescendo, 16. ölçüdeki motifin ritmine dikkat edilerek itina ile sonuna kadar götürülmelidir.

Şekil 6'da, 69. ölçüden itibaren Do majör tonalitesinde olan bölümün, 70, 82 ve 83. ölçülerdeki onaltılık üçleme gurupları tınlayan staccato sesler ile icra edilmeli ve diyaframla doğru şekilde desteklenmelidir. İnici ve çıkıcı arpej biçimindeki onaltılıklar dil olmaksızın sadece hava ile ancak kamışa dil vurmadan, diyafram ile staccato yapar gibi çalışılabilir.

¹² Yazarın illüstrasyonu

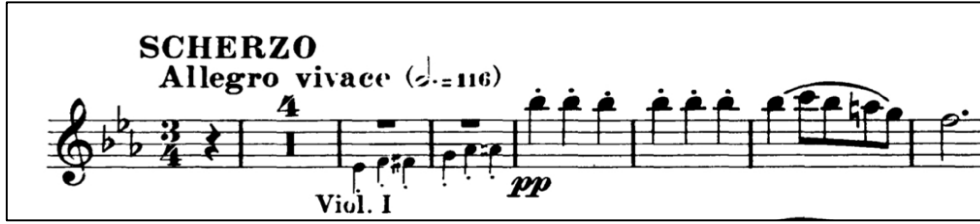
¹³ <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/440299> (12/09/2023)



Şekil 6: Beethoven 3. Senfoni 2. Bölüm 69 – 85. ölçüler¹⁴

4.3. Üçüncü bölüm “Scherzo” Allegro vivace

Neşeli bir bölümdür. Allegro vivace hızlı bir tempodur ve 116-120 metronom temposu her ölçü bir vuruş olacak şekilde çalışılmalıdır, zira orkestra şefleri bölümü bu şekilde yönetirler. Yedinci ölçüden itibaren ölçü başları tam yerinde olacak biçimde ritmik çalınmalıdır. Sadece orkestra şefini takip etmeksizin orkestrayı da dinleyerek icra etmek büyük önem taşır. Yedinci ölçüde staccatolar çok net ve kısa olmalı, dokuzuncu ölçüdeki inici sekizlik notalar çok ritmik şekilde onuncu ölçüdeki birinci vuruş fa sesine zamanında bağlanmalıdır.



Şekil 7: Beethoven 3. Senfoni 3. Bölüm 7 – 14. ölçüler¹⁵

Şekil 8’de trio bölümünde 210. ölçüden itibaren başlayan solo ise bağlı seslerden oluşmakta ve bütün pasaj tek bir ses gibi, vurgusuz, sesler birbirinin içine geçiyormuşçasına yumuşak ve özenli çalınmalıdır. Cümle, ayrı ölçü kalıplarından ziyade bütün bir sekiz ölçü biçiminde düşünülmelidir. Dolce ve sempre legato terimleri, icracının yumuşaklık ve akıcılığa odaklanmasını teşvik eder. Bu pasaj yarı tempoda yavaş olarak çok defa tekrar edilmeli, özellikle inici seslerin bağlanmasında obuanın riskli bir çalgı olduğu unutulmamalıdır.

¹⁴ <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/440299> (12/09/2023)

¹⁵ Gös. yer.



Şekil 8: Beethoven 3. Senfoni 3. Bölüm 210 – 220. ölçüler¹⁶

5. SONUÇ

Bu çalışmada, Beethoven'ın 3. senfonisindeki obua solo partileri, dönemin özellikleri ve teknik analizleri ile sunulmuştur. Bu sunum, sanatçıların performanslarına yardımcı olacak bilgiler içermektedir. Eser bestecinin kendisinin de belirttiği gibi senfonileri içerisinde 9. senfoniden sonra en önemli ve en beğendiği eseridir.

Dört bölümden oluşan kahramanlık senfonisinin çabuk enerjik dramatik olan birinci bölümü sonat allegrosu formunda, mi bemol majör tonalitesindedir. İkinci bölüm olan, ağır ve katlı lied formundaki marcia funebre, kahramanın ölümünü anlatmaktadır. Bu dramatik bölümde temanın obuada olması, Beethoven'ın yaratıcılığında obuanın karakteristik yerinin önemli bir göstergesidir. Üçüncü bölüm şakacı ve neşeli karakterdeki scherzodur, trio ve katlı lied formunu da görüldüğü bölüm mi bemol majör tonalitesinde olup, son bölüm tema ve varyasyonlar ile son bulur.

Bu çalışmada, Beethoven'ın yaşadığı dönem, orkestra ve senfonik eserlerin tarihsel gelişimi ve bestecinin rolü incelenmiş, dönemin müzik yapısına uygun teknik analizler ve yorumlama katkıları sunularak, teknik zorluklar için çözümler önerilmiştir.

KAYNAKÇA

BOTSTEIN, Leon. 2000. *The Cambridge Companion to Beethoven*. Ed. Glenn Stanley. Cambridge: Cambridge University Press.

HADOW, W, H. 1898. "The Structure of Instrumental Music. II. The Classical Period of the Sonata", *The Musical Times and Singing Class Circular*, Musical Times Publications Ltd.

KROPFINGER, Klaus. 2004, "Beethoven: The Music and the Life by Lewis Lockwood". *19th-Century Music*, University of California Press.

¹⁶ <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/440299> (12/09/2023)

SCHLEUNING, Peter. 1987. "Beethoven in alter Deutung. Der "neue Weg" mit der "Sinfonia eroica" *Archiv für Musikwissenschaft*, 44. Jahrg., H. 3, Franz Steiner Verlag.

SCHLEUNING, Peter. 1991. *Das Uhraufführungsdatum von Beethovens Sinfonia eroica*. Die Musikforschung, Barenreiter.

SOLOMON, Maynard. 1998. *Beethoven*. 2nd, Rev. ed. New York: Schirmer Trade Books.

İnternet Tabanlı Kaynaklar

<https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/440299> (12/09/2023)

**BRAHMS'IN 1. SENFONİ'SİNDEKİ OBUA SOLOLARININ YAPISAL,
TEKNİK VE MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ VE ÖNERİLEN
ÇALIŞMA TEKNİKLERİ**

**STRUCTURAL, TECHNICAL AND MUSICAL ANALYSIS OF OBOE SOLOS IN
BRAHMS' 1ST SYMPHONY AND SUGGESTED PLAYING TECHNIQUES**

Mehmet Seyid MAS*

Geliş Tarihi: 13.09.2023

Kabul Tarihi: 13.10.2023

(Received)

(Accepted)

Öz: Johannes Brahms, Alman müzik tarihinin en önemli bestecilerinden aynı zamanda romantik dönemin en tanınmış sanatçılarından. Romantizmin yanısıra barok ve klasik dönemin onun yaratıcılığı üzerindeki etkileri, Brahms'ı neo klasik besteci sınıfına dahil etmiştir. Bach ve Beethoven, Brahms'ın en çok etkilendiği bestecilerden olup eserlerindeki müzikal yapı ve form biçimlerinde, bu etkiler net biçimde karşımıza çıkar.

Beethoven'ın senfonilerine duyduğu saygı, Brahms'ın senfonik müziğe başlamasını geciktirmiş, bestecilerin yaş ortalamalarına kıyasla daha geç yaşlarda ilk senfonisini bestelemiştir. Bu çalışma icracının Brahms'ın müziğini ve dönemini daha iyi kavramasını sağlayarak, icracıya teknik ve müzikal katkıda bulunmasını amaçlamaktadır. Çalışmada eserin besteleniş sürecine değinilmiş, müzikal analiz yapılmış ve eserdeki obua soloları teknik ve yapısal olarak incelenerek çalma önerileri sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Obua, Brahms, Orkestra Solosu, Senfoni.

Abstract: Johannes Brahms is one of the most important composers in the history of German music and one of the most recognized artists of the Romantic period. In addition to his romanticism, the influence of the baroque and classical periods on his creativity has placed Brahms in the class of neo-classical composers.

Bach and Beethoven are among the composers Brahms was most influenced by, and these influences are evident in the musical structure and forms of his works.

His respect for Beethoven's symphonies delayed his entry into symphonic music, and he composed his first symphony at a later age than the average age of composers. This study aims to provide the performer with a better understanding of Brahms's music and period, and to contribute to support the technique and musicality of the performer. In the study, the composition process of the work is mentioned, musical analysis is made and the oboe solos in the work are analyzed technically and structurally and playing suggestions are presented.

Keywords: Oboe, Brahms, Orchestra Excerpt, Symphony.

* Öğr. Gör., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Üflemleri ve Vurmalı Çalgılar Anasanat Dalı, mehmet.seyid.mas@yz.msgsu.edu.tr, ORCID: 0009-0000-3161-8696.

1. GİRİŞ

Besteci, orkestra şefi ve aynı zamanda piyanist olan Johannes Brahms 19. yüzyılın ikinci döneminde yaşamış olup Alman Romantik döneminin en önemli bestecilerinden biri olarak kabul edilir. Ömrü boyunca pek çok besteye imza atmış olan Brahms piyano eserleri, piyanolu oda müziği eserleri, koral besteleri ve senfonileri ile tanınır.

Johannes Brahms, 1833 yılında Almanya'nın Hamburg kentinde doğdu. Konser salonlarının kültürel müzelere dönüşümünün son evreleri Brahms'ın olgunlaşmaya başladığı döneme denk gelir. Gençliğinde piyano öğrencisi olduğu dönemde bu salonlardaki konserlerde Thalberg, Herz gibi dönemin piyano virtüözlerini takip eder, Bach ve Beethoven'ın müziklerini dinler. 1850'li yılların başlarında Liszt ve Clara Schuman ile tanışması sonrası Liszt'in yakın olduğu yenilikçi "avangard" ya da yeni Alman ekolünü reddederek, Schumann öncülüğünde evrimleşen klasik akıma yönelir. Gençliğinden yaratıcılığının son evrelerine kadar olan süreçte kendi döneminden daha eski müzikleri araştırıp transkriptlerini çıkardı, kontrpuan ve form tekniklerini, öncülerinin müzikte Alman dilinin kullanım şekil ve tekniklerini inceledi.

Çağdaşları programlı müzik bestelediği dönemde, Brahms eski gelenekleri muhafaza etmiş, klasik formda besteler üretmiştir. Bu yüzden müzik tarihinde neoklasik besteci olarak yerini almıştır. Bach'ın eserlerinden etkilenmiş, kompozisyon eğitiminde ise kontrpuan eğitimine ağırlık vermiştir. Füg, motto ve kanon tekniklerine hâkimdir.¹

Brahms kendisinden önceki ve sonraki dönemler arasında çok önemli bir köprü görevi görmüştür. 19. yüzyılın son dönemlerinin en modern bestecisi ve sonraki bestecileri tarafından en fazla örnek alınan bestecisi olmuş, yirminci yüzyıl müziğini en fazla etkileyen besteci olarak damgasını vurmuştur. On dokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyıla geçişte müziğin yapısı, önemli ölçüde değişkenlik göstermiş, tonal müzik yapısı ile basit tonalitenin duygu ve ifadesinden uzaklaşmış, müziğin dili, armonisi tarihsel değişime uğrayarak yeni bir yola girmiştir. Bu manzarada Mahler, Schönberg, Scriabin gibi besteciler kromatizme yönelerek Mozart, Bach gibi bestecilerin klasik tonalite anlayışından uzaklaşmaya başlamışlardır.

Buna ek olarak Wagner'in müziğindeki sürekli disonanslar, ertelenen eksen sese çözümlenmeler, Tristan ve İzolde eserindeki kromatizm özlemi adeta klasisizmin sonunun habercisi olmuştur. Brahms bu senaryo içerisinde klasik

¹ Sara Ruth Watson. „The Romantic Brahms“. *The American Scholar*. Cilt 17. No.1, 1947-1948, s.69-78

değerlere bağlı kalarak, yenilikçi tutumu elden bırakmadan, klasisizmin yenik düşmeye başladığı, programlı müzik ve yeni milliyetçilik akımının öne çıktığı savaşta ayakta kalmış, belki de müzik tarihinin kaderinde önemli bir rol oynamıştır.²

2. ESERİN MÜZİKAL ÖZELLİKLERİ VE BESTELENE SÜRECİ

Johannes Brahms, piyano, piyanolu oda müziği ve koral bestelerinin devamında, olgunluk döneminin önemli evresinde senfonilerini bestelemeye başlamıştır. Beethoven onun için çok büyük ilham kaynağı olmuş ve onu o denli etkilemiştir ki; ilk senfonisini yazması için bu etkileşimden uzaklaşabilmesi ve yeni, farklı bir şey yapması gerektiğini düşünmüştür. Çok kere denemelerde bulunup vazgeçmiştir. Dostu Clara Schumann 24 Mayıs 1854 yılında yazdığı günlüğünde Brahms'ın bestelemek istediği ve şanssızlığa uğradığı senfonisini piyano konçertosunda kullandığından bahseder. Brahms ilk senfonisini yazarken kafasındaki Beethoven örneklerinden ve müzikal hayallerinden uzaklaşmak için mücadele vermiş ve dostlarına bundan bahsetmiştir. Clara Schumann daha da belirgin biçimde Brahms'ın aklında Beethoven'ın senfonilerinin başlangıcı olduğu ve buna yakın bir şey yazmaktan çekindiğinden bahsetmiştir.³

Johannes Brahms 1. Senfonisi'ni 1862 yılında yazmaya başlamış, 14 yıl sonra 1876 yılında tamamlamıştır. Eseri besteleme sürecinde arkadaşı Clara Schumann ile sık görüşmüş, eseri ona zaman zaman dinletmiştir. 1862 yılında Schumann'a henüz tamamlamadığı birinci bölümü, daha sonraları ise dördüncü bölümü seslendirmiş; son bölümün başını dinlediğinde Schumann, belli bölümleri çok ani ve hazırlıksız olarak karşılamıştır. 1868 yılında Clara Schumann'ın doğum gününde onu henüz senfoninin son bölümünde kullanacağını bilmediği Alp korno teması ile kendisine ithaf etmiştir. Senfoniye yazma sürecinde hep bir korku ve çekingenlik hissetmiş, orkestra şefi arkadaşı Hermann Levi'ye içini şu sözlerle dökmüştür: "Hiçbir zaman bir senfoni bestelemeyeceğim, böylesine bir efsanenin ayak seslerini arkamda duyarken (Beethoven'ı kastederek) senfoni bestelemenin nasıl bir cesaret olduğunu anlayamazsın". Eseri 1876 yılında tamamlar ve ilk Clara Schumann'a dinletir. Prömiyeri 4 Kasım 1876 yılında, Karlsruhe kentinde gerçekleştiğinde Brahms 43 yaşındadır.⁴

Dört bölümden oluşan senfoninin bazı müzikal özellikleri şöyle gösterilmiştir:

² J. Peter Burkholder. „Brahms and Twentieth-Century Classical Music“. *19th Century Music*. Vol.8. No.1. University of California Press, 1984. s.75-83.

³ Christopher Reynolds. „A Choral Symphony by Brahms“. *19. Century Music*. Vol.9. No1, 1985. s.3-25.

⁴ Johannes Forner. *Brahms: Ein Sommerkomponist*. Leipzig. Faber&Faber, 2007. s.37

Tablo 1. Eserin müzikal özellikleri

Bölümler	1	2	3	4
Tempo	Un poco sostenuto - Allegro - Meno Allegro	Andante sostenuto	Un poco Allegretto e grazioso	Adagio - piu andante - Allegro non troppo ma con brio - piu allegro
Ton	Do minör	Mi majör	La bemol majör	Do minör
Ölçü	6/8	3/4	2/4	4/4
Form	Sonat Allegrosu	Lied formu	Lied formu	Sonat Allegrosu
Enstrümantasyon	2 Flüt, 2 Obua, 2 Klarinet, 2 Fagot, Kontrafagot, 4 Korno, 2 Trompet, 3 Trombon, Timpani, Yaylı sazlar			

İlk senfonisi dünyada bu kadar heyecanla beklenen nadir besteciler sınıfında olan Brahms'ın prömiyeri kendisi yönetmiş, eser 8 Mart 1877 yılında Cambridge Üniversitesi Müzik Topluluğu'nda Dr. Joachim idaresinde verilen konserde, İngiltere'de seslendirilmiştir.⁵ Eser müzik otoriteleri tarafından büyük ilgi ile karşılanmış, ünlü orkestra şefi Hans von Bülow senfoniye, Beethoven'ın 10. Senfonisi olarak nitelemiştir.

Brahms'ın senfonileri arasında benzersiz olan 1. Senfoni, resmi bir giriş ile açılır. Pes, ağır timpani eşliğindeki yürüyüş ve son derece dramatik olan açılış, senfoninin geride kalan kısmına dair bir önizleme sunar. Sergi, aniden başlar ve orkestrayı scherzo benzeri bir bölüme bağlar. Brahms'ın karmaşık orkestrasyonunda yüksek yoğunluk hissedilir. Açılış Beethoven'ın 5. Senfonisi'ni andırır. Belki de bu, Brahms'ın bölüm boyunca yeniden ortaya çıkan kader motifini kullanmasından kaynaklanmaktadır. Bu hareketin merkezinde yinelenen noktalı ritim yatar ve bu ifade, bölümün her alt bölmesinde ortaya çıkar. Çoğu zaman bu tema, karmaşık melodilerin duyulmasından sonra orkestrayı bir araya getirir. Brahms, bu uzun açılış

⁵ George Grove. "The First Symphony of Brahms" *Musical Times*, 1 Mayıs 1905. s.318

hareketi boyunca dramatik etki için çeşitli tonlara modülasyon yapmıştır. Armonik dili karmaşık ve yoğundur ve hareketin do majör tonalitesinde huzur içinde bitmesi en şaşırtıcı noktadır. Bölüm sonat allegrosu formundadır.

İkinci bölüm mi majör tonalitesinde katlı lied formundadır. Brahms'ın yaylı çalgılar için yazdığı lirik ifadeler bu bölümün ön planındadır ve müzik ifadeleri çok yoğundur. Bu bölümde solo obua, klarnet ve baş keman önemli sololar icra eder. Brahms sololara bölüm boyunca yer vermiş ve bu uzun melodik çizgilere derinlemesine köklü armoniler eşlik eder. Müzik, doruklarda bir ses duvarı yaratacak şekilde akılcıca birbirine kenetlenmiştir ve karşı melodiler ve varyasyonları sergileyen daha narin bölümler de vardır. Bu hareket, solo kemanın final akorlarını yönettiği bir kırılmalı duygusuyla sona erer.

