

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ ANKARA DEVLET KONSERVATUVARI

SAHNE VE MÜZİK
EĞİTİM – ARAŞTIRMA E-DERGİSİ

20



Ankara Devlet Konservatuvarı

www.sahnevemuzik.hacettepe.edu.tr



Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı
Sahne ve Müzik Eğitim Araştırma Dergisi / 2025 Ocak / Sayı: 20

İmtiyaz Sahibi
Prof. Metin MUNZUR

Editör
Doğan ÇAKAR

H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Müzik Bölümü

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Prof. H. Halil Levent KUTERDEM

H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Müzik Bölümü

ISSN 2149 – 7079

Yayın Türü: e-dergi / Süreli Yayın

Yayın Şekli: Yıllık

Dili: Türkçe

Yayın Kurulu
Prof. Metin MUNZUR

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

Prof. Dr. Aytekin ALBUZ
Gazi Üniversitesi/Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı

Prof. Halil Levent KUTERDEM
H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Müzik Bölümü

Prof. Dr. Cenk GÜRAY
H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Müzik Bilimleri Bölümü

Doç. Dr. Yeşim ARSOY BALTACIOĞLU
H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Sahne Sanatları Bölümü

Doğan ÇAKAR
H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Müzik Bölümü

Editör Yardımcıları
Dr. Öğr. Üyesi Erkan Mehmet Karagülle
Öğr. Gör. Dr. Ahu Köksal
Öğr. Gör. Dr. Soner Uluocak

Yayın İdare Adresi:

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı 06500/Beytepe/Ankara

İnternet Adresi

www.sahnevemuzik.hacettepe.edu.tr

Web Sorumlusu

Dr. Öğr. Üyesi Erkan Mehmet KARAGÜLLE

Sahne ve Müzik Eğitim Araştırma e-Dergisi, (Ocak ve Temmuz) yılda iki kez yayımlanır.
Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Sahne ve Müzik Eğitim Araştırma e-Dergisi, **hakemli bir dergidir.**

Yazıların içeriğinden yazarlar sorumludur.

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

Yirminci Sayı Yayın Danışma ve Hakem Kurulu

İsimler unvan ve alfabetik sıra ile yazılmıştır.

Prof. Dr. Oya LEVENDOĞLU

Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü

Prof. Dr. Seyhan BULUT

Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü

Prof. Dr. Vasfi HATİPOĞLU

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitimi Bölümü

Doç. Dr. Bülent YÜKSEL

Deniz Kuvvetleri Bando Komutanı

Dr. Öğr. Üyesi Arda ERDEM

Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü

Kıvanç TEPE

Samsun Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü, Orkestra Şefi, Kompozitör

Murat ÇELEBİ

Jandarma Genel Komutanlığı Bando Komutanı (Emekli)

Sibel AYHAN BAYER

Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Flüt Sanatçısı, Grup Şefi

YAYIN İLKELERİ

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

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

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

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

MAKALE YAZIM KURALLARI

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

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

- Tüm metin, *.doc formatında, Times New Roman yazı tipinde olmalıdır.
- Makalenin başında en çok 250 sözcükten oluşan, Türkçe ve İngilizce öz bulunmalıdır. Makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı 12, takip eden Öz ve Abstract *İtalik* ve 10 punto yazılmalıdır. Türkçe ve İngilizce özlerin sonunda en az üç anahtar sözcük/keywords bulunmalıdır.
- Başlıklar ve ana metin 12 punto olmalıdır.
- Yazarın adı soyadı, kurum ve e-posta bilgileri, Türkçe başlık sonuna eklenecek bir dipnotta belirtilmelidir.

- Gerekli görüldüğü durumlarda yazılarda nota, tablo, şekil ve resim gibi görsel öğeler kullanılabilir. Kullanılan nota, tablo, şekil ve resimler metin içindeki yerleri belirtilerek ayrıca dosyalanarak epostada yer almalıdır. Her bir görsel 120 piksel/cm veya 304 piksel/inch çözünürlükte ve JPEG formatında olmalıdır.
- Metin içinde kullanılan görseller, Görsel 1., Görsel 2., ... biçiminde numaralandırılmalı ve görselin altına o görsele ait bilgiler (10 punto) yazılmalı, hangi kaynaktan alındığı belirtilmelidir.
- Doğrudan alıntılar, 3 satırdan az ise tırnak işareti içinde ve ana metin düzeninde, 3 satırdan uzun ise, satırın sağından ve solundan ikişer santimetre içerde, sola dayalı olarak, 9 punto ve tek satır aralığıyla verilmelidir. Bu durumda tırnak işareti kullanılmamalıdır.
- Dipnotlar sayfa altında numaralandırılarak verilmeli (10 punto) ve sadece açıklamalar için kullanılmalıdır.
- Metin içi göndermeler cümle sonuna (Soyad, Yayın Yılı, s. Sayfa Numarası) şeklinde yazılmalı ve “.” parantez sonrasına konulmalıdır. Örnek: (Baran, 2000, s.58). Metin içinde gönderme yapılan her kaynak kaynakçada yer almalı, kaynakçada yer verilen her kaynağa da metin içinde gönderme yapılmalıdır.
- Kaynakça, makalenin sonunda yer almalı ve kaynakçada yer alan kaynaklar aşağıdaki örneklere uygun olarak verilmelidir.

Örnekler:

Tek Yazarlı Kitap

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

Çeviri Kitap

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

Editörlü Kitapta Bölüm

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

İki Yazarlı Kitap

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

Çok Yazarlı Kitap

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

Dergiden Makale

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

Gazete Makalesi

Soyadı, A. (Gün Ay Yıl). Makale Adı. *Gazete Adı*, sayfa numaraları.

Yayımlanmamış Tez

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

Elektronik Kaynak-Makale

Soyadı, A. (Yayın Yılı). Makale Başlığı. *Dergi Adı*, cilt(sayı), sayfa numaraları. Erişim: Gün Ay Yıl, <http://ağ adresi>

Elektronik Kaynak-Anonim Ağ Sayfası

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

Sunuş

Değerli okuyucular. Yılda iki kez olmak üzere Ocak ve Temmuz aylarında yayımlanan dergimizin on dokuzuncu sayısı, Temmuz 2024 tarihinde yayımlanmış ve okurlarımız ile buluşmuştu. Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*, müzik, müzik bilimleri ve sahne sanatları ile ilgili araştırmalar yapan sanatçı ve akademisyen yazarları desteklemekte, bu alanlardaki akademik çalışmaların yayımlanabilmesini hedeflemektedir.

Günümüz koşullarında okuyucuya daha kolay, güvenli ve hızlı ulaşabilen e-dergiler, önemini giderek arttırmakta, günden güne daha ilgi çekici hale gelmektedir. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*, Dergi Park, Asos İndeks ve Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı web sayfalarında yer almakta ve bu adreslerden ulaşılabilir. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*'nin Ocak 2025 tarihli yirminci sayısı ile karşınızda olmanın mutluluğu içerisindeyiz. Bu sayımızda hakemlerimizden gelen raporlar ve Yayın Kurulu Kararı ile seçilen, birbirinden değerli dört (4) makale yer almaktadır.

İlk makale, Tamer KIVILCIM tarafından hazırlanan “*Türkiye’de Fagot Alanında Yazılmış Lisansüstü Tezlerin Belirlenmesi ve Sınıflandırılması*” başlığını taşımaktadır. Bu çalışmada Türkiye’de fagot alanında yazılan lisansüstü tezlerin farklı kriterlere göre incelenmesi amaçlanmıştır. Yapılan araştırma sonucunda; “Fagot” alanında yazılmış lisansüstü tezleri içinde en fazla yüksek lisans tezi yapıldığı, en çok tezin Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde yapıldığı ve çalışmaların en çok sosyal bilimler enstitüsünde yürütüldüğü sonucuna ulaşılmıştır. Makaleyi değerlendiren hakemlere göre; Altı parametre odaklı olarak Lisansüstü Fagot tezleri ile ilgili yapılan bu çalışma, istatistiksel verilerle alana katkı sağlamaktadır.

İkinci makale, Seray SEYHAN tarafından hazırlanan “*Jacques Ibert’in Flüt Konçertosunun İncelenmesi ve İcraya Yönelik Kısmi Çalışma Önerileri*” adlı çalışmadır. Türkçe kaynak yetersizliği nedeniyle müzisyenlere ve araştırmacılara Ibert ve literatüre girmiş konçertosu ile ilgili Türkçe kaynak sağlanması hedeflenmiştir. Bu çalışmada literatür çalışması ile çalma seviyesi yüksek kabul edilen flüt konçertosu, form ve armonik yapı bakımından müzikal analiz yöntemiyle incelenmiş, ardından eseri seslendirecek icracılara yönelik çalış tavsiyelerinde bulunulmuştur. Makaleyi değerlendiren hakemlere göre; Flüt repertuarındaki bu önemli eserle ilgili analizler içeren bu çalışmada, başta öğreticiler ve flüt yorumcuları açısından oldukça önemli olduğuna dikkat çekilmektedir.

Bu sayımızda yayımlanması uygun bulunan dördüncü ve son makale ise Dilek YÜZLÜER ve Prof. Dr. Murat Salim TOKAÇ tarafından yazılan “*Tanburi Cemil Bey'in İsfahan Viyolonsel Taksiminin İcra ve Makam Analizi*” başlığını taşımaktadır. Bu makalede viyolonsel eğitiminde Türk müziğine uygun metot ve formasyon eksikliği olması ve viyolonsel icracılarının taksim anlayışına katkı sağlamak amacıyla Tanburi Cemil Bey'in günümüzde az icra edilen İsfahan makamındaki taksimi incelenmiştir. Çalışma, viyolonsel icracılarının yanı sıra tüm enstrüman icracılarının da teknik ve makam anlayışı bakımından kendilerini geliştirebilmeleri için yol gösterici bir kaynak olarak hazırlanmış olması nedeniyle oldukça önem arz etmektedir. Makaleyi değerlendiren hakemlere göre; Bu çalışma Tanburi Cemil Bey'in hem icra stilini hem de nazari anlamada İsfahan makamını işleme biçimini ortaya koyması bakımından makam müziği alanına katkı sağlamaktadır.

Dergimizin yirminci sayısının oluşturulmasında yazar, hakem, yayın kurulu ve dergi editör grubu olarak katkı sunan değerli meslektaşlarımıza teşekkür ediyor, bundan sonraki sayılarımıza siz değerli sanat ve bilim insanlarının akademik çalışmalarını yayımlamak üzere sabırsızlıkla bekliyoruz.

Temmuz 2025 tarihinde yayımlamayı planladığımız yirmi birinci sayımızda buluşmak umuduyla.

Doğan ÇAKAR

Sahne ve Müzik Dergisi Editörü

Derleme Makaleler

- 1 - 18** *Türkiye’de Fagot Alanında Yazılmış Lisansüstü Tezlerin Belirlenmesi ve Sınıflandırılması*
- Determination and Classification of Graduate Theses Written in The Field of Bassoon in Turkey*
- Tamer KIVILCIM**
Başvuru Tarihi: 25.06.2024 / Kabul Tarihi: 09.01.2025 / Derleme Makale

Özgün Makaleler

- 19 - 57** *Jacques Ibert’in Flüt Konçertosunun İncelenmesi ve İcraya Yönelik Kısmi Çalışma Önerileri*
- A Review of Jacques Ibert's Flute Concerto and Partial Performance Suggestions*
- Seray SEYHAN**
Başvuru Tarihi: 28.11.2024 / Kabul Tarihi: 09.01.2025 / Özgün Makale
-
- 58 – 83** *Tanburi Cemil Bey'in İsfahan Viyolonsel Taksiminin İcra ve Makam Analizi*
- Analysis of Performance and Maqam in Tanburi Cemil Bey's İsfahan Cello Taqsim*
- Dilek YÜZLÜER, Prof. Dr. Salim TOKAÇ**
Başvuru Tarihi: 05.12.2024 / Kabul Tarihi: 09.01.2025 / Özgün Makale

Başvuru Tarihi: 25.06.2024 / Kabul Tarihi: 09.01.2025 / Derleme Makale

TÜRKİYE’DE FAGOT ALANINDA YAZILMIŞ LİSANSÜSTÜ TEZLERİN BELİRLENMESİ VE SINIFLANDIRILMASI

Tamer KIVILCIM¹

ÖZ

Bu araştırmada Türkiye’de fagot alanında yazılan lisansüstü tezlerin farklı kriterlere göre incelenmesi amaçlanmıştır. Doküman analizi kullanılarak yapılan bu çalışmada, verilerin toplanması amacıyla yapılan literatür taraması sonucunda Yükseköğretim Kurumu Tez Merkezinden fagot alanında yazılmış 39 adet teze ulaşılmıştır. Araştırmanın konusu doğrultusunda kaynaklar incelenerek kriterler belirlenmiş olup belirlenen kategoriler cinsiyet, tür, üniversite, enstitü, yayın yılı ve çalışma alanı olarak 6 başlık altında toplanmıştır. Bu araştırmada örnekleme yöntemine başvurulmadan doğrudan evrenin tümüne ulaşılması hedeflenmiştir. Araştırma verilerinin çözümlenmesi için betimsel analiz kullanılmıştır. Ele alınan tezlerin frekans ve yüzde hesaplamaları yapılarak veriler tablo haline dönüştürülmüş ve sonrasında yorumlanmıştır.

Araştırma sonucunda; “Fagot” alanında yazılmış lisansüstü tezlerin türü bakımından en fazla yüksek lisans tezleri olduğu, cinsiyete göre ise tezlerin en fazla erkek araştırmacılar tarafından yazıldığı, en çok tezin Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde yapıldığı ve çalışmaların en çok sosyal bilimler enstitüsünde yürütüldüğü sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca alanda yapılan ilk tezin 1997 yılında yayımlandığı ve senelere göre dağılımına bakıldığında ise 2009 ve 2010 yıllarında önemli bir artış olduğu görülmüştür. Çalışma alanında ise en fazla müzikal analiz alanının tercih edildiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Fagot, Doküman İncelemesi, Fagot Eğitimi, Lisansüstü Tezler.

¹Doktora Öğrencisi, Hava Kuvvetleri K.lığı,
E-mail: tamer.kivilcim@hotmail.com
ORCID: 0000-0002-4318-6904

DETERMINATION AND CLASSIFICATION OF GRADUATE THESES WRITTEN IN THE FIELD OF BASSOON IN TURKEY

ABSTRACT

In this study, it is aimed to investigate written bassoon theses in Turkey by different criteria. It has been reached out for the purpose of collect data 39 postgraduate theses by using documents analysis in the Council of Higher Education Thesis Center. In line with the subject of the research, the criteria were established by examining the sources, and the defined categories were collected under 6 headings such as gender, type, university, institute, publication year, and study area. Without being appealed method of sampling, directly it is aimed to whole the universe. In order to sort out of data descriptive analysis was utilized. Taken dealt with theses, which were calculated and converted into the tables and explicated.

As a result of the research, it was concluded that there are the most master's theses in terms of the type of graduate theses written in the field of "Bassoon", while according to gender, the most theses were written by male researchers, the most theses were made at Mimar Sinan Fine Arts University, and the most studies were conducted at the institute of social sciences. In addition, the first thesis in the field was published in 1997, and when we look at the distribution according to the years, it was observed that there was a significant increase in 2009 and 2010. On the other hand, it has been concluded that the most musical analysis area is preferred in the study area.

Keywords: Bassoon, Document Analysis, Bassoon Training, Postgraduate Theses.

GİRİŞ

Tarihsel olarak bakıldığında müzik icrasında çalgı kullanımının oldukça eski olduğu bilinmektedir. İlk çağlardan bu yana kullanılan çalgılar zaman içerisinde pek çok değişikliğe uğramış olup günümüzde kullanılan pek çok çalgı vardır (Önlü & Albuz, 2015). Müziğin gelişim aşamaları incelendiğinde, üflemeli çalgıların bu gelişim sürecinde önemli bir yer teşkil ettiği görülmektedir. Yaklaşık beş yüzyıldan bu yana devam eden çoksesli müzik ve çalgı müziği gelişmeleri içinde “üflemeli çalgılar”, oluşan ve gelişen müziğe göre şekillenerek müziğe önemli katkılar sağlayan çalgılar olmuşlardır (Sümer, 1997, s.1). Bu çalgılardan biri de, akçaağaçtan yapılan; konik biçimde oyulmuş tenor boru, bas boru, çizme, kalak ve es borudan oluşan çift kamışlı tahta üflemeli bir çalgı olan fagottur (Hopa, 2010, s.3; Özkan, 2010, s.2).

Sesinin tatlı ve yumuşak olması fagotun ilk adı *dolcine*’ydi (Sözer, 2021, s.87-88). Fagot ismi 1500’lü yıllarda İtalya’da kullanılan “Phagotum” adlı yan yana yapılandırılmış iki tahta düdük üflemeli çalgısından gelir. Phagotum ismi daha sonra İtalya’da fagotto ismini almış, 18.yy.’dan itibaren fagot olarak adlandırılmıştır (Yalçın, 2003, s.3-4).

Barındırdığı zengin ses renkleriyle fagot, çok değerli bir orkestra çalgısıdır (Günalan, 2022, s.193). Fagotun sesi obuaya göre daha gür ve daha güçlüdür. Alt seslerde güçlü ve karanlık renklerden, üst seslerde ise çarpıcı, sivri tonlara kadar bir ses yelpazesi bulunmaktadır (Çelebioğlu, 2008, s.134). Özellikle alt bölgelerindeki derin ve zengin sesiyle fagot, tahta üflemeliler ailesinin viyolonselidir (Károlyi, 2007, s.155). Ana enstrümanları flüt, klarnet, obua ve fagottan oluşan tahta nefesli enstrümanlar ailesinin en pes (kalın) enstrümanı olan fagot (Trofimov, 2015, s.1; Usta, 2017, s.1), orkestra içinde önceleri sadece bas unsuru olarak yer almış, 17.yy.’ın başlarında ise daha bağımsız bir rol üstlenmiştir. Günümüzde ise fagot esprili, alaycı ve kendine has ses rengiyle orkestrada, operada, oda müziğinde bas partisini güçlendiren ve bununla birlikte solo olarak ta kullanılan bir çalgıdır (Gülmez, 2004, s.42).

Yaklaşık 400 yıllık bir geçmişe sahip olan fagot (Dursun, 2023, s.1), ilkel haliyle ortaya çıktığından beri ses rengi, mekanik gelişimi ve tamamlayıcı özellikleri sayesinde her dönem bestecilerin dikkatlerini çekerek onların eserlerinde yer almayı başarmış bir enstrümandır. Orkestrada yaylıların bas partisine destek vererek, bakır nefesli enstrümanların daha yumuşak

duyulmasını sağlayarak değişimini sürdürmüş, daha sonra ise mekanik gelişimi değişikçe eserlerde solo olarak kullanımı da çoğalmıştır. Hem dramatik hem de şakacı anlatımı sayesinde bestecilerin duygularını dinleyiciye aktarmasında önemli bir rol oynamıştır (Güvel, 2009, s.32).

19.yüzyılda gelişimini tamamlayan fagot (Bilbay, 2024, s.10), romantik dönem senfonilerinde hacmi oldukça gelişen orkestral yapı içinde yoğunlukla yer almıştır (Şendil, 2023, s.1). Klasik batı kültürü için en önemli tahta üflemeli enstrümanlardan biri olan fagota (Trofimov, 2022) verilen önem özellikle 20.yy.da artmış (Öztürk Zantur, 2016, s.5), çok sayıda besteci fagot için solo eserler yazmış, orkestra, opera ve oda müziği eserlerinde etkileyici fagot sololarına yer vermiştir (Girici, 2010, s.2).

Her ne kadar Haydn, Mozart ve Beethoven gibi önemli senfoni bestecileri fagotu orkestra içinde limitleri içinde kullanmışlarsa da; romantik dönemle birlikte fagotun 3. oktavında sololar, uzun süren triller, yaylı enstrümanlar gibi tremololar yapabildiği; daha geniş nüans ve ses aralığında çalabildiği görülmektedir. Bu yenilikler bizlere fagotun enstrümantal olarak da yeni bir karakter kazandığını göstermektedir (Aktaş & Önver Zafer, 2024).

Literatüre bakıldığında fagot alanında yazılmış lisansüstü tezleri inceleyen bir araştırmaya rastlanmamıştır. Bu araştırmanın amacı, fagot alanında yazılmış lisansüstü tezleri incelemek, niteliksel açıdan analiz etmek ve analiz neticesinde elde edilen veriler doğrultusunda sonuçlar ortaya koyarak alana bir katkıda bulunabilmektir.

Belirtilen amaç doğrultusunda aşağıda belirtilen problemlere yanıt aranmaya çalışılmıştır.

1. Fagot alanında yazılmış lisansüstü tezlerin yazarlarının cinsiyetlerine göre dağılımı nasıldır?
2. Fagot alanında yazılmış lisansüstü tezlerin türüne göre dağılımı nasıldır?
3. Fagot alanında yazılmış lisansüstü tezlerin üniversitelere göre dağılımı nasıldır?
4. Fagot alanında yazılmış lisansüstü tezlerin enstitülere göre dağılımı nasıldır?
5. Fagot alanında yazılmış lisansüstü tezlerin yıllara göre dağılımı nasıldır?
6. Fagot alanında yazılmış lisansüstü tezlerin çalışma alanlarına göre dağılımı nasıldır?

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Türkiye’de fagot alanında yazılmış lisansüstü tezlerin incelenmesi amacını taşıyan bu araştırmada, doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. “*Doküman inceleme, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar*” (Yıldırım & Şimşek, 2011, s.187).

Verilerin Toplanması ve Analizi

Çalışmanın amaçları doğrultusunda, alana yönelik literatür taraması yapılmış ve ardından YÖK’ün internet sitesinde bulunan tez merkezinde aranacak alan bölümünden özet kısmı seçilerek anahtar kelime olarak fagot yazılarak alandaki tüm tezler taranmıştır. Bu doğrultuda araştırmanın verilerini tez merkezinden erişilen 33 adet tez ve erişime kapalı olduğu için TÜBESS aracılığıyla elde edilen 6 adet tez olmak üzere toplam 39 tez (EK-1) oluşturmaktadır. Araştırma kapsamına alınan bütün tezler incelenerek veriler toplanmış ve oluşturulan 6 kategoride (*Cinsiyet, Tür, Üniversite, Enstitü, Yayın Yılı ve Çalışma Alanı*) çözümlemesi yapılmıştır. Elde edilen bulgular frekans (*f*) ve yüzde (%) tabloları ile sunulmuş ve sonrasında yorumlanmıştır.

