Müzikte Teori, Performans ve Analiz

Üzerine Akademik İncelemeler



Editörler

Özge GÜNCAN

Ayşe Özlem AKDENİZ

Arman ARTAÇ

LIVRE DE LYON

2025

Müzik

MÜZİKTE
TEORİ, PERFORMANS VE ANALİZ
ÜZERİNE AKADEMİK İNCELEMELER

Editörler
Özge GÜNCAN
Ayşe Özlem AKDENİZ
Arman ARTAÇ

LIVRE DE LYON
Lyon 2025

MÜZİKTE
TEORİ, PERFORMANS VE ANALİZ
ÜZERİNE AKADEMİK İNCELEMELER

Editörler
Özge GÜNCAN
Ayşe Özlem AKDENİZ
Arman ARTAÇ

LIVRE DE LYON
Lyon 2025

Müzikte Teori, Performans ve Analiz Üzerine Akademik İncelemeler

Editors • Asst. Prof. Dr. Özge GÜNCAN • Orcid: 0000-0002-6376-5743
• Prof. Dr. Ayşe Özlem AKDENİZ • Orcid: 0000-0003-2383-7121
• Prof. Dr. Arman ARTAÇ • Orcid: 0000-0002-6115-8114

Cover Design • Motion Graphics
Book Layout • Motion Graphics
First Published • October 2025, Lyon

e-ISBN: 978-2-38236-939-5
DOI: 10.5281/zenodo.17409071

copyright © 2025 by Livre de Lyon

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without prior written permission from the Publisher. The author or authors of the relevant section are responsible for any copyright infringement that may occur due to the images and graphics used in the book. The editor or publisher does not assume responsibility in this regard.

OPEN ACCESS

Publisher • Livre de Lyon
Address • 37 rue marietton, 69009, Lyon France
website • http://www.livredelyon.com
e-mail • livredelyon@gmail.com

LIVRE DE LYON

ÖNSÖZ

Müzik; seslerin ve sessizliklerin ritim, melodi ve armoni gibi unsurlarla bir düzen içinde bir araya getirilmesiyle oluşan bir sanat biçimidir. Bu düzenli sesler, kişide çeşitli duygular uyandırır, çeşitli hisleri, olguları, durumları ifade eder ve estetik bir zevk yaratır. Aynı zamanda müzik, içinde doğduğu kültürün bir yansıması olarak hem kişisel hem de toplumsal bir deneyimdir. El sanatlarından dramatik sahne gösterilerine kadar çeşitli yaratıcı sanat alanları bulunsa da müzik evrensel etkisi en yüksek olan sanat dallarından biridir. Klasik Batı Müziği'nin yüzyıllara yayılan birikimi de Geleneksel Türk Müziği'nin melodik temelli, incelikli makam sistemi de bu sanatın ne denli katmanlı ve anlam yüklü bir dile sahip olduğunun kanıtıdır. "Müzikte Teori, Analiz ve Performans Üzerine Çalışmalar" başlıklı bu akademik çalışma, müziği yalnızca bir sesler ve sessizlikler bütünü olması ve estetik anlamı açısından değil; aynı zamanda kuramsal temelleri, analitik derinliği ve performans boyutuyla bütüncül bir olgu olarak ele almayı amaçlamaktadır. Müzik, hem bir bilim hem de bir sanat disiplini olarak, disiplinler arası bir köprü işlevi görür. Bu kitap, Geleneksel Türk Müziği'nin köklü yapılarından Klasik Batı Müziği'nin büyük formlarına uzanan geniş bir yelpazede, müziğin kuram, analiz ve icra boyutlarını bir arada incelemektedir. Türk müziğindeki makam ve usul sistemi ile Batı müziğindeki armoni ve form anlayışı, yalnızca farklı kültürel perspektifleri yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda müziğin teorik ve uygulamalı yönlerine dair derinlikli bir anlayış sunar.

Bu kitabın ortaya çıkmasında değerli katkılarını esirgemeyen tüm yazarlarımıza, çalışmaları titizlikle değerlendiren hakemlerimize ve sürece emek veren tüm paydaşlarımıza içten teşekkürlerimizi sunarız. "Müzikte Teori, Performans ve Analiz Üzerine Akademik İncelemeler" adlı kitabın, müziğin kuramsal ve pratik boyutlarına ilgi duyan herkes için aydınlatıcı ve yol gösterici bir kaynak olmasını diliyoruz.

Editörler
Dr. Öğr. Üyesi Özge GÜNCAN
Prof. Dr. Ayşe Özlem AKDENİZ
Prof. Dr. Arman ARTAÇ

CONTENTS

	ÖNSÖZ	I
BÖLÜM I.	KLASİK BATI MÜZİĞİ VE DİN İLİŞKİSİ ***Ayşe Özlem AKDENİZ & Arman ARTAÇ***	1
BÖLÜM II.	FANNY HENSEL'İN "ARALIK" PARÇASINDA BİÇİM, ZAMANSALLIK VE TOPLUMSAL CİNSİYET ***Özge GÜNCAN***	19
BÖLÜM III.	STRAUSS'UN ÖLÜM VE HATIRA TEMALI "ALLERSEELEN" LİEDİ ÜZERİNE MÜZİKAL BİR İNCELEME ***Arman ARTAÇ & Dilara ÇELİK***	37
BÖLÜM IV.	ÇALGI EĞİTİMİNDE PERFORMANSI ETKİLEYEN FAKTÖRLER ***Hüseyin Bülent AKDENİZ & Erdal ULUDAĞ***	53
BÖLÜM V.	ÂŞIK MÜZİĞİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME ***Pelin DEMİRÇE ALTINTAŞ***	67
BÖLÜM VI.	VİYOLONSELİN ON DOKUZUNCU YÜZYILDAKİ GELİŞİMİ ***Zaliha Didem ERKEN***	83
BÖLÜM VII.	FLÜT LİTERATÜRÜNDE KADIN BESTECİLİĞİN TEMSİLİ: CÉCILE CHAMINADE CONCERTINO OP. 107 ESERİNİN EĞİTİMDEKİ YERİ VE FRANSIZ MÜZİĞİNDEKİ ÖNEMİ ***Aylin GÜNAYDIN***	99
BÖLÜM VIII.	FACH SİSTEMİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ VE OPERA ÜZERİNDEKİ ETKİSİ ***Cemile Özlem KILIÇ***	119
BÖLÜM IX.	ARCANGELO CORELLI'NİN OP.5, 8 NUMARALI SONATININ MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ ***Ayşe TURAN***	133

BÖLÜM X. YAVUZ AKALIN'IN BAYÂTİ MAKÂMINDAN ACEMAŞİRAN MAKÂMINA GEÇİŞ TAKSİMİ'NİN NEY İCRA TAVRI AÇISINDAN İNCELENMESİ 151

Onur ÜSTÜNKAYA & Muhammet Zinnur KANIK

BÖLÜM XI. CAM SANATI VE MÜZİKTE HARMONİK İFADE: CAM ARMONİKANIN ESTETİK VE KÜLTÜREL BOYUTLARI 169

Mehmet AYDIN

BÖLÜM I

KLASİK BATI MÜZİĞİ VE DİN İLİŞKİSİ

The Relationship Between Western Classical Music and Religion

Ayşe Özlem AKDENİZ[1] & Arman ARTAÇ[2]

[1](Prof.), Eskişehir, Türkiye, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
Müzik Bölümü / Yaylı Çalgılar,
E-mail: ozakdeniz@anadolu.edu.tr,
ORCID: 0000-0003- 2383-7121

[2](Prof.), Eskişehir, Türkiye, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı /
Sahne Sanatları Bölümü /Opera Anasanat Dalı,
E-mail: aartac@anadolu.edu.tr,
ORCID: 0000-0002-6115-8114

1. Giriş

Klasik Batı müziğinin kökleri, derin bir şekilde Hıristiyanlık dininin ritüellerine ve teolojik düşüncelerine bağlıdır. 9. yüzyıldan itibaren Avrupa'da kilise, saray ve akademik kurumların etkisiyle şekillenen bu gelenek, ibadetin bir parçası ve ilahi olanla bağ kurmanın aracı olarak notasyon temelli teorik bir disiplin geliştirmiştir. Kökenleri tek sesli Gregorien ilahiler gibi dini ezgilere dayanan bu müzik, çok sesliliğin evrimiyle hem dini hem seküler alanda gelişim göstermiştir. Ayırt edici özelliklerinden biri, 11. yüzyılda Guido d'Arezzo tarafından geliştirilen nota sistemidir. Bu sistem müziğin yazıya aktarılmasını, korunmasını ve yeniden seslendirilebilmesini sağlarken; armoni, kontrpuan ve tonalite gibi teorik kavramları sistematik hale getirmiştir (Burkholder vd., 2019, s. 28; Grout & Palisca, 1960, s. 45).

Erken dönemde kilise müziği, organum ve motet gibi çok sesli formlarla dini metinleri zenginleştirmiştir. Orta Çağ'da Gregorian ilahiler, eklenen süslemeler ve ses katmanlarıyla polifonik yapı kazanırken, Rönesans'ta Palestrina gibi besteciler kontrpuan teknikleriyle dini müziği teknik ve estetik zirveye taşımıştır (Grout, 1988, s. 67). Missa, oratoryo ve cantata gibi biçimsel yapılar,

kilisenin ibadet ihtiyaçlarından doğmuştur. Barok dönemde Bach'ın *Matthaues Passion* gibi eserleri, dini temaları polifonik yapı ve armoniyle birleştirerek sanatsal ifade aracına dönüştürmüştür (Burkholder vd., 2019, s. 210).

Tarihsel olarak her yönüyle değişime ve yeniliklere tanık olunan 16. yüzyıl'da, müzik olgusunun yaşayan ve değişimin bir göstergesi olarak ele alınabilecek bir yapı ortaya koyduğu düşünülmektedir. Sözü geçen değişim ve yenilikler, Antik Yunan medeniyeti fikirsel kazanımlarının, öncelikle Rönesans sanatçılarınca yeniden gündeme getirilerek ele alınması ile başladığı görülen ve böylelikle bilinçte gelişen bir ilerlemeye dayanmaktadır. Bu çerçevede bilim insanları, aydınlar ya da sanatçılar olarak tanınan toplumun önde gelen isimlerinin, geçmişin bu öncü yaklaşımları dayanağında her alanda ilk modern üretimleri gerçekleştirdikleri söylenebilir (Selçuk, 2023, s. 163).

Kilise, Orta Çağ'dan Barok'a kadar müziğin merkezinde kalsa da 18. yüzyıldan itibaren sekülerleşme süreci başlamıştır. Buna rağmen Beethoven'ın *Missa Solemnis* veya Mozart'ın *Requiem* gibi eserleri, dini temaları kişisel ve evrensel bir dille yorumlayarak kilise duvarlarını aşmış ve evrensel bir insanlık ifadesine dönüşmüştür (Grout, 1988, s. 155; Taruskin, 1998, s. 89).

Bu çalışma, Orta Çağ'ın ilahilerinden modern dönemin sorgulayıcı bestelerine uzanan geniş yelpazede, klasik Batı müziği ile din arasındaki karmaşık, ortak yönlü ve gerilimli ilişkiyi incelemeyi amaçlamaktadır. Tarihsel dönemler, bestecilik gelenekleri, dini tartışmalar ve müziğin ifade gücü bağlamında ele alınacak bu çalışma, dinin müziğin biçimsel, estetik ve duygusal temellerini nasıl şekillendirdiğini ortaya koyacaktır.

2. Klasik Müzik Tarihinde Dinin ağırlıklı Olduğu Dönemler: Ortaçağ, Gotik, Rönesans, Barok

2.1. Orta Çağ'da kilisenin egemen sesi (Yaklaşık 500-1400)

2.1.1.Gregoryen ilahiler

Klasik Batı müziğinin temel taşı, Katolik Kilisesi'nin resmi ilahi repertuvarı olan Gregoryen İlahiler'dir (Plainsong). Bu monofonik (tek sesli), serbest ritimli, Latince metinli ilahiler, ayinlerin (özellikle Missa ve Canonical Hours[1]) omurgasını oluştururdu. Amaç, süslemeden uzak, metnin anlaşılırlığını ve ibadet yoğunluğunu ön plana çıkaran, ruhu Tanrı'ya yükselten bir ses

1 Canonical hours (*kanonik saatler*), Hristiyanlık geleneğinde günün belirli saatlerinde yapılan düzenli ibadet vakitleridir. Manastır yaşamının ritmini belirler ve günlük duaların, mezmurların ve İncil okumalarının belli bir düzene göre yapılmasını sağlar.

yaratmaktı. Bu müzik, kilisenin tekelindeydi; besteciler genellikle anonimdi ve müzik, ibadetin hizmetinde bir *araç* olarak görülüyordu. Modal sistem (Kilise Modları), bu müziğin melodik yapısını belirledi. (Apel, 1958, s. 263; Berger, 2005, s. 22).

2.1.2. Polifoninin Doğuşu ve İlk Gerilimler (Organum, Notre Dame Okulu)

9. yüzyıldan itibaren, ana ilahi melodisine (cantus firmus) paralel veya hareketli bir başka ses eklenerek basit polifoni (Organum) gelişti. 12. ve 13. yüzyıllarda Paris'teki Notre Dame Katedrali'nde Leonin ve Perotin gibi besteciler, daha karmaşık ve ritmik açıdan zengin organumlar ve motetler bestelediler. Bu gelişme, müziğin kendi başına bir estetik değer kazanmaya başladığını gösterdi ancak kilise içinde tartışmalara yol açtı. Metnin anlaşılırlığının bozulması, müziğin fazla süslü ve dünyevi bulunması, kilise otoritelerini endişelendiriyordu. Bu, müziğin ibadet aracı mı yoksa kendi içinde bir amaç mı olduğu konusundaki ilk büyük gerilimi temsil eder (Grout & Palisca, 1960, s. 98; Fenlon, 1989, s. 210).

2.2. Gotik Dönem

Gotik dönem (12.–14. yüzyıl), Batı müzik tarihinde çok sesliliğin sistematik bir biçimde geliştiği ve müzik teorisinde önemli adımların atıldığı bir evre olarak öne çıkar. Bu dönemde, özellikle kilise müziğinde köklü değişimler yaşanmış, çok sesli eserlerin temelleri atılmıştır.

Gotik dönemin en çarpıcı özelliği, polifonik (çok sesli) müziğin ilk örneklerinin ortaya çıkmasıdır. *Organum*, bu bağlamda önemli bir tür olarak gelişmiştir. Başlangıçta tek sesli Gregorian ilahilerinin üzerine eklenen süslemelerle oluşturulan organum, zamanla daha karmaşık bir yapıya bürünmüştür. Özellikle "*Notre-Dame Okulu*" (12.–13. yüzyıl), *organum melismatique* adı verilen gelişmiş bir formu benimseyerek, ana melodinin üzerine uzun ve süslü vokal partiler eklemiştir. Bu okulun önde gelen isimleri arasında, iki sesli organumlarıyla Léonin ve üç-dört sesli kompozisyonlarıyla Pérotin yer alır (Burkholder vd., 2019, s. 81).

Motet ise hem dini hem de dünyevi temaları bir arada işleyen bir tür olarak yaygınlaşmıştır. İlk örneklerinde kutsal metinler kullanılırken, zamanla farklı dillerdeki metinlerin aynı anda söylenmesiyle karmaşık bir yapı kazanmıştır. Bu durum, motetin hem müzikal hem de metinsel anlamda zenginleşmesini sağlamıştır (Burkholder vd., 2019, s. 96).

14. yüzyılda izoritmi (aynı ritmik kalıbın tekrarı) tekniği, müziğin matematiksel bir disiplinle ele alındığını gösterir. Bu teknikte, melodik ve ritmik unsurlar birbirinden bağımsız olarak tekrar edilerek eserlere yapısal bir bütünlük kazandırılmıştır. İzoritmi, özellikle *Ars Nova* döneminde (1320–1400) karmaşık ritimlerin notasyona aktarılmasına olanak tanımıştır (Hoppin, 1978, s. 176).

Gotik dönemde müzik; İonien, Dorien, Frigyen, Lidyen, Miksolidyen, Eolien, ve Lokriyen'den oluşan *Kilise Modları* temelinde bestelenmiştir. Tonal sistem henüz oluşmamış olsa da besteciler modal sınırları esneterek daha özgür bir anlatım arayışına girmiştir. Bu durum, Ars Antiqua (1170-1320) ile Ars Nova arasındaki geçişte belirginleşmiştir (Grout, 1988, s. 84). Ars Antiqua ve Ars Nova, Orta Çağ müziğinde ardışık olarak gelişen iki önemli dönemdir. Ars Antiqua, yaklaşık 1170–1320 yılları arasında etkili olmuş ve özellikle Notre Dame Okulu'nun motetleriyle temsil edilmiştir (Hoppin, 1978, s. 339; Sanders, 1973, s. 522). Bu dönemde ritmik yapı, "Tempus perfectum" çerçevesinde üçlü bölünmeye dayanırken, notasyon sistemi ise "Franko notası" olarak adlandırılan ve *ligatür*lere[2] dayanan bir anlayışa sahipti (Leech-Wilkinson, 1990, s. 221; Günther, 1984, s. 78).

1320 sonrasında başlayan Ars Nova ise Philippe de Vitry'nin 1322 tarihli "Ars Nova" risalesiyle teorik çerçevesine kavuşmuştur. Bu risalede, müzik notasyonuna minim ve semiminim gibi yeni nota değerleri eklenmiş; ayrıca üçlü yerine ikili bölünme anlayışı olan "imperfectio" kavramı önerilmiştir (Page, 1993, s. 104; Leech-Wilkinson, 1990, s. 224). Aynı zamanda, ritmik modların gösterimi için renkli notasyon (rubricatio) gibi yenilikçi uygulamalar geliştirilmiştir (Bent, 2008, s. 47).

Ars Nova'nın ilk örneklerinden biri, Roman de Fauvel adlı 1316 tarihli el yazmasında yer alan Philippe de Vitry'ye ait "Garrit Gallus/In nova fert" motetidir. Bu kaynak, hem Ars Antiqua'ya ait *organum quadruplum* gibi yapıları hem de yeni mensüral notasyon tekniklerini bir arada sunarak dönemin geçiş karakterini belgelemektedir (Roesner, 1990, s. 16; Dillon, 2002, s. 89). Bununla birlikte, dönemin yenilikleri kilise otoriteleri tarafından eleştirilmiştir. Papa XXII. Ioannes'in 1324-1325 yıllarında yayımladığı "Docta Sanctorum Patrum" fermanı, semiminimlerin kullanımı ve melizmatik pasajların "hizmetçi kadın şarkılarına" benzetilerek kınanmasına neden olmuştur (Hoppin, 1978, s. 363).

2 Ligatür, Orta Çağ ve Erken Rönesans dönemlerinde kullanılan nota yazım sistemlerinde, iki veya daha fazla notanın tek bir işaretle birleştirilerek yazılmasıdır. Bu işaretler, hem ritmik hem de melodik anlam taşır ve genellikle belirli okuma kurallarına bağlıdır.

Bu dönüşüm, bireysel besteciler aracılığıyla somutlaşmıştır. Petrus de Cruce, 13. yüzyılın sonlarında, üç semibrevisin[3] bir breve karşılığında kullanıldığı motetleriyle (ör. "Aucun ont trouvé/Lonc tans") geçiş sürecine katkı sunmuştur (Hoppin, 1978, s. 352). Philippe de Vitry, "Vos quid admiramini/ Gratissima" gibi isoritmik motetleriyle Ars Nova'nın kurucu figürü haline gelmiştir (Zayaruznaya, 2016, s. 312). Guillaume de Machaut ise "Messe de Nostre Dame" adlı yapıtında, Kyrie bölümündeki isoritmik yapı ile Gloria'daki Franko notasyonu arasında bir sentez gerçekleştirerek her iki dönemin özelliklerini birleştirmiştir (Leach, 2011, s. 120).

Teknik olarak, Ars Nova'nın en önemli katkılarından biri isorhythm (eş-ritmik yapı) anlayışıdır. Bu yapı, melodi ile ritmik kalıp öğelerinin birleşmesinden oluşur. Örneğin, Vitry'nin "Impudenter/Virtutibus" motetinde, yedi ölçülük kalıp üç kez tekrarlanır (Bent, 2008, s. 92). Ayrıca kontrpuan anlayışı da değişmiş; Ars Antiqua'da sadece 4. ve 5. aralıklar konsonans olarak kabul edilirken, Ars Nova'da 3'lü ve 6'lı aralıklar da konsonans kategorisine alınmıştır (Fuller, 1990, s. 241). Bu yönleriyle Ars Nova, hem teorik hem de estetik bakımdan Orta Çağ müziğinde önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur. Gotik dönemdeki başlıca okullar ve besteciler şu şekildedir:

Notre-Dame Okulu: Paris merkezli bu okul, erken dönem çok sesliliğin merkezi olmuştur. Léonin ve Pérotin, burada ürettikleri eserlerle polifonik müziği temellendirmiştir. Ars Antiqua: Ritmik modların ve sabit formların (motet, conductus) geliştiği bu dönemde, müzik teorisi ilk notasyon sistemleriyle desteklenmiştir.

Ars Nova: Philippe de Vitry'nin teorik katkılarıyla şekillenen bu dönemde, Guillaume de Machaut gibi besteciler öne çıkmıştır. Machaut'un Messe de Nostre Dame adlı eseri, tamamı çok sesli yazılan ilk ayin müziği olarak kabul edilir ve Gotik dönemin zirvesini temsil eder (Burkholder vd., 2019, s. 130). Mensural notasyonun gelişmesi, ritimlerin kesin olarak kaydedilmesini sağlamıştır. Bu sayede besteler yazılı metinlere dayandırılmış ve bestecilerin bireysel üslupları ön plana çıkmıştır. Notasyonun standartlaşması, müziğin kuşaktan kuşağa aktarımını kolaylaştırmıştır (Hoppin, 1978, s. 201).

3 Semibrevis, 13–16. yüzyıllarda mensural notasyon sisteminde kullanılan ve günümüzdeki "birlik nota"ya karşılık gelen temel nota değeridir. Boş bir kare şeklinde yazılırdı ve süresi, bulunduğu ölçü sistemine göre değişirdi. Adı "yarım breve" anlamına gelse de, aslında breve'nin tam yarısı değil ondan biraz daha kısa bir değere sahipti.

Gotik dönemde müzik, ağırlıklı olarak kilise için üretilse de, *trouvère* [4]ve *troubadour* geleneğinden beslenen seküler eserler de yaygınlaşmıştır. Şövalyelik, aşk ve doğa temaları, saray çevrelerinde bestelenen bu eserlerde işlenmiştir (Grout, 1988, s. 91).

2.3. Rönesans Dönemi (yaklaşık 1400–1600)

Rönesans dönemi, Batı müzik tarihinde polifoninin teknik olgunluğa ulaştığı, modal sistemin baskın olduğu ve müziğin hem dini hem de seküler bağlamlarda çeşitlendiği bir evre olarak kabul edilir. Arthur Schopenhauer ve Friedrich Nietzsche'de müziğin diğer sanat formlarından daha derin, evrensel ve doğrudan etkili bir araç olduğunu öne sürmüş, insan duygularını etkileyen güçlü bir ifade biçimi olduğunu savunmuşlardır (Güncan&Çelik, 2024, s. 874). Bu dönemde müzik, insancıl (hümanist) idealler ve antik Yunan-Roma sanatının etkisiyle biçimsel, ifadesel ve felsefi açıdan zenginleşmiştir; kozmik düzen, uyum ve Tanrı'nın mükemmel yaratılışının duyulabilir bir yansıması olarak görülmüştür (Fenlon, 1989, s. 178).

2.3.1. Dini ve Seküler Müziğin İkili Gelişimi

Rönesans, kutsal müzikte polifonik kontrpuanın altın çağıdır. Palestrina (Roma), Josquin des Prez, Orlando di Lasso, Thomas Tallis (İngiltere), Tomás Luis de Victoria (İspanya) gibi ustalar, birbirinden bağımsız ancak mükemmel uyum içindeki çoklu ses katmanlarıyla (genellikle 4, 5 veya 6 ses) nefes kesici Missa (ayin müziği), motetler ve ilahiler bestelemiştir. Bu müzik, matematiksel kesinlik, armonik zenginlik ve duygusal derinlikle karakterize edilir (Fenlon, 1989, s. 155; Burkholder vd., 2014, s. 204). Dini müzik, kilisenin litürjik ihtiyaçlarına cevap verirken sanatsal karmaşıklık açısından zirve yapmış; ayin müziği, inananları bu ilahi düzenle birleştirmeyi amaçlamıştır (Fenlon, 1989, s. 178). Palestrina'nın Papa Marcellus Missa'sı, Trent Konsili'nin (1545–1563) sadelik taleplerine uygun bir örnektir (Reese, 1954, s. 448). Seküler müzikte ise Madrigal (İtalyan şiirlerine dayalı vokal eser), chanson (Fransız şarkıları) ve lied (Alman halk şarkıları) gibi türler, saray çevrelerinde ve burjuvazi arasında popülerleşmiştir. Madrigallerde şiirin duygusal içeriği, müzikle dramatize edilmiştir (Burkholder vd., 2019, s. 213).

4 Trouvère, 12. ve 13. yüzyıllarda kuzey Fransa'da faaliyet gösteren, Eski Fransızca (langue d'oïl) ile yazılmış şiirler ve şarkılar bestelemiş şair-bestecilerdir. Genellikle aşk, şövalyelik ve dini temaları işlerlerdi. Güney Fransa'daki *troubadour* geleneğinin kuzeydeki karşılığıdır. Müzikleri genelde tek seslidir (monofonik) ve çoğu zaman nota yazısıyla günümüze ulaşmıştır.

2.3.2. Teknolojik ve Kuramsal Gelişmeler

15. yüzyıl sonunda matbaanın müzik notalarına uygulanması, eserlerin geniş kitlelere yayılmasını sağlamıştır. Ottaviano Petrucci'nin 1501'de basılan Odhecaton adlı koleksiyonu, ilk çok sesli müzik baskısıdır (Hoppin, 1978, s. 235). Gioseffo Zarlino'nun Le istituzioni harmoniche (1558) adlı çalışması, armoni ve kontrpuan kurallarını sistematize etmiştir.

2.3.3. Başlıca Besteciler ve Eserleri:

2.3.3.1. Josquin des Prez (1450–1521)

"Bestecilerin Prensi" olarak anılır; polifonik yazımı duygusal derinlikle birleştirmiştir. Önemli eserleri: *Ave Maria virgo serena* (motet) ve *Missa Pange Lingua*'dır (Burkholder vd., 2019, s. 193).

2.3.3.2. Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594)

Kontrpuan tekniğini dini müzikte ideal dengeye ulaştırmıştır. Önemli eserleri: *Papa Marcellus Missa* ve *Stabat Mater'dir* (Grout, 1988, s. 995).

2.3.3.3. Thomas Tallis (1505–1585)

İngiliz Rönesans müziğinin öncüsüdür. Önemli eseri: *Spem in alium'*dur (40 sesli motet) (Reese, 1954, s. 782).

2.3.3.4. Claudio Monteverdi (1567–1643)

Rönesans'tan Barok'a geçişte köprü rolü oynamış, madrigali operaya yaklaştırmıştır. Önemli eserleri: İlk opera eseri *L'Orfeo* ve *Madrigaller Kitabı'*dır (Hoppin, 1978, s. 310).

Besteciler genellikle kilise koroları ve aristokrat aileler tarafından desteklenmiştir. Antik metinlerin yeniden keşfi, müzikte metin-müzik uyumunu ön plana çıkarmıştır.

2.3.3. Rönesans Müziğinin Mirası

Rönesans müziği, Orta Çağ'ın kilise modları (Dorian, Phrygian vb.) üzerine inşa edilmiştir. Ancak 16. yüzyıl sonlarında tonal merkez fikri belirginleşerek Barok döneme zemin hazırlamıştır (Grout ve Williams Weigel, 1988, s. 588). Dönem, Barok'un tonalite kurallarının gelişmesine, operanın doğuşuna ve polifonik tekniklerin (özellikle Bach'ın füglerindeki etkisi) temelini atmasıyla kalıcı bir miras bırakmıştır.

2.3.4. Reformasyon ve Müzikte Bölünme

Martin Luther, müziği "ilahi bir armağan" olarak görür ve ibadetin merkezine yerleştirir. Kilisede cemaatin de katılabileceği, anadilde (Almanca) söylenen şarkıların, yani *koral*'lerin (chorales) gelişimini teşvik eder. "Ein feste Burg ist unser Gott" (Bizim Tanrımız Sağlam Bir Kaledir) gibi güçlü melodiler, Protestan kimliğinin ve teolojisinin temel taşları haline geldi. Bu koraller, sonraki yüzyıllarda (özellikle Bach'ta) kutsal müziğin temel malzemesi olacaktır (Leaver, 2007, s. 92).

Jean Calvin, müziğin ibadetteki rolünü daha kısıtlayıcı görür. Genellikle sadece ilahi kelamın (çoğunlukla Mezmurlar) monofonik veya çok basit homofonik (akorlar halinde) olarak, anadilde (Fransızca) söylenmesini savunur. Metnin anlaşılırlığı ve ruhani ciddiyet ön plandadır (Fellerer, 1961, s. 67).

2.3.5. Karşı-Reformasyon ve Trent Konsili (1545-1563)

Katolik Kilisesi, Protestan reformuna ve müzikteki "aşırılıklara" karşı tepki olarak Trent Konsili'ni topladı. Konsil, kutsal müziğin metninin anlaşılır olmasını, chanson melodilerinin kullanımı gibi dünyevi unsurlardan ve aşırı karmaşıklıktan arındırılmasını emretti. Palestrina'nın *Papa Marcellus Missa*'sı, bu ilkelere uygunluğuyla polifoninin yasaklanmasını engellediği düşünülen eser olarak ün kazandı; net metin sunuşu ve dengeli polifonisiyle sonraki eserlere bir model oldu (Fellerer, 1961, s. 115).

2.4. Barok Dönem (1600-1750)

Barok dönem, duygunun ve dramatik ifadenin ön plana çıktığı bir çağdır. Bu, kutsal müziğe de yansır. Monteverdi'nin *Vespro della Beata Vergine* (Meryem Ana'nın Akşam Duaları, 1610) gibi eserler, operadaki yenilikleri (recitativo, aria, konçerto grosso tarzı orkestralama) kilise müziğine taşıyarak dini metinlerin duygusal ve dramatik gücünü öne çıkardı (Bukofzer, 1947, 143).

Doğrudan kilise ayiniyle sınırlı olmayan, ancak genellikle Kutsal Kitap'tan öykülerden oluşan dini konuları sahnelemeden, müzik, koro ve solistlerle anlatan *oratoryo* formu gelişti. Handel'in *Mesih* (1741) oratoryosu, evrensel kurtuluş temasıyla dünyanın en çok seslendirilen koral eserlerinden biri oldu. Benzer şekilde, İsa'nın çarmıha geriliş öyküsünü anlatan *Passion* eserleri önem kazandı (Bukofzer, 1947, s. 189).

3. Klasik Müzik Tarihinde Sekülerleşmenin Öne Çıktığı Dönemler: Klasik, Romantik, Empresyonist, XX.Yüzyıl.

3.1. Klasik Dönem (Yaklaşık 1750-1810)

Aydınlanma Çağı'nın rasyonalizmi ve sekülerleşme eğilimleri, kilisenin gücünü ve toplumsal hayattaki merkezi rolünü göreceli olarak zayıflattı. Müzik hayatı, sarayların ve giderek artan şekilde halka açık konser salonlarının etrafında şekillenmeye başladı (Heartz, 1993, s. 88).

Bu dönemde bestelenen dini eserler, genellikle Barok'un aşırı duygusallığından daha ölçülü, formel açıdan net ve Klasik senfoni/konçerto üslubunun etkilerini taşır. Müzik, ibadetten çok, dini konuları insani duygu ve akıl çerçevesinde ifade etmeye yönelir (Heartz, 1993, s. 132).

3.2. Romantik Dönem (Yaklaşık 1810-1910)

Romantizm, bireysel duygu, içsel deneyim ve doğaüstüne duyulan özlemi vurguladı. Dini müzik, genellikle kişisel bir iman yolculuğunun, şüphenin, coşkunun veya mistik birliğin ifadesi haline geldi. Duygusal yoğunluk ve orkestral renk paleti büyük önem kazandı (Dahlhaus, 1989, s. 76).

Toplum yapısındaki değişim, ulusal renklerin müziğe yansımasına zemin hazırlamıştır. Romantizm, bu bağlamda, ulusal bir refleksin doğuşuna öncülük etmiştir (Çelik, 2023, s. 2499). Ulus-devletlerin yükselişiyle, dini müzik bazen milli kimliğin ve kültürel mirasın bir parçası olarak görülmeye başlandı. Rus Ortodoks kilisesinin zengin korosu (Bortniansky, Çaykovski *Liturgy of St. John Chrysostom*, *All-Night Vigil*), İngiliz koral geleneği (Parry, Stanford, Elgar), Alman Protestan mirası (Mendelssohn, Brahms) bu bağlamda önemli eserler üretti (Samson, 2001, s. 153).

3.3. Empresyonizm (1890-1920)

Empresyonist dönemde geleneksel din yerine mistisizm, doğa ruhu ve kişisel spiritüalite vöne çıktı. Eserlerde dini temalara nadir rastlanır ve soyut anlatımlar bulunur (Trezise, 2003, s. 47).

3.4. Çağdaş Dönem (Yaklaşık 1900-Günümüz)

20. yüzyıl, iki dünya savaşı, toplumsal devrimler ve felsefi akımlar (Varoluşçuluk, Nihilizm) nedeniyle geleneksel dini inançların ve kilisenin otoritesinin yoğun şekilde sorgulandığı bir dönem oldu. Bu, kutsal müziğin doğasını ve işlevini derinden etkiledi (Morgan, 1991, s. 54).

Dini müzik, artık çoğunlukla kurumsal ibadetin değil bestecilerin bireysel manevi arayışlarının, teolojik sorgulamalarının veya kültürel miraslarının bir ifadesi haline geldi. İnanç, şüphe, umutsuzluk, kutsal metinlere eleştirel yaklaşım, diğer dinlerle diyalog gibi çok çeşitli temalar işlendi. Bazı besteciler, dini temaları tamamen modern veya avangart dillerle ifade etti. Messiaen'in Katolik mistisizmi, karmaşık ritimleri, "mod à transposition limitée" adını verdiği kendi armoni sistemleri ve kuş seslerinden ilham alan müziğiyle (*Quatuor pour la fin du temps*, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, *Saint François d'Assise* operası) benzersizdir. Penderecki'nin *St. Luke Passion*'u, yoğun blok akorlar ve tınısal efektlerle İsa'nın acısını şok edici bir şekilde tasvir eder (Samuel, 2003, s. 85).

Bazı besteciler ise geçmişin tekniklerine ve formlarına dönüşü savundu. Stravinsky'nin *Symphony of Psalms*'ı, Barok kontrpuanın ve Bizans ilahilerinin ruhunu modern bir armonik dil ve ritmik keskinlikle birleştirir. Poulenc'in dini eserleri (*Gloria*, *Stabat Mater*) basit, doğrudan ve içten bir dindarlığı, bazen alaycı bir zarafetle harmanlar. Arvo Pärt'ın "tintinnabuli" stili (*Fratres*, *Passio*, *Berliner Messe*), minimalizm ve Orta Çağ ilahi geleneğinden beslenen, derin bir huzur ve ruhani sükûnet sunar (Hillier, 1997, s. 64).

Steve Reich (*Tehillim*- İbranice Mezmurlar), John Tavener (*The Protecting Veil*, *Song for Athene*), Henryk Górecki (*Symphony No. 3 "Symphony of Sorrowful Songs"*) gibi besteciler, tekrar ve yavaş dönüştürme tekniklerini kullanarak transa yakın bir durum yaratmayı ve manevi bir derinliğe ulaşmayı amaçladılar. Bu, genellikle ekümenik bir yaklaşımla, çeşitli dini geleneklerden ilham alır.

Bazı çağdaş besteciler, Hıristiyanlık dışındaki dinlerin metinlerini veya felsefelerini kullanmışlardır (örneğin John Cage'in Budist etkileri). Ya da tamamen seküler bağlamlarda bir tür "kutsallık" veya "huşu" duygusu yaratmaya çalışmıştır (örneğin Ligeti'nin geç dönem eserleri).

Geleneksel kiliseler içinde de müzik devam etmektedir. Katolik Kilisesi'nde II. Vatikan Konsili (1962-1965), ayinlerin yerel dillerde yapılmasına ve cemaat şarkılarına daha fazla yer verilmesine izin vererek kutsal müziği etkiledi. Protestan ve Anglikan kiliselerinde de çağdaş ilahi formları ve korolar gelişmektedir (Fellerer, 1961, s. 202).

4. Bestecilerin Dini Kimlikleri ve Dinden Aldıkları İlham

Rönesans ve Barok dönemlerde besteciler, çoğunlukla kilise için eserler bestelemiş ve dini metinleri müzikal anlatımla birleştirmiştir. O dönemde müzik, kilise ve sarayın himayesinde gelişti; kantat, oratoryo ve ayin müzikleri

bestecilerin temel üretim alanıydı" (Grout, Palisca, & Burkholder, 2019, s. 285). Romantik dönemde ise Anton Bruckner veya Gustav Mahler gibi besteciler, dini temaları bireysel inanç sorgulamaları ve varoluşsal kaygılarla harmanlamıştır. Bu durum, müziğin artık yalnızca ibadetin bir destekleyicisi değil, aynı zamanda felsefi bir ifade biçimi olduğunu göstermiştir (Hoppin, 1978, s. 292).

4.1. Önemli Bestecilerin Eserlerindeki Dini Yaklaşımları.

4.1.1. J.S. Bach (1685-1750)

Bach, Protestan Lutherci inancıyla derinden bağlıydı ve dini müziğin tartışmasız en büyük temsilcisi olarak kabul edilir. Lüterci bir kantor olarak bestelediği eserler—200'den fazla kantat, *Matthäus-Passion*, *Passion*, *Magnificat* ve *si minör Missa* sadece müzikal dehânın ürünleri değil, aynı zamanda derin bir dini içeriğe sahiptir. Bach, Protestan doktrininin lütuf, kurtuluş, acı ve Tanrı'nın krallığı gibi temalarını ifade etmek için kontrpuanın karmaşık formlarını, korallerin dokunaklı uyarlamalarını, sembolizm ve yoğun duygusal gücü kullanırdı. Eserleri, "Tanrı'yı yüceltmek" amacını taşırken, notalarına yazdığı "Soli Deo Gloria" (Yalnızca Tanrı'ya Yücelik) ibaresi bu bağlılığın kanıtıdır. Müziği, inancın entelektüel ve duygusal boyutlarını birleştiren bir "melodik vaaz" işlevi görür. Si *minör Missa* gibi Katolik ayin metinleri üzerine besteleri bile, evrensel Hıristiyan inancının anıtsal ifadelerine dönüşmüştür (Wolff, 2002, s. 339).

4.1.2. G.F. Handel (1685-1759)

Handel Protestan olmasına rağmen Katolik kilisesi için de eserler bestelemiştir. *Mesih* oratoryosu evrensel Hıristiyan inancının simgesidir. Kişisel dindarlığı hakkında az kayıt vardır, ancak eserleri dini coşkuyu yansıtır (Hogwood, 2007, s. 172).

4.1.3. A. Vivaldi (1678-1741)

Antonio Vivaldi, 15 yaşında (1693'te) Venedik'te küçük papazlık (minor orders) eğitimine başladı (Heller, 1997, s. 27). 23 Mart 1703'te (25 yaşındayken) Venedik Patriği Cardinal Giovanni Alberto Badoer tarafından rahip olarak atandı (Talbot, 1978, s. 34). Ancak kronik astımı nedeniyle 1704'ten itibaren ayin yönetemeyecek duruma geldi (Ryom, 1977, s. 89). Saç renginden dolayı "Kızıl Rahip" lakabını aldı (Heller, 1997, s. 41). Müziğe yönelerek *Ospedale della Pietà*'da keman öğretmenliği ve bestecilik yaptı (Talbot, 1978, s. 34). 1706'dan

itibaren rahiplik görevini fiilen bıraktı, ancak unvanını uzun süre korudu. 1737'de, rahiplik gereklerini yerine getirmediği gerekçesiyle kilise baskısıyla karşılaştı (Talbot, 1988, s. 46). 1740'ta rahiplikten ayrıldığı düşünülür; ölümüne dek yalnızca besteci olarak yaşadı (Kolneder, 1970, s. 26). Kilise için konçertolar ve *Gloria* gibi eserler besteledi (Robbins Landon, 1996, s. 22).

4.1.4. J. Haydn (1732-1809)

Klasik dönemde aydınlanma'nın etkisiyle din, toplumsal alanda geri planda kaldı. Besteciler aristokrat saraylar için çalışmış; senfoni, sonat gibi seküler formlar öne çıkmıştır (Heartz & Brown, 2011, s. 312).

Haydn Katolik inancına bağlıydı.*Yaratılış (The Creation)* oratoryosu gibi dini eserler besteledi. Eserlerinde "Tanrı'ya şükür" ifadeleri kullanırdı (Geiringer, 1982, s. 156). Bununla birlikte Haydn, 29 Kasım 1785'te Viyana'nın seçkin mason locası *Zur wahren Eintracht*'a, başkanı Ignaz von Born ve üyesi W. A. Mozart'ın da bulunduğu bir ortamda, "çırak" derecesinde kabul edildi (Warrack & West, 1992, s. 189).