Üçüncü bölüm la bemol majör tonundadır. Sakin bir klarnet melodisiyle açılır. Birinci bölüm boyunca yaygın olan noktalı ritim, bu bölümde ters çevrilmiş olarak tekrar yüzeye çıkar. Rüzgâr esintisini andıran motifler akıcı biçimde tınlarken, yaylıların pizzicoları simetrik bir cevap oluşturur. Bu hareket, Brahms'ın tüm iç içe geçmiş melodiler arasında ince bir denge kurduğu için orkestrasyon tekniği olarak göze batar. Klarnet motifi, orkestrayı trio bölümüne geçirmek için geri döner. Trio bölümü, tonalite değişikliğinin yanı sıra zaman işaretinde de değişiklik gösterir. Şimdi dans gibi bir 6/8'de, müzik yeni si bemol majör tonalitesinde gelişir. Trio'nun kalbinde, yalnızca kısa süreli olan bir aşağı yönlü arpej kullanımı vardır. Allegretto bölümü tekrarı ile birlikte, temaların yeni varyasyonları ortaya çıkar. Bu, trio bölümünde duyulan üçlemeli motiflerin yumuşak hareketi ile coda bölümüne bağlanır.

Brahms'ın senfonisinin finali, açılış hareketi gibi, ana ton olan Do minör tonalitesinde başlar. Final, açılış hareketinde oluşan gerilimin başarılı bir şekilde çözülmesi ile dikkat çeker. Bir kez daha ağır ve karanlık bir girişle başlayan final, Beethoven'ın 9. Senfonisi'nden esinlenen ünlü "Alp Kornosu teması" ile devam eder. Karamsar bir pizzicato bölümü duyulduktan sonra müzik kısa bir röpriz ile kader motifine geri döner. Sergi bölümündeki görkemli melodiler, Brahms'ın olağanüstü melodik yaratıcılığını vurgular. Büyük ve güçlü melodi, yaylı çalgıların icrasından sonra, gelişme bölümü ile üflemeli çalgılara geçer. Açılış bölümünden gelen içeriğe dayanan ikinci bir tema tanıtılır. Burada, tema senfonide son kez tam haliyle çalınır. Şanlı kornolardan tatlı yaylılara kadar, bu tüm senfoninin en önemli noktalarından biridir.

Uzun bir coda bölümü müziği muzaffer bir şekilde sona ulaştırır ve do majöre modülasyon gerçekleşir. Açılış bölümündeki koro motifi tekrar duyulur ve senfonik

çift plagal kadanslarla biter. Dramatik final, Brahms'ın bakır üflemeli ve timpani cesur orkestra yazımını ile daha da yoğunlaşır.⁶

3. ESERİN İNCELEMESİ

3.1. Birinci Bölüm “Un poco sostenuto-Allegro-meno Allegro”:

6/8’lik tempo ile görkemli şekilde başlayan 1. Bölüm, 8 ölçümlük bir yükseliş ve “crescendo” sonunda 9. ölçüde yerini flüt, obua, fagot ve klarinetin ünison seslerine bırakır, Yaylıların pizzicatosu üzerinde tınlayan bu aralık atlamalı ünisonlara özellikle flüt ile birlikte çok dikkat edilmelidir. Şekil 1’de görülen 9. ölçüde ani piyanoya düşüş entonasyon uyumunu zorlayacaktır. Obuanın la bemol sesi tize dönük olup flüt ile uyum sağlasa da sonrasında gelen si bemol sesi alt ses aralığında (registerde) olduğundan ve pes kalacağından tiz düşünülmalıdır. Bir sonraki Fa-La bemol inişi aynı biçimde düşünülmesi ve egzersiz yapılırken bu bağlantılar tamamen bağlı çalışılmalıdır.

Şekil 1: Brahms 1. Senfoni 1. Bölüm 9-16. ölçüler⁷

29. ölçüdeki obua solo eserin ve Brahms senfonilerinin en önemli obua sololarından bir tanesidir. Orkestranın yüksek fortessi birden obuanın yalnızlığına dönüşür. Solo 6/8’lik ritmik bütünlük bozulmadan çalınmalıdır. Piyano başlayan ve re sesine kadar yükselen “crescendo” ve sonrasında “decrescendo” adım adım dengeli bir biçimde olmalıdır. Sol sesi sanki ikinci obua çalıyormuşçasına daha düz ancak diğer yükselen si-do-mi bemol-sol sesleri vibrato yoğunluğu artarak çalınmalı, re sesi ulaşılan zirve noktası olduğundan ifadenin yoğunluğu da o derece zirvede kalmalı ve sonrasında 31. ölçüden itibaren “decrescendo” simetrik biçimde

⁶ David A. McConnell, “Brahms – Symphony No. 1”,
<https://theclassicreview.com/beginners-guides/brahms-symphony-no-1-a-beginners-guide/>
 (12/09/2023)

⁷ https://imslp.org/wiki/Symphony_No.1%2C_Op.68_%28Brahms%2C_Johannes%29
 (12/09/2023)

sakinleşerek çalınmalıdır. 12. Ölçüdeki eklenti tema aynı derecede piyano çalınacağından sol sesine dikkat edilmeli bu küçük motifteki crescendo ifadeli ve belirgin olmalıdır. Tuner ya da başka bir enstrümandan (fagot) devamlı sol sesi sağlanarak solo yavaş bir şekilde sol sesi ile birlikte çalışılabilir, bu çalışmanın doğru entonasyona faydası olacaktır.



Şekil 2: Brahms 1. Senfoni 1. Bölüm 29-33. ölçüler⁸

Birinci bölümün Allegrosunda, 130. ve 138. ölçüler arasındaki obua solo kromatik olarak inen aralıklardan oluşmaktadır. Tizlerdeki kısa sesler (si, si bemol, la) uzun seslere (mi bemol, re, re bemol) bağlanmaktadır. Entonasyona dikkat edilmeli, alt notalara bağlantıda diyafram ile desteklenmeli, inişlerde seslerin pes olmamasına ve kopmadan bağlanmasına dikkat edilmelidir. Çok yavaş çalışılmalı, parmaklar perdelere yumuşak hareketlerle bağlanmalı ve bu çalışmayı yaparken vibrato yapılmamalıdır. Vibratonun kullanılmaması seslerin birbirine karşı dengeli olmasını ve diyaframdaki hassasiyetin daha bilinçli olmasını sağlayacaktır.



Şekil 3: Brahms 1. Senfoni 1. Bölüm 131-138. ölçüler⁹

206-224. ölçüleri arasındaki obua solo, flüt çalgısı ile ünisonudur. Bu solo flüt sanatçısı ile itina ile gözden geçirilmelidir, zira her enstrümancının üfleme tarzı ve enstrümanın teknik yapısı aynı olmaz. Obua sanatçısı bu soloyu tek nefeste icra

⁸ https://imslp.org/wiki/Symphony_No.1%2C_Op.68_%28Brahms%2C_Johannes%29
(12/09/2023)

⁹ https://imslp.org/wiki/Symphony_No.1%2C_Op.68_%28Brahms%2C_Johannes%29
(12/09/2023)

edebilse de, nefes alım yerleri flüt sanatçısına göre düzenlenmelidir. Bu sayede çalım birliği daha sağlıklı olacaktır.

Şekil 4: Brahms 1. Senfoni 1. Bölüm 206-224. ölçüler¹⁰

Flüt ile icra edilen fa diyez, sol, sol diyez sesleri ile daha rahat uyum sağlamak adına, orkestra sanatçısı yardımcı perdeler kullanabilmelidir. Bu pozisyonlar aşağıdaki gibi örneklenebilir:

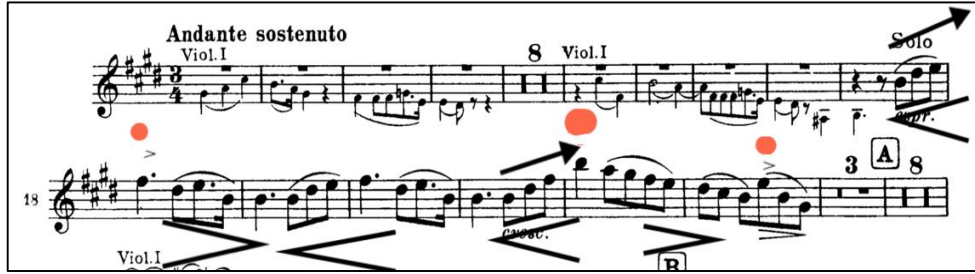
Şekil 5: Pozisyon Örnekleri¹¹

¹⁰ Gös. yer.

¹¹ Peter Veale, *Die Spieltechnik der Oboe*, Bärenreiter-Verlag, 1994, s.30

3.2. İkinci Bölüm “Andante Sostenuto”:

Bu bölümdeki obua solosu Brahms’ın obua çalgısına verdiği önemin anlaşıldığı, orkestra literatürünün en önemli sololarındandır. 17-23. Ölçüdeki obua solosu çok açık biçimde duyulan bir solodur. Auftakt göreceli olarak bağlı veya dil ile yumuşak bir şekilde ayrılarak çalınabilir ve çalışılmalıdır; asıl dikkat edilmesi gereken bu üç sesin birinci vuruştaki fa diyez sesine adeta o yöne gidiyormuşçasına ifadeli bir biçimde bağlanabilmesidir.



Şekil 6: Brahms 1. Senfoni 2. Bölüm 17-23. ölçüler¹²

Şekil 6’da müzikal ifadenin gittiği doğrultu, varış sesleri ve geriye çekilmesi gereken noktalar belirtilmiştir.

38-43. ölçüler arasındaki obua solo yalnız icra edildiği zaman zorluk farkedilmese de, orkestrada ile icra edildiğinde 40. ölçüden itibaren yaylı sazların senkop ritimleri üzerine çalındığından çalım zorluğu ile karşılaşılabilir. Canlı performansta şef dikkatle takip edilmelidir.



Şekil 7: Brahms 1. Senfoni 2. Bölüm 38-43. ölçüler¹³

Şekil 7’de müzikal ifade dolce legato (bağlı ve tatlı) biçiminde belirtilmiştir. Ağır tempoda düz bir ses çalıyormuşçasına çalışılmalı, parmaklar perdelere son derece yumuşak basmalıdır, bu sayede vurgu hissedilmeyecektir. 40. ölçüde re diyez sesi 2. alternatif perdeden alınmalıdır. 41. ölçüde vurgu ifadeleri çok hafif biçimde

¹² https://imslp.org/wiki/Symphony_No.1%2C_Op.68_%28Brahms%2C_Johannes%29
(12/09/2023)

¹³ Gös. yer.

uygulanabilir, ölçü sonundaki 3. oktav do diyez tiz olmamalıdır. 43. ölçü şeklinde görüldüğü gibi bağ sonları kısa tutulabilir.

3.3.3. Bölüm “Un poco allegretto e grazioso”:

Bu bölümde icracıyı zorlayacak seviyede solo yok denebilir. Dikkat edilmesi gereken 38-41. ölçüler arasındaki solo 130. ölçüde paralel biçimde tekrarlanır. Solo başlangıcı daha ağırlıklı, yoğun hava vererek, vibratolu düşünülebilir. Noktalı sekizlik notalar ifade bozulmadan çok ritmik olmalı, bütünlük bozulmamalıdır.

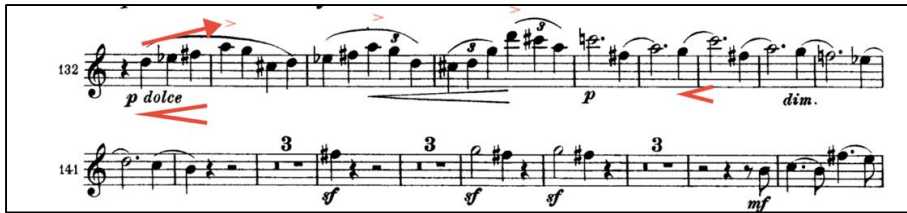


Şekil 8: Brahms 1. Senfoni 3. Bölüm 38-46. ölçüler¹⁴

Bölümde en çok dikkat edilmesi gereken nokta bölüm sonudur. Flüt ile ünison olan son la bemol sesi piyano üflenmesi gerektiğinden, son üç ölçüde entonasyona çok dikkat edilmelidir.

3.4. Dördüncü Bölüm “Adagio - piu andante - Allegro non troppo ma con brio - piu Allegro”

Bölüm ağır tempoda (Adagio) başlar. Flüt ile olan ünison sololar açık duyulmasada entonasyon uyumuna dikkat edilmelidir. Allegro bölümde 132-142. ölçüler arasında obua solo beklenmedik biçimde açık ve net biçimde karşımıza çıkar. Son derece ifadelî çalınmalıdır. İlk ölçü 2. ölçünün başındaki la sesine giden bir auktakt gibi düşünölmeli, ağırlığın ikinci ölçü başında olduğu belirtilmeli, aynı hassasiyet solo temasının zirveye ulaştığı 3. oktav re sesine de gösterilmelidir. 136. ölçüde aniden piyanoya (subito piyano) düşölmelidir. 136. ölçüden itibaren bağı sesler çok ifadelî çalınmalı cümle sonundaki (diminuendo) müzikal ifadesine uyulmasına özen gösterilmelidir.



Şekil 9: Brahms 1. Senfoni 4. Bölüm 132-142. ölçüler¹⁵

¹⁴ https://imslp.org/wiki/Symphony_No.1%2C_Op.68_%28Brahms%2C_Johannes%29
 (12/09/2023)

¹⁵ https://imslp.org/wiki/Symphony_No.1%2C_Op.68_%28Brahms%2C_Johannes%29
 (12/09/2023)

155-161. ölçüler de bir önceki solonun sanki çeşitlenmiş şeklidir. Noktalı 4'lükler ritminde ve ağırlık verircesine çalınmalıdır. Yükselen tize giden seslerde crescendo ve alçalan pese doğru giden seslerde tam tersi yapılabilir. Tema kısada olsa en küçük detaya özen gösterilmelidir.



Şekil 10: Brahms 1. Senfoni 4. Bölüm 155-161. ölçüler¹⁶

4. SONUÇ

Johannes Brahms'ın ilk senfonisinin obua sololarını inceleyen bu araştırmada ilk olarak, eserin bestelendiği dönem, zaman, bestecinin durumu, eserin yorumlanmasına katkı sağlayabilmesi açısından ayrıntılı biçimde incelenmiştir. Besteci klasik ve romantik dönem arasında çok önemli bir köprü görevi görmüş, kendisinden önce gelen geleneklerden kopmayarak kendi çizgisinde kalmıştır. Beethoven ve onun senfonilerinin izinden gitmiş olan Brahms'ın orkestrasyonu, form ve ritmik kalıpları başta olmak üzere birçok etkileşimin orkestra sanatçısı tarafından dikkate alınması, kültürel bilinç, icra ve ifadeye yönelik olumlu kolaylıklar sağlayacaktır.

Eserin ana teması, ilk bölümde tanıtılan ve diğer bölümlerde işlenen bir do minör temalı motiftir. Bu motif, Brahms'ın müziğinin karakteristik özelliklerinden biridir. Eser, klasik orkestrasyona uygun olarak yazılmıştır. İki flüt, iki obua, iki klarnet, iki fagot, dört korno, iki trompet, üç trombon, tuba, timpani ve yaylı çalgılar kullanılmıştır. İlk bölüm, do minör tonda, 4/4'lük ölçüde yazılmış bir sonat allegrosu formundadır. Brahms, bu bölümde klasik senfoninin geleneksel unsurlarını kullanmıştır. İkinci bölüm, fa majör tonda, 6/8'lik ölçüde yazılmış bir lirik bölümdür. Bu bölümde, Brahms'ın romantik yönleri öne çıkar. Üçüncü bölüm, sol minör tonunda, 3/4'lük ölçüde yazılmış bir scherzodur. Bu bölümde, Brahms, geleneksel scherzo formunu kendi üslubuyla yorumlamıştır. Dördüncü bölüm, C minör tonda, 2/2'lik ölçüde yazılmış bir rondodur. Bu bölümde, Brahms, klasik rondo formunu kullanarak eseri coşkulu bir şekilde sonlandırır. Brahms'ın ilk senfonisi, klasik ve romantik müziğin unsurlarını bir araya getiren önemli bir eserdir. Eser, Brahms'ın

¹⁶ Gös. yer.

orkestrasyon tekniklerinin gelişimini göstermenin yanı sıra, onun müzikal üslubunun temel özelliklerini de yansıtmaktadır.

Senfoninin tüm bölümlerinde klasik form ve öğeler hâkimdir. Brahms'ın ilk senfonisi ikinci bölümünde obuayı çok ön plana çıkarması, Beethoven'ın Eroicası'nın ikinci bölümünü akıllara getirir. Diğer bölümlerde yer alan obua sololarını incelediğimizde aynı şekilde Beethoven'ın müziğindeki ritmik yapıyı ve lirik ifadeleri görürüz.

Bu çalışmada eserdeki obua sololarına yönelik çalma ve çalışma teknikleri ile yorum önerileri sunulmuş bunun yanında kolaylık sağlaması açısından alternatif parmak pozisyonları belirtilmiştir.

Eserin obua partilerini ayrıntılı inceleyen başka bir çalışma olmadığı göz önüne alındığında, bu çalışmanın orkestra müzisyeni adaylarına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

BURKHOLDER, "Brahms and Twentieth-Century Classical Music". *19th Century Music*. Vol.8. No.1. University of California Press, 1984.

FORNER, Johannes. *Brahms: Ein Sommerkomponist*. Leipzig. Faber&Faber, 2007.

GROVE, George. "The First Symphony of Brahms" *Musical Times*, 1 Mayıs 1905.

REYNOLDS, Christopher. "A Choral Symphony by Brahms". *19. Century Music*. Vol.9. No1, 1985.

VEALE, Peter. *Die Spieltechnik der Oboe*, Bärenreiter-Verlag, 1994.