BULGULAR

Fagot alanında yazılmış lisansüstü tezlerin yazarlarının cinsiyetlerine göre dağılımı Tablo 1’de verilmiştir.

Tablo 1: Fagot Alanında Yazılmış Lisansüstü Tezlerin Yazarlarının Cinsiyetlerine Göre Dağılımı

Yazarların Cinsiyetleri	<i>f</i>	%
Erkek	22	56,41
Kadın	17	43,59
TOPLAM	39	100

Tablo 1 incelendiğinde fagot alanında yazılmış toplam 39 lisansüstü tezin 22'si (%56,41) erkek araştırmacılar tarafından yazılmış iken 17'si (%43,59) kadın araştırmacılar tarafından yazılmıştır.

Fagot alanında yazılmış lisansüstü tezlerin türüne göre dağılımı Tablo 2'de verilmiştir.

Tablo 2: Fagot Alanında Yazılmış Lisansüstü Tezlerin Türüne Göre Dağılımı

Lisansüstü Tez Türleri	<i>f</i>	%
Yüksek lisans	31	79,49
Sanatta yeterlik	7	17,95
Doktora	1	2,56
TOPLAM	39	100

Tablo 2 incelendiğinde fagot alanında yazılmış toplam 39 lisansüstü tezin 31'i (%79,49) yüksek lisans tezi, 7'si (%17,95) sanatta yeterlik ve 1 tanesi (%2,56) de doktora tezidir. En fazla çalışmanın yüksek lisans seviyesinde yapıldığı görülmektedir. Doktora düzeyinde sadece bir çalışmanın yapılmış olması dikkat çekicidir.

Fagot alanında yazılmış lisansüstü tezlerin üniversitelere göre dağılımı Tablo 3'de verilmiştir.

Tablo 3: Fagot Alanında Yazılmış Lisansüstü Tezlerin Üniversitelere Göre Dağılımı

Tezin Ait Olduğu Üniversite	<i>f</i>	%
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	10	26,64
Hacettepe Üniversitesi	7	17,94
Anadolu Üniversitesi	6	15,38
Yaşar Üniversitesi	4	10,26
9 Eylül Üniversitesi	3	7,69
Trakya Üniversitesi	3	7,69
Eskişehir Teknik Üniversitesi	2	5,12
İstanbul Üniversitesi	2	5,12
Atatürk Üniversitesi	1	2,56
Ondokuz Mayıs Üniversitesi	1	2,56
TOPLAM	39	100

Tablo 3 incelendiğinde fagot alanında yazılmış lisansüstü tezlerin üniversitelere göre dağılımı yer almaktadır. Tablo 3'e göre araştırmaların 10 farklı üniversite bünyesinde yapıldığı, en fazla araştırmanın 10 (%26,64) tez ile Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinde çalışıldığı görülmektedir.

Fagot alanında yazılmış lisansüstü tezlerin enstitülere göre dağılımı Tablo 4'te verilmiştir.

Tablo 4: Fagot Alanında Yazılmış Lisansüstü Tezlerin Enstitülere Göre Dağılımı

Tezin Ait Olduğu Enstitü	<i>f</i>	%
Sosyal Bilimler Enstitüsü	22	56,41
Güzel Sanatlar Enstitüsü	13	33,33
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü	4	10,26
TOPLAM	39	100

Tablo 4 incelendiğinde fagot alanında yazılmış lisansüstü tezlerin enstitülere göre dağılımı görülmektedir. Tablo 4'e göre tezlerin büyük bir çoğunluğunun sosyal bilimler enstitüsü (%56,41) bünyesinde çalışıldığı görülmektedir. Güzel sanatlar enstitüsünde 13 (%33,33) tez ve lisansüstü eğitim enstitüsünde ise 4 (%10,26) tez çalışması yapıldığı görülmektedir.

Fagot alanında yazılmış lisansüstü tezlerin yıllara göre dağılımı Tablo 5'te verilmiştir.

Tablo 5: Fagot Alanında Yazılmış Lisansüstü Tezlerin Yıllara Göre Dağılımı

Yıllara Göre Dağılım	<i>f</i>	%
1997	2	5,12
1998	2	5,12
2003	1	2,56
2004	2	5,12
2006	1	2,56
2008	2	5,12
2009	5	12,82
2010	5	12,82
2015	2	5,12
2016	3	7,69
2017	2	5,12
2018	1	2,56
2019	3	7,69
2020	1	2,56
2021	1	2,56
2023	4	10,26
2024	2	5,12
TOPLAM	39	100

Tablo 5 incelendiğinde fagot alanında yazılmış lisansüstü tezlerin yayınlandıkları yıllara göre dağılımı görülmektedir. Alanda çalışılmış ilk tezin 1997 yılında yazıldığı ve en fazla tezin 2009 ve 2010 yıllarında yazıldığı görülmektedir.

Fagot alanında yazılmış lisansüstü tezlerin çalışma alanlarına göre dağılımı Tablo 6’da verilmiştir.

Tablo 6: Fagot Alanında Yazılmış Lisansüstü Tezlerin Çalışma Alanlarına Göre Dağılımı

Çalışma Alanı	<i>f</i>	%
Müzikal Analiz	20	51,28
Fagot Kamışı Yapımı	5	12,82
Fagot Çalım Teknikleri	4	10,26
Fagotun Tarihsel Gelişimi	3	7,69
Fagotta Yapısal Yenilikler	3	7,69
Fagot Eğitimi	1	2,56
Fagot Ekolleri	1	2,56
Nefes ve Beden Kullanımı	1	2,56
İcracı Sağlığı	1	2,56
TOPLAM	39	100

Tablo 6 incelendiğinde fagot alanında yazılmış lisansüstü tezlerin çalışma alanlarına göre dağılımı görülmektedir. Araştırma kapsamında bulunan 39 tezin 9 farklı çalışma alanında yazılmış olduğu görülmekte olup en fazla tercih edilen alan 20 tez ile (%51,28) müzikal analiz alanı olduğu görülmektedir. Müzikal analiz alanını fagot kamışı yapımı (%12,82) ve fagotta çalım teknikleri (%10,26) alanları takip etmektedir. Ayrıca fagotun tarihsel gelişimi, fagotta yapısal teknikler, fagot eğitimi, fagot ekolleri, nefes ve beden kullanımı ve icracı sağlığı konularını içeren çalışmalar da yapılmıştır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırmada fagot alanında yazılmış 39 tez incelenmiştir. 31 (%79,49) adet tez yüksek lisans düzeyinde çalışılmıştır. Sanatta yeterlik düzeyinde ise 7 (%17,95) tez çalışılmıştır. Doktora düzeyinde sadece bir (%2,56) çalışma yapılmış olması dikkat çekmektedir. Fagot alanında yüksek lisans yapan kişilerin sanatta yeterlik eğitimi almayı tercih ettiği ifade edilebilir. Fagot alanında çalışmaların doktora düzeyinde daha fazla yapılmasının literatüre katkı sağlaması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Lisansüstü tezlerin yapıldığı üniversitelere göre dağılımında en fazla araştırmanın 10 (%26,64) tez ile Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinde çalışıldığı tespit edilmiştir. Yapılan tezlerin büyük bir çoğunluğunun sosyal bilimler enstitüsü (%56,41) bünyesinde çalışıldığı, alanda yapılan çalışmaların en fazla 2009 ve 2010 yıllarında (%12,82) yapıldığı belirlenmiştir.

Araştırma kapsamında bulunan 39 tezin 9 farklı çalışma alanında yazılmış olduğu, en fazla tercih edilen alan 20 tez ile (%51,28) müzikal analiz (eser analizi) alanı olduğu belirlenmiştir. Tahta nefesli ailesinin diğer enstrümanları olan flüt, obua ve klarnette de yazılmış tezlerde en fazla tercih edilen çalışma alanı müzikal analiz / eser analizi olmuştur (Soycan 2021; Temiz & Çokamay, 2022; Yüksel & Güçlü, 2021).

Bu araştırmanın, fagot alanını içeren ilk tezden bugüne kadar bütün tezleri kapsayarak değerlendirme yapması nedeniyle ilgili literatür için oldukça önemli olduğu ve gelecek çalışmalara da yol gösterici olacağı düşünülmektedir. Ayrıca ilerleyen yıllarda bu araştırmanın tekrar edilmesi alandaki değişimlerin takip edilmesi adına önerilmektedir.

Bu araştırmada fagot alanıyla ilgili sadece ülkemizde yapılan lisansüstü tezler incelenmiştir. Kapsam dışında tutulan çalışmalar üzerinde (makale, bildiri, yabancı yayınlar vb.) içerik analizine dayalı yeni araştırmaların yapılmasının literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Aktaş, M. & Önver Zafer, Ç. (2024). *Piyotr İlyiç Çaykovski'nin Fa minör (Op.36) 4. Senfonisi'ndeki fagot partisinin incelenmesi*. Balkan Müzik ve Sanat Dergisi, 6(1), 57-76.
- Bilbay, İ. (2024). *Gioacchino Rossini'nin fagot ve orkestra için konçerto adlı eserinin yapısal ve dönemsel incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Çelebioğlu, E. (2008). *Müzik kuramı*. 1.Baskı. Bizim Kitaplar Yayınevi: İstanbul.
- Dursun, S. (2023). *Organik fagot kamışlarının termoplastik matrisli kompozit malzemelerden üretilmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Girici, G. (2010). *20.yüzyıl müziğinde fagot çalım teknikleri*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gülmez, S. (2004). *Fagot'un tarihsel gelişimi ve teknik kullanımı*. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Günel, H. (2022). *Fagotun tarihsel gelişimine dair genel bir inceleme*. İçinde B. Aytemur & B. Çokamay (Editörler), *Müzik Sanatı ve Eğitiminde Çağdaş Yaklaşımlar III* (s.191-205). Konya: Eğitim Yayınevi.
- Güvel, A. (2009). *Etienne OZI'nin (Troisieme Sonate'si), Paul JEANJEAN'ın (Prelude et Scherzo'su), Johann Friedrich FSACH'ın (Sonate C Majör'ü) ve Alexandre TANSMAN'ın (Suite pour Basson'un) fagot edebiyat'ındaki yerinin incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hopa, E. (2010). *Kamış yapımının fagotun performansı üzerindeki etkileri*. Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Károlyi, O. (2007). *Müziğe giriş*. 5.Basım, Pan Yayıncılık: İstanbul.
- Önlü, A. & Albuz, A. (2015). “*Müzik öğretmenliği lisans programlarına yönelik saksafon öğretim programı tasarısı ve değerlendirilmesi*”, *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 19(3).

Özkan, S. (2010). *Alman ve Fransız fagot ekollerinin gelişim süreci*. Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Öztürk Zantur, Ö. (2016). *Fagotun solo enstrüman olarak kullanımı ve romantik dönem eserlerinden belirlenen fagot orkestra sololarının teknik ve karakteristik yönden analizi*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Soycan, M. (2021). *Türkiye’de 2010-2020 yılları arasında yapılan flüt konulu lisansüstü tezlerin incelenmesi: içerik analizi*. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 41(3), 2153-2187.

Sözer, V. (2021). *Müzik terimleri sözlüğü*. 4.Basım, Remzi Kitabevi: İstanbul.

Sümer, F. (1997). *Fagot’un tarihsel gelişimi üzerine bir inceleme*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Şendil, M. K. (2023). *Pyotr Tchaikovsky’nin 4, 5 ve 6. senfonilerinde fagot kullanımı ve çalışma önerileri*. Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.

Temiz, S. & Çokamay, B. (2022). *Obua alanında yazılmış lisansüstü tezlerin incelenmesi*. Karadeniz 11. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi, 1135-1147.

Trofimov, A. (2015). *Fagot entonasyonunu pesleştiren aparat için yeni bir öneri*. Yüksek Lisans Tezi, Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Trofimov, A. (2022). *Klasik batı müziği kültürünün enstrümanı olan fagot’un Türk müziği kültüründen esinlenerek akort edilebilir hale getirilmesi*. *International Anatolia Academic Online Journal Social Sciences Journal*, 8(1), 58-64.

Usta, A. (2017). *Selman Ada’nın aşk-ı memnu operası’nda fagotun kullanımına yönelik bir inceleme*. Yüksek Lisans Tezi, Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yalçın, K. (2003). *Fagotun yapımı, mekanik Gelişimi, orkestra içindeki kullanımı: Camille Saint-Saens, Etienne OZİ ve Eugene Bozza’nın hayatları ve eserleri*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yüksel, T. & Güçlü, O. (2021). *Türkiye’de klarinet alanı ile ilgili yazılan lisansüstü tezlerin incelenmesi. Sahne ve Müzik, (12)*, 60-83.

EK-1: Araştırmada İncelenen Lisansüstü Tezler

Tezin Yazım Yılı	Yazarın Adı Soyadı	Üniversite Adı	Tezin Türü	Tezin Adı
1997 (Erişime Kapalı)	Füze SÜMER	Hacettepe Üniversitesi	Yüksek Lisans	Fagot’un Tarihsel Gelişimi Üzerine Bir İnceleme
1997 (Erişime Kapalı)	Sefa ERŞAHİN	Hacettepe Üniversitesi	Yüksek Lisans	Fagotta Çeyrek Ton Tekniği
1998 (Erişime Kapalı)	Gülnur KURT	Hacettepe Üniversitesi	Yüksek Lisans	Fagot Kamış Yapımı
1998	Engin GÜNGÖRDÜ	Hacettepe Üniversitesi	Yüksek Lisans	Fagotun Yapısı ve Çalışma Teknikleri Üzerine Bir İnceleme
2003 (Erişime Kapalı)	Kaan YALÇIN	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	Yüksek Lisans	Fagotun Tanımı, Mekanik Gelişimi, Orkestra İçindeki Kullanımı: Camille Saint-Saens, Etienne Ozi ve Eugene Bozza’nın Hayatları ve Eserleri
2004 (Erişime Kapalı)	Sabriye GÜLMEZ	Anadolu Üniversitesi	Yüksek Lisans	Fagot’un Tarihsel Gelişimi ve Teknik Kullanımı
2004 (Erişime Kapalı)	Emre HOPA	Anadolu Üniversitesi	Yüksek Lisans	Fagot’ta Nefes ve Bedenin Kullanımı
2006	Çağrı ÇOLAKOĞLU	Dokuz Eylül Üniversitesi	Yüksek Lisans	W.A. Mozart’ın, J. N. Hummel’in ve C. M. Von Weber’in Fagot Konçertolarının Müzikal Analizleri

2008	Erdoğan TURANLI	Dokuz Eylül Üniversitesi	Yüksek Lisans	Ludwig Milde (1848-1913) Concert Studies Op.26 nos. 1-25 vol.1 Konser Etütlerinin Fagot Literatüründeki Yeri ve Bunların Analizi
2008	Mustafa Kemal SAYDAM	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	Yüksek Lisans	Hindemith ve Bruns'un Sonatları, Françaix'nin Divertissement'ı ve Dutilleux'nün Sarabande et Cortege'inin Fagot Repertuarındaki Yeri
2009	Asena GÜVEL	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	Yüksek Lisans	Etienne OZI'nin (Troisieme Sonate'si), Paul JEANJEAN'ın (Prelude et Scherzo'su), Johann Friedrich FSACH'ın (Sonate C Majör'ü) ve Alexandre TANSMAN'ın (Suite pour Basson'un) Fagot Edebiyat'ındaki Yerinin İncelenmesi
2009	Beril ÜNVER	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	Yüksek Lisans	Antonio Vivaldi Cello Sonata RV 40 (fagot), C.M.V.Weber Andante E Rondo Ungarese Op.35, Camille Saint-Saens Sonate Op.168, Alexandre Tansman Suite Pour Bassoon Üzerine İnceleme
2009	Çağrı ÇOLAKOĞLU	Dokuz Eylül Üniversitesi	Sanatta Yeterlik	Fagotun Temel Yapısal Özellikleri ve Perde, Trill, Parmak Tekniği Kolaylıkları Üzerine Çalışma Önerileri
2009	Hande ÖZTANK	Trakya Üniversitesi	Yüksek Lisans	Antonio Vivaldi'nin Sol Minör Fagot Konçertosu'nun Form ve İcra Yönünden İncelenmesi
2009	Ali DUMAN	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	Yüksek Lisans	Fagotun Tarihsel Süreci ve Malcolm Arnold'un Op.86 Fantezisi, Georg Philipp Telemann'ın Fa Minör Sonatı, Eugene Bozza'nın Recit – Sicilienne et Rondo'su, H. Villa – Lobus'un Ciranda Das Sete Notas'ının Teknik ve Yapı Bakımından Analizi
2010	Cenk AKTALAY	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	Sanatta Yeterlik	Fagot Ailesinin Eski ve Yeni Türleri, Kullanım Alanları, İcraları ve Repertuarı ile P.F.Böddecker 'Fagot Sonatı', H.Dutilleux 'Sarabande Et Cortege', O.Nussio 'Pergolesi

				Aryası Üzerine Varyasyonlar' ve R.Boutry 'Interferences I'
2010	Osman FIRAT	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	Yüksek Lisans	Georg Philipp Telemann ve Besteci'nin Mi Minör Fagot Sonatı
2010	Gökçen GİRİCİ	İstanbul Üniversitesi	Yüksek Lisans	20.Yüzyıl Müziğinde Fagot Çalım Teknikleri
2010	Emre HOPA	Anadolu Üniversitesi	Sanatta Yeterlik	Kamış Yapımının Fagotun Performansı Üzerindeki Etkileri
2010	Sabriye ÖZKAN	Anadolu Üniversitesi	Sanatta Yeterlik	Alman ve Fransız Fagot Ekollerinin Gelişim Süreci
2015	Alım YANYA	Yaşar Üniversitesi	Yüksek Lisans	21.Yüzyıla Kadar Cumhuriyet Dönemi Türk Bestecilerin Eserlerinde Fagotun Yerine Genel Bir Bakış ve Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçe Orkestra Sütünde Fagotun Kullanımı
2015	Anton TROFİMOV	Yaşar Üniversitesi	Yüksek Lisans	Fagot Entonasyonunu Pesleştiren Aparat İçin Yeni Bir Öneri
2016	Özün Öztürk ZANTUR	Hacettepe Üniversitesi	Yüksek Lisans	Fagotun Solo Enstrüman Olarak Kullanımı ve Romantik Dönem Eserlerinden Belirlenen Fagot Orkestra Sololarının Teknik ve Karakteristik Yönden Analizi
2016	Hüseyin Onur ÜZÜLMEZ	Hacettepe Üniversitesi	Yüksek Lisans	Fagot Kamışı Yapımında Kullanılan Kargı Malzemesi Isınma Sürecinin Çalıma Etkisi
2016	Serkan ALAGÖK	Hacettepe Üniversitesi	Yüksek Lisans	Andre Jolivet'nin Hayatı, Besteciliği ve 'Fagot, Yaylı Orkestrası, Arp ve Piyano İçin Konçerto' Başlıklı Eserinin İncelenmesi
2017	Hande GÜNALAN	Trakya Üniversitesi	Sanatta Yeterlik	Ludwig van Beethoven'ın Senfonilerinde Fagot'un Yeri ve Önemi
2017	Aşkın USTA	Yaşar Üniversitesi	Yüksek Lisans	Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Operası'nda Fagotun Kullanımına Yönelik Bir İnceleme

2018	Barış ÖZ	Atatürk Üniversitesi	Yüksek Lisans	Fagot Eğitimine Yönelik Başlangıç Düzeyi Yöntem ve Tekniklerin İncelenmesi
2019	Merve KUŞOĞLU	Trakya Üniversitesi	Yüksek Lisans	Richard Strauss Trv.293 Klarinet, Fagot ve Küçük Orkestra İçin Düet Konçertino Eserinin Fagot Tekniği Açısından İncelenmesi
2019	Sertaç ÇEVİKKOL	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	Yüksek Lisans	Antonio Vivaldi'nin Do Majör ve Mi Minör Fagot Konçertoları'nın Müzikal Analizleri ve Fagot Repertuvarına Katkısı
2019	Anton TROFİMOV	Yaşar Üniversitesi	Sanatta Yeterlik	Fagot Akodunun ve Akort İnce Ayarının Yapılmasını Sağlayan Yeni Bir Es Borusu Sistemi ve Yeni Kamış Sistemi Hakkında Bir Öneri
2020	Merve AKTAŞ	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	Yüksek Lisans	Edward Elgar'ın Op.62 'Romance For Bassoon', Franz Berwald'in Op.2 'Konzertstück für Fagott' Eserlerinin Yapısal ve Dönemsel İncelenmesi
2021	Ömer DİNCEL	Eskişehir Teknik Üniversitesi	Yüksek Lisans	Fagot İçin Kullanılan Ağızlığın Akustik Özelliklerinin Belirlenmesi
2023	Tuğçe PALABIYIK BİLEN	Anadolu Üniversitesi	Doktora	Orkestra Eserlerindeki Seçilmiş Fagot Sololarının İcrasına Yönelik Öneriler
2023	Beril ÜNVER	İstanbul Üniversitesi	Sanatta Yeterlik	Fagot İcrasındaki Ekspirasyonun Boyun Kasları Üzerindeki Etkisinin Klinik Ortamda İncelenmesi ve Performansla İlişkisinin Sunumu
2023	Selin DURSUN	Eskişehir Teknik Üniversitesi	Yüksek Lisans	Organik Fagot Kamışlarının Termoplastik Matrisli Kompozit Malzemelerden Üretilmesi

2023	Metin Kıvanç ŞENDİL	Ondokuz Mayıs Üniversitesi	Yüksek Lisans	Pyotr Ilyich Tchaikovsky'nin 4,5 ve 6. Senfonilerinde Fagot Kullanımı ve Çalışma Önerileri
2024	Berkay OKAY	Anadolu Üniversitesi	Yüksek Lisans	Fagot Kamışı Yapımında Kargının Yoğunluk, Kalınlık ve Sertlik Değerlerinin Performansa Olan Etkileri
2024	İdil BİLBAY	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	Yüksek Lisans	Gioacchino Rossini'nin Fagot ve Orkestra için Konçerto Adlı Eserinin Yapısal ve Dönemsel İncelenmesi

Başvuru Tarihi: 28.11.2024 / Kabul Tarihi: 09.01.2025 / Özgün Makale

JACQUES IBERT'İN FLÜT KONÇERTOSUNUN İNCELENMESİ VE İCRAYA YÖNELİK KISMİ ÇALIŞMA ÖNERİLERİ

Seray SEYHAN¹

ÖZ

Yirminci yüzyıl Fransız müziğinin önde gelen bestecilerinden biri olan Jacques Ibert (1890-1962), flüt repertuvarında oldukça önemli bir yere sahiptir. 1932 yılında bestelediği flüt konçertosu, flüt icracıları tarafından sıklıkla tercih edilen konçertolar arasındadır. Elbette her eserde olduğu gibi bu eserin profesyonel anlamda icrası için bestecinin müzik dilini tanımak, eserin analizini yapıp spesifik noktalarını belirlemek gerekir. Bunun için bestecinin hayatı, yaşadığı dönemin özellikleri, etkilendiği müzisyenler ve akımlar hakkında bilgi sahibi olmak oldukça önemlidir. Bu çalışmada geniş bir literatür çalışması yapılarak bestecinin hayatı ve müzik diliyle ilgili bilgiler aktarılmış, çalma seviyesi yüksek kabul edilen flüt konçertosu form ve armonik yapı bakımından müzikal analiz yöntemiyle incelenmiş, ardından eseri seslendirecek icracılara yönelik çalış tavsiyelerinde bulunulmuştur. Müzik dili ve eser çeşitliliği ile döneminde ön plana çıkmayı başaran bir besteci olan Ibert hakkında Türkçe kaynak maalesef oldukça azdır. Bu sebeple makalede flüt icracılarına katkı sağlama amacı dışında müzisyenlere ve araştırmacılara Ibert ve literatüre girmiş konçertosu ile ilgili Türkçe kaynak sağlanması hedeflenmiştir.