Katılımında, aydınlanma ideallerini paylaşan entelektüel çevreye duyduğu ilgi, Mozart ile dostluğu ve locanın sanatçılara sağladığı koruyuculuk ile iş imkanları etkili oldu (Sisman, 1997, s. 204). Masonik felsefe, *Die Schöpfung* (Yaratılış, 1798) ve *Die Jahreszeiten* (Mevsimler, 1801) gibi oratoryolarda "ışık", doğal düzen ve evrensel ahlaki değerler temalarıyla dolaylı olarak yansıdı; açık sembolizmden genellikle kaçınıldı (Heartz, 2003, s. 728; Webster, 2004, s. 343).

Esterházy Sarayı'ndaki görevi nedeniyle Viyana'dan uzakta yaşaması, toplantılara düzenli katılımını engelledi; aktif rolü maddi destek ve mektuplardaki "kardeş" hitabıyla sınırlı kaldı (Sisman, 1997, s. 207). İmparator II. Joseph'in Aralık 1785'te locaları sıkı denetleyen kararnamesi sonucu loca kapandı; bu da Haydn'ın daha yüksek derecelere yükselmesini veya faaliyetlerini sürdürmesini fiilen engelledi (Webster, 2004, s. 344). Loca kayıtları, Mozart'ın babası Leopold'un tanıklığı ve Ignaz von Born'a yazdığı mektuplar, Haydn'ın üyeliğini kanıtlarken, masonluğu onun için daha çok entelektüel aidiyet ve korunma aracı oldu; dini inancıyla çelişen bir kimlik geliştirmedi (Warrack & West, 1992, s. 190; Sisman, 1997, s. 209).

4.1.5. W.A. Mozart (1756-1791)

Mozart, 14 Aralık 1784'te Viyana'daki "Zur Wohltätigkeit" locasına çırak olarak katıldı, 1785'te kalfa ve üstat derecelerine yükseldi (Solomon, 1995, s. 321; Nettl, 1957, s. 47). Masonluğu, Aydınlanma felsefesine, entelektüel çevrelere ve

akılcı-spiritüel senteze ilgisiyle ilişkilidir (Braunbehrens, 1990, s. 189; Davies, 1989, s. 102). "Maurerische Trauermusik" (K. 477) ve "Die Zauberflöte" (K. 620) gibi eserlerinde masonik semboller, üçlü yapılar ve dini erginlik temaları belirgindir (Landon, 1988, s. 158; Chailley, 1972, s. 83). Sarastro karakteri, mason üstadını temsil ederken; ateş-su sınavları, ritüelleri simgeler. Kilise, masonluğu aforoz ettiğinden Mozart'ın üyeliği tepki gördü (Heartz, 2003, s. 204). Mason dostları Haydn ve Schikaneder'le iş birliği yaptı (Landon, 1976, s. 433; Deutsch, 1965, s. 299). Ölümünde cenaze müziği locasında çalındı. Bu olay masonluğun onun yaşamındaki derin etkisini yansıtır (Solomon, 1995, s. 487). *Mozart'ın Requiem*'i Barok'un ciddiyeti ile Klasik dönemin zarafet ve dramatik gücünü birleştirir. *Coronation Missa* ve *Great Missa in C minor* gibi eserleri, operatik sololar ve güçlü koro yazımı içerir. Mozart'ın dini müziği, genellikle kişisel bir inanç sorgulamasından çok, mükemmeliyetçi bir müzikal ifade olarak görülür (Heartz, 1993, s. 155).

4.1.6. L. van Beethoven (1770-1827)

Beethoven'in Deist eğilimleri vardı (Kişisel bir Tanrı'ya inanır, ancak kurumsal dine şüpheyle bakardı).*Missa Solemnis* gibi dini eserler besteledi, ama müziği özgürlük, kardeşlik gibi "evrensel insanlık idealleri" üzerine odaklandı. Beethoven'in *Missa Solemnis* eseri, kişisel bir iman mücadelesinin ve insanlığın barışa özleminin devasa bir anıtıdır. Geleneksel Missa formunu aşan, son derece zorlu ve entelektüel derinliği olan bir eserdir. *Christ on the Mount of Olives* (Zeytin dağında İsa) oratoryosu da dönemin önemli dini eserlerindendir (Samson, 2001, s. 221).

4.1.7. H. Berlioz (1803-1869)

Berlioz *Grande Messe des Morts* (Requiem), devasa orkestrasyonu (4 ekstra pirinç üflemeli ve 16 timpani) ve uzamsal etkileriyle ölüm ve ötesi hakkında müthiş bir dramatik tablo çizer (Dahlhaus, 1989, s. 99).

4.1.8. F. Liszt (1811-1886)

Romantik dönemde milliyetçilik yükseldi; Rus Ortodoksluğu, Alman Protestanlığı gibi ulusal dini kimlikler ön plana çıktı. Dini eserler daha "dramatik" ve kişiselleşti. (Dahlhaus, 1989, s. 189)

Franz Liszt gençliğinde ateizme yakınken, sonradan Katolik rahip oldu. Kilise müziğini reforme etmeye çalıştı, dini temalı senfonik şiirler yazdı *Christus* oratoryosu ve *Graner Missa* gibi eserleri, dini coşkuyu ve piyano

virtüözlüğünden gelen parlak orkestrasyonu birleştirir. Liszt'in dini konulara kişisel ve bazen alışılmadık yaklaşımları olduğu görülmüştür (Walker, 1987, s. 502).

4.1.9. G. Verdi (1813-1901)

Ateist olarak bilinmesine rağmen İtalyan kültürünün parçası olarak Katolik temaları (*Requiem*, *Nabucco*) kullandı. Bestecinin *Requiem*'i, operatik dramatik gücünün dini bir metne uygulanmasının çarpıcı bir örneğidir. "Dies Irae" (Gazap Günü) bölümü, ölüm korkusunun şiddetli bir tasviridir. Bununla birlikte eserlerinde kiliseye karşı bir eleştiri sezilir (Phillips-Matz, 1993, s. 210).

4.1.10. A. Bruckner (1824-1896)

Katolik inancının derinden bağlı bir temsilcisi olarak yazdığı *Missa*lar (özellikle *Missa No. 3 in F minor*) ve senfonileri (özellikle geç dönem eserleri), devasa korolar, Wagner etkili armoniler ve mistik bir yücelik duygusuyla karakterizedir. Müziği, adeta katedral boyutlarında bir ilahi mimari gibidir. Senfonileri bile "kilise müziğinin devamı" gibidir (Watson, 1997, s. 73).

4.1.11. J. Brahms (1833-1897)

Brahms *Ein deutsches Requiem* (Bir Alman Requiem'i), Luther İncil'inden Almanca metinler kullanır ve geleneksel Latince Requiem ayininin gazap ve korku temalarından ziyade teselli ve ölümsüzlük umuduna odaklanmıştır. Protestan koral geleneği ve kontrapuntal ustalıkla yoğrulmuş, son derece insani ve içsel bir eserdir (Dahlhaus, 1989, s. 112).

4.1.12. G. Fauré (1845-1924)

Requiem'i, ölümü bir korku unsuru olmaktan çok, "mutlu bir kurtuluş" olarak tasvir eden, zarif, lirik ve huzur dolu bir bakış açısı sunar. Geleneksel "Dies Irae" bölümünü tamamen atlar.

4.1.13. G. Mahler (1860-1911)

Senfonileri (özellikle *No. 2 "Resurrection"*, *No. 8 "Symphony of a Thousand"*) ve *Das Lied von der Erde* gibi eserleri, ölüm, diriliş, kurtuluş ve ilahi sevgi gibi dini ve varoluşsal temaları devasa ölçekte ve derin bir kişisellikle sorgular. Mahler'in yaklaşımı, geleneksel inançtan çok, kişisel bir metafizik arayıştır.

C. Debussy (1862-1918)

Debussy agnostik/ateist eğilimliydi. *Katedralin Sular Altında Kalışı* gibi sembolik eserler besteledi, ancak geleneksel dini reddetti. Müziği "doğanın dini"ni yansıtır (Lockspeiser, 1978, s. 215).

M. Ravel (1875-1937)

Ravel, ateist olarak bilinir. *Gaspard de la Nuit* gibi eserleri büyülü/fantastik temalar taşır, dini içerikten uzaktır (Nichols, 2011, s. 84).

O. Messiaen (1908-1992)

Katolik inancı müziğinin merkezindeydi. *Quatuor pour la fin du temps* gibi eserlerinde dini vizyonlarını ifade etmiştir (Griffiths, 1985, s. 138).

5. Sonuç

Dini bağlılık, bestecilerin kişisel yolculuğu ve ulusal kimliğiyle iç içe geçmiştir. Bazıları için din duygusal bir sığınak, bazıları için geleneksel bir kabuk görevi görmüştür. Katolik dünyada da Barok'un görkemli ve teatral üslubu kutsal müziğe hakimdi. Vivaldi'nin çok sayıda dini eseri (Gloria, Stabat Mater vb.), canlı ritimleri, parlak orkestrasyonu ve etkileyici melodileriyle dini coşkuyu yansıtır. Fransa'da Lully ve Charpentier, kraliyet kilisesi için görkemli *Motet*ler besteledi (Bukofzer, 1947, s. 176).

Klasik Batı müziği ile din arasındaki ilişki, tarih boyunca sürekli bir evrim ve dönüşüm geçirmiştir. Orta Çağ'ın monofonik ilahilerinden Rönesans'ın kozmik polifonisine, Barok'un tutkulu dramatikliğinden Klasik dönemin dengeli ifadesine, Romantizmin kişiselleştirilmiş ruhsallığından Modern ve Çağdaş dönemlerin sorgulayıcı çeşitliliğine kadar uzanan bu yolculuk, insanın kutsal olanla ilişki kurma biçimlerindeki değişimi de yansıtır.

Bu ilişki hiçbir zaman tek yönlü olmamıştır; Din kavramı müziğe; Missa, motet, oratoryo, koral gibi biçimsel normlar, kutsal kitap metinleri, ayinler, teolojik kavramlar gibi içerik zenginlikleri, uyum, yücelik, içsellik, metin anlaşılırlığı gibi estetik idealler ve kilise katedral gibi üretim alanları kazandırmıştır.

Müzik ise dine; duyguları ve zihni harekete geçirerek inancı derinleştirme, teolojik kavramları somutlaştırma, topluluk duygusunu güçlendirme, kutsal metinlere yeni boyutlar kazandırma ve hatta teolojiyi sorgulama veya yeniden yorumlama aracı olarak hizmet etmiştir.

Modern dünyanın sekülerleşmesine rağmen, klasik müzik, dini temaları ve manevi arayışları ifade etmek için güçlü bir kanal olmaya devam etmektedir. Besteciler, artık çoğunlukla kurumsal kilisenin hizmetinde değil, kendi kişisel inanç veya şüphe duygularının peşindedir. Geleneksel formlara bağlı kalanlar olduğu gibi, tamamen yeni ve kişisel dil ve formlar geliştirenler de vardır. Diğer dinlerle diyalog ve seküler bir bağlamda "kutsallık" arayışı da çağdaş müziğin önemli temalarıdır.

Sonuç olarak, klasik Batı müziğinin din ile olan ilişkisi, insan ruhunun varoluşun anlamı, acının kaynağı, ölüm sonrası, ilahi olanın doğası gibi en temel sorularına verilen, melodilere bürünmüş yanıtların, zamanın ruhuna ve bireyin iç dünyasına göre sürekli yeniden şekillenen görkemli bir çeşitliliğidir. Bu ilişki, müziğin sadece estetik bir deneyim değil, bunun ötesine geçerek, insanın manevi ve varoluşsal derinliklerine dokunan eşsiz gücünün en güçlü kanıtıdır. Klasik müziğin katedrallerde yankılanan sesi, bugün konser salonlarında ve bireylerin iç dünyalarında farklı ama benzer derinlikte bir yankı bulmaya devam etmektedir.

Kaynakça

Apel, W. (1958). *Gregorian chant*. Indiana University Press.

Bent, M. (2008). *The motet in the late Middle Ages*. Oxford University Press.

Berger, A. M. B. (2005). *Medieval music and the art of memory*. University of California Press.

Bukofzer, M. F. (1947). *Music in the Baroque era: From Monteverdi to Bach*. W. W. Norton & Company.

Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2019). *A history of Western music* (10. baskı). W. W. Norton & Company.

Çelik, D. (2023). *Fransız İhtilali'nin Ardından Operada Romantik Dönem ve İhtilalden Esinlenen Operalar.* International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR), 10(99), 2496-2504.

Dahlhaus, C. (1989). *Nineteenth-century music* (J. B. Robinson, Trans.). University of California Press. (Orijinal çalışma 1980'de yayımlandı)

Dillon, E. (2002). *Medieval music-making: Fauvel's story*. Cambridge University Press.

Fellerer, K. G. (1961). *The history of Catholic church music* (F. A. Brunner, Trans.). Helicon Press. (Orijinal çalışma 1949'da yayımlandı).

Fenlon, I. (Ed.). (1989). The Renaissance: From the 1470s to the end of the 16th century. Macmillan.

Fuller, S. (1990). European musical heritage, 800-1750. Alfred A. Knopf.

Griffiths, P. (1995). *Modern music and after* (3rd ed.). Oxford University Press.

Grout, D. J., Williams Weigel, H. (1988). *A short history of opera*. Columbia University Press.

Güncan, Ö., & Çelik, D. (2024). *Örgün ve Yaygın Eğitimde Sanatın Rolü: Lübnan Modeliyle Çok Kültürlü Toplumlarda Kültürel Mirası Koruma.* Yegâh Müzikoloji Dergisi, 7(4), 874-900.

Günther, U. (1984). The 14th-century motet. In *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen* (pp. 77-103). Francke Verlag.

Heartz, D. (1993). Haydn, Mozart and the Viennese School, 1740–1780. W. W. Norton & Company.

Heartz, D. (2003). Music in European capitals: The galant style, 1720–1780. W. W. Norton.

Heller, K. (1997). Antonio Vivaldi: The red priest of Venice. Amadeus Press.

Hillier, P. (1998). *Arvo Pärt*. Oxford University Press.

Hoppin, R. H. (1978). *Medieval music*. W. W. Norton & Company.

Kolneder, G. (1970). *Antonio Vivaldi: His life and work*. University of California Press.

Leach, E. E. (2011). *Guillaume de Machaut: Secretary, poet, musician*. Cornell University Press.

Leaver, R. A. (2007). Luther's liturgical music: Principles and implications. Eerdmans Publishing Company.

Leech-Wilkinson, D. (1990). Ars Antiqua — Ars Nova — Ars Subtilior. McKinnon, J. (ed.) *Antiquity and the Middle Ages* içinde. 218-240. Man & Music. Palgrave Macmillan, London. https://doi.org/10.1007/978-1-349-21157-9_9

Morgan, R. P. (1991). Twentieth-century music: A history of musical style in modern Europe and America. W. W. Norton & Company.

Page, C. (1993). Discarding images: Reflections on music and culture in medieval France. Oxford University Press.

Reese, G. (1954). *Music in the Renaissance*. W. W. Norton & Company.

Robbins Landon, H. C. (1996). *Vivaldi: Voice of the Baroque*. University of Chicago Press.

Roesner, E. H. (Ed.). (1990). *Le Roman de Fauvel*. Broude Trust.

Routley, E. (1957). *The music of Christian hymnody*. Independent Press.

Ryom, P. (1977). *Les manuscrits de Vivaldi*. Fondazione Giorgio Cini.

Samson, J. (Ed.). (2001). *The Cambridge history of nineteenth-century music*. Cambridge University Press.

Samuel, C. (2003). Oliver Messiaen:Music and color: Conversations with Claude Samuel . Hal Leonard.

Sanders, E. H. (1973). The medieval motet. In Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen (pp. 497-573). Francke Verlag

Selçuk, S. (2023). Füge Teorik Bakış ve Johann Sebastian Bach'ın BWV 998 Numaralı Füg Örneği**.** *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi,4*(10), 162-172.

Sisman, E. (1997). *Haydn and His World*. Princeton University Press.

Talbot, M. (1978). *Vivaldi*. J.M. Dent & Sons.

Talbot, M. (1988). Antonio Vivaldi: A guide to research. Garland.

Taruskin, R. (2005). *The Oxford history of Western music*. Oxford University Press.

Warrack, J., & West, E. (1992). *The Oxford Dictionary of Opera*. Oxford University Press.

Webster, J. (2004). *Haydn, Joseph*. In S. Sadie & J. Tyrrell (Eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed., Vol. 11, pp. 340–368). Macmillan.

Wolff, C. (2002). *Johann Sebastian Bach: The learned musician*. W. W. Norton & Company.

Zayaruznaya, A. (2016). The monstrous new art: Divided forms in the late medieval motet. *Early Music History,*(35), 309-32.

https://baroque.boston/haydn-creation-mass/#program-notes

BÖLÜM II

FANNY HENSEL'İN "ARALIK" PARÇASINDA BİÇİM, ZAMANSALLIK VE TOPLUMSAL CİNSİYET

Form, Temporality and Gender in Fanny Hensel's "December"

Özge GÜNCAN[1]

[1]*(Dr. Öğr. Üyesi) Eskişehir,Türkiye, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı / Müzik Bölümü / Piyano Anasanat Dalı*
E-mail: ozgeguncan@anadolu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-6376-5743

1. Giriş

19. yüzyıl Avrupa müzik tarihi, hem biçimsel geleneklerin kurumsallaştığı hem de anlatı kiplerinin çeşitlenerek yeni estetik imkânlar sunduğu bir dönemi temsil eder. Bu yüzyılda piyano müziği, yalnızca teknik bir virtüozite alanı değil, aynı zamanda zamanın, belleğin ve anlatının müzikal biçimler aracılığıyla işlendiği bir ifade zemini hâline gelmiştir. Beethoven'ın geç dönem sonatlarında, Schumann'ın döngüsel karakter parçalarında ve Liszt'in tematik dönüşüm tekniklerinde müzikal anlatı, yalnızca tematik malzemelerin işlenişiyle değil, zamansal kurguların bilinçli biçimsel stratejilerle örtüştürülmesiyle kurulmuştur (Caplin, 1998; Hepokoski & Darcy, 2006; Hatten, 1994; Rosen, 1988). Bu bağlamda Fanny Hensel'in 1841 tarihli Das Jahr başlıklı piyano döngüsü, 19. yüzyıl müzik tarihindeki yerinden çok daha fazlasını hak eden bir yapıttır. Döngü, takvim yılının on iki ayını temsil eden on iki parçadan oluşur. Ancak bu on iki parça, basit bir takvimsel diziliş olmaktan çok, müzik aracılığıyla bir yılın zamansal deneyimini ve belleğini temsil eden büyük ölçekli bir anlatı bütünlüğü oluşturur. Döngünün son parçası olan "Aralık" (Dezember), bu anlatı yapısının hem doruk noktası hem de kapanışıdır. Bu çalışma, söz konusu parçayı yalnızca yapısal bir müzik analizi nesnesi olarak değil, bir zamansal anlatı biçimi ve kültürel-toplumsal bir jest olarak ele almaktadır.

Piyano döngüsü geleneği, özellikle Beethoven sonrası dönemde biçimsel yeniliklerle anlatı kiplerini iç içe geçirmiştir. Karakter parçalarının takvimsel, mevsimsel ya da alegorik düzenlemeler içinde sıralandığı döngüler, lineer zamandan farklı bir zamansal anlatı kurar. Bu tür döngülerde kapanış parçaları, çoğu zaman döngünün başındaki tematik veya retorik malzemeyi geri çağırarak çerçeveleme işlevi görür. Bu strateji, dinleyicinin belleğini harekete geçirerek döngüyü yalnızca bir sıralama değil, bütünlüklü bir zaman deneyimi olarak algılamasını sağlar (Hatten, 1994). Bu yaklaşım Beethoven'ın geç sonatlarında doruğa çıkar: özellikle Op. 110 ve Op. 111 gibi eserlerde biçimsel plan, zamanın dönüşümlü ve katmanlı kurgusunu temsil eder. Hepokoski ve Darcy'nin (2006) "Essential Closure" kavramı, klasik sonat formundaki dramatik çözülme anını açıklamak için geliştirilmiş olsa da, bu kavram döngüsel yapılardaki zamansal kapanış stratejilerini anlamada da kullanılabilir. Kapanış parçaları, dramatik bir doruk veya tematik çözülme işlevi görmenin yanı sıra, çoğu zaman döngü boyunca işitilen malzemeleri retrospektif bir çerçeveye yerleştirir.

Fanny Hensel'in Das Jahr döngüsü bu bağlamda özgün bir örnektir. Açılıştan itibaren fanfar temaları, lirik bölmeler ve sekanslı geçişlerle kurulan anlatı, "Aralık" parçasında yeniden çevrelenir. Parçanın girişinde yer alan güçlü fanfar teması kapanışta dönüştürülerek geri gelir; bu dönüş, yalnızca bir tekrar değil, bir zamansal halkadır. Yılın başındaki müzikal çağrı, yılın sonunda bir hafıza jesti olarak yeniden duyulur. Fanny Hensel (1805–1847), Berlin'de entelektüel bir Yahudi ailede dünyaya gelmiş, çocukluğundan itibaren Johann Philipp Kirnberger geleneğine dayanan katı kontrpuan ve piyano eğitimi almıştır. Kardeşi Felix Mendelssohn'la aynı düzeyde müziksel yetkinlik kazanmış, çağdaşlarının çoğu tarafından olağanüstü bir yetenek olarak görülmüştür. Ancak Hensel'in yaşamı, 19. yüzyıl Avrupa'sında kadın besteciliğinin kamusal alanla sınırlı ilişkisinin çarpıcı bir örneğidir. Babası Abraham Mendelssohn, kızının müzikteki yeteneğini takdir etmekle birlikte, ona kamusal bir bestecilik kariyeri değil, ev içi müzik etkinlikleriyle sınırlı bir rol biçmiştir (Todd, 2010; Wilson Kimber, 2002).

Bu toplumsal konum, Hensel'in ifade stratejilerini derinden etkilemiştir. 19. yüzyılda kamusal konser kültürü dramatik sonat anlatıları, büyük formlar ve kahramansı kapanış kipleriyle özdeşleşirken; ev içi müzik üretimi döngüsel zaman kurguları, lirik dönüşümler ve tematik hatırlama gibi anlatı kipleriyle ilişkilendirilmiştir (Citron, 1993; McClary, 1991). Hensel, bu ikinci anlatı kipini benimsemekle kalmamış, biçimsel olarak büyük ölçekli yapılar kurarak bu kipin estetik sınırlarını genişletmiştir. Das Jahr, ev içi müzik üretimi çerçevesinde yazılmış olmasına rağmen, yapısal açıdan bir sonat döngüsü kadar karmaşık

bir zamansal anlatı sunar. Bu noktada, Türkçe toplumsal cinsiyet literatürü de önemli bir kuramsal arka plan sağlar. Berktay (2003), toplumsal cinsiyetin tarihsel inşasının modernlik süreçleriyle iç içe geçtiğini vurgular; Sirman (1989), kadınlık kavramının kamusal ve özel alan ayrımıyla nasıl şekillendiğini tartışır; Tekeli (1991) ise kadınların kültürel konumlarının modernleşme süreçlerinde nasıl yeniden tanımlandığını inceler. Hensel'in ev içi müzik üretimiyle kurduğu estetik dil, bu literatürde tarif edilen yapısal sınırlandırmalarla paralellik taşır; ancak aynı zamanda bu sınırların içinde yaratıcı alanlar açan bir örnektir.

Bu çalışmanın birinci ekseni, "Aralık" parçasının biçimsel analizine odaklanır. Parça, klasik giriş, tema, geçiş, ikincil tema, kapanış, coda düzenini net biçimde yansıtır. Bu yapı, Caplin'in (1998) fonksiyonel biçim kuramıyla açıklanabileceği gibi, Türk müzikolojisinde yerleşik biçim bilgisi çerçeveleriyle de çözümlenebilir. Cangal'ın (2004) sistematik periyot ve dönem tanımları, Hensel'in tematik organizasyonunu net biçimde görünür kılar. Altar (1986), klasik biçimlerin işlevsel bölümlerini tanımlarken "kadans alanı", "geçiş bölmesi" gibi kavramlara vurgu yapar; bu kavramlar Hensel'in geçiş kesitlerindeki sekanslı yapıları anlamada işlevseldir. Say (1992) ise biçimsel çözümlemelerde tematik gelişimin zamansal yayılımına dikkat çeker; bu yaklaşım "Aralık"ın tematik dönüşüm alanlarını yorumlamada yararlıdır. Bu üç Türkçe kaynak, Caplin'in fonksiyonel modelini ve Hepokoski–Darcy'nin biçim deformasyon kuramını tamamlar niteliktedir. Böylece "Aralık"ın biçimsel analizi, hem Batı hem de yerel teorik çerçevelerin kesişiminde gerçekleştirilecektir. Çalışmanın ikinci ekseni, eserin tonal planı ve zamansal çerçeveleme stratejilerini ele alır. Parça, tonik merkezde başlar; geçici olarak dominant veya mediant merkezlere yönelir; kapanışta tonik merkeze döner. Bu hareket klasik sonat modeline benzer görünse de, anlatısal işlevi farklıdır. Beethoven veya Schumann'da tonik dönüş çoğu kez dramatik bir gerilimin çözülmesini temsil ederken; Hensel'de bu dönüş, yılın döngüsel zamanını kapatan bir hafıza jestidir. Tonal plan, dramatik bir çatışmanın değil, zamansal bir çevrelemenin aracıdır. Üçüncü eksen, Hensel'in kapanış stratejilerinin toplumsal cinsiyet anlatılarıyla ilişkisini ele alır. Kamusal alanın dramatik kapanış kiplerinden farklı olarak Hensel, döngüsel zaman, tematik hatırlama ve kutlayıcı retoriğe dayalı bir kapanış estetiği geliştirir. Bu yaklaşım, hem kendi tarihsel konumunu hem de 19. yüzyılın cinsiyetlendirilmiş anlatı yapılarını yansıtır. Berktay (2003), Sirman (1989) ve Tekeli (1991) gibi yazarların belirttiği üzere, kamusal/özel alan ayrımı kadınların üretim biçimlerini şekillendirmiştir; Hensel'in anlatı stratejileri bu ayrımın estetik izdüşümünü oluşturur. Ancak Hensel'in kapanışı pasif bir kabulleniş değil, biçimsel ustalığıyla bu sınırların içinde yaratıcı bir zamansal yapı kurma eylemidir.

Bu çalışma, "Aralık" parçasını üçlü bir analitik çerçevede inceler:

1. Biçimsel düzlem: Tematik organizasyon, periyot yapıları, geçiş ve kapanış alanlarının analizi.
2. Tonal-anlatısal düzlem: Tonal planın zamansal çerçeveleme aracı olarak işlevi.
3. Kültürel-toplumsal düzlem: Hensel'in toplumsal konumunun anlatı biçimleri üzerindeki etkisi.

Bu üç düzlemin kesişiminde, "Aralık" yalnızca bir piyano parçası değil, bir yılın, bir zamansallığın ve bir kültürel konumun müzikal anlatısı olarak belirir.

2. Döngü Biçimi ve "Aralık" Parçasının Konumu

Fanny Hensel'in Das Jahr başlıklı piyano döngüsü, yalnızca bir dizi bağımsız karakter parçası olarak değil, aynı zamanda bir zaman anlatısı olarak tasarlanmıştır. On iki ayı temsil eden parçalar, kronolojik sıraya göre dizilmiştir ve bu sıralama, dinleyiciye yılın ilerleyişine benzer bir müzikal deneyim sunar. Bu yönüyle Das Jahr, hem müzikal hem de kültürel düzeyde zamanın döngüsel yapısını temsil eden özgün bir yapıt olarak öne çıkar. Döngünün "Aralık" başlıklı son parçası, bu yapının yalnızca finali değil, aynı zamanda döngünün başından itibaren örülmüş anlatının çerçevelendiği, yeniden anlamlandırıldığı bir noktadır. Das Jahr döngüsü, 1841 yılında Hensel tarafından ev içi müzik üretimi çerçevesinde tasarlanmış, ancak ölçeği bakımından sıradan bir "ev müziği" ürününü aşan nitelikler taşır. Her bir ay için bestelenmiş parçalar, tipik romantik karakter parçalarının ötesine geçerek, yılın ilerleyişini hem zamansal hem anlatısal olarak temsil eder. Döngünün bu takvimsel yapısı, 19. yüzyılın zamana bakışını da yansıtır: yıl, yalnızca bir kronoloji değil, bireyin yaşam döngüsünü, mevsimlerin değişimini, içe dönüş ve dışavurum anlarını barındıran kültürel bir çerçevedir. Bu nedenle döngü, takvimsel sırayı basit bir sıralama olarak değil, anlam üreten bir yapısal ilkeden hareketle kullanır. Bu yaklaşım, dönemin birçok piyano döngüsünde gözlemlenen anlatısal yönelimle paraleldir. Örneğin Schumann'ın Carnaval ya da Mendelssohn'un Lieder ohne Worte dizileri, birbirinden bağımsız parçaları daha geniş bir anlatı ya da karakterler mozaiği içerisinde birleştirir. Ancak Hensel'in döngüsü, bu örneklerden farklı olarak zamanı doğrudan tematik ve yapısal bir eksen haline getirir. Her bir parça, takvimdeki yerinin çağrışımlarını taşır; "Ocak"ta başlangıcın dinginliği, "Haziran"da yazın genişlemesi, "Ekim"de düşsel bir içe dönüş ve "Aralık"ta yıl sonunun kutlaması, tematik atmosferlere yansır.

"Aralık" parçası, döngünün hem son halkası hem de önceki bölümlerin anlatı örgüsünü çerçeveleyen bir merkez konumundadır. Bu parça, bir yandan yılın tamamlanışını ve kutlanmasını temsil ederken, öte yandan döngünün başındaki tematik izlekleri yeniden hatırlatarak bir geri dönüş etkisi yaratır. Böylece anlatı yalnızca ileri doğru ilerleyen doğrusal bir yapı değil, aynı zamanda kendi başlangıcına göndermede bulunan döngüsel bir yapı kazanır. Bu tür bir çerçeveleme stratejisi, özellikle 19. yüzyılın ortalarından itibaren gelişen döngü formu estetiğinde belirgindir. Döngülerin sonunda başlangıca ait tematik veya atmosferik öğelerin geri dönmesi, yalnızca tematik birlik sağlamakla kalmaz, aynı zamanda zamansal bir bütünlük algısı yaratır. Hensel'in "Aralık" bölümünde bu tür bir bütünleştirici yaklaşım gözlemlenir: önceki parçaların ruh halleri, armonik gidişleri ve karakteristik dönüşleri burada yeni bir bağlam içinde yeniden şekillenir. Bu durum, parçanın hem sonuç hem de özet işlevini üstlenmesine olanak tanır.

2.1. Yıllık Zamanın Müzikal Kurgusu

Hensel'in döngüsünde zaman, lineer bir ilerlemeden çok döngüsel bir anlatı ilkesi olarak işler. "Aralık", bir son olmaktan ziyade döngünün kapandığı ve başa dönüldüğü bir "eşik"tir. Bu anlayış, 19. yüzyılda zamanın müzikte temsiline dair romantik eğilimlerle de örtüşür. Romantik estetikte zaman, yalnızca kronolojik bir ölçü değil, içsel deneyimlerin katmanlandığı bir alan olarak kavranmıştır. Döngüsel form, bu içsel zaman deneyimini somutlaştırmak için ideal bir araç haline gelmiştir. Bu bağlamda "Aralık", Beethoven'ın geç dönem sonatlarında görülen kahramansı final anlayışından farklı bir konumda durur. Beethoven'da kapanış çoğu zaman çatışmanın çözümü ve güçlü bir tonal/tematik teyit üzerinden ilerlerken, Hensel'in döngüsünde kapanış, zamanın tamamlanması ve yeniden doğuşun işaret edilmesi üzerinden şekillenir. Bu durum, müzikal kapanışın yalnızca tonal bir mesele değil, aynı zamanda anlatı kipleriyle ilişkili bir tercih olduğunu gösterir.
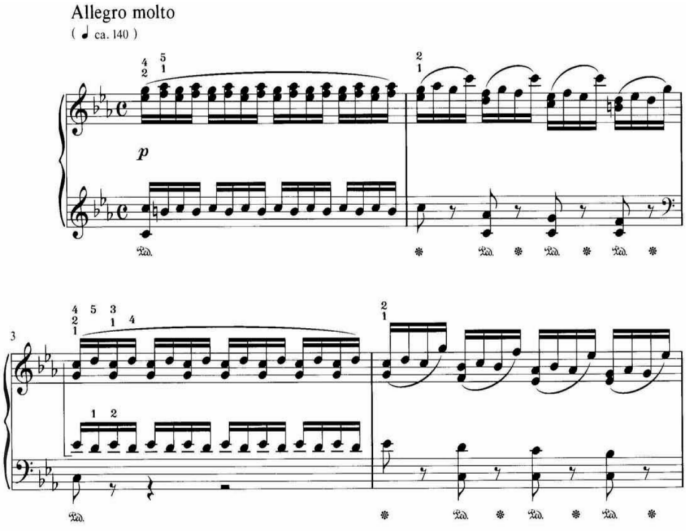
Hensel'in Das Jahr döngüsünü oluşturduğu tarihsel bağlam da bu yapının anlaşılmasında önemlidir. 1840'ların Berlin kültürel ortamında kadın bestecilerin üretimi büyük ölçüde ev içi alanla sınırlıydı. Kadınlar için kamusal konser sahnelerinde büyük ölçekli yapıtlar sergilemek çoğu zaman mümkün değildi; bu durum, bestecilik stratejilerini ve biçimsel tercihler üzerinde dolaylı bir etki yaratmıştır. Hensel, bu sınırlı alan içinde büyük biçimsel düşünceyi ev müziği ortamında uygulama yönünde özgün bir yol izlemiştir. Das Jahr döngüsünün kapsamı, onun yalnızca bir "karakter parçası" bestecisi olmadığını, aksine zamansal bütünlükleri ve anlatı kurgularını bilinçli bir şekilde planladığını

gösterir. “Aralık” parçasının döngüdeki yeri de bu stratejiyi net biçimde ortaya koyar. Hensel, son parçada önceki bölümlerden izler taşıyarak dinleyicinin belleğine seslenir. Böylece dinleyici, yalnızca “Aralık”ı değil, tüm yılı geriye dönük olarak hatırlamaya başlar. Bu durum, dinleme deneyimini ileriye doğru yönlendiren klasik kapanış modelinden farklı bir anlatı yapısı yaratır: kapanış, geçmişin yankılandığı bir zaman halkası etkisi oluşturur.

Bu bağlamda Hensel’in döngü tasarımı, biçimsel bir çerçevenin ötesinde anlatı işlevi taşıyan bir zamansal yapı olarak okunmalıdır. Her bir ayın müzikal karakteri, döngünün ilerleyişinde bir anlatı kesiti oluşturur; “Aralık” ise bu kesitlerin bir araya geldiği, zamansal sürekliliğin duyumsandığı noktadır. Döngü formu, tematik birlik ve tonal planlamanın ötesinde bir anlam üretme stratejisi olarak kullanılır. Hensel’in bu yaklaşımı, 19. yüzyılın müzik estetiğinde zaman, anlatı ve toplumsal bağlamların iç içe geçtiği karmaşık bir yapının örneğini sunar.
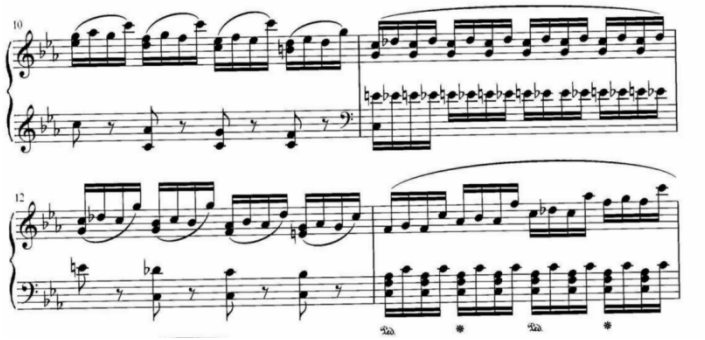
3. Biçimsel Analiz: Tematik Organizasyon ve Yapısal Analiz

“Aralık” parçası, döngünün finalini oluşturan kutlayıcı karakteriyle, hem müzikal hem de anlatısal açıdan özel bir yapıya sahiptir. Bu yapı, tematik organizasyonun son derece bilinçli biçimde planlanmasıyla ortaya çıkar. Hensel, açılıştan itibaren hem periyot yapıları hem de sekanslı geçişler yoluyla eserin anlatı kurgusunu biçimsel düzeyde kurar. Parçanın bütünü, giriş bölümü, ana tematik alanlar, ikincil tematik bölge, kapanış temaları ve coda olmak üzere beş ana kesitte incelenebilir.
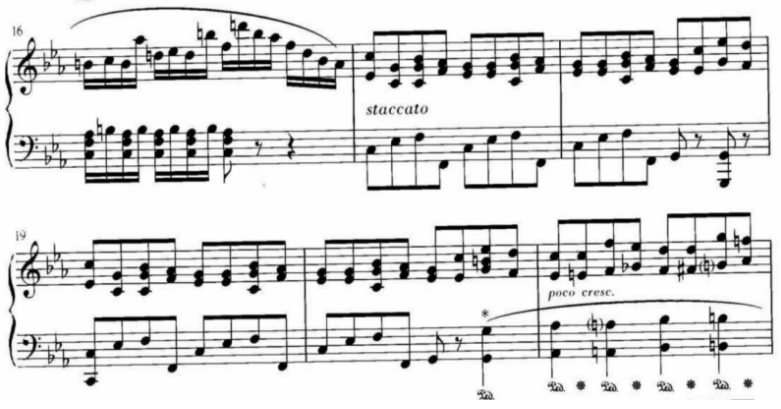


Görsel 1. Ana tema girişi ilk dört ölçü

Eser, 1–8. ölçüler arasında yer alan belirgin bir kutlama fanfarı ile başlar. Görsel 1' deki bu açılış bölümü, majör tonda yazılmış güçlü akorlu yapılar ve ritmik netlik taşıyan motiflerle karakterizedir. Yapı bakımından klasik bir 4+4 periyot düzeni sergiler: ilk dört ölçüde tematik bir çağrı sunulur, sonraki dört ölçüde ise bu fikir kadansla pekiştirilir. Bu açılış, hem eserin kutlayıcı karakterini hemen dinleyiciye duyurur hem de döngünün finalinde zamansal kapanışı işaret eden bir retorik oluşturur.
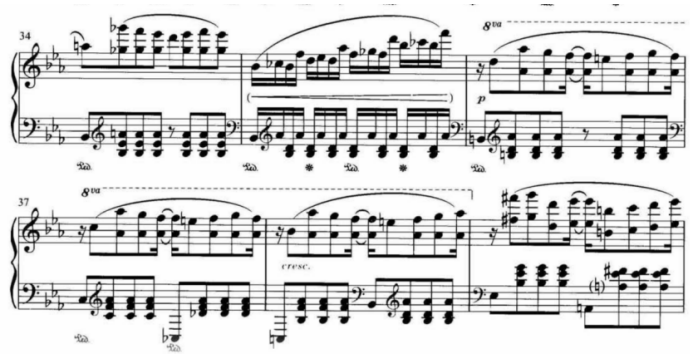


Görsel 2. Açılış teması sonrası hazırlık kesiti örneği

9–16. ölçüler arasında ise bu açılış periyodu genişletilir. Hensel, Görsel 2' de cevap cümlesini uzatarak daha belirgin bir kadans noktasına yönelir. Bu kadans uzatması, giriş temasını ana tematik bölgeye hazırlayan bir geçiş görevi üstlenir. Bu sekiz ölçülük hazırlık kesiti, tematik olarak önceki fanfar materyalini geliştirirken, armonik açıdan dominant bölgede bir beklenti yaratır. Dolayısıyla giriş, tematik olarak kapalı bir birim değil; aksine anlatıyı açan bir eşik işlevi taşır.



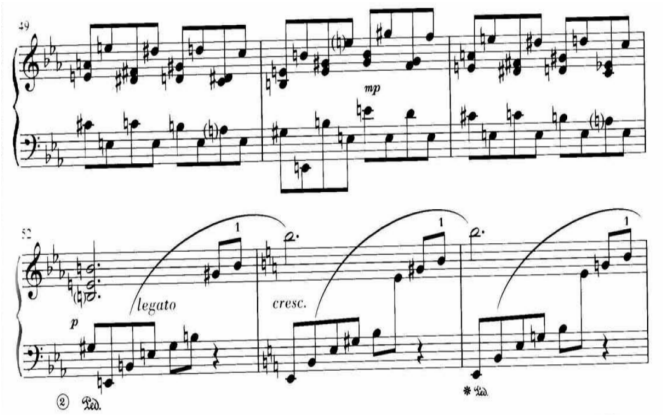
Görsel 3. Birinci tematik alan girişi örneği

17–32. ölçüler, eserin birinci tematik alanını (T1) oluşturur. Görsel 3'te görüldüğü gibi daha lirik ama ritmik olarak belirgin bir tema sunulur. Yapı, 8+8 ölçülük klasik bir periyot biçimindedir. Ön cümlede temel motif açık bir şekilde duyurulur; bu motif, kutlama havasını daha şarkısal bir karakterle sürdürür. Cevap cümlesinde ise sekanslama ve kadanslaşma belirginleşir. Tonal merkez hâlâ tonik majördür. Bu birinci tema, döngünün erken bölümlerine; özellikle "Ocak" ve "Mart" parçalarına göndermeler içerir. Bu sayede final parçası, döngü boyunca dolaşan tematik malzemeyi yeniden gündeme getirir ve bir "anımsama alanı" oluşturur.