WATSON, Sara Ruth. "The Romantic Brahms". *The American Scholar*. Cilt 17. No.1, 1947-1948.

İnternet Tabanlı Kaynaklar

MCCONNELL, David A., "Brahms – Symphony No. 1",
<https://theclassicreview.com/beginners-guides/brahms-symphony-no-1-a-beginners-guide/> (12/09/2023)

https://imslp.org/wiki/Symphony_No.1%2C_Op.68_%28Brahms%2C_Johannes%29 (12/09/2023)

WOLFGANG AMADEUS MOZART'IN ÜÇ PİYANO İÇİN KONÇERTOSU ÜZERİNE BİR İNCELEME

*A REVIEW ON WOLFGANG AMADEUS MOZART'S CONCERTO FOR THREE
PIANOS*

Evrin TURAN*

Geliş Tarihi: 31.08.2023

Kabul Tarihi: 16.10.2023

(Received)

(Accepted)

Öz: Müzik tarihinin çığır açıcı bestecilerinden biri olarak kabul edilen, eserleriyle müzik tarihi ve eğitimine damga vuran, otuz beş yıllık kısa yaşamında altı yüzden fazla eser besteleyen Wolfgang Amadeus Mozart, olağanüstü doğaçlama yeteneği ve eserlerindeki melodik çeşitliliğiyle tüm müzik tarihçileri tarafından en üretken dahi besteci olarak kabul edilmektedir. Tüm müzik formlarında eser yazarak hem Klasik dönemdeki çağdaşlarını hem de kendinden sonraki dönemlerde yaşayan müzisyen ve bestecileri önemli derecede etkilemiştir. Mozart “konçerto” formunu müzik tarihinde önemli bir yer edinecek kadar geliştirmiş, özellikle piyanoyu orkestra önünde solo enstrüman olarak etkili bir konuma getirmiştir. Mozart’ın erken dönem eserlerinin bazıları klavsen için olsa da, enstrüman olarak o dönemde gelişmeye başlayan piyano, Mozart’ın eserleriyle daha da önem kazanmaya başlamıştır. Biri iki piyano, biri üç piyano için olan toplam yirmi yedi piyano konçertosu besteleyen Mozart, bu konçertolarda orkestra eşliğini oldukça zenginleştirerek soloyla orkestra arasındaki melodik ve armonik çeşitliliği zirveye taşımıştır. Bu araştırmada Mozart’ın yaşamı, kişiliği ve müziği ile birlikte piyano konçertoları hakkında kısa bilgiler verilmiş, doküman analizi yöntemi kullanılarak 1776 yılında bestelediği “Üç Piyano için Konçerto”su incelenmiştir. Üç bölümden oluşan konçertonun her bölümünden küçük nota örnekleri verilerek, bestecinin piyano partileri arasındaki tema ve cümle geçişlerini nasıl kullandığı, orkestra ve solistler arasındaki melodik çizgiler ve bölümlerdeki kısa kadanslar incelenmiştir. Bu incelemeler, konçertonun özellikle ülkemizde çok az tanınması ve az seslendirilmesi sebebiyle, eseri icra etmek isteyen piyanistlerin hem eseri tanınması hem de Mozart’ın bestecilik stiline ve müzikal dilinin bu konçertodaki etkisi hakkında bilgi edinmeleri açısından önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Wolfgang Amadeus Mozart, Piyano, Konçerto, Üç Piyano için Konçerto.

Abstract: Wolfgang Amadeus Mozart, considered as one of the pioneering composers in the history of music, whose works have left a significant impact on both music history and education, composed over six hundred pieces in his short thirty five year life. Renowned for his exceptional improvisational ability and the diversity of melodies in his compositions, Mozart is universally acknowledged by music historians as the most prolific genius composer. He composed works in all musical forms, significantly influencing both

* Öğr. Gör., Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı, Müzik Bölümü,
evrimturan@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1955-8157.

his contemporaries during the Classical period and musicians and composers living in subsequent eras. Mozart elevated the “concerto” form to a significant position in the history of music, particularly by positioning the piano as a solo instrument of influence in front of the orchestra. While some of Mozart's early works were intended for the harpsichord, the piano, an instrument that was beginning to evolve during that period, started to gain even more importance through Mozart's compositions. Composing a total of twenty-seven piano concertos, some for two pianos and others for three pianos, Mozart enriched the orchestral accompaniment in these concertos, elevating the melodic and harmonic diversity between the solo and the orchestra to new heights. In this study, brief information is provided about Mozart's life, personality, and music, along with his piano concertos. Using the method of document analysis, his composition “Concerto for Three Pianos” written in 1776, has been examined. The concerto, consisting of three movements, has been analyzed by providing small musical examples from each section. The study focuses on how the composer utilized themes and phrase transitions between the piano parts, examines the melodic lines between the orchestra and the soloists, and explores the brief cadenzas within the sections. These analyses hold significance, particularly due to the limited recognition and performance of the concerto in our country. They provide pianists interested in performing the piece with the opportunity to not only understand the composition but also gain insights into Mozart's compositional style and musical language as manifested in this concerto.

Keywords: Wolfgang Amadeus Mozart, Piano, Concerto, Concerto for Three Pianos.

1. GİRİŞ

18. yüzyılda her sanat akımında olduğu gibi müzikte de büyük değişimler meydana gelmiştir. Özellikle Avrupa’da gelişmekte olan Klasik batı müziğinde Barok dönem, zamanının en önemli bestecilerinden biri olan Johann Sebastian Bach’ın 1750 yılındaki ölümüyle sonlanmış, 18. yüzyılın ortalarına doğru yeni bir sanat akımına geçiş dönemi başlamıştır. Geç Barok dönemde (1680-1750) giderek kilise müziğinden uzaklaşmış, yeni arayışlar sonucunda Fransa’da resim ve mimaride yaygınlaşarak müzikte de daha çok Fransız klavsen müziğiyle özdeşleşen “Rokoko” adı verilen yeni bir dönem başlamıştır. Barok ve Klasik dönem arasında bir köprü görevi gören Rokoko dönemi, aslında Barok dönemin en büyük özelliği olan süsleme sanatına bir tepki olarak gelişmiştir. Mimaride olduğu gibi müzikte de sıklıkla kullanılan şatafatlı süslemeler, yerini daha sade ve yalın yapılara bırakmıştır. Barok müzikteki yoğun ve kusursuz kontrpuan yapıları, durmaksızın devam eden bas yürüyüşleri (*basso continuo*) gibi öğeler basitleştirilerek, Klasik dönemin sadeliğine bir geçiş hazırlamıştır. Polifonik yapılar azalarak melodi ön plana çıkmıştır. Rokoko dönemiyle beraber adı duyulan *galant stil* (*zarif, incelikli stil*) ise müzikte sadeliği ve aşırı süslemeli yapılardan arınmış, basit eşlikli melodik cümleleri temsil eder. Daha çok kilise ve saray müzikleri yapılan Barok dönem müziğinin aksine, Klasik dönemde artık halka hitap edilmeye başlanmış, saraylarda

verilen konserler yerini, rahatça müziğe ulaşılabilen şehirlerdeki büyük konser salonlarına bırakmıştır. Yaklaşık 18. yüzyıl ortalarına denk gelen Klasik döneme geçiş zamanında, armoni, kontrpuan ve melodilerdeki sadeleşmenin yanı sıra, enstrümanların da gelişimiyle klavsen ve klavikord gibi çalgılar yerini yavaş yavaş piyanoya bırakmıştır.

Müzikte “klasik” kavramı, örnek oluşturan evrensel mükemmelliği, tarihte iz bırakan akımların sentezini, üslup ve biçim özdeşliğini, orantıyı, dengeyi, saflığı, temizliği ve açıklığı içerir.¹ Bu dönemde “Viyana Klasikleri” adı verilen üç büyük besteci, J. Haydn (1732-1809), W. A. Mozart (1756-1791) ve L. van Beethoven (1770-1827), eserleri ve stilleriyle müzik tarihinin ve Klasik dönemin yapı taşlarını oluşturmuşlar, kendilerinden sonraki dönem ve bestecileri etkileyerek büyük ölçüde iz bırakmışlardır. Senfoni, opera, bale, neredeyse her çalgı için yazılan sonat ve konçerto formları, bu bestecilerle zirveye ulaşmıştır.

Enstrüman ve orkestraların gelişip değişmesiyle birlikte, piyano da orkestradaki klavyeli çalgı kimliğini yavaş yavaş terk ederek konserlerde orkestra önünde solo enstrüman olarak yer almaya başlamıştır. Senfoni, opera, oratoryo, kantat, oda müziği ve sonat gibi birçok formda eser yazmış olan W. A. Mozart, konçerto formunu, özellikle piyano konçertolarını tek başına geliştirerek popülerleştirmiştir.

1.1. Mozart’ın Kısa Yaşamı

Salzburg Başpiskoposluk Saray Orkestrası’nda kemancılık yapan, besteci ve teorisyen kimliğinin yanı sıra iyi bir pedagog da olan Johann Georg Leopold Mozart (1719-1787), hayatının büyük bir kısmında oğlu Wolfgang Amadeus Mozart ve ondan beş yaş büyük olan kızı Maria Anna Mozart’ı (takma adı Nannerl, 1751-1829) çok iyi ve donanımlı birer müzisyen olarak yetiştirmek için çabalamıştır. Özellikle 1756 yılında Salzburg’da dünyaya gelen oğlu Wolfgang’ın (vaftiz adıyla Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart) çok küçük yaşlarda müziğe olan olağanüstü yeteneğini fark ederek onu da kızıyla beraber yetiştirmeye başlamıştır. Henüz üç yaşındayken Maria Anna’nın klavsen ve keman derslerinde çalıştığı eserleri taklit ederek kulaktan çalmaya başlamasını, duyduğu hiçbir melodiyi bir daha unutmuyarak doğaçlamalar yapmasını, beste denemelerini ve öğrenmeye karşı olan tutkusunu fark eden Leopold Mozart, doğuştan yetenekli olan oğluna da klavsen ve keman eğitimi vererek kısa sürede bu enstrümanlarda ustalaştırmış ve küçük yaşta konserlere hazırlamıştır. Salzburg’un küçük bir şehir olması nedeniyle, daha büyük şehirlerde verilecek konserlerle daha geniş kitlelere çocuklarının adlarını duyurmayı

¹ Ahmet Say, *Müzik Ansiklopedisi*, 1. Baskı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2005, s. 509.

amaçlayarak, kızıyla oğlunu yanına alıp büyük çaplı bir Avrupa turnesine çıkmaya karar vermiştir. Klavsen, org ve keman çalarak bu enstrümanlarda ustalaşmasının yanı sıra Wolfgang, beş yaşında klavsen için ilk minuet'sini, sekiz yaşında ilk senfonisini, on bir yaşında ise ilk operasını bestelemiştir.

On iki yaşına kadar babası ve ablasıyla gittiği Münih, Mannheim, Prag, Viyana, Bratislava, Paris ve Londra gibi Avrupa'nın önemli merkezlerindeki saraylarda imparator ve krallara birçok konser vermiş, dönemin ünlü müzisyenleriyle tanışmış, küçük yaşına rağmen aristokratların ve onu dinleyen herkesin hayranlığını kazanarak Avrupa'da geniş kitlelere adını duyurmaya başlamıştır. Üç buçuk yıl süren bu uzun gezi sırasında keman-piyano sonatları, oda müziği ve orkestral yapıtlar bestelemeye başlayan Mozart, Salzburg'a döndüklerinde opera siparişleri almaya başlayarak sahne müziğine de yönelmiştir. 1763 yılında yeniden Viyana'ya giden Mozart ailesi, 1773 yılına kadar tekrar Avrupa'nın büyük şehirlerini kapsayan bir gezi ve İtalya turu yapmışlardır. On dört yaşında iken, ilk opera eseri "Lucia Silla" Milano'da çalındığı zaman Mozart kendini opera sahnelerine de, üstelik operanın vatani İtalya'da kabul ettirmiştir. Papa tarafından ona, o güne kadar sadece büyük ustalara layık görülen "Altın Mahmuz" nişanı ve şövalyelik berati verilmiştir.² Artık Avrupa'nın büyük şehirlerinde adını duyurmuş ve kendini iyi bir besteci olarak kanıtlamış olan Mozart, kalıcı bir iş bulma arayışlarıyla seyahatlere çıkmaya başlamıştır. 1777 yılında bu kez annesi Anna Maria Mozart ile birlikte Mannheim, Münih ve Paris'i kapsayan bir turneye çıkmış, ancak bu turne maalesef Paris'te annesinin ölümüyle tatsız bir şekilde son bulmuştur. Salzburg'a döndükten sonra 1779 yılında saray orgculuğu görevine başlamıştır.

Mozart'ın yaşadığı dönemde bir müzisyen olarak maddi kazanç sağlayarak geçinebilmek, saraylarda aristokratlar arasında yer edinerek iş bulabilmek ve tercih edilen bir müzisyen olabilmek için, otorite figürleriyle iyi anlaşarak "saray müzisyeni" olarak onların tüm isteklerini yerine getirmek gerekmektedir. Babası Leopold Mozart da Wolfgang'a küçüklüğünden itibaren para kazanabilmesi ve saraylarda iyi bir konuma sahip olabilmesi için soyluların emri altında çalışmayı, onlara itaat etmeyi empoze etmeye çalışmıştır. Ancak aydınlanma düşüncesinin iki büyük Fransız düşünürü J. J. Rousseau ve Voltaire'in öncülük ettiği, "her insanın eşit olduğu" ideali, sanat eserlerinde kendini göstermeye 18. yüzyılın ortalarında başlamıştır.³ Sanat eserlerinde ve yavaş yavaş müzikte de özgürlükçü fikirlerin

² Hale Duru Basmacıoğlu, "Wolfgang Amadeus Mozart Yaşamı ve Yapıtları", (Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, 2001), s. 3.

³ Elif Gökçe Tuğrul, "W. A. Mozart'ın Müziğini Şekillendiren Etkiler: Çağdaş Besteciler, Müzik Stil Ve Akımları, Toplumsal Koşullar", *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt 6, Sayı 35, 2017, s. 2109.

gelişmeye başladığı bu dönemde, özellikle Paris'e yaptığı gezilerde 1789 Fransız İhtilali öncesi Avrupa'da yayılmaya başlayan bu düşünce tarzından etkilenmiş olduğu düşünülen Mozart, dönemi için büyük bir atılım yaparak "saray müzisyeni" olmayı reddetmiştir. Hiçbir aristokrat figüre bağlı kalmadan, maddi kazanç sağlama konusunda büyük bir risk alıp serbest ve özgür çalışan bir müzisyen olarak hayatına devam etmek istemiştir. 1781 yılında Viyana'ya davet edilerek Salzburg'daki görevinden istifa etmiş, ancak Viyana'da da bu özgür çalışma isteği nedeniyle otorite altına girmeyi reddetmiş ve başpiskoposla anlaşamayarak yollarını ayırmıştır.

Mozart 1782 yılında Constanze Weber ile evlenmiştir. Öğrencilerine dersler vererek, yazdığı piyano konçertolarını kendi konserlerinde seslendirerek ve aldığı siparişler üzerine bestelediği eserlerle maddi geçimini sağlamıştır. 1791 yılındaki ölümüne kadar Viyana'da yaşamış, besteci olarak en verimli dönemini geçirdiği bu yıllarda Viyana'da ve diğer Avrupa şehirlerinde eserlerinden ve adından çokça bahsedilen, herkesin hayranlığını kazanan bir besteci olmuştur. Birer başyapıt sayılan en önemli eserlerini bu dönemde bestelemiştir. Viyana yıllarında bestelediği eserleri arasında piyano konçertolarının büyük bir kısmı, Saray'dan Kız Kaçırma (1782), Figaro'nun Düğünü (1786), Don Giovanni (1787) ve Sihirli Flüt (1791) operaları, oda müziği eserleri ve hastalığı yüzünden yatağa bağlı kaldığı dönemde tamamlamaya çalıştığı ancak bitiremeden hayatını kaybettiği için öğrencisi Franz Xaver Süssmayr (1766-1803) tarafından tamamlanan Requiem bulunmaktadır.

Mozart'ın ölümünden (1791) sonra eserlerinin tamamının kronolojik bir biçimde sıralanması için birçok defa revizyon yapılmıştır. Günümüzde son haliyle kabul edilen eser kataloğunun ilk listesini Avusturyalı müzikolog, besteci ve yayımcı olan Ludwig von Köchel (tam adı; Ludwig Alois Ferdinand Ritter von Köchel, 1800-1877) numaralandırmıştır. Eserler, açılımı *Köchel Verzeichnis* (Köchel Dizini) olan "K" veya "KV" harfleriyle gösterilen numaralarla K. 1'den K. 626'ya kadar numaralandırılmıştır.

1.2. Müziği ve Kişiliği

Wolfgang Amadeus Mozart, küçük yaşlardan itibaren farklı ülke ve şehirlere yaptığı seyahatlerde tanışıp etkilendiği birçok besteci ve müzisyen sayesinde, farklı stiller tanıyarak çok çeşitli formlarda eser bestelemiştir. Çok yönlü bir besteci olan Mozart senfoni, opera, konçerto, sonat, oda müziği ve dini eserler gibi birçok formda eser bestelemiştir. Beste yapmaya başladığı dönemde Avrupa'da hâkim olan ve Barok dönem müziğine karşı gelişen *galant stil*, Mozart'ın erken dönem eserlerinde de etkili olmuştur. Johann Sebastian Bach'ın ikinci büyük oğlu olan ve Rokoko'dan Klasik döneme geçişin en önemli bestecilerinden biri sayılan Carl Philipp Emmanuel

Bach (1714-1788), sonat ve konçerto formlarının oluşumunda diğer bestecilere öncülük etmiş, özellikle Haydn ve Mozart'a büyük ölçüde ilham veren bestecilerden biri olmuştur. Mozart 1764 yılında sekiz yaşındayken Londra seyahati sırasında tanıştığı "İngiliz Bach" olarak bilinen Johann Christian Bach'a (1735-1782) ve eserlerine büyük bir hayranlık duymuş, özellikle klavye sonatlarından çok etkilenmiş, yazdığı ilk piyano konçertoları bu sonatların uyarlamaları olmuştur. Opera konusunda ondan aldığı bilgiler doğrultusunda Salzburg'a döner dönmez bir opera bestelemeye başlamış olan Mozart yine bu dönemde yazmaya başladığı bir numaralı Mi bemol Majör KV. 16 senfonisini de Johann Christian Bach'ın etkisinde, onun senfonilerine benzer şekilde üç bölümlü olarak tamamlamıştır.⁴ Mozart'ın, Viyana'daki ilk yıllarında tanıştığı Joseph Haydn'ın (1732-1809) piyano sonatları ve yaylı dörrtlülerinden de oldukça etkilendiği görülmektedir. Onun kişiliği ve müziğine büyük hayranlık duyan Mozart, Haydn'ın eserleri üzerinde uzun süreler incelemeler yapmış ve onu çok ayrı bir yere koyarak kendine örnek almıştır.