Anahtar kelimeler: Jacques Ibert, Flüt, Yirminci Yüzyıl Müziği, Konçerto

¹ İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı,
E-mail: seyhan22@itu.edu.tr
ORCID ID: 0009-0001-8618-5899

A REVIEW OF JACQUES IBERT'S FLUTE CONCERTO AND PARTIAL PERFORMANCE SUGGESTIONS

ABSTRACT

Jacques Ibert (1890-1962), one of the leading composers of 20th-century French music, holds a significant place in the flute repertoire. His Flute Concerto, composed in 1932, is among the most frequently chosen concertos by flutists. As with any work, in order to perform this piece professionally, it is essential to understand the composer's musical language, analyze the piece, and identify its specific elements. Therefore, it is crucial to have knowledge of the composer's life, the characteristics of the era in which he lived, and the musicians and movements that influenced him. In this study, an extensive literature review has been conducted to provide information about the composer's life and musical language. The Flute Concerto, which is considered to be of a high level of difficulty, has been analyzed musically in terms of form and harmonic structure, followed by performance recommendations for those who will interpret the work. Unfortunately, there are very few Turkish sources about Ibert, a composer who stood out in his time with his musical language and diverse works. Therefore, this article aims to provide Turkish sources on Ibert and his well-known concerto for musicians and researchers, in addition to contributing to flute performers.

Keywords: Jacques Ibert, Flute, 20th Century Music, Concerto

GİRİŞ

Repertuvarında film müziğinden operaya, tiyatro müziğinden senfoniye kadar uzanan bir çeşitliliğe sahip olan Jacques Ibert, yaşadığı dönemde dünya çapında bir üne sahip olmuştur. Ibert Fransa'da hem besteci hem de yönetici olarak kazandığı popüleritesine rağmen, müzik tarihi metinlerinde ve çalışmalarında sıklıkla göz ardı ediliyor veya adı geçse de müziği tek bir genel kategoride değerlendiriliyor. Ancak bestecinin müziği incelendiğinde onun yalnızca tür çeşitliliğine değil, aynı zamanda empresyonist, neoklasist, popüler ve deneysel müzik gibi birçok tarza sahip olduğu da gözlemlenebilmektedir (Graves, 1998, s.6).

Romantik dönemin sonlarında Richard Wagner'in kromatizm kullanımı ile geleneksel armonik yapıda köklü değişimler yaşanmaya başlamıştır. 1920'li yıllarda ise Arnold Schönberg'in geliştirdiği "On iki ton müziği"² müzik tarihindeki dönüm noktalarından biri olmuştur (Baran, Şenürkmez, 2015, s.276).

J. Ibert'in Hayatı

20. yüzyılın en önemli bestecilerinden biri olan Jacques Ibert (tam adıyla Jacques François Antoine Ibert) 15 Ağustos 1890'da Paris'te dünyaya gelmiştir. Amatör bir kemancı olan babası Antoine Ibert bir trafik acentasında çalışmaktaydı. Bestecinin annesi Marguerite Lartigue Ibert ise babası onun müzik yapmasını engelleyene kadar, Paris Konservatuvarında eğitimci olan Marmontel ve Le Couppey ile çalışmış başarılı sayılan bir piyanistti (Laederich, 2001, s.1).

Annesinin isteğiyle dört yaşındayken keman dersleri almaya başlayan Ibert müzik eğitimine piyanoyla devam etmiştir ve ilk piyano öğretmeni annesi olmuştur. Marguerite içinde kalan müzik kariyerini oğlunun gerçekleştirmesini istediğinden Jacques'ın bir virtüöz olacağına hayal etmekteydi. Fakat sabırsız bir çocuk olan Jacques, teknik ve repertuar çalışmalarından çok doğaçlamayla ilgileniyordu (Faolini, 1994, s.18).

Ibert'in zamanla bir konser piyanisti ya da müzisyeni olamayacağı anlaşılmıştır. Antoine Ibert, oğlunun besteci olmasına karşı çıkmakta ve kendi işini devam ettirmesini istemektedir. Henüz 12 yaşında olan Ibert ise besteci olmaya çoktan karar vermiştir (Timlin, 1980, s.2).

² On İki Ton müziği: Tonal armoninin ilke ve kurallarından bütünüyle ayrılarak 12 ton üzerine kurulmuş olan çağdaş armoni dizgesi. Bu sistemin kuralları, 1923 yılında besteci Arnold Schönberg tarafından belirlenmiştir (Say, 2002, s. 385).

Ibert 1910 yılında babasına besteci olmak üzere konservatuvara girmek istediğini söylediğinde çok sert bir tepki ile karşılaşmıştır. Antoine Ibert oğluna sağladığı maddi desteği keserek besteci olursa kendi başının çaresine bakması gerektiğini söylemiştir. Genç müzisyen babasının bu tutumuna rağmen 1910 yılında Paris Konservatuvarındaki eğitimine başlamış ve yaklaşık dört yıl boyunca geçimini armoni dersi vererek ve piyano eşliği yaparak sağlamıştır. (Timlin, 1980, s.3).

Paris Konservatuvarında Emile Pessard ile armoni, André Gedalge ile kontrpuan, Paul Vidal ile ise kompozisyon çalışmalarını sürdürmüştür. Ibert burada aynı zamanda Arthur Honegger ve Darius Milhaud gibi önemli bestecilerle Gedalge'in özel orkestrasyon derslerine katılmıştır (Laederich, 2001, s.1).

Ibert, lisans diplomasını aldıktan sonra kendini kompozisyona adamaya karar vermiştir. Fakat henüz yeni mezun bir besteci olarak geçimini sağlamak için ders vermeye, şancılara eşlik etmeye ve program notları yazmaya devam etmek zorundadır. Bu dönemde sinema piyanisti olmuş ve William Bertý takma adıyla yayınlanan şarkılar bestelemeye başlamıştır (Laederich, 2001, s.1).

Besteci I. Dünya Savaşı sırasında Fransız donanmasında görev yapmasına ve bu dönemde çalışmalarının kesintiye uğramasına rağmen, 1919'da *Prix de Rome* ödülünü almıştır. Daha önce hiç kantat bestelememiş olduğu için neredeyse bir imkansız başarı olarak böyle bir dönemde *Le Poète et la Fée* (Şair ve Peri kantatı) adlı kantat ile Roma Ödülü'nü kazanmıştır. Bu ödül, ona Villa Medici'de üç yıllık bir konaklama sağlamıştır (Bottaro, 2019, s.149).

22 Ekim 1922'de Ibert'in eserinin seslendirildiği ilk halka açık konser şef Gabriel Pierné yönetiminde, Concerts Colonne'da gerçekleşmiştir. Konserde Ibert'in Oscar Wilde'in son eseri olan *La Ballade de la geôle de Reading* üzerine bestelediği müzik büyük bir başarı elde etmiştir. Bu zafer, 6 Ocak 1924'te Paul Paray tarafından yönetilen *Lamoureux* orkestrasının *Escales* adlı eserinin ilk performansı ile pekiştirilmiştir. Bu iki orkestral eser sayesinde Ibert hem Fransa'da hem de yurtdışında tanınmaya başlamıştır (Bottaro, 2019, s.149).

Yayıncısı Alphonse Leduc'un tavsiyesi üzerine piyano için *Histoires* ve *Les Rencontres* adlı iki eser bestelemiştir ve bu eserler de onun kendini kanıtlamasında büyük rol oynamıştır. Bu piyano

eserlerinin ikincisi olan *Les Rencontres*'in balesi, 1925'te Opera'da sergilenmiştir. Bir opera buffa³ olan *Angélique*'in 1927'deki başarısı, onun neslinin en tanınmış bestecilerinden biri olduğunu doğrulamıştır (Laederich, 2001, s.1).

1930'da bestelediği senfonik süit *Escales* (Limanlar), bestecinin Roma'da donanmada görev yaparken çıktığı bir Akdeniz gezisinin etkileri sonucunda bestelediği bir eserdir. Besteci 1937'de Roma Académie de France'ın direktörlüğüne atanmıştır ve bu görevi 1960'a kadar sürdürmüştür; ayrıca Paris'teki Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux'nun 1955-1956 yıllarında yöneticiliğini yapmış, 1956'da Institut de France'a üye olarak seçilmiştir (Slominsky, 1958, s.754).

Ibert, sağlık problemleri nedeniyle hayatının son yıllarında çok az beste yapmıştır. Son tamamladığı eser, 1958'de Marquis de Cuevas Uluslararası Balesi için yazdığı *Le Cercle Fantastique* olmuştur. Ünlü besteci 5 Şubat 1962 yılında kalp krizi geçirerek hayatını kaybetmiştir (Failoni, 1994, s.44).

Bestecinin Müzik Dili

Hem tür çeşitliliği hem de müzikal çeşitlilik açısından geniş bir yelpazeye sahip olan Ibert'in müzik dilini ve stilini tanımlamak oldukça zordur; dolayısıyla bu konuya oldukça az sayıda akademik araştırmada yer verilmiştir. O'nun müziği ile ilgili herhangi bir genelleme yapmak mümkün değildir. Genellikle erken dönem eserlerinde izlenimcilik akımının etkileri duyulurken bazı geç dönem eserlerinde neoklasik bir stil mevcuttur (Failoni, 1994, s.50). Ibert'in müziği, tür çeşitliliğinin dışında ruh hali çeşitliliğini de içermektedir. Müziği örneğin bazen *Divertissement* eserinde olduğu gibi neşeli, zaman zaman ise *Escales*'te olduğu gibi lirik ve ilham vericidir. (Bottaro,2019, s.152).

Müziğinde izlenimcilik ve neoklasisizmi bir araya getiren Ibert'in armonileri zengindir, enstrümantasyonu renktir; eserlerinde bir mizah unsuru vardır. İşçiliği mükemmeldir; test edilmiş değerlerde deneyci olarak, amaçlanan etkiyi üretmekte asla başarısız olmaz (Slominsky, 1958, s.754).

³ Opera buffa (İt.): İtalyan stili komik opera (Say, 2002, s. 393).

Ibert'in müziğindeki hızla değişen tonal merkezler, iki tonaliteyi kapsayabilecek dokuzlu, on birli ve on üçlü akorların uyumu ve kromatizm gibi belirli unsurlar, onun açıkça bir yirminci yüzyıl bestecisi olduğunu gösterir. Yine de on iki ton sistemi ve serializm⁴ gibi diğer yirminci yüzyıl kompozisyon teknikleri onu ilgilendirmemiş ve somut müzikten çok az yararlanmıştır (Failoni, 1994, s.49).

Bestecinin etkilendiği müzisyenler eserlerinde açıkça görülmektedir; *Persée et Andromède*'de Debussy'den, *La Ballade de la geôle de Reading*'de Dukas'tan, *Ouverture de fête*'de Roussel'den, *Symphonie Concertante*'de ise Bartók'tan izler görülmektedir (Laederich, 2001, s.2).

Piyano, şan, org, arp, gitar, keman, çello, flüt, saksafon için solo eserler bestelemiştir. Hem küçük hem büyük kadrolu, alışılmadık enstrüman kombinasyonları içeren birçok oda müziği eseri, altmıştan fazla film müziği, radyo ve tiyatro için çok sayıda eser, altı opera, on yedi senfonik eser ve orkestra için bir düzine sahne eseri bestelemiştir. Koro içeren birkaç küçük eser bestelemiş olmasına rağmen, koro, orkestra ve vokal solistler için büyük ölçekli bir eser bestelememiştir (Miller, 2008, s.30).

Fransız besteci Henri Busser *Jacques Ibert Et Son Œuvre* başlıklı yazısının girişinde Ibert'den şu şekilde bahsetmiştir:

Jüri olarak katıldığım ve Güzel Sanatlar Akademisi'nde gerçekleşen 1919 Roma Bestecilik Yarışması'nda Emile Pessard'dan armoni, André Gédalge'den füg ve Paul Vidal'dan kompozisyon dersleri alan Jacques Ibert adındaki genç bir müzisyen tarafından yazılan partiyonun orijinalliği beni çok etkiledi (Busser, 1962, s.405).

Henry Dutilleux, Ibert hakkında: "Onun sanatı zamanın ötesindedir, çünkü özünde klasiktir... Ama düzen içinde ne hayal gücü, denge ile birlikte ne tuhaflık, sınırlama içinde ne duygu!" der (Simon, 2001, s.38).

Ibert'in Flüt Eserleri

Nefesli dörtlü için, *Deux Mouvements*

Ibert'in 1922'de iki flüt, bir klarnet ve bir fagot için bestelemiş olduğu bu dörtlü, flüt için yazdığı ilk eser olarak bilinmektedir. Prix de Rome ödülü kazananların Villa Medici'de konakladığı sırada

⁴ Serializm: Anton Webern'in atonaliteye bir düzen getirmek amacıyla on iki sesi rastgele bir biçimde bir şablona yerleştirerek dizi oluşturduğu tekniktir (Tuncer, 2021, s. 144).

yaylı çalgılar dördlüsü bestelemeleri geleneksel hale gelmişken, Ibert bu geleneğe karşı çıkarak tahta üflemeliler için bir dördlü yazmıştır (Timlin, 1980, s.21). Besteci iki flüt, klarnet ve fagot için bestelediği bu esere daha sonra ikinci flüt yerine obua enstrümanını eklemiştir (Bretz, 2013, s.21).

Flüt ve piyano için Sonatin, *Jeux*

Bestecinin 1923 yılında bestelediği eser iki bölümden oluşmaktadır. Şakacı ve hareketli bir karaktere sahip olan bu eserin prömiyeri 1924'te yapılmıştır (Timlin, 1980, s.27).

Süit, *Le Jardinier de Samos*

Ibert'in 1924 yılında bestelediği bu süitte flüt, klarnet, trompet, keman, çello ve perküsyon yer alır. Bestecinin şair arkadaşı Charles Vildrac, kendisinden Antik Yunan konulu bir komedi oyunu için müzik bestelemesini istemiştir. Ancak oyun 1932'ye kadar yapımcı bulamadığı için sahnelenememiştir. Bu süreçte Ibert eserini süit olarak yayınlamıştır (Timlin, 1980, s.33).

Flüt ve şan için, *Deux Steles Orientees*

Ibert 1925'te flüt ve soprano için bestelemiş olduğu bu eserin metnini Victor Segalen'in şiirinden almıştır. Eser soprano için yazılmış olmasına rağmen prömiyeri 1926 yılında bariton Pierre Bernac ve flütçü René Le Roy tarafından gerçekleştirilmiştir (Hayes, 2006, s.400).

Üflemeli beşli için, *Trois Pieces Breves*

Ibert'in standart nefesli beşli (flüt, obua, klarnet, fagot ve korno) için bestelemiş olduğu tek eserdir. 1930'da bestelenen bu eser nefesli beşli grupları tarafından sıkça tercih edilmektedir, repertuvarda oldukça önemli bir yere sahiptir (Timlin, 1980, s.50).

Flüt ve piyano için, *Aria*

Ibert 1930 yılında bir vokal etüdü olarak tasarladığı bu aryayı şan ve piyano için bestelemiştir. Birçok farklı enstrüman için düzenlemesi olan eserin flüt ve piyano versiyonu da mevcuttur (Timlin, 1980, s.58).

Solo flüt için, *Pièce*

Ibert'in *Pièce* adlı solo flüt eseri, en sık seslendirilen solo flüt eserlerinden biridir. *Pièce* 1936 yılında bestelenmiş ve ilk kez ünlü flütist Marcel Moyse tarafından Ibert'in Flüt Konçertosu'nun prömiyerinin ardından bir akşam yemeği partisinde seslendirilmiştir (Van de Graaff, 2013).

On enstrüman için, *Kapriçyo*

Flüt, obua, klarnet, fagot, trompet, arp, iki keman, viyola ve çello enstrümanlarını içeren bu eser 1937 yılında bestelenmiştir. Bu on enstrüman polifonik bir düzenin içinde solistliği eşit derecede üstlenmektedirler. Tek bir bölüm gibi görünmesine rağmen *Capriccio* üç temel kısımdan oluşur; bu bölümler konçerto formunun geleneksel üç bölümünü temsil etmektedir (Timlin, 1980, s.81).

Flüt ve gitar için, *Entr'acte*

Ibert flüt ve gitar ikilisi için yazılmış en ünlü eserler arasında sayılabilecek olan bu müziğini 1937 yılında bestelemiştir. Gitarın kullanımı İspanyol müziğinden tınılar çağrıştırmaktadır; flüt ise yer yer Fransız romantikliğini içeren melodiler seslendirmektedir. İki enstrüman bazen aynı fikirde ilerlerken bazen sırayla zıt fikirleri savunmaktadırlar (Schwendinger, 2001)

Flüt, keman ve piyano için, *Deux Interludes*

Le Jardinierde Samos gibi *Deux Interludes* eseri de bir oyun için bestelenmiştir. Oyunu Suzanne Lilar ve Le Burlador'un 1946 yılında sahnelemiştir, eser iki bölümden oluşur (Timlin, 1980, s.93).

Flüt ve Orkestra için Konçerto

Jacques Ibert'in 1934 yılında yayınlamış olduğu Flüt Konçertosu, bestecinin flüt repertuvarına kazandırdığı en önemli eseridir (Timlin, 1980, s.61). Konçerto yirminci yüzyıla kadar flüt için yazılmış en zor ve önemli birkaç konçerto arasında yer almaktadır. Konçertonun teknik zorluğa rağmen icracıya müzik yapma olanağı tanıyan bir derinliğe sahip olması, döneminde dikkat çekmesini sağlayan unsurlardan biri olmuştur. Eserin enstrümantasyonu solo flüt haricinde iki flüt, iki obua, iki klarnet, iki fagot, iki korno, bir trompet, iki timpani ve yaylılardan oluşmaktadır. Üç bölümden oluşan konçerto yaklaşık 20 dakika sürmektedir.

Flüt solistleri tarafından sıklıkla tercih edilen eserin prömiyeri, 25 Şubat 1934'te Societe des Concerts du Conservatoire'da Philippe Gaubert'in yönetiminde, efsanevi flütist ve pedagog Marcel Moyse tarafından gerçekleştirilmiştir (Timlin, 1980, s.61).

Jacques Ibert Flüt Konçertosunun Form Analizi

I.Allegro

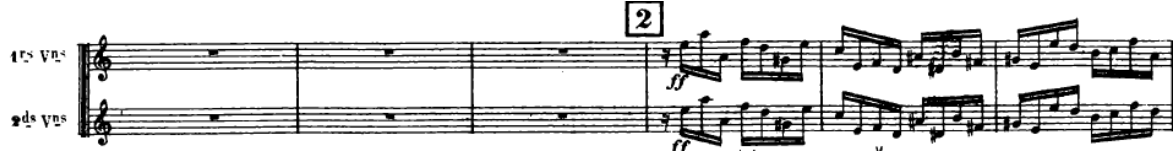
Allegro başlığındaki ilk bölüm Fa minör tonundadır ve hızlı bir tempoya sahiptir. Solo flüt ve orkestranın keskin onaltılıklarıyla parlak bir karaktere sahiptir. Arada gelen 3/8'lik ölçüler dışında genel ölçü yapısı 2/4'lüktür. Sonat allegrosu⁵ formundaki bölüm bas enstrümanların -fagot, çello ve kontrbas- girişiyle başlar ve hemen yarım vuruş sonra diğer enstrümanlar eklenerek yarım perdeli seslerin çakıştığı bir akor tutulur. Çarpıcı ve keskin olan akor sonrasında yaylıların Fa minör gamı ile melodiyi flüte bırakır. Bu 4 ölçü giriş niteliğindedir. Ardından 1 numara ile belirtilen kısımdan itibaren flütün köşeli ve staccato çalınması istenen onaltılıkların bulunduğu ana tema ile sergi bölmesi (A bölmesi) başlar.