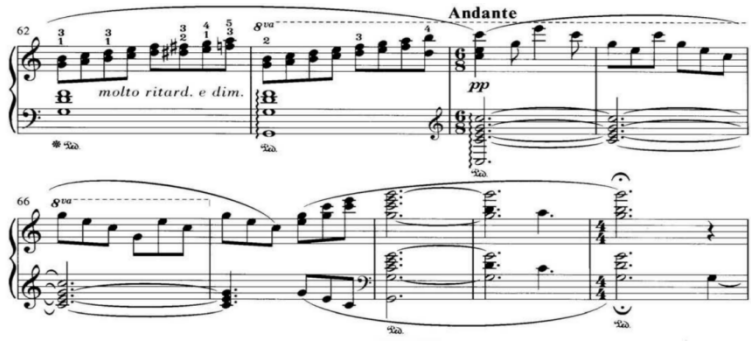
Görsel 4. Birinci tematik alan geçiş bölümü

33–48. ölçüler, birinci tematik alanın sekanslı bir iç geçişini temsil eder. Görsel 4'te T1'in ritmik ve melodik öğeleri sekanslanır, armonik olarak geçici bölgeler dolaşılır. Bu kesit, fonksiyonel olarak klasik biçimlerdeki "geçiş" bölümüne denktir. Hensel, burada tematik materyali dramatik bir dönüşümden geçirmek yerine, enerjiyi yükselten ve tonal yönelimi belirginleştiren bir sekans tekniği kullanır. Bu bölümde modülasyon eğilimi hissedilir; genellikle dominant ya da mediant bölgeye geçişin hazırlığı yapılır.



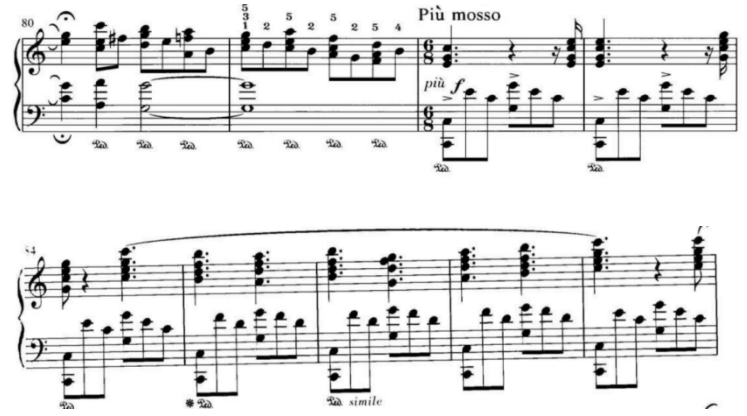
Görsel 5. İkinci tematik alan girişi

49–64. ölçüler arasında, ikinci tematik alanı (T2) sunulur. Bu tema, birinci temaya kıyasla daha kantilen, legato çizgilere sahip olup karakter bakımından belirgin bir kontrast oluşturur. Görsel 5'te başlayan fikirle, yapı açısından 4+4+8 ölçülük bir genişleme görülür: ilk dört ölçüde kısa bir ön fikir sunulur, sonraki dört ölçüde bu fikir sekansla genişletilir, son sekiz ölçüde ise kadanslaşmaya doğru yönelen daha gelişmiş bir cevap cümlesi yer alır. T2'nin tonal merkezi, dominant majör ya da eserin tonal planına bağlı olarak mediant bölgedir (bazı kaynaklarda C Majör/C minör merkezli pasajlar görülür). Bu tema, döngü boyunca içsel zamanın, dinginliğin ve hatırlamanın temsil edildiği anlatı katmanına karşılık gelir.
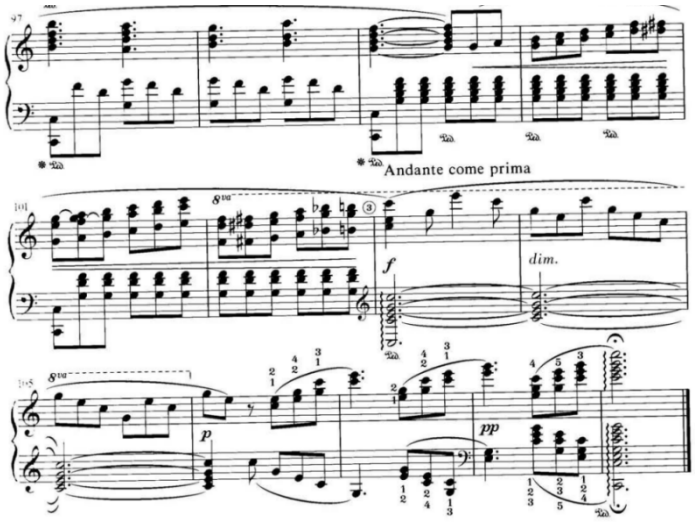


Görsel 6. İkinci tema gelişimi

65–80. ölçüler arasında, T2'nin varyasyonlu ve sekanslı biçimde işlendiği bir pasajdır. Burada melodik yapı, dinamik bir biçimde genişler; armonik dolaşım artar ve kapanış bölgesine geçiş için gerekli ivme sağlanır. Görsel 6'daki bu kesit, klasik biçimlerdeki "closing zone" öncesi sekans alanına benzer şekilde işlev görür, anlatının yeni bir bölüme taşınması için enerjiyi yoğunlaştırır.
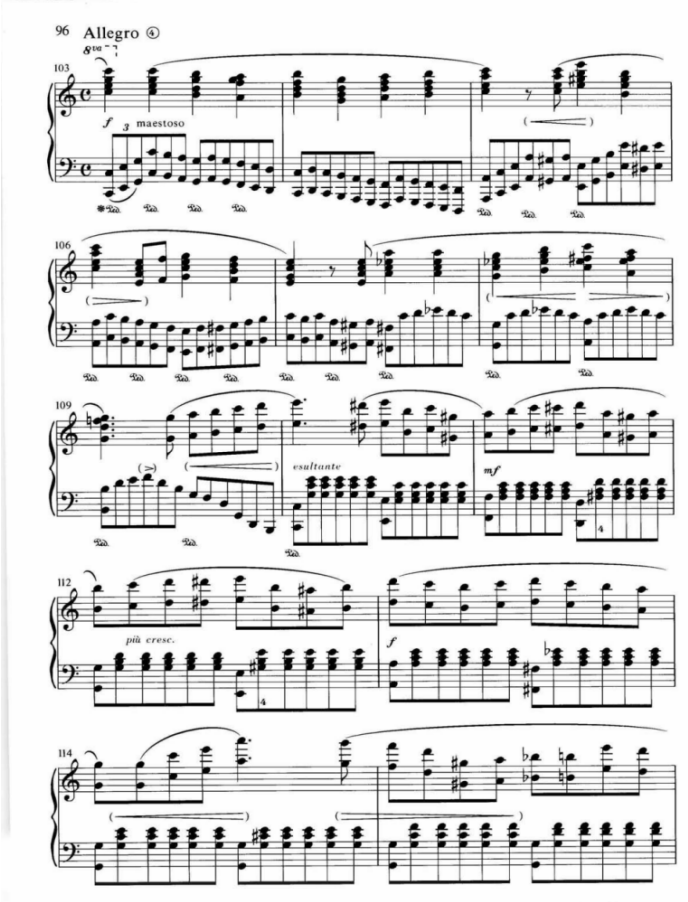


Görsel 7. Kapanış tematik alanı

81–96, açılıştaki fanfar temasının kısmen geri döndüğü kapanış tematik alanıdır. Görsel 7' deki bu dönüş, eserin başında kurulan kutlayıcı karakterin yeniden sahneye çıkması anlamına gelir. Yapı bakımından burada yine 4+4+8 ölçülük bir birim görülür. Hensel, girişteki ritmik figürleri ve akor yapısını yeniden kullanarak bir tür "çerçeveleme" yapar. Bu bölüm, aynı zamanda tonal olarak da tonik merkeze dönüşü pekiştirir.
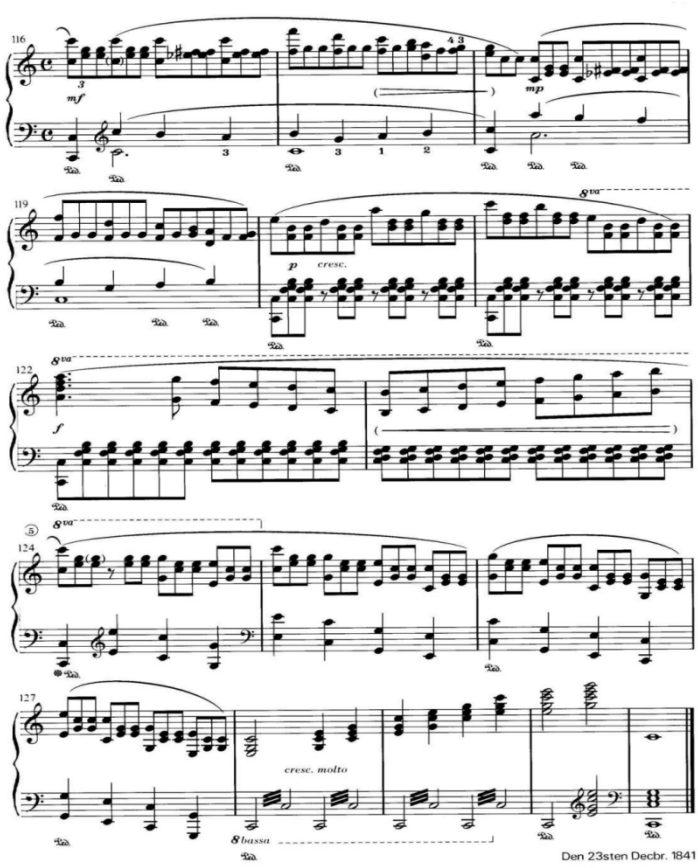


Görsel 8. Kapanış kadans alanı

97–112, güçlü kadansların yer aldığı bir kapanış kadans alanıdır. Burada dramatik genişlemelerden çok sağlam tonal yerleşim dikkat çeker. Döngü boyunca işitilen bazı figürlerin yeniden duyulması, zamansal bütünlük hissini pekiştirir. Görsel 8' deki bu kadans bölgesi, anlatı açısından "yılın tamamlanışı" işlevini üstlenir; döngünün başından itibaren biriken müzikal hafıza bu noktada kapanır.



Görsel 9. Allegro döngüsel açılış alanı

Allegro, güçlü bir fanfar dönüşüyle açılır. Bu pasaj, parçanın başındaki majör fanfar temasının hızlandırılmış ve yoğunlaştırılmış bir versiyonu olarak işlev görür. Hensel burada tematik materyali yeniden sunmakla kalmaz, aynı zamanda kapanışa yönelik bir retorik kayma yaratır. Görsel 9' da görüldüğü üzere metrik yapı belirgin biçimde sıkılaşır, armonik hareket tonik merkezde kalmakla birlikte kadans formülleri yoğunlaşır. Bu açılış, klasik sonat formundaki "closing zone" işlevine benzer şekilde, dinleyiciyi kapanışa yönlendiren bir geçiş eşiği oluşturur. Hensel'in bu noktada uyguladığı hızlandırma ve ritmik yoğunluk, yılın sonundaki zamansal ivmeyi ve anlatısel doruğu temsil eder. Allegro'nun açılışı, tematik geri dönüş yoluyla döngüsel bir zaman hissi kurarken, aynı anda finalin beklentisini de yapılandırır.



Görsel 10. Coda kesiti

Görsel 10' daki Coda kesiti, eserin zamansal ve biçimsel çerçevesini kesin biçimde kapatır. Bu bölümde tonal merkez tam anlamıyla sabitlenir; kadans kalıpları tonik çevresinde yığılır ve tematik öğeler kısa, yoğun ifadelerle yeniden işlenir. Hensel burada dramatik bir çözülmeden çok, kutlayıcı bir kapanış retoriği kurar. Coda, klasik sonatların kahramansı final kipinden ayrılarak, döngüsel anlatıyı tamamlayan bir hafıza jesti niteliğindedir. Açılıştaki fanfarın izleri, burada zaferci değil, zamanın çemberini kapatan bir anımsama olarak duyulur. Böylece Allegro'nun coda bölümü, yapısal olarak kapanışı kesinleştirirken, anlatısal olarak yılın sonunu retrospektif bir ışık altında çerçeveleyen bir müzikal alan oluşturur.

Bu ölçüsel analiz, Hensel'in "Aralık" parçasında klasik biçim şemalarını son derece bilinçli bir şekilde kullandığını, fakat bunları döngüsel bir anlatı mantığına hizmet edecek biçimde dönüştürdüğünü göstermektedir. Parçanın

açılışındaki fanfar, orta bölümdeki kontrastlı T2, kapanışta tematik dönüş ve coda'daki kutlama retoriği, zamansal kapanışın farklı katmanlarını biçimsel olarak temsil eder. Ayrıca Hensel'in periyot yapılarıyla sekans alanlarını dengeli biçimde dağıtması, anlatı sürekliliğini destekleyen önemli bir tercihtir. Bu yapı, "Aralık"ı yalnızca döngünün son parçası değil, aynı zamanda döngüdeki tüm zamansal deneyimin yeniden hatırlandığı bir anlatı merkezi haline getirir.

4. Toplumsal Cinsiyet Anlatıları ve Zamansal Kapanışın Kültürel Kodları

Fanny Hensel'in yaşamı, 19. yüzyıl Avrupa'sında kadın besteciliğinin toplumsal konumunu anlamak için önemli bir örnektir. Felix Mendelssohn'un ablası olarak aynı müzikal eğitimi almasına rağmen, dönemin toplumsal cinsiyet normları onun üretimini büyük ölçüde ev içi çevreyle sınırlamıştır. Abraham Mendelssohn'un kızına yazdığı mektuplarda bu durumu açıkça ortaya koyan ifadeler yer alır: bir kadın için müziğin kamusal alanda değil, özel alan içinde bir faaliyet olması gerektiği vurgulanır (Todd, 2010; Wilson Kimber, 2002). Bu bağlam, Hensel'in anlatı stratejilerini anlamada belirleyici bir zemindir. 19. yüzyıl Avrupa kültüründe kamusal alanın dramatik sonat anlatıları, kahramansı kapanış kipleri ve büyük form anlayışı erkek bestecilerle özdeşleştirilirken; ev içi müzik kültürü, döngüsel zaman kurguları, lirik dönüşümler ve tematik hatırlama gibi anlatı kipleriyle ilişkilendirilmiştir (Citron, 1993; McClary, 1991). Hensel, "Aralık" parçasında bu kipleri yaratıcı biçimde dönüştürür: açılış fanfarını kapanışta yeniden çerçeveleyerek döngüyü bir zaman halkası etrafında kapatır; tonik merkeze dönüş dramatik bir zafer değil, retrospektif bir hafıza jesti hâline gelir.

Bu yaklaşımı anlamlandırmak için yalnızca Avrupa merkezli literatür değil, Türkiye'de toplumsal cinsiyet ve kültür üzerine yapılan çalışmalar da önemli bir arka plan sunar. Berktay (2003) toplumsal cinsiyetin tarihsel inşasını vurgularken, Sirman (1989) kadınlık kavramının kamusal ve özel alan ayrımıyla nasıl şekillendiğini ele alır; Tekeli (1991) ise modernleşme süreçlerinde kadınların konumlarının kültürel kodlarla nasıl belirlendiğini tartışır. Bu çalışmalar, Hensel'in içinde bulunduğu tarihsel bağlamı anlamak için evrensel bir toplumsal cinsiyet paradigmasının yerel kuramsal yankılarını sunar. Dolayısıyla "Aralık"taki zamansal kapanış, yalnızca müziksel bir sonuç değil, toplumsal cinsiyet anlatılarının kültürel kodlarını taşıyan bir anlatı biçimidir. Hensel, kamusal alanın dramatik anlatı modelleri yerine, özel alanın döngüsel zaman ve tematik hatırlama kiplerini kullanarak kendi anlatı dilini kurar. Bu dil,

kadın besteciliğinin 19. yüzyılda nasıl hem sınırlandırıldığını hem de bu sınırlar içinde özgün yaratım alanları açtığını gösterir.

4.1. Kapanıştaki Döngüsel Anlatının Sonu

Fanny Hensel'in Das Jahr döngüsünün son parçası olan "Aralık", hem biçimsel hem de anlatısal düzeyde döngünün doruk noktasını ve kapanışını temsil eder. Bu kapanış, klasik sonat modellerinin dramatik sonuçlarından farklı olarak, döngüsel zaman anlayışı, tematik hatırlama ve kutlayıcı retorik üzerine kuruludur. "Aralık"ın yapısı, döngünün başından itibaren örülen anlatının hem özetlendiği hem de yeniden çerçevelendiği bir son halkadır. Dolayısıyla bu kapanış, yalnızca tonal veya tematik bir sonuç değil, aynı zamanda anlatının nasıl anlam kazandığını belirleyen zamansal bir jesttir. 19. yüzyılın döngüsel piyano müziğinde "kapanış"ın işlevi, yalnızca bir final parçası yazmaktan çok daha fazlasını içerir. Beethoven'ın geç dönem sonatları, Schumann'ın Carnaval'ı ya da Liszt'in tematik dönüşüm teknikleriyle inşa ettiği döngüleri, son parçaların çoğu kez eserin bütününü yeniden yorumlayan, tematik hatırlatmalarla anlam çerçevesi çizen bir rol üstlendiğini gösterir. Hensel de "Aralık"ta benzer bir strateji izler, ancak bunu kendi anlatı kipine özgü bir biçimde gerçekleştirir. Açılıştaki fanfar teması, kapanışta dönüştürülerek geri döner; bu dönüş, tematik bir tekrar olmanın ötesindedir. Yılın başındaki müzikal "çağrı", yılın sonunda yeniden duyulur ama artık bir başlangıç değil, tamamlanmış bir yolculuğun hafızasıdır. Hensel burada Beethoven'ın dramatik yeniden ortaya çıkış stratejisinden farklı bir yol izler: Beethoven'da kapanış sıklıkla gerilimli gelişmelerin ardından kahramansı bir dönüş şeklinde gerçekleşirken, Hensel'in dönüşü hatırlamaya, çevrelemeye ve zamansal bir bütünlük kurmaya yöneliktir.

Bu yaklaşım, döngünün zamansal kurgusuyla doğrudan ilişkilidir. Das Jahr, takvim düzenine göre ilerleyen on iki parçadan oluşur; her bir ay, döngünün zamansal anlatısında belirli bir durak işlevi görür. Bu ilerleyiş, yalnızca bir sıralama değil, bir zaman deneyimidir. Dinleyici Ocak'tan Aralık'a doğru ilerlerken müzikal zamanın geçtiğini, tematik malzemelerin farklı bağlamlarda yeniden belirdiğini ve yılın yapısının müzik aracılığıyla yeniden kurulduğunu hisseder. "Aralık", bu deneyimi geriye doğru çerçeveleyen, bir tür retrospektif bakış açısı sağlayan parçadır. Bu retrospektif işlev, hem yapısal hem de anlatısal düzeyde belirgindir. Biçimsel olarak "Aralık", klasik giriş, tema, geçiş, ikincil tema, kapanış, coda düzenini izler; ancak bu şema, döngünün bütününde işitilen tematik malzemelerin yeniden konumlandırılması yoluyla farklı bir anlam kazanır. Açılış fanfarı döngünün çerçevesini çizer; birinci tema bölgesi döngünün erken aylarına göndermelerle doludur; ikincil tema alanı

daha içe dönük bir zamansal mekânı temsil eder; kapanış bölgesi ise açılışa dönüşü sağlayarak döngüyü bir zaman halkası biçiminde kapatır. Bu tür bir anlatı yapısı, Hensel'in çağdaşlarıyla karşılaştırıldığında özgün bir konuma sahiptir. Schumann'ın Carnaval'ında final parçası "Marche des Davidsbündler contre les Philistins", eserin tümünü bir maskeli balodan devrimci bir sahneye taşıyarak dramatik bir dönüş yaratır. Liszt'in tematik dönüşüm tekniklerinde (örneğin Années de pèlerinage), temalar her dönüşte yeni bağlamlara oturur ve kapanış, tematik dönüşümün doruğuna ulaşan bir dramatik doruk işlevi görür. Beethoven'ın sonatlarında ise rekapitülasyon ve coda, tonal gerilimlerin çözülüp kahramansı bir sonuçla noktalandığı bölmelerdir.

Hensel ise bu örneklerdeki dramatik ya da kahramansı kapanış kiplerini kullanmaz. Onun kapanışı, büyük bir dönüşüm ya da çatışmanın çözülmesi üzerine değil, zamansal sürekliliğin ve tematik hatırlamanın estetiği üzerine kuruludur. "Aralık", dinleyiciye bir başlangıcı değil, bir yılı geriye dönük olarak hatırlatan bir anlatı jesti sunar. Bu yönüyle kapanış, Beethoven'daki dramatik doruk ya da Schumann'daki teatral patlamadan çok, bir yılın sonunda sessiz ama güçlü bir hafıza jesti gibidir. Bu zamansal anlatı kipinin arkasında, Hensel'in içinde bulunduğu toplumsal bağlam da etkili olmuştur. Kamusal konser kültürünün dramatik modellerinden çok, ev içi müzik üretiminin döngüsel ve hatırlamaya dayalı estetik kalıplarına aşina olan bir besteci olarak Hensel, kendi anlatı biçimini bu estetik üzerinden kurmuştur. Ancak bu, onun besteciliğinin sınırlı olduğu anlamına gelmez; tam tersine, "Aralık"taki kapanış stratejisi, klasik biçim kalıplarını çok iyi bilen bir bestecinin onları dönüştürerek kendi anlatısına uyarladığını gösterir. Anlatı kuramı açısından bakıldığında, "Aralık"ın kapanışı zamansal bir çerçeveleme işlevi görür. Hatten'in (1994) "narrative retrospective" kavramıyla benzer biçimde, eserin sonundaki bu çerçeveleme, önceki bölümlere yeniden anlam kazandırır. Dinleyici kapanışa ulaştığında, yalnızca son parçayı değil, bütün döngüyü farklı bir perspektiften yeniden düşünür. Bu özellik, döngünün müzikal zamanı doğrusal bir hat olarak değil, bir daire olarak kurguladığını gösterir.

Bu çerçeveleme aynı zamanda dinleyicinin belleğiyle de doğrudan ilişkilidir. Hensel, döngü boyunca duyulan tematik malzemeleri "Aralık"ta yeniden sunarak dinleyicinin belleğinde yankılar oluşturur. Böylece kapanış, geçmişin birikiminin yeniden harekete geçirildiği bir anlatı mekânına dönüşür. Bu yaklaşım, yalnızca biçimsel bir tercih değil, 19. yüzyılın toplumsal ve estetik bağlamında kökleri olan bir müzikal zamansallık anlayışının ürünüdür. Sonuç olarak, "Aralık" parçasındaki kapanış, döngüsel anlatının merkezinde yer alır. Hensel, klasik biçimlerin tonal çerçevesini ve tematik organizasyonunu

kullanarak, yılı ve döngüyü zamansal bir bütünlük içinde kapatır. Bu kapanış, dramatik bir zafer değil, bir anımsama, tamamlama ve zamanı çerçeveleme eylemidir. Bu özellikleriyle "Aralık", hem 19. yüzyıl piyano döngüleri geleneği içinde özgün bir yere sahiptir hem de Hensel'in anlatı estetiğinin derinliğini ortaya koyar.

5. Sonuç

Fanny Hensel'in Das Jahr döngüsünün son parçası olan "Aralık" , 19. yüzyıl piyano döngüsü repertuvarı içinde hem biçimsel hem de anlatısal açıdan özgün bir konuma sahiptir. Bu çalışma, söz konusu parçayı yalnızca yapısal bir müzik analizinin konusu olarak değil, aynı zamanda bir zamansal anlatı, bir kültürel jest ve toplumsal bağlamın izlerini taşıyan bir yaratım olarak ele almıştır. Hensel'in yaşamı, yetkin bir besteci olarak yetişmesine rağmen dönemin toplumsal normları nedeniyle kamusal bir müzik kariyerinden dışlanmış bir kadının hikâyesidir. Bu durum, onun üretim koşullarını ve ifade biçimlerini doğrudan şekillendirmiştir. 19. yüzyıl Avrupa'sında kadın besteciliği, çoğunlukla ev içi müzik etkinlikleriyle sınırlanmış; dramatik sonat formu ya da büyük ölçekli senfonik türler, kamusal alanın erkek egemen anlatı kipleriyle özdeşleşmiştir. Buna karşılık kadın besteciler, piyano döngüleri, lied ve karakter parçaları gibi türlerde üretim yapmış; bu türleri hem teknik açıdan ileri düzeye taşımış hem de zamansal, tematik ve anlatısal açıdan özgün yaklaşımlar geliştirmişlerdir.

Fanny Hensel'in Das Jahr döngüsü, bu bağlamın önemli bir örneğidir. 1841 yılında bestelenen bu döngü, bir takvim yılının aylarını temsil eden on iki parçadan oluşur. Döngü, yalnızca bir sıralama değil, yılın ilerleyişini müzik aracılığıyla temsil eden bir anlatı kurgusudur. Döngünün her bir parçası, yılın bir kesitini temsil ederken; "Aralık" parçası bu kesitlerin birleştiği, döngünün hem doruğunu hem de kapanışını oluşturan merkezî bir rol üstlenir. Biçimsel açıdan "Aralık", klasik giriş, birinci tema, geçiş, ikinci tema, kapanış, coda düzenine sahiptir. Açılıştaki fanfar teması tonik merkezde güçlü bir çerçeve kurar; birinci tematik alan döngünün erken bölümlerine göndermeler taşır; ikinci tema alanı içe dönük bir karakter sunar; kapanış bölmesi açılışa geri dönerek çerçeveleme yapar; nihai coda ise döngünün zamansal bütünlüğünü pekiştirir. Bu yapı, klasik dönem sonat formunun temel ilkelerine aşinalığı açıkça gösterir. Hensel, biçimsel organizasyonu büyük bir ustalıkla kurarken aynı zamanda döngünün tematik hafızasını bu yapının içine yerleştirir.

Tonal plan açısından eser, tonik merkezde başlar, geçici dominant veya mediant merkezlere yönelir ve kapanışta tonik merkeze geri döner. Bu

hareket, klasik sonat normlarına benzer görünse de, anlatısal işlevi farklıdır. Beethoven veya Schumann gibi bestecilerde tonik dönüş çoğu zaman dramatik bir gerilimin çözülmesini temsil ederken; Hensel'de bu dönüş, zamansal bir çemberin kapanmasını, bir yılın tamamlanmasını temsil eder. Tonal plan, dramatik bir çatışmanın çözümü olmaktan çok, zamansal sürekliliğin ve tematik hatırlamanın taşıyıcısıdır. Anlatı düzeyinde "Aralık", döngünün başından itibaren örülen tematik malzemeyi yeniden çerçeveleyen bir kapanış işlevine sahiptir. Açılıştaki fanfar temasının kapanışta dönüştürülerek sunulması, dinleyiciye başlangıcı hatırlatan ama artık farklı bir perspektiften anlam kazanan bir jesttir. Bu çerçeveleme, Hatten'in (1994) "retrospektif anlatı" kavramıyla ilişkilendirilebilir: kapanış, geçmişin malzemelerini yeniden konumlandırarak anlatıya geriye dönük bir anlam kazandırır. Böylece dinleyici, yalnızca son parçayı değil, tüm döngüyü geriye dönük bir bakışla yeniden duyar.

Toplumsal cinsiyet bağlamında ise "Aralık"taki kapanış stratejileri, Hensel'in içinde bulunduğu kültürel konumla yakından ilişkilidir. Kamusal konser sahnelerinde dramatik sonat anlatılarının egemen olduğu bir dönemde, Hensel ev içi müzik üretiminin estetik kodları içinde biçimsel derinliği yüksek bir döngü yaratmıştır. Döngüsel zaman, tematik hatırlama ve kutlayıcı retorik, kadın bestecilerin 19. yüzyılda sıklıkla başvurduğu anlatı biçimleridir. Ancak Hensel'in yaptığı, bu anlatı biçimlerini pasif bir şekilde yeniden üretmek değil, klasik biçim bilgisiyle birleştirerek dönüştürmektir. Bu dönüşüm, hem estetik hem de kültürel düzeyde özgün bir ifade alanı yaratır. "Aralık" parçasındaki kapanış, Beethoven'ın dramatik final kiplerinden ya da Schumann'ın teatral son parçalarından farklıdır. Hensel, kahramansı bir zafer ya da dramatik bir çözülme sunmak yerine, yılın sonuna gelindiğinde hafızayı, zamanı ve döngünün bütününü bir araya getiren bir anımsama jesti sunar. Bu jest, yalnızca tematik bir dönüş değil; zamansal bir kapanıştır. Döngü, başladığı yere ama artık bir yılın birikimiyle geri döner. Bu bağlamda Das Jahr döngüsü, 19. yüzyıl müzik tarihinde önemli bir yere sahiptir. Eser, bir kadın bestecinin hem klasik biçim geleneklerine hâkimiyetini hem de toplumsal konumunun estetik sonuçlarını yansıtır. Hensel, büyük formlu bir döngüyü ev içi müzik üretimi çerçevesinde tasarlayarak biçimsel ve anlatısal açıdan son derece gelişkin bir yapı kurmuştur. "Aralık" parçası ise bu yapının zamansal doruğu ve kültürel hafıza noktasıdır.

Sonuç olarak bu çalışma, Fanny Hensel'in "Aralık" parçasını üç düzlemde incelemiştir: biçimsel düzlem, eserin yapısal ve tematik organizasyonunun klasik biçim normlarıyla nasıl ilişkilendiğini göstermiştir; tonal-anlatısal düzlem, tonal planın zamansal kapanışı nasıl kurduğunu ortaya koymuştur; kültürel-toplumsal

düzlem, Hensel'in toplumsal konumunun bu anlatı biçimleri üzerindeki etkisini açığa çıkarmıştır. Bu üç düzlemin kesişiminde "Aralık", yalnızca bir piyano parçası değil, bir yılın, bir zamansallığın ve bir kültürel konumun müzikal anlatısı olarak belirir. Hensel'in bu eseri, hem 19. yüzyıl döngü repertuvarında özgün bir yer edinir hem de kadın bestecilerin zamansal anlatı stratejilerini anlamak için değerli bir örnek sunar.

Kaynakça

Altar, C. (1986). *Müzik form bilgisi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Berktay, F. (2003). *Tarihin cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.

Cangal, N. (2004). *Biçim bilgisi*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Caplin, W. E. (1998). *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven.* Oxford University Press.

Citron, M. J. (1993). *Gender and the musical canon.* Cambridge University Press.

Hatten, R. S. (1994). *Musical meaning in Beethoven: Markedness, correlation, and interpretation.* Indiana University Press.

Hepokoski, J., & Darcy, W. (2006). *Elements of sonata theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata.* Oxford University Press.

McClary, S. (1991). *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. University of Minnesota Press.

Rosen, C. (1988). *Sonata forms (Rev. ed.).* W. W. Norton & Company.

Say, A. (1992*). Müzik form ve analiz bilgisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Sirman, N. (1989). Kadınlık ve toplumsal cinsiyet kimliği: Kamusal ve özel alan. *Toplum ve Bilim*, 44, 35–51.

Solie, R. A. (Ed.). (1993). *Musicology and difference: Gender and sexuality in music scholarship.* University of California Press.

Tekeli, Ş. (1991). *Kadınlar ve siyasal-toplumsal hayat*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Todd, R. L. (2010). *Fanny Hensel:* The other Mendelssohn. Oxford University Press.

Wilson Kimber, M. (2002). The "suppression" of Fanny Mendelssohn: Rethinking feminine agency in music. *19th-Century Music*, 26(2), 113–129. https://doi.org/10.1525/ncm.2002.26.2.113

BÖLÜM III

STRAUSS'UN ÖLÜM VE HATIRA TEMALI "ALLERSEELEN" LİEDİ ÜZERİNE MÜZİKAL BİR İNCELEME

A Musical Analysis of Strauss's "Allerseelen," a Lied on the Theme of Death and Remembrance

Arman ARTAÇ[1] & Dilara ÇELİK[2]

[1](Prof.), Eskişehir, Türkiye, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı / Sahne Sanatları Bölümü /Opera Anasanat Dalı,
E-mail: aartac@anadolu.edu.tr,
ORCID: 0000-0002-6115-8114

[2](Doç.), Eskişehir, Türkiye, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı / Sahne Sanatları Bölümü /Opera Anasanat Dalı,
E-mail: dilarac@anadolu.edu.tr,
ORCID: 0000-0002-5292-2184

1. Giriş

Romantik dönemin ardından lied formu, bireysel duygular, kolektif hafıza ve varoluşsal sorgulamaların da sahnesi haline gelmiştir. Richard Strauss'un 1885 yılında bestelediği *Allerseelen* (Ölüler Günü) liedi, Hermann von Gilm'in şiirinden yola çıkarak ölüm ve hatırlama temalarını bir müzikal dile dönüştürür. Strauss'un gençlik dönemine ait bu lied, tonal açıdan yalın görünmekle birlikte, içinde barındırdığı armonik renkler ve melodik lirizm sayesinde bireysel kaybın evrensel bir deneyime nasıl dönüştüğünü anlatmaktadır.

Bu çalışma, Richard Strauss'un lied estetiğinde ölüm ve hatıra kavramlarının "Allerseelen" adlı eseri üzerinden nasıl şekillendiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Eser, bir yandan bestecinin dönemin lied geleneğiyle olan bağını ortaya koyarken, diğer yandan bireysel hafızanın sanat aracılığıyla

kolektif bir anlam alanına nasıl taşınabileceğini göstermektedir. Şiir-müzik ilişkisi, armonik çözümlemeler ve ifade boyutları üzerinden yapılacak değerlendirmeler, "Allerseelen"in yalnızca Strauss'un bireysel estetiğinde değil, aynı zamanda geç romantizmin geniş estetik ufkunda nasıl konumlandığını da ortaya koyacaktır. Çalışmada, öncelikle Strauss'un lied estetiğine genel bir bakış sunulacak, ardından "Allerseelen"in şiirsel ve müzikal yapısı ayrıntılı olarak çözümlenecek ve son olarak eserin bestecinin sanatsal evreni içerisindeki yeri değerlendirilecektir.

Geç Romantik lied repertuvarı, bireysel duygu dünyasının müzikal dile dönüştüğü en rafine alanlardan biridir. Richard Strauss'un lied üretimi vokal teknik ve armonik zenginlikle birlikte şiir ile müzik arasında kurulan bağın da bir göstergesidir. Strauss'un liedleri, bireysel hafızanın, kaybın ve hatırlamanın dramatik boyutlarını estetik bir açıdan işler. Bu bağlamda, Hermann von Gilm'in şiirine bestelenmiş Allerseelen, sanatçının ölüm ve hatıra temaları etrafında inşa ettiği lirizmi anlamak için, önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Eser, ölümün kesinliğini ve yitirilenin hatırlanışını, nostaljik bir güzellik ifadesi içinde seslendirir. Strauss, metnin şiirselliğini sadece melodik hatlarla değil; armonik gerilimler, tonal renkler ve vokal-orkestral doku arasındaki hassas dengelerle de pekiştirmiştir. Böylece Allerseelen, kişisel bir kaybın ötesinde, insanın zaman ve hafıza karşısındaki varoluşsal kırılganlığını müzikal bir dile dönüştürmüştür.

2. Lied Geleneği ve Strauss'un Liedleri

Lied, şiir üzerine yazılmış çoğunlukla piyano eşlikli din dışı şarkılardır. Almanca'da lied, şarkı anlamına gelir ve kökeni, Almanya'nın gezginci şarkıcıları olan "minnesänger"lerin söylediği monofonik ezgilere dayanmaktadır (Esin, 2017: 1). Liedler halk şarkısı (Volkslied) ve sanat şarkısı (Kuntslied) olarak ikiye ayrılmıştır (Çetiner, 2007: 14). On dokuzuncu yüzyılda lied, Alman müzik kültürünün en karakteristik vokal türlerinden biri olarak, şiir ile müziğin sıkı birlikteliğini temsil etmiştir. Schubert'le zirveye ulaşan, Schumann ve Brahms ile estetik çeşitlilik kazanan bu tür, bireysel duyguların ve şiirsel imgelemin müzik aracılığıyla ifade edildiği bir alan olarak öne çıkmıştır (Youens, 1992; Sams, 2000). Kültürel kalıtımın ilk basamağını sözlü aktarım oluşturur. İnsan, her şeyden önce, kendi ismini bile okuyarak değil, duyarak öğrenir. Yazılı olmayan toplumsal kurallar, gelenekler, efsaneler ve masallar, sözlü aktarımın başlıca ürünleridir. (Karaahmet, 2025: 1226). Lied, vokal tekniğin söz-müzik bütünlüğünün incelikli bir araştırma nesnesi olmuştur.

Liedlerde 19. yüzyılın sonlarına doğru salt piyano eşliği yerine farklı çalgısal eşlikler ve daha sonrasında da orkestra eşlikleri kullanılmaya başlanmış olup "orkestral liedler" ön plana çıkmıştır. Wagner, Richard Strauss ve Mahler bu türde eser veren bestecilere örnektir (Uçman, 2016, s. 3). Richard Strauss, bu köklü geleneğin mirasçısı olmakla birlikte, lied türünü romantik ve modern duyarlılığın bir ifadesi olarak konumlandırır. Onun lied estetiğinde, metnin dramatik potansiyeli ön plandadır; şairin kelimeleri, müzik aracılığıyla bir sahne atmosferine dönüşür (Gilliam, 1999). Strauss'un liedlerinde piyano eşliği, Schubert'te olduğu gibi yalnızca destekleyici değil, çoğu zaman dramatik bir partner konumundadır. Armonik yoğunluk, kromatizm ve geniş melodik çizgiler, bireysel duyguları evrensel bir boyuta taşımıştır (Youens, 2002).

Richard Strauss'un, uzun bestecilik kariyerinin 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın ilk yarısına dek sürdüğü gözlemlenmiştir. En verimli olduğu 1899-1901 yılları arasında op. 10'dan op. 49'a kadar olan otuz bir şarkılık altı farklı koleksiyon bestelemiş; bu koleksiyonlar bestelendikten kısa bir süre sonra yayınlanmıştır (Esin, 2007: 12). Allerseelen, bu dönemin erken fakat çarpıcı bir örneğini sunmaktadır. Strauss burada, Romantik lied geleneğinin lirizmini korurken, dramatik gerilim ve geniş soluklu melodiler aracılığıyla modernist bir duyarlılığa da kapı aralamıştır. Lied, bireysel kaybın hatırlanışı üzerinden ölüm ve hafıza temalarını işlerken, Strauss'un müzikal estetiğinde sıkça rastlanan "anıların müzikal temsili" fikrine de güçlü bir örnek oluşturmuştur (Kennedy, 2006; Youens, 1992).

3. Richard Strauss

Richard Strauss, 11 Haziran 1864'te Almanya'nın Münih kentinde dünyaya gelmiştir. Babası, Münih Saray Orkestrası'nda kornocu olarak görev yapan Franz Strauss; annesi ise sanat hamiliğiyle tanınan, Bavyeralı zengin bir bira üreticisinin kızı Josephine Pschorr'dur. Strauss, bu ailenin ilk çocuğu olarak doğmuştur. Burada söz konusu olan Strauss ailesinin, vals bestecileri Strauss ailesiyle karıştırılmaması gerekir (Selanik, 1996: 245). Küçük yaşlarda müzik yeteneği fark edilen Richard Strauss, dört yaşındayken Münih Saray Orkestrası'nın arpçısı August Tombo'dan piyano dersleri almaya başlamıştır. Ardından, orkestranın başkemancısı Benno Walter'den keman; Friedrich Wilhelm Meyer'den kompozisyon; Ludwig Thuille'den ise müzik teorisi eğitimi almıştır. Hiçbir zaman konservatuvara gitmeyen Strauss, ilk eserini altı yaşında bestirmiştir. (Çelebioğlu, 1986: 195). Bu eser, bir Noel şarkısı olan Schneider-polka'dır (Blom, 1949: 1811).