Mozart'ın ileriki yaşlarında bile hiç değişmeyen çocuksu ve eğlenceli karakteri, eserlerinde olduğu gibi hayatının birçok yönünde etkili olmuştur. Her gittiği ortamda şakacı, neşeli ve enerjik olmayı başarmıştır. Bunun yanında etrafındaki insanlar tarafından sevildiğini sürekli olarak duymak isteyen bir çocuk olduğu, Mozart'ın pek çok biyografisinde geçen bir bilgidir. İçinde yaşadığı toplum tarafından kabul edilmek ve hem yakınları hem de tüm toplum tarafından sevilme ve ilgi görme isteği, Mozart'ın yaşamı boyunca devam edecektir.⁵ Yaşama çok bağlı, olağanüstü duyarlı bir yaratılıştaki sanatçı, eserlerinde küçük bir ayrıntıyı, bir olayı, bir duyguyu, etkiyi ya da özlemi, müzik diliyle açıkça anlatma gücünü temsil etmiştir.⁶

Doğuştan müthiş bir müzik kulağına sahip olan Mozart, bir kere duyduğu bir melodiyi bir daha asla unutmuyarak notaya dökabilen bir bestecidir. Çok küçük yaşta yazmaya başladığı eserlerden itibaren müziğinde armonik ve melodik zenginlik hâkim olmuş, yoğun duygusallık, derinlik ve zarafeti müzikte ustalıkla bir araya getirmiştir. Ayrıca müthiş doğaçlama yeteneği ve yaratıcılığıyla çok çeşitli melodi ve temalar ortaya çıkartarak hem aristokratlara hem de halka verdiği konserlerde herkesin hayranlığını kazanmayı başarmıştır. Mozart eserleriyle hem çağdaşlarını hem de ölümünden sonra yüzyıllar boyunca birçok besteciye etkilemiş; Beethoven,

⁴ Fikri Batuğhan Uzgören, "Mozart'ın Eserlerindeki Süs Notalarının Açılımı", (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2011), s. 5.

⁵ Elif Gökçe Tuğrul, "W. A. Mozart'ın Piyano Sonatları", (Sanatta Yeterlik Eser Metni Çalışması, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2015), s. 8.

⁶ Ahmet Say, *Müzik Ansiklopedisi*, 1. Baskı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2005, s. 509.

özellikle sonat ve konçertolarında Mozart'ın geliştirdiği formlardan oldukça etkilenmiştir. Schubert, Rossini, Chopin, Çaykovski gibi besteciler de gerek mektuplarında gerekse diyaloglarda onun müthiş müzisyenliğinden bahsetmiş ve kendilerine örnek almışlardır. Doğduğu ve yetiştiği ülkenin müzik sanatında izlenen ilkelere bağlı kalmadığı için, Alman müziğinin ulusallığı ile yetinmek yerine, İtalyan ve Fransız müziği etkilerini ağırlıklı olarak kattığından, evrensel bir bestecidir.⁷ Eserlerinde her yönden akıl almaz bir mükemmelliği yakalamış, bunu çok erken yaşlarda adeta çocukluk günlerinde başarmıştır. Günümüzde müzikte “klasik” sözcüğünün karşılığı Mozart ile özdeşleşmiş gibidir. Müzik tarihinde hiçbir besteci, yaşadığı çağın müziğini onun kadar temsil etmemiştir; ancak bu güncellik Mozart'ın çağlar ötesine ulaşmasına engel olmamıştır.⁸

1.3. Mozart'ın Piyano Konçertoları

Müzikte Klasik dönemde sonat, senfoni, opera ve konçerto gibi formlar gelişerek popülerleşmiş, birçok enstrüman için bestelenen konçertoların yanı sıra piyanonun icat edilmesiyle birlikte yazılan piyano konçertoları da oldukça önem kazanmıştır. Konçerto terimi, hem çekişmek, tartışmak, hem de birlikte çalışmak anlamına gelen Latince “concertare” kelimesinden türemiştir. Rönesans süresince kelimenin birbirine zıt iki anlamı olmuştur. İtalyanca “anlaşmak” ya da “birlikte çalmak” anlamında iken Almanca “yarışmak” anlamına gelmektedir.⁹

Esas itibarıyla, “ön planda yer alan bir veya birden fazla solo çalgı ile bu çalgıya/çalgilara eşlik etme konumundaki bir orkestranın birlikte seslendirdiği, üç bölümden kurulu bir büyük müziksel yapı” olarak tanımlanabilecek konçerto kavramı, Barok dönem boyunca “konçerto grosso”, “orkestral konçerto” ve “solo konçerto” olmak üzere üç farklı görünüm sergilemiştir. Klasik dönemde ise üç bölümden kurulu olma özelliği korunmakla birlikte, konçerto tanımına ilişkin olarak bir anlam daralması söz konusu olmuş ve genellikle tek bir solo çalgı ve orkestradan kurulu bir bünneyi ifade eden “klasik konçerto” kavramına ulaşılmıştır.¹⁰

“Konçerto” terimi ilk olarak 16. yüzyılın sonlarında ve 17. yüzyıl başlarında, geç Rönesans ve erken Barok dönem bestecileri tarafından yazılan orkestra eşlikli dini içerikli bir vokal müzik türü olarak ortaya çıkmıştır. İtalya ve Almanya'daki kilise ve şapellerde seslendirilen vokal-enstrümantal konçertolar, İtalya'da zamanla

⁷ Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, 5. Baskı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2003, s. 303.

⁸ Aydın Büke, *Mozart Bir Yaşam Öyküsü*, 1. Basım, Dünya Yayıncılık A.Ş., İstanbul 2006, s. 321.

⁹ Sıdıka Aslıhan Batur, “Barok ve Klasik Dönem Keman Konçertolarının Biçimsel Olarak Karşılaştırılması”, (Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, 2017), s. 9.

¹⁰ O. Türev Berki, “Mozart'ın Piyano Konçertolarına İlişkin Bir Çerçeve Kadans Modeli”, (Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, 1997), s. 1.

vokal müziğin yerini opera ve oratoryolara bırakmasıyla, İtalyan besteci Arcangelo Corelli (1653-1713) tarafından geliştirilen, tek solist yerine genellikle yaylı çalgılardan oluşan birkaç soliste eşlik eden büyük orkestra grubu için yazılmış olan “concerto grosso” (büyük konçerto) formuyla geç Barok dönemde modern şekline yaklaşmıştır. Barok dönem konçertolarında solist/solistler ve orkestranın geri kalanı bir çekişme içerisindedir; yine bir Barok dönem özelliği olarak sürekli bası devam ettiren klavsen veya çembalo da solist/solistler ve orkestra ile diyalogunu aralıksız olarak devam ettirir.¹¹ “Konçerto”, dönemin İtalyan stiline özgü bir kompozisyon olarak tasarlanmıştır ve özellikle Barok dönem sonlarında İtalya dışında da tüm besteciler, bu formun İtalyan tarzında nasıl besteleneceğini incelemişlerdir. Barok dönemde konçerto formunda eser yazan Tomaso Albinoni, Antonio Vivaldi, Pietro Locatelli, Giuseppe Tartini gibi İtalyan besteciler dışında Johann Sebastian Bach, Georg Philipp Telemann ve George Frideric Händel gibi Alman besteciler de İtalyan stilini benimseyerek konçerto yazan besteciler arasında bulunmaktadır. J. S. Bach (1685-1750) “kantat” olarak bildiğimiz birçok eseri için “konçerto” başlığını kullanmış ve *Brandenburg Konçertoları* ile bu formu geliştirmiştir. Barok dönemde yazılan konçertolarda solist olarak çoğunlukla yaylı ya da üflemeli çalgılar kullanılmıştır. İtalyan besteci Antonio Vivaldi (1678-1741), neredeyse dönemin tüm yaylı ve üflemeli çalgılarından oluşan çeşitli enstrüman grupları için bestelediği sayısı 460’tan fazla olan konçertosuyla, çağdaşları olan Händel ve Bach ile birlikte “konçerto grosso”nun en büyük bestecileri arasında yer almaktadır. Piyanonun icadından önce Barok dönemde J. S. Bach ve G. F. Händel’in org ve bazı klavsen konçertoları dışında, klavye konçertoları nispeten daha az bestelenmiştir. Klavsen ve klavikord yerini fortepiano’ya ve daha sonra modern piyanoya bırakırken, yeni enstrümanın daha zengin olan sesi, klavyeli enstrümanın solist olarak orkestra ile daha müzikal bir diyalog içinde olmasını sağlamıştır.

J. S. Bach’ın oğulları Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) ve Johann Christian Bach’ın (1735-1782) bestelediği klavye konçertolarının, Barok dönemden Rokoko’ya ve sonrasında Klasik döneme geçişte bir bağ oluşturduğu söylenebilir. Barok dönemin hem vokal hem de enstrümantal konçertolarında olduğu gibi, Klasik dönemde de konçertonun çıkış noktası İtalyan müziğidir. 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyıl boyunca konçerto, Almanya ve Avusturya’da da gelişmeye başlamış ve halka açık konserlerde bestecilerin virtüözitelerini gösterdiği geleneksel bir form haline gelerek Klasik

¹¹ Damla Ece Kurtuluş, “Klasik Dönem Özellikleri ve Wolfgang Amadeus Mozart’ın No. 1 ve No. 2 Keman Konçertolarının Yapılan Müzikal Analizlerinin Karşılaştırılarak İncelenmesi”, (Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, 2019), s. 21.

dönemde zirveye ulaşmıştır. Birçok besteci tarafından çok çeşitli enstrümanlar için yazılan sayısız konçerto vardır. Bunların arasından piyano ve keman, çoğu besteci tarafından başlıca enstrüman olarak kullanılmıştır.¹² Barok dönemde gelişen birden fazla solistin yer aldığı *konçerto grosso* formu, müziğin her bakımdan sadeleştiği Klasik dönemde nadiren kullanılarak popülerliğini yitirmeye başlamış, çoklu solist kavramı da tek solistli yapıya dönüşmüştür. Mozart'ın keman ve viyola için yazdığı *senfoni konçertant*, flüt ve arp için konçerto, iki ve üç piyano için konçertoları ile Beethoven'ın keman, viyolonsel ve piyano için yazdığı *üçlü konçerto (triple concerto)*, bu formun Klasik dönemdeki en iyi örneklerindedir.

Klasik konçerto kavramının kökeninde sonat biçiminin yatmakta olduğu bilinen bir gerçektir. Zira, Klasik dönemden başlamak üzere, üç bölümlü standart bir konçertoda “en uzun ve kapsamlı bölüm” olma özelliğini gösteren ilk bölüm, tıpkı bir sonatın birinci bölümü gibi “Sonat-Allegro” biçiminde yazılmaktadır.¹³ Standart “hızlı-yavaş-hızlı” üç bölümden oluşan konçerto formu, Viyana klasikleri J. Haydn, W. A. Mozart ve L. van Beethoven'ın konçertolarıyla son şeklini almış, birinci bölümler “sonat formu”nda, son bölümler ise Haydn'ın bazı konçertolarındaki “menuet”ler dışında genellikle “rondo” formunda bestelenmiştir.¹⁴

Klasik dönem konçertolarında solo çalgı ya da solo çalgılar ile orkestrayı oluşturan taraflar, bir bakıma birbirini bütünler. Bu yönüyle konçerto formu, solo çalgı ile orkestranın diyalogu sayılabilir. Diyalog, müzik düşüncelerinin karşılıklı irdelenmesini, soru ve cevapları, karşıtlıkları ve onaylamaları, özetle dinleyiciyi saran müzikal bir tartışmayı içerir.¹⁵ Yazdığı eserlerle her anlamda Klasik döneme damgasını vuran ve müzik tarihinde iz bırakan Wolfgang Amadeus Mozart, konçerto formunun gelişimine büyük katkıda bulunarak “klasik piyano konçertosu”nu zirveye ulaştırmıştır. Solo çalgı ile orkestra arasındaki diyalogun estetik değerini ilk belirleyen C. P. Emmanuel Bach olmuş, Mozart da özellikle piyano konçertolarının orkestral değişimini zenginleştirerek işlemiş ve orkestranın etkinliğine egemen olmuştur.¹⁶ Konçertolarının tamamı göz önünde bulundurulduğunda Mozart'ın

¹² Meehyun Rhee, “A Background and an Analysis of Mozart's Piano Concerto No. 24 in C Minor, K. 491: Aids Towards Performance”, (Doktora Tezi, Ohio State University, 1992), s. 2.

¹³ O. Türev Berki, “Mozart'ın Piyano Konçertolarına İlişkin Bir Çerçeve Kadans Modeli”, (Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, 1997), s. 2.

¹⁴ The Classical Concerto, <https://www.britannica.com/art/concerto-music/The-Classical-concerto-c-1750-1830> (11.08.2023).

¹⁵ Ahmet Say, *Müzik Ansiklopedisi*, 1. Baskı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2005, s. 289.

¹⁶ Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, 5. Baskı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2003, s. 306.

stilin nasıl geliştiği ve bir bütün olarak Klasik stilin nasıl ortaya çıktığı fark edilmektedir. Mozart ve konçertoları olgunlaştıkça, müzik tarihi de yeni bir aşamaya ulaşmıştır. Döneminin en iyi klavye icracılarından biri olan Mozart'ın piyano konçertoları, enstrümantal eserleri arasında özel bir yere sahiptir. Piyano için yazdığı solo eserlerde enstrümanın tüm şarkılama ve ifade olanaklarını kullanan besteci, halka açık konserlerde kendisi seslendirmek üzere yazdığı piyano konçertolarıyla virtüözite ve üstün yeteneğini sergilemiş, hayatının sonuna kadar konçerto bestelemeyi sürdürmüştür. Bu nedenle çağdaşları olan diğer bestecilerle karşılaştırıldığında Mozart, konçertoları ile teknik gösteriden çok melodinin önemini vurgulayan bir besteci olmasıyla öne çıkmıştır.¹⁷ Konçertolarının kimisinde komik opera öğelerini, kimisinde İtalyan lirizmini, kimisinde trajik özellikleri, kimisinde ise kahramanlık karakterini yansıtırken pekiştirdiği form kavrayışından hem ödün vermemiş hem de katı bir biçimciliğe düşmemiştir.¹⁸ Mozart'ın ölümünden kısa bir süre sonra ilk defa Viyana'ya gelen Beethoven'ın, konser repertuvarlarında Mozart'ın konçertoları önemli bir yer edinmiştir.

Mozart, 1'den 27'ye kadar numaralandırdığı piyano konçertolarının çocukluk yıllarında yazdığı ilk dört tanesini, aynı dönemde yaşamış olan J. Schobert, J. G. Eckard, H. Raupach, L. Honauer, C. P. E. Bach ve J. C. Bach gibi birçok bestecinin klavye sonatlarından uyarlamıştır. Johann Christian Bach'ın klavye sonatlarından uyarladığı sonraki üç konçertoyu ise numaralandırmamıştır. 1773 yılında yazdığı 5 numaralı piyano konçertosu, Mozart'ın bu türde yazdığı ilk orijinal yapıtıdır. 1773-1779 yılları arasında Salzburg'da yaşadığı dönemde yazdığı konçertolar daha çok *galant stilde*dir. 7 numaralı “Üç Piyano için Konçerto”yu ve ablası Nannerl ile birlikte seslendirmek için bestelediği 10 numaralı “İki Piyano için Konçerto”yu bu dönemde bestelemiştir. Viyana'ya taşındığı 1782 yılından itibaren yazdığı konçertoları Mozart, Viyanalılarının sevgisini ve ilgisini kazanmak için onların zevk ve anlayışına göre bestelemiştir. Bu konçertolarda, önceki konçertolara göre yapı daha karmaşık ve cesurdur; daha önce fazla gelişmemiş olan solo ve orkestra arasındaki ilişki yaklaşmış ve çeşitlenmiştir; orkestrasyon daha zenginleşmiştir. Bu konçertolar duygusal açıdan önceki konçertolarından farklıdır; her bir

¹⁷ Meehyun Rhee, “A Background and an Analysis of Mozart's Piano Concerto No. 24 in C Minor, K. 491: Aids Towards Performance”, (Doktora Tezi, Ohio State University, 1992), s. 2.

¹⁸ Ahmet Say, *Müzik Ansiklopedisi*, 1. Baskı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2005, s. 290.

konçertonun ayrı bir kişiliği vardır ve temaların dramatik ve bireysel karakteri önem kazanmıştır.¹⁹

Mozart'ın piyano konçertoları genel olarak benzer karakteristik yapılar barındırmaktadır. Üç bölümden oluşan konçertoların ilk bölümleri sonat-allegro formundadır ve tüm orkestranın (tutti) solistler olmadan çaldığı bir girişle başlar. Birinci bölümün sonlarına doğru solistin tek başına çaldığı ve teknik becerilerini gösterdiği bir *kadans* yer alır ve solistin kadansı bitirmesinin ardından yine orkestranın kapanışıyla sona erer. Eldeki bilgilere göre, önceleri, ilişkin olduğu birinci bölümün temaları üzerine solist tarafından doğaçlanarak (emprovize edilerek) seslendirilen ve dolayısıyla “önceden bestelenmiş ve notaya alınmış” bir hüviyete sahip olmayan kadanslar, Wolfgang Amadeus Mozart ile birlikte, besteciler tarafından yazılmaya başlamış; böylelikle söz konusu doğaçlama geleneği zaman içinde giderek zayıflamış ve günümüzde ise hemen hemen ortadan kalkmıştır.²⁰ Mozart'ın piyano konçertolarının ikinci bölümlerine bakıldığında (bir *Romance*, bir *Allegretto*, bir *Adagio* ve üç *Larghetto* bölüm dışında) genellikle *Andante* başlığında olduğu görülmektedir. Üçüncü bölümler ise 17 ve 24 numaralı iki konçertonun varyasyon formunda olan son bölümleri dışında *Rondo* formunda yazılmıştır.