The image shows the musical score for the beginning of Jacques Ibert's Flute Concerto, I. Allegro. The score is in 2/4 time, marked Allegro (♩=120). It features a full orchestra and a solo flute. The woodwinds (2 Flutes, 2 Oboes, 1 Clarinet in Bb, 2 Bassoons, 2 Horns, 1 Trumpet, 2 Timpani) and strings (1st Violins, 2nd Violins, Altos, Violoncelles, Contrabasses) all play a sharp, accented chord (ff) at the start. The solo flute enters with a staccato melody (ff stacc.) in the fourth measure. The score is divided into two systems, each with a rehearsal mark '1'.

Görsel 1: Eserin başlangıcı

⁵ Sonat allegrosu: Sonat eserlerinin genellikle ilk bölümde kullanılan formdur. Sergi, gelişme ve yeniden sergi bölmelerinden oluşmaktadır (Usmanbaş, 1974, s.111).

13. ölçüde flüt melodiyi çıkıcı seslenen bir gam ile La minör tonuna taşır ardından 2 numara ile belirtilen yerden itibaren kemanlar ana temayı La minör tonu üzerinden çalarlar. Bu keskin ve hırçın karakterli temaya 3 numaradan 3 ölçü önce flütün lirik girişiyle ara verilir. Besteci bu kısımda aralara 3/8 ölçüler yerleştirerek ritimde bir kayma hissi yaratmıştır. 2 ve 3 zamanlı ölçü yapısının birbiriyle savaştığı bu temada Fa minör net olarak kendini duyurmaktadır.



Görsel 2: Kemanlarda duyulan ana tema



Görsel 3: 2 ve 3 zamanlı ölçüler

4 numarada Sol bemol majör tonu duyulmaktadır. Sonrasında flütün art arda yaptığı trillerle melodi 5 numarada zirveye taşınır, ardından Fa minöre dönülerek inici bir melodi ile cümle son bulur. Viyola, çello ve kontrbasların ana temanın başını duyurmasının ardından flüt 6 numaraya giriş niteliğinde uzun bir fa notası çalarak dahil olur.



Görsel 4: Baslarda gelen ana tema

6 numarada bestecinin *espressivo*⁶ notunu düştüğü, bölümün en yavaş ve lirik teması olan yan tema başlar. Viyolaların kromatik sekizlikleri ve çelloların kromatik olarak hareket eden bas hattı tonal merkezin belirsizliğine sebep olur.

Görsel 5: Yan tema

Dinleyiciyi kısa süreliğine rahatlatan bu melodi yavaşça yukarı çıkmaya başlayarak gergin bir karaktere dönüşür. 7 numarada flütün yükselip alçalan uzun seslerine kemanlar onaltılıklerle eşlik ederek aceleci bir karakter katar. Fagotun hareketli sekizlikleri de bu karakteri destekler. 8 numarada flüt sol triline uzatırken üflemeliler enerjik ve majör bir tema ile eşlik ederler. Ardından flüt tonal merkezin belli olmadığı onaltılık arpejlerle huzursuz bir atmosfer yaratır.

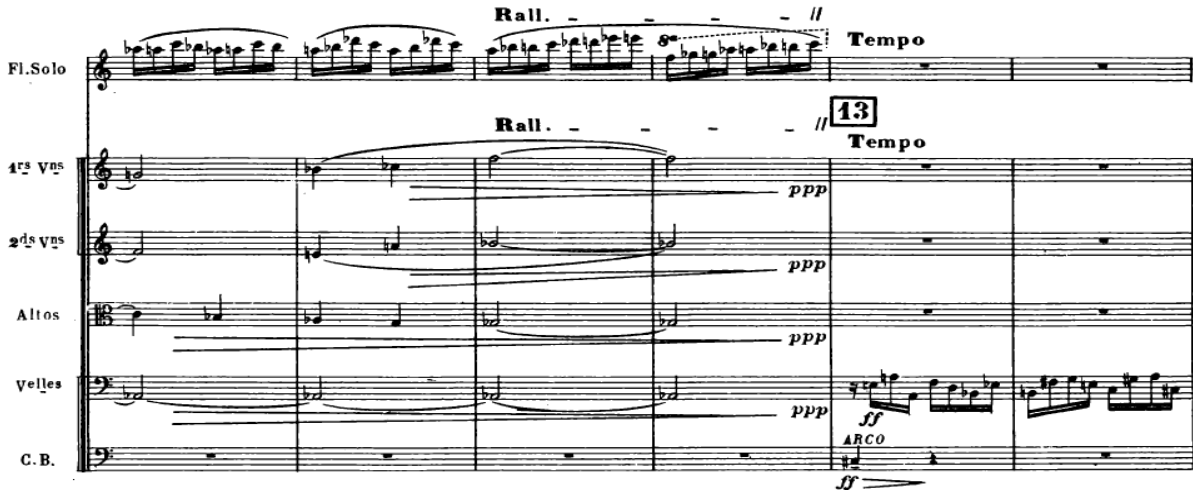
Görsel 6: 7 numaradaki partilerin hareketleri

⁶ *Espressivo* (İt.): Etkili, içtenlikli, dokunaklı, yoğun bir anlatımla (Say, 2002, s.184).



Görsel 7: Üflemeli çalgılardaki majör tema

9 numaranın 4. Ölçüsünde flüt uçar ve şakacı bir temayla girer ve gelişme bölümü başlar. 10 numarada, flütün 9 numarada seslenen tematik motifi fagotta duyulur. Bu kısımda yer yer sakinleşen, yer yer gerilen tema, sonunda flütte seslenen kromatik bir gamla yavaşlayarak cümlesini bitirir. 13 numarada yeniden sergi bölümü başlar ve ana tema kaynaklı küçük bir motifi önce çellolar La minörden, ardından viyolalar Re minörden, 1. kemanlar La minörden ve 2. kemanlar Mi minörden duyururlar.



Görsel 8: Çelloların ana temadan motifi



Görsel 9: Flütün şakacı motifi



Görsel 10: 9 numaradaki motifi fagotun tekrar edişi

Orkestrada seslenen bu hareketli tema yerini, 14 numaranın 4. ölçüsünde flütün girişiyle majör ve uçarı bir karaktere bırakır. Flütün ana temayı Re bemol majör üzerinden çaldığı bu kısımda, ana tema ilk defa majör tonda duyulmaktadır. Flüt ana temayı çalarken daha önce 6 numarada flütte duyulan yan tema bu noktada klarnette seslenir. Klarnet solosuna devam ederken fagot staccato notalarla eşlik eder, flüt ise legato ve kromatik gamlarla inici ve çıkıcı hareketler yapar.



Görsel 11: Flütte majör tondan gelen ana tema ve klarnet solosu

Kemanlar daha önce 7 numarada flütte gelen temayı 16 numarada duyururlar. Bu noktada flüt onaltılıklarla kemanlara eşlik eder. 17 numarada flütün gamları sadece çıkıcı olarak çalması ve üflemeli çalgılarda duyulan küçük tema müziği hareketlendirir. Ardından flütte duyulan staccato notalar ile melodi gerilime hazırlanır. 18 numaradan 4 ölçü önce flütün tuttuğu fa notası ve yaylıların onaltılıklardan oluşan ritmik motifleri tonaliteyi Fa minöre taşır. 18 numarada solo flüt ve trompetin ünison olarak duyulduğu senkoplu tema sonrası orkestranın inici gamları müziği ana temaya hazırlar.

18

Gr. Fl.

Hrb.

Clar.
en Sib.

Bns

Cors

Trp.

Fl. Solo

18

1st Vns

2nd Vns

Altos

Velles

C. B.

Görsel 12: Yaylıların gamlarının ardından solo flüt ve trompette gelen tem

Fa minör kadansın ardından orkestrada ana tema flüt, klarnet ve kemanlarda orijinal tonda gelir. 20 numarada solo flüt temayı Si bemol minör tonundan tekrarlar, ardından daha önce 3 numaradan 3 ölçü önce gelen, 2 ve 3 zamanlı ölçü değişimlerinin olduğu yapı tekrarlanır. Bu kısmın ardından cümle Fa minör tonunda bitiş hissi verir. Koda olarak adlandırılabilen 24 numaranın ardından tutti olarak keskin bir akor ile bölüm son bulur.

20

Flüte

Clar.

f

Görsel 13: Ana temanın Si bemol minörden duyuluşu

Görsel 14: Fa minör inici gam ve ardından koda

[illegible]

Görsel 15: İlk bölümün bitışı

II. Andante

A-B-A bölmelerinden oluşan ikinci bölüm, 3/4 ölçüde sakin karakterde melodiler ve farklı renkler içermektedir. A bölmesinin başladığı keman ve viyolaların girişinin ardından iki ölçü sonra flüt giriş yapar. Re bemol majör tonunda başlayan yaylıların üzerine flütün si minör sesleri ile eklenmesi, Ibert'in döneminde az kullanılan armoniler ile farklı renkler yakalamasına bir örnektir.

FLÛTE SOLO

Andante (♩=56)

pp dolciss.

1^{er} VIOLENS

ppp

Sourdines

2^{es} VIOLENS

ppp

Sourdines

ALTOS

ppp

VOLONCELLES

CONTREBASSES

Görsel 16: İkinci bölümün girişi

25 numarada yalnızca solo flüt, kemanlar ve viyolalar müziğe dahildir ve flütle iç içe geçen legato cümleler çalmaktadırlar. 25 numaranın 6. ölçüsündeki yarım kadans sonrasında çelloların da dahil olmasıyla flüt partisi yaptığı sekvenslerin ardından yavaş yavaş yukarı doğru çıkar. Birkaç ölçü ardından poco⁷ ritardando⁸ ile Re bemol majörde tam kadans yapılarak 27 numarada a tempoya gelir. B bölmesinin başladığı bu kısımda bölümün açılış teması kemanlarda duyulur, kornolar ve kontrbaslar da eşlik partileriyle müziğe dahil olur.

27

Poco ritard. - - // **Tempo**
4^e bouché

Cors

Fl. Solo

1^{re} Vns

2^ds Vns

Altos

Vclles
DIV.

C.B.

Görsel 17: Tam kadans ve kemanlardaki ana tema

Öncesinde majör ve huzur verici olan melodi, 27 numaradan 4 ölçü sonra üflemelilerde aniden gelen dokuzlu akor (G-B-D-F-Ab) ile karakter değiştirir. Hemen ardından fagotlar ani ve ritmik bir motif çalar, 2 ölçü sonra obualar noktalı sekizlik ve onaltılık kalıbı içeren ritmik motif ile cümleyi devam ettirir ve müzik huzursuz edici ve aceleci bir karaktere bürünür. Ardından flütler ve klarnetler sırayla aynı motifi tekrarlar.

⁷ Poco (it.): Biraz (Say, 2002, s.430).

⁸ Ritardando (İt.): Ağırlaşma, hızı azaltma (Say, 2002, s. 451)

30

4^e SOLO

Animando poco a poco

Htb.

Clar. en Sib

Bas

Cors

Trp.

Fl. Solo

Animando poco a poco

1^{re} Vns

2^{de} Vns

Altos

Tous

Vclles

C. B.

Görsel 21: Animando başlıklı tema

31 **Appassionato** **Calando**

Gr. Fl.

Htb.

Clar. en Sib

Bⁿ

Cors

Trp.

avec Sourd...

31 **Appassionato** **Calando**

Fl. Solo

1^{re} Vn

2^{de} Vn

Altos

velles

C. B.

TOUS

ARCO

Görsel 22: Bölümün Appassionato başlıklı doruk noktası

32 numaraya *rallentando*¹² olarak yumuşak bir fa majör kadansı ile gelinir. Obua geçiş niteliğinde bir tema çalar ve ardından tempo I başlığı ile 33 numaraya bağlanılır. Burada flüt legato onaltılıklar içeren temasıyla giriş yapar. İki ölçü sonra keman solosu başlar, ana temayı çalan kemana bu sefer solo flüt eşlik etmektedir. Ana temanın re bemol majörde tekrar duyulması nedeniyle burası A bölmesinin tekrarı olarak düşünülebilir. 15 ölçü süren keman solosunun ardından flüt temayı kaldığı yerden devralır. Onaltılık eşlik ise 2. kemanlara geçer.

The image displays a musical score for Flute (Fl.) and Violin (Vn.). The score is organized into two systems. The first system contains measures 33 and 34. The second system also contains measures 33 and 34. The first system is marked 'Tempo I' and 'dolce'. The second system is marked 'Tempo I' and 'md sost.'. The Flute part is marked 'Fl. Solo' and the Violin part is marked 'Vn. Solo'.

Görsel 23: Başkemancı solosu ve flütün onaltılıkları

¹² Rallentando (İt.): Yavaşlama. Seslendirme sırasında hızın geçici olarak ağırlaşması (Say, 2002, s. 445).

38 numaraya gelindiğinde ana tema tam kadans ile tamamlanır. 38 numarada koda başlar ve flütün 6 ölçü süren sakın karakterli temanın ardından bölüm uzun bir akorla son bulur. Besteci son akorda flütte ve yaylılarda flajole¹³ tekniği kullanarak daha yumuşak bir tını elde etmiştir.

Görsel 24: İkinci bölümün sonu

III. Allegro scherzando

Rondo formunda olan Allegro scherzando başlıklı son bölüm Fa majör tonundadır. Bestecinin bir sonraki hamlesinin asla kestirilemeyeceği, dinleyicide merak uyandıran bu bölüm şakacı ve eğlenceli bir karaktere sahiptir. Bölüm orkestranın aksak ve staccato sekizlikleri ile başlar. 2 ve 3 zamanlı olarak devamlı değişen ölçü, müziğe aksak ve hareketli bir yapı kazandırır.

¹³ Flajole: Yaylı çalgılarda doğuşkanları öne çıkarma şeklinde kullanılan bir teknik yöntem (Say, 2002, s. 201).

Allegro scherzando (♩=176)

2 GRANDES FLÛTES *ff*

2 HAUTBOIS *ff*

LARINETTES en SI♭ *ff*

1 10 *ff*

2 BASSONS *ff*

2 CORNS *ff*

1 TROMPETTE *ff*

2 TIMBALES

Allegro scherzando (♩=176)

FLÛTE SOLO

Allegro scherzando (♩=176)

1^{re} VIOLONS *ff*

2^{es} VIOLONS *ff*

ALTOS *ff*

VIOLONCELLES *ff*

CONTREBASSES *ff*

PIZZ. pp

PIZZ. pp

PIZZ. pp

Görsel 25: Üçüncü bölümün girişi- A teması

Flüt 5. ölçüde üçlemelerle giriş yaparak tonaliteyi la majöre taşır; ardından orkestra bölümün en başındaki aksak ritim duyulan temayı la möjör üzerinden çalar. Ardından flüt aynı motif ile tekrar giriş yaparak armoniyi do majöre taşır. 41 numaradan iki önce köprü niteliğinde kullanılan kromatik gamlar önce solo flütte, ardından tahta üflemelilerde duyulur. Bu çıkıcı gamlar daha

sonra bölüm içinde birçok defa farklı tonlardan duyulacak olan B temasına 41 numaradan 2 ölçü sonra bağlanır.

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 41-43) features a Flute Solo (Fl. Solo) with a complex melodic line, supported by the strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses) and woodwinds (Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Timpani). The second system (measures 44-46) continues the Flute Solo and the string accompaniment. The third system (measures 47-49) features a Flute Solo with a complex melodic line, supported by the strings and woodwinds. The score is marked with dynamics such as p, mp, and pp.

Görsel 26: B temasına giriş

42 numarada B teması duyulur, ardından temadaki motifler parçalanarak sekvensler halinde modülasyonu başlatır. Tonalitenin oldukça belirsiz olduğu bu kısımdan sonra 44 numaradan 4 ölçü önce flütteki tremololar¹⁴ poco rallentando ile birlikte yeni temaya bir köprü oluşturur. 44 numarada A tempoya gelinir ve daha sonra sıklıkla duyulacak olan C teması la bemol majör tonunda duyulur.

Görsel 27: C teması

Ardından bu tema 45 numarada fa minör tonunda tekrar edilir. Flütün kromatik, keskin bir çıkışla bitirdiği cümlesinin ardından 46 numarada, orkestrada üflemelilerin ön planda olduğu ısrarcı bir geçiş teması duyulur. Solo flütün 47 numaradan 4 ölçü önce kromatik inici gamının dahil olmasıyla, köprü görevinde olan bu 4 ölçü müziği rallentando assai¹⁵ ile sıradaki cümleye hazırlar. 47 numarada A Tempo ile beraber B teması tekrar edilir.

Görsel 28: C temasının fa minör tonundan duyuluşu

¹⁴ Tremolo (İt.): İki notanın birbiri ardı sıra çok hızlı şekilde seslendirilmesi (Say, 2002, s. 526).

¹⁵ Assai (İt): Çok (Say, 2002, s. 38).



Görsel 29: Köprü ve ardından B temasının tekrarı

B teması 8 ölçü çalındıktan sonra aynı tema 48 numarada La bemol majör tonalitesinden tekrar edilir. Sekvenslerle müzikteki tansiyon yükselir, ardından solo flütteki tremololar ile tonalite Fa majöre döner ve bölümün en başındaki tutti tekrarlanır. 50 numarada üflemelilerin tuttuğu uzun Re bemol majör akor ile aniden ton değişir ve bölümün yavaş kısmına hazırlanılır.

Görsel 30: Üflemelilerin akoru

Ardından aynı akor yaylılar tarafından tekrar edilir ve re bemol majör tonunda olan bu akorun üzerine flüt re natürel ile giriş yaparak tonalitede bir belirsizlik yaratır. Poco ritenuto¹⁶ başlıklı bu üç ölçü moderato assai tempolu 51 numaraya bağlanan adeta bir köprü niteliğindedir. Besteci yine bu beklenmedik giriş ile müziği farklı bir yöne taşır. Müzik bir anda fırtına öncesi sessizlik hissi veren karanlık bir karaktere bürünür.

¹⁶ Ritenuto (İt.): Ağırlaşarak, tutarak (Say, 2002, s. 451).

Fl. Solo

Poco riten. - - - //

1st Vns DIV.

PIZZ. f

ARCO ppp

2nd Vns DIV.

PIZZ. f

ARCO ppp

Görsel 31: Moderato assai'ye hazırlık

51 numarada solo flüt için 12 ölçümlük bir kadans yer alır. Otuzikilik notalar bu kısımda icracıya daha serbest çalma ve rubato¹⁷ yapma imkanı sağlar. Flüt tonaliteyi Si bemol minöre taşır. Flütün ritardondosunun ardından 52 numarada orkestra dahil olur. İlk defa duyulan bu temada flüt uzun seslerinin ardından üçleme çalarken yaylıların ikileme çalmaktadır.

Poco rit.

51 Moderato assai (♩ = 76)

p

pp

f

Rit.

52 Tempo

sf

Görsel 32: Flütteki kadans

¹⁷ Rubato: Dileğe göre. Terim, tempo rubato olarak kullanılır: "ölçülerde özgürce". Ancak buradaki özgürlük başıboşluğu değil, tam tersine, eserin ifadeli seslendirilmesi için yorumcuya olanak tanımayı öngörür (Say, 2002, s. 458).

52

Ritard. - // Tempo

Gr.Fl.

Cors

Fl.Solo

1^{re} Vn

2^{de} Vn

Altos

Vclles

C.B.

TOUS

pp stacc.

ARCO

pp stacc.

PIZZ.

pp

Görsel 33: Yeni tema

53 numaradan iki ölçü önce flütün altılamalarında mi bemol minör tınıları duyulmaktadır. 54 numarada tekrar si bemol minör tonuna dönülür. Sekvensler içeren yavaş ve melankolik karakterdeki bu tema 56 numaraya kadar devam eder. Ardından flütte gelen altımlar ile müzik aniden eski canlılığına ve dinamigine kavuşur. Bu sırada orkestrada legato kromatik notalar flüte eşlik ederek müziği hareketlendirir.

55

Gr. Fl.

Hth.

Clar. en Sib

Bue

Fl. Solo

56

1^{re} Vns

2^{de} Vns

Altos

Violles

C.B.

pp

mp

pp

pp

mp

pp

pp

mp

p

mp

p

mf

ARCO

p

ARCO

p

PIZZ.

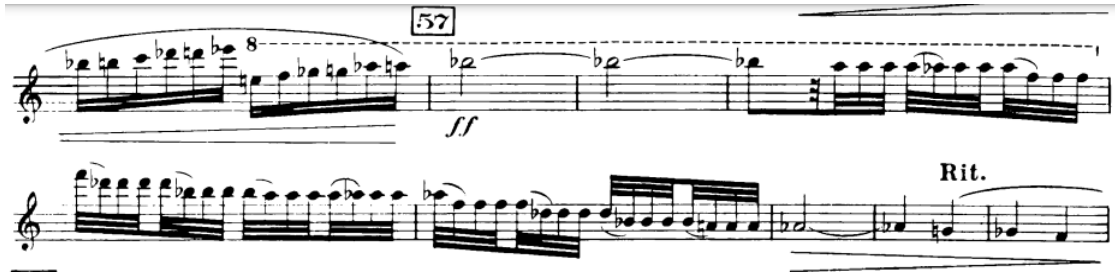
p

DIV. en 2

DIV. jeté

Görsel 34: Flütün altılamalardan oluşan teması

Orkestra, 57 numarada flütle beraber tuttuğu uzun sesi keserek melodiyi flüte bırakır. Flüt 6 ölçülük kadansının sonunda yavaşlayarak müziği sıradaki cümleye hazırlar. Orkestranın da dahil olduğu 58 numarada 52 numaradaki tema La minör tonunda tekrar edilir. Flütün onaltılıklarının önderliğinde 59 numaradan iki önce Re minör tonuna modülasyon yapılır, 60 numarada ise La minöre geri dönülür.



Görsel 35: 57 numaradaki kadans

60 numarada la minör olan tonalite, flütün üçlemeleriyle beraber fa majöre doğru yönelir, ardından ritardando sonrası 61 numarada B teması aniden sol bemol majör tonunda tekrarlanır.