Ailesi tarafından katı kurallarla yalnızca klasik eğitim almasına izin verilen Richard Strauss, Meiningen Orkestrası'nı yönetmeye başladığı dönemde orkestrada besteci ve kemancı olarak görev yapan Alexander Ritter ile tanışmıştır. Bu dostluk, Strauss'un sanatsal yöneliminde önemli bir dönüm noktası olmuş; Liszt ve Wagner gibi yeni dönem bestecilerinin eserlerini benimsemesine zemin hazırlamıştır. Strauss'un babası Wagner'in disonanslı ve kromatik yazısından hoşlanmasa da bestecinin bu dönemde kaleme aldığı Wanderers Sturmlied (1884) ve Burleske (1885) adlı eserlerinde Wagner ve Brahms'ın etkilerini görmek mümkündür (İşkodralı, 2008: 6). Strauss, bestelediği eserlerle Romantik hareketin estetiğini gelişiminin son noktasına ulaştıran bestecilerden biri olarak kabul edilmektedir. Müziğinde yer yer psikolojik ayrıntılara da yer vermiş, orkestranın anlatım gücünü ise eserlerinde büyük bir ustalıkla kullanmıştır (Çelebioğlu, 1986: 196). Kişiliğinde üst düzey bir sanat anlayışını barındıran Strauss, Wagner'i eserlerinde taklit etmediğini özellikle vurgulamış; ancak metin ile müziğin bileşimi olan resitatif kullanımını Wagner'den öğrendiğini ifade etmiştir (Pamir, 1998: 179).

18. yüzyılın giderek daha kapalı hâle gelen atmosferinde tonal dile ve geleneksel biçimlere bağlı kalan Strauss, Liszt'in önderliğinde Berlioz ve Wagner tarafından ileriye taşınan senfonik şiir türünü gerek biçim gerek içerik açısından olgunluğa ulaştırmıştır. Ton şairi ve ton şiiri gibi terimler Ludwig van Beethoven'dan beri Almanya'da da kullanılmaktadır ve Liszt'in senfonik şiirleri daha önce bu yüksek tarzda bulunmayan bir edebiyat, görsel sanat ve müzik kaynaşmasını göstermektedir (Tanatar&Güncan, 2024: 831). Eserlerinde güçlü bir lirizme yer veren besteci, enstrümantal dram üslubunu benimsemiş; felsefesi doğrultusunda da dikkat çekici bir mizahi güç sergilemiştir. Senfonik şiirlerinde Wagner'in leitmotif prensibinden yararlanarak olayları, karakterleri ve psikolojik anları tasvir etmiş; ancak bu yöntemi Wagner'e özgü üslubun daha modern bir biçimiyle uygulamıştır. Strauss'un gençlik dönemi senfonik şiirlerinde maskülen bir ruh hâkimdir. Don Juan, Macbeth, Till Eulenspiegel ve Don Quixote gibi eserlerinde bu maskülen ruh, otokritik bir yaklaşımla içe yönelen bir algı çerçevesinde işlenmiştir. Bu çalışmaların temel amaçları arasında, romantizmin etkilerinden sıyrılmak ve orkestranın ifade imkânlarını genişletmek bulunmaktadır (Çetiner, 2016: 145).

Richard Strauss, eserlerinde kromatik-atonal yazı yerine geleneksel tonalite anlayışını geliştirmeye yönelmiş; modern ile klasik öğeleri bir araya getirerek iki dönem arasında bir köprü kurmuştur. Bestecilik yaşamı genel olarak iki dönemde incelenmektedir: İlki, senfonik formun doruk noktasına ulaştığı

erken dönem; ikincisi ise 1905'ten 1941'e kadar uzanan ve dramatik eserlerin yoğunluk kazandığı olgunluk dönemi olduğu gözlemlenmiştir.

4. Allerseelen (Kutsal Ölüler Günü)

Richard Strauss'un çeşitli deneme şarkıları bulunmasına rağmen, opus numarası verilen ilk lied dizisi Op. 10'dur. Şiirleri, 19. yüzyılın ortalarında yaşamış ve dönemin daha az tanınan şairlerinden Hermann von Gilm'e ait olan Acht Gedichte aus "Letzte Blätter" (Son Yapraklar), Richard Strauss'un Op. 10 numaralı lied dizisini oluşturmaktadır. Başlangıçta dizinin dokuz şarkıdan oluşması ve Op. 10 No. 6 olarak Wer hat's getan'ın da yer alması düşünülmüş, ancak bu eser son aşamada diziden çıkarılmıştır. Şiir seçiminde, kendisini en çok etkileyen mısraları tercih eden Strauss, 1895 tarihli bir alıntıda bu süreci şu sözlerle anlatmıştır: "Aylar boyu beste yapmak gelmedi içimden; sonra bir akşam elime bir şiir kitabı aldım, sayfalarını rastgele çevirdim; şiirlerden biri beni öylesine etkiledi ki, daha okumayı bitirmeden müzikal konsept zihnimde belirdi" (Esin, 2017: 15).

Besteci, yirmi yaşında kaleme aldığı bu liedleri özellikle tenor ses için tasarladığını ifade etmiştir.Strauss'un en popüler liedlerinden biri olan Allerseelen'de, kökeni dini bir törene dayanan bir metin kullanılmıştır. Buna göre 2 Kasım, Roma Katolik geleneğinde, ölmüş olan yakınları anmak amacıyla mezarlara çiçek bırakılan ve mumlar yakılan özel bir gündür. Eğer bu tarih pazar gününe denk gelirse, tören 3 Kasım'da icra edilmektedir. Op. 10 Lied Dizisi'nin son şarkısı olan Allerseelen, temelde bir aşk şarkısı niteliği taşımakta olup, Münih Hofoper'in ünlü tenorlarından Heinrich Vogl'a adanmıştır.

Allerseelen'in Strauss tarafından özellikle beğenilen orkestrasyonu, besteci ve opera şefi Robert Heger tarafından yapılmıştır. Lied'in metni, Avusturyalı şair Hermann von Gilm zu Rosenegg'in 1864'te yayımlanan Letzte Blätter (Son Yapraklar) adlı sekiz şiirden oluşan kitabının son şiirine dayanmaktadır. Eser, Strauss tarafından 1885 yılında bestelenmiştir.

Strauss, Hermann von Gilm'in şiirleriyle besteci arkadaşı Ludwig Thuille aracılığıyla tanışmıştır. Allerseelen'in metni, yukarıda da değinildiği üzere Katolik geleneğinde "Ruhlar Günü" olarak bilinen ve her yıl 2 Kasım'da ölen sevdikleri anmak için düzenlenen özel günle ilişkilidir.

Şair, derin bir aşk ve tutkuyu ifade etmek amacıyla dinî bir ritüelin bağlamını kullanmaktadır. Bu duygu yalnızca romantik bir sevgiyle sınırlı kalmayıp, bilinçdışının derinliklerine kadar inmektedir. Katolik geleneğinde kökleri çok eskiye dayanan bu törenler hem mitolojik hem de mistik özellikler taşımaktadır.

Ölüler, sevdikleri tarafından mezarlarına bırakılan çiçekler ve yakılan mumlarla anılır; kimi zaman da aile sofrasına konulan yemekler aracılığıyla sembolik biçimde davet edilirler. Ritüelin kökeni, ölülerin ruhlarının aileyle birlikte bir öğün paylaşmak üzere dünyaya geri döndüğüne inanılan kadim "Pagan Ölüler Festivali"ne dayanmaktadır. Pencerelere bırakılan mumlar, ruhlara eve dönüş yolunu gösterirken; sofraya eklenen fazladan bir tabak onların varlığını simgesel düzeyde onurlandırmaktadır.

Allerseelen'in sözleri aşağıdaki gibidir.

Stell auf den Tisch die duftenden Reseden,	Wie einst im Mai.
Die letzten roten Astern trag herbei,	Rezedaların mis kokusunu masaya koy,
Und laß uns wieder von der Liebe reden,	Getir son kırmızı aster çiçeklerini,
Wie einst im Mai.	Ve yine aşktan konuşalım biz
Gib mir die Hand, daß ich sie heimlich drücke,	Bir zamanlar Mayıs'ta olduğu gibi.
Und wenn man's sieht, mir ist es einerlei,	Gizlice sıkayım diye ver ellerini
Gib mir nur einen deiner süßen Blicke,	Ve insanlar görse de umrumda değil artık,
Wie einst im Mai.	Bana o tatlı bakışlarından birini yine ver,
Es blüht und duftet heut auf jedem Grabe,	Bir zamanlar Mayıs'ta olduğu gibi.
Ein Tag im Jahr ist ja den Toten frei,	Her mezar bugün çiçeklerle dolu ve mis gibi,
Komm an mein Herz, daß ich dich wieder habe,	Zaten yılda bir gün ölülere serbesttir;
	Gel yüreğime ve yine benim ol,
	Bir zamanlar Mayıs'ta olduğu gibi.

5. Allerseelen Liedinin Müzikal Analizi

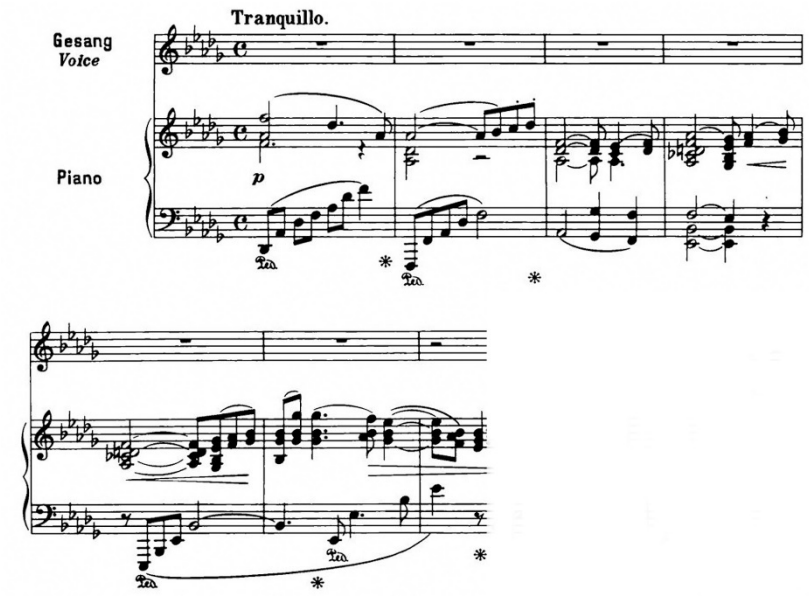
Allerseelen 4/4'lük tartımda "tranquillo" ifadeli dingin ve melankolik bir parçadır. Lied, orijinalinde Mi bemol Majör tonunda, yüksek ses rejisteri için bestelenmiştir (http2).

Besteci, eserlerini genellikle yüksek ses için bestelemiş ve yayıncısı, bu şarkıları daha geniş bir icracı kitlesine ulaştırmak için hem yüksek hem de pes tonda basmayı standart bir uygulama haline getirmiştir. Bu nedenle, eserin piyano eşlikli basılı versiyonlarını farklı tonlarda bulmak mümkündür. (http3).

Eserin orkestra eşlikli versiyonları da mevcuttur. Robert Heger'in 1932 yılında yaptığı ve Strauss'un da icralarında kullandığı orkestrasyon, orijinal Mi bemol Majör tonundadır ve yüksek ses için düzenlenmiştir (http4).

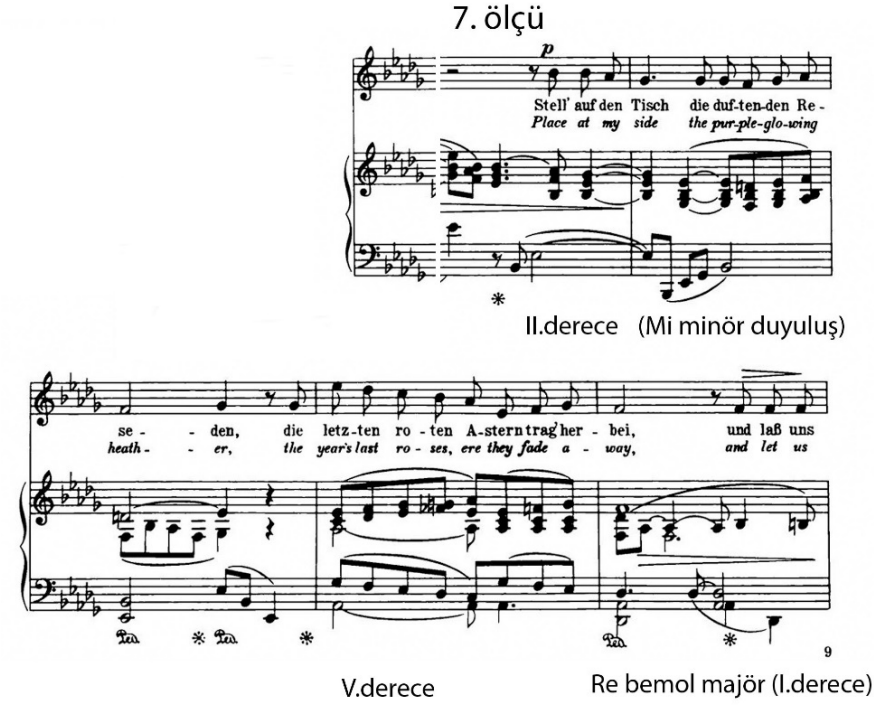
Mezzo-sopranolar için parça re bemol majöre transpoze edilmiştir. Analiz bu ton üzerinden yapılacaktır. Parça 6 ölçülük Romantik bir piyano girişine sahiptir ve bu girişin melodisi kendine özgüdür. Bu melodi, dinleyiciyi vokal partisinin de benzer şekilde başlayacağı beklentisine sokar (Nota 1).

Nota 1: Allerseelen Liedinin Solo Piyano Girişi
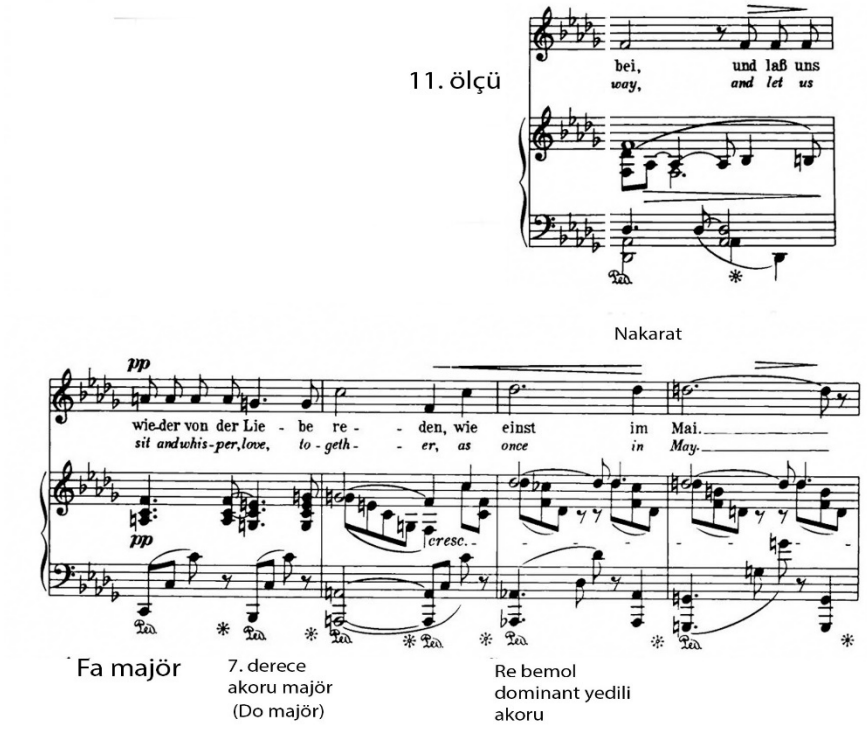


Melodi, 7. ölçüsünde devam ederken tonun 2. derecesinde mezzo-soprano partisi mi bemol minör tonunu hissettirerek farklı bir melodiye başlar Piyano partisi melodinin ritmik yapısını akorlarla takip eder. 10. ölçüdeki cümle melodiyi ana ton olan Re bemol majöre taşır. Bu ölçüdeki akorlar V. derece üzerine kuruludur. Burada bahsedilen melodi sakin bir şekilde "Rezedaların mis kokusunu masaya koy, getir son kırmızı aster çiçeklerini" sözleri üzerinde ilerler ve re bemol duyuran bitiş, anlatıcının sevgilisiyle karşılıklı olarak mutlu bir ruh haliyle konuştuğu izlenimini yaratır (Nota 2).

Nota 2: Allerseelen Liedinin Giriş Melodisi ve Buradaki Armonik Gelişimler. (7-11.ölçüler)



11. ölçünün 3. vuruşunda başlayan cümle "Ve yine aşktan konuşalım biz" sözleri üzerinedir ve 12. ölçüde fa majörü hissettirir. Piyano eşliğinde 12. ölçünün 3. vuruşunda ana tonun 7.derece akoru majör olarak seslendirilir. Buradaki sözler majör tonalite üzerinde ilerlemektedir. 14. ölçüde mezzo-soprano partisindeki re bemol notası ve eşlik partisi, sol bemol majöre bağlanacak bir V. derece dominant yedili akorunu duyurur. Ancak bu çözülme gerçekleşmez ve mezzo-soprano partisinde duyurulan re ile birlikte aniden do majör tonuna bağlanacak bir sol dominant 7'li akoruna çözülür. Bu yapı liedin ilk nakaratı olan "Bir zamanlar Mayıs'ta olduğu gibi" cümlesini taşır. Bu yükseliş ilk "hatırlayışı" simgeler (Nota 3).

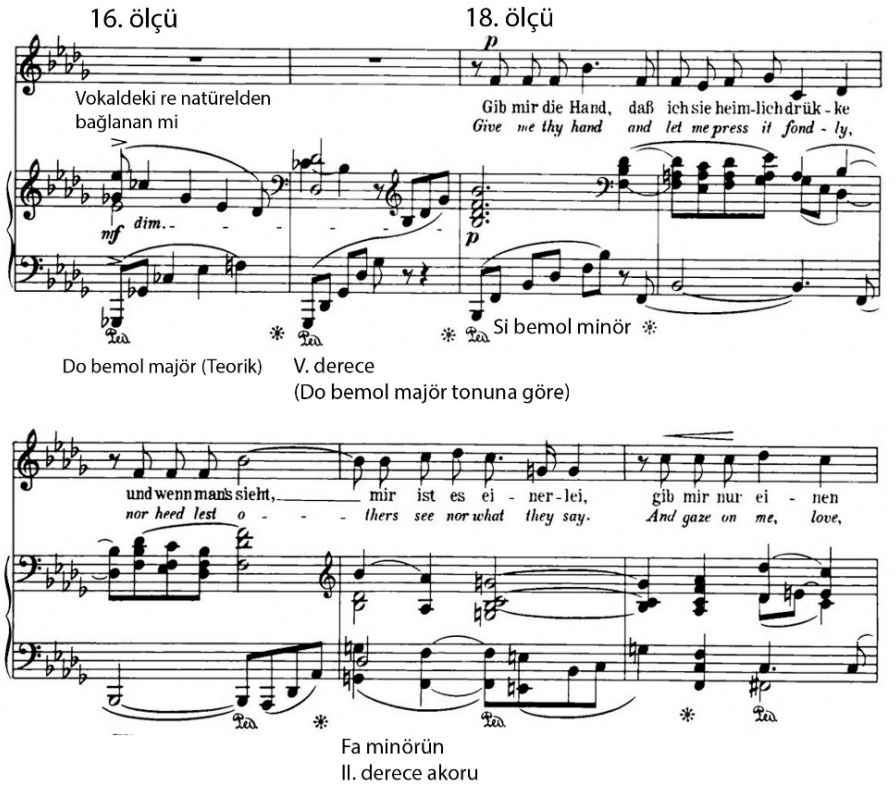
Nota 3: "Ve yine aşktan konuşalım biz" dizesinin müzikal gelişimi ve nakaratın ilk seslendirilişi. (11-15.ölçüler)



Ancak burada vokalin müzik cümlesi sonlanmaz ve piyano partisi üzerinde bir önceki akordaki re, 16.ölçüde mi bemol notasına bağlanır. Bu noktada önceki armonik gelişimlerin sonucu olarak parça teorik bir ton olan "Do bemol majör"e ulaşmıştır. Burada tonun si majör olmamasının sebebi bestecinin daha sonra tekrar si bemol minöre bağlanacağı için kısa bir süre için 5 diyezli tona geçmeyi tercih etmemiş olması olabilir. Ancak daha güçlü bir ihtimal de 15. ölçüde vokaldeki re notasının re diyeze çözülmesi yerine mi bemole çözülmesinin armonik açıdan çok daha mantıklı olmasıdır. Bu durumda ulaşılan bu "mi bemol" doğal olarak do bemol majör tonunun da 3. derecesi olmaktadır. 17. ölçüde içinde bulunulan do bemol majör tonunun V. derecesi duyurulur ancak bu derece tekrar 1.dereceye bağlanmaz ve si bemol minör akoruyla birlikte 18. ölçüde ikinci tema başlar. Bu melodi "Gizlice sıkayım diye ver ellerini" dizeleri üzerinde duyulur. Bu karamsar ve sorgulayıcı karakterli tema "Ve insanlar görse de, umurumda değil artık," sözleri üzerinde 21. ölçüde daha tiz notalara hareket

ederken fa minör tonuna bağlanmak üzere bir "dominantın dominantı akoru" (fa minör II.derece akoru) duyurulur (Nota 4).

Nota 4: "Gizlice sıkayım diye ver ellerini - ve insanlar görse de, umurumda değil artık" dizelerinin müzikal ifadesindeki melodik ve armonik gelişimler. (18-22. ölçüler)
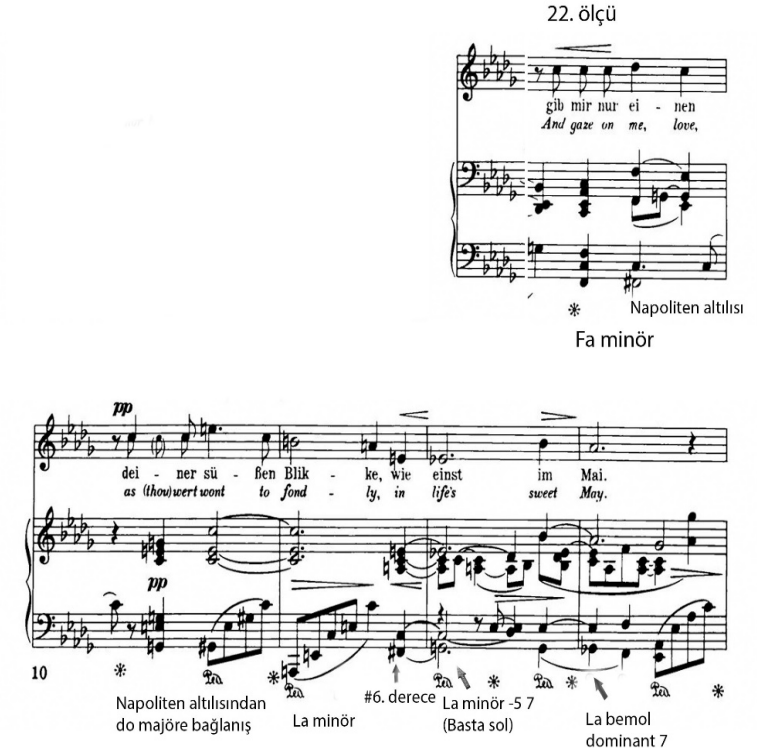


Bu akor, nihayetinde 22. ölçünün 2. vuruşunda fa minör tonunu hissettirir. Hemen ardından gelen vuruşta bir Napoliten altılısı etkisi yaratan akor duyulur. Bu etkiyi bozan tek nota "do" notasıdır. Bu armonik gelişimin üzerinde "Bana o tatlı bakışlarından birini yine ver" sözleri vardır. Ancak bu altılı da tekrar fa'ya çözülmez ve 23. ölçüde do majör tonu duyurulur. 24. ölçüde ise do majörün ilgili minörü la minör duyulur. Ölçünün son vuruşunda la minör akorunun artırılmış 6. derecesi basta duyulur. 25. ölçüde nakaratın (Wie einst im Mai) ikinci gelişinin eşliğinde la minör eksik beşli yedili akoru, sol notası basta olacak şekilde duyulur. Ölçünün üçüncü vuruşunda piyano partisinde gelen re bemol,

akoru mi bemol dominant yediliye çevirir. Bu durumda basta devam eden sol notası akorun üçlüsünü yansıtır

26. ölçüde bir önceki dominant yedili akoru (mib7) la bemole bağlanır ancak bas partisinin ulaştığı sol bemol akoru tekrar dominant yedili haline getirir. Ölçünün içerisindeki inici bas yürüyüşü tonu nihayet re bemole taşır. (Nota 5).

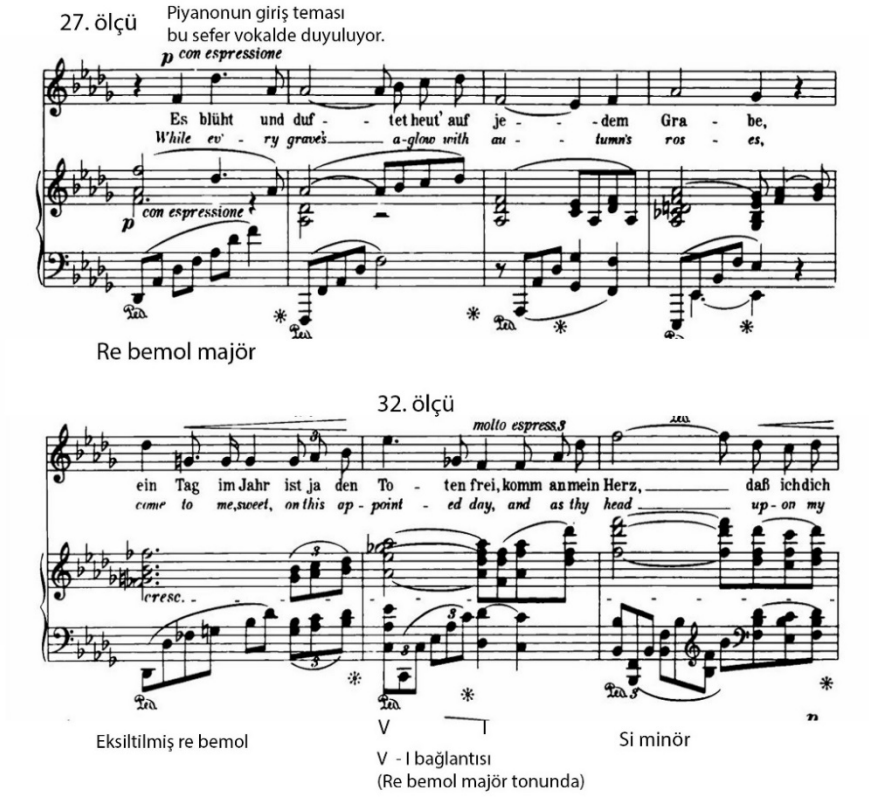
Nota 5: "Bana o tatlı bakışlarından birini yine ver" ve nakaratın ikinci seslendirilişinin melodik ve armonik gelişimleri. (22-26. ölçüler)



27. ölçüde piyanonun giriş teması tekrar duyulur ve bu ölçüde vokal partisi de ilk kez giriş temasını seslendirir ancak bu tema sadece 4 ölçü sürer. Bu tema "Her mezar bugün çiçeklerle dolu ve mis gibi" dizesini seslendirir. Besteci bu dize için majör tonaliteyi tercih etmiştir. 31. ölçüde başlayan "Zaten yılda bir gün ölülere serbesttir; Gel yüreğime ve yine benim ol" dizelerinin müzikal karşılığında eksiltilmiş re bemol akoru ile bir gerilim yaratılır. 32. ölçüde la

bemol dominant yedili-re bemol majör (V-I) bağlantısı duyulur. 33. ölçüde ana tonun ilgili minörü olan si bemol minör tonu duyurulur (Nota 6).

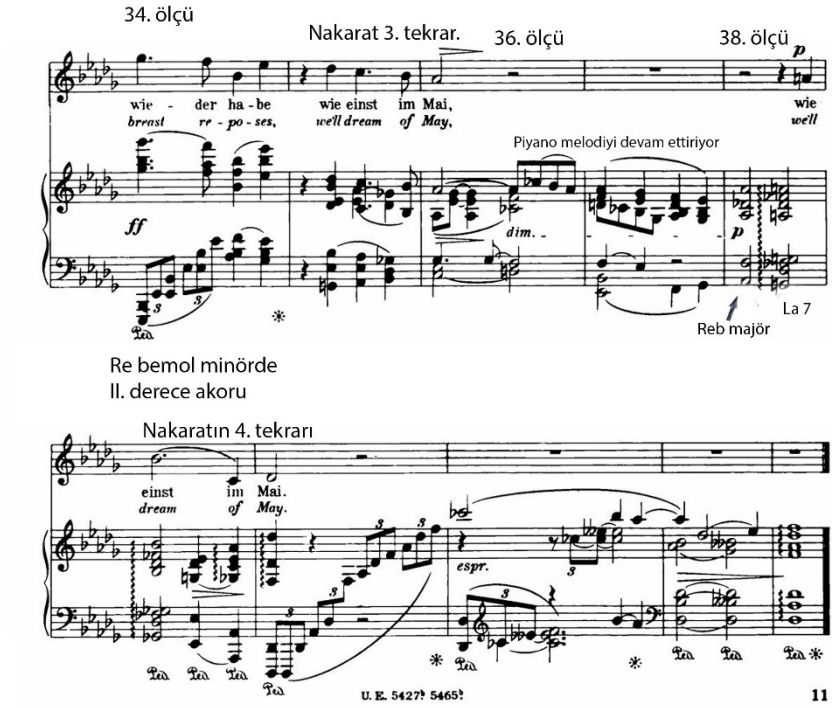
Nota 6: Piyanonun giriş temasına paralel olarak 4 ölçü boyunca ilerleyen vokal partisi. Bu 4 ölçü ve devamı "Her mezar bugün çiçeklerle dolu ve mis gibi" ve "Zaten yılda bir gün ölülere serbesttir; Gel yüreğime ve yine benim ol" dizelerinin melodilerini barındırır. (27-33. ölçüler)



34. ölçüde mezzo-soprano partisi zirve noktasına ulaşır ve bu sırada ana tonun ikinci derece akoru tınlar. 35. ölçüde nakarat dizesinin üçüncü gelişi duyulur. Melodi inici bir motifle 36. ölçüde la notasına ulaşır, aynı ölçünün 3. vuruşunda melodiye piyano devam eder. 38. ölçüde piyano re bemol majör akoruna ulaşır. Ancak bu akor basta sol olan la dominant yediliyi duyuran bir akora bağlanır. Bu akor "do# mi" notaları yerine tonalite içerisindeki "re bemol-fa bemol" notalarını kullanır. Bu ölçüde vokal partisi piyanodan partiyi devralır ve nakaratın son tekrarı üzerinde la natürel notasından si bemole

ulaşır ve küçük bir kadansla re bemole bağlanarak sonlanır. Sözlerin bitiminin ardından piyano partisi 3 ölçü daha melodik eşliğine devam eder ve bir kırık akorla parçayı sonlandırır (Nota 7).

Nota 7: Nakaratın son iki tekrarı ve solo piyano ile yapılan final.(34-43. ölçüler)



Ses ve piyano arasındaki bu aktarımlar romantik anlatımı derinleştirmektedir. Parça içerisinde 4 kez seslendirilen "Wie einst im Mai" (Bir zamanlar Mayıs'ta olduğu gibi) dizesi her seferinde farklı bir melodi ile duyulur.

6. Sonuç

Richard Strauss'un "Allerseelen" adlı eserinin, Hermann von Gilm'in şiiri üzerine yazılmış sofistike melodik yapısı, deneysel armonisi ve biçimsel belirsizliği, metindeki derinliğin müzikal yansımasını sergiler. Bu lied, müzik ve şiiri ayrılmaz bir şekilde bütünleştirerek metni gerçek anlamının ötesine taşır. Lied, hatıra, aşk ve ölüm temalarını incelikle işleyen bir anlatıdır. Bu analiz,

Strauss'un bu derin duygusal durumu yansıtmak için karmaşık bir tonal gelişim ve her seferinde değişen bir nakarat kullandığını ortaya koymaktadır.

Müzikal yapı ile şiirsel anlamın bütünleşmesine bakıldığında; armonik dil önemli bir anlatım aracı olarak ortaya çıkar. Eserin ana tonu olan Re bemol majör tonundan ayrılışı ve tekrar bu tona dönüşü, çok farklı tonlara bazen adım adım bazen aniden geçişlerle sağlanmıştır. Analizide vurguladığı gibi, Do bemol majör gibi teorik tonlardan geçen yolculuk ve aldatıcı çözülmeler, dalıp gitme ve belirsizlik duygusu yaratır. Bu armonik kararsızlık, şiirin merkezindeki hasret ve kederi, yani kayıp bir geçmişi ("Wie einst im Mai") (Bir zamanlar Mayıs'ta olduğu gibi) geri kazanma özlemini, şimdiki zamanın acı veren farkındalığı içinde mükemmel bir şekilde yansıtır. Müzik; hatırlama, isteme ve ümitsizlik eylem ve duygularının içten ama nihayetinde boşuna bir çaba olduğunu seslerle tasvir eder.

"Wie einst im Mai" ifadesi, yapısal ve felsefi bir dayanak noktası görevi görür. Her dört tekrarında farklı bir melodi ile seslendirilmesi oldukça dikkat çekicidir. Bu teknik, parçanın basit bir "strofik" şarkı veya katı bir A-B-A formu olmasını engeller. Bunun yerine, baştan sona bestelenmiş bir duygusal yolculuğu oluşturur. Nakaratın her tekrarı, aynı duyguya dönüş değil, anlatıcının duygusal durumunda geçmişe her seferinde farklı bir perspektiften bakan bir ileri adımdır. Analizde piyano ve sesin eşit partnerler olduğu, aralarındaki kesintisiz geçişlerin romantik anlatımı derinleştirdiği vurgulanmıştır. Piyanonun kendine özgü altı ölçülük girişi nostaljik ve dingin bir ruh hali yaratır ve devamındaki eşlik materyali vokalin lirizmini yoğun şekilde destekler. Piyanodaki armonik gelişmeler, duygusal geçişleri betimler ve çoğu zaman sesin ara verdiği yerde anlatımı sürdürür. Vokal partisinin nihayet piyanonun giriş temasını tekrar duyurduğu 27. ölçüde güçlü bir bütünleşme ve yeniden serginin artık vokal ile duyurulması şarkının duygusal doğasını derinleştirir.

Bestecilik bağlamı ve sanatsal değere bakıldığında; "Allerseelen", Strauss'un erken dönem eserlerinden oluşan "*8 Gedichte aus 'Letzte Blätter'* (Op. 10") adlı lied dizisinin bir parçasıdır. Bu eser, Strauss'un Alman Lied formunda dramatik ifade ve karmaşık psikolojiyi betimleme konusundaki doğuştan gelen yeteneğini sergiler. Şiir açıkça ölüleri anma günü olan "All Souls Day"e atıf yapsa da Strauss'un müziği hasret ve ölüm temalarını tüm insanlığın ortak duygularına hitap edecek bir forma sokar. Son dizede bahsedilen "mezarlar", ulaşılamamış ya da kaybedilmiş herhangi bir aşk veya özlenen mutluluğun metaforu haline gelir. Saf bir melankoliden ziyade özlemle bezeli müzikal yapılanma, hatırlama eyleminin, geçmiş mutlulukları şarkı boyunca canlı bir şekilde anlatıcının önüne getirdiğini hissettirir.

Sonuç olarak, bu analiz "Allerseelen"i "Romantik Lied" geleneğinin önemli bir parçası olarak ertaya koymaktadır. Strauss, basit bir şekilde bu duygusal metni müzikle resmetmenin ötesine geçerek; yaratıcı bir armonik yapıyı, melodik dönüşümleri ve müzikal ifade kaynaklarını, psikolojik ve duygusal olarak dinleyiciyi etkisi altına alan bir anlatı oluşturmak için kullanır. Bu eser, müziğin bir şiiri sadece seslendirmekle kalmayıp, onu yorumlama, genişletme ve anlamını derinleştirme gücünün bir kanıtı olarak dinleyiciye ulaşmaktadır.

Kaynaklar

Blom, E. (1949). *Richard Strauss. The International Cyclopedia Of Music And Musicians* (5. Baskı) içinde (1811). New York: Dodd, Mead & Company.

Çelebioğlu, E. (1986). *Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş*, İstanbul: Akademik Kitaplar Serisi: 42.

Çetiner, E. (2007). *19. Yüzyıl Alman Lied Sanatı Dağarının Şan Eğitiminde Kullanımı.* Yüksek Lisans Tezi, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Esin, İ. (2017). *Richard Strauss Op. 10 Lied Dizisinin Piyano Eşlik Partisine Yönelik Bir İnceleme.* Yüksek Lisans Tezi, Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Gilliam, B. (1999). *Richard Strauss and His World.* Princeton University Press.

Güncan, Ö., & Tanatar, G. (2024). *Maurice Ravel'in Dışavurumcu Yönünün Bestecilik Diline Yansıması: Gaspard De La Nuit.* Yegah Müzikoloji Dergisi, 7(4), 822-855.

İşkodralı, M. E. (2008). *Richard Strauss, Don Kişot Adlı Eserinin Teknik Açıdan İncelenerek Yoruma Yönelik Kolaylıklarının Belirlenmesi.* Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Karaahmet, S. (2025). *Sûrnâme-i Vehbi'deki Levni Minyatürleri Vasıtasıyla Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun Unutulmuş Ögelerinin İzini Sürmek.* International Journal of Social and Humanities Sciences Research. *12*(120), 1202-1216.

Kennedy, M. (2006). *The Oxford Dictionary of Music.* Oxford University Press.

Krebs, H. (2014). *Analyzing Atonal Music: Pitch-Class Set Theory and Its Contexts.* Oxford University Press. (Armonik çözümleme için)

Pamir, L. (1998). *Müzikte Geniş Soluklar* (2. Basım). İstanbul: Boyut Yayın Grubu

Sams, E. (2000). *The Songs of Robert Schumann*. Indiana University Press.

Uçman, P. (2016). *Almanca Liedler* (1. Basım). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.

Youens, S. (1992). *Retracing a Winter's Journey: Schubert's Winterreise.* Cornell University Press.

Youens, S. (2002). *Schubert's Poets and the Making of Lieder*. Cambridge University Press.

Http1. https://acombrink.wordpress.com/2009/09/08/allerseelen-richard-strauss/

Http2. https://www.universaledition.com/en/Works/Allerseelen-All-Souls-Day/P0073815

Http3. https://blog.henle.de/en/2021/06/21/the-agony-of-choice-lieder-by-richard-strauss/

Http4. https://www.wienersymphoniker.at/en/concert/r-manzer-l-ulanowsky-schapira-r-strauss-29-03-1914.

BÖLÜM IV

ÇALGI EĞİTİMİNDE PERFORMANSI ETKİLEYEN FAKTÖRLER

Factors That Affect Performance in Instrument Training

Hüseyin Bülent AKDENİZ [1] & Erdal ULUDAĞ [2]

(Prof. Dr.) Eskişehir, Türkiye, Anadolu Üniversitesi
Devlet Konservatuvarı / Müzik Bölümü / Yaylı Çalgılar,
E-mail: hbakdeniz@anadolu.edu.tr,
ORCİD: 0000-0003-4128-898X

[2] (Doç. Dr.) Eskişehir, Türkiye, Anadolu Üniversitesi
Devlet Konservatuvarı / Türk Müziği Bölümü,
E-mail: euludag@anadolu.edu.tr,
ORCİD: 0000-0003-1397-7120

1. Giriş

Çalgı eğitimi, müzikal becerilerin kazanılması ve geliştirilmesinde kritik bir rol oynamaktadır. Performans ise bu sürecin en önemli çıktılarından biridir ve bireysel çalışma alışkanlıkları, motivasyon, öğretmen yaklaşımı, fiziksel ve psikolojik faktörler gibi pek çok değişkenden etkilenmektedir (Hallam, 2010: 271). Müzik eğitimcileri ve araştırmacılar, öğrencilerin çalgı performanslarını artırmak için bu faktörlerin anlaşılmasının gerekliliğini vurgulamaktadır (McPherson & Zimmerman, 2011: 135). Performansın sadece teknik yeterlilikle değil, aynı zamanda öğrencinin müzikal algısı, duygusal durumu ve çevresel koşullarla da yakından ilişkili olduğu göz önünde bulundurulduğunda, bu faktörlerin detaylı bir şekilde incelenmesi büyük önem taşımaktadır.

Çalgı performansı, yalnızca teknik becerilerle sınırlı olmayıp aynı zamanda müzikal ifade, yaratıcılık ve sahne performansı gibi unsurları da içermektedir (Lehmann, Sloboda, & Woody, 2007: 45). Özellikle ergenlik dönemindeki

öğrencilerde performans kaygısı, özgüven eksikliği ve fiziksel duruş problemleri gibi faktörler, çalgı çalma becerilerini önemli ölçüde etkileyebilmektedir (Williamon, 2004: 89). Bu nedenle, çalgı eğitiminde performansı artırmak için yalnızca teknik eğitime odaklanmak yeterli olmamakta aynı zamanda da öğrencilerin psikolojik ve fiziksel ihtiyaçlarının da göz önünde bulundurulması gerekmektedir.

Bu çalışma, çalgı eğitiminde performans üzerinde etkili olan bireysel, çevresel ve eğitimsel faktörleri inceleyerek alana katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Özellikle öğretmen-öğrenci etkileşimi, pratik yapma süreçleri ve motivasyonel stratejiler gibi unsurların performans üzerindeki rolü detaylı bir şekilde ele alınacaktır (Jorgensen, 2004: 112). Ayrıca, farklı çalgı türlerine göre performansı etkileyen faktörlerin değişkenlik gösterip göstermediği tartışılacak ve bu bulguların müzik eğitimcileri için pratik öneriler sunması hedeflenecektir.