2. ÜÇ PİYANO İÇİN KONÇERTO

Mozart'ın birden fazla solist için bestelediği konçertoları arasında bulunan 7 numaralı “Üç Piyano için Konçerto” (K. 242, Fa Majör), bestecinin “Salzburg Konçertoları” arasında yer alır. Mozart bu konçertoyu yirmi yaşındayken, Salzburg'un zengin ve önde gelen ailelerinden biri olan ve aynı zamanda sanat hamisi olarak şehrin tarihinde önemli bir rol oynayan Lodron ailesinden aldığı sipariş üzerine bestelemiştir. Kontes Antonia Lodron tarafından kızları Aloysia ve Giuseppa ile birlikte çalmak üzere sipariş edilen konçerto, bu sebeple “Lodron” olarak adlandırılmaktadır. Mozart konçertoyu Şubat 1776 tarihinde tamamlamış, 1780 yılında ise Salzburg'da kendisi ve başka bir piyanistin seslendirebilmesi için, iki piyano versiyonunu yeniden düzenlemiştir. Ayrıca ablası Nannerl'in günlüğüne göre, Salzburg Mirabell Palace'ta 3 Eylül 1780 tarihinde Wolfgang ve ablası bu konçertonun iki piyano versiyonunu birlikte seslendirmiştir.

¹⁹ Elif Gökçe Tuğrul, “W. A. Mozart'ın Piyano Sonatları”, (Sanatta Yeterlik Eser Metni Çalışması, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2015), s. 42.

²⁰ O. Türev Berki, “Mozart'ın Piyano Konçertolarına İlişkin Bir Çerçeve Kadans Modeli”, (Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, 1997), s. 2.

Kontes Antonia Lodron hem aynı sokakta oturmaları hem de o dönemde soyluların sık sık müzik performansları sergilediği ve Kontes'in ev sahipliği yaptığı Palatioun Lodronicum'un konser salonunda birlikte konserler vermeleri sebebiyle Mozart ile zaman içinde güzel bir dostluk kurmuştur. Mozart, Kontes'in büyük kızları Aloysia ve Josephine'e, ablası Nannerl ise daha küçük olanlara piyano dersleri vermiştir. Sıklıkla Lodron'ların evinde bulunmaları ve özellikle Kontes Antonia'nın kendisine olan hayranlığı sebebiyle Mozart, birçok eserini Kontes'e ithaf etmiştir. Literatürde "Lodron Serenatları" olarak bilinen iki divertimentoyu Kontes'in doğum günü için bestelemiş, kızları ile birlikte çalmak üzere sipariş edilen "Üç Piyano için Konçerto"yu da Kontes'e ithaf etmiştir.

Orkestrasyonda iki obua, iki korno ve yaylı çalgıları (1. ve 2. keman, viyola, viyolonsel, kontrbas) kullanan Mozart, konçertodaki üç ayrı piyano partisini aile üyelerinin her birinin kendi seviyesine göre performans sergilemesini sağlamak için, ustaca "kişiye özel" bir yaklaşımla bestelemiştir. Birinci ve ikinci piyano partisini Kontes Antonia ve büyük kızı Aloysia için, üçüncü ve daha sade olan piyano partisini ise küçük kız Giuseppa için yazmıştır. Melodik cümlelemeler ve teknik pasajlar ağırlıklı olarak birinci ve ikinci piyano partisindedir. Kadanslarda da aynı şekilde üçüncü piyano, diğer iki partinin teknik pasajları ve melodik yapısının yanında daha çok armonik temeli oluşturarak diğer partilere eşlik etmektedir. Mozart, üç piyano partisindeki polifonik unsurları zarif ve ustaca kullanmış, piyano partilerinde karşılıklı olarak kullandığı dengeli diyaloglarla üç piyanonun akustik olarak yol açabileceği ses yoğunluğunu hafifleterek tek piyano gibi duyulmasını sağlamıştır. Avusturyalı şef ve piyanist Manfred Huss (d. 1982) konçertoyu, "müzikal çizginin üç piyanist arasında oldukça keyifli bir şekilde paylaştırıldığı gerçek bir müzikal şaka" olarak adlandırmaktadır.

2.1. Birinci Bölüm

Konçertonun sonat formunda olan fa majör tondaki ilk bölümü *Allegro*, 4/4'lük ölçü birimindedir ve iki yüz altmış beş ölçüden oluşur. Orkestra, solistlerin daha sonra zarif detaylarla tekrarlayacağı temaları marş benzeri bir motifle başlayarak kırk dokuz ölçülük tam bir sergi içerisinde sunar. Daha sonra solistler temaları orkestra eşliğinde ikinci bir sergi olarak duyururlar. Klasik sonat-allegro formunda olduğu gibi bu sergiyi bir gelişme kısmı, sonrasında da yeniden sergi takip eder. Üç solistin tek başına seslendirdiği ve tüm bölümden motifler barındıran yirmi ölçülük kısa bir kadansın ardından, bütün orkestranın (tutti) solistler olmadan çaldığı kodayla bölüm sona erer.

Şekil 1. Birinci bölüm, 1-8. ölçüler²¹

Şekil 2. Birinci bölüm, 50-52. ölçüler²²

Şekil 1’de birinci bölümün ilk sekiz ölçüsündeki orkestra girişini, Şekil 2’de ise orkestranın eserin en başında çaldığı marş benzeri girişi üç solistin ellinci ölçüde tekrarlayarak esere başladığını görmekteyiz. Birinci ve ikinci temayı piyano partileri arasında ustaca bölüştürmüş olan Mozart, kimi zaman cümleleri de partiler arasında değişimli olarak devam ettirmiş, solistlerin partilerini arka arkaya çalmasıyla tek bir cümle halinde duyulmasını sağlamıştır.

²¹ [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/11/IMSLP516495-PMLP15356-Mozart_Pf_Concerto_7_K242_Allegro_\(etc\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/11/IMSLP516495-PMLP15356-Mozart_Pf_Concerto_7_K242_Allegro_(etc).pdf) (18.08.2023).

²² Wolfgang Amadeus Mozart, *Konzert für Drei Klaviere und Orchester F-Dur Nr.7 / KV. 242 ("Lodron-Konzert")*, Edition Peters Nr. 8807, 1996, s. 6.



Şekil 3. Birinci bölüm, 194-197. ölçüler²³

Şekil 3'te, birinci ve ikinci piyanoda tek çizgi halinde devam eden cümlemeye bir örnek görebiliriz. Yüz doksan dördüncü ölçüde birinci piyanonun başladığı on altılık pasajlardan oluşan cümleye, sonraki ölçünün üçüncü vuruşunda ikinci piyano devam etmekte, her ölçüde karşılıklı olarak parti değişimleriyle müzikal çizgi sürmektedir. Eser boyunca bestecinin çok kullandığı bu tarz cümlelerde, pasajları ve nüansları tek piyano çalıyormuş gibi duyurmak ve aynı tuşe kontrolüyle hassas bir şekilde icra etmek, eserin en zor yanlarından biridir.

²³ Wolfgang Amadeus Mozart, *a.g.e.*, s. 25.

Şekil 4. Birinci bölüm, 213-225. ölçüler / Kadans, 1-13. ölçüler²⁴

Şekil 4'te birinci bölümün yirmi ölçülük kadansının ilk on üç ölçüsünü görmekteyiz. Gelişme kısmından motifler içeren kadansta Mozart, yine bölüm içerisinde olduğu gibi on altılık yürüyüşleri ve tematik ilerlemeyi genel olarak birinci ve ikinci piyanoya yazmıştır. Üçüncü piyano partisi daha çok armonik yapıyı destekleyen eşlik konumunda ve diğer iki partiye göre daha sade bir yapıdadır. Solistlerin kadansı bitirmesinin ardından orkestra on dört ölçülük bir tuttiyle bölümü bitirir.

2.2. İkinci Bölüm

Konçertonun si bemol majör tonundaki ikinci bölümü olan *Adagio*, yine 4/4'lük ölçü birimindedir ve sekiz ölçülük kadanla beraber toplam yetmiş üç

²⁴ [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/11/IMSLP516495-PMLP15356-Mozart_Pf_Concerto_7_K242_Allegro_\(etc\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/11/IMSLP516495-PMLP15356-Mozart_Pf_Concerto_7_K242_Allegro_(etc).pdf) (18.08.2023).

ölçüden oluşmaktadır. Uzun, vokal benzeri melodik çizgilerin ve lirik temaların bulunduğu ikinci bölümde Mozart, partisyonda “con sordino” ifadesini kullanarak yaylı çalgıların bu bölümü sürdikle seslendirmesini istemiş, böylelikle çok daha *leggiero* (hafif) bir ton ve dingin bir atmosfer ortaya çıkarmıştır.



Şekil 5. İkinci bölüm, 13-15. ölçüler²⁵

İkinci bölümün başında orkestranın temayı duyurduğu on iki ölçülük girişin ardından, on üçüncü ölçüde birinci piyano aynı temaya giriş yapar (Şekil 5). Birinci solist cümleyi devam ettirirken on dördüncü ölçüde diğer iki solist de temaya katılarak eşlik ederler.

Bölüm boyunca temalar, birinci ve ikinci piyano arasında değişimli olarak devam eder. Mozart, karşılıklı diyaloglar halinde devam eden bu temalara otuz ikilik notalardan oluşan bir eşlik partisi ekleyerek oldukça zengin armonik ve polifonik bir yazı oluşturmuştur. Temada olduğu gibi eşlik partisi de solistler arasında değişimli olarak çalınmaktadır. Üçüncü piyano partisi ise bu bölümde de çoğunlukla sekizlik notalardan veya akorlardan oluşan bir yapıdadır.

²⁵ Wolfgang Amadeus Mozart, *Konzert für Drei Klaviere und Orchester F-Dur Nr.7 / KV. 242 ("Lodron-Konzert")*, Edition Peters Nr. 8807, 1996, s. 40.

The image displays a musical score for Piano Concerto No. 7, K. 242, by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is in G major and 2/4 time. It features three systems of music, each with a piano part and a cadenza. The first system starts at measure 63 (1), the second at 63 (3), and the third at 67 (5). The cadenzas are marked 'Cadenza' and include dynamic markings like 'f' and 'p'.

Şekil 6. İkinci bölüm 63-69. ölçüler / Kadans 1-7. ölçüler²⁶

²⁶ [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/11/IMSLP516495-PMLP15356-Mozart_Pf_Concerto_7_K242_Allegro_\(etc\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/11/IMSLP516495-PMLP15356-Mozart_Pf_Concerto_7_K242_Allegro_(etc).pdf) (18.08.2023).

Mozart konçertonun ikinci bölümünde, tüm tematik motifleri birleştirdiği sekiz ölçülük kısa bir kadans yazmıştır (Şekil 6). Yukarıdaki örneğin dışında kalan kadansın son ölçüsünde, birinci ve ikinci piyano dominant tonda yaptıkları dört vuruşluk trille kadansı bitirir ve bölümün kapanışını orkestraya bırakırlar. Orkestra ise üç ölçülük kısa bir tuttiyle bölümü bitirir. Notasyona bakıldığında üç piyano partisi çok dolu gibi görünse de Mozart partiler arasındaki tema geçişlerini, polifonik ve müzikal unsurları ustalıkla bölüştürmüş, icra edilirken hiçbir ses karmaşası ve yoğunluğu olmadan, sade melodilerle oldukça zarif duyulmasını sağlamıştır.

2.3. Üçüncü Bölüm

Konçertonun ana tonu olan fa majör tonalitesindeki *Rondo: Tempo di Minuetto* başlığını taşıyan son bölümü, o dönemde popüler olan saray danslarından *menüet*'nin dans özelliklerini taşıyan 3/4'lük ölçü biriminde iki yüz on iki ölçüden oluşan zarif bir *rondo*'dur. Her biri farklı karakterdeki bölmelerin, ana temanın (A teması) her tekrarından sonrasına yerleşmesinden oluşan *rondo* formunu Mozart bu bölümde, her biri kendi karakteristik özelliğini taşıyan farklı kısımları gerek orkestrada gerekse piyano partilerinde ustaca kullanmıştır.

Rondo.

SOLO
Tempo di Menuetto.

Oboi.

Corni in F.

Pianoforte I.

Pianoforte II.

Pianoforte III.

Şekil 7. Üçüncü bölüm, 1-7. ölçüler²⁷

Diğer iki bölümün aksine konçertonun son bölümünün girişini orkestra değil, birinci ve ikinci piyano yapar (Şekil 7). Tema birinci piyanodadır ve solistlerin çaldığı sekiz ölçülük girişin ardından A temasını orkestra tekrar eder.

²⁷ Gös. yer.



Şekil 8. Üçüncü bölüm, 16-22. ölçüler²⁸

Şekil 8’de, Mozart’ın her bir piyano partisinde devam ettirdiği cümlelemelere örnek bir pasaj görmekteyiz. Diğer bölümlerde olduğu gibi son bölümde de üçüncü piyano partisinin performansı diğerlerine göre nispeten daha hafiftir. Mozart üçüncü piyano partisinde kimi zaman sekizlik, kimi zaman da temada bulunan üçleme motifi kullanarak, diğer iki piyanonun melodi ve temalarını renklendirmektedir.



Şekil 9. Üçüncü bölüm, 55-59. ölçüler, birinci piyanonun kadansı²⁹

Mozart konçertonun bu bölümünde ana tema dışındaki kısımlardan A temasına geçişleri, solistlere yazdığı doğaçlama tarzındaki küçük kadanslarla bağlamıştır. Üçüncü piyano partisini Kontes’in küçük kızının çalması sebebiyle kadansları yalnızca birinci ve ikinci piyanoya yazmış (Kontes ve büyük kızı), bu kısa kadanslarla onlara amatör olarak da olsa iyi birer piyanist olduklarını gösterme şansı tanımıştır. Şekil 9’da bu kadansların ilkinin görmekteyiz. Üç solistin elli dokuzuncu ölçüye kadar orkestrayla beraber getirdikleri cümle dominant tonda kalarak, elli

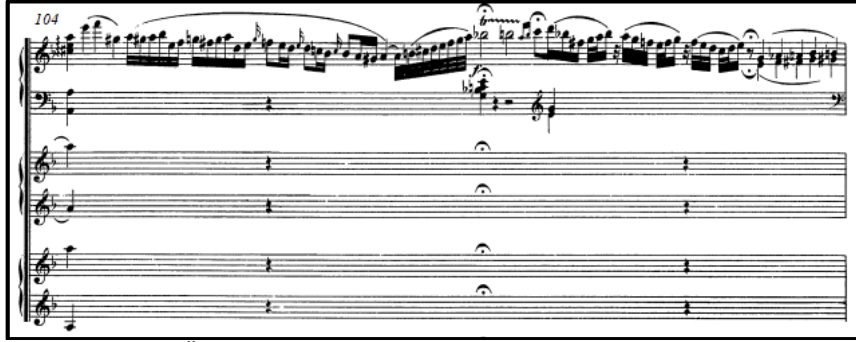
²⁸ Gös. yer.

²⁹ Gös. yer.

dokuzuncu ölçüde birinci piyanonun kadansına bağlanır. Birinci piyano kadansını bitirdikten sonra sekiz ölçümlük A temasını tek başına seslendirir (Şekil 10) ve ardından aynı temayı orkestra çalar.



Şekil 10. Üçüncü bölüm, 60-67. ölçüler³⁰



Şekil 11. Üçüncü bölüm, 104. ölçü, ikinci piyanonun kadansı³¹



Şekil 12. Üçüncü bölüm, 105-112. ölçüler³²

Minör tondaki C kısmından sonra A temasına geçişi bu kez kadansıyla ikinci piyano yapar (Şekil 11). Kadansın bitiminde bir öncekine benzer şekilde A temasını bu kez ikinci solist tek başına seslendirir ve temayı orkestraya bırakır. İkinci piyanonun çaldığı bu A temasını Mozart küçük süslemeler ve senkoplu ritmik yapılarla renklendirerek hem temayı sıkıcılıktan uzaklaştırmış hem de kendi neşeli ve çocuksu karakterini yansıtmıştır (Şekil 12).

³⁰ Gös. yer.

³¹ Gös. yer.

³² Gös. yer.



Şekil 13. Üçüncü bölüm, 189-192. ölçüler, birinci ve ikinci piyanonun kadansı³³

Eserin son kez tekrarlanan A temasına geçişte ise Mozart birinci ve ikinci piyanonun birlikte çaldığı bir kadans yazmıştır (Şekil 13). Burada iki solist partilerini *unison*³⁴ olarak seslendirmektedir. Bu kadansta iki parti arasındaki tek fark, ikinci piyanonun aynı pasajı birinci piyanodan bir oktav aşağıda çalmasıdır. Çok basit görünmesine rağmen bu kadansta ritmik hareketleri ve beklemeleri iki solistin tamamen aynı anda yapması oldukça zordur ve dikkatli bir beraberlik gerektirir.



Şekil 14. Üçüncü bölüm, 193-202. ölçüler³⁵

³³ Gös. yer.

³⁴ *Unison*; Latince *unisonus* (aynı ses) kelimesinden türemiştir. Müzikte seslerin aynı perdeden aynı anda çalınmasına verilen isimdir.

³⁵ [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/11/IMSLP516495-PMLP15356-Mozart_Pf_Concerto_7_K242_Allegro_\(etc\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/11/IMSLP516495-PMLP15356-Mozart_Pf_Concerto_7_K242_Allegro_(etc).pdf) (18.08.2023).

İki piyanonun birlikte seslendirdiği son kadansın ardından bu kez A temasını üç piyano hep beraber çalarlar (Şekil 14). İkinci piyano birinci piyanodan bir oktav aşağıda *unison* olarak, üçüncü piyano ise ana tonun üçlü aşağısından sekiz ölçülük temayı son kez seslendirirler ve bitirişi orkestraya bırakırlar. Orkestra da A temasının on iki ölçülük son bir sergisiyle eseri sonlandırır.