[61] *
Tempo I? (♩=176)

B^{as} *pp*

Fl. Solo *Tempo I? (♩=176)*

[61] *Tempo I? (♩=176)*

4th Vn^s *p*

2nd Vn^s (*PIZZ.*) *pp* *ARCO* *mf* *UNIS*

Altos *ppp*

Vclles *ppp*

DIV. *ppp*

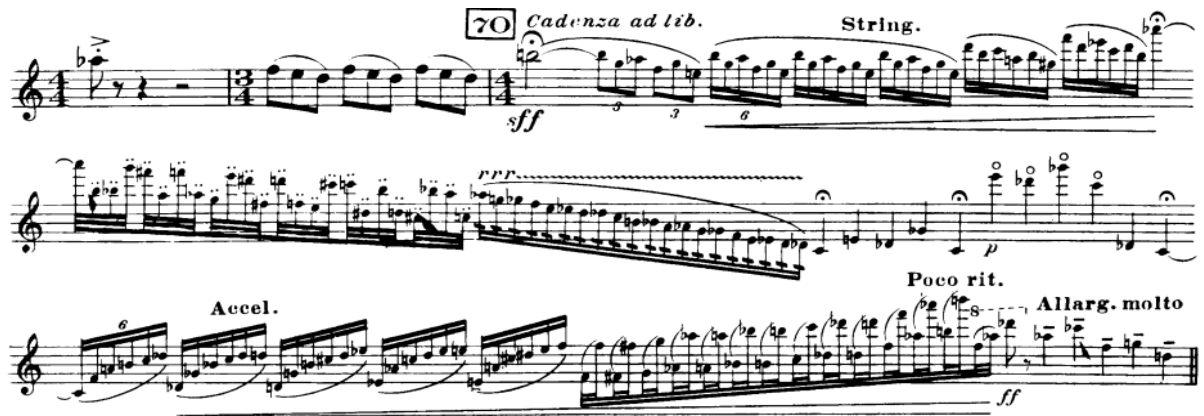
C. B.

Görsel 36: B temasının Sol bemol majörden tekrarı

62-64 numaralar arası duyulan müzik 42-44 numaralar arasına benzerdir. 44 numarada flütün tremolo kullanımı şeklinde duyulan ve köprü olarak nitelendirilen tema, 64 numarada müziği C temasına bağlar. C teması burada önce la majör tonunda, ardından 65 numarada fa diyez minör

tonunda duyulur. 67 numarada B teması re bemol majörde, 68 numarada ise mi majör tonunda sekvenslerle tekrar edilerek gerilim artırıldığı söylenebilir.

70 numarada eserin en büyük kadansı başlar. Flütçünün virtüözitesini gösterdiği ve yorumuna bırakıldığı bu kısımda kadans teknik olarak zorlu ve son derece gösterişlidir. Acelite gerektiren atlamalı legato pasajlar, çift dil tekniği kullanılan staccato pasajlar, kurbağa dili ve flajole gibi farklı çalış teknikleri bulunmaktadır.



Görsel 37: Flütün kadansı

Flütün yavaşlayarak bitirdiği bu kadansın ardından 71 numarada tutti olarak ana temaya hazırlık niteliğinde 4 ölçümlük bir geçiş bulunur. Bu geçişte flütteki kromatik triller, üflemelilerdeki staccato notalar, yaylılarda ise tremolo tekniği gerilimi artırır.

71'den 4 ölçü sonra bölümün başındaki tutti ana tonda duyulur ve besteci tarafından eserin sonuna yaklaşıldığının işaretleri verilir. 72 numarada ise bu temadaki motif ısrarcı üçlemelerle tekrarlanır. Fa majörde 6. derecenin pesleştirilmesi sonucu elde edilen re bemol notasının yarattığı çözünme isteği ile gerilimin arttığı ve eserin bitişine yaklaşıldığı hissedilen bu pasajın ardından nihayet tonik akor tüm orkestrada staccato tekniğinde gelir ve akorun coşkulu ve ısrarcı tekrarının ardından bölüm sona erer.

The image displays a musical score for a symphony orchestra, specifically the final measures of a piece. The score is written for various instruments, including woodwinds, brass, strings, and solo instruments. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'ff' (fortissimo). The score is organized into systems, with each instrument or group of instruments having its own staff. The final measures show a powerful conclusion with strong dynamics.

Görsel 38: Eserin sonu

İcracılar İçin Çalışma Önerileri

Allegro tempoda başlayan birinci bölümde, hızlı tempoda çalış gerektiği için onaltılık notalarda ton kalitesi düşebilmektedir. Bu kısımda ton kalitesini korumak için onaltılık notaların yavaş ve uzun kaliteli seslerle tane tane duyularak çalışılması önerilmektedir. Bu şekilde metronom yavaş yavaş hızlandırılarak çalışılırsa ton kalitesini korunacaktır. Dil ve parmak senkronizasyonunu önemseyerek çalışılmalı, hiçbir nota yutulmamalıdır.



Görsel 39: 1-21. ölçüler

21. ölçüde girişe göre daha lirik bir cümle başladığı için karakter olarak daha yumuşak, sıcak hava ile yuvarlak bir ton sağlanarak çalınmalıdır. 4 numarada 3. oktav sol bemolün tiz kalmaması için sağ elde 3. parmak yerine 2. parmağın kullanılması tavsiye edilmektedir.

4 numaranın 5. ölçüsünde başlayan triller arka arkaya tekrarlandığından dolayı parmaklarda kasılmalar gerçekleşebilir. Bunu önlemek adına bileklerin ve parmakların rahat olmasına odaklanılması ve özellikle do-re bemol trilinin yavaş tempoda çalışılması ve giderek hızlandırılması egzersiz olarak tavsiye edilmektedir.



Görsel 40: Arka arkaya gelen triller

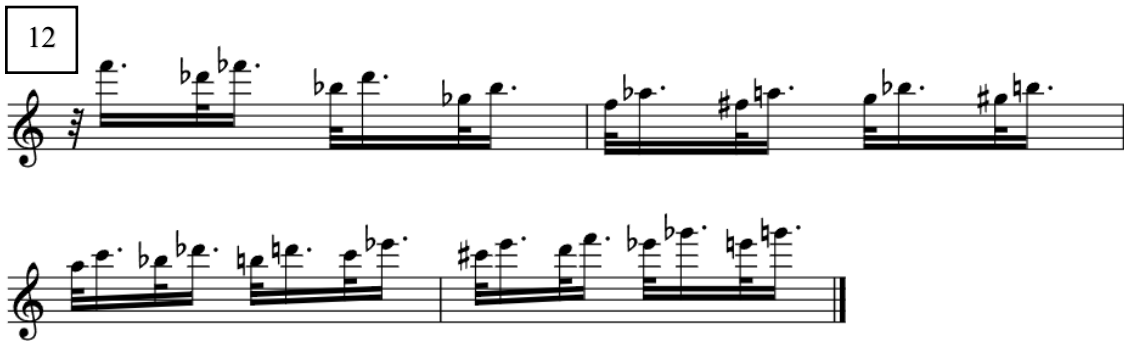
6 numaradaki lirik temada legatonun sağlanabilmesi için sıcak hava ile bütün sesler birbirine bağlanmalıdır ve bu esnada parmak geçişlerinin yumuşak olması önerilmektedir.



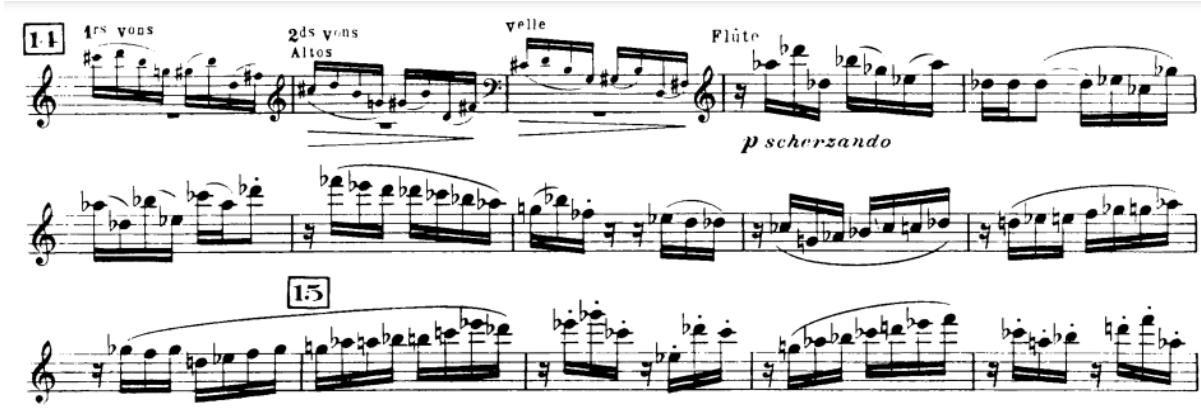
Görsel 41: 6 numaradaki legato cümle

**Görsel 42:** 6 numara için legato egzersiz önerisi

Teknik bakımdan zorlu pasajlarda yavaş çalışılmadığı takdirde bir süre sonra notaların eşitliğinde bozulmalar yaşanabilmektedir. Bu sorunu çözmek için söz konusu pasaja farklı ritmik kalıplar uygulayarak yavaş tempoda çalışılması önerilmektedir. Örneğin 12 numaradan 2 ölçü önce başlayan pasaj için aşağıdaki ritim kalıpları uygulanabilir:

**Görsel 43:** 12 numaradan 2 ölçü önceki pasaj**Görsel 44:** Pasaj için ritim çalışması önerisi 1**Görsel 45:** Pasaj için ritim çalışması önerisi 2

Flütün 14 numaradan 3 ölçü sonraki girişinde de bölümün başında önerilen şekilde çalışılması tavsiye edilmektedir. Bu kısımda tema majör ve daha yumuşak bir karakterde olduğundan, 15 numaradan 2 ölçü sonra başlayan staccato notaların çok sert olmaması gerektiği düşünülmektedir. Bunun için buradaki staccato notalar biraz daha havalı ve piano nüansa çalınabilir.



Görsel 46: 14 numaradan 3 ölçü sonraki ana tema ve 15 numaradan 1 ölçü sonraki staccato notalar

18 numarada gelen sert ve forte temada koyu bir ton elde etmek önemlidir. Aynı zamanda tiz kalma ihtimaline karşın içeri doğru üfleyerek pes düşünülmelidir. 19 numaradan 2 ölçü önce de crescendo gelimiyle tiz kalmamak için 3. oktav do notasına sağ elde 2. ve 3. parmaklar yardımcı perde olarak eklenerek pesleşme sağlanabilir.



Görsel 47: 18 numaradaki tema

20 numarada ana tema Si bemol minör tonunda geldiğinde daha pes sesler içerdiği için boğazın rahat ve açık olmasına ve sıcak hava kullanımına özen gösterilmelidir. Cümleye başlarken, burada en pes nota olan 1. oktav mi bemolü referans almak önemlidir. Cümle başı da 1. oktav gibi düşünüldüğünde pes kısma gelindiğinde havanın kesilmeden devam ettirilmesinin daha kolay olacağı düşünülmektedir.



Görsel 48: 20 numaradaki ana tema

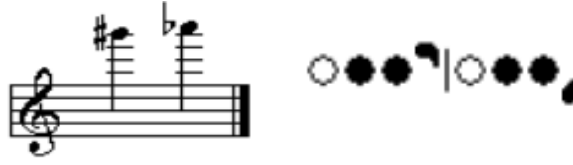
Bölümün son ölçüsünde 3. oktav fa notası çift forte nüansa olduğu için tiz kalma ihtimalinden kaçınılmalıdır. Bunu sağlayabilmek için sağ elde üçüncü parmağın yardımcı perde olarak kullanılması önerilmektedir.

Görsel 49: 3. oktav fa notası için alternatif parmak önerisi (https://www.wfg.woodwind.org/flute/fl_alt_3.html)

İkinci bölümde yaratılması gereken müziğin atmosferi diğer bölümlere göre çok daha yumuşak ve sıcak bir tonda seslendirilmelidir. Bunu sağlamak için sıcak hava kullanımı ve gönderilen havanın basıncının azaltılmasının önemli olduğu düşünülmektedir. Hava kullanımının yanı sıra iyi bir legato için parmak hareketlerinin yumuşak olması önerilmektedir, ayrıca uygun dalgalanmada vibrato kullanımı havayı kesmemek ve daha yumuşak bir tını yakalamak için tercih edilebilir. 28 numaradan itibaren vibrato kullanımının arttırılmasının espressivo karakteri daha iyi yansıtaacağı düşünülmektedir. 31 numarada orkestrada birçok enstrümanla ünison tutulan 3. oktav la bemol notasının tiz kalmaması için sağ elde 2. ve 3. Perdelerin kullanılması önerilmektedir.



Görsel 50: 31 numaradaki flütün tiz partisi



Görsel 51: 3. oktav la bemol notası için alternatif parmak önerisi

(https://www.wfg.woodwind.org/flute/fl_alt_3.html)

33 numarada başkemancı solosundaki ana temanın öne çıkarılması için flütteki onaltılıklar eşlik niteliğinde düşünülebilir. Bu kısımda piano nüans ve yumuşak bir karakter tercih edilmesi önerilmektedir. Bölümün sonunda flajole tekniğindeki uzun re bemol notasında birinci oktav re bemol pozisyonunun kullanılması tavsiye edilmektedir. Bu pozisyonun sol bemol pozisyonuna göre Re bemol majör tonalitesi için daha doğru bir tını oluşturduğu düşünülmektedir. Sesin kalın oktava düşmemesi için küçük bir delik kullanılması ve havanın hızının düşürülmemesi önerilmektedir.

Üçüncü bölümde hızlı tempo sebebiyle bazı üçlemeler icracıya teknik zorluklar yaratabilmektedir. Eserin uzun süre çalışılmasının ardından pasajlarda bozulmaların ve üçlemelerin eşit olmamasının önüne geçilebilmesi için farklı ritmik kombinasyonlarda çalışılması önerilmektedir.

44 numaradan 4 ölçü önce başlayan tremololar için bazı alternatif parmak kullanımları mevcuttur:

-Si ve sol tremolosu için ilk si ve sol çalındıktan sonra yalnızca sol eldeki orta parmağın kullanılması,

-Do ve la bemol tremolosunda ilk do ve la bemol çalındıktan sonra yalnızca sol eldeki orta parmağın kullanılması,

-Do diyez ve la tremolosunda ilk do diyez ve la çalındıktan sonra sol eldeki orta parmağın kaldırılmaması,

-Re ve si bemol tremolosunda ilk re ve si bemol çalındıktan sonra sağ eldeki iki tril tuşunun kullanılması,

-Mi bemol ve do bemol tremolosunda do bemolün üzerine iki tril tuşu eklenerek başlanması,
Ve diğer üç tremoloda da aynı şekilde yalnızca alt sesi değiştirerek devam edilmesi icracıya büyük kolaylık sağlamaktadır. Tüm tremololara üst sestten başlamaya özen gösterilmelidir.



Görsel 52: Flütteki tremololar

48 numaranın 5. ölçüsündeki 3. oktav la notasında tiz kalmamak için sağ elde 3. parmağın ek perde olarak kullanılması önerilmektedir. 50 numaradan 6 ölçü önce gelen 3. oktav fa notalarında tiz kalmamak için sağ eldeki 3. parmak yardımcı perde olarak kullanılabilir. Moderato assai bölümünde sıklıkla gelen altılamalardaki parmak pozisyonları icracılar için teknik olarak zorlayıcı olabilmektedir. Bu pasajların da yavaş ve ritim kalıpları değiştirilerek çalışılması önerilmektedir. 52 numaradan sonra sıklıkla gelen üçlemelerden oluşan arpejlerde legatoyu sağlamak için havayı kesmeden sesler arasındaki yön değişikliklerini yapmak önemlidir.

66 numaradan 4 ölçü sonra olan staccato üçlemelerdeki dil tekniği iki şekilde düşünülebilir; aşağıdaki ilk örnekte olduğu gibi normal üçleme kalıbında (triple tonguing), ya da ikinci örnekte olduğu gibi normal çift dile benzer şekilde iki hece sırayla kullanılarak (double tonguing) çalınabilir. Ancak bu seçenekte ritmin ikilemeye kaymamasına, net bir şekilde üçleme olarak duyulmasına özen gösterilmelidir.



Görsel 53: Üçleme ritminde dil (triple tonguing)



Görsel 54: İkileme ritminde dil (double tonguing)

Kadans flajolelerde elde edilmek istenen sesin 5'li altının tercih edilmesi önerilmektedir. Seslerin net çıkması için dudak pozisyonunda küçük bir delik kullanılması havanın doğru yöne gönderilmesi açısından önemlidir.



Görsel 55: Kadanstaki flajole notalar

SONUÇ

Ibert'in eserlerine bakıldığında flütün eserlerinde önemli bir yere sahip olduğu gözlemlenmektedir. Solo ve oda müziği flüt repertuarına olan önemli katkısı dolayısıyla flüt icracılarının Ibert'in yaşamını, eserlerini ve müzikal dilini araştırması tavsiye edilmektedir. Flüt konçertosunda Ibert orkestraya eşlik görevinden çok daha fazlasını vermiştir; adeta flüt ve orkestra için bir konçerto bestelemiştir. Bu noktada flüt konçertosunu icra ederken orkestra partilerine hakim olmak, çalınan notaların armonik olarak görevini bilmek önem taşımaktadır.

Bu araştırmada bestecinin hayatı, eserleri ve müzik geçmişi araştırılarak müzik dilinin karakteristik özellikleri gözlemlenmiştir. Ibert'in flüt konçertosu haricinde flüt için bestelediği diğer eserler hakkında bilgi verilmiştir. Flüt konçertosunun detaylı form analizi yapılarak icracılara çalışma tavsiyelerinde bulunulmuştur. Yapılan araştırmada yabancı kaynaklardan yararlanılarak flüt icracılarına ve eğitmenlerine nitelikli ve yararlı bir Türkçe kaynak oluşturulmaya çalışılmıştır.

KAYNAKLAR

Boran, İ., Şenürkmez, K.Y. (2015). Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bottaro, M. (2019). Jacques Ibert and Music for Films. The Symphonie marine. Musica/Realtà Dergisi, Vol.119, 147-185.

Bretz, J. T. (2013). The Reed Trio: Analysis of Works by Ibert, Francaix and Schreiner with a Representative Repertoire List. Doktora Tezi, Ohio State University. 22/11/2024,
http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1366236512

Busser, H. (1962). Jacques Ibert Et Son Œuvre. *Revue des Deux Mondes Dergisi*, 1 Nisan 1962 tarihli sayı, 405-407.

Composer Exploration: Jacques Ibert. 25/11/2024, <https://www.wfmt.com/2013/10/29/composer-exploration-jacques-ibert/>.

Failoni, J.W. (1994). Tradition and Innovation in Jacques Ibert's Opera, "Persee et Andromede". Washington University. 20/08/2024, <https://www.proquest.com/dissertations-theses/tradition-innovation-jacques-iberts-opera-persee/docview/304156160/se-2>

Hayes, S. N. (2006). Chamber Music In France Featuring Flute And Soprano, 1850-1950, And A Study Of The Interactions Among The Leading Flutists, Sopranos, Composers, Artists, And Literary Figures Of The Time. Doktora Tezi, University of Maryland. 23/08/2024, <https://www.proquest.com/dissertations-theses/chamber-music-france-featuring-flute-soprano-1850/docview/305306457/se-2>

Introduction to Post-Tonal Music Analysis. 30/09/2024, <http://www.robertkelleyphd.com/12-tone.htm>

Laederich, A. (2001). Ibert, Jacques. *Grove Music Online*. 20/08/2024, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-00000013675>.

Miller, R.C. (2008). The *Melodies* Of Jacques Ibert: A Survey And Performer's Guide To Thirteen Selected Songs For Voice With Piano Accompaniment. Doktora Tezi, University of Kentucky. 20/08/2024, <https://www.proquest.com/dissertations-theses/i-melodies-jacques-ibert-survey-performers-guide/docview/858610844/se-2>

Recital Program: Flute; John Sullivan, Guitar; Jamie Schwendinger. Illinois State University. 22/11/2024, <https://ir.library.illinoisstate.edu/somp/2145>

Say, A. (2002). Müzik Sözlüğü. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A. (1995). Müzik Tarihi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Simon, J. (2001). Justice for Jacques Ibert. *The New Leader Dergisi*, Vol. 8, 38-40.

Slonimsky, N. (1958). Baker's Biographical Dictionary of Musicians. New York : G. Schirmer.

Sözer, V. (2012). Müzik Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Timlin, F.E. (1980). An Analytic Study Of The Flute Works Of Jacques Ibert. Doktora Tezi, Univesity of Washington. 20/08/2024, <https://www.proquest.com/dissertations-theses/analytic-study-flute-works-jacques-ibert/docview/303076164/se-2>

Tuncer, K.A. (2021). 20. Yüzyıl Müziği Yeni Notasyon Uygulamaları Üzerine Bir İnceleme. International Journal Of Social, Humanities And Administrative Sciences, Vol:7, Issue:36, 142-153.