2. Performansı Etkileyen Faktörler

Performans sözcüğü her alanda kullanılan bir sözcük olarak karşımıza çıkmaktadır. İngilizce ve Fransızcada yer alan performans sözcüğü; usulüne göre yapmak, icra etmek, gereğini yerine getirmek gibi anlamlar taşımaktadır. TDK sözlüğünde ise; "herhangi bir eseri, oyunu, işi vb.ni gerçekleştirme" anlamına gelmektedir (https://sozluk.gov.tr/). Müzikal performans ise bir veya birden fazla kişinin bir araya gelerek yaptığı müziği izleyici için sergilemesidir.

2.1. Çalgı ile İlgili Faktörler

Bir çalgı icracısının gerçekleştirdiği performansın niteliğini etkileyen bazı unsurlar bulunmaktadır. Bu unsurlardan ilki icranın gerçekleştirildiği çalgının niteliğidir. İcracının fiziki koşullarına uygun olan ve ses niteliği iyi olan bir çalgı performansı etkileyen önemli bir faktördür. Bu açıdan bakıldığında çalgıda oluşturulan hakimiyet ve üretilen nitelikli ses, icracıyı rahatlatmakta ve performansı olumlu yönde etkilemektedir.

2.2. Eser ile İlgili Faktörler

Performansı etkileyen bir diğer unsur ise icra edilen eserin icracı tarafından tüm yönleri kavranmış olmasıdır. Bu bağlamda icra edilecek eserin bestecisi, yaşadığı dönemin müzikal özellikleri ve eserin daha önceki icralarının iyi bir şekilde incelenmesi önem taşımaktadır. Bu bilgilere sahip olan bir icracı böylelikle eseri daha da özümseyerek bir performans sergilemiş olacaktır. Eserler nota takip edilerek çalınması performansı olumsuz etkileyen bir

unsur olarak göze çarpmaktadır. Bu yüzden ezber yapılarak gerçekleştirilen performans, eserin daha iyi anlaşılması ve duyguların daha derin hissedilmesini sağlamaktadır (Cienniwa, 2014: 9).

2.2. İcracı ile İlgili Faktörler

2.2.1. Müzikal Yetenek

Müzikal yetenek, icracının doğuştan gelen veya erken yaşta geliştirilen müzikal algı, ritim duygusu ve tonal hafıza gibi özelliklerini kapsar. Araştırmalar, müziksel işitme (audiation) becerisinin, çalgı performansında doğru entonasyon ve müzikal ifade için kritik olduğunu göstermektedir (Gordon, 2012, s. 56). Özellikle mutlak kulak gibi yetenekler, icracının eserleri daha hızlı öğrenmesine ve teknik zorlukları daha kolay aşmasına yardımcı olmaktadır (Levitin, 2006: 112).

Ancak, müzikal yetenek tek başına yüksek performans için yeterli değildir. Disiplinli çalışma ve doğru eğitim yöntemleriyle desteklenmediği takdirde, yetenekli icracılar bile belirli bir seviyeden sonra gelişimlerini sürdürmekte zorlanabilirler (Ericsson et al., 1993: 367). Bu nedenle, müzik eğitimcileri, öğrencilerin doğal yeteneklerini en üst düzeye çıkaracak kişiselleştirilmiş eğitim yaklaşımları geliştirmelidir.

2.2.2. Kabiliyet

Kabiliyet, icracının çalgısını çalma konusundaki fiziksel ve zihinsel uygunluğunu ifade eder. Örneğin, piyano çalmak için el genişliği ve parmak esnekliği, yaylı çalgılar için ise iyi bir işitsel ayırt etme becerisi önemli kabiliyetler arasında sayılabilir (Gellrich, 1991: 78). Bu tür fiziksel özellikler, icracının teknik zorlukları aşma hızını ve performans kalitesini doğrudan etkilemektedir.

Bununla birlikte, kabiliyetin zamanla geliştirilebileceği de unutulmamalıdır. Düzenli egzersizler ve doğru teknik çalışmalarla, başlangıçta sınırlı görünen fiziksel özellikler geliştirilebilir (Parncutt & McPherson, 2002: 204). Özellikle çocuk yaşta başlayan eğitimlerde, kas gelişimi ve motor becerilerin doğru yönlendirilmesi, uzun vadede üst düzey performans için temel oluşturmaktadır.

2.2.3. Öğrenci-Öğretmen İlişkisi

Çalgı eğitiminde öğrenci-öğretmen ilişkisi, performansın gelişimini doğrudan etkileyen en kritik faktörlerden biridir. Araştırmalar, güven ve saygıya dayalı bir öğretmen-öğrenci ilişkisinin, öğrencinin müzikal gelişimini

hızlandırdığını ve performans kaygısını azalttığını göstermektedir (Jorgensen, 2008: 215). Özellikle bire bir çalgı eğitiminde, öğretmenin öğrencinin bireysel ihtiyaçlarını anlaması ve ona uygun pedagojik yaklaşımlar geliştirmesi, teknik becerilerin kazanılmasında ve müzikal ifadenin gelişmesinde belirleyici rol oynar (Gaunt, 2010: 178). Bu nedenle, öğretmenlerin yalnızca teknik bilgi aktarmakla kalmayıp, aynı zamanda öğrencilerinin psikolojik ve duygusal ihtiyaçlarını da göz önünde bulundurmaları gerekmektedir.

Öğrenci-öğretmen etkileşiminin kalitesi, öğrencinin motivasyon düzeyini de önemli ölçüde etkilemektedir. Destekleyici ve teşvik edici bir öğretmen tutumu, öğrencinin öz-yeterlilik inancını güçlendirerek uzun vadeli çalışma disiplini kazanmasına yardımcı olur (McPherson & Zimmerman, 2011: 142). Öte yandan, aşırı eleştirel veya otoriter bir yaklaşım, öğrencinin özgüvenini zedeleyebilir ve müzik yapmaktan duyduğu keyfi azaltabilir (Burwell, 2005: 204). Bu nedenle, öğretmenlerin geri bildirim verirken yapıcı bir dil kullanması ve öğrencilerinin bireysel gelişim süreçlerine saygı göstermesi büyük önem taşımaktadır.

Öğrenci-öğretmen ilişkisinde iletişimin niteliği, öğrencinin müzikal kimliğinin şekillenmesinde de etkilidir. Öğretmenler, öğrencilerine sadece teknik beceriler kazandırmakla kalmamalı, aynı zamanda onların sanatsal ifadelerini geliştirmelerine ve kendi müzikal yorumlarını oluşturmalarına rehberlik etmelidir (Persson, 1996: 89). Bu süreçte, öğrencilerin fikirlerine değer vermek ve onları yaratıcı keşiflere teşvik etmek, özgün bir müzikal kimlik geliştirmelerine yardımcı olacaktır. Ayrıca, öğretmenlerin kendi performans deneyimlerini paylaşmaları, öğrencilerin karşılaştıkları zorlukları daha iyi anlamalarını sağlayabilir.

Son olarak, ideal bir öğrenci-öğretmen ilişkisi, zamanla değişen dinamik bir süreç olarak ele alınmalıdır. Başlangıç aşamasında daha yönlendirici olan öğretmen rolü, öğrencinin gelişimine paralel olarak giderek daha az müdahaleci bir hal almalıdır (Kingsbury, 2001: 156). Bu geçiş süreci, öğrencinin özerklik kazanmasını ve kendi sanatsal kararlarını alabilmesini sağlayacaktır. Öğretmenlerin, öğrencilerinin bağımsız birer müzisyen olma yolunda attıkları adımları desteklemeleri, uzun vadede başarılı ve tatmin edici bir müzikal kariyerin temelini oluşturmaktadır.

2.2.4. Deneyim

Deneyim, icracının çalgısıyla geçirdiği süre, katıldığı konserler ve farklı müzikal türlerdeki pratiklerini kapsar. Deneyimli icracılar, yeni bir eseri

öğrenirken daha az zaman harcar ve sahne performanslarında stresle daha iyi başa çıkabilirler (Williamon, 2004: 92). Ayrıca, uzun yıllar boyunca farklı müzik tarzlarında çalışmış müzisyenler, yorumlama konusunda daha özgün ve yaratıcı yaklaşımlar sergileyebilirler.

Ancak deneyimin olumlu etkileri, bilinçli ve sistematik bir çalışma düzeniyle birleştiğinde ortaya çıkar. Tekrara dayalı ancak dikkatsizce yapılan çalışmalar, hatalı tekniklerin yerleşmesine ve performansın sınırlanmasına neden olabilir (Jorgensen, 2004: 115). Bu nedenle, deneyimli icracılar bile sürekli olarak kendilerini geliştirmeye ve yeni teknikler öğrenmeye odaklanmalıdır.

2.2.5. Psikolojik Durum

İcracının psikolojik durumu, performansını doğrudan etkileyen en kritik faktörlerden biridir. Kaygı, stres ve özgüven eksikliği gibi psikolojik etkenler, özellikle sahne performanslarında teknik hatalara ve müzikal ifadenin zayıflamasına neden olabilir (Kenny, 2011: 45). Araştırmalar, performans kaygısı yaşayan müzisyenlerin fizyolojik tepkiler (örn. titreme, terleme) nedeniyle enstrümanlarını kontrol etmekte zorlandıklarını göstermektedir (Yoshie et al., 2009: 78). Bu nedenle, müzik eğitiminde psikolojik dayanıklılık tekniklerinin (nefes egzersizleri, mental prova) öğretilmesi büyük önem taşımaktadır.

Öte yandan, olumlu psikolojik faktörler performansı artırabilir. Örneğin, akış (flow) durumu yaşayan icracılar, zaman ve mekân algısını kaybederek tamamen müziğe odaklanabilir ve üst düzey performans sergileyebilirler (Csikszentmihalyi, 1990: 112). Motivasyon ve öz-yeterlilik inancı da uzun vadeli çalışma disiplinini sürdürmede kilit rol oynar (Bandura, 1997: 154). Bu nedenle, müzik eğitimcileri öğrencilerin psikolojik sağlamlığını destekleyecek stratejiler geliştirmelidir.

2.2.6. Fizyolojik Durum

İcracının fizyolojik durumu, enstrüman çalma becerilerini doğrudan etkileyen temel faktörlerdendir. Uzun süreli provalar sırasında gelişebilecek kas yorgunluğu, tendon iltihabı veya sırt ağrıları gibi fiziksel sorunlar, performansı ciddi şekilde sınırlayabilir (Zaza & Farewell, 1997: 203). Özellikle profesyonel müzisyenlerde görülen mesleki kas-iskelet sistemi rahatsızlıkları, doğru duruş ve çalışma sürelerinin düzenlenmesiyle önlenebilir (Williamon, 2004: 95).

Fizyolojik faktörler yalnızca sağlık sorunlarıyla sınırlı değildir. Nefes kontrolü, el-göz koordinasyonu ve parmak gücü gibi unsurlar da icranın teknik kalitesini belirler (Watson, 2009: 67). Örneğin, nefesli çalgı icracıları

için diyafram desteği, yaylı çalgı icracıları için ise parmak bağımsızlığı hayati önem taşır. Bu nedenle, müzisyenlerin düzenli fiziksel egzersizler ve ısınma teknikleriyle vücutlarını performansa hazırlamaları gerekmektedir.

2.2.7. İcra Ortamı

Çalgı eğitiminin temel hedeflerinden birisi, bireysel derslerde öğrenciye kazandırılan teknik ve müzikal birikimin sahnede, topluluk önünde sergilenmesidir. Topluluk önünde çalma, öğrenciye birçok yarar sağlamaktadır. Bu sayede öğrenci, bireysel çalışmalarının ürünü olan performansını sahnede dinleyicilere sunarak sahne heyecanını denetlemeyi ve dinleyici ile müziksel iletişim kurmayı öğrenir (Çimen, 2008: 297).

İcra ortamının fiziksel ve sosyal özellikleri, müzisyenin performansını önemli ölçüde etkiler. Akustik, sahne ışıkları, oda sıcaklığı ve seyirci varlığı gibi faktörler, icracının konsantrasyonunu ve müzikal ifadesini doğrudan etkileyebilir (Ginsborg, 2018: 132). Özellikle farklı akustiğe sahip mekanlarda çalmak, icracının dinamik ve artikülasyon kontrolünü yeniden ayarlamasını gerektirebilir (Rink, 2002: 88).

Sosyal ortam da performans üzerinde belirleyicidir. Destekleyici bir seyirci kitlesi, icracının özgüvenini artırırken, eleştirel bir jüri önünde çalmak kaygıyı tetikleyebilir (Ryan & Deci, 2000: 71). Ayrıca, grup performanslarında diğer müzisyenlerle kurulan uyum ve iletişim de genel performans kalitesini belirler (Davidson & Good, 2002: 156). Bu nedenle, müzisyenlerin farklı icra ortamlarına uyum sağlamak için esnek çalışma stratejileri geliştirmesi önerilmektedir.

2.2.8. Beklenti

İcracının performans öncesinde kendisine ve dinleyiciye yönelik beslediği beklentiler, müzikal ifadenin niteliğini doğrudan etkilemektedir. "Beklentiler, bireye gereksinimlerini nasıl karşılaması ve amaçlarını nasıl gerçekleştirmesi gerektiğinin planlanmasında yol gösterir" (Şahin, Zoraloğlu, Fırat, 2011: 434). Gerçekçi olmayan yüksek beklentiler, icracı üzerinde baskı oluşturarak teknik hatalara ve yaratıcılık kaybına yol açabilir (Wilson & Roland, 2002: 34). Özellikle mükemmeliyetçi kişilik yapısına sahip müzisyenler, en küçük hatayı bile başarısızlık olarak algılayarak performans kaygısını tetikleyebilirler (Patston & Osborne, 2016: 112). Bu nedenle, eğitimcilerin öğrencilerine ulaşılabilir hedefler koymaları ve süreç odaklı geri bildirimler vermeleri önerilmektedir.

Diğer yandan, icracının olumlu beklentileri, performansı geliştirici bir rol oynamaktadır. Beklenti düzeyinin farkında olan ve buna hazırlanan icracılar aynı zamanda daha disiplinli çalışma rutinleri de geliştirebilirler. Ayrıca, dinleyici

kitlesinin beklentilerini doğru analiz eden müzisyenler, repertuar seçiminde ve yorumlama tarzında stratejik kararlar alarak daha etkili iletişim kurabilirler (Thompson & Williamon, 2003: 41).

2.2.9. Kaygı

"Kaynağı belirsiz korkuya kaygı denir" (Baltaş, 2016: 122). Performans kaygısı, müzisyenlerin karşılaştığı en yaygın psikolojik engellerden biridir ve fizyolojik, bilişsel ve davranışsal belirtilerle kendini gösterir. Fizyolojik düzeyde terleme, titreme ve kalp çarpıntısı gibi semptomlar, enstrüman kontrolünü zorlaştırarak teknik becerilerin sergilenmesini engelleyebilir (Yoshie et al., 2009: 82). Bilişsel düzeyde ise "ya hata yaparsam" gibi olumsuz otomatik düşünceler, icracının dikkatini müzikten uzaklaştırarak performans kalitesini düşürebilir (Kenny, 2011: 56).

Kaygıyı yönetmek için müzisyenlerin çeşitli stratejiler geliştirmesi gerekir. Nefes egzersizleri ve progresif kas gevşeme teknikleri, fizyolojik belirtileri azaltmada etkilidir (Braden et al., 2015: 134). Mental provalar ve pozitif görselleştirme teknikleri ise bilişsel düzeyde özgüveni artırarak sahne korkusunu yenmede yardımcı olur (Clark & Williamon, 2011: 92). Ayrıca, düzenli olarak halka açık performanslar sergilemek, kaygıyı zamanla azaltan bir alışkanlık kazandırabilir.

2.2.10. Motivasyon

Motivasyon, icracının uzun vadeli çalışma disiplinini sürdürmesinde ve sanatsal gelişimini desteklemesinde kilit rol oynar. Motivasyon bireye enerji veren, davranış için istekli olmasını sağlayan ve öğrenme-öğretme sürecinin etkililiğini sağlayan önemli bir etkendir. Motivasyon olmadan başarı elde etmek düşük bir ihtimaldir (Akbaba, 2006: 343). İçsel motivasyon (müzik yapmaktan duyulan saf haz) ve dışsal motivasyon (ödül, alkış gibi faktörler) dengeli bir şekilde bir arada bulunduğunda, icracının performansı olumlu yönde etkilenir (Ryan & Deci, 2000: 72). Özellikle içsel motivasyon, yaratıcılığı ve müzikal keşif arzusunu besleyerek icracıyı sürekli gelişime teşvik eder (Evans & Bonneville-Roussy, 2016: 1108).

Motivasyonu sürdürmek için hedef belirleme teknikleri oldukça etkilidir. Kısa vadeli (haftalık çalışma hedefleri) ve uzun vadeli (bir resital hazırlığı) hedeflerin kombinasyonu, icracıya somut başarı duyguları yaşatarak çalışma isteğini canlı tutar (Locke & Latham, 2002: 212). Ayrıca, öğretmenlerin öğrencilerine özerklik tanıması ve yapıcı geri bildirimler vermesi, motivasyonel süreçleri olumlu yönde destekler (McPherson & Zimmerman, 2011: 145).

2.2.11. Özgüven

Özgüven, icracının kendi müzikal becerilerine duyduğu güven ve bu becerileri sahne performansına aktarabilme inancı olarak tanımlanabilir. Özgüven sayesinde kişi davranışları ve bedeniyle iç dünyasında egemenlik kurmaktadır (Göknar, 2015: 9).

Yüksek özgüven seviyesine sahip müzisyenler, teknik zorlukları daha kolay aşabilir ve performans sırasında daha rahat bir müzikal ifade geliştirebilirler (McCormick & McPherson, 2003: 215). Özellikle doğaçlama yapmayı gerektiren caz gibi türlerde, özgüven icracının yaratıcı riskler alabilmesini ve anlık müzikal kararlar verebilmesini sağlar (Biasutti, 2015: 178). Ancak özgüvenin aşırı boyutlara ulaşması, icracının hazırlık sürecini ihmal etmesine ve performans hatalarına yol açabileceğinden dengeli bir özgüven düzeyi korunmalıdır.

Özgüven gelişimi, uzun süreli ve sistematik bir çalışma sürecini gerektirir. Teknik egzersizlerin yanı sıra, mental prova ve pozitif benlik konuşması gibi psikolojik teknikler özgüven artırımında etkilidir (Clark & Williamon, 2011: 94). Ayrıca, öğretmenlerin öğrencilerine küçük başarılarını fark ettirecek geri bildirimler vermesi ve olumlu pekiştireçler kullanması, özgüven gelişimini destekler (Zimmerman, 2000: 87). Performans öncesinde geçmiş başarılı deneyimleri hatırlamak da icracının kendine olan güvenini tazelemede etkili bir yöntemdir.

2.2.12. Farkındalık

Farkındalık kavramı; psikoloji disiplini ile ilişkilendirilen bir kavram olarak, alan yazında psikolojik bilinç adı altında "içe bakış", "kendilik farkındalığı" gibi sözcüklerle ifade edilebilmektedir. Başka bir deyişle, psikolojinin en önemli boyutu farkındalıktır (Şahin ve Yeniçeri, 2015: 49). Müzikal performansta farkındalık, icracının anda kalarak tüm dikkatini yaptığı işe verebilme becerisini ifade eder. Bu durum, performans sırasında ortaya çıkan dış uyaranlara (seyirci tepkileri, çevresel gürültü vb.) ve içsel süreçlere (kaygı, şüphe vb.) karşı bilinçli bir farkındalık geliştirmeyi gerektirir (Lin et al., 2016: 412). Mindfulness temelli müdahalelerin müzisyenlerin performans kaygısını azalttığı ve konsantrasyonu artırdığı çeşitli çalışmalarla kanıtlanmıştır (Özmenteş & Özmenteş, 2019: 108). Özellikle nefes odaklı mindfulness egzersizleri, icracıların sahne stresiyle başa çıkmalarında etkili bir araç olarak kullanılmaktadır.

Farkındalık eğitiminin müzikal performansa katkıları yalnızca kaygı yönetimiyle sınırlı değildir. Düzenli mindfulness pratiği yapan icracıların

müzikal ifade kalitesinde artış, teknik becerilerde daha az hata ve genel performans memnuniyetinde yükselme gözlemlenmiştir (Diaz, 2013: 76). Bu durum, mindfulness'ın icracıya kendi bedensel ve zihinsel süreçlerini daha iyi tanıma ve yönetme fırsatı vermesinden kaynaklanmaktadır. Müzik eğitimcileri, öğrencilerinin günlük çalışma rutinlerine kısa mindfulness egzersizleri ekleyerek bu becerilerin gelişimini destekleyebilirler.

2.2.13. Sağlık ve Performans

Çalgı icracıları için fiziksel ve zihinsel sağlık, performans kalitesini doğrudan etkileyen temel unsurlardandır. Uzun çalışma seansları ve tekrarlayan hareketler, özellikle yaylı çalgılar ve piyano gibi enstrümanlarda tendinit, karpal tünel sendromu ve sırt ağrıları gibi mesleki sağlık sorunlarına yol açabilmektedir (Zaza & Farewell, 1997: 203). Araştırmalar, profesyonel orkestra müzisyenlerinin %70'inden fazlasının kariyerleri boyunca en az bir kez performansla ilişkili fiziksel rahatsızlık yaşadığını göstermektedir (Ackermann et al., 2012: 45). Bu nedenle, doğru duruş tekniklerinin öğrenilmesi, düzenli molalar verilmesi ve hedefe yönelik egzersiz programlarının uygulanması, sakatlıkların önlenmesinde kritik rol oynamaktadır. Özellikle Alexander Tekniği gibi yöntemler, müzisyenlerin vücut kullanım bilincini geliştirerek performans sırasındaki gereksiz kas gerginliğini azaltmada etkili olmaktadır (Valentine et al., 1995: 112).

Zihinsel sağlık da en az fiziksel sağlık kadar önem taşımaktadır. Yoğun prova dönemleri ve sahne kaygısı, müzisyenlerde kronik stres, uyku bozuklukları ve tükenmişlik sendromu gibi sorunlara yol açabilmektedir (Kenny et al., 2014: 78). Performans öncesi ve sonrası uygulanabilecek nefes egzersizleri, meditasyon ve progresif kas gevşeme teknikleri, bu stresle başa çıkmada etkili yöntemler olarak öne çıkmaktadır (Lin et al., 2016: 415). Ayrıca, dengeli beslenme ve düzenli uyku alışkanlıkları hem fiziksel dayanıklılığı artırmakta hem de bilişsel işlevleri güçlendirerek müzikal performansı olumlu yönde etkilemektedir (Williamon, 2004: 98). Müzik kurumlarının, öğrenci ve profesyonel müzisyenler için sağlık seminerleri ve koruyucu fizyoterapi programları düzenlemesi, uzun vadeli kariyerlerin sürdürülebilirliği açısından büyük önem taşımaktadır.

3. Sonuç ve Öneriler

Çalgı eğitiminde performansı etkileyen faktörlerin incelenmesi, müzikal gelişimin çok boyutlu bir süreç olduğunu ortaya koymaktadır. İcracının müzikal yeteneği, fizyolojik ve psikolojik durumu, özgüveni, motivasyonu ve

farkındalık düzeyi gibi bireysel faktörlerin yanı sıra, eğitim ortamı ve sosyal çevre gibi dışsal faktörler de performansı şekillendirmektedir. Araştırmalar, bu faktörlerin birbiriyle dinamik bir etkileşim içinde olduğunu ve ancak bütüncül bir yaklaşımla ele alındığında yüksek performansın sürdürülebileceğini göstermektedir (Lehmann et al., 2007: 189). Bu nedenle, müzik eğitimcilerinin yalnızca teknik becerilere odaklanmak yerine, öğrencilerin bilişsel, duygusal ve fiziksel ihtiyaçlarını da göz önünde bulunduran bir eğitim modeli benimsemeleri gerekmektedir.

Performans kaygısı ve özgüven eksikliği gibi psikolojik engellerin aşılması için mindfulness temelli tekniklerin müfredata entegre edilmesi önerilmektedir. Nefes egzersizleri, mental prova ve meditasyon gibi uygulamalar, öğrencilerin sahne korkusuyla başa çıkmalarına ve konsantrasyonlarını geliştirmelerine yardımcı olabilir (Lin et al., 2016: 414). Ayrıca, öğretmenlerin öğrencilerine düzenli geri bildirim vermesi ve küçük başarılarını takdir etmesi, motivasyon ve özgüven artışını destekleyecektir (Zimmerman, 2000: 89). Bu yaklaşım, öğrencilerin uzun vadeli müzikal gelişimlerini sürdürmeleri için gerekli olan içsel motivasyonu korumalarına da katkı sağlayacaktır.

Fiziksel sağlığın korunması, çalgı eğitiminde genellikle göz ardı edilen ancak performansı doğrudan etkileyen bir diğer kritik faktördür. Uzun süreli çalışma seanslarında duruş bozuklukları ve tekrarlayan hareketlerden kaynaklanan sakatlıkların önlenmesi için, öğrencilere ergonomik çalışma teknikleri ve düzenli fiziksel egzersiz alışkanlıkları kazandırılmalıdır (Williamon, 2004: 97). Ayrıca, enstrüman çalarken doğru duruş ve el pozisyonlarının öğretilmesi, kas-iskelet sistemi rahatsızlıklarının önüne geçecek ve teknik becerilerin daha rahat geliştirilmesini sağlayacaktır.

İcra ortamının performans üzerindeki etkisi dikkate alınarak, öğrencilerin farklı akustik ve sosyal koşullarda deneyim kazanmaları sağlanmalıdır. Küçük ölçekli konserler, atölye çalışmaları ve grup performansları gibi etkinlikler, öğrencilerin sahne deneyimlerini artıracak ve performans kaygısını yönetme becerilerini geliştirecektir (Ginsborg, 2018: 135). Ayrıca, teknolojik imkanlardan yararlanarak sanal gerçeklik veya video kayıtları aracılığıyla performans simülasyonları oluşturmak, öğrencilerin kendilerini değerlendirmeleri ve gelişimlerini takip etmeleri için etkili bir yöntem olabilir. Bu uygulamalar, çalgı eğitiminin daha kapsayıcı ve sürdürülebilir bir hale gelmesine katkı sağlayacaktır.

Kaynakça

Ackermann, B., et al. (2012). Musculoskeletal pain and injury in professional orchestral musicians. *Medical Problems of Performing Artists,* 27(3), 44-51.

Akbaba, S. (2006). Eğitimde motivasyon. *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, (13), 343-361.

Bandura, A. (1997). Self-efficacy: The exercise of control. Freeman.

Biasutti, M. (2015). Pedagogical applications of improvisation. *Music Education Research,* 17(2), 175-192.

Braden, A. M., Osborne, M. S., & Wilson, S. J. (2015). Psychological intervention reduces self-reported performance anxiety in high school music students. *Frontiers in Psychology*, *6*, 195.

Burwell, K. (2005). A degree of independence: Teachers' approaches to instrumental tuition in a university college. *British Journal of Music Education,* 22(3), 199-215.

Cienniwa, P. (2014) *By Heart: The Art of Memorizing Music.* California: CreateSpace Independent Publishing.

Clark, T., & Williamon, A. (2011). Imagining the music. *Musicae Scientiae,* 15(3), 86-102.

Csikszentmihalyi, M. (1990*). Flow: The psychology of optimal experience.* Harper & Row.

Çimen, G. (2008). Konserde çalmaya hazırlık süreci. *Kastamonu Education Journal*, *16*(1), 297-302.

Davidson, J. W., & Good, J. M. M. (2002). Social and musical coordination between members of a string quartet. *Psychology of Music,* 30(2), 148-181.

Diaz, F. M. (2013). Mindfulness, attention, and flow during music listening. Psychology of Music, 41(1), 71-83.

Ericsson, K. A., Krampe, R. T., & Tesch-Römer, C. (1993). The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. *Psychological Review,* 100(3), 363-406.

Evans, P., & Bonneville-Roussy, A. (2016). Self-determined motivation for practice in university music students. *Psychology of music*, *44*(5), 1095-1110.

Gaunt, H. (2010). One-to-one tuition in a conservatoire: The perceptions of instrumental and vocal students. *Psychology of Music,* 38(2), 178-208.

Gellrich, M. (1991). *Piano technique: Coordination and beyond.* Schott Music.

Ginsborg, J. (2018). *Performing music research.* Oxford University Press.

Gordon, E. (2012). *Learning sequences in music: A contemporary music learning theory.* GIA Publications.

Hallam, S. (2010). *Music education: The role of affect.*

Jorgensen, H. (2004). Strategies for individual practice. In A. Williamon (Ed.), *Musical excellence: Strategies and techniques to enhance performance* (s. 85-103). Oxford University Press.

Jorgensen, E. R. (2008). *The art of teaching music*. Indiana University Press.

Kenny, D. T. (2011). *The psychology of music performance anxiety.* Oxford University Press.

Kenny, D. T., et al. (2014). Psychological well-being in professional orchestral musicians. *Psychology of Music,* 42(2), 210-232.

Kingsbury, H. (2001). *Music, talent, and performance: A conservatory cultural system.* Temple University Press.

Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., & Woody, R. H. (2007). *Psychology for musicians: Understanding and acquiring the skills*. Oxford University Press.

Levitin, D. J. (2006). This is your brain on music: The science of a human obsession. Dutton.

Lin, P. A., et al. (2016). Effects of mindfulness meditation on musicians' performance. *Frontiers in Psychology,* 7, 1-15.

Locke, E. A., & Latham, G. P. (2002). Building a practically useful theory of goal setting and task motivation: A 35-year odyssey. *American psychologist*, *57*(9), 705.

McCormick, J., & McPherson, G. E. (2003). The role of self-efficacy in musical performance. *Psychology of Music,* 31(3), 213-227.

McPherson, G. E., & Zimmerman, B. J. (2011). Self-regulation of musical learning: A social cognitive perspective. *In MENC handbook of research on music learning* (Vol. 2, pp. 130-175). Oxford University Press.

Özmenteş, S., & Özmenteş, G. (2019). Mindfulness in music performance. *Music & Science,* 2, 1-12.

Parncutt, R., & McPherson, G. E. (2002). *The science and psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning.* Oxford University Press.

Patston, T., & Osborne, M. S. (2016). The developmental features of music performance anxiety and perfectionism in school age music students. *Performance Enhancement & Health*, *4*(1-2), 42-49.

Persson, R. S. (1996). Brilliant performers as teachers: A case study of commonsense teaching in a conservatoire setting. *International Journal of Music Education,* 28(1), 25-36.

Rink, J. (2002). *Musical performance: A guide to understanding.* Cambridge University Press.

Ryan, R. M., & Deci, E. L. (2000). Self-determination theory. *American Psychologist,* 55(1), 68-78.

https://sozluk.gov.tr/

Şahin, N. H., & Yeniçeri, Z. (2015). "Farkındalık" Üzerine Üç Araç: Psikolojik Farkındalık, Bütünleyici Kendilik Farkındalığı ve Toronto Bilgece Farkındalık Ölçekleri. *Türk Psikoloji Dergisi*, *30*(76), 48-64.

Thompson, S., & Williamon, A. (2003). Evaluating evaluation: Musical performance assessment as a research tool. *Music Perception*, *21*(1), 21-41.

Watson, A. H. D. (2009). *The biology of musical performance.* Scarecrow Press.

Williamon, A. (2004). A guide to enhancing musical performance. *In Musical excellence: Strategies and techniques to enhance performance* (s. 87-106). Oxford University Press.

Wilson, G. D., & Roland, D. (2002). *The science and psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning.*

Valentine, E., et al. (1995). The effect of Alexander Technique on musicians' performance. *Psychology of Music,* 23(2), 110-125.

Yoshie, M., et al. (2009). Music performance anxiety. *Anxiety, Stress & Coping,* 22(4), 433-446.

Zaza, C., & Farewell, V. T. (1997). Musicians' playing-related musculoskeletal disorders. *Medical Problems of Performing Artists,* 12(3), 89-96.

Zimmerman, B. J. (2000). Self-efficacy: An essential motive to learn. *Contemporary Educational Psychology,* 25(1), 82-91.

BÖLÜM V

ÂŞIK MÜZİĞİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

An Evaluation On Aşik Music

Pelin DEMİRÇE ALTINTAŞ[1]

[1](Dr. Öğretim Üyesi), Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, Eskişehir
E-mail: paltintas@anadolu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-0938-4624

1. Giriş

Gelenek, geçmişten günümüze, kuşaktan kuşağa, nesilden nesile aktarılan bilgi, beceri ve değerler bütünüdür. Âşıklık geleneği içinde yer alan âşıklar da bu değerler bütünü içinde yer alan ve sözlü kültür ürünlerini yeni nesillere aktaran önemli icracılardır. Âşıklar, yaşadıkları toplumun içinde bulunduğu coşku, sevinç, acı gibi duygu ve düşünceleri, bunun yanında tarihsel ya da kültürel tüm konuları da eserlerine yansıtan halk ozanlarıdır. Cerrahoğlu (2011) âşıklar ile ilgili olarak; Orta Asya ozan-baksı geleneğinin bir devamı olarak 16. yüzyılda Anadolu'da ortaya çıkan âşıklık geleneği ve bu geleneğin temsilcisi âşıklar, kendi eski kültür değerlerini İslam medeniyeti ile birleştirerek yeni bir sanat ortamı ve sanatçı kimliği oluşturmuşlardır (s. 143) ifadelerini kullanmaktadır.

"Edebiyat ve müzik arasındaki ilişki "söz" ve "ses"in kardeşliğinden doğmuştur. En eski çağlardan beri bu iki sanat birbirini beslemiş, zenginleştirmiş, aralarında uzak ya da yakın sürekli bir etkileşim söz konusu olmuştur (Yücetoker ve Bahar, 2015: 1). Âşıklar da bu anlamda yazdıkları şiirleri, sesleri ile ezgiye dökerek içinde bulundukları duygu ve düşünceleri dinleyiciye aktarmaktadırlar.

Her Âşık doğduğu kültür ortamı içinde, etrafında oluşan gelenekler çerçevesinde, edindiği bilgi ve becerileri, ilk olarak yazdığı şiir sözlerinde, sonra ise sazında ve sesinde dile gelmektedir. Bu geleneğin temsilcileri olan

âşıklar ise; içinde yaşadıkları dönemin sosyo-kültürel değerlerini, siyasi olaylarını, günlük yaşamın güzelliklerini, toplumsal ve bireysel çarpıklıklarını en ince duyarlılıkla kendi bakış açılarından şiir formunda ortaya koyan, kültürü gelecek kuşaklara taşıyan kültür elçileridir (Irmak, 2017: 184). Âşıklar; abu anlamda saz ve seslerini bir araç olarak kullanmaktadır. Âşıklar; gelenek ve göreneklerimizin sözlü bir şekilde diğer nesillere aktarılması noktasında çok büyük önem taşımaktadır. Bu sebeple âşıkların yadsınamayacak kadar büyük görevleri ve türkülerinin de işlevleri olduğu aşikârdır.

Toplumun ön planında olan âşıklar çoğu zaman, onların duygu ve düşüncelerinin tercümanı olmuşlardır. "Malinowski; "Şüphesiz metin önemlidir fakat bağlamsız metin ölüdür" diyerek bir metni anlamada metin kadar o metnin üretim ve icra bağlamının da önemli olduğunu vurgulamıştır" (Irmak, 2017: 185). Âşıklar; yetiştikleri kültür ortamında öğrendiği usta malı eserleri, daha sonra kendi bilgi ve becerileri doğrultusunda geliştirerek yeni eserler yaratmaktadırlar. Üretilen eserler işlevleri bağlamında değerlendirilecek olursa; genellikle yaşadıkları olaylar ya da toplumun yaşadığı zorlukları gün yüzüne çıkartma çabası içindir, toplumun duyuramadığı seslerini kendileri vasıtasıyla duyurma çabasıdır. Üretilen metinlerin, icra olarak da sergilenmesi noktasında Âşıklar en güzel örneklerden sayılacaktır. Özdemir; (2020), "Geçmişte köy odaları, bey konakları, düğünler ve âşık kahvehaneleri gibi icra ortamlarında performans sergileyen âşıkların, 20. yüzyılda en yaygın olarak boy gösterdikleri icra zemini 'âşıklar bayramı' genel başlıklı etkinlikler olmuştur" (s. 202) ifadeleri ile âşıkların icra ortamları hakkında bilgi aktarmaktadır.

Bu çalışmada; âşıkların icra ettikleri eserlerin özelliklerin ortaya konulması amaçlanmıştır. Doküman analizi yönteminin kullanıldığı ve evrenini âşıkların oluşturduğu çalışmada örneklemi beş âşık oluşturmaktadır. Âşık Davut Sularî, Âşık Özlemî, Âşık Mahzuni Şerif, Âşık Daimî ve Âşık Kul Ahmet'in hayatları ve eserleri hakkında bilgiler verilmiştir. Ayrıca âşıklara ait, rastgele örneklem yöntemi ile belirlenen birer türkü müzikal-edebi anlamda incelenmiş ve elde edilen veriler, bulgular kısmında verilmiştir. "Nitel araştırmalarda rastgele örnekleme, evrendeki bütün öğelerin eşit ve bağımsız belirlenme ihtimalinin olduğu örnekleme yöntemidir" (Baltacı, 2018: 238).

2. Âşık Davut Sularî, Âşık Özlemî, Âşık Mahzuni Şerif, Âşık Daimî ve Âşık Kul Ahmet Örnekleminde Eserlerinin İncelenmesi

2. 1. Âşık Davut Sularî



Kaynak: https://www.belgeseltarih.com/ozlemle-andigimiz-asik-davut-sularî-ile-son-sohbet/

Pek çok Âşık ve ozana ev sahipliği yapan doğu Anadolu'nun Erzincan-Çayırlı İlçesi'nde 1925 yılında doğan Davut Sularî'nin asıl adı Davut Ağbabadır. Mahlası ise 'Sularî'dir. Ayar (2023) mahlas ile ilgili olarak farklı kaynaklarda benzer isimlerle, örneğin; "ikinci ad" veya "edebiyatta kullanılan isim" olarak tanımlanırken genellikle; şairlerin eserlerinde kendi gerçek isimleri yerine kullandıkları takma ad olarak tanımlandığını belirtmektedir (s.384).

"On yedi yaşında pir elinden dolu içerek "badeli âşıklar" kervanına katılan ozana, 22 yaşında babası tarafından "Dedelik" görevi verilmiştir" (Irmak, 2016: 981). Alevi-Bektaşi kültüründeki 'gezgin âşıklar kolu'nun son temsilcilerinden olan Âşık Davut Sularî, bu kolun son büyük ustalarından biri olarak kabul edilmektedir.

Konya Âşıklar Bayramı'na katılan Sularî, orada farklı âşıklar ile "Atışma", "Dudakdeğmez", "Taşlama" gibi türlerde karşılaşmalar gerçekleştirmiştir. Yurt içinde ve dışında pek çok seyahat fırsatı bulup mesleğini icra eden Sularî; Erzurum'da yine bir âşık icra ortamında söyleşirken rahatsızlanmış ve 18 Ocak 1985'te hayatını kaybetmiştir. Mezarı ise; Çakırlı'daki aile mezarlığındadır.

2.1.1. Eserleri

Aşağıda listelenen eserlerin tümünde Âşık Davut Sularî kaynak kişi olarak belirtilmektedir ve eserlerin tümünün yöresi Erzincan olarak geçmektedir.

TRT Rep. No:	**EZGİ ADI**	**DERLEYEN**
4204	Bana Bu İlmi İrfanı Veren	Turan Engin
5000	Benden Sorulursa Âşık Olanlar	Âşık Davut Sularî
4203	Ben Bir Güzel Sevdim Gönlüm İçinde	TRT M.Da.Bş. THM Md.
2743	Bugün Bayram Günü Derler	Sami Doğan Yılmaztürk
Rep. Dışı	Bu Yola Bağlandın İse	Banttan Yazıldı
Rep. Dışı	Dost Bağında Bir Gonca Gül	Kayıttan Yazıldı
Rep. Dışı	Dünya Arsızındır Fırsat Pirsizin	Kayıttan Yazıldı
Rep. Dışı	Efendiler Bağı	Kayıttan Yazıldı
Rep. Dışı	Elde Düğün Bayram Benim Neyime	-
Rep. Dışı	Gönül Defterini Açtım Okuram	Banttan Yazıldı
659	Kara Kaşlar Siyah Gözler Bedir Göze	Kubilay Dökmetaş
Rep. Dışı	Mihraci Nebiye Varam	-
Rep. Dışı	Necef Deryasından Bir Gemim Geldi (1)	Süleyman Yıldız
Rep. Dışı	Necef Deryasından Bir Gemim Geldi (2)	Kayıttan Yazıldı
Rep. Dışı	Sarı Çiçek Sarartıyi Dağları	Kayıttan Yazıldı
Rep. Dışı	Siyah Perçemini Dökmüş Yüzüne	TRT M.Da.Bş. THM Md.
2745	Ulu Dağlar Gibi Kar Olan Başım	Ayhan Çabuk
Rep. Dışı	Tercan Kapısından Gelen Bir Gelin	Kayıttan Yazıldı
3923	Vardım Kırklar Kapısına	Turan Engin
4095	Yaban Gülü Müsün Sarp Kayalarda	Ömer Şan

Tablo 1: Âşık Davut Sularî'ye Ait Eserler

2.1.2. "Ben Bir Güzel Sevdim Gönlüm İçinde" Adlı Âşık Müziği Eserinin Edebî ve Müzikal Değerlendirmesi

Ben bir güzel sevdim gönlüm içinde
Ayağı yok amma gözleri vardır
Dedim güzel nedir sendeki bu hal
Küsmesi yok amma nazları vardır
Al beni beni
Terketmem seni
Severdin hani

İlahi bu Davut Sularî tuhaf
Bir dükkân açmıştır (yar yar) kuyumcu sarraf
Gerçekleri oturur karşımda (yar yar) saf saf
Santur cümbüşü yok sazları vardır

Ezginin uyak şeması abcb - ddd – eeeb şeklindedir ve (6+5) duraklı 11'li hece ölçüsüyle yazılmıştır. Nakarat kısmı (3+2) 5'li hece ölçüsüyle yazılmıştır.