3. SONUÇ

Wolfgang Amadeus Mozart'ın piyano konçertoları hem kendi eserleri arasında hem de müzik tarihinde, konçerto formunun gelişimi ve "klasik konçerto" formuna ulaşması açısından önemli bir yere sahiptir. Mozart bu eserlerindeki orkestral zenginlikle, sade ve zarif ama çok çeşitli melodik ve armonik unsurlarla klasik piyano konçertosunu en parlak haline ulaştırmıştır. Bestelediği yirmi yedi adet piyano konçertosunun yirmi beş tanesi solo piyano ve orkestra için, bir tanesi iki piyano ve orkestra (K. 365, No. 10) bir tanesi de üç piyano ve orkestra (K. 242, No. 7) içindir. Bu araştırmada incelenen *Üç Piyano için Konçerto*, diğer konçertolara göre daha az tanınmakta ve icra edilmektedir. Mozart, eserde bulunan üç piyano partisinin her birine tematik anlayışı dengeli bir biçimde dağıtmış, üçüncü piyano partisini diğer partilere göre nispeten daha sade ve armonik yapıyı belirleyen eşlik partisini konumunda bestelemiştir. Eserde üç solistin partilerini icra ederken, cümleleri tek piyano çalıyor gibi müzikal bir bütünlük içinde seslendirmesi gerekir. Eserde piyanistik açıdan teknik olarak zor pasajlar bulunmasa da müzikal anlamda çok ayrıntılı bir çalışma gerektirmektedir. Her solistin kendi partisini seslendirirken diğer solistlerin çaldığı partileri de çok iyi dinlemesi, kendinden önce bir cümle başlamışsa ve onu devam ettiriyorsa kendi partisine aksansız bir biçimde başlayarak nüansı bir önceki solistin bıraktığı kademedan devam ettirerek müzikal bütünlüğü koruması gerekir. Temayı çalan solistin ön planda olmasına izin verilmeli, eşlik eden partiler temanın önüne geçmemelidir.

Ayrıca her konser salonunun akustiği ve piyanoların ses renkleri değişiklik gösterebildiği için, eserin seslendirileceği salon ve çalınacak piyanolar da bu ayrıntılarda çok etkili olmaktadır. Eser, özellikle ülkemizde çok az seslendirildiği ve Mozart'ın eserlerine ve piyano konçertolarına göre nispeten daha az tanındığı için bu incelemenin, eseri kısaca tanıtmak, ayrıca eseri çalışmak ve icra etmek isteyen piyanistler için bir kaynak olabilmesi adına yararlı olabileceği düşünülmüştür.

KAYNAKÇA

BASMACIOĞLU, Hale Duru, "Wolfgang Amadeus Mozart Yaşamı ve Yapıtları", (Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, 2001).

İnceleme Makalesi

BATUR, Sıdıka Aslıhan, “Barok ve Klasik Dönem Keman Konçertolarının Biçimsel Olarak Karşılaştırılması”, (Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, 2017).

BERKİ, O. Türev, “Mozart’ın Piyano Konçertolarına İlişkin Bir Çerçeve Kadans Modeli”, (Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, 1997).

BÜKE, Aydın, *Mozart Bir Yaşam Öyküsü*, 1. Baskı, Dünya Yayıncılık A. Ş., İstanbul, Ocak 2006.

KURTULUŞ, Damla Ece, “Klasik Dönem Özellikleri ve Wolfgang Amadeus Mozart’ın No. 1 ve No. 2 Keman Konçertolarının Yapılan Müzikal Analizlerinin Karşılaştırılarak İncelenmesi”, (Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, 2019).

MOZART, Wolfgang Amadeus, *Konzert für Drei Klaviere und Orchester F-Dur Nr.7 / KV. 242 (“Lodron-Konzert”)*, Edition Peters Nr. 8807, 1996.

RHEE, Meehyun, “A Background and an Analysis of Mozart's Piano Concerto No. 24 in C Minor, K. 491: Aids Towards Performance”, (Doktora Tezi, Ohio State University, 1992).

SAY, Ahmet, *Müzik Tarihi*, 5. Baskı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2003.

SAY, Ahmet, *Müzik Ansiklopedisi*, Cilt 2, 1. Baskı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, Eylül 2005.

TUĞRUL, Elif Gökçe, “W. A. Mozart’ın Piyano Sonatları”, (Sanatta Yeterlik Eser Metni Çalışması, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2015).

TUĞRUL, Elif Gökçe, “W. A. Mozart’ın Müziğini Şekillendiren Etkiler: Çağdaş Besteciler, Müzik Stil ve Akımları, Toplumsal Koşullar”, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt 6, Sayı 35, 2017, s. 2097-2118.

UZGÖREN, Fikri Batuğhan, “Mozart’ın Eserlerindeki Süs Notalarının Açılımı”, (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2011).

İnternet Tabanlı Kaynaklar

“The Classical Concerto”, <https://www.britannica.com/art/concerto-music/The-Classical-concerto-c-1750-1830> (11.08.2023).

[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/11/IMSLP516495-PMLP15356-Mozart_Pf_Concerto_7_K242_Allegro_\(etc\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/11/IMSLP516495-PMLP15356-Mozart_Pf_Concerto_7_K242_Allegro_(etc).pdf) (18.08.2023).

MÜZİK ALANINDA ÖZEL YETENEKLİ ÖĞRENCİLERİN BİLSEM EĞİTİM SÜRECİ

SAC EDUCATION PROCESS OF GIFTED STUDENTS IN MUSIC

Gülay LAÇIN* Ahmet DEMİR*

Geliş Tarihi: 31.08.2023

Kabul Tarihi: 24.10.2023

(Received)

(Accepted)

Öz: Özel yetenekli kişiler bir ülkenin bilim, sanayi, teknoloji, sanat gibi alanlarda geleceğinin mimarlarıdır. Özel yetenekli öğrencilerin eğitim gördüğü Bilim ve Sanat Merkezlerinde resim, müzik ve genel yetenek alanları olmak üzere üç dalda eğitim görmektedirler. Müzik alanında özel yetenekli bireyler, yaptıkları çalışmalarla ülkelerini sanat alanında geliştirmekte, ülkelerinin dünya sanatında söz sahibi olmasında ve ülkelerini diğer dünya ülkelerine tanıtmada önemli rol oynamaktadırlar. Bu sebeple, bu bireylerin yeteneklerinin erken yaşta keşfedilmesi ve iyi eğitim almaları onların mutlu birer birey olmasında ve geleceğimize katkı sağlamalarında büyük öneme sahiptir. Bu araştırmada diğer yetenek alanlarına oranla daha az araştırılmış olan müzik alanında özel yeteneklilerin “Türkiye’deki tanılma süreçleri ve BİLSEM’de aldıkları müzik eğitimi” üzerinde durulmuştur. Araştırmada literatür tarama yöntemi kullanılarak konu ile ilgili çalışmalar incelenmiş ve elde edilen bilgiler ışığında ulaşılan veriler değerlendirilmiştir. Araştırmanın; bu alanda yapılacak olan diğer çalışmalara öncülük etmesi, ülkemizde müzik alanında özel eğitim alan öğrencilerin eğitimine katkı sunması, bu alanla ilgilenen eğitimcilere, özel yetenekli çocuklara sahip ailelere ve öğrencilere yol göstermesi, ülkemizde bu yeteneğe sahip öğrencilerin daha fazla fark edilmesine katkı sağlaması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bilim ve Sanat Merkezi (BİLSEM), Müzik Eğitimi, Müziksel Zekâ, Müziksel Yetenek, Özel Yetenek.

Abstract: "Gifted individuals are the architects of a country's future in fields such as science, industry, technology and art. In Science and Art Centers where gifted students are educated, education is provided in three branches: painting, music and general talent. Individuals with special talents in the field of music carry their countries forward in the field of art with their works. These individuals play an important role in helping their countries have a say in world art and introduce their countries to other countries around the world. For this reason, discovering the talents of gifted individuals at an early age and receiving a good education are of great importance for them to be happy individuals and to contribute to our future. In this study, it has been focused on “the identification processes of special talents in the field of music in Turkey and the musical education they receive in SAC”, which has been less researched compared to other talent fields. Studies on the subject were examined in this study by using the literature review method and the data reached in the light of the information obtained were evaluated. It is among the aims of this study to lead other studies

* Doktora Öğrencisi, gulay-batur@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-0515-0257.

* Uzm. Öğretmen, orkestrator90@gmail.com, ORCID: 0009-0004-6850-3007.

in this field, to contribute to the education of students receiving special education in the field of music in our country, to guide the educators who are interested in this field and to families and students with special talents, and to contribute to the awareness of students with this talent in our country.

Keywords: Science and Art Center (SAC), Musical Education, Musical Intelligence, Musical Talent, Special Talent.

1. GİRİŞ

Düşünme, yorum yapabilme, sonuç çıkarabilme yetilerini kapsayan zeka kavramı, farklı bilim insanları tarafından değişik şekillerde tanımlanmıştır. Eğitimciler için zekâ, insanın öğrenme yeteneği, psikologlar açısından bilgiyi işleme yeteneği, biyologlar içinse çevreye uyum sağlama yeteneği olarak tanımlanmıştır.¹

Zekâ alanında çalışma yapan ilk bilim insanlarından biri ise Spearman olmuştur. Zekâyı ölçecek herhangi bir materyal bulunmadığı dönemde öğrenciler ve öğretmenlerin görüşlerine başvurarak zekâ için iki faktör kuramını geliştirmiştir.²

Milli Eğitim Bakanlığı'nın Bilim ve Sanat Merkezleri yönetmeliğine göre ise zekâ; problemler karşısında analitik, yaratıcı, ıraksak ve pratik düşünebilme yeteneği olarak ifade edilmektedir.³

Zekâ alanında yapılan çalışmalar incelendiğindeyse, zekânın birçok farklı alana ayrıldığı görülmektedir. İlk kez Howard Gardner tarafından 1983 yılında ortaya konan Frame of Mind (Düşüncenin Çevreleri) ve 1993'teki çoklu zekâ kuramı tüm eğitimcilerin dikkatini çekmeyi başarmıştır. Bu kuram ile birlikte gelenekçi eğitim sistemi sekteye uğramış ve yeni projelerin hayata geçmesinin yolunu açılmıştır.⁴

Gardner'a göre zekâ; bireyin farklı kültürlerde değerlendirilen ürünleri meydana getirme yeteneği, gerçek yaşamdaki problem durumlarına çözüm üretebilme yeteneği ve karmaşık yapıya sahip problemleri keşfedebilme yeteneğidir.⁵

Çoklu zekâ kuramının ayrıntıları incelendiğinde ise, Gardner zekâ türlerini sekiz farklı alana ayırmıştır:

¹ İbrahim Ethem Özgüven, *Psikolojik Testler*, Yeni Doğu Matbaası, Ankara, 1994, s. 161-165.

² Celil Hakan Çuhadar, "Müziksel Zekâ", *Ç. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 26, Sayı 3, 2017, s. 1-12.

³ MEB, *Bilim ve Sanat Merkezleri Yönergesi*, Tebliğler Dergisi, Sayı: 2618, 2009.

⁴ Mustafa Zülküf Altan, "Çoklu Zekâ Kuramı, Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi", *E.F.İ. Üniversitesi*, Sayı 17, s.105-117.

⁵ Celil Hakan Çuhadar, "Müziksel Zekâ", *Ç. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 26, Sayı 3, 2017, s. 3.

Araştırma Makalesi

- Müziksel Zekâ: Nüans, armoni, tempo, çalgı aleti çalma, şarkı söyleyebilme, bestecilik gibi müziğin temel unsurlarına sahip olma,
- Dilsel-Sözel Zekâ: Dilin yazılı ve sözlü tüm öğelerini etkili kullanabilme,
- Görsel-Uzamsal Zekâ: Renklere, çizgilere, biçim ve şekillere hâkim olma,
- Analitik-Matematiksel Zekâ: Sayıları etkili kullanabilme, neden-sonuç ilişkisi kurabilme,
- Kinestetik-Bedensel Zekâ: Duygu ve düşüncelerini ifade ederken vücudunu kullanabilme,
- Özedönük-İçsel Zekâ: Kişinin güçlü ve zayıf taraflarını bilmesi, istek ve niyetlerini fark edip bunlardan yola çıkarak hayatını daha etkili şekilde sürdürebilmesi,
- Sosyal Zekâ: Diğer insanları iyi tanıma, onların ruh durumlarını, duygu ve düşüncelerini anlayarak kişiler arasındaki sorunları çözebilme yeteneği,
- Doğacı Zekâ: Doğal hayatı ve doğal hayatta olanları gözlemleyebilme yeteneğidir.⁶

Yüksek bir zekâyâ sahip olan özel yetenekli kişiler Marland raporuna göre, özel yetenekleri nedeniyle üst düzey işler yapabilecek nitelikte olan ve aynı zamanda nitelikli kişiler tarafından belirlenen bireyler olarak tanımlanmıştır. Bu bireylerin alışlagelmiş eğitim programlarından farklı bir eğitime ihtiyaçları vardır ve ancak farklı bir eğitimle kendilerine ve topluma katkı sağlayabilirler.⁷

Her bireyin zekâ alanlarının farklı olduğu kabul edilip, farklılık gösterdiği alana uygun eğitim sistemine dâhil ederek gelişimini sağlamak, bireyin sahip olduğu yeteneğin dışı vurumunu kolaylaştırmaktadır. Eren ve ark. (2018) yapmış oldukları çalışmada özel yetenekli bireylerin farklı bir eğitim almaları gerektiğine dikkat çekerek, bu yetenekteki bireylerin kendi kaderlerine bırakılmamaları gerektiğini vurgulamaktadır.

Bunun nedeni olarak; potansiyellerinin altında bir eğitim sürecinin bu bireylerdeki yeteneğin kaybolmasına sebebiyet verebileceğini göstermişlerdir. Bu nedenle özel yetenekli çocukların yeteneklerinin erken yaşlarda keşfedilmesi, uygun

⁶ Celil Hakan Çuhadar, *a.g.m.*, 2017, s. 5.

⁷ Begüm Fulya Adız, Gökmen Özmenteş, "Müzik Alanı Öğrenci Velilerinin Eğitim Süreçlerine Yönelik Farkındalıkları: Antalya BİLSEM Örneği", *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 7, Sayı: 3, 2018, s. 225-232

eğitim almaları, duygusal ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik destek ve tavsiyeler almaları, psikososyal açıdan sağlıklı yetişkinler olmaları önemlidir.⁸

Çoklu zekâ kuramının bir ögesi olan müziksel zekâyâ sahip bir bireyin de, erken fark edilmesi ve ilgili eğitim-öğretim sürecine dâhil edilerek sahip olduğu yeteneği doğrultusunda gelişimine katkı sunulması gerekmektedir. Bu bireylerin okul dışında farklı bir eğitim programı dâhilinde eğitim gördükleri BİLSEM'ler, bu alandaki eksikliği kapatmaktadır.

2. İNCELEME

2.1. Özel Yetenek

Yetenek, düzenli olarak geliştirilebilen yeti, bilgi ve beceriyle ulaşılabilen üst düzey bir ustalıktır.⁹

Yeteneğin doğuştan getirilme özelliği bilim insanlarının ortak görüşüdür. Yetenek istenilen bir şeyi yapabilme becerisidir. Sözel, sayısal, ikna etme, algılama, ilişki kurma gibi yetenekler birçok alanda kişinin bazı şeyleri yapabileceği anlamına gelmektedir. Ham yetenekler doğuştan getirilir. Bir yetenin eğitilebilmesi ve geliştirilebilmesi, o yetinin doğuştan getirilme durumunu değiştirmez.¹⁰

Akar¹¹ (2015) yetenek ile ilgili genel özellikleri şu şekilde belirtmiştir:

- Doğuştan getirilen varoluşsal yapıdır,
- Bazı özel alanlardaki üst düzey yeterliliklerdir,
- Bireylere özgü bir beceridir,
- Bireyleri ustalık düzeyine çıkarır,
- Öğrenme ortamları ile birlikte bireylerin yetenekleri başarıya yansır,
- Geliştirilmeye çok açıktır.

Doğal yetenekten farklı olarak bazı bireylerde bir alanda veya birkaç alanda bazı özel yetenekler bulunur. Bu özel yetenek veya yeteneklere sahip olan bireyler diğer insanlardan bu özellikleri ile kolayca ayırt edilebilir.

⁸ Haydar Kılıç, "Bilim ve Sanat Merkezleri Yöneticilerinin Müzik Yetenek Alanındaki Öğrencilerin Eğitimine Yönelik Görüşlerinin İncelenmesi", (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, 2021), s. 1.

⁹ Gonca Köse, "İnsan Kaynakları Yönetiminin Derin İçgörüsü: Yetenek Yönetimi ve İşveren Markası İlişkileri", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 11, Sayı 56, 2018, s. 823-833.

¹⁰ Hüner Şencan, "Psikoteknik ve Uygulama Alanları", <http://www.abuyum.com/psikoteknik-ve-uygulama-alanlari-hk>, (18.08.2023).

¹¹ Filiz Akar, *Yetenek Yönetimi*, 18. Baskı, İmge Kitabevi Yayınları, İstanbul 2015, s. 20.