Usmanbaş, İ. (1974). Müzikte Biçimler. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Görseller:

Alternate Fingering Chart for Flute, 11/10/2024,
https://www.wfg.woodwind.org/flute/fl_alt_3.html

Ibert Flute Concerto. Publisher: Alphonse Leduc, Paris, 1934.
<https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/263899>

Başvuru Tarihi: 05.12.2024 / Kabul Tarihi: 09.01.2025 / Özgün Makale

TANBURI CEMİL BEY'İN ISFAHAN VİYOLONSEL TAKSİMİNİN İCRA VE MAKAM ANALİZİ

Dilek YÜZLÜER¹

Murat Salim TOKAÇ²

ÖZ

Tanburi Cemil Bey, saz icrasındaki teknik kapasitesi ve kendine has tavrıyla Türk musikisinde kendinden sonraki nesillere ilham vermiş önemli bir virtüözdür. Taksimlerinin her biri bir eser niteliği taşımaktadır. Melodi üretme kapasitesi oldukça yüksektir. Taksim esnasında ustaca yaptığı geçkiler ve kullandığı teknikler ile hem enstrümanındaki virtüözlüğünü ortaya koymuş, hem de kendisinden sonra gelen icracılar için eğitici bir örnek olmuştur. Bu çalışmada viyolonsel eğitiminde Türk musikisine uygun metot ve formasyon eksikliği olması ve viyolonsel icracılarının taksim anlayışına katkı sağlamak amacıyla Tanburi Cemil Bey'in günümüzde az icra edilen ısfahan makamındaki taksimi incelenmiştir. TRT arşivinden alınan İsfahan taksim kaydı, dinleyerek notaya alınmıştır. Kullanılan tüm süslemeler, yay teknikleri, nüans ve ritim analizleri nota üzerine eklenmiş, icracılar için faydalı olacak şekilde açıklamalı olarak çalışmaya dahil edilmiştir. Form, süsleme ve yay teknikleri, makam ve icra açısından analiz yapılırken, Prof. Mutlu Torun'un analiz tekniğinden faydalanılmıştır. Konu ile ilgili tablo, istatistik veriler ve icra-makam analizleri konusunda kişisel verilere yer verilmiştir. Tanburi Cemil Bey'in biyografisi, sanatçı kişiliği ve ısfahan makamının tarihsel süreç içindeki anlatımı ile ilgili kitap, makale ve tez çalışmalarından faydalanılmıştır. Tanburi Cemil Bey'in ısfahan taksimindeki melodi zenginliği, sağ-sol el teknik kullanım kapasitesi, süsleme ve yay tekniklerini ustaca kullanımı ve makamı nazari şekilde anlatır gibi bir kompozisyon ile işlemesi, taksim anlayışındaki üstün kabiliyetini ortaya koymaktadır. İsfahan taksimin analizi, viyolonsel icracılarının yanı sıra tüm enstrüman icracıları açısından teknik ve makam anlayışı olarak kendilerini geliştirebilmeleri için yol gösterici bir kaynak olarak düşünülmektedir.

Anahtar sözcükler: Tanburi Cemil Bey, Viyolonsel, Taksim, Analiz.

¹ Dilek Yüzlüer, Haliç Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Musikisi Anasanat Dalı, Türk Musikisi Sanatta Yeterlik Programı,

E-mail: dilekyuzluer@hotmail.com

ORCID ID: 0000-0003-0003-8634

² Prof. Dr., Haliç Üniversitesi Türk Musikisi Anasanat Dalı,

E-mail: muratstokac@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-3688-4314

ANALYSIS OF PERFORMANCE AND MAQAM IN TANBURI CEMIL BEY'S ISFAHAN CELLO TAQSİM

ABSTRACT

Tanburi Cemil Bey is an important virtuoso who has inspired the next generations in Turkish music with his technical capacity in instrument performance and his unique style. Each of his taqsims is a work. Its capacity to produce melody is quite high. With the masterful transitions he made and the techniques he used during taqsim, he both revealed his virtuosity on his enstrüment and became an educational example for the performers who came after him. In this study, in order to contribute to the understanding of taksim of cello performers and the lack of methods and formation suitable for Turkish music in cello education, Tanburi Cemil Bey's taksim in Isfahan maqam, which is rarely performed today, was examined. The Isfahan taksim recording, taken from the TRT archive, was notated by listening. All the ornaments used, bow techniques, nuance and rhythm analysis were added to the note and included in the study in a way that would be useful for the performers. While analyzing in terms of form, ornament and bow techniques, authority and performance, Prof. Mutlu Torun's analysis technique was used. Personal data on tables, statistical data and executive maqam analyzes related to the subject are included. Books, articles and thesis studies on the biography of Tanburi Cemil Bey, the personality of the artist and the narration of the Isfahan maqam in the historical process were used. Tanburi Cemil Bey's richness of melody in ısfahan taksim, his capacity fort he use of right- left hand techniques, his skillful use of ornament and bow techniques and his treatment of the maqam with a composition as if describing the maqam in a theoretical way reveal his superior ability in the understanding of taqsim. The analysis of the ısfahan taqsim is considered as a guiding source for çello performers as well as all instrument performers to improve themselves in terms of technique and understanding of maqam.

Keywords: Tanburi Cemil Bey, Cello, Taqsim, Analysis.

1. Giriş

Viyolonsel enstrümanının tarihçesi Avrupa’da kullanılan diğer yaylı sazlar gibi (keman, viyola, viyolonsel, konrtbas) 15. yüzyıla dayanmaktadır. Tarihte “viyola de gamba” olarak bilinen ve viyolonsel gibi bacak arasında ve yay ile çalınan bir enstrümandan ilham alınarak yapılmıştır. Günümüzdeki şekline benzeyen ilk enstrüman, lutiyer Andrea Amati tarafından yapılmıştır. Amati, bu enstrümana kendi adını vermiştir. Daha sonra gelen lutiyerlerden Stradivarius ve Montagna da bugün bilinen şekliyle viyolonseller yapmışlardır. Viyolonsel, 1707 yılında Antonio Stradivari tarafından yapılan enstrümanlar ile bugünkü ebatlarına kavuşmuştur. İlk zamanlarda bas ses ihtiyacını karşılamak için kullanılan viyolonsel, üç telli olarak kullanılmaktaydı. 17. Yüzyılda dördüncü tel eklenerek keman akord sistemine göre do-sol-re-la şeklinde geliştirilmiştir. Gövde büyüklüğünden dolayı geniş ve dolgun ses vermektedir (Çetik, 2024, s.212).

Solo olarak ve orkestralarda konrtbas ile birlikte bas partisi seslendirmek için kullanılan viyolonsel, 20. yüzyılda Türk musikisinde de kullanılmaya başlanmıştır. 19. Yüzyılda II. Mahmud döneminde Muzıka-yı Humâyun’un kurulmasıyla Osmanlı sarayına girmiştir. Muzıka-yı Humâyun, bando dışında zamanla koro ve orkestra yapılanmasını içeren bir kuruma dönüştükten sonra kurulan Türk musikisi bölümü, fasıl heyeti ile ser müezzinlerin oluşturduğu iki ayrı guruba ayrıldı. Musiki bilen müezzinler fasıl heyetinde ser müezzinlik ve hanendelik yaparlardı. Fasıl takımı da geleneksel musiki icrasının yapıldığı “Fasl-ı Atik” ve geleneksel sazların yanında flüt, mandolin, keman, viyolonsel, kitara, darbuka, kastanyet, zil gibi müzik aletlerinin dahil olduğu bir topluluk olan “Fasl-ı Cedid” olmak üzere iki bölüme ayrıldı. Bu dönemde Fasl-ı cedid topluluğunda Kanuni Hacı Arif Bey’in oğlu olan viyolonselist Cemil Arif Bey bulunmaktaydı (Gazimihal, 2019, s.136).

Türk musikisinin viyolonsel enstrümanı ile tanışması Tanburi Cemil Bey sayesinde olmuştur. Türk musiki tarihinin en büyük virtüözü olarak bilinen Tanburi Cemil Bey, İstanbul’da Molla Gürânî semtinde dünyaya geldi. Üç yaşında babasını kaybetti. Amcası Refik Beyin himayesinde ilkokulu bitirdi. Evlerinde bulunan diğer gençlere dil öğretmeye gelen Monsieur Gregoire ve Monsieur Maurice’den Fransızca öğrendi. On yaşında keman ve kanun çalmaya başladı. Sonrasında tanbur sazına ilgi duymaya başladı. Ağabeyi Ahmet Bey’den Türk musikisi makamlarını öğrendi. Amca oğlu Mahmud Bey’in keman öğretmeninden Batı notasını ve Hamparsum notasını öğrendi. Cemil Bey’in amca oğlu Mahmud Bey Suriye’ye kaymakam atanınca annesinin yanına Taş Kasap’a

dönerek rüştiyeyi bitirdi. Sazende olarak tanınmaya başladığı o yıllarda Tanburi Ali Efendi ile tanıştı. Tanburi Ali Efendi'nin kendisinden daha iyi tanbur çaldığını söylemesi üzerine İstanbul'da şöhreti yayılmaya başladı. On sekiz yaşında kendisini emsalsiz bir sazende olarak kabul ettirmeye başladı. Yirmili yaşlarında kemençe, viyolonsel ve lavta gibi sazları da icra ederek bir virtüöz olarak adını duyurmaya başladı. Tanbur sazını ilk defa keman ve kemençe yayı ile icra etti. Tanburi Cemil Bey'in ünü o kadar yayılmıştı ki II. Abdülhamid kendisini kemençe ve tanbur çalması için huzuruna davet etti. Cemil Bey'in icrasından etkilenen Abdülhamid kendisine üç yüz altın atıyye³ ve ikinci rütbe mecidî nişanı hediye etti. Çalışmış olduğu "Hariciye Nezâreti⁴ Umur-ı Şehbenderiyye (konsolosluklar) Dairesi Başkâtipliği"ne atadı. Daha sonra kendi isteğiyle bu görevinden ayrıldı (Öztuna, 1969, s.126-127). Tanburi Cemil Bey'in 1914 yılında I. Dünya savaşı başladığı zamanlarda askeri muayeneye çağrıldığında akciğer veremi olduğu tespit edildi. 28 Temmuz 1916'da gece yarısı hayatını kaybeden Tanburi Cemil Bey Merkez Efendi mezarlığında toprağa verildi (Özalp, 2000, s.140).

Cemil Bey'in peşrev ve saz semaileri melodi zenginliği ile olağanüstü güzelliكتedir. Türk musikisinin en güzel eserleri arasında olan ve klasik üslup ile bestelediği eserleri, şedaraban saz semaisi, ferahfeza saz semaisi, mahur peşrevi, muhayyer saz semaisi, hicazkâr peşrevi ve saz semaisi, sûz-i dilâra saz semaisi, muhayyer ve hicazkâr peşrevi, kürdili hicazkâr peşrevi, neva peşrevi, ısfahan peşrevi, nihavend longa, hüseyini oyun havası, nikriz zeybek, iki ninnidir. Cemil Bey şarkı formunda on altı eser bestelemiştir. Cemil Bey, Batı Musikisi ile Türk Musikisini karşılaştırdığı "Rehber- i Musiki" adlı bir nazariyat kitabı da yazmıştır. 1919 yılında Tanburi Cemil Bey'in eserlerinden oluşan külliyyat Kemal Emin Bara tarafından hazırlanmış, Onnik Zadoryan tarafından yayınlanmıştır. Yirmi sekiz sayfalık bu külliyyat, 1928 yılında Mesud Cemil Bey tarafından kırk sayfa olarak yayınlanmıştır (Aksüt, 1993, s. 251). Fahri Kopuz bir mektubunda Tanburi Cemil Bey'in fasıllarda viyolonsel icra ettiğini, büyük bir ustalıkla yaptığı ara taksimleriyle orada bulunanları mest ettiğini ifade etmiştir (Cemil, 2021, s.162).

Tanburi Cemil Bey'in günümüze ulaşan viyolonselle yapmış olduğu taksimleri bestenigâr, ferahnâk, hüseyini, hüzzam, muhayyer, mahur, ısfahan, rast ve uşşak makamlarındadır. Cemil Bey'in Orfeon Record kayıtları 1912- 1914 yılları arasında gerçekleştirilmiştir. Orfeon firması

³ "Hediye, Bahşış. Lütuf ve İhsan." (Badıllı, A., Çalım, İ., İsmail, H., Yeğin, A, 1992, s. 77).

⁴ "Vekillik, Bakanlık." (Badıllı, A., Çalım, İ., İsmail, H., Yeğin, A, 1992, s. 786).

kendisi için özel bir katalog hazırlatmış, “iki taraflı 27 cm.” olan altmış sekiz adet plak hazırlamıştır. Bu plaklara tanbur, kemençe, lavta, yaylı tanbur ve viyolonsel taksimleri dışında Tanburi Kadı Efendi, Kemani Bülbülü Salih, Udi Nevres Bey gibi dönemin önemli saz sanatçılarıyla birlikte saz eserleri icra etmiştir. Hafız Osman, Hafız Yaşar ve Hafız Aşir gibi gazelhanlara da eşlik ettiği plaklar büyük ilgi görmüştür. Cemil Bey’in ayrıca günümüze ulaşan dört adet Orfeon Record kayıtları da vardır. Kayıtların büyük bir bölümü cdlere aktarılmış, arşiv ve koleksiyonlar oluşturulmuştur (Ünlü, 2016, s.196-197).

Osmanlı- Türk Musikisinde bir sazendenin taksim ve eşlik esnasında makamın perdelerini doğru entonasyonla⁵ kullanması, nağme ve süslemeleri ölçülü bir şekilde icra etmesi teknik hakimiyetten önde gelirdi. Taksimlerin seyir özellikleri, kullanılan çeşniler ve makamın özelliklerinin doğru kullanımı çok önemliydi. Esas olan her perdenin doğru basılmasıyla birlikte makam içinde yaratıcı nağmeler kullanılmasıydı. Batılıların kullandığı “virtüöz”⁶ tanımına uyan ilk sazende Tanburi Cemil Bey’dir. Taksimlerindeki teknik kapasite yüksekliği, ajilite, sol el parmak tekniğinde yenilikler, birçok enstrümanı icra etmenin getirdiği geniş bakış açısıyla yay kullanım hakimiyeti ve bunun getirdiği farklı ve özgün melodik yapıların kullanımı ile, yaşadığı dönemde ve günümüzde enstrüman solistliğinin ön plana çıkmasına öncülük etmiştir (Behar, 2022, s.81).

Cinuçen Tanrıkörur, Cemil Bey’in taksimlerinin aynı cümleleri basmakalıp tekrar eden cümleler kullanmadığını ve sadece makamın seyrini göstermek amacıyla taksim etmediğini ifade etmiştir. Teknik açıdan Cemil Bey’in taksimlerinde kullandığı tüm nüans ve unsurları hatasız olarak icra ettiğini ve sağ- sol el tekniğinin kusursuz olduğunu, tüm taksimlerine başlarken her defasında farklı bir melodik yapıyla başlayıp bitirdiğini, taksimlerde yaptığı soru- cevap cümlelerinde her defasında farklı motifler kullandığını, Başkalarının ya da kendi eserlerini icra ederken tekrarlanan bölümleri yine farklı varyasyonlarla⁷ çalarak monotonluktan kaçındığını, böylelikle esere dinamizm getirdiğini ifade etmiştir (Tanrıkörur, 1998, s.326).

Tanburi Cemil Bey’in taksimlerinde makamın seslerinin nasıl icra edilmesi gerektiği hususu son derece önemlidir. Bu sebeple çalışmaya ısfahan viyolonsel taksimlerinin tarihsel süreci dahil olmak

⁵ “Tonlama. İnsan sesinin ya da herhangi bir çalgının istenen perdeyi (ton) tam ya da tama çok yakın olarak verebilmesi.” (Sözer, 2023, s. 114).

⁶ “ Herhangi bir müzik aletini ustalıkla çalan sanatçı.” (Sözer,2023: 253).

⁷ “Çeşitleme. (Fr., İng. Variation). Bir melodiye ikinci derecelerindeki öğelerini değiştirerek bir başka biçim verme sanatı.” (Sözer, 2023, s. 251).

üzere nazari bilgileri de eklenmiş, makamın giriş, gelişme, meyan ve karar bölümleri tespit edilerek şema ile gösterilmiştir. Taksim biçimi anlatılırken A (giriş), B (gelişme), C (meyan) ve D (karar) olarak ele alınmış, cümleler küçük harflerle gösterilmiştir. Tüm cümlelerin süreleri üst kısımlarına yazılmıştır. Kullanılan tüm süslemeler, yay teknikleri, nüans ve ritim analizleri nota üzerine eklenmiş, icracılar için faydalı olacak şekilde açıklamalı olarak çalışmaya dahil edilmiştir. Taksim doğaçlama yapılan bir icra olduğu için ritmik değerleri dörtlük olarak düşünülerek notaya alınmıştır. Bu incelemeler yapılırken Prof. Mutlu Demir Torun'un form ve makam analiz tekniğinden faydalanılmıştır. Tanburi Cemil Bey'in biyografisi, sanatçı kişiliği ve ısfahan makamının tarihsel süreci ile ilgili bilgiler için kitap, makale, tez ve kütüphane arşivleri taramaları yapılmıştır. ısfahan taksim kaydı için TRT arşiv kayıtları incelenmiştir. Taksim ile ilgili resim, tablo, istatistik ve şekillere yer verilmiş, bulgular çalışmaya eklenmiştir.

Tanburi Cemil Bey, yaylı sazlar (kemençe, yaylı tanbur, viyolonsel) ile icra ettiği taksimlerdeki cümle çeşitliliğinde sınırsızlık, kullandığı parmak pozisyonları, *accelerando*⁸ bölümlerinde enstrümana hakimiyeti ve özgün yay teknikleri ile bahsi geçen yaylı sazları icra edecek öğrencilerin enstrüman eğitimlerinde yeni ufuklar açılacağı düşünülmektedir (Çetik, 2022, s.158).

2. ısfahan Viyolonsel Taksim Form Açısından Analizi

ısfahan makamında incelenen icranın türü taksimdir. Tanburi Cemil Bey, ısfahan taksimi bolahenk akortta icra etmiştir. ısfahan taksime biçim olarak bakıldığında giriş, gelişme, meyan ve karar olmak üzere 4 bölümden oluştuğu tespit edilmiştir. Taksim süresi 3' 50" dir. Analiz yapılırken Prof. Mutlu Torun'un analiz tekniğinden faydalanılmıştır. Görsel 1'de ısfahan taksim biçim analizi gösterilmiştir.

⁸ (İt.). Hızlandırılmış. Accelerare: Hızlandır. Acceleratamente: Hızlı. (Sözer, 2023, s. 7).

Giriş	A ($a^{0''-09''} + b^{09''-24''} + c^{24''-30''} + d^{30''-47''}$)	Karar: Dügâh
Gelişme	B ($e^{47''-1'06''} + f^{1'06''-1'09''} + g^{1'09''-1'16''} + h^{1'16''-1'25''} + i^{1'25''-1'46''} + j^{1'46''-1'57''} + k^{1'57''-2'01''} + l^{2'01''-2'04''} + m^{2'04''-2'14''}$)	Karar: Dügâh
Meyan	C ($m^{2'14''-2'27''} + n^{2'27''-2'29''} + o^{2'29''-2'46''} + p^{2'46''-3'06''} + r^{3'06''-3'23''}$)	Karar: Neva
Karar	D ($s^{3'23''-3'31''} + t^{3'31''-3'37''} + u^{3'37''-3'45''} + v^{3'45''-3'50''}$)	Karar: Dügâh

Görsel 1. İsfahan Viyolonsel Taksim Bıçım Analizi (Kişisel Arşiv).

İsfahan taksim giriş bölümü (46'') dört cümle (a+ b+ c+ d), en uzun bölüm olan gelişme bölümü (1'27'') dokuz cümle (e+ f+ g+ h+ ı+ i+ j+ k+ l), meyan bölümü (1'09'') beş cümle (m+ n+ o+ p+ r) ve karar bölümü (27'') dört cümle (s+ t+ u+ v) olarak gösterilmiştir.

Melodi- Makam

Taksim boyunca kullandığı melodileri sade icra etmek yerine esas notanın bir üst veya bir alt perdesiyle süslemiş, melodik yapının olduğundan daha dinamik ve zengin duyulmasını sağlamıştır. İsfahan taksimde çift ses icrasına sadece iki yerde rastlanmıştır. Makamın önemli asma kalış perdelerinde uzun yay kullanımları ile belli bir ritimde seyreden taksime sakinlik kazandırmıştır. Perdelerin önünde ve arkasında kullandığı tüm çarpmalar o perdelerin vurgulanmasını sağlarken, aynı zamanda melodik cümlelerin süslenmesini, kullanılan yay bağları ise yine melodilerin bütünlük içerisinde ve akıcı duyulmasını sağlamıştır. Tanburi Cemil Bey'in İsfahan taksimde bir perdede yapmış olduğu melodik yapıyı farklı perdelerle süsleyerek tekrar ettiği de görülmektedir. Ayrıca melodilerini sadece süsleme notaları ve teknikleriyle değil, makamın bünyesindeki çeşni ve geçkilerle de zenginleştirmiştir.

Ritim

İsfahan taksim orta hızda, kimi zaman da daha hızlı icra edilmiş olması, taksim melodik yapısının dinamik ve ajiliteli duyulmasına sebep olmuştur. Özellikle meyan bölümü başında diğer

bölgümlere nazaran, otuz ikilik nota değeriinde seyreden daha hızlı bir ritmik yapı duyulmaktadır. Taksim içindeki puandorg ve vakfelerde yavaşlama olmadan, karara dahi aynı hızda gelinmiştir.

Tanburi Cemil Bey, on altılık ve otuz ikilik nota değeriini sık kullanarak taksimin melodik yapısına ve ritmine dinamizm getirdiğı gibi, diğeri bölümlerde de asma kalış ve çeşnileri öne çıkarmak amacıyla uzun yay kullanımı ve detache tekniğı ile taksimin ritmini düşürerek sakin bir havaya büründürmüştür.

Nüans

Müzikte perdelerin zayıf veya kuvvetli icra edilmesine *nüans* adı verilir. Yorumun bir parçası olarak bilinen nüans, bestecinin icra edilmesini istediğı ifade şeklini göstermek amacıyla nota altına yazılır (Torun, 1996, s.99).

İsfahan taksim süresince piano icra, sadece giriş bölümü başı ve sonunda, forte icra ise meyan bölümü ile karar bölümünün bir kısmında (3' 23"ye kadar) duyulmaktadır. Bunun dışında taksime tamamıyla mezzo forte icra hâkim olmuştur denilebilir. Taksim boyunca duyulan tüm nüanslar nota üzerinde gösterilmiştir.

Vurgu (Fr. Accent)

Bir sözcük ve heceyi diğeriilerinden daha belirgin söyleme tekniğıdir. (>) işareti ile gösterilir (Sözer, 2023, s.254). Cemil Bey icra ettiğı taksimlerinde ve saz eserlerinde sıklıkla vurgulu sesler kullanmıştır. Tanburi Cemil Bey taksimlerinde belirgin duyulmasını istediğı perdeleri sıklıkla vurgulamıştır. Bazen bir melodik yapının başlangıcında, bazen çeşni sonundaki karar perdesinde, bazen de önem arz eden perdelerde vurgular yaparken, taksimi ritmik bir yapıya büründürmüştür.