Şiirin uyak şeması ve hece ölçüsü incelendiğinde Âşık edebiyatı nazım biçimlerinden Türkü olduğu görülmektedir. Nazım türü olarak ise beşerî aşk ve sevgiden bahsetmesi nedeni ile Güzelleme'dir.

Eser seyir açısından çıkıcı ve inici seyir özelliği göstermektedir.

Eser dizi bakımından incelendiğinde ise Uşşak Dizisi özelliklerini taşıdığı görülmektedir.

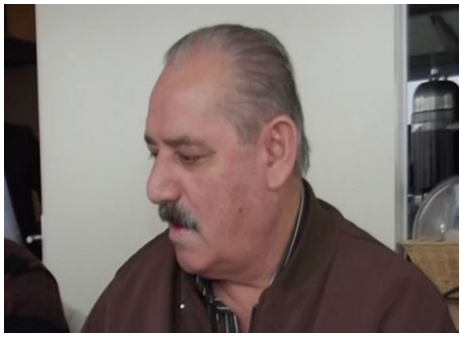
Eserin karar sesi La'dır. Güçlüsü ise Re sesidir.

Eserin saz bölümü nakarat bölümü ile başlamaktadır. Ayrıca eserin ikinci kıtasında terennüm olarak "yar yar" sözcükleri birinci kıtada "amma" ve "nedir" kelimelerinin iki kez söylenmesi ile çözülmüştür.

2.2. Âşık Özlemî

Amasya'nın Gümüşhacıköy ilçesine bağlı İmirler köyünde 1957 yılında doğan Âşık Özlemî'nin, asıl adı Muammer Badem'dir. Küçük yaşta köyüne gelen âşıklardan etkilenerek saza ve müziğe ilgi duymaya başlamıştır. Dönemin de diğer önemli âşıklarından olan Mahzunî Şerif ile tanışan Âşık Özlemî hem deyiş söyleme tarzı hem de konuları işleyişi bakımından Mahzuni geleneğini sürdürmüştür. Kendisinin tanınmasında büyük katkısı olan 'Değme Felek2 adlı eserinin Sabahat Akkiraz tarafından icra edilmesiyle birlikte ünü artmıştır. (Özer ve Topal, 2021: 656-657). Dolayısıyla Âşık Özlemî için Mahzuni Şerif ekolüne bağlı bir âşıktır.

Âşık Özlemî İstanbul-Okmeydanı'nda karşıdan karşıya geçerken geçirdiği trafik kazası nedeniyle hayatını kaybetmiş ve Gümüşhacıköy›de toprağa verilmiştir.



Kaynak: https://www.sarayozudernegi.com/SayfaDetay.aspx?fguid=0A55D85E-864E-4184-B8D3-6E11E0FF2DB8

2.2.1. Eserleri

TRT Rep. No:	EZGİ ADI	DERLEYEN
4250	Bugün Benim Efkârım Var	Sabahat Akkiraz
Rept. Dışı	Ömür Denen Uzun Yolda	Beste: Seyfi Alkan

Tablo 2: Âşık Özlemî'nin Eserleri

2.2.2. "Bugün Benim Efkârım Var" Adlı Âşık Müziği Eserinin Edebî ve Müzikal Değerlendirmesi

Bugün benim efkârım var zarım var
Değme felek değme telime benim
Gül yüzlü cananı elden aldırdım
Ecel oku değdi gülüme benim
Değme felek değme gülüme benim
Lokman hekim gelse almaz yarayı
Hilebaz dostunan açtık arayı
Ne köşkümü koydu nede sarayı
Değme felek değme telime benim
Özlemî'yem başım dumanlı dağlar
Gözlerin yaşlıda içim kan ağlar
Güz ayları geldi bozuldu bağlar
Hazan yeli değdi gülüme benim
Değme felek değme gülüme benim

Ezginin uyak şeması abcbb - dddb - eeebb şeklindedir ve (6+5) duraklı 11'li hece ölçüsüyle yazılmıştır. İlk mısra (4+4+3) 11'li hece ölçüsüyle yazılmıştır.

Şiirin uyak şeması ve hece ölçüsü incelendiğinde Âşık edebiyatı nazım biçimlerinden Ayaklı Koşma olduğu görülmektedir. Nazım türü olarak ise bir ölümün ardından duyulan derin üzüntüden bahsetmesi nedeni ile Ağıt'dır.

Eser seyir açısından inici ve çıkıcı seyir özelliği göstermektedir.

Eser dizi bakımından incelendiğinde ise Hicaz (Garip) Dizisi özelliklerini taşıdığı görülmektedir.

Eserin karar sesi La sesidir. Güçlüsü ise Re sesidir.

Eserin saz kısmı ile nakarat kısmı ezgi olarak aynı gibi görünse de tartımlarında küçük değişiklikler yapıldığı görülmüştür.

2.3. Âşık Mahzuni Şerif



Kaynak: https://www.turkudostlari.net/kimdir.asp?kim=35

Yakın dönem Âşık Tarzı Şiir Geleneğinin önemli âşıklarından biri olan Âşık Mahzuni Şerif; 1939 yılında Kahramanmaraş-Afşin'de dünyaya gelmiştir. Âşıklık geleneğinden beslenen Âşık Mahzuni Şerif şiir okumaya ve saz çalmaya çok küçük yaşlarda başlamıştır. (Yücel, 2021: 198-199). Ozanın kendine özgü bir üslup içinde oluşturduğu sanatını, yaşadığı dönemin sosyal ve siyasi atmosferi şekillendirmiş, onun şiir evreninin temelini oluşturmuş ve bu durumu eserlerine de yansıtmıştır.

Mahzuni Şerif, belirli bir "kol"dan ziyade, günümüzde kendi başına bir ekol olarak kabul edilmektedir. 20. yüzyıl halk ozanlığının ve Alevi-Bektaşi deyiş geleneğinin en büyük yenilikçilerinden olan Âşık Mahzunî Şerif, geleneksel formları korumakla birlikte, şiirlerine getirdiği güçlü sosyal, politik ve eleştirel içerikle "toplumcu halk ozanı" kimliği ile birlikte anılmaya başlamıştır. Bu nedenle kendisini günümüz icracıları ve dinleyenleri, belirli bir kola değil, kendi ekolünü yaratmış modern bir usta olarak tanımlamaktadır.

2.3.1. Eserleri

Aşağıda listelenen eserlerin tümünde Âşık Mahzuni Şerif kaynak kişi olarak belirtilmektedir ve eserlerin tümünün yöresi Kahramanmaraş olarak geçmektedir.

TRT Rep. No:	EZGİ ADI	DERLEYEN
Rept. Dışı	Bana Yücelerden Seyreden Dilber	Banttan Yazıldı
4198	Bugün Ben Şahımı Gördüm	Banttan Yazıldı
Rept. Dışı	Ben Ağlamam 10 Kasım'da	Kayıttan Yazıldı
Rept. Dışı	Ben De Bir İnsan Oğluyum	Banttan Yazıldı
Rept. Dışı	Bende Eyyub'un Sabrı Yok	Kayıttan Yazıldı
Rept. Dışı	Binboğa'ya Bin Kar Yağmış Kalkmıyor	Kayıttan Yazıldı
Rept. Dışı	Bir Elinde Kadeh Var (Zevzek)	Kayıttan Yazıldı
Rept. Dışı	Bu Yıl Benim Yeşil Bağım Kurudu	Banttan Yazıldı
Rept. Dışı	Bütün Karanlığın Ulu Güneşi (Öğretmenim)	İ. Can Demircioğlu
Rept. Dışı	Ceyhan Suyu Gibi Bahar Ayında	Banttan Yazıldı
Rept. Dışı	Dokunma Keyfine Yalan Dünyanın	Banttan Yazıldı
Rept. Dışı	Ey Erenler Bir Kamile Danıştım	Banttan Yazıldı
Rept. Dışı	Gücenme Ey Sofu Baba	Banttan Yazıldı
Rept. Dışı	Güvenme Dünyada Malım Var Diye	Kayıttan Yazıldı
Rept. Dışı	Hele Bak Saçlarıma	Kayıttan Yazıldı
3999	İşte Gidiyorum Çeşm-İ Siyahım	Plâktan Yazıldı
Rept. Dışı	Kara Gözlü Nazlı Dilber	Kayıttan Yazıldı
Rept. Dışı	Karaman'ın Koyunu	Kayıttan Yazıldı
Rept. Dışı	Karlı Dağlar Kara Bulut İçinde	Kayıttan Yazıldı
2855	Kanadım Deydi Sevdaya	N. Coşkun Özgül
Rept. Dışı	Kırma Hatırımı Gül Yüzlüm Benim	Banttan Yazıldı
Rept. Dışı	Kirvem Bu Yıl Bu Dağlarda	Kayıttan Yazıldı
3665	Körpe İken Kırdın Felek Dalımı	Yıldıray Çınar
Rept. Dışı	Köşkün Sarayın Yıkılsın	Kayıttan Yazıldı
Rept. Dışı	Meğer Susuz Kalır İmiş	Banttan Yazıldı
Rept. Dışı	Mevlam Bana Ömür Vermiş Boşu Boşuna	Banttan Yazıldı
Rept. Dışı	Parsel Parsel Eylemişler Dünyayı	Kayıttan Yazıldı
Rept. Dışı	Sana Hasret Sana Vurgun Gönlümüz	Kayıttan Yazıldı
Rept. Dışı	Seyyah Olup Pazar Pazar Dolaştım	Kayıttan Yazıldı
Rept. Dışı	Tarlanın Taşı Çokmuş	Kayıttan Yazıldı
4161	Tükenmek Bilmiyor Kara Günlerim	Yıldıray Çınar

Tablo 3: Âşık Mahzuni Şerif'in Eserleri

2.3.2. "İşte Gidiyorum Çeşm-i Saiyahım" Adlı Âşık Müziği Eserinin Edebî ve Müzikal Değerlendirmesi

İşte gidiyorum çeşm-i siyahım
Önümüzde dağlar sıralansada
Sermayem derdimdir servetim ahım
Karadıkça bahtım karalansada
Haydi dolaşalım yüce dağlarda
Dost beni bıraktı ah ile zarda
Ötmek istiyorum viran bağlarda
Ayağıma cennet kiralansada
Bağladım canımı zülfün teline
Sen beni bıraktın elin diline
Güldün Mahzuni'nin garip haline
Mervan'ın elinden parelensede

Ezginin uyak şeması abab-cccb-dddb şeklindedir ve (6+5) duraklı 11'li hece ölçüsüyle yazılmıştır.

Şiirin uyak şeması ve hece ölçüsü incelendiğinde Âşık edebiyatı nazım biçimlerinden Koşma olduğu görülmektedir. Nazım türü olarak ise sevgiliye sitemkâr bir dille hitap edilmesi sebebi ile Güzelleme'dir.

Eser seyir açısından inici seyir özelliği göstermektedir.

Eser dizi bakımından incelendiğinde Hüseyni Dizisi özelliklerini taşıdığı düşünülmektedir.

Eserin karar sesi La'dır. Güçlüsü ise Mi sesidir.

2.4. Âşık Daimî



Kaynak: https://www.alevihaber.com/asik-daimiyi-saygiyla-aniyoruz-11960h.htm

Aslen Erzincan-Tercan'lı olan âşık 1932 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Saz şairi olan dedeleri sayesinde küçük yaşta saz çalıp söylemeyi öğrenmiş ve kısa sürede kendi deyişlerini seslendirmeye başlamıştır. Mahlasını alış şekli ile ilgili iki farklı görüş bulunmaktadır. Bunlardan ilki rüyasında bir pirin ona bade vermesi ve 'Dâim olasın' demesi sebebi ile Dâimî' mahlasını almasıdır. Bir diğer görüş ise dönemin önemli şahsiyetlerinden biri sayılan Erzincan Çayırlı Başköylü Hasan Efendi'den aldığı ile ilgilidir (Yaşar ve Karataş, 2022: 33-35)

Âşık Daimî, Davut Sularî gibi isimlerle birlikte Erzincan ve çevresi âşıklık geleneği içerisinde değerlendirilmektedir. Kendine has üslubu ve besteleriyle usta bir âşık olarak kabul edilmektedir.

2.4.1. Eserleri

Aşağıda listelenen eserlerin tümünde Âşık Daimî kaynak kişi olarak belirtilmektedir ve eserlerin tümünün yöresi Erzincan olarak geçmektedir.

TRT Rep. No:	EZGİ ADI	DERLEYEN
662	Âşıklar Neylesin Seni	Muzaffer Sarısözen
Rept. Dışı	Bir Gerçeğe Bel Bağladım Erenler	Kayıttan yazıldı
2468	Bir Seher Vaktinde İndim Bağlara	TRT İzmir Rad. THM Md.
3038	Bugün Ben Güzele Vardım	Nida Tüfekçi
4150	Bugün Bize Pir Geldi	TRT M. Da. Bş. THM Md.
3769	Bugün Canan Geldi Bize	TRT M. Da. Bş. THM Md.
3652	Bunca Kahrı Bunca Derdi	Plâktan yazıldı
4144	Coşar Koç Yiğitler	TRT M. Da. Bş. THM Md.
2303	Dostun Bahçasına Bir Hoyrat Girmiş	TRT İstanbul Rad. THM Md.
Rept. Dışı	Eğer Dostlar Bir Olmazsak	Kayıttan yazıldı
3404	Ela Gözlü Pirim Geldi	Şenel Önaldı
Rept. Dışı	Elma Elmaya Benzer	Kayıttan yazıldı
2500	Eşrefoğlu Al Haberi	TRT İzmir Rad. THM Md.
3131	Ey Şahin Bakışlım	Nida Tüfekçi
57	Ezel Bahar Olmayınca	TRT İstanbul Rad. THM Md.
Rept. Dışı	Felek ile Şu Cihanı Bölüştük	TRT İstanbul Rad. THM Md.
2774	Geçti Gitti Vatanına Yurduna	Ali Rıza Gündoğdu
3787	Gitme Durnam Gitme	Adnan Ataman
4005	Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde	Plâktan yazıldı
Rept. Dışı	Kainatın Aynasıyım	-
4070	Kâinatta Bir Zerreyim	Banttan yazıldı
3190	Menzil Almak İster İsen	Turan Engin
2649	Ne Ağlarsın Benim Zülfü Siyahım	Mine Yalçın
4078	Sabah Namazında Kalktım Kozan'dan	Banttan yazıldı
13	Seherde Bir Bağa Girdim	Nida Tüfekçi
3764	Sevdiğim Yüzünden Kaldır Nikabı	TRT M. Da. Bş. THM Md.
4211	Şu Sinemde Yarelerim Sızılar	Turan Engin

Tablo 4. Âşık Daimî'nin Eserleri

2.4.2. "Ne Ağlarsın Benim Zülfü Siyahım" Adlı Âşık Müziği Eserinin Edebî ve Müzikal Değerlendirmesi

Ne ağlarsın benim zülfü siyahim
Bu da gelir bu da geçer ağlama
Göklere erişti figânım ahım
Bu da gelir bu da geçer ağlama
  Bir gülün çevresi dikendir hardır
  Bülbül har elinden ah ile zardır
  Ne olsa da kışın sonu bahardır
  Bu da gelir bu da geçer ağlama
Daimi'yim her can ermez bu sırra
Gerçek kâmil olan yeter o nura
Yusuf sabır ile vardı Mısır'a
Bu da gelir bu da geçer ağlama

Ezginin uyak şeması abab – cccb– dddb şeklindedir. (4+4+3) ve (6+5) duraklı 11'li hece ölçüsüyle yazılmıştır.

Şiirin uyak şeması ve hece ölçüsü incelendiğinde Âşık edebiyatı nazım biçimlerinden Koşma olduğu görülmektedir. Nazım türü olarak ise sabır ve umut gibi kavramları öğütlemesi sebebi ile Nasihat'dir.

Eser seyir açısından inici seyir özelliği göstermektedir.

Eser dizi bakımından incelendiğinde Hüseyni Dizisi özelliklerini taşıdığı görülmektedir. Sol sesi ile başlamış olması sebebi ile Gerdaniye Dizisi de diyebiliriz. Eserin karar sesi La'dır. Güçlüsü ise Re sesidir.

Eserin saz kısmı ile nakarat kısmı ezgi olarak aynıdır. Ancak tartımlarında küçük değişiklikler yapıldığı görülmüştür.

2.5. Âşık Kul Ahmet

1932'de Maraş'ın Pazarcık ilçesine bağlı Bozlar köyünde doğan Âşık Kul Ahmet'in asıl adı Ahmet Kartalkanat'tır. 15 yaşında saz çalıp deyişler söylemeye başlayan Âşık Kul Ahmet pek çok yer gezerek Âşık Veysel gibi büyük ustalarla dostluk kurmuştur. Anadolu'yu ve Avrupa'yı dolaşarak büyük beğeni toplayan âşık; şiirlerinde genellikle tabiat, güzellik, ahlak ve insani duyguları işlemiştir. 16 Temmuz 1996'da vefat etmiştir (Akın, 2019).



Kaynak: https://www.salihbora.com/sanatcilarimiz/gonul-verenlerimiz/asik-kul-ahmet/

2.5.1. Eserleri

Aşağıda listelenen eserlerin tümünde Âşık Kul Ahmet kaynak kişi olarak belirtilmektedir ve eserlerin tümünün yöresi Kahramanmaraş olarak geçmektedir.

TRT Rep. No:	**EZGİ ADI**	**DERLEYEN**
Rept. Dışı	Dedim Kaşın Zülfikar mı Dedi Yoh Yoh	-
808	Seher Yeli Nazlı Yare (1)	Arif Sağ
Rept. Dışı	Seher Yeli Nazlı Yare (2)	-

Tablo 5: Âşık Kul Ahmet'in Eserleri

2.5.2. "Seher Yeli Nazlı Yâre" Adlı Âşık Müziği Eserinin Edebî ve Müzikal Değerlendirmesi

Seher yeli nazlı yare
Bildir beni bildir beni
Düşmüşem elden ayaktan
Kaldır beni kaldır beni
Söyle güzeller şahına
Yüz süreyim dergahına
Zehir olam kadehine
Doldur beni doldur beni
Kul Ahmet'im gönül versem

El vurup gülünü dersem
Senden gayrı yar seversem
Öldür beni öldür beni

Ezginin uyak şeması abcb - dddb - eeeb şeklindedir. (4+4) ve (3+5) duraklı 8'li hece ölçüsüyle yazılmıştır.

Şiirin uyak şeması ve hece ölçüsü incelendiğinde Âşık edebiyatı nazım biçimlerinden Semaî olduğu görülmektedir. Nazım türü olarak ise beşerî aşka duyulan özlemi anlatması sebebi ile Güzelleme'dir.

Eser seyir açısından inici ve çıkıcı seyir özelliği göstermektedir.

Eser dizi bakımından incelendiğinde Hüseyni Dizisi özelliklerini taşıdığı görülmektedir.

Eserin karar sesi La'dır. Güçlüsü ise Si sesidir.

Eserin saz kısmı nakarat kısmından başlamaktadır.

3. SONUÇ

Âşıklık geleneği, Türk halk kültürünün yaygınlaşması ve yeni nesillere aktarılması noktasında büyük önem taşımaktadır. Bu önemli görevi gelenek içinde var olan, yetişen âşıklar üstlenmiştir. Bu çalışmada küçük bir örneklem alınan ve değerlendirilen eserler bağlamında aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır. Seçilen eserler edebi ve müzikal anlamda ele alınmış ve tüm değerlendirmeler bu bağlamda yapılmıştır. Ayrıca tüm sonuçları içeren bir tablo da eklenmiştir.

Sonuç olarak;

- Nazım türleri ve biçimleri belirlenmiş ve âşıkların sözlerin yazımında nazım türlerine uygun bir biçimde eserlerini ele aldıkları,
- İncelenen eserlerin, Koşma, Ayaklı Koşma, Türkü ve Semaî gibi farklı nazım biçimlerinin olduğu,
- Nazım türü olarak ise Güzelleme, Ağıt ve Nasihat gibi faklı nazım türlerinden oluştuğu,
- Eserlerin genelinde icrayı bozmayan ve ezgi içerisinde söz ve müzik ilişkisi örneğini gösteren terennümlere rastlanıldığı,
- Terennümlerin; ezgilerin gidişatını bozmadığı ve eserlere ahenk kattığı,
- İnceleme yapılan eserlerin âşık müziği olarak değerlendirilmelerinde en can alıcı ve belirleyici özelliğin, son mısralarda karşılaşılan Mahlas kullanımı olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

ESER ADI	KAYNAK KİŞİ YÖRESİ NOTAYA ALAN	NAZIM ŞEKLİ TÜRÜ KONUSU	ESERİN MAKAMSAL YAPISI SEYRİ	ESERİN KARAR SESİ GÜÇLÜSÜ	TERENNÜM	MAHLAS
"Ben Bir Güzel Sevdim Gönlüm İçinde" Âşık Davut Sularî	Âşık Davut Sularî Erzincan Süleyman Yıldız	Türkü Güzelleme (Aşk-Sevda)	Uşşak Çıkıcı-İnici	Karar sesi: La Güçlüsü: Re	Amma, nedir, yar yar… gibi terennümler mevcuttur.	Kullanmıştır
"Bugün Benim Efkârım Var" Âşık Davut Sularî	Âşık Davut Sularî Amasya Altan Demirel	Ayaklı Koşma Ağıt (Sevgiliye sitem)	Hicaz (Garip) Çıkıcı-İnici	Karar sesi: La Güçlüsü: Re	Dost dost… gibi terennümler mevcuttur.	Kullanmıştır
"İşte Gidiyorum Çeşm-i Siyahım" Âşık Mahzuni Şerif	Âşık Mahzuni Şerif Kahramanmaraş Ahmet Günday	Koşma Güzelleme (Sevgiliye sitem)	Hüseyni İnici	Karar sesi: La Güçlüsü: Mi	-	Kullanmıştır
"Ne Ağlarsın Benim Zülfü Siyahım" Âşık Daimî	Âşık Daimî Erzincan Mine Yalçın	Koşma Nasihat (Öğüt verme)	Hüseyni İnici	Karar sesi: La Güçlüsü: Re	-	Kullanmıştır
"Seher Yeli Nazlı Yâre" Âşık Kul Ahmet	Âşık Kul Ahmet K. Maraş Adnan Ataman	Semaî Güzelleme (Aşk-Sevda)	Hüseyni İnici-Çıkıcı	Karar sesi: La Güçlüsü: Si	Beni beni… gibi terennümler mevcuttur.	Kullanmıştır

Tablo 6: Sonuçların Birlikte Yer Aldığı Tablo

KAYNAKÇA

Akın, B. (2019, 25 Nisan). *Kul Ahmet, Ahmet Kartalkanat,* Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü.

https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/kul-ahmet-ahmet-kartalkanat

Ayar, M. (2023). Tekke şiirinin mahlaslarındaki rol ve kimlik değişmeleri üzerine bir inceleme. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, 7*(1), s. 382-401. https://doi.org/10.34083/akaded.1263244

Baltacı, A. (2018). Nitel araştırmalarda örnekleme yöntemleri ve örnek hacmi sorunsalı üzerine kavramsal bir inceleme. *BEÜ SBE Derg.,7*(1), s. 231-274.

Cerrahoğlu, M. (2011). "Âşıkların Sosyokültürel Hayattaki Yeri ve Önemi/ Bir Örneklem Olarak Derdiçok. *Folklor/Edebiyat Dergisi 3*

Irmak, Y. (2016). Erzincanlı Bir Âşık: Davut Sulari'nin Şiirlerinde Alevilik ve Bektaşilik Öğretisi. *Uluslararası Erzincan Sempozyumu, Cilt 1,* s. 981-990.

Irmak, Y. (2017). İşlevsel halkbilimi kuramına göre âşık mahzuni şerif'in şiirlerinde tespit edilen yeni işlevler. *Studies Of The Ottoman Domain / Cilt 7,* Sayı 12, s. 183-212.

Özdemir, E. (2020). Âşıklık geleneği, âşık müziği ve Alevilik, *Uluslararası Halkbilim Araştırmaları Dergisi, 3*(4), s. 194-215.

Özer, Ş., & Topal, M. (2021). Âşıklık geleneği ve geleneğin çerağlarından Amasyalı Âşık Özlemî. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 14*(34), s. 652-665. https://doi.org/10.12981/mahder.869864

Yaşar, S.&Karataş, C. (2022). Âşık Daimi'nin hayatı ve eserleri üzerine bir inceleme. *Turkish Culture And Hacı Bektas Veli Research Quarterly, Issue 104,* s. 29-51.

Yücel, H. (2021). Âşık Mahzunî Şerif Türkülerinde Toplumsal Olayların İzâhı. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi,* Yıl: 8, Sayı: 54, Ekim 2021, s. 196-224. ISSN: 2149-0821 Doi Number: http://dx.doi.org/10.29228/SOBIDER.53945

Yücetoker, İ., & Bahar, M. (2015). Cumhuriyet döneminde şiir ve müzik: âşıklık geleneği. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, 1*(1), 1-16.

BÖLÜM VI

VİYOLONSELİN ON DOKUZUNCU YÜZYILDAKİ GELİŞİMİ

The Cello and its Development in the Nineteenth Cenntury

Zaliha Didem ERKEN

(Prof.), Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Müzik,
E-mail: didemerken@hotmail.com
ORCID: 0000-0002-8260-8233

1. Giriş

Bu çalışma, viyolonselin on dokuzuncu yüzyıl boyunca geçirdiği dönüşümü, yapısal değişikliklerden solo ifade için kullanılan bir enstrüman haline gelişine kadar olan süreci kapsamlı bir şekilde araştırmayı amaçlamaktadır. Bu araştırma, çalgı bilimi, performans pratiği çalışmaları ve tarihsel müzikolojiyi kapsayan disiplinler arası bir analiz yoluyla, viyolonselin gelişiminin sadece yapımındaki teknik yeniliklerden ibaret olmadığını, aynı zamanda Romantizmin daha geniş estetik bakış açısını yansıtan derin bir sanatsal dönüşüm olduğunu ortaya koymaktadır.

Araştırma, bu dönüşümü kolaylaştırmak için üç temel faktörün bir araya geldiğini tespit etmektedir: Enstrüman yapımında standartların oluşması, özellikle Stradivari'nin 'B' modelinin yaygın olarak kabul edilişi; pik (destek çubuğu) ve Tourte'nin devrimci yay tasarımı gibi yapısal yeniliklerin uygulanması ve virtüöz icracılar ile Romantik besteciler arasındaki organik ilişki aracılığıyla repertuvarın genişlemesi. Bu etkileşimli gelişim çerçevesi, teknolojik ilerlemelerin doğrudan yeni ifade olanaklarını nasıl mümkün kıldığını, bunun da karşılığında daha fazla teknik iyileştirmeye ihtiyaç duyduğunu ve bu karşılıklı sürecin o dönemdeki enstrüman evriminin karakteristiği olduğunu ortaya koymaktadır.

Bu çalışma, viyolonselin on dokuzuncu yüzyıldaki dönüşümünü, Romantik estetiğin daha geniş bağlamına konumlandırmakta ve enstrümanın gelişiminin,

dönemin eğilimi olan yoğun duygusal ifade, teknik virtüözlük ve solo icracının yükselişine nasıl cevap verdiğini göstermektedir. Literatür taramasından elde edilen bilgiler, viyolonselin evriminin, değişen performans bağlamlarıyla, özellikle halka verilen konser kültürünün genişlemesi ve daha büyük salonlarda daha fazla sese duyulan ihtiyaçla ayrılmaz bir şekilde bağlantılı olduğu iddiasını desteklemektedir.

Bununla birlikte, bu araştırma, bestecilikteki yenilikleri enstrümanın gelişiminden üstün gören geleneksel düşünceye meydan okuyarak devam eden müzikolojik söyleme katkıda bulunmaktadır. Romberg, Servais ve Popper gibi icracı-bestecilerin incelenmesi yoluyla çalışma, pratik performans kaygılarının hem enstrümanın fiziksel özelliklerini hem de repertuvarını nasıl şekillendirdiğini göstermektedir. Ortaya çıkan teknik çalışmalar ve eserler sadece modern viyolonsel tekniğini oluşturmakla kalmamış, aynı zamanda günümüzde varlığını sürdüren performans geleneklerini de oluşturmuştur.

Çalışmanın bulguları, araştırmanın birkaç alanı için önemli sonuçları beraberinde getirmiştir. Bu bulgular, icracıların sosyal ve estetik faktörlerin enstrüman tasarımını nasıl etkilediğini anlaması için bir model sağlarlar. Performans pratiği araştırmacıları için, modern viyolonsel tekniğinin tarihsel gelişimine bir kılavuz oluştururlar. Müzik tarihçileri için ise, Romantik dönemde teknolojik yenilik ve sanatsal ifade arasındaki karmaşık etkileşimi aydınlatırlar.

Sonuç olarak bu araştırma, enstrüman gelişiminin hem müzikal değişimin bir nedeni hem de sonucu olarak ele alınması gerekliliğini vurgulamakta, on dokuzuncu yüzyıl viyolonselini, teknik unsurların ve sanatsal pratiğin birbirini karşılıklı olarak nasıl etkilediğine dair örnek bir çalışma olarak sunmaktadır. Çalışma, özellikle enstrüman yapımındaki ve performans pratiğindeki bölgesel çeşitliliklerin karşılaştırmalı çalışmalarına ve yirminci yüzyıl modernizminin on dokuzuncu yüzyıl temelleri üzerine nasıl inşa edildiğine dair araştırmalara duyulan ihtiyaç olmak üzere, gelecekteki araştırmalar için öneriler sunmaktadır.

Bu çalışma, viyolonselin on dokuzuncu yüzyıldaki dönüşümünü incelemek için çalgı bilimi, tarihsel müzikoloji ve performans pratiği çalışmalarını bir araya getiren disiplinler arası bir yaklaşımı benimsemektedir. Araştırma, birincil ve ikincil kaynakların, performans analizlerinin (örneğin, Romberg, Duport), müzikal eleştirilerin, bestecilerin yazışmalarının ve müzikal partisyonların niteliksel analizine dayanmaktadır. Analitik çerçeve, Stradivari 'B' modeli standardizasyonu, pik kullanımının benimsenmesi, Tourte yay tasarımı gibi yapısal yeniliklerin karşılaştırmalı çalgı bilimsel analizini ve bu gelişmelerin Romantik estetik ve genişleyen konser kültürü içindeki duygusal ifade gücü ve virtüözlük gibi tarihsel bağlamlarını kapsamaktadır.

Bu araştırma, coğrafi olarak 1780-1900 döneminde Orta Avrupa'ya odaklanmakta ve viyolonselin evrimini tanımlayan teknolojik ilerlemeler, ifade kabiliyetleri ve repertuvar genişlemesi arasındaki diyalektik ilişkiyi sistematik olarak incelemektedir.

2. Viyolonselin 18. ve 19. Yüzyıllardaki Evrimi ve Farklılaşması

On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda beste yapmak ve icra etmek, enstrümanlarla ve yay tasarımındaki yeniliklerle bağlantılıydı. Ciddi icracılar, enstrümanlarını müzikal zevklerdeki değişime daha duyarlı hale getirecek yöntemler aramaya devam ettiler. Bir enstrümanın bir parçası ya da özelliği değiştirildiğinde, genellikle yayda veya enstrümanın başka bir bölümünde başka bir değişiklik gerekli hale geldi. Bu değişiklik daha sonra başka bir değişikliğe neden olurdu ve bu böyle devam ederdi. On sekizinci yüzyıldan itibaren hala iki farklı viyolonsel çalma stili vardı. On dokuzuncu yüzyılda birbirinden az da olsa farklı boyutlarda iki viyolonsel türü vardı. Bunlardan biri, bas veya kilise bası olarak adlandırılan, daha büyük boyuttaydı ve eşlik enstrümanı olarak kullanılıyordu; diğeri ise viyolonsel olarak adlandırılıyordu ve solo enstrüman olarak kullanılıyordu. Her ne kadar iki farklı terim kullanılsa da, temelde aynı enstrümandı. Aralarındaki farklar, enstrümanların rolleri, boyutları ve telleri gibi bazı yapısal farklılıklardı.

Daha büyük telli enstrümanlar, yaygın olarak "bas" olarak anılırdı ve daha kalın tellerle donatılırdı. Bu daha kalın teller, daha derin, daha yankılı bir ses yaratırdı, ancak aynı zamanda tuşelerin üzerinde daha yüksekte kaldıkları için kontrolü zorlaştırır ve daha yavaş tepki verir hale getirirdi. Buna karşılık, viyolonsel gibi solo enstrümanlar daha ince tellerle donatılırdı. Bunlar, daha hızlı tepki süresine izin verirdi, ancak buna karşılık daha narin ve daha az güçlü bir ton üretirlerdi. Bu dönemde, enstrümanın orkestra ve solo versiyonları arasındaki ayrım belirsizliğini korudu. Sonuç olarak, on dokuzuncu yüzyılın başındaki yazarların hala "bas" ve "viyolonsel" arasındaki farkı açıklığa kavuşturmaları gerekmiştir. Bréval 1804'te şunları yazmıştır: "Bizim için bas, viyolonselle aynı enstrüman olsa da, şu farkla ele alınır; bas denildiği zaman sınırlı bir registeri kapsayan, eşlik eden parti anlaşılır, viyolonsel ise, daha kapsamlı bir registeri içeren ve aynı zamanda hem eşlik hem de solo partiyi çalabilen enstrüman olarak anlaşılır. Ancak burada bas ve viyolonselin aynı şey olduğu konusunda net bir anlayış kabul edeceğiz." (Walden, 2004, s.52). Paris Konservatuvarı'ndaki eğitimciler de iki farklı kullanım arasındaki farkı netleştirmek istemişlerdir: "Bu çalışmada "Bas" iki farklı açıdan ele alınmıştır:

ilk olarak, viyolonsel olarak adlandırılan solo parti ve yaygın olarak bas olarak adlandırılan eşlik partisi." (age. s.52).

Viyolonselin temel tasarımı, on sekizinci yüzyılda kullanılanlara göre çok az değişerek on dokuzuncu yüzyıla taşındı. On dokuzuncu yüzyıl viyolonsel üreticileri, öncelikle eski İtalyan modellerini, özellikle de Stradivari'nin 'B' modelini örnek almaya devam ettiler. Stradivarius, 1680 ile 1707 yılları arasında, yüksek kavisli arka ve ön kısımlara sahip otuz kadar enstrüman yaptıktan sonra viyolonselin boyutu ve ölçüleri üzerinde denemeler yapmaya başladı. 1707'den sonra tanıtılan 'B' formu viyolonsel, kariyerinin büyük başarılarından biriydi ve özellikle on dokuzuncu yüzyılda üreticiler için önemli bir örnek teşkil etti. Daha kısa ve dar olan Stradivarius 'B' formu viyolonsel, 76 cm gövde uzunluğuna sahipti. Maksimum genişliği kırk üç cm idi. Stradivarius'un 'B' ölçüleri, gövde ölçüleri hala önemli ölçüde değişiklik gösterse de, on dokuzuncu yüzyılda standart ölçü haline geldi (Tablo 1), (Dilworth, 1999, s.10).

Tablo 1: Stradivarius 'B' Form Ölçüleri

Gövde uzunluğu	756 mm
Üst kasa genişliği	342 mm
Orta kasa genişliği	229 mm
Alt kasa genişliği	437 mm
Sap tarafındaki kenar yüksekliği	117 mm
Pik tarafındaki kenar yüksekliği	123 mm
Eşik ile üst eşik arasındaki uzunluk	400 mm
Salyangoz uzunluğu	205 mm
Salyangoz maksimum genişliği	68 mm

(Dilworth, 1999, p.10)

On dokuzuncu yüzyılda viyolonselin solo enstrüman olarak rolü arttıkça, daha küçük boyutlu enstrümanlar çok daha yaygın hale geldi. Küçük boy viyolonsel, perdeler arasındaki daha küçük mesafe nedeniyle, sol eldeki gerginliği giderdiği ve icracıya büyük çeviklik verdiği için solo icracılar için uygundu. Enstrümanın rezonansından, özellikle iki alt telde ödün verilmiş olsa da, solo çalma hala çoğunlukla iki üst telde yoğunlaşmaktadır.

Lutiyeler tarafından Stradivarius ölçülerinin yaygın olarak benimsenmesi, viyolonselin solo enstrüman olarak gelişen rolüyle birleşince, tüm büyük tasarımlı viyolonsellerin daha küçük modele uyacak şekilde modifiye edilmesi gerektiği varsayımını destekledi. Sonuç olarak, erken dönem viyolonsellerin

çoğunluğu önemli derecede küçültmeler geçirdi. Bu değişiklikler genellikle titiz bir standardizasyon olmadan, her yapımcının kendi yorumunu ve tekniklerini uyguladığı şekilde gerçekleştirildi. Sonuç olarak, bu modifikasyonların kalitesi ve sonuçları, işi yapan lutiyeye bağlı olarak önemli ölçüde değişiklik gösterdi. Çoğu zaman bu tür müdahaleler, orijinal enstrümanların hem yapısal bütünlüğüne hem de otantik akustik özelliklerine zarar vererek olumsuz etkilere yol açtı.

On dokuzuncu yüzyılın başında, bu onarımlar ve deneyler o kadar yaygın hale geldi ki birçok icracı enstrümanlarına zarar gelmesi konusunda endişelenmeye başladı. Bu noktada icracılar ve öğretmenler, enstrüman ve yay tasarımının tam standardizasyonu için çalışmaya başladılar ve yayınlanan birçok makale ve kitap aracılığıyla viyolonsel metotlarında doğru yapım teknikleri hakkında talimatlar yer aldı.

J.J.F. Dotzauer'ın Violonzell-Schule kitabında: "Bozulmamış otantik bir İtalyan viyolonseline sahip olan ne şanslıdır. Ona gıpta edilir! Bu enstrümanların çoğu zaten beceriksizlerin eline düştü ve her bir kadim mükemmel ustanın nasıl yaratacağını bildiği seslerinin büyük değeri kayboldu."(Walden, 2004, s.58).

Romberg, muhtemelen on dokuzuncu yüzyıl boyutlarına küçültülmüş bir 1703 Tecchler ve 1711 küçük tasarımlı bir Stradivarius'a sahipti. Viyolonsel metodunun bir bölümünü viyolonselin optimum boyutlarının tartışılmasına ayırdı. Önerdiği ölçüler aslında kendi Stradivarius'una dayanıyordu. "Enstrümanların boyutunu küçültmede, her üreticinin viyolonselin uygun uzunluğu ve genişliği konusunda kendine özgü fikirleri vardır; ancak aralarından çok azı icracı olduğundan ve sonuç olarak, bir Viyolonselin üzerinde kolayca çalınabilmesi için hangi oranlara sahip olması gerektiğini kendi deneyimlerinden bilemeyeceklerinden, bilenlerin görüşü belki de onlar için kabul edilemez olmayacaktır. Kaç değerli enstrüman, bilgisiz üçkağıtçıların akılsız muameleleriyle zaten mahvolmamış olabilir?!"(Age, 2004, s.58).

Enstrümanların onarılmasının bir diğer nedeni de akort standartlarındaki değişikliklerdi. On dokuzuncu yüzyılın erken dönemlerinde, genel akort standardı, modern La bemol (415) olan A=420 kadar düşüktü. Standart, yüzyılın sonunda bazı yerlerde perdenin A=457 kadar tiz olduğu, yüzyıl boyunca oldukça çarpıcı bir şekilde yükseldi. Bu, modern Si bemol (466) olana daha yakındı. Daha önceki enstrümanlar, on dokuzuncu yüzyılda standart kabul edilenden daha düşük bir perdeye göre yapılmıştı. Sonuç olarak, artan tel basıncına dayanabilmeleri için enstrümanların bazı ayarlamalara ihtiyacı vardı (Katz, 2006, s.22).