Milli Eğitim Bakanlığı Bilim ve Sanat Merkezleri Yönergesi'nde¹² (2016) özel yeteneği: “Yaşıtlarına göre daha hızlı öğrenen, yaratıcılık, sanat, liderliğe ilişkin kapasitede önde olan, özel akademik yeteneğe sahip, soyut fikirleri anlayabilen, ilgi alanlarında bağımsız hareket etmeyi seven ve yüksek düzeyde performans gösteren birey” olarak tanımlamıştır. 15 Ocak 2013 tarihinde Bilim ve Teknoloji Yüksek Kurulunca (BTYK) yayınlanan Strateji ve Uygulama Planı'nda “Üstün yetenek” kavramı yerine aynı kavrama karşılık gelen ve bireyleri daha az kategorize edici “özel yetenek” kavramı kullanılmaya başlanmıştır.¹³

2.1.1. Özel Yetenekli Kişilerin Genel Özellikleri

- Yaşıtlarına göre daha çabuk konuşur ve yürürler.
- Genellikle okula gitmeden okumaya ve yazmaya başlarlar.
- Araştırma kaynaklarına ilgilidirler.
- Çok soru sorarlar ve çevresindeki olaylara karşı hassastırlar.
- Kaliteli bir gözlem yetenekleri vardır.
- Yüksek enerjiye sahiptirler.
- Daha önce karşılaşmadıkları bir bilgiyi çok hızlı öğrenirler.
- Oldukça dikkatlidirler ve sıkılmadan uzun süre bir konu ile ilgilenebilirler.
- Yaşıtlarından daha fazla kelime dağarcıkları vardır.
- Bazılarının yazısı kötü olabilir.
- Pratik düşünürler ve yaratıcılıkları oldukça gelişmiştir.
- Liderlik yapmayı severler.
- Kuralları bireysel belirler, uyulmasını isterler.
- Kendi yaşıtları ile zaman geçirmek yerine büyüklerle zaman geçirmeyi severler.
- Daha az uykuya ihtiyaç duyarlar.¹⁴

2.2. Müzikte Özel Yetenek

Bugüne kadar müzik yeteneği konusunda farklı araştırmalar yapılmıştır. Müziksel zekâ ile bilişsel zekâ arasında bir bağ olduğu değişik araştırmalar ile

¹² MEB, *Bilim ve Sanat Merkezleri Yönergesi*, Tebliğler Dergisi, Cilt 79, Sayı 2710, 2016, s. 449.

¹³ MEB, *Özel Yetenekli Bireylerin Eğitimi Strateji ve Uygulama Kılavuzu*, 2013, s.7, https://orgm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2013_11/25034903_zelyeteneklibireylerineitimi_stratejiveuygulamaklavuzu.pdf, (14.08.2023).

¹⁴ Ahmet Demir, “Bilim ve Sanat Merkezinde Müzik Eğitimi Alan Ortaokul Öğrencilerinin Problem Çözme Becerilerinin İncelenmesi”, (Yüksek Lisans Tezi, Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019), s. 20-23.

ispatlanmıştır. Müzik yeteneği, sesleri ayırt etme, ezgileri akılda tutabilme, ritim duygusu, müziksel işitme, enstrüman çalabilme olarak tarif edilir.¹⁵

Müzik alanında özel yeteneğe sahip olmak ise, bu tanımlamayı kapsayan ama bu tanımlamaların çok üzerinde ve daha ayrıntılı öğeleri barındıran bir durumdur. Bu yeteneğe sahip bireylerin yaratıcı, yorumlayıcı ve algılayıcı özellikleri daha fazla gelişmiştir. Müzik yeteneğinden farklı olarak müzikte özel yetenek düşünüldüğünde bu bireyler;

- Kolay ve hızlı öğrenirler bu yüzden notayı hızlı yazarlar.
- Ritmik yetenekleri oldukça gelişmiştir.
- Detaycı oldukları için eserleri kısa sürede ezberlerler.
- Nüanslar ve notalar arasındaki ilişkiyi hızlı kavrarlar.
- İşittikleri bir ezgiyi çok kısa sürede hafızalarına alırlar.
- Eserleri ve bestecileri iyi derecede kıyaslayabilirler.
- Merak duyguları yüksek olduğu için bir müzik eserine ait bilgileri kısa sürede kavrarlar.
- Yaratıcılıkları güçlü olduğu için değişik çalgı aletleri için eser besteleyebilirler.
- Müziksel yeteneğe sahip bireylere göre ön plandadırlar ve başarıları kesindir.
- Çalışmalarda çabuk düşünüp sonuca varırlar ve hızlı ilerlerler.
- Çok küçük yaşlardan itibaren oldukça idealisttirler.
- Odaklanma yetileri iyi gelişmiştir ve çalışmalarında ciddiye önemlidir.
- Bilişsel yetenekleri gelişmiştir bu yüzden çok iyi enstrüman çalabilirler
- Tecrübe ve duygularını enstrümanlarına iyi derecede aktarabilirler.
- Resim, tiyatro vb. sanat dalları ile müzik arasında iletişim kurarak bilgilenebilirler.¹⁶

Güven ve Sezginsoy müzik alanında özel yetenekliliği; müziksel seslere ilgi duyma, müziksel hafıza, mükemmel kulak (absolut işitme) ve müziksel üretim olmak üzere dört başlık altında incelemiştir.¹⁷

¹⁵ İlknur Tunçdemir, “Çoksesli Müzikte Harika Çocuk Kanununun Türk Müzik Kültürüne Etkisi: İdil Biret-Suna Kan Örneği”, *Milli Eğitim*, Sayı 177, 2008, s. 8-27.

¹⁶ Tülün Malkoç, *Üstün Yetenekli Çocuklar Bildiriler Kitabı*, 1. Baskı, Çocuk Vakfı Yayınları, İstanbul 2004, s. 169.

¹⁷ Elif Güven, Burcu Sezginsoy, “Müzik Alanında Üstün Bir Yetenek: İdil Biret (Görüş ve Önerileri)”, *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 22, Sayı 1, 2009, s. 123-142.

3. TÜRKİYE'DE MÜZİK ALANINDA ÖZEL YETENEKLİLERİN EĞİTİMİNDE TARİHSEL SÜREÇ

Türkiye'de ilk kez Enderun Mektebi'nde özel yeteneklilere eğitim verilmeye başlanmıştır. Enderun Mektebi II. Murat tarafından kurulmuş ve Fatih Sultan Mehmet döneminde kurumsallaşmıştır.¹⁸ Enderun'da müzik eğitimi "meşk" yöntemine dayalı olarak yapılmaktaydı. Bu yöntem ile saz ve ses icracılığının yanında öğrencilerin repertuar edinmeleri de sağlanırdı. Bu yöntemin en önemli özelliklerinden birisi de, eserlerin usul vurularak öğretilmesidir. Meşk yöntemi usta ve çırak geleneğine bağlı bir öğretim yöntemi olarak kullanılmıştır.¹⁹

Osmanlı devletinde saray dışı müzik eğitimi, 1917 yılında kurulan Dârülelhan'da verilmiştir. Bu kurumda Türk ve Batı müziği eğitimi birlikte verilmiştir.²⁰

Bu kurum 1927 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarına dönüştürülmüş ve kurumun başına Hüseyin Sadettin Arel getirilmiştir. 1986 yılında da kurum İstanbul Üniversitesinin bünyesine alınmıştır.²¹

Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle birlikte müzik eğitiminde gelişmeler devam etmiştir. 1924 yılında müzik öğretmeni yetiştirmek amacıyla Musiki Muallim Mektebi kurulmuştur.²²

Musiki Muallim Mektebi müzisyen ve bestecileri Ankara'ya çekmeye başladıktan sonra aynı kurumun içinde 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı kurulmuştur.²³

Bu gelişmelerin yanında Tevhid-i Tedrisat Yasası'nın kabul edilmesinden sonra yurtdışına öğrenci gönderme uygulaması başlanmış ve müzik alanında özel yetenekliler yurtdışına gönderilmiştir. 1924 yılında Ekrem Zeki Ün, 1925'te Ulvi

¹⁸ Abdulcecil Işık, Engin Güneş, "Türk Tarihinde Özel Yeteneklilerin Eğitimi: Osmanlı Enderun Mektebi", *Üstün Zekâlılar Eğitimi ve Yaratıcılık Dergisi*, Cilt 4, Sayı 3, 2017, s. 1-13.

¹⁹ Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, 8. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2023, s. 19.

²⁰ Erhan Özden, "Osmanlı'nın Musiki Okulları", *Rast Müzikoloji Dergisi*, Cilt 1, Sayı 2, 2013, s.17-29.

²¹ Merve Nur Kaptan, Volkan Kaptan, "Osmanlı Döneminde Musiki Eğitimi Veren Kurumlar Üzerine Bir İnceleme", *JiaJournal*, Cilt 2, Sayı 2, Haziran 2019. s. 40-52.

²² Erhan Özden, "Osmanlı Maarifi'nde Musiki", *Rast Müzikoloji Dergisi*, Cilt 2, Sayı 1, 2014, s. 89-107.

²³ Mustafa Şahin, Ruşen Duman, "Cumhuriyetin Yapılanma Sürecinde Müzik Eğitimi", *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Cilt VII, Sayı 16-17, 2008, s. 259-272.

Cemal Erkin, 1926'da Necil Kazım Akses, 1927'de Hasan Ferit Alnar, 1928'de Ahmet Adnan Saygun ve Halil Bedii Yönetken yurtdışına giden ilk öğrencilerdir.²⁴

Bu öğrencilerin yurtdışına gönderilmesinin ardından 7 Temmuz 1948 tarihinde Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından müzik alanında özel yeteneğe sahip İdil Biret ve Suna Kan'ın yurtdışına gönderilmesine karar verilmiştir. Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel'in özel isteğiyle ülkemizde ilk kez 5245 sayılı "Harika Çocuk Kanunu" adıyla bir yasa çıkarılmıştır.²⁵

Türkiye'de özel yetenekli çocukların eğitimi konusunda atılan ilk adımlar, zamanla yeni yasaların çıkarılması ve daha fazla eğitim kurumunun açılmasıyla popülerlik kazanmıştır. 1976 yılında, olağanüstü müzik yeteneğine sahip çocukların devlet konservatuarlarında müzik eğitimini güçlendirmek amacıyla "özel statü" yönetmeliği çıkarılmıştır. Devlet konservatuarlarında müzik alanında ilkokullar açılmış, resim ve müzik alanında orta düzeyde özel yetenekli öğrenciler yetiştirmek amacıyla 1989 yılında güzel sanatlar liseleri açılmıştır. 1995 yılında ise müzik, resim, genel yetenek alanlarında eğitim vermek amacıyla, ilk Bilim ve Sanat Merkezi Ankara'da kurulmuştur.²⁶

3.1. Bilim ve Sanat Merkezleri

Ülkemizde müzik, resim, genel yetenek alanında özel yetenekli öğrencilerin eğitilmesi için Bilim ve Sanat Merkezleri, 1993 yılında Eğitim ve Rehberlik Hizmetleri Genel Müdürlüğüne bağlı olan Özel Yeteneklilerin Geliştirilmesi Daire Başkanlığı bünyesinde kurulmuştur. Öncelikli olarak 5 ilimizde (Ankara, İstanbul, Denizli, Bayburt, İzmir) açılmalarına karar verilmiş (Dönmez, Baykoç, 2004)²⁷, kurumların öneminden dolayı daha çok yetenekli öğrencinin eğitim almasına olanak sunulması açısından kurumların sayısı her yıl artış göstermiştir. MEB' den alınan güncel bilgi doğrultusunda BİLSEM'lerin sayısı son 10 yılda 3 kat artmış olmakla beraber, öğrenci sayısı da 7 kat artmıştır. 81 ilde sayısı 184 olan BİLSEM okul sayısı, 2021 yılı sonunda 225'e, 2022 yılı sonunda ise sayı 335'e yükselmiştir. 2. sınıftan 12. sınıfa kadar özel yetenekli öğrencilere; uyum, destek eğitimi, bireysel yetenekleri

²⁴ Gönül Paçacı (Ed.), *Cumhuriyet'in Sesli Serüveni, Cumhuriyet'in Sesleri*. Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999, s.10-29.

²⁵ Elif Güven, Burcu Sezginsoy, "Müzik Alanında Üstün Bir Yetenek: İdil Biret (Görüş ve Önerileri)", *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 22, Sayı 1, 2009, s. 125.

²⁶ Burcu Özer, "Türkiye'de BİLSEM Müzik Alanına Yönelik Yapılan Çalışmalar: Sistematik Bir Derleme", *Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, Cilt 16, Sayı 29, 2020, s. 2045-2076.

²⁷ Necate Dönmez Baykoç, *Üstün Yetenekli Çocuklar Bildiriler Kitabı*, 1. Baskı, Çocuk Vakfı Yayınları, İstanbul 2004, s. 69-74.

Araştırma Makalesi

fark ettirme ve özel yetenekleri geliştirme programlarıyla, proje üretimi ve yönetimi olmak üzere çok farklı eğitim programı desteği sağlamaktadır.²⁸

BİLSEM; ilkokul, ortaokul ve lise çağındaki özel yetenekli öğrencilerin bireysel yeteneklerinin farkına varmalarını, becerilerini geliştirip en üst düzeyde kullanmalarını sağlamak amacıyla örgün eğitim dışında öğrencilere destekleyici eğitim veren kuruluşlardır.²⁹

Bilim ve Sanat Merkezi Yönergesi'nde Merkezin amaçları şu şekilde yer almıştır:

Türk Milli Eğitiminin genel amaçlarına ve temel ilkelerine uygun olarak öğrencilerin;

a) *“Bireysel yeteneklerinin bilincinde olmalarını ve kapasitelerini geliştirerek en üst düzeyde kullanmalarını,*

b) *Bilimsel düşünce ve davranışlarla estetik değerleri birleştiren, üretken, sorun çözen bireyler olarak yetişmelerini,*

c) *Çeşitli iş alanlarındaki gereksinim ve sorunların bilincinde yeni düşünceler, teknik buluş ve çağdaş araçlar önerebilmelerini ve geliştirebilmelerini,*

d) *Özel yetenekleri doğrultusunda bilimsel çalışma disiplini edinmelerine olanak sağlayan koşulları oluşturmak, disiplinler arası çalışmalardaki kazanımlarla sorunları çözmeye ya da çeşitli gereksinimleri karşılamaya yönelik projeler gerçekleştirmelerini,*

e) *Yaratıcılık ve yeteneklerini ulusal ve toplumsal bir anlayışla ülke kalkınmasına katkıda bulunacak şekilde geliştirmelerini sağlamaktır”.*³⁰

Bu merkezlere katılan özel yetenekli öğrenciler, temel öğrenimlerini normal örgün eğitim kurumlarında akranlarıyla birlikte sürdürmektedir.³¹

²⁸ MEB, <https://www.meb.gov.tr/meb-bilsem-sayisinda-hedefini-asti/haber/26129/tr>, (20.08.2023).

²⁹ MEB, *Bilim ve Sanat Merkezleri Yönergesi*, Tebliğler Dergisi, Cilt 79, Sayı 2710, 2016. s. 449.

³⁰ MEB, a.g.y. ,s. 451.

³¹ Seda Bapoğlu Dümenci, Figen Gürsoy, “Nerimal Aral, Türkiye’de Okul Öncesi Dönemdeki Üstün Potansiyalli ve Üstün Zekâlı Olan Çocukların Eğitimleri”, *Kastamonu Eğitim Dergisi*, Cilt 24, Sayı 5, 2016, s. 2469-2480.

3.2. Bilim ve Sanat Merkezlerinde Müzik Alanında Özel Yeteneklilerin Tanılanma Süreci

3.2.1. Aday Gösterme Süreci

Aday gösterme işlemleri okul yönlendirme komisyonlarınca yürütülür. Bu komisyonlarda okul müdürü, müdür yardımcıları, rehber öğretmen, psikolojik danışmanlar, 1, 2, 3. sınıfların sınıf öğretmenleri bulunur.³²

Özel yetenekli öğrencileri belirlemek amacıyla Bakanlıkça hazırlanan “Gözlem formu”, il, ilçe, kasaba ve köylerde bulunan ilkokullara gönderilir. Gözlem formu sınıf öğretmenleri tarafından doldurulur. Okul yönlendirme komisyonunca özel yeteneğe sahip olduğu düşünülen öğrenciler BİLSEM’ lere aday gösterilir.³³

Her sınıf seviyesinde resim, müzik ve genel yetenek alanından aday gösterilen öğrenci sayısı sınıf sayısının %20’sini aşamaz. Bir öğrenci en çok iki yetenek alanından aday gösterilebilir. Sınıf öğretmenleri aday gösterdikleri öğrencilerin gözlem formlarını okul idaresine teslim eder. Aday gösterilen öğrencilerin gözlem formları BİLSEM Tanılama Komisyonu tarafından değerlendirilir. Bunun sonucunda grup tanılmasına girmesine karar verilen öğrenciler grup tarama sürecine devam eder.³⁴

3.2.2. Ön Değerlendirme

Ön değerlendirmeye girmesi uygun görülen öğrenciler, BİLSEM Yürütme Kurulunun belirlediği tarihlerde, belirlenen ölçme araçları ile ön değerlendirmeye alınır.³⁵

BİLSEM öğrencisi olabilmek için geçilmesi gereken aşamalardan ilki olan ön değerlendirme uygulaması, genel zihinsel yetenek, müzik ve resim alanları için tablet ve bilgisayar ile yapılmaktadır. Geçmiş yıllarda uygulaması kaldırılan Tablet Bilgisayar Uygulaması, 2023 yılı sınav uygulamasında tekrar uygulanmaya başlanmıştır. Müzik yetenek alanı için ön değerlendirme uygulaması sınıf öğretmenleri tarafından öğrenim gördüğü okulda yapılmaktadır. Bakanlık tarafından gönderilen müzikal algı testi ile öğrencinin müziğe karşı ilgi ve algısı ölçülmektedir.

³² MEB, Bilim ve Sanat Merkezleri Öğrenci Tanılama ve Yerleştirme Kılavuzu, <https://orgm.meb.gov.tr/www/bilsem-ogrenci-tanilama-ve-yerlestirme-kilavuzu-yayimlandi/icerik/2155>, (19.08.2023).

³³ Nihat Çakın, “Bilim ve Sanat Merkezine Zihinsel Alandan Devam Eden Öğrencilerin Akranları ile Okul Başarıları Açısından Karşılaştırılması”, (Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005), s. 43.

³⁴ MEB, a. g. y., s. 4-7.

³⁵ MEB, a. g. Y., s. 4-7.