Hızlanma- Ağırlaşma

Tanburi Cemil Bey taksimde belli bir usul olmadığı için melodik yapının hissiyatına göre makamın asma kalışlarını gösterebilmek veya karar hissi uyandırmak maksadıyla zaman zaman ritmi yavaşlatmaktadır. Bir bölüm bitip diğeri bölüm başladığında ya da meyan bölümünde seyredilirken taksimin ritmi kimi zaman hızlanabilmektedir. İcracının yapmış olduğu melodi motifleri ile taksimdeki hız ivmesi ağırlaşıp hızlanabilmektedir.

İsfahan taksimin giriş bölümü orta hızda seyrederken bölüm sonunda puandorg ile yapılan duruş ile düğâh perdesinde uşşaklı yarım karar verilmiş ve ritim ağırlaşmıştır. Gelişme bölümü tekrar orta hızda yapılan melodik cümleler ile devam etmiştir. Tanburi Cemil Bey gelişme bölümünün kimi yerinde dörtlük nota değerlerinde uzun yay kullanımları ile ritmik yapıyı ağırlaştırırken, kimi yerde 32'lik nota değerinde yaptığı cümlelerle ritmi hızlandırmıştır. Meyan bölümü başından itibaren (2'18") taksiminde otuz ikilik nota değerinde hızlanma görülürken, 2'30" den itibaren tekrar orta hıza dönmüştür. Bu bölümde de ara ara uzun yaylar çekilerek ritim yavaşlatılsa da taksim sonuna kadar tekrar orta hızda devam edilmiş ve karara gidilmiştir. Taksimin sonuna dek hızlanma ve yavaşlamalar olduğu gözlenirse de, karara gidilirken ağırlaşma olmadan orta hızda karar verilmiştir.

Sekileme (Sekans, Lat. Sekuentia; Fr. sekueunce)

Bir melodik yapının ya da ritmin farklı notalar üzerinde tekrarlanmasıdır (Sözer, 2023, s. 214). Tanburi Cemil Bey, İsfahan taksiminde sekilemeyi sık kullanmamıştır. İsfahan taksiminde meyan bölümünde sadece bir kez kullanımına rastlanmıştır.

3. Tanburi Cemil Bey'in İsfahan Viyolonsel Taksiminde Kullandığı Süslemeler ve Yay Teknikleri

Süslemeler, icracılar tarafından irticalen yapılan, küçük notalar ile gösterilen, değerini kendinden bir önceki ve bir sonraki notadan alan kısa değerli notalardır. Süslemeler, bir eserin usulünü bozmadan yapılır. Melodiyi süsleyen ve ifadeyi güzelleştiren notalar olup özel işaretlerle gösterildiği gibi nota yazısı ile de gösterilebilir (Kaçar, 2005, s.217). Tanburi Cemil Bey'in İsfahan taksim icrasında kullandığı süslemeler ve yay teknikleri alt başlıklar halinde nota üzerinde incelenmiştir. Süsleme ve yay teknikleri analizi yapılırken, Prof. Mutlu Torun'un "dinleyerek analiz" derslerinde uyguladığı tekniklerden faydalanılmıştır.

Çarpma (Appoggiature- ♯)

Tanburi Cemil Bey'e (Cemil, 1993, s.20) göre çarpma, vezin ve usulü bozmandan, ana notanın bir alt veya bir üst sesinin bir tam veya yarım ses altında bulunur. Tanburi Cemil Bey İsfahan taksiminde bir perdeyi vurgulamak ya da melodiyi süslemek amacıyla çarpma tekniğini sıklıkla kullanmıştır.

Ön Çarpma (Vurgulu)

Ana notanın önünde olan çarpmalar ana sestten çok küçük bir bölüm alır. Küçük bir çarpma ile hemen ana nota çalınır. Nota üzerinde çarpma, ana notaya küçük bir bağ işareti eklenerek gösterilir. Ana nota kuvvetli zaman olarak duyulur (Öztuna, 1990, s.325). Tanburi Cemil Bey ön çarpmayı bir perde ile o perdenin alt perdesine geçerken sıklıkla kullandığı gibi, vurgulamak istediği perdeler önünde de kullanmıştır (görsel 2).



Görsel 2. Isfahan Viyolonsel Taksimde Ön Çarpma Kullanımı (Kişisel Arşiv).

Taksimın yedinci portesinde sırasıyla acem perdesinden hüseyini perdesine geçerken hüseyini perdesi önünde acem perdesiyle (1. bölüm), gerdaniye perdesinden acem perdesine geçerken acem perdesi önünde gerdaniye perdesiyle (2. bölüm) ön çarpma kullanımları yapmıştır. Üçüncü bölümde gerdaniye perdesi önünde muhayyer perdesi ile, dördüncü bölümde ise hüseyini perdesi önünde acem perdesiyle ön çarpma kullanımı ile devam ederek neva perdesi üzerindeki buselik beşlisinde kullanılan perdeler vurgulanmıştır.

Arka Çarpma (Sessiz)

Ana notaya bağlı olarak icra edildiğinde parmak ile çarpma notasına dokunarak yapılan zayıf duyulan çarpmadır. Ana notanın sonuna parmakla dokunup diğer notaya devam edilir (Torun, 1996, s.285). Tanburi Cemil Bey'in ısfahan taksiminde melodik yapıların daha zengin duyulması amacıyla makamın aynı ve farklı perdeleri arasında yaptığı arka çarpma kullanımlarına görsel 3'te örnekler verilmiştir.



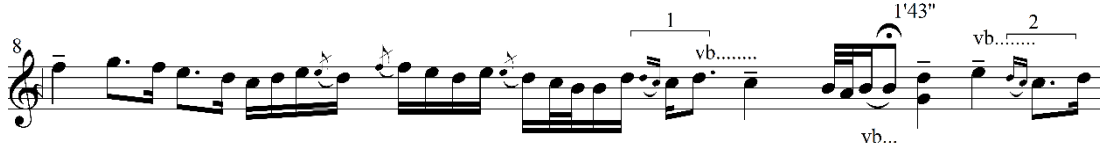
Görsel 3. Isfahan Viyolonsel Taksimde Arka Çarpma Kullanımı (Kişisel Arşiv).

Taksimın beşinci portesinde art arda tekrar edilen perdelerin tek düze duyulmasını önlemek amacıyla arka çarpmalar kullanıldığı görülmektedir.

Çift Çarpma ve Schleifer

Ana nota önünde bir veya birkaç notadan meydana gelen süslemedir. Pestten tize veya tizden pese

doğru derece derece ana sese ulaşılmasına “Schleifer” denilir. İki çarpma da onaltılık nota değerleriyle yazılır (Hacıev, 1999, s.166). Görsel 4’te taksimde yapılan çift çarpmaya örnekler verilmiştir.



Görsel 4. İsfahan Viyolonsel Taksiminde Çift Çarpma Kullanımı (Kişisel Arşiv).

İsfahan taksimin sekizinci portesindeki her iki bölümde makamın güçlü neva perdesini vurgulamak için çargâh perdesi önünde sırasıyla neva ve çargâh perdelerine parmakla dokunmak suretiyle ikili çarpma yapılmıştır.

Üçlü Çarpma

On altılık değerinde üç adet notanın birleşmesiyle oluşan çarpmadır. değerini kendinden önceki ve kendinden sonraki notadan alır. Tanburi Cemil Bey’in İsfahan taksiminde yaptığı üçlü çarpmalar görsel 5’te gösterilmektedir.



Görsel 5. İsfahan Viyolonsel Taksiminde Üçlü Çarpma Kullanımı (Kişisel Arşiv).

Tanburi Cemil Bey meyan bölümünde eviç perdesi önünde sırasıyla gerdaniye, eviç ve acem perdelerine dokunarak eviç perdesini vurgulamaktadır. Dörtlük nota değerinde duyulan eviç perdesi ile devam eden taksimde sonraki eviç perdesi önünde dörtlü çarpma kullanılarak bu perdenin belirgin bir biçimde ortaya çıkması sağlanmıştır. Bunun sebebi taksimin meyan bölümünde eviç perdesi üzerinde yapılan segâh çeşninin karar perdesinin eviç perdesi olmasıdır.

Dörtlü Çarpma

Eviç ve gerdaniye perdelerinde dörtlü çarpmalar kullanılmıştır. Meyan bölümünde yapılan dörtlü çarpmalar görsel 6’da gösterilmiştir.



Görsel 6. İsfahan Viyolonsel Taksiminde Dörtlü Çarpma Kullanımı (Kişisel Arşiv).

On birinci portede nota değerlerini eviç perdesinden alarak eviç perdesi önünde sırasıyla eviç, gerdaniye, eviç ve acem (mi#) perdelerine hızlıca dokunmak suretiyle dörtlü çarpma yapılararak eviç perdesindeki segâh çeşni vurgulanmıştır. On ikinci portede gerdaniye perdesi önünde sırasıyla gerdaniye, muhayyer, gerdaniye ve eviç perdelerine parmakla hızlıca dokunmak suretiyle dörtlü çarpma yapılmıştır.

Süsleme Notaları

İsfahan taksiminde melodik ifadeleri güçlendirmek ve dinamizm katmak amacıyla kullanılan, bazen notanın tekrarı, bazen de bir alt veya üst nota kullanımı ile süsleme notaları kullanılmıştır. Süsleme notaları yapılırken ana notanın değeri korunarak perdelerin eşit veya eşit olmayan şekilde bölünerek icra edildiği görülmektedir (görsel 7).



Görsel 7. İsfahan Viyolonsel Taksiminde Süsleme Notaları (Kişisel Arşiv).

Birinci bölümde ilk muhayyer perdesi önünde bir üst perdesi olan tiz segâh perdesi ile süsleme yapılmıştır. İkinci bölümde ise acem perdesi önünde bir üst perdesi olan gerdaniye ve eviç perdeleri ile (eviç perdesi tekrar edilerek) melodi süslenmiştir. Bu kullanım hem taksimin ritmik yapısına dinamizm katmış, hem de taksime melodik zenginlik kazandırmıştır.

Trille_ Tril (tr)

Nota üzerine konularak o sesin üst tarafındaki ses ile bir veya yarım ses çırpınmasıyla meydana gelen süsleme şeklidir. Hangi notada yapılmışsa o nota üzerinde tril teriminin iki baş harfi ile yazılır (tr). Yapılacak çarpmaların sayıları o cümleinin hızına ve yapısına bağlıdır (Gazimihal, 1961, s.256). Tanburi Cemil Bey'in ısfahan viyolonsel taksiminde tril kullanımına taksimin giriş

bölümünde sadece bir kez rastlanmıştır (Nota üzerinde “tr” ile gösterilmiştir). Neva perdesi üzerinde yapılan tril, üst perdesi olan hüseyini perdesi ile nota değeri içinde hızlıca yer değiştirerek çarpması ile yapılarak neva perdesinin dinamik ve zengin duyulmasını sağlamıştır. Devamında hüseyini perdesi ile melodi devam etmiştir.

Vibrato (vb)

Ana nota üzerinde sık yapılan dalgalanışlı seslerle titreşim yapılması anlamındadır. Ana notaya parmağın basılması ve belli aralıklarla titretmek suretiyle yapılır. Vibrato yapılacak olan nota üzerine *vb* olarak yazılmak suretiyle gösterilir (Gazimihal, 1961, s.266). Cemil Bey taksimlerindeki vibratoları Batı müziğindeki kullanımın aksine yumuşak bir ifadeyle kullanmıştır. Bunun sebebinin viyolonsel ile Türk musikisinin tavrı- üslup özellikleri ve estetik anlayışına uygun bir icra geliştirmek olduğu düşünülmektedir. Taksim esnasında yapılan tüm vibratolar, nota üzerinde “vb” işaretiyle gösterilmiştir.

Puandorg (∩)

“Usul olmaksızın istenildiği kadar durabilmek amacıyla nota üzerine konulan işarettir” (Tanburi Cemil, 1993, s.19). Üstüne puandorg konulan nota, kendi değerinden daha fazla uzatılır. Tanburi Cemil Bey, makamın durak perdelerini öne çıkarmak veya taksim bölümlerinin sonunda bir sonraki bölüme hazırlık amacıyla karar perdesi, güçlü perdesi ve çeşnilerin asma kalış perdelerinde puandorglar kullanmıştır.

Vakfe (')

Dini musikide kıraat ilminde kesin durmak anlamını taşıyan vakfe, musikide icra esnasındaki kısa duruşlar anlamını taşımaktadır. Nota üzerine konan (') virgül ile gösterilir (Ayaz, Sevinç, Turgay, 2018: 10). Kesin durmak olarak bilinen vakfedeki duruşlar icracının eseri yorumlamasına bağlı olarak değişebilir (Turgay, Ayangil, 2016, s:1130).

Tanburi Cemil Bey’in melodiye vurgulamak ya da asma karar perdelerini öne çıkarmak için kullandığı vakfeler, taksim esnasındaki nefeslenme payı olarak duyulmaktadır (Nota üzerinde vakfe kullanımları (') işareti ile gösterilmiştir).

Glissando (Gliss)

Yaylı ve telli enstrümanlarda parmağı tel üzerinde kaydırmak suretiyle art arda sesler elde etmeyi sağlayan bir süsleme tekniğidir. Piyanoda ise parmağı tuşların üstünde hızlı bir şekilde geçirerek yapılır (Sözer, 2023, s.100). Görsel 8’de İsfahan taksimdeki ikili ve dörtlü aralıklarda yapılan glissandolara örnek verilmiştir.



Görsel 8. İsfahan Viyolonsel Taksiminde Glissando Kullanımı (Kişisel Arşiv).

Taksimın dokuzuncu portesinde birinci bölümde yapılan glissando, neva perdesinden hüseyini perdesine (ikili aralık- çıkıcı) aynı parmağı tel üzerinde kaydırmak suretiyle yapılmıştır. İkinci bölümde yapılan glissando ise rast perdesinden çargâh perdesine (dörtlü aralık- çıkıcı) boş tele denk gelen rast perdesinden çargâh perdesine dördüncü parmağı tuşe üzerinde kaydırmak suretiyle yapılmıştır. Tanburi Cemil Bey’in glissando kullanımları, melodiye zenginlik katması yanında, melodik yapıyı bozacak abartı kullanımdan uzak duyulmaktadır.

Çift Ses Kullanımı (Fr. Pedale- Pedal)

Çok sesli bir müzik terimi olup diğer partilerin ana melodiyi çalarken, bir partinin bir veya iki sesi uzatmasıyla meydana gelir. Türk musikisinde “dem tutmak” olarak bilinir (Torun, 1996, s.318). Tanburi Cemil Bey’in neva ve dügâh perdelerini (dörtlü aralık) yay ile birlikte çekerek elde ettiği çift ses kullanımına taksimın karar bölümünden örnek verilmiştir (Görsel 9).



Görsel 9. İsfahan Viyolonsel Taksiminde Çift Ses Kullanımı (Kişisel Arşiv).

Tanburi Cemil Bey’in taksimlerinde viyolonsel enstrümanının geniş ses sahası avantajını kullanarak çift ses kullanımını sıklıkla yaptığı bilinse de ısfahan taksiminde bu tekniğe taksim boyunca sadece iki kez yer vermiştir.

Staccato (.)

Her notanın kendi değerinden daha kısa, kesintili şekilde sert seslendirilişidir. Yayın bir kısmı ile yapılır (Gazimihal, 1961, s.237). Nota üzerinde veya altında “.” işareti ile gösterilir. Tanburi Cemil Bey ısfahan taksiminde nota değerinden daha kısa ve kesik yay çekerek staccato tekniğini kullanmıştır. Art arda yapılan staccatolar, melodinin belli bir ritimde duyulmasını sağlamıştır (Cemil Bey’in staccato kullanımları ısfahan taksiminde notası üzerinde (.) işareti ile gösterilmiştir).

Legato

Notaların üst kavis süresince tek yay çekişte akıcı bir şekilde çalınmasıdır (Gazimihal, 1961, s. 145). Ses ve çalgı müziğinde notaların kesintisiz birbirini takip etmesi gereken yerleri ifade eder. Ses müziğinde tek solukta, üflemlili sazlarda bir üflemede, yaylı sazlarda ise tek yay çekişi olarak sağlanır (Sözer, 2023, s.140). Legatonun Batı müziği eserlerinde, nota üzerinde gösterimine Görsel 10’da örnek verilmiştir.

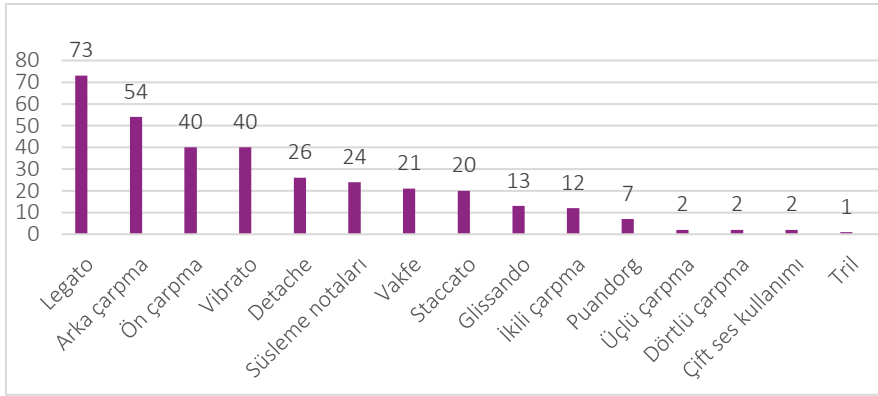


Görsel 10. L. van Beethoven Re Majör op. 102/2 5. Piyano ve Viyolonsel Sonatı 2. Bölüm (Araboğlu, 2011, s. 47).

Tanburi Cemil Bey’in ısfahan taksiminde öncelikli olarak melodik yapıdaki anlam bütünlüğünün ve akıcılığın bozulmadan icra edilmesine önem verdiği ve bu sebeple legato tekniğini sıklıkla kullandığı görülmektedir (İsfahan taksim notası üzerinde gösterilmiştir).

Detache (Alm. Abgestossen)

Çözük, bağısız anlamında olan detache, yaylı sazlarda geniş yay kullanımı ile bağısız çalmak anlamına gelmektedir (Gazimihal, 1961, s.62). Tanburi Cemil Bey detache tekniğini, asma kalış ve çeşnilerin karar ve güçlü perdelerini vurgulamak ve ihtiyaç hissettiği bölümlerde dinginlik hissiyatı yaratmak amacıyla kullanmıştır. İsfahan taksimde nota üzerinde () işareti ile gösterilen detache tekniği kullanımında uzun yay kullanımları yapmıştır. Görsel 11’de ısfahan taksimdeki tüm süsleme ve yay tekniklerinin kaç kez kullanıldığı gösterilmektedir.

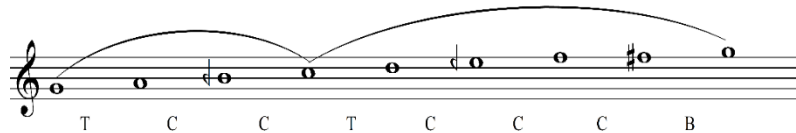


Görsel 11. İsfahan Viyolonsel Taksimde Kullanılan Süsleme ve Yay Teknikleri Grafiği (Kişisel Arşiv).

Grafik incelendiğinde, Tanburi Cemil Bey’in taksim boyunca yay bağları, çarpma kullanımları vibrato, detache ve süsleme notaları gibi tekniklere sıklıkla yer verdiği görülmektedir.

4. İsfahan Viyolonsel Taksime Makam Açısından Bakış

Sistemci okul tarafından 12 ana makam (edvar-ı meşhure) olarak bilinen makamlar arasında yer alan İsfahan makamı, Safiyüddin Urmevî’nin “Kitâbü-l Edvâr” adlı kitabında 44. Devir olarak gösterilmiştir. Urmevî, İsfan makamının I. Tabaka IV. Kısım (rast dörtlüsü) ile II. Tabaka VIII. Kısımın (tanini ve ısfahan cinsi) birleşiminden meydana geldiğini ifade etmiş, dizinin yanına “İsfahan” yazmıştır (görsel 12). Ancak bu dizi uyumsuz bir dizi olmakla birlikte günümüzde bilinen İsfahan makamı dizisiyle ilgisi yoktur (Uygun, 2019, s.353).

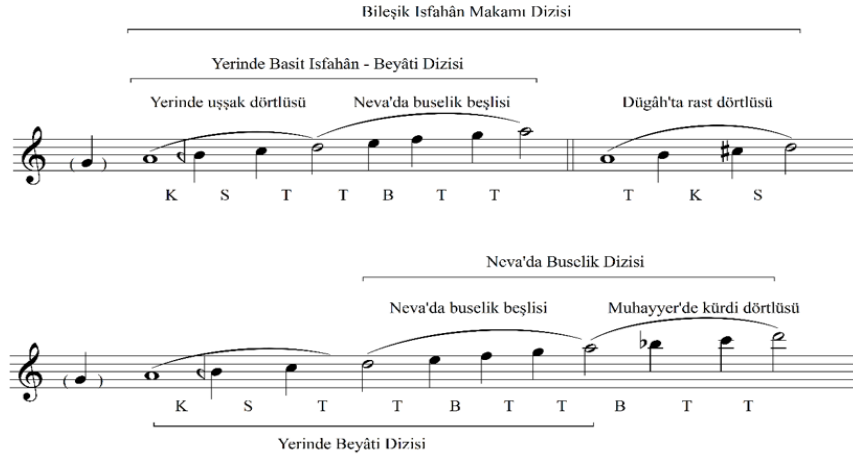


Görsel 12. Uygun, Mehmet. (2019). Kitâbü’l- Edvâr, Safiyüddin Urmevî. İstanbul: İbn Haldun Üniversitesi Yayınları, s. 353.