Görünür değişiklikler genellikle daha uzun ve daha ince bir sap, tuşe ve daha yüksek bir eşiğin benimsenmesini içeriyordu. Enstrümanın içindeki değişiklikler, daha uzun, daha kalın bir bas barı ve daha büyük bir can direğinin yerleştirilmesini içeriyordu. Viyolonsel gövdesinin boyutlarıyla yapılan deneyler daha az yaygındı çünkü lutiyeler ve icracılar, aksesuarlardaki gibi diğer değişikliklerin daha esnek olduğu ve daha önemli sonuçlar verdiğinin farkına vardılar. Sapı gövdeye çivilemek veya sapı ve bloğu tek parça halinde oymak gibi eski sistemler terk edildi. Sap uzunluğu yaklaşık 2.5 cm arttı, genişlik ise parmak geçişlerini kolaylaştırmak için kademeli olarak inceltildi.

On sekizinci yüzyılın ikinci yarısında başlayarak, lutiyeler viyolonselin müzikal yeteneklerini genişletmek için enstrümanın tuşesini önemli ölçüde uzattılar. Bu dönüşüm öncelikle solo repertuvarın artan teknik talepleri tarafından yönlendirildi. Daha uzun tuşe, müzisyenlere daha yüksek pozisyonlarda daha geniş bir ton paleti sağlarken, aynı zamanda tel teknolojisindeki yeniliklere doğrudan cevap verdi. Yeni geliştirilen gümüş sarımlı teller, özellikle daha kalın Sol ve Do tellerinde daha yüksek gerilim gerektiriyordu. Bu, lutiyeleri geleneksel kaplama ahşapları yerine, tel titreşimlerinden kaynaklanan aşınma ve deformasyona karşı üstün direnç sunan yoğun yapıya sahip katı abanozu kullanmaya zorladı.

Bu dönemde tel konfigürasyonları belirgin bir standart halinde birleşti: Sol ve Do telleri için (bas frekanslarını yansıtmak için) gümüş sarımlı, yüksek kütleli teller, Re ve La telleri için (tiz registerde esneklik ve vokal benzeri yumuşaklık sağlayan) düz bağırsak tellerle birlikte kullanıldı. Bu kombinasyon, ton dengesi sağlamak ve farklı müzikal türlere uyum sağlamak için kritik öneme sahip olsa da, sarımlı tellerden gelen ek gerilim aynı zamanda enstrümanın mekanik tasarımını da zorlamaya başladı.

Artan tel gerilimi, eşiğin yüksekliğinin ve eğriliğinin yeniden tasarlanmasını gerektirdi. Eşikler tel titreşimini artırmak için yükseltildikçe, tuşenin gövdeye göre açısı kasten dikleştirildi. Bu adaptasyon, üst pozisyonlarda çalma rahatlığını korurken, eşiğe aşağı doğru baskıyı dengeledi ve ses tahtasının daha verimli bir şekilde titreşmesine izin verdi. Dahası, yükseltilmiş tel gerilimi, daha yüksek pozisyonlarda netliği artırarak müzisyenlerin daha rafine ve kontrollü tonlar üretmelerini sağladı.

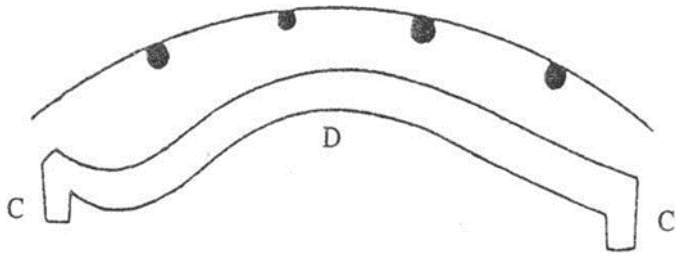
Bu modifikasyonlar sadece teknik gereklilikler değildi, aynı zamanda dönemin daha geniş müzikal taleplerini yansıtıyordu. Beethoven ve Brahms gibi bestecilerin Romantik besteleri, daha geniş bir nüans aralığı ve ton derinliği gerektiriyordu, ayrıca büyüyen konser salonları ses gürlüğünü öncelikli

kılıyordu. Lutiyeler enstrümanın akustik bütünlüğünü korurken, gelişen sanatsal ihtiyaçları karşılamak için yenilik yapmak arasındaki hassas dengeyi gözettiler.

Bu evrim, viyolonselin Barok'tan modern forma geçişindeki mühendislik açısından en kritik dönüm noktalarından birini temsil eder. Malzeme seçiminden açısal ayarlamalara kadar, her detay iki amaca hizmet etti: Yapısal dayanıklılığı sağlamak ve müzikal ifadenin sınırlarını genişletmek.

Daha uzun bir tuşe, her bir telin registerini genişletmek için de benimsendi. On sekizinci yüzyılın ikinci yarısında ve on dokuzuncu yüzyılda moda olan yeni geliştirilen tel sarımlı tellere dayanabilmesi için kaplama ahşap yerine katı abanozdan yapıldı. O dönemdeki viyolonseller genellikle Sol ve Do tellerinde gümüş sarımlı, La ve Re tellerinde ise düz bağırsak tellerle donatılırdı. Tuşenin enstrüman gövdesi üzerindeki açısı, yükseltilen eşiklerle eşleşecek şekilde arttırıldı. Daha büyük tel gerilimi ayrıca daha yüksek pozisyonlarda çalmaya yardımcı oldu.

Modern viyolonsel aksesuarlarının ilk savunucularından olan Romberg, tuşeye daha fazla yenilik getirdi. Tourte yayının kullanımı ve on dokuzuncu yüzyılın başında Paris'teki düşük standartlı tuşe, onu, neredeyse kavisli, Do teli tarafına doğru düzleştirilmiş kendi tuşe tasarımını yaratmaya yöneltti. Bu tuşenin şekli Romberg'in "Okul" kitabında resmedildi (Şekil 1).



Şekil 1: Romberg'in tuşesi.

Romberg'in besteleri, Do telinin üst perdelerindeki virtüöz pasajları içeriyordu. Bu değişiklik, daha kalın, düşük gerilimli telin geniş titreşimleriyle başa çıkmak için gerekliydi. Tuşenin yeni şekli, özellikle forte çalındığında, Do telinin geniş titreşiminin tuşe üzerinde oluşturduğu cızırtı ve takırtılara karşı boşluğu arttırmış oldu.

Boyun ve tuşedeki bu değişikliklerin kabulü, bölgeler ve icracılar arasında büyük farklılık gösterdi. Örneğin, tuşe uzunluğu on sekizinci yüzyılın son 30 yılından sonra kişisel bir mesele haline geldi ve bireysel icracılar arasında büyük

ölçüde değişiklik gösterdi. Köprü ve kuyruğun aksesuarları da viyolonseldeki diğer değişiklikleri barındırmak için gerekli olarak değiştirildi. Özellikle köprü, şekli ve deseni on dokuzuncu yüzyılın başlarında standartlaşmadan önce sayısız çeşide sahipti. On dokuzuncu yüzyıl köprüsü, viyolonseldeki diğer değişikliklerle eşleşerek daha yüksek ve öncekilerden çok daha dardı (Şekil 2). Köprü özellikle bölgelere göre farklılıklar gösterdi (Stowell, 1999, s.25).



Şekil 2: 19. Yüzyıl Köprüsü.

On sekizinci yüzyılın başları ve on dokuzuncu yüzyılların kuyrukları tuşe ile eşleşecek şekilde tasarlandı ve benzer değişimler geçirdi. tuşe uzadıkça ve daraldıkça, kuyruk da benzer değişikliklere uğradı. Tuşe gibi, kuyruklar da 1800'den sonra kaplama meyve ağacı yerine katı abanozdan yapılmaya başlandı. Tasarımda daha dar olan kuyruk, daha yüksek tuşe ve yeni köprü ayarlarıyla eşleşmek için daha büyük bir açıyla yükseltildi (Fouilhé, Houssay & Thirion, 2022, s.58).

On dokuzuncu yüzyılda viyolonsel icracıları için en önemli gelişme pik (destek çubuğu) idi. İlk pik, Belçikalı viyolonselci Francois Adrien Servais (1807-1866) tarafından yaklaşık 1840'larda tanıtıldı. Bu yeni araç, enstrümana daha fazla stabilite ve aynı zamanda icracı için konfor ve özgürlük sağladı. Pik özellikle hem sol hem de sağ el tekniğinin gelişimine yardımcı oldu, sol elde büyük pozisyon değişimleri sırasında daha fazla güvenlik yarattı ve yayda daha fazla basınç kullanılmasına izin verdi. Ayrıca enstrümanın rezonansını iyileştirdi, çünkü icracılar enstrümanı bacaklarıyla tutmak zorunda kalmadılar, ki bu enstrüman üzerinde bir sürdin etkisi yaratıyordu.

Her ne kadar genellikle Servais'in pikin mucidi olduğu varsayılsa da, basit bir aparat en azından yüz yıl önce, Robert Crome'un, 1765'te yayınlanan metodunun ikinci baskısında görünür. Crome, yeni başlayanlara "Kuyruk piminde bir delik açtırmalarını ve üzerine zemine dayanacak, istediğinde çıkarabileceği ahşap bir vida koymalarını" tavsiye etti ve öğrenci bir icracı olduğunda artık pike ihtiyaç duymayacağını ima etti. Ayrıca Corrette de, Methode'sinde (1741), viyolonselcilerin ayakta durmaları gerektiğinde bir yardım olarak ahşap bir mandal kullanımından bahsetti (Cowling, 1975, s.58).

Servais, çok kilo aldığı ve viyolonseli sadece bacaklarıyla tutmakta zorluk yaşamaya başladığı yaşlılık yıllarında viyolonseli desteklemek için bir pik kullanmaya başladı. Servais, muhtemelen zorluklara neden olan büyük tasarımlı bir Stradivari viyolonsel kullanıyordu. Zamanının önde gelen bir icracısı ve öğretmeni olarak, bu buluşunun kullanımını tanıtma şansı çok yüksekti. Ancak, viyolonseli bu şekilde desteklemek o zamanlar fazla yenilikçi olarak kabul edildiğinden, pik on dokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar genel olarak benimsenmedi. Pik, ilk kez basılı olarak, Servais'in öğrencilerinden Jules de Swert'in 1882'de Londra'da basılan "The Violoncello" kitabında tavsiye edildi.

3. On Dokuzuncu Yüzyılda Viyolonsel Yayının Gelişimi

On dokuzuncu yüzyıl, yay yapımındaki gelişmeler için çok önemli bir dönemdi. Yayın nihai formu, o yüzyılda büyük Fransız ustası F. Tourte (1747-1835) tarafından belirlendi. Büyük yay yapımı dönemi Tourte ile başladı ve standart formunu aldı. Fransız okulu, bu sanatta, İtalyanların enstrüman yapımında yaptığı gibi mükemmelleşti.

Yayın Stradivari'si olarak bilinen Tourte, modern yayı mükemmelleştirdi. On dokuzuncu yüzyıldan önce telli çalgılarda kullanılan yay dışa doğru kavislidir. Böyle olarak, yapması gereken işe mükemmel uyum sağlayan bir araçtı. Tourte yayı, eski yaydan daha iyi değildi, daha çok değişen stil ve müzik zevkinden kaynaklanan teknik değişimlerin bir yansımasıydı. Tourte'nin modern yayı içbükey bir kavise ve daha fazla kıl gerilimine sahipti. Bu, on dokuzuncu yüzyıl müziği için gerekli olan iki özelliği sağladı; spiccato çalma ve uzun, sürekli melodi çizgilerini sürdürme yeteneği.

Francois Tourte, babası onun yay yapımcısı olmasını istemediği için saatçi olarak eğitildi. Ancak, Francois sonunda yay yapımına başladı ve babasına ve kardeşine katıldı. Klasik yayın özelliklerini oluşturdu. Başın şeklini iyileştirdi ve abanoz frog'u; kılı bir kurdele halinde tutmak için sürgü ve 'd' halkası veya 'ferrule' ile donattı. Ayrıca ideal denge ve ağırlık üretmek için çubuğun içbükey

şeklini mükemmelleştirdi. Yayın uygun oranlarını ve bugün hala kullanılan ölçümlerini matematiksel olarak o kurdu. Kamberi icat etmemiş olsa da çubuğun eğriliğini yontmak yerine ısıtarak sağlayan ilk kişi olduğu düşünülmektedir. Bu noktaya kadar yaylar ahşabı yontarak şekillendirilmişti. Yayı şekillendirmenin yeni stili, yay çubuğunun esnekliğini en üst düzeye çıkardı. Tourte'nin yeni tasarımıyla, çoğu icracı gücü ve legato çizgilerde süreklilik kapasitesi nedeniyle içbükey yayı kullanmaya başladı.

Francois Tourte, viyolonsel yayının uzunluğunu 670 mm olarak sabitledi. Bugün bu uzunluk 715 mm'ye çıkmıştır. Eğri içbükeydir; uzunluk önceki ortalamadan biraz daha uzun ve ağırlığı biraz daha fazladır. Modern yayın güçlü çalma ve yayın teller üzerinde zıplamasına izin verilen belirli özel etkiler için bir avantajı vardır.

Bu, daha büyük konser salonları için daha güçlü bir sese ve aynı zamanda daha dışa dönük bir virtüözlük seviyesine yol açtı. Tourte yayı, sıçrama yeteneğini kolaylaştırdı, bu da karşılığında daha parlak bir yay tekniği üretti. Yine Tourte, pernambuco ahşabı üzerinde karar kıldı. Uzun bir araştırmanın ardından, pernambuco'nun ağırlığı, gücü ve esnekliği göz önüne alındığında nihai malzeme ve yaylar için ideal kombinasyon olduğu sonucuna vardı. Viotti, Kreutzer ve Rode gibi ünlü virtüözlerin tavsiyeleriyle çalışan Tourte, bugün hala kullanılan birçok özelliği yaya ekledi ve ölçüleri belirledi.

4. On Dokuzuncu Yüzyılda Viyolonsel Repertuvarı

On dokuzuncu yüzyılda, besteciler viyolonselin lirik ve etkileyici bir şekilde şarkı söyleme yeteneğini keşfetmeye başladılar. Eski müzikal formları, daha renkli armoniler ve daha geniş bir ton değişimi anlayışı gibi yeni fikirlerle birleştirdiler. Bu dönemde, piyano hızla gelişti. 1820'lerde tasarımındaki iyileştirmeler sayesinde daha yüksek sesli ve daha gelişmiş hale geldi. Ancak viyolonselin modern formuna ulaşması daha uzun süre aldı ve ses gücünü yüzyılın sonlarına kadar tam olarak geliştiremedi. Bu fark bazı sorunlara neden oldu.

Piyano çok daha güçlü hale geldiği için, özellikle viyolonsel alt registerinde çaldığında, kolayca viyolonselin sesini bastırabiliyordu. Bu, bestecilerin viyolonsel ve piyano için dengeli müzik yazmasını, keman ve piyano için yazmaktan daha zor hale getirdi. Sorun, viyolonselin birçok telli ve üflemeli çalgı içeren büyük orkestralarla rekabet etmek zorunda kaldığı konçertolarda daha da büyüktü.

Bunu çözmek için besteciler, viyolonselin özel tonunu ve ses niteliklerini yaratıcı şekillerde kullandılar. Pizzicato ve arşe kullanımını arka arkaya getirdiler, flajöle (harmonik) notalar kullandılar ve viyolonselin öne çıkmasına yardımcı olmak için alçak ve yüksek sesli nüanslarla oynadılar. Ayrıca, insan sesine çok benzeyen ve kalın dokular arasında daha iyi geçişler yapan viyolonselin orta registerinde daha fazla eser yazdılar. Bu fikirler, viyolonselin sıcaklıkla şarkı söylediği Schumann'ın La minör Viyolonsel Konçertosu'nda ve tını değişikliklerinin viyolonselin parlamasına yardımcı olduğu Brahms'ın 1. Viyolonsel Sonatı'nda net bir şekilde duyulabilir. Viyolonselin bazı sınırları olsa da, on dokuzuncu yüzyıl bestecileri güzelliğini ve duygusunu vurgulamanın yollarını bularak, hem nazik hem de güçlü yanlarını gösteren müzikler yarattılar.

Konçerto, Romantik virtüözlüğün ve gösterişin en önemli aracı olarak gelişirken, sonat karmaşık bir başkalaşım geçirdi. Sonat yazımı azalmadı ancak bilinçli olarak yeniden ele alındı. On dokuzuncu yüzyıl bestecileri sonat formuna derin bir ikilemle yaklaştılar: Klasik mimarisi hem saygı duyulan bir mirası hem de bireysel ifadenin hâkim olduğu bir çağda yaratıcılığı kısıtlayan bir yapıyı temsil ediyordu. Bu gerilim, özellikle viyolonsel ve piyano için yazılan eserlerde, türün doğasında bulunan samimiyet ile dışa dönük parlaklığı tercih eden dönem hassasiyetleri çakıştığında arttı.

Beethoven'ın etkisi ise kaçınılmazdı. Özellikle op. 69 ve op. 102, kendinden sonrakilerin geleneklerine karşı gelseler bile formla etkileşime girmeye zorlayan varoluşsal bir kıstas oluşturdu. Kritik olarak, bu yeniden keşif öncelikle yüzyılın ortasından sonra gerçekleşti. Viyolonsel sonatının gecikmiş canlanışı, enstrümanın kendi teknik evrimini yansıtır: lutiyeler Tourte yayları ve çelik teller sayesinde daha fazla ses elde ettiğinde, viyolonsel Romantik piyanonun genişletilmiş nüans aralığıyla başa çıkabilir hale geldi. Böylece Brahms'ın olgunluk dönemi diyalogları (op. 38, 99), Mendelssohn'un Si bemol majör sonatı ve Strauss'un erken dönem Re majör eseri ortaya çıktı. Her biri Beethoven'cı titizliği lirik ifadeyle uzlaştırıyordu. Chopin'in sonatı (op. 65) bile, piyanistik bir betimlemede olsa da, nihayetinde dokusal yenilikler yoluyla viyolonseli yükseltti.

Her ne kadar sonat üretimi diğer türlerle karşılaştırıldığında önemini yitirmiş olsa da, yine de viyolonsel ve piyano için yazılmış önemli sayıda sonat vardır ve çoğu yüzyılın ikinci yarısına aittir. On dokuzuncu yüzyıl viyolonsel sonatı repertuvarı, Beethoven'ın üç geç dönem sonatı, op. 69 ve op 102›nin yanı sıra Mendelssohn, Brahms, Strauss, Chopin, Grieg ve diğer birçok bestecinin sonatlarını içerir.

On sekizinci yüzyılda viyolonsel için yazılan iki sonat formu vardı, viyolonsel continuo sonat formu ve viyolonselin, yazılı bir piyano partisiyle obligato veya ad libitum olarak kullanıldığı stil. Beethoven'ın sonatlarının, literatürdeki ilk viyolonsel ve piyano için düo sonatlar olduğu söylenebilir. Mendelssohn, erken romantik lirizmin mükemmel örneklerini veren iki sonat besteledi. Her ikisinin de geniş, şarkı söyleyen viyolonsel partileri ve akan piyano partileri vardır. Chopin'in Sol minör Sonatı, 1845 -1846 yıllarında yazıldı. Bu, yaşamı boyunca yayınlanan son eseri ve arkadaşı, eserin adandığı Fransız viyolonselci Franchomme ile son halka açık konserindeki son üç bölümdü.

Brahms Sonatları, viyolonsel repertuvarı için çok önemli olup, muhtemelen en sık icra edilen viyolonsel sonatlarıdır. Mi minör Birinci Sonat, sonat formunda çok dramatik bir ilk bölüm, bir minuet, bir trio orta bölüm ve sonunda bir füg içerir. Fa majör'deki İkinci Sonat daha derinliklidir ve dört bölümden oluşur. Viyolonselci Robert Hausmann için bestelenmiştir ki Hausmann aynı zamanda Brahms'ın Joachim ile ikili konçertosunun ilk seslendirilişini de yapmıştır (Swafford, 1999, s.388).

Edvard Grieg'in Viyolonsel Sonatı, 1882-1883'te bestelenen La minör op 36, güzel bir romantik eserdir. Üç bölümden oluşur. Sonatın üçüncü bölümü, bazı viyolonselciler tarafından fazla tekrarlayıcı bulunmuş ve bazı kesintilerle icra edilmiştir. Amatör bir viyolonselci olan kardeşi Jon için yazılan sonat, teknik zorluklardan daha çok müzikalite talep eder (Benestad & Schjelderup-Ebbe, 1988, s.243). Casals, 1906'da bestecinin kendisiyle sonatı icra etme şansına sahip olan viyolonselcilerden biriydi ve ardından parçayı çok sık seslendirdi (age, s.327). Richard Strauss'un Fa majör op.6 viyolonsel sonatı, bestecinin on dokuz yaşlarındayken yazdığı erken bir eseridir. Eser, geleneksel eğitimine, Brahms'a hayranlığına ve genç bestecinin kendini ifade mücadelesine tanıklık eder. Belki de Strauss'un bir piyanistin yanı sıra kemancı olarak eğitimi, ona tüm telli çalgıları anlama yeteneği kazandırdı, çünkü eser viyolonsel için çok idiomatik (enstrümana uygun) yazılmıştır. Eser üç bölümden oluşur, her ne kadar sık icra edilmese de, on dokuzuncu yüzyıl viyolonsel sonatları arasında daha önemli bir yeri hak eder.

Romantik dönem bestecileri, önceki dönemlerden daha fazla enstrüman hakimiyetine vurgu yaptılar. Virtüözlük kavramı bu dönemde ön plana çıktı ve besteciler, özellikle teknik yeterlilik ve müzikal ifade açısından enstrümanlarında tam hakimiyet talep ettiler. Konçerto formu, on dokuzuncu yüzyılda önemli bir yere sahipti ve bu dönemde zirvesine ulaştı. Her ne kadar keman ve piyano için daha fazla konçerto yazılmış olsa da, viyolonsel için de önemli sayıda eser

bestelenmiştir. Romantik viyolonsel konçertoları, melodik zenginlikleri ve duygusal yoğunlukları ile öne çıkarlar. Schumann, Dvořák, Lalo ve Saint-Saëns gibi besteciler bu forma önemli katkılarda bulunmuşlardır.

Saint-Saens viyolonsel için iki konçerto yazdı, ancak ikinci konçerto birinci kadar hiçbir zaman popüler ve yaygın olmadı. Schumann'ın La minör Konçertosu gibi, birbirine bağlı üç bölümden oluşan tek ve sürekli bir hareketten oluşur. Dvorak'ın konçertosu büyük bir başyapıttır. Yüzyılın sonunda yazılan, neredeyse şimdiye kadar yazılmış her viyolonsel konçertosunu gölgede bıraktı. Brahms, Dvorak'ın Konçertosunu ilk duyduğunda haykırdı: "Böyle bir viyolonsel konçertosunun yazılabileceğini bilseydim, ben kendim bestelemeyi denerdim." Brahms ne yazık ki solo viyolonsel için bir konçerto bestelemeyi asla denemedi. Ancak, repertuvarın en etkili eserlerinden biri olan viyolonsel ve keman için bir çift konçerto yazdı.

On dokuzuncu yüzyıldan önce, viyolonsel çoğunlukla orkestralarda bas partisini çalmak için kullanılıyordu. Ancak, viyolonselin teknik ve ifade yetenekleri zamanla geliştikçe, besteciler hem yüksek hem de düşük registerlarda bu enstrüman için melodik pasajlar ve daha karmaşık eşlik figürleri yazmaya başladılar. Romantik dönemde, viyolonsel sadece bas değil, aynı zamanda soprano, alto, tenor ve bariton gibi farklı vokal karakterler üretebilen çok yönlü bir enstrüman haline geldi. Bu yaklaşımın öncülerinden biri olan Beethoven, viyolonseli orkestral bestelerinde bağımsız bir ses olarak kullanmasıyla öne çıkmıştır.

5. Sonuç

On dokuzuncu yüzyıl, viyolonselin tarihinde en fazla değişim yaşadığı dönem olarak bilinmekte, onu armonik bir destek enstrümanı yani bir "continuo enstrümanı"ndan, derin lirik ifade ve teknik virtüözlük enstrümanına evriminin işaretini taşımaktadır. Bu çalışma, viyolonselin dönüşümünün, tek bir kaynaktan gelen ilerlemelerin sonucu değil, daha çok lutiyer, yay tasarımı, performans tekniği ve repertuvardaki birbiriyle ilişkili çoklu gelişmelerin bir araya gelmesiyle, enstrümanın yeteneklerini ve sanatsal potansiyelini yeniden tanımladığını göstermektedir.

Bu dönüşümün özünde, enstrüman yapımcıları için akustik olarak üstün bir şablonu sağlamanın yanı sıra Romantik dönemin daha parlak, daha doygun tınılara olan gereksinimini yansıtan Stradivari 'B' modelinin standardizasyonu vardı. Başlangıçta tartışmalı olsa da "pik"in benimsenmesi, icracıları eski çalış

stillerinin fiziksel kısıtlamalarından kurtardı. Pozisyon değiştirmede ve yay kontrolünde daha büyük çeviklik sağladı. İçbükey eğriliği ve hassas dengesi ile François Tourte'nin devrimci yay tasarımı, hem sürekli legato cümleleme hem de virtüöz pasajlar için gereken artikülasyonu kolaylaştırarak Romantik ifadenin mükemmel bir aracı haline geldi. Bu yenilikler sadece pratik iyileştirmeler değil, aynı zamanda daha büyük konser salonlarının taleplerine ve dönemin duygusal derinlik ve teknik ifade için artan ilgisine cevap veren sanatsal gerekliliklerdi.

Lutiyeler, icracılar ve besteciler arasındaki ilişki bu evrim için bir temel oluşturuyordu. Romberg, Servais ve Popper gibi virtüöz çellistler sadece bu değişikliklere uyum sağlamakla kalmadılar, aynı zamanda besteleri ve pedagojik katkılarıyla enstrümanın teknik sınırlarını genişleterek onlara aktif olarak yön verdiler. Tuşe tasarımı, tel gerilimi ve yay teknikleriyle yaptıkları denemeler, modern viyolonsel çalmanın temellerini oluşturdu. Bestecilerle iş birlikleri ise enstrümanın tüm ifade aralığını keşfeden bir repertuvar ortaya çıkardı. Schumann'ın duygusal konçertosu ve Dvořák'ın senfonik başyapıtı gibi eserler, viyolonselin hem samimi lirizm hem de orkestral ihtişam açısından kemanla rekabet edebileceğini, solo bir ses olarak kullanılabileceğini gösterdi.

Fiziksel ve teknik gelişiminin ötesinde, on dokuzuncu yüzyıl viyolonseli aynı zamanda kültürel bir dönüşüm geçirdi. Kamusal konserlerin yükselişi ve konservatuvarlar aracılığıyla müzik eğitiminin kurumsallaşması viyolonselin statüsünü yükseltirken, akort ve tel teknolojisinin standardizasyonu performansta daha fazla tutarlılık sağladı. Enstrümanın orkestra içerisindeki genişleyen rolü, Beethoven'ın yenilikçi dokularından Brahms'ın zengin orta register yazısına kadar, topluluk içindeki önemini daha da pekiştirdi. Yüzyılın sonunda, viyolonsel eski sınırlamalarını aşmış, oda, orkestra ve solo bağlamlarında aynı derecede rahat olan Batı müziğinde en çok yönlü enstrümanlardan biri olarak ortaya çıkmıştı.

Bu gelişmelerin mirası on dokuzuncu yüzyılın çok ötesine uzanmaktadır. Modern viyolonselciler, temel tasarımlarını bu döneme borçlu olan enstrümanlar ve yaylar ile çalmaya devam ederken, Romantik besteciler tarafından oluşturulan repertuvar, konser programlarında yer almaya devam etmektedir. Hatta başparmak pozisyonu virtüözlüğünden ileri yay etkilerine kadar çağdaş teknikler köklerini bu dönemin yeniliklerinde bulmaktadır. Gelecekteki araştırmalar, yapım ve performans pratiğindeki bölgesel çeşitlilikleri daha fazla keşfedebilir veya yirminci yüzyıl modernizminin bu temeller üzerine nasıl inşa ettiğini inceleyebilir. On dokuzuncu yüzyıl, viyolonselin eşlikçi rolünden sıyrıldığı ve klasik gelenekteki en anlamlı ve duygusal olarak etkileyici enstrümanlardan

biri olarak hak ettiği yeri aldığı bir dönemdir. Continuo çizgisinden soliste dönüşümü, sadece bir enstrümanın evrimini değil, aynı zamanda sınırları zorlamak, geleneklere meydan okumak ve insan duygusunun tüm derinliğini müzik aracılığıyla ifade etmek isteyen bir çağın daha geniş sanatsal bakış açısını yansıtmaktadır.

Kaynakça

Benestad, F. & Schjelderup-Ebbe, D. (1988). *Edvard Grieg: The Man and the Artist.* Univesrsity. of Nebraska Press.

Campbell, M. (2011). *The Great Cellists*. Faber & Faber.

Cowling, E. (1975). *The Cello.* Batsford.

www.student.chula.ac.th/~46445142/cello.htm

Deverich, R. (2016). *The violin: A research and information guide.* (3rd ed.). Routledge.

Dilworth, J. (ed). (19999. *The Cambridge Companion to the Cello. The cello. Origins and evolution.* Cambridge University Press.

Houssay, A., Fouilhé, E. ve Thirion, R. (2022). Strad research. *The tale of the tailpiece*. p.50-58 A_History_of_the_Tailpiece_English_short-TheStradAccessories (3).pdf

Katz, M. (2016). *The violin: A research and information guide* (3rd ed.). Routledge.

Stowell, R.(ed.). (1999). *The Cambridge Companion to the Cello.* Cambridge University Press.

Swafford, J. (1999). *Johannes Brahms: A Biography.* Vintage Books.

Walden, V. (2004). *One Hundred Years of Violoncello: a History of Technique and Performance Practice, 1740-1840*. Cambridge University Press.

http1. A Large Form Stradivari Cello: "Bonnet," 1693 - Darnton & Hersh Fine Violins. Chicago Violin Sales and Restoration

http 2. https://stringsmagazine.com/the-stradivari-forma-b-cello -revolutionized-the-way-cellos-were-made-sort-of/

http 3. https://cellomuseum.org/7-ways-bernhard-romberg-influences-the-cello-world-today/

http 4. https://www.researchcatalogue.net/view/2209982/2209981

http 5. https://darntonhersh.com/large-form-stradivari-cello/

http 6. https://stringsmagazine.com/mr-tourete-i-need-a-bow-h

ow-the-tourte-design-became-the-model-for-the-modern-bow/
http 7. https://stringsmagazine.com/how-to-find-the-right-historical-bow/
http 8. https://www.corilon.com/us/library/instruments/francois-xavier-tourte-and-the-modern-violin-bow?
http 9. https://hansjohannsson.com/page25/rapidweaver%20export/bow.html?
http 10. https://stringsmagazine.com/sheet-music-review-richard-strauss-sonata-for-cello-and-piano-in-f-major-op-6/

BÖLÜM VII

FLÜT LİTERATÜRÜNDE KADIN BESTECİLİĞİN TEMSİLİ: CÉCILE CHAMINADE CONCERTINO OP. 107 ESERİNİN EĞİTİMDEKİ YERİ VE FRANSIZ MÜZİĞİNDEKİ ÖNEMİ

The Representation of Female Composers in Flute Literature: The Educational Value and Significance of Cécile Chaminade's Concertino, Op. 107 in French Music

Aylin GÜNAYDIN

Eskişehir, Türkiye, Anadolu Üniversitesi,
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanatta Yeterlik
E-mail: aylinsain_5@hotmail.com
ORCİD: 0009-0002-1865-2341

1. Giriş

Avrupa klasik müziği, 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında erkek egemen bestecilik geleneğinin hâkim olduğu bir kültürde şekillenmiştir. Bu dönemde bestecilik kimliği çoğunlukla erkeklik ve teknik virtüoziteyle özdeşleştirilmiştir. Kadın besteciler genellikle salon müziği çerçevesinde sınırlı bir alanda kalmıştır. Bu tarihsel bağlamda, Fransız besteci Cécile Chaminade (1857–1944), yalnızca döneminin popüler kadın bestecilerinden biri olmakla kalmamış aynı zamanda günümüze kadar uzanan pedagojik etkilerle flüt literatürünün ve repertuvarının önemli figürlerinden biri haline gelmiştir. Bu sebeple Chaminade'ın *Concertino pour Flûte et Orchestre, Op. 107* adlı eseri, hem Fransız flüt ekolünün izlerini taşıması hem de klasik flüt repertuvarı eğitiminin başlıca bir ögesi konumuna gelmesi açısından oldukça önemlidir.

Concertino, 1902 yılında Paris Konservatuvarı tarafından flüt öğrencilerinin sınav repertuvarı olması amacıyla sipariş edilmiştir. Bu bağlamda eser, Fransız

flüt okulunun teknik ve estetik ideallerini yansıtan bir sınav parçası olmanın ötesinde, kadın besteciliğinin müzik eğitimi sistemine dahil oluşunun da sembolik bir örneğidir. Chaminade'ın bu eseri, yaşadığı dönemde çoğunlukla "hafif" veya "kadınsı" olarak nitelendirilen bestelerine rağmen hem yapısal hem de virtüözite gerektiren pasajları sayesinde, zamanla flüt repertuvarının kalıcı eserleri arasına girmiştir.

Pedagojik literatürde *Concertino*, flüt öğrencilerine özellikle nefes kontrolü, legato geçişleri ve artikülasyon teknikleri kazandırmak amacıyla yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Bu eser flütistlere hem teknik yeterlilik hem de müzikal ifade becerisi kazandırması açısından flüt repertuvarının başlıca eserlerinden biridir. *Concertino* aslında sadece flüt tekniği açısından değil, yorumlamaya açık geniş yapısı sayesinde sanatsal bir gelişim aracı olarakta görülebilir. Bununla birlikte, kadın besteciliğinin temsil ve kabullerine dair tarihsel bir örnek olarak da önemli bir yere sahiptir.

Bu çalışma, Cécile Chaminade'ın kadın besteci kimliğini tarihsel ve toplumsal çerçevede değerlendirirken, *Concertino*'nun flüt eğitimi bağlamındaki teknik ve sanatsal işlevlerine de odaklanacaktır. Ayrıca eserin Fransız müziği içindeki önemini, dönem estetiğini ve çağdaşlarıyla ilişkisi üzerinden inceleyerek, kadın besteciliğin müzik eğitiminde nasıl temsil edildiği sorusu ele alınacaktır. Böylece hem pedagojik hem de kültürel açıdan kapsamlı bir değerlendirme sunulması hedeflenmektedir.

2. Cécile Chaminade'ın Kadın Besteci Kimliği ve Fransız Romantik Müziği İçindeki Yeri

19. yüzyıl ve 20. yüzyıl arasındaki dönem, Avrupa'da hem sosyo-politik dönüşümlerin hem de müzikte biçimsel ve estetik kırılmaların yaşandığı bir zaman olmuştur. Bu dönemde Fransız müziği, özellikle Fransız Okulu olarak adlandırılan stilistik yönelimle şekillenmiştir. Bu dönemde Fransa'da müzik; müzikal estetik, biçimsel sadelik, melodik zarafet, modal renkler ve armonik yapılar üzerine kurulmuştur. Fauré, Saint-Saëns gibi besteciler, bu duyarlılığı şan ve piyano müziğiyle birleştirmiştir. Paul Taffanel öncülüğünde şekillenen Fransız Flüt Ekolü ise teknik ustalık ile lirik ifade arasında bir denge kurarak enstrümantal yazımı yeniden tanımlamıştır. Tüm bunların yanısıra, kadın besteciler çoğu zaman dışlanmış veya salon müziği ile sınırlandırılmıştır. Bu bağlamda Cécile Chaminade, yalnızca bir besteci olarak değil, aynı zamanda kadın bir müzisyen olarak görünürlük mücadelesinde sembolik bir figür haline

gelmiştir. Fransız Romantik müziğinin melodik zarafetini ve biçimsel sadeliğini eserlerinde ustalıkla harmanlamış, döneminin hem popüler hem de tartışmalı kadın bestecilerinden biri olmuştur. Erkek egemen müzik kurumlarında resmi eğitim almaması nedeniyle uzun süre "hafif müzik" bestecisi olarak tanımlanan Chaminade, özellikle *Concertino pour Flûte et Orchestre, Op. 107* eseriyle akademik repertuvara kalıcı bir etki bırakmıştır. Chaminade'ın müziği, "Gabriel Fauré'nin şiirsel ifadesi ile Saint-Saëns'ın yapı disiplinini buluşturmaktadır" denebilir. Besteci, Fransız salon müziği estetiğinin sahne müziğine taşınmasında önemli bir rol oynamıştır.

Cécile Louise Stéphanie Chaminade, 8 Ağustos 1857 yılında Paris'in Batignolles banliyösünde doğmuştur. Babası Hippolyte Chaminade, bir İngiliz sigorta şirketinde müdürlük yapmıştır. Annesi ise Marie, piyanist ve şarkıcıdır. Varlıklı bir aileden gelen Cécile Chaminade, ailesi sayesinde sanatla iç içe bir yaşam sürmüş ve evde sık sık oda müziği konserleriyle büyümüştür. Chaminade, bu sayede erken yaşta müzik sevgisini geliştirmiştir. Çocukluğunun, sürekli olarak müziğin etkisi altında geçtiğini belirtmiş ve geceleri ailesiyle birlikte yapılan oda müziği seanslarını çok sevdiğini belirtmiştir. Yorulduğunda kuyruklu piyanonun altına uzanarak müziğin eşliğinde uykuya daldığını yazılarında dile getirmişir (Chaminade, 1911, s. 805).

Chaminade, ilk piyano derslerini annesinden almış ve bu sayede yeteneği de hızla keşfedilmiştir. Paris Konservatuvarı'ndan Félix Le Couppey ile çalışmış ve Couppey'in değerlendirmesi sonucunda Cécile'in konservatuvara gönderilmesi tavsiye edilmiştir. Chaminade'ın resmi konservatuvar eğitimi maalesef ki babasının sosyal statü kaygılarından ve cinsiyet eşitsizliğinden ötürü mümkün olmamıştır. Bu durum, dönemin kurumsal cinsiyet eşitsizliğinin en açık örneklerinden biridir. Ancak Georges Bizet de dahil olmak üzere pek çok önemli müzisyenden özel dersler almıştır (Schultz, 2023, s. 31). Bunların yanısıra, aile dostları arasında yer alan Georges Bizet, genç Chaminade'ın yeteneğine hayran kalmıştır. Ardından Bizet, Cécile'in babasına şu sözleri söylemiştir;

"Bu kızda kuşkusuz bir yetenek var. Ona destek olun, o zaman başarısız olamaz; ama sakın onu sıkmayın." (Chaminade, 1911, s. 805).

Özel öğretmenler aracılığıyla armoni, kontrpuan ve piyano dersleri almış olan besteciye bu özel dersler, Paris Konservatuvarı'nda ders veren eğitmenler tarafından verilmiştir. Chaminade, resmi bir diplomaya sahip olmasa da bu sayede konservatuvar düzeyinde bir eğitim almıştır. Bu durum, müzik camiasında onun yetkinliği konusunda zamanla soru işaretlerine de neden olmuştur. Kariyerinin ilerleyen dönemlerinde akademik eksiklikler öne sürülerek küçümsenmesine

yol açmıştır. Buna rağmen Chaminade'ın besteleri, döneminin yayıncıları tarafından oldukça ilgi görmüş ve basılmıştır.

Chaminade'ın bestecilik kariyeri çok erken yaşta başlamıştır. 5 yaşında küçük parçalar, 7 yaşında ise bir mazurka bestelemiştir (Schultz, 2023, s. 30). 12 yaşında evde kendi yazdığı bale müzikleri eşliğinde kardeşleriyle sahne performansları düzenlemiştir. Çocukluğunda Beethoven ve Schumann gibi bestecilerin eserlerini çalışması, onun romantik tarzla erken yaşta bağ kurmasına yol açmıştır (Schultz, 2023, s. 31). 1880'li yıllarda eserlerinin yayımlanmasıyla kısa sürede Fransa'da tanınır bir besteci haline gelmiştir. 1880'li yıllar, Chaminade'ın bestecilik olarak sürekli gelişim gösterdiği oldukça verimli bir dönemdir. 1881 yılında ilk orkestra eserini, *Suite D'Orchestre Op.20*'yi bestelemiştir. Bu eserin prömiyeri, *Société Nationale de Musique*'de yapılmıştır. Bu dönemde bestelediği diğer büyük ölçekli eserler arasında *La Sévillane* adlı opera ve *Callirhoë* adlı bale eseri yer almaktadır. 1888 yılında ise Chaminade'ın *Concertstück* ve *Les Amazones* adlı 2 büyük orkestra eseri sahnelenmiştir. Ayrıca, 1887 yılında babasının ölümü, onun müzikal üretkenliğinde önemli bir değişime yol açmıştır. Bu olayın Chaminade üzerindeki en dikkat çekici etkisi, daha küçük formlarda besteler yapmaya yönelmesine neden olmuştur. Bu dönemden sonra neredeyse sadece solo piyano eserleri ve mélodie tarzı şarkılar bestelemiştir (Citron, 1988, s. 9).