3.2.3. BİLSEM Müzik Yetenek Alanında Bireysel Değerlendirme

Ön tanılama sonunda Bakanlığın belirlediği taban puanı geçen müzik yetenek alanı öğrencileri bireysel değerlendirmeye girmeye hak kazanır. Bakanlığın belirlediği ölçütler doğrultusunda bireysel değerlendirmeler yapılır.³⁶

Bireysel değerlendirme komisyonu beş asil üyeden oluşur. Alan uzmanlarından oluşan bu komisyonda müzik öğretmenleri ve akademisyenler bulunur.³⁷

Yapmış olduğu çalışmada Urhan, BİLSEM müzik yetenek sınavının uygulanış biçimindeki değişiklikleri süreç içerisinde şu şekilde ifade etmektedir:

“2015-2016 yılında müzik yetenek alanına 2, 3 ve 4’üncü sınıf düzeyinde öğrenciler başvuru yapabiliyorken, 2017-2018 sınavı için 1. sınıftan itibaren öğrenci kabul edilmeye başlanmıştır. Sorular yıllar bazında gittikçe daha az bilgi gerektiren sorulara dönüştürülmüştür. 2015-2016 yılında sınav değerlendirme aşamaları işitme alanı, şarkı söyleme, çalgı çalma, müzikal üretkenlik iken, 2017-2018 müzik-yetenek sınavları yaş gruplarına göre ilk kez ayrı ayrı tanımlanmış ve sınav aşamaları; işitme alanı, ses tekrarı (tek, çift, üç ses), ezgi tekrarı (tonal, makamsal), ritim tekrarı, müzikal farkındalık, tempo farkındalığı, gürlük farkındalığı, artikülasyon farkındalığı olarak tanımlanmıştır. Bu seçme alanlarına tonal aktarım başlığı da ilk kez 2018-2019 yılında eklenmiştir. Ayrıca ilk kez 2018-2019 döneminde Milli Eğitim Bakanlığı tarafından müzik yetenek tanılama ile ilgili öğrenci ve velileri bilgilendirmeye yönelik videolar hazırlanmış ve paylaşılmıştır.³⁸

2022-2023 yılında yapılan müzik yetenek sınavının uygulayış kriterleri aşağıdaki tabloda belirtilmiştir.

Tablo 1. Müziksel Yetenek Ölçüm Tablosu

Ses İşitme	5x Tek Ses 5x 2 Ses 2x 3 Ses
Ezgi Tekrarı	Tonal Ezgi (Piyano) Modal Ezgi (Bağlama)
Ritim Tekrarı	Tonal Ritim Tekrarı Modal Ritim Tekrarı

³⁶ MEB, a. g. y., s. 4-7.

³⁷ MEB, a. g. Y., s. 4-7.

³⁸ Gülbahar Urhan, “Bilsem Müzik Sınavında Öğrencilerin ve Velilerin Sınava İlişkin Farkındalıklarını Artırmaya Yönelik Bir Çalışma: Aksaray İli Örneği”, *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı 63, 2022, s. 422-443.

Söyleme ve Aktarım	Belirlenen Çocuk Şarkısını Söyleme ve Farklı Tonlara Aktarabilme
Müzikal Farkındalık	Dinletilen Ezgilerdeki Farklılığı İfade Edebilme: <ul style="list-style-type: none"> • Ritmik Farkındalık • Gürlük Farkındağı • Artikülasyon Farkındağı • Tımsal Farkındalık

Bireysel inceleme sonucuna göre özel yetenekli olduğu belirlenen öğrenciler örgün eğitimlerine paralel olarak BİLSEM'lerde destek eğitim faaliyetlerine devam eder (MEB, 2012).

3.3. Bilim ve Sanat Merkezlerinde Müzik Eğitimi

Müzik eğitimi, Bakanlık tarafından sınavla seçilmiş alanında uzman öğretmenlerce verilir. Kurumun kendine özel bir müfredat programı vardır. Bu programın yanında her öğrenci için bireyselleştirilmiş eğitim programı da kullanılmaktadır.

T.C. MEB Özel Eğitim ve Rehberlik Hizmetleri Genel Müdürlüğü Özel Yeteneklilerin Geliştirilmesi Daire Başkanlığı BİLSEM müzik yetenek alanı çok aşamalı modüler öğretim programı çerçevesinde yer alan modüller şu şekilde belirtilmiştir.

3.3.1. Modüller

- Temel Müzik Bilgisi I-II
- Müziksel İşitme Okuma ve Yazma I-II-III-IV-V
- Ses Eğitimi I-II-III-IV-V
- Müziksel Yaratıcılık I-II-III-IV-V
- Müzik Tarihi ve Kültürü I-II
- Müzik Teorisi I-II-III
- Bilişim Destekli Müzik I-II
- Bilimsel Araştırma Yöntem ve Teknikleri
- Proje Hazırlama

BİLSEM müzik yetenek alanında eğitim gören öğrencilere öncelikli olarak uyum programı uygulanmaktadır. Uyum programı, Bilim ve Sanat Merkezlerine yeni kayıt olmuş öğrencilerin oryantasyonunu sağlamak için verilen eğitimdir. Bu eğitim her yıl Bakanlığın belirlediği süre içerisinde yapılır.³⁹

³⁹ MEB, *Bilim ve Sanat Merkezleri Yönergesi*, Tebliğler Dergisi, Cilt 79, Sayı 2710, 2016, s. 449-451.

Daha sonraki süreçte öğrencilere “Özel Yetenekleri Geliştirme Programı” başlığı altında öğrencilerin özel yeteneklerini geliştirmelerini sağlamak amacıyla bir eğitim verilir.⁴⁰

Öğrencinin müzik alanında aldığı eğitimin son basamağında öğrenciye “Proje Üretimi ve Yönetimi Programı” uygulanır. Bu program ile özel yetenekleri geliştirme programını tamamlayan öğrenciler; yetenek, ilgi, isteklerine uygun olarak danışman öğretmenleri ile birlikte proje çalışmaları yapar.⁴¹

3.3.2. Proje Üretimi ve Yönetimi Programı

Proje yönetimi ve uygulama programı aşamasında öğrenciler her akademik yıl için en az bir adet proje hazırlar. Proje konuları bir rehber öğretmenin önderliğinde öğrenciler tarafından belirlenir ve uygulanır. Proje konusu seçilirken, öğrencilerin özel yetenek geliştirme programı kapsamında eğitildikleri alanlar ile ilgili olmasına dikkat edilir. Ortaya atılan her konu, bilimsel bir çerçevede ele alınarak projelendirilmektedir.⁴²

Müzik alanında eğitim alan öğrenciler proje eğitim programında ayrıca, programın amaçları doğrultusunda tek başına veya orkestra eşliğinde şarkı söyleyebilecek düzeyde olmaları için eğitim alırlar. Süreç boyunca çeşitli etkinliklerde görev alınarak performansa dayalı bir sunum gerçekleştirilir. Almış olduğu eğitim doğrultusunda öğrencinin yeteneklerini en üst düzeyde kullanması hedeflenmektedir (Böke, 2019).⁴³

4.SONUÇ ve ÖNERİLER

Özel yetenekli çocukların yeteneklerinin erken yaşlarda keşfedilmesi, yetenekleri doğrultusunda okul dışında uygun eğitim almaları için kurulan BİLSEM okullarının 1993 yılında eğitim-öğretime başladığı, bu okullar sayesinde doğuştan özel bir yeteneğe sahip olan bireylerin müzik, resim ve genel yetenek alanlarında uygun oldukları bölümlerde eğitim aldıkları,

Her yıl farklı illerde kurulan ve daha çok özel yetenekli bireylere ulaşmayı hedefleyen BİLSEM okullarının 2022 yılı sonunda 335’e yükseldiği, 2. sınıftan 12. sınıfa kadar özel yetenekli öğrencilere; uyum, destek eğitimi, bireysel yetenekleri

⁴⁰ MEB, a.g.y., s. 449- 451.

⁴¹ MEB, *Bilim ve Sanat Merkezleri Yönergesi*, Tebliğler Dergisi, Cilt 79, Sayı 2710, 2016. s. 449-451.

⁴² MEB, a. g. y., s. 458.

⁴³ Azelya Melis Böke, “Müzik Alanında Özel Yetenekli Çocukların Müziksel Gelişmelerinin Bilim ve Sanat Merkezlerini Tercih Süreçlerine Etkisi”, (Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, 2019), s. 19.

fark ettirme ve özel yetenekleri geliştirme programlarıyla, proje üretimi ve yönetimi olmak üzere çok farklı eğitim programı desteği sağladığı,

BİLSEM okullarında müzik alanında özel yeteneğe sahip bireylerin tanılama sürecinde bireyin *aday gösterme, ön değerlendirme, müzik yetenek alanında bireysel değerlendirmeye alındığı*, bu aşamalardan başarıyla geçen öğrencinin ilgili alanda eğitim görmeye başladığı,

Müzik yetenek alanında bireysel değerlendirmede bireyin müziksel yeteneğinin ölçülmesine dayalı uygulamalı bir değerlendirmenin yapıldığı ve bu uygulamalı sınavda bireye; ses işitme, ezgi tekrarı, ritm tekrarı, söyleme ve aktarım, müzikal farkındalık alanlarına yönelik soruların sorulduğu,

Müzik yetenek değerlendirmesinin başarıyla geçen bireylere T.C. MEB Özel Eğitim ve Rehberlik Hizmetleri Genel Müdürlüğü Özel Yeteneklilerin Geliştirilmesi Daire Başkanlığı tarafından hazırlanan ve BİLSEM müzik yetenek alanı çok aşamalı modüler öğretim programı çerçevesinde yer alan modüller kapsamında eğitim verdikleri görülmektedir.

Müzik alanında özel yeteneklilerin “Türkiye’deki tanılama süreçleri ve BİLSEM’de aldıkları müzik eğitimi” üzerinde durulan bu çalışmada; özel yetenekli bireylerin keşfedilmesi ve sahip oldukları yetenekleri doğrultusunda iyi bir eğitim almaları için şu öneriler sunulmaktadır.

- Özel yetenekliler için okul öncesi dönemde müzik eğitimine başlanabilir.
- Üniversitelerin özel eğitim bölümlerinde özel eğitim müzik öğretmenliği bölümü açılabilir.
- Müzik alanında özel yetenekliler ile ilgili hizmet içi eğitimler daha sık düzenlenebilir. Bu eğitimler okul öncesi, sınıf öğretmenlerine de yoğun olarak verilebilir.
- Liseye kadar her sınıf düzeyinde velilere sık sık eğitim verilebilir.
- Diğer okullarda çalışan müzik öğretmenlerine hizmet içi eğitimler düzenlenebilir.
- Diğer okullardaki destek eğitim odalarından daha fazla öğrencinin faydalanması sağlanabilir.
- Diğer okulların destek sınıfları müzik dersini işleyebilecek donanıma kavuşturulabilir.
- Müzik alanında özel yetenekli bireylere güzel sanatlar lisesi, konservatuvar, üniversite sınavı vb. sınavlarda ek avantajlar sağlanabilir.
- Yetenekleri gizli kalmış veya kırsalda yaşayan özel yetenekliler için farklı tarama yöntemleri geliştirilebilir.
- Sınıf öğretmenleri tarafından yapılan ön tanılama uygulaması müzik öğretmenleri tarafından, ilçelerdeki veya illerdeki Bilim ve Sanat

Merkezlerinde yapılabilir. Böylece tanılamayı aksatacak teknik sorunların önüne geçilebilir.

- Çağdaş müzik öğretim yöntem ve teknikleri ile ilgili müzik öğretmenleri daha sık eğitime alınabilir.

KAYNAKÇA

ADIZEL, Begüm Fulya & ÖZMENTAŞ, Gökmen, “Müzik Alanı Öğrenci Velilerinin Eğitim Süreçlerine Yönelik Farkındalıkları: Antalya BİLSEM Örneği”, *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, Cilt 7, Sayı 3, 2018, s.225-232.

AKAR, Filiz, *Yetenek Yönetimi*, İmge Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2015.

ALTAN, Mustafa Zülküf, *Çoklu Zekâ Kuramı. Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*, Cilt 17, Sayı 17, 1999, 105-117.

BAPOĞLUDÜMENCİ, Seda, Gürsoy, Figen & ARAL, Neriman, “Türkiye’de Okul Öncesi Dönemdeki Üstün Potansiyalli ve Üstün Zekâlı Olan Çocukların Eğitimleri”, *Kastamonu Eğitim Dergisi*, Cilt 24, Sayı 5, 2016, s. 2469-2480.

BEHAR, Cem, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, 8. Baskı, Yapı Kredi Yayınları. İstanbul, 2023, s. 19.

BİLİM VE SANAT MERKEZLERİ YÖNERGESİ, *Tebliğler Dergisi*. Sayı: 2618, 2009.

BÖKE, Azelya Melis, “Müzik Alanında Özel Yetenekli Çocukların Müziksel Gelişmelerinin Bilim ve Sanat Merkezlerini Tercih Süreçlerine Etkisi”, (Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, 2019).

ÇAKIN, Nihat, “Bilim ve Sanat Merkezine Zihinsel Alandan Devam Eden Öğrencilerin Akranları ile Okul Başarıları Açısından Karşılaştırılması”, (Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005).

ÇİLOĞLU, Sibel & ÇEVİK KILIÇ, Deniz Beste, *Bilim ve Sanat Merkezlerinde (BİLSEM) Öğrenim Görmekte Olan Müzik Birimi Öğrencilerinin Yaşadıkları Sorunların İncelenmesi, Eğitimde Güncel Araştırmalar*, Gece Kitaplığı, Ankara, 2022.

ÇUHADAR, Celil Hakan, “Müziksel Zekâ”, *Ç. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 26, Sayı 3, 2017. s. 1-12.

DEMİR, Ahmet, “Bilim ve Sanat Merkezinde Müzik Eğitimi Alan Ortaokul Öğrencilerinin Problem Çözme Becerilerinin İncelenmesi”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019).

DÖNMEZ BAYKOÇ, Necate, *Üstün Yetenekli Çocuklar Bildiriler Kitabı*, 1. Baskı, Çocuk Vakfı Yayınları, İstanbul 2004, s. 69-74.

GÜVEN, Elif& SEZGİNSOY, Burcu. Müzik Alanında Üstün Bir Yetenek: İdil Biret (Görüş ve Önerileri). *Eğitim Fakültesi Dergisi* XXII (1), 2009, s.123-142.

İŞİK, Abdulcelil & GÜNEŞ, Engin, “Türk Tarihinde Özel Yeteneklilerin Eğitimi: Osmanlı Enderun Mektebi”, *Üstün Zekâlılar Eğitimi ve Yaratıcılık Dergisi*, Cilt 4, Sayı 3, 2017, s.1-13.

KAPTAN, Merve Nur ;& KAPTAN, Volkan, “Osmanlı Döneminde Musiki Eğitimi Veren Kurumlar Üzerine Bir İnceleme”, *JiaJournal*, Cilt 2, Sayı 2, 2019, s. 40-52.

KILIÇ, Haydar, “Bilim ve Sanat Merkezleri Yöneticilerinin Müzik Yetenek Alanındaki Öğrencilerin Eğitimine Yönelik Görüşlerinin İncelenmesi” (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Medeniyetler Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Anabilim Dalı, 2021).

KÖSE, Gonca, “İnsan Kaynakları Yönetiminin Derin İçgörüsü: Yetenek Yönetimi ve İşveren Markası İlişkileri”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 11, Sayı 56, 2018, s. 823-833.

MALKOÇ, Tülin, *Üstün Yetenekli Çocuklar Bildiriler Kitabı*, 1. Baskı, Çocuk Vakfı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 169.

MEB, “Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Öğrencilerinin Çalgı Eğitimindeki Sorunları ve Kişisel Özellikleri Arasındaki İlişkiler”, *Üç Aylık Eğitim ve Sosyal Bilimler Dergisi*. Sayı: 68, 2005.

MEB, “Bilim ve Sanat Merkezleri Yönergesi”, *Tebliğler Dergisi*, Cilt 79, Sayı 2710, 2016, s. 449.

ÖZBAY, Yaşar, *Üstün Yetenekli Çocuklar ve Aileleri. T.C. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı Aile ve Toplum Hizmetleri Genel Müdürlüğü*, Ankara, 2013.

ÖZDEN, Erhan, “Osmanlı Maarifi’nde Musiki”, *Rast Müzikoloji Dergisi*, Cilt 2, Sayı 1, 2014, s. 89-107.

ÖZDEN, Erhan, “Osmanlı’nın Musiki Okulları”, *Rast Müzikoloji Dergisi*, Cilt 1, Sayı 2, 2013, s.17-29.

ÖZDEN, Erhan, “Osmanlı Maarifinde Mûsikî” (Yayımlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013).

ÖZER, Burcu, “Türkiye’de BİLSEM Müzik Alanına Yönelik Yapılan Çalışmalar: Sistemik Bir Derleme” *Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*. Cilt 16, Sayı 29, 2020, s. 2045-2076.

ÖZGÜVEN, İbrahim Ethem, *Psikolojik Testler*, Yeni Doğu Matbaası, Ankara, 1994.

PAÇACI, Gönül (Ed), *Cumhuriyet’in Sesli Serüveni, Cumhuriyet’in Sesleri*, Tarih Vakfı Yayınları, Cilt 10, Sayı 29, 1999.

Araştırma Makalesi

ŞAHİN, Mustafa & DUMAN, Ruşen, “Cumhuriyetin Yapılanma Sürecinde Müzik Eğitimi”, *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, VII: Cilt 16, Sayı 17, 2008, s. 259-272.

TUNÇDEMİR, İlknur, “Çoksesli Müzikte Harika Çocuk Kanununun Türk Müzik Kültürüne Etkisi: İdil Biret-Suna Kan Örneği”, *Milli Eğitim Dergisi*, Sayı 177, 2008, s. 8-27.

URHAN, Gülbahar, “Bilsem Müzik Sınavında Öğrencilerin ve Velilerin Sınava İlişkin Farkındalıklarını Artırmaya Yönelik Bir Çalışma: Aksaray İli Örneği”, *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2022, s. 422-443.

İnternet Tabanlı Kaynaklar

“Bilim ve Sanat Merkezleri Öğrenci Tanılama ve Yerleştirme Kılavuzu”<https://orgm.meb.gov.tr/www/bilsem-ogrenci-tanilama-ve-yerlestirme-kilavuzu-yayimlandi/icerik/2155>. (19.08.2023).

“Psikoteknik ve Uygulama Alanları”
<http://www.abuyum.com/psikoteknik-ve-uygulama-alanlari-hk-makale/118/Page.aspx>.(18.08.2023)