Günümüze bakıldığında Hüseyin Sadeddin Arel “Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri” adlı kitabında İsfahan makamının basit ve mürekkep olmak üzere iki türlü kullanıldığından bahsetmektedir. Arel’e göre basit olarak kullanımında segâh- acem perdeleri arasında seyredilerek, bazen de segâh perdesinde asma kalış yapılır. Bu kullanım Bayati makamının kullanım şeklidir. O sebeple ayrı bir makam olarak kabul edilemez. Mürekkep İsfahan makamı olarak kullanıldığında bayati dizisine nevada buselik dizinin bir kısmı ve dügâhta rast dörtlüsü eklenir. Makam inici- çıkıcıdır. Donanımında sadece si koma bemolü bulunur. Arel, İsfahan makamındaki seyre neva perdesi üzerindeki buseliğin bir bölümü, dügâhta rast dörtlüsü ve bayati dizisinin herhangi birinden başladığını ve birbirlerine geçilebildiğini, en sonunda bayati makamıyla karar verildiğini söylemektedir. İsteğe bağlı olarak basit ısfahan dizisi de gösterilebilir (Akdoğan, 1993, s.199).

Tanburi Cemil Bey “Rehber-i Musiki” adlı kitabında İsfahan makamına dügâh perdesinde karar eden makamlar arasında yer vermiştir. Cemil Bey kitabında İsfahan makamının kararını dügâh perdesi olduğunu, makamın doğal seslerden oluştuğunu ve donanımında herhangi bir arıza olmadığını söylemektedir. Cemil Bey’e göre makamın başlangıç perdeleri segâh, çargâh ve neva perdeleridir. Zemin bölümünün aralıkları hicaz perdesi ile gerdaniye- dügâh arasında, meyan bölümü neva- tiz neva arasında, karar bölümü ise hicaz perdesi yerine çargâh perdesi kullanımıyla birlikte muhayyer- rast perdeleri arasında seyrederek olmalıdır (Cemil, 1993, s.58).

İsmail Hakkı Özkan “Türk Musikisi Nazariyatı Ve Usulleri” adlı kitabında İsfahan makamı basit ve birleşik ısfahan olarak iki şekilde incelenmiştir. Özkan’a göre Basit İsfahan makamı Uşşak veya Bayati makamına benzer. Ancak seyir karakteristiği Uşşak makamı gibi çıkıcı değil, inici- çıkıcıdır. Genişleme olarak pest tarafta karar perdesi altından genişlemez. Bayati makamındaki nevada hicaz ve çargâhta nikriz çeşnileri kullanılmaz. Basit İsfahan makamının Uşşak ve Bayati makamlarından bazı ayrıcalıkları bulunmaktadır. Segâh ve Acem perdeleri arasında sıklıkla gezinen bu makam Bayati makamı gibi güçlü neva perdesi üzerinde buselik dizi kullanır. Mürekkep (Bileşik) İsfahan makamı, Basit İsfahan makamı dizisine dügâh perdesinde rast dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir (Özkan, 1994, s.301- 302). Görsel 13’te İsfahan makamı dizileri gösterilmektedir.

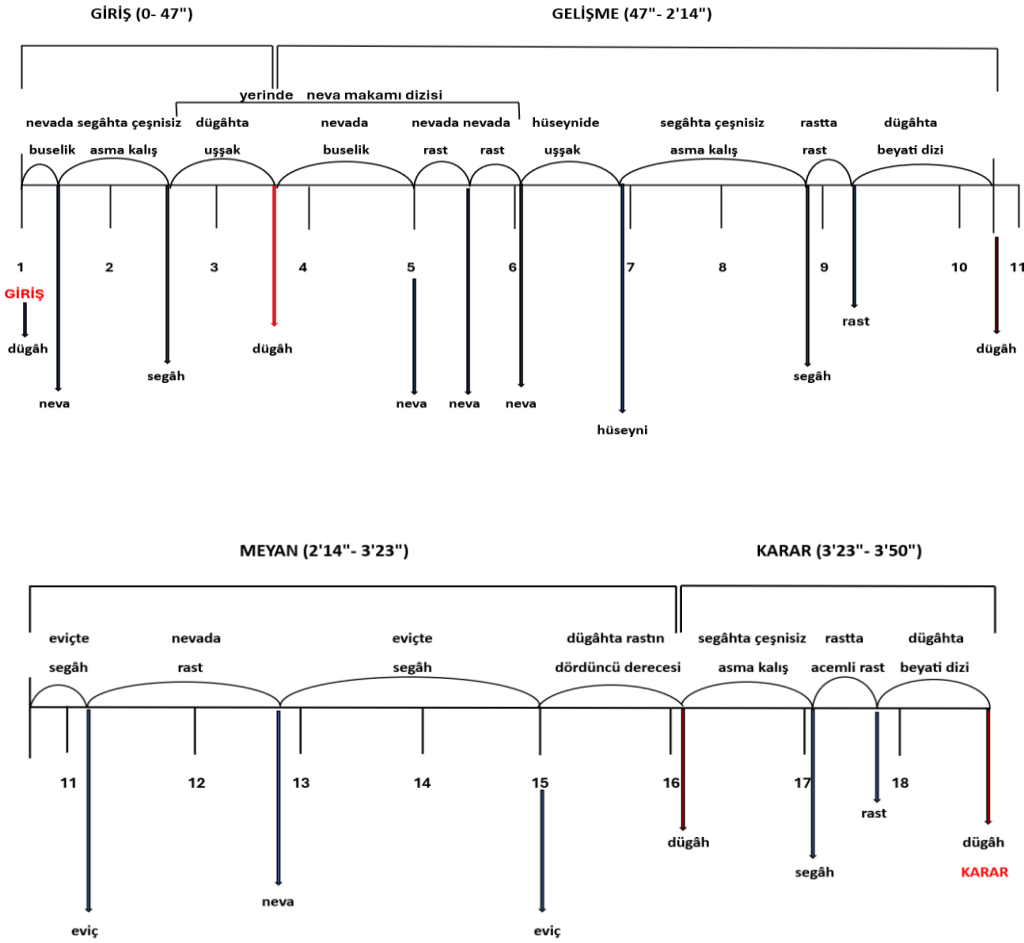


Görsel 13. Özkan, İsmail. (1994). Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri. İstanbul: Ötüken Neşriyat, s. 301, 302).

Eserler içerisinde neva perdesinde rast beşlisi ve neva makamı geçkisi de sıkça görülmektedir. Mürekkep İsfahan makamı düğâh perdesinde rast dörtlüsü kullansa dahi makam karar verirken bayati dizi ile karar verir. Ancak Basit İsfahan makamında olduğu gibi Mürekkep İsfahan makamında da nevada hicaz ve çargâhta nikriz çeşnileri pek kullanılmaz. Basit İsfahan dizisi sıkça kullanılır. Genişleme olarak Basit İsfahan makamındaki gibi neva perdesinde buselik dizi ile genişler. Seyre bayati dizi yada düğâhta rast dörtlüsü ile neva perdesi çevresinden başlayabilir. Düğâhta rast dörtlüsünü kullanarak bayati dizisi içerisinde seyreder. Neva perdesinde buselik diziyi kullanarak istenilen asma kalırlar yapılır. Mutlaka basit ısfahan dizisi ve düğâhta uşşak çeşni kullanılarak tam karar verilir (Özkan, 1994, s.302).

İsfahan Viyolonsel Taksimın Makamsal Analizi

İsfahan taksimının makamsal analizi yapılırken öncelikle taksimın giriş, gelişme, meyan ve karar bölümü ile süreleri belirlenmiştir. Sonrasında çeşni ve asma kalırlar tespit edilerek ayrıntılı şekilde analiz edilmiştir (Görsel 14).

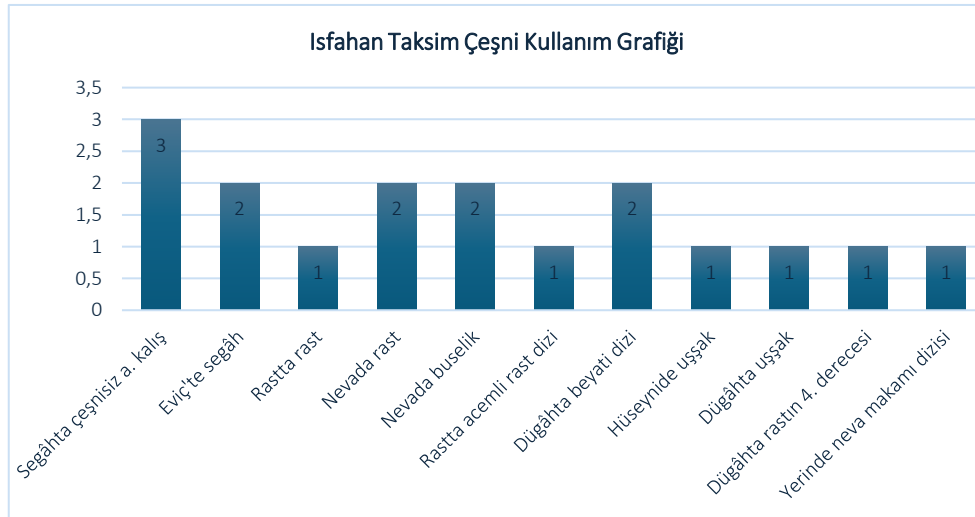


Görsel 14. İsfahan Viyolonsel Taksim Makam Analizi Şeması (Kişisel Arşiv).

Tanburi Cemil Bey karar perdesi olan düğâh perdesini vurgulamak amacıyla düğâh perdesinde puandorg yaparak taksime başlamıştır. İnici- çıkıcı seyreden makamın güçlü perdesi olan neva ve üst perdelerinde seyrederek neva perdesinde buselik çeşniyi göstermiştir. Devamında nim hicaz perdesi ile düğâhta rast çeşni ile göstermesine rağmen asma kalış yapmadan çargâh perdesine gelmiş ve bayati makamı dizisi ile seyretmeye devam etmiştir. Taksim ikinci portesinin ortasında çeşnisiz olarak segâh perdesinde asma kalış yaparak (30.") bayati dizisi içinde seyreden taksim düğâh perdesinde uşşak çeşnili asma kalış ile yarım karar vermiştir (47."). Cemil Bey, taksim gelişme bölümüne üçüncü porte ortasındaki gerdaniye perdesi ile başlamış, gerdaniye perdesi ile bir oktav pestinde bulunan rast perdesini yay ile birlikte çekerek çift ses tekniği uygulamıştır. Bayati makamı dizisi ile devam eden taksim dördüncü porte sonunda bulunan neva perdelerinde buselik çeşni göstermiştir (1' 06"). Beşinci porte başından altıncı porte başına kadar eviç perdesi kullanarak art arda neva perdelerinde iki kez rast çeşni gösteren Cemil Bey, neva perdesinde asma kalış yapmıştır (1'16"). Bu bölümde neva makamı dizisi oluşmuştur. Devamında hüseyin

perdesinde art arda uzun yaylar çekerek uşşak çeşni (1' 25") göstermiştir. Gelişme bölümünün sonuna kadar sırasıyla segâhta çeşnisiz asma kalış, rastta rast çeşni ve düğâhta bayati dizileri kullanarak bölümü bitirmiştir(2' 14"). Gelişme bölümü toplam 1' 27" sürmüştür. Meyan bölümünde eviç perdesinde segâh çeşni göstererek başlayan Cemil Bey, neva perdesinde rast çeşnisini de duyurmuştur (2' 46"). Ardından tekrar acem (mi #) perdesi alarak on dördüncü porte sonunda eviç perdesinde segâh çeşnili asma kalış yapmıştır (3' 06"). Devamında düğâhta rast çeşniyi vurgulayarak bu çeşninin dördüncü derecesi olan neva perdesinde asma kalış yaparak bölümü sonlandırmıştır (3' 23"). Meyan bölümü toplam 1' 09" sürmüştür. Karar bölümünde tamamen bayati makamı dizisi perdelerine dönüldüğünü vurgulamak amacıyla perdeler üzerinde vakfeler yapmıştır. Bayati makamı sesleri içinde seyreden taksimde sırasıyla segâhta çeşnisiz asma kalış, rastta acemli rast dizisi ve düğâhta bayati diziye yer vererek karar vermiştir(3' 50"). Karar bölümünün toplam süresi 27" olmuştur.

Bu analizler neticesinde Tanburi Cemil Bey'in taksime melodik zenginlik katmak ve tekrara düşmemek amacıyla farklı çeşni ve geçkiler kullandığı görülmektedir. Makamın yakın geçkisi sayılan ve ısfahan makamında kullanılan neva makamı dizisinden dolayı meyan bölümünde duyulan nevada rast ve eviçte segâh çeşni, ısfahan taksiminde daha zengin duyulmasını sağlamıştır. Görsel 15'te ısfahan taksimdeki çeşnilerin kaç kez kullanıldığını görmek mümkündür.



Görsel 15. İsfahan Viyolonsel Taksim Çeşni Kullanım Grafiği (Kişisel Arşiv).

İsfahan taksiminde kullanılan en pest perde rast perdesi, en tiz perde tiz segâh perdesidir. İsfahan taksiminde en sık kullanılan çeşnilere bakıldığında, rast çeşni (%30), segâh çeşni (%29), uşşak çeşni

(%24), buselik çeşni (%11) ve neva makamı dizisi (%11) olarak tespit edilmiştir. Görsel 16'da ısfahan taksiminde kullanılan perdelerin taksim boyunca kaç kez kullanıldığı gösterilmektedir.

ISFAHAN TAKSİMDE KULLANILAN PERDELER	PERDE KULLANIM SAYILARI
Rast	11
Dügâh	43
Segâh	40
Çargâh	48
Nim hicaz	4
Neva	94
Hüseyni	80
Acem (mi#)	20
Acem (fa0)	33
Eviç	63
Gerdaniye	55
Muhayyer	24
Tiz segâh	3

Görsel 16. İsfahan Viyolonsel Taksiminde Kullanılan Perde Sayıları (Kişisel Arşiv).

İsfahan taksiminde kullanılan en pest perde rast, en tiz perde ise tiz segâh perdesi olmuştur. Taksim içinde en çok kullanılan perde, makamın güçlü perdesi olan neva perdesidir (doksan dört kez). Kullanım sayısına göre hüseyni perdesi (seksen kez), eviç perdesi (altmış üç kez), gerdaniye perdesi (elli beş kez), çargâh perdesi (kırk sekiz kez), dügâh perdesi (kırk üç kez) ve segâh perdesi (kırk kez), neva perdesinden sonra en çok kullanılan perdelerdir. Bu perdeler ısfahan makamı bünyesindeki dizi ve çeşnilerin kullanımında önem arz eden perdelerdir.

5. Sonuç

Tanburi Cemil Bey, icra ettiği kemençe, tanbur, lavta, yaylı tanbur ve viyolonsel gibi sazların icrasında taksim formuna farklı bir üslup ve dinamizm getirmiştir. Taksimleri müzikal zenginliğin yanı sıra, makam anlatımında da eğitici ve öğretici niteliktedir. Tanburi Cemil Bey, ısfahan taksimi kendine has parmak pozisyon kullanımları ile bolahenk akortta icra etmiştir. Sol el tekniği kullanımında perdeler net duyulmaktadır. Yay kullanımında (sağ el tekniği) elde ettiği tını net, parlak ve dolgundur. Taksim boyunca kullandığı melodik yapıları bazen başka bölümlerde tekrar

ederken, bazen ana notaları bir üst veya bir alt notayla süsleyerek melodinin ifadesini güçlendirmiş ve dinamizm katmıştır. Kimi zaman da aynı melodik yapıyı farklı tartımlarda kullanarak icra ettiği duyulmaktadır. Makamın çeşnilerini gösterdiği yerlerdeki asma kalıflarda uzun yay kullanımları ile yarım karar vererek ritmi yavaşlattığı bölümler görülürken, bazı bölümlerde ajilite ve dinamizme yer vermiştir. İcra esnasında kendi hissiyatını ifade edebilmek amacıyla piano, mezzo forte ve forte gibi nüanslara da yer vererek monotonluğun önüne geçmiştir.

Tanburi Cemil Bey ısfahan taksiminde melodik cümlelerini bağlı çalmaya özen göstermiştir. Kimi zaman ana perdeyi vurgulamak, kimi zaman da aynı olan iki nota arasında bir üst perde ile monotonluğu önlemek amacıyla yaptığı çarpmaları, gerektiği yerde ve abartısız kullanmıştır. Bazen bir perdenin sonlarına doğru, bazen ortalarından başlayarak yaptığı vibratoları belirgin ve baskın duyurmak yerine yumuşak bir ifadeyle icra etmiştir. Tanburi Cemil Bey, yaylı enstrümanlarda yay tekniği olarak bilinen detache tekniğiyle, makamın önemli perdelerinde sakinlik hissiyatı yaratırken, staccato tekniği ile taksimi ritmik bir havayabüründürmüştür. Türk musikisinde rastlanmayan çift ses tekniğini ilk kez kullanan Tanburi Cemil Bey, ısfahan taksimde melodi devam ederken diğer sesi (dörtlü aralık ile) dem olarak kullanmayı tercih etmiştir. Bu kullanım, pedal sesle birlikte melodinin daha zengin duyulmasını sağlamıştır.

Tanburi Cemil Bey'in ısfahan taksimi makam olarak incelendiğinde, dügâhta rast dörtlüsü ile makamın tüm özelliklerini ve çeşnilerini gösterdiği ve neva makamını geçki olarak kullandığı görülmektedir. Meyan bölümünde nevada rast beşlisinin üçüncü derecesi olan eviç perdesinde segâh dörtlüsü ile genişlemiştir. Karar bölümünde ise acemli rast dizisi sonrası bayati dizi ile karar vermiştir. Makamın tüm özelliklerini makamın nazariyatına uygun bir şekilde göstermiştir. Ayrıca makamın tüm önemli perdelerini (asma kalış, güçlü ve karar perdesi) vakfe, puandorg, detache kullanımlarıyla ön plana çıkarmıştır. Tanburi Cemil Bey ısfahan taksimde, melodi bütünlüğü, melodi üretme kapasitesi, perdelerin nasıl icra edileceği, çeşni- geçki kullanımı sonrası makamın ana seslerine dönüş ve perdeler hakimiyeti konusundaki ustalığı ile müzikal anlamda olağanüstü bir icra sergilemiştir. Form, melodi ve ritim olarak bakıldığında, taksimde kompozisyonun nasıl olması gerektiği hususunda önemli fikirler vermektedir. Bir enstrüman icracısının taksimlerinde olması gereken melodik yaratıcılık, makamın özelliklerini yerinde gösterebilmek, perdelerin doğru icra edilmesi gerektiği ve süslemelerin yerinde kullanımı gibi özellikler düşünüldüğünde, Tanburi

Cemil Bey'in viyolonsel taksimlerinde görülen tavır- üslup anlayışının, Türk musikisindeki viyolonsel icrasına önemli katkılar sağladığı ve yeni ufuklar açtığı düşünülmektedir.

Kaynaklar

Aksüt, S. (1993). Türk Musikisinin 100 Bestekârı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Araboğlu, T. (2011). Viyolonselde Yay Tutuş Tekniği ve Temel Yay Teknikleri: Legato, Detache, Staccato ve Spiccato'nun İncelenmesi. Sanatta Yeterlilik Tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne.

Arel, H. S. (1993). Mürekkep Makamlar. Onur Akdoğu (Haz.). Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, s. 199. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ayaz, N., Sevinç S., Turgay N. Ö. (2018). Türk Makam Müziğinde Süsleme Elemanlarının Kullanımının Ses Eğitiminde Uygulanabilirliği. Ulak Bilge Dergisi, Cilt: 6 (31), s.10.

Badıllı, A., Çalım, İ., İsmail, H., Yeğin, A. (1992). Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Büyük Lûgat. İstanbul: Türdav Basım ve Yayım Ticaret ve Sanayii A. Ş.

Behar, C. (2022). Osmanlı/ Türk Musikisinin Kısa Tarihi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cemil, M. (2021). Tanburi Cemil'in Hayatı. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Cemil, T. (1993). Rehber-i Musiki. (M. H. Cevher, çev.). Amasya: Ege Üniversitesi Basımevi.

Çetik, Ö. (2022). Tanburi Cemil Bey'in Yaylı Sazlarda İcra Ettiği Taksimlerin Tahlili ve Eğitime Yönelik Etüdlerin Oluşturulması. Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.

Çetik, Ö. (2024). Viyolonselin Gelişimi ve Türk Müziği İcrasındaki Yeri. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, (73), s. 206- 225.

Gazimihal, M. R. (1961). Musiki Sözlüğü. İstanbul: Milli Eğitim Yayınevi.

Gazimihal, M. R. (2019). Avrupai Bandonun Kabulü ve Büyümesi. Metin Özarslan (Haz.). Türk Askerî Muzikaları Tarihi, s. 136. İstanbul: Ofset Yayın Matbaacılık.

Haciev, P. (1999). Temel Müzik Teorisi.(A. Dönmez çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Kaçar G. Y. (2005) Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 25 (2), s. 215- 228.

Özalp, M. N. (2000). Türk Musikisi Tarihi II. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları II.

Özkan, İ. H. (1994). Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleri. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Öztuna, Y. (1969). Türk Musikisi Ansiklopedisi I. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Öztuna, Y. (1990). Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi II. Ankara: Kültür Bakanlığı Başbakanlık Basımevi.

Sözer, V. (2023). Müzik Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tanrıkorur, C. (1998). Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Torun, M. (1996). Ud Metodu. İstanbul: Çağlar Yayınları.

Turgay, N. Ö., Ayangil, R. (2016). Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği'nde Süslemeler. Rast Müzikoloji Dergisi, Cilt: IV (1), s. 1132.

Uygun, M. N. (2019). Kitâbü'l- Edvâr, Safiyüddin Urmevî. İstanbul: İbn Haldun Üniversitesi Yayınları.

Ünlü, C. (2016). Git Zaman Gel Zaman. İstanbul: Pan Yayıncılık.

İsfahan Viyolonsel Taksim

Tanburi Cemil Bey

1. *p* *mf* 09''

2. 24'' 30''

3. 47'' *p* *mf*

4. 1'06''

5. 1'09''

6. 1'16'' *mf* 1'25''

7. 1'46''

8. *mf* *p*

2

İsfahan Viyolonsel Taksim

9 vb vb 1'57'' 2'01'' 2'04''

10 vb..... 2'14'' vb *mf* *f*

11 vb..... 2'27'' vb 2'29''

12 2'46'' vb vb

13

14 vb..... vb 3'06''

15 *f*

16 3'23'' vb *mf*

17 3'31'' vb 3'37''

18 3'45'' vb..... 3'50'' vb

SON

Dilek Yüzlüler