1890'lı yıllarda, Chaminade özellikle vokal ve piyano eserleri üzerine yoğunlaşmıştır. *Mélodie* türündeki şarkıların müzik piyasasında yüksek talep görmesi sebebiyle bestelerinde bu türe odaklanmıştır. Bu durum babasının vefatından sonra evi geçindirebilmesi açısından oldukça büyük bir etken oluşturmuştur. Bu yıllardaki bestecilik üretkenliği, Fransa ve Avrupa'nın çeşitli yerlerinde gerçekleştirdiği yoğun konser turneleriyle de desteklenmiştir (Citron, 1988, s. 11). Chaminade bu süreçten itibaren, 64 mélodie bestelemiştir. Eserlerinin yayımlanması ve performanslarının başarısı sayesinde tanınırlığı giderek artmıştır. *Société Nationale de Musique* konserlerinde sık sık sahne alarak, hem flütist ve besteci Paul Taffanel hem de konservatuvar müdürü Théodore Dubois gibi önemli kişilerle ilişkiler kurmasına katkı sağlamıştır. 1902 yılında ise Chaminade Paris Konservatuvarı'nın flüt bölümü için bir eser siparişi almıştır. Ortaya çıkan eser, *Concertino pour Flûte et Orchestre, Op. 107*, onun en çok bilinen yapıtlarından biri hâline gelmiştir.

1908 yılında, 1901'de evlendiği müzik yayıncısı eşi hayatını kaybetmiştir. Bu durum Chaminade'ın bestecilik üretkenliğini olumsuz yönde etkilemiştir. Eşinin ölümünden sonra da sahne performanslarına devam etmiş ve büyük

övgüler toplamıştır. Ancak besteleri belirgin şekilde azalmıştır (Citron, 1988, s. 14). En büyük uluslararası başarısını, ABD'de gerçekleştirdiği 1908 konser turnesiyle elde etmiştir. Chaminade, ilk konserini New York'ta dünyaca ünlü Carnegie Hall'de vermiştir. Bu konserde, 2 şancıya eşlik ederek şarkı ve piyano sololarından oluşan bir program sunmuştur. Bu performans hem izleyiciler hem de müzik eleştirmenleri tarafından büyük ilgiyle karşılanmıştır. Ancak dikkat çeken bir diğer unsur da konserin sadece sanatsal boyutuyla değil, aynı zamanda Chaminade'ın kadın kimliği üzerinden de değerlendirilmesi olmuştur. Örnek olarak, *New York Sun* ve *The New York Herald* gibi dönemin ünlü gazeteleri, onun müzik yeteneğine dair olumlu görüşler bildirse de yazılarında sık sık kadın oluşunada yer vermiştir. Bu durum, "kadın sanatçıların sanatsal kimliklerinden çok fiziksel nitelikleriyle değerlendirilmesinin tipik bir örneği" olarak değerlendirilebilinir. Turne boyunca konser salonları ise dolup taşmıştır. Bu sayede Amerikalı kadınlar arasında büyük ilgi görmüş ve "*Chaminade Clubs*" adı altında kadın müzik toplulukları kurulmaya başlanmıştır. Bu kulüplerin amacı, amatör kadın müzisyenlerin eğitimine katkı sağlamak ve Chaminade'ın eserlerini tanıtmak olmuştur. Bu yönüyle Chaminade yalnızca bir besteci değil, aynı zamanda kadınların müzik eğitiminde bir ilham kaynağı haline gelmiştir. Bu sayede, o dönemin en popüler kadın bestecilerinden biri olmuştur (Stankis, 2006, s. 21).

Chaminade 1913 yılında, Fransa'nın en yüksek dereceli nişanı olan *Légion d'Honneur (Onur Lejyonu)* Şövalyelik unvanına layık görülen ilk kadın bestecidir. Ardından besteler yapmaya devam etmiş ve 1917 yılında Enoch yayıneviyle bir sözleşme imzalamıştır. Besteci 1928 yılına kadar, her sene yılda 12 eser teslim etmiştir. Sağlık durumunun kötüleşmeye başlamasıyla birlikte 1925 yılında Toulon yakınlarında bir villaya yerleşmiş ve 1936 yılında Monte Carlo'ya taşınmıştır. 13 Nisan 1944 tarihinde ise hayatını kaybetmiştir (Citron, 1988, s. 19).

Chaminade'ın müzikal dili, romantik dönemin etkilerini taşıyan melodik ve duygu yüklü eserlerden oluşmuştur. Müzikal anlatımın, iletişimin ve üslubun önemine oldukça önem vermiştir. Büyük orkestra yapıtlarından ziyade küçük formdaki piyano parçaları ve lied eserleri bestelemeyi tercih etmiştir. Bu yönü sayesinde, salon müziği geleneğinin önde gelen temsilcilerinden biri olmuştur. Bu eserler, hem teknik olarak amatör piyanistler için uygun olması hem de müzikalite açısından doyurucu olması sebebiyle yaygınlaşmıştır. Chaminade aynı zamanda müzik eğitimine de önem vermiştir. *The Etude* dergisinde yayımlanan yazılarında kendi eserlerinin nasıl yorumlanması gerektiğini

açıklamış ve amatör müzisyenlere yönelik doğrudan önerilerde bulunmuştur. Bu bakış açısı sayesinde müzik camiasında bir eğitimci olarak da görülmesini sağlamıştır.

Chaminade, aynı zamanda performanslarına dair talimatlarında aslında oldukça titiz olduğunu, 1908 yılının aralık ayında *Etude Magazine*'de yayımlanan bir yazısında icracılara şu şekilde açıklamıştır:

"Yazılmış olan her şeyi dikkatlice okuyun. Tempo, nüans, vurgu, cümleleme, hepsi en ince ayrıntısına kadar belirtilmiştir. Yorumcunun, düşünerek teknik doğruluğa ulaşması ve bestecinin arzusuna oldukça yakın bir yorum ortaya koyması gerekir. Ancak yazılmış olanın ötesinde, yazılamayan, hatta açıklanamayan bir şey daha vardır; o da bir müzik eserinin 'ruhu'dur. Bir besteci, anlaşılabilmek için yorumcusunun zekâsına ve sezgilerine güvenmek zorundadır." (Chaminade, 1908, s. 759.).

2.1. Cécile Chaminade'ın Eserleri

Chaminade'ın kendisini farklı kılan özelliklerinden biri, eserlerini icra etmek isteyen müzisyenler için yazdığı mektuplardır. Besteci, eserlerinin daha iyi anlaşılması için ilk olarak yazdığı metinlerin dikkatli bir şekilde okunmasını önermiştir. Ardından melodi ve eşliğin çalınmasının daha doğru olduğunu düşünmüştür (Perçin, 2022, s. 25).

Besteleri çok sayıda ödüller almıştır. Ancak dönemin yapısı ve kadın besteci olmasının etkenlerinden dolayı, eserlerinin kadınsal ve basit bir forma sahip olduğu yönünde yoğun bir eleştiriye maruz kalmıştır. Bu nedenle, Chaminade eserlerini zamanla amatör müzisyenlere yönelik bestelemiştir.

Yaklaşık 400'e yakın eseri bulunan Chaminade'ın besteleri, opus numaralı ve numarasız olmak üzere iki ana gruba ayrılır. Aşağıda, eserlerinin türlerine göre örnek bir liste sunulmuştur.

Piyano Eserleri (Solo)

- *Deux Mazurkas*, Op. 1 (1869)
- *Presto*, Op. 2 (1878)
- *Scherzo-Étude*, Op. 3 (1880)
- *Caprice-Étude*, Op. 4 (1878)
- *Berceuse*, Op. 6 (1878)
- *Barcarolle*, Op. 7 (1880)

- *Chaconne*, Op. 8
- *Scherzando*, Op. 10 (1880)
- *Toccata*, Op. 39 (1887)
- *Automne*, Op. 35 No. 2 (1886)
- *Arabesque*, Op. 61
- *Romances sans paroles*, Op. 76 (1894)
- *Nocturne*, Op. 165 (1925)

Oda Müziği

- *Trio No. 1* (Piyano, Keman, Viyolonsel), Op. 11 (1881)
- *Trio No. 2* (Piyano, Keman, Viyolonsel), Op. 34 (1887)
- *Caprice* (Keman ve Piyano), Op. 18 (1890)
- *Chant du Nord* (Keman ve Piyano), Op. 96 (1899)
- *Rondeau* (Keman ve Piyano), Op. 97 (1899)
- *Sérénade aux Étoiles* (Flüt ve Piyano), Op. 142 (1911)

Orkestra, Opera ve Bale Eserleri

- *La Sévillane (Opera),* Op.19 (1882)
- *Suite D'Orchestre*, Op. 20 (1881)
- *Suite No. 2*, Op. 37a (1890)
- *Callirhoé (Bale),* Op. 37 (1888)
- *Concertstück (Orkestra),* (1888)
- *Les Amazones (Orkestra), (1888)*
- *Pièce de Concert* (Piyano ve Orkestra), Op. 40 (1893)
- *Concertino* (Flüt ve Orkestra), Op. 107 (1902)

Vokal Eserler (Şarkılar ve Koro)

- *Chanson slave* (1890)
- *Les rêves* (1891)
- *Te souviens-tu?* (1878)
- *Auprès de ma mie* (1888)
- *Voisinage* (1888)
- *Nice la belle* (1889)

- *Rosemonde* (1878)
- *L'anneau d'argent* (1891)
- *Plaintes d'amour* (1891)
- *Viens, mon bien-aimé* (1892)
- *L'Amour captif* (1893)
- *Ma première lettre* (1893)
- *Malgré nous* (1893)
- *Si j'étais jardinier* (1893)
- *L'Été* (1894)
- *Mignonne* (1894)
- *Sombrero* (1894)
- *Villanelle* (1894)
- *Espoir* (1895)

3. Cécile Chaminade Concertino, Op. 107 Eserinin Tarihi, Müzikal, Teknik ve Estetik İncelenmesi

Cécile Chaminade, kariyeri boyunca tutarlı bir müzikal dil benimsemiştir. Bu tercihi ise zaman zaman eleştirilerin odağı olmuştur. Özellikle I. Dünya Savaşı sonrasında modernist eğilimlerin ağırlık kazandığı bir ortamda, romantik köklere bağlı kalışı "eski moda" olarak değerlendirilmiştir. Müziğinin dönemin yenilikçi beklentilerine karşılık vermediği ileri sürülmüştür. Gerçekte ise onun eserleri abartıdan uzak, zarafeti ön planda tutan bir estetik anlayış sergilemektedir. N. Toff'a göre;

"Godard'ın öğrencisi olan Chaminade, besteci hayatı boyunca piyanist olarak tanınmıştur. Salon müziği için birçok eser bestelemiş olmasına rağmen flüt konçertinosu dışında malesef çoğu eseri unutulmuştur." (Toff, 1996, s. 249).

Cécile Chaminade tarafından *Concertino pour Flûte et Orchestre,* başlangıçta flüt ve piyano için bestelenmiştir. Ancak daha sonra orkestraya da uyarlanmıştır. Chaminade'ın tüm eserleri arasında *Concertino, Op. 107,* flütistler arasında büyük bir popülariteye ulaşmıştır. "Concertino" terimi, İtalyanca kökenli olup solo çalgı ile orkestra eşliği için yazılmış kısa konçerto türünü ifade etmektedir. Geleneksel konçerto formundan daha kısa yapıda olan bu tür eserler, çoğunlukla lirik ve melodik çizgileriyle ön plana çıkmaktadır (Çalışır, 2000 s. 57). Özellikle 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyıl başında romantik anlatımın yaygınlaşmasıyla concertino'lar klasik dönemden gelen üç bölümlü

yapının ötesine geçerek daha serbest biçimli kompozisyonlara evrilmiştir. Chaminade'ın bu eseri, 1902 yılında Paris Konservatuvarı tarafından sipariş edilerek, flüt öğrencileri için sınav repertuvarı olarak bestelenmiştir. Aslında bu eseri Chaminade, flütist ve öğretmen olan sevgilisi Paul Taffanel'e ithaf ettiği söylenmektedir. Ancak, Taffanel'in onu terk edip başka biriyle evlenmesi üzerine Chaminade, intikam duygusuyla bu zor eseri bestelemiş ve onun çalamayacağı kadar teknik becerilerin olduğu bölümler içermesine dikkat etmiştir (Burns, 2019). Özellikle bu eser, onun stilistik imzasını güçlü bir şekilde yansıtmıştır. Lauren Stoltz'un eser hakkında şu sözleri belirtmiştir;

"Concertino, Chaminade'ın flüt için ustaca yazabilme yeteneğini ortaya koyar; virtüözite gerektiren pasajlarla lirik ezgisel cümleleri tek ve bütünlüklü bir form içinde kaynaştırır" (Stoltz, 2003, s. 62).

Bu eser, Fransız Flüt Ekolü'nün teknik prensiplerini romantik ifade diliyle birleştirerek hem yarışma ve sınav repertuvarında hem de konser repertuvarında kalıcı bir yer edinmiştir. Eserdeki teknik zorluklar dikkat çekicidir. Geniş ses aralıkları, üçüncü oktav si notası gibi dönemin üst düzey flüt teknikleri, hızlı artikülasyonlar; ileri seviye flütistler için yazılmış olduğunu göstermektedir. Özellikle çift dilli artikülasyonlar, tonal geçişler ve modülasyonlar, Fransız müziğinin armonik geleneğini yansıtan başlıca unsurları arasında yer alır. Biçimsel yapısı itibariyle eser, klasik konçerto formunun aksine tek bölümlü bir yapıya sahiptir. Giriş, ana tema, gelişme, röpriz ve coda bölümlerinden oluşan bu yapı, temayı hem klasik düzen içinde sunar hem de romantik anlatımın özgürlüğünü yansıtır (Huang, 2019, s. 9).
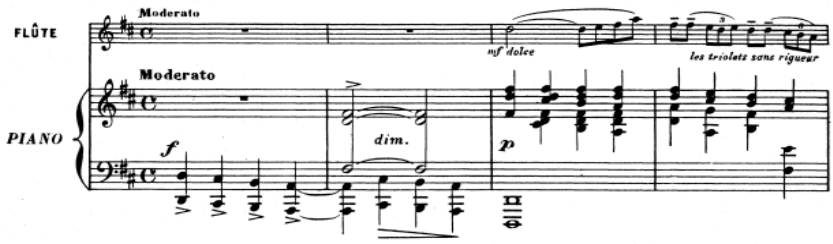
Bu çalışmada, orijinal edisyon yerine, Louis Moyse tarafından düzenlenmiş olan versiyon kullanılmıştır. Louis Moyse'un 20. yüzyılın en önemli flüt sanatçılarından Marcel Moyse'un oğludur. Aynı zamanda kendisi piyanist, flütist, besteci, editör ve eğitmendir. Eserin açılış kısmı, dramatik bir şekilde orkestra (orijinal versiyonda piyano) tarafından sunulur. Bu bölümde kullanılan senkoplar ve dominant armonik ilerleyiş, solistin sahneye çıkışını dramatize etmektedir. Ardından flüt, özgürce süzülen melodik bir yapı ile başlar. Kadans bölümü ise doğrudan solistin teknik becerisini ve müzikal dilini sergilemesine olanak tanımaktadır. Geleneksel rondo formu, genellikle ana temanın (A) çeşitli karşıt temalarla (B, C) dönüşümlü olarak sunulmasıyla oluşmaktadır. Bu formda en sık rastlanan yapı ABACA olup, kimi zaman besteciler tarafından ABACABA veya ABACAB gibi varyasyonlarla genişletilerek kullanılmaktadır. Rondo formunun özelliği, A temasının tekrarlı biçimde geri dönüşü ve karşıt bölümlerle oluşturulan yapısal dengeyi korumasıdır. Wolfrey'e göre, Cécile

Chaminade'ın *Concertino pour Flûte et Orchestre* adlı eseri bu geleneksel rondo formunu gevşek bir biçimde takip etmektedir.

"Bakıldığında, Concertino sadece kısa ve hoş bir rondo gibi algılanabilir; siparişin müzikal ve teknik gereksinimlerini karşılayan zarif bir parça olarak görülebilir. Ancak Chaminade'ın geleneksel formu alışılmadık biçimde ele alışı ve tonal bir problemle olan etkileşimi, eseri çok daha karmaşık ve dramatik açıdan tatmin edici bir hale getirir. Chaminade'ın Concertinosu, temel A temasını tekrar eden ve araya zıt bölümler yerleştiren yapısıyla gevşek biçimde rondo prensibine dayanır; işitsel olarak rondo hissi yaratır. Ancak bu rondo benzerliğine rağmen, Chaminade beklentileri altüst eder: iki ana tekrar bölümü, eserin en armonik olarak kararsız bölümleridir." (Wolfrey, 2023, s. 7).

Eserde A teması belirgin biçimde tanımlanabilir ve çeşitli karşıt bölümlerle dönüşümlü olarak sunulmaktadır. Ancak bu karşıt bölümler, klasik rondo formunda beklenen biçimsel formdan sapar. Özellikle armonik, geçici modülasyonlar ve serbest biçimsel bütünlük, eserde geleneksel rondo yapısından ayrışan bir form anlayışını ortaya koymaktadır.
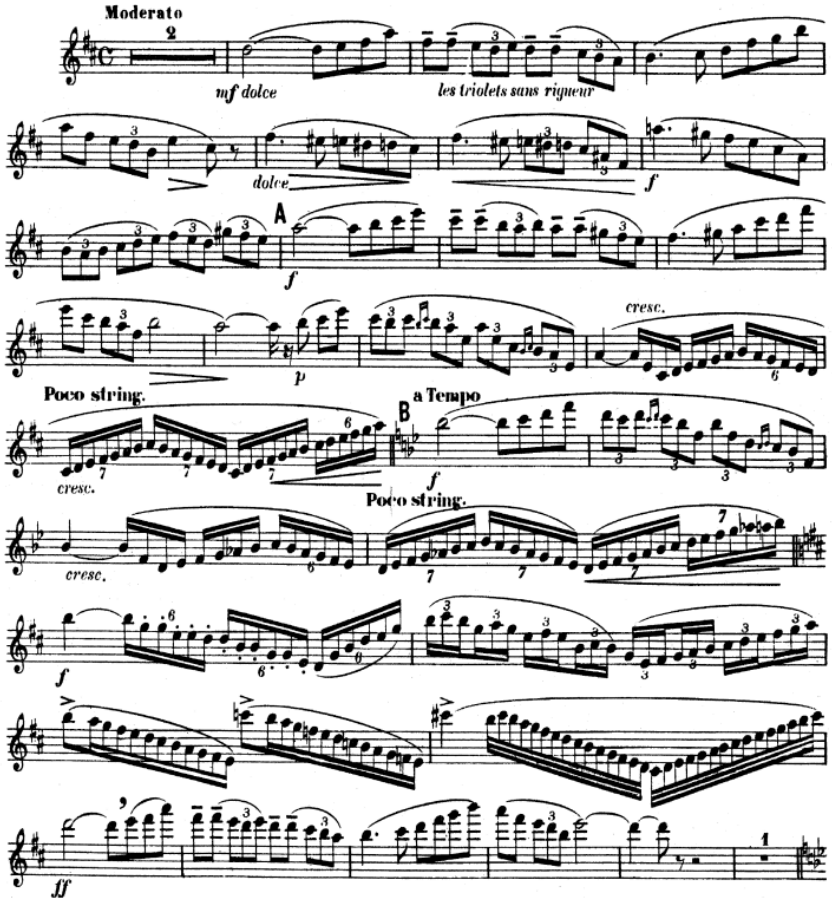
Eser, *Moderato* temposunda yazılmıştır. Genellikle "yürüyüş temposu" olarak kabul edilmektedir. Ancak tıpkı bu eserde de görüldüğü gibi bu tempo, icracının müzikal ve duygusal yapısına bağlı olarak farklılık gösterebilir. Bu durum, flütistin kendi karakterini yansıtması açısından önemli bir esneklik sağlamaktadır. Eserin ilk açılış cümlesi, piyano tarafından Re Majör tonunda akorlar ile başlar. Ardından flüdün ikinci oktavda başlayan temanın ilk cümlesi temel alınarak, bu cümlenin tekrarlamaları karşımıza çıkacaktır. Bu durumda, eserin lirik bir yapıya sahip olması nedeniyle açık ve parlak bir ton kullanılması oldukça önemlidir. Genel olarak eserin yapısındaki dinamik değişimlerin en iyi şekilde yansıtılması gerekilmektedir. Nefes yerlerinin belirlenmesi, eserin dinamiğine oldukça büyük bir etken oluşturmaktadır. Eserin temposu, icracıya nefes alması için oldukça zaman tanımaktadır. Bu sebeple ana temada, *derin nefes* ya da *köprü nefesi* tekniklerinden biri rahatlıkla kullanılabilir (Riman, Rauf, 2022, s. 850).



Şekil 1. Cécile Chaminade, Flute Concertino Op.107, 1-4. ölçüleri. (http-1).

İlk bölüm, geleneksel anlamda B bölümüne geçiş olarak kullanılmamıştır. Ana ton olan Re majöre geri dönüş amacıyla bir geçiş bölümü olarak düşünülebilir. Ana tema concertino'nun 3. ve 6. ölçüleri arasında duyurulur. 4. ölçünün altında yazan "*les triolets sans rigueur*", üçlemelerin serbest bir yapıda çalınması gerektiği anlamına gelmektedir ve açılış cümlesinin tek nefeste çalınması önerilir. Flüt, yaklaşık 9. ölçü itibarıyla ana temayı devralmaktadır. Melodik yapı, süslemeler ile geniş ses aralıklarını kapsamaktadır. Sekizlik, onaltılık ve otuz ikilik notalarla tema, Fransız mélodie geleneğinin lirik ve zarif yapısını çağrıştırmaktadır. Modülasyon geçişlerinin sıklıkla karşımıza çıkması ile tema bu sefer, 11.ölçüde La Majör tonunda kadans geçişiyle beraber karşımıza çıkar. Bu sebeple, temel cümlenin tekrarlanarak karşımıza çıkması, sonuç cümlesinin çeşitli varyasyonlarla dönüştürülerek tematik gelişimini sağlamaktadır. İlk ve üçüncü tema tekrarlamalarındaki kadans yapıları ile yeni tonal yapıya geçiş biçimi görülmektedir. Ardından, tema 19. ölçüde Si bemol Major tonunda, kısa bir varyasyon şeklinde bir kez daha duyulur. 27.ölçüde bu sefer ana tona geçiş yaparak tekrar 3.oktavda karşımıza çıkmaktadır. Bu tema orkestra ile ünison olarak Re Major tonunda yazılmıştır. Böylece, Chaminade'ın bu geçiş biçimleri rondo formunu hem bozarak hem de yeniden kurarak kullandığını göstermektedir.
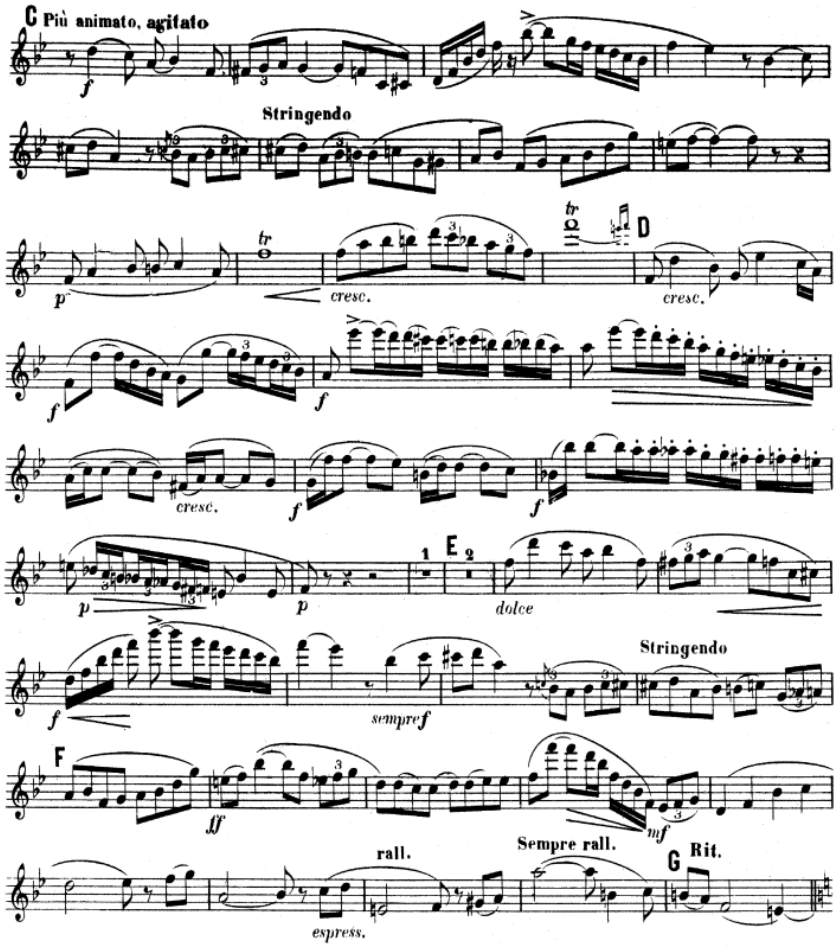
Eserin ilk 32 ölçüsü, A temasının tanıtıldığı ve biçimsel yönelimin belirlendiği açılış bölümüdür. 32. ölçüye kadar olan süreçte, tematik tekrarlar ve kadans geçişleri ile yapı genişletilmektedir. Ancak 23. ölçüden itibaren temadan uzaklaşarak, rondo formunun daha serbest bir eksende ilerleyeceğine işaret etmektedir. Sonuç cümlesinin sürekli varyasyonlara uğramasında kendini gösteren bu yapı, ilk cümlenin sabit tekrarlamaları ile sonuç cümlesinin hem ritmik hem de armonik olarak dönüşüme uğratılmasından oluşur.



Şekil 2. Cécile Chaminade, Flute Concertino Op.107, 1-32. ölçüleri. (http-2).

Eserin 33-72. ölçüler arasında yer alan B teması, Concertino'nun en dikkat çekici form dönüşümünün başladığı ve melodik-armonik yönelim açısından önceki temadan uzaklaştığı bölümdür. *Piu animato, agitato* temposunda yazılmıştır. Bu bölümde ton, Si Bemol Majöre geçmiştir. İcracılardan bu temayı canlılık ve heyecanın arttırılarak çalınması istenmektedir. 38.ölçüde *Stringendo* terimiyle ifade edilen bu kısımda, müziğin daha akıcı olması için pasajlar daha hızlı bir şekilde çalınmalıdır. Bu esnada eşlik partisinde ise tremololar yer almaktadır. Bu bölüm, son iki ölçüde giderek yavaşlayarak romantik bir bitişle sonlanır. Sıklıkla A teması ile ilgili motiflere yer verilse de bu temada besteci artık daha serbest bir form anlayışıyla yeni tematik ve armonik bir yapı sunmaktadır. Daha dramatik ve enerjik bir kısımdır. Aynı zamanda flütistler için ton kontrolü, legato ve müzikal ifade yönünden oldukça önemlidir. B teması,

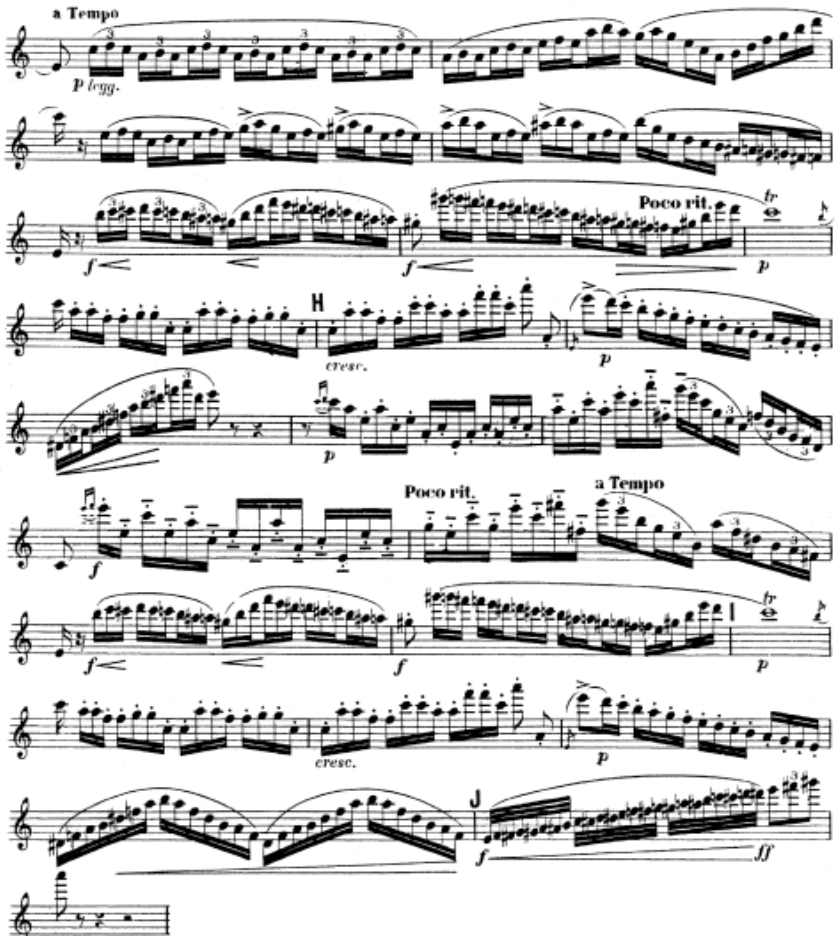
flüt öğrencileri için nefes kontrolü ve frázlama çalışmaları açısından pedagojik anlamda önemli noktalar barındırmaktadır.



Şekil 3. Cécile Chaminade, Flute Concertino Op.107, 33-72. ölçüleri. (http-2).
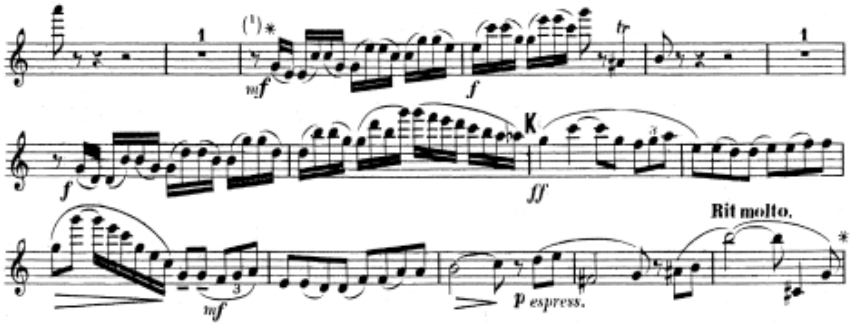
Concertino'nun bazı edisyonlarında *vivo* (canlı ve çok hızlı), bazılarında ise *a tempo* olarak işaretlenen bölüm ise C teması olarak karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel bir ara tema yerine bu kısım, bir gelişme bölümü olarak yazılmıştır. Flüt partisyonunda, 73-79.ölçüler arasındaki virtüozite gerektiren bu kısım, birinci ve ikinci temalarda bulunan ritmik fikirlerin geliştirilmesinden oluşmuştur. 73. ölçüde La Minör tonuna bir geçişle gelişen bölüm, espirili ve kıvrak bir anlatım tarzı benimsenerek, hızlı ve keskin bir karakter ile çalınmalıdır. Altılamaların yoğun olarak kullanıldığı bu ölçülerdeki pasajlar, üçerli gruplara ayrılmıştır. Flütistten *leggiero* yani hafif bir icra istenmektedir.

Piyanoda, sekizlik notalar ile gerçekleştirdikleri kromatik iniş ve çıkışlarla, bu bölüme özgü bir karakter sağlanmalıdır. Bu nedenle, flütistin piyano ile ritmik ve dinamik uyumu büyük önem taşır. Üçlemelerin yer aldığı hızlı pasajlarda, alternaif parmak pozisyonları, trill parmak pozisyonları kullanılabilir. Eser teknik olarak yedi bölümlü bir rondo olmasına rağmen, B bölümü yalnızca bir kez sunulmakta, ardından tekrar gelmesi gereken A bölümü yerine, doğrudan C bölümü gelmektedir. Bu iki bölümde, B bölümü Si Bemol Majör tonuna, C bölümü ise La minör tonuna modülasyon yapar.
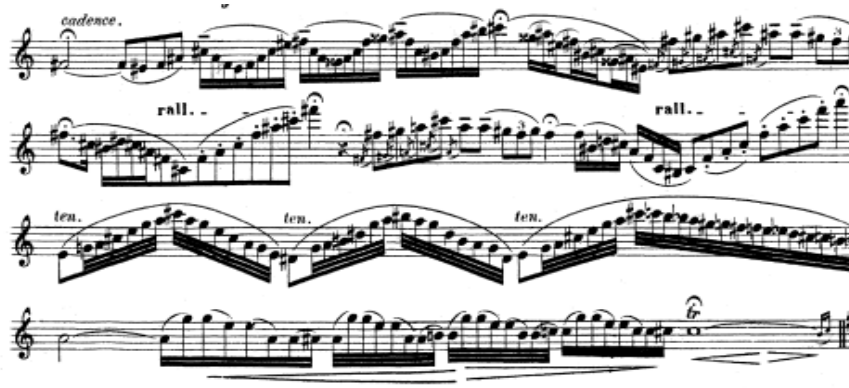


Şekil 4. Cécile Chaminade, Flute Concertino Op.107, 73-95. ölçüleri. (http-2).

96. ölçüden, 104. ölçüye kadar bir soru ve cevap kısmı vardır. Piyano bu kısımda, eserin ilk temasını hatırlatırken, flüt eseri yeni motiflerler ile devam ettirmektedir. 104. ölçüden başlayan köprü geçişi 111. ölçüde biter.



Şekil 5. Cécile Chaminade, Flute Concertino Op.107, 96-110. ölçüleri. (http-2).

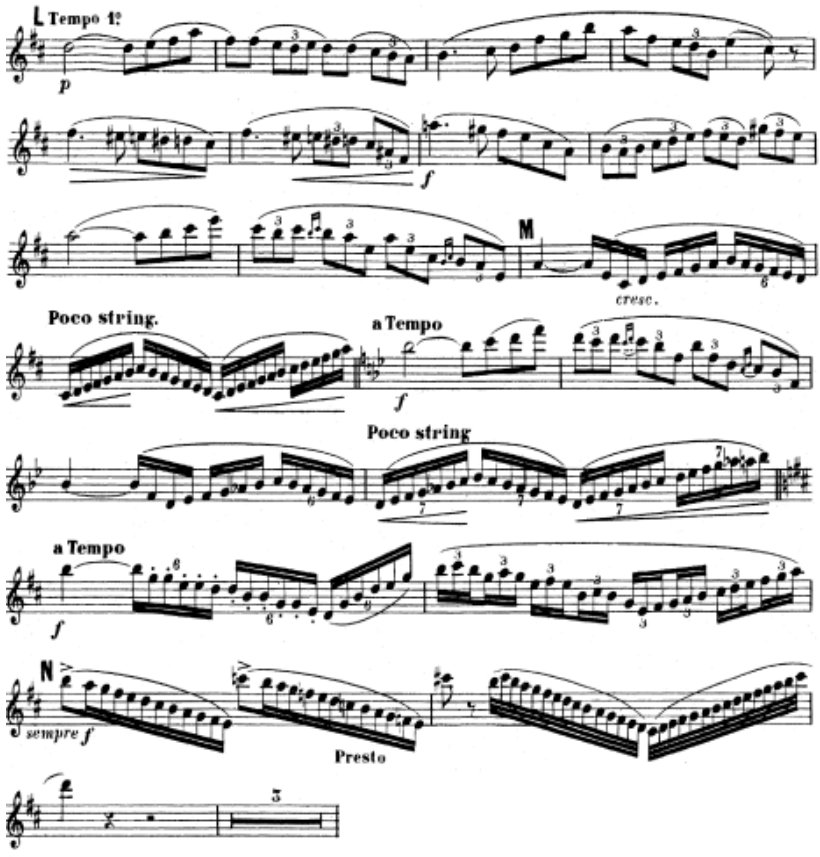
111.ölçüde, köprüden hemen sonra gelen kadans kısmı başlamaktadır. Fa Diyez Majör tonunda başlayan kadans, esas ton olan Re Majör'e gelmesiyle son bulur. Eserin kadansı *puandorg* işareti ile belirtilmiş fa diyez sesi ile başlamaktadır. Kadans, sakin bir yapıda, ses aralıklarına ve ritmik yapıya dikkat ederek çalınmalıdır. Kadans boyunca, nefes yerlerine dikkat edilmeli, zor pasajlar artikülasyon çeşitlemeleri yapılarak çalışılmalıdır. Besteci vurgulu olması gereken notaları, *tenuto* işareti ile belirtmiştir. Bu kısımlarda ilk notalar biraz daha uzun ve vurgulu çalınmalı, giderek hızlanılan pasajlarda ses çatlamalarının yaşanmamasına dikkat edilmelidir. Nüans değişimleri özellikle, icracının en çok dikkat etmesi gereken başka bir husustur. Kadans kısmı icracının ustalığını en rahat göstereceği kısım olduğu için, ton kalitesi ve teknik detayların üstünde durularak çalışılması gerekilmektedir.



Şekil 6. Cécile Chaminade, Flute Concertino Op.107, 111. ölçüsü. (http-2).

Eserin 112-135. ölçüleri, kadansın ardından A temasının tekrarlandığı ve kodaya doğru geçişin sağlandığı bir yapıdır. Bu bölüm, önceki teknik ve dramatik
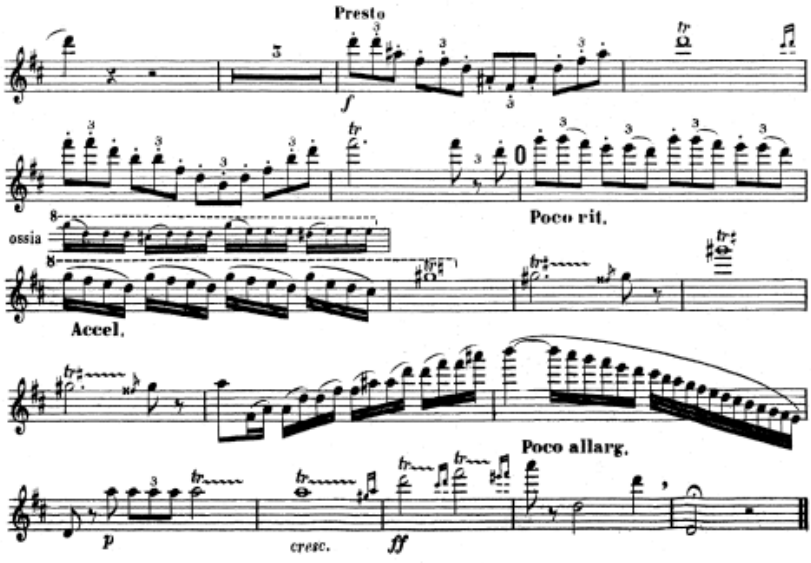
yapının ardından eserin tonal ve tematik dengesini yeniden inşa etmektedir. A temasının tekrarı önceki varyasyona göre daha kısaltılmış, sadeleştirilmiş ve doğrudan kapanışa yönlendirilmiş bir versiyon olarak karışımıza çıkar. Flüt partisi, melodiyi daha yumuşak *dolce* bir anlatımda, virtüöziteden çok ifade gücü ile ön plana çıkmaktadır. Tonalite açısından bölüm, Re Majör tonuna geçer. Bu geçiş aynı zamanda kodanın dramatik enerjisini hazırlamaktadır. Böylece Chaminade, klasik rondo formunun yapısal beklentilerine sadık kalırken aynı zamanda eserin anlatımını dengeli biçimde sona ulaştırmaktadır.



Şekil 7. Cécile Chaminade, Flute Concertino Op.107, 112-135. ölçüleri. (http-2).

Eserin 136-152. ölçüleri arasında yer alan koda bölümü, bestecinin dramatik ve armonik gerilimi son bir kez zirveye taşıyarak çözümlediği yapısal bir final sunmaktadır. 136. ölçüde ana tema hatırlatması göze çarpmaktadır.

Piyanodaki akorların dominant akorlarda kullanılması, geleneksel ton yapısının aksinedir. Koda kısmının *Presto* temposunda yazılması sadece hızlanmayı değil, müzikal enerjinin ani yükselişini de temsil etmektedir. Koda boyunca, flüt partisi üçlemelerin ardından gelen; re, fa diyez, sol diyez ve la trilleri arasında, hızlı gam pasajlarıyla teknik bir zirveye ulaşmaktadır. Özellikle bestecinin flüte yazdığı *ossia* pasajı, icracıya virtüözitesini sergileme fırsatı vermektedir. Aynı zamanda eserin başından beri çeşitli bölümlerde duyulan motiflerin tekrarları tematik bir bütünlük sağlamaktadır. Ancak tüm bu yoğunluk 145. ölçüde farklı bir armonik yapıyla yeni bir boyut kazanmaktadır. Bu yapı, finalin yalnızca teknik değil, ifade bakımından da dramatik bir kapanış sunmasını sağlamaktadır. Chaminade bu bölümde, klasik form ilkelerini modern armonik yapılarla birleştirmektedir. Bu sayede, flüt literatürüne hem pedagojik hem de estetik açıdan zengin bir kapanış bölümü kazandırır.



Şekil 8. Cécile Chaminade, Flute Concertino Op.107, 136-152. ölçüleri. (http-2).

Cécile Chaminade'ın *Concertino for Flute and Piano, Op. 107* adlı eseri, teknik kadar stilistik anlayış ve müzikal yorum da gerektirmektedir. Bu eseri çalışmaya başlamadan öncelikle yapısal bir analiz yapılmalıdır. Rondo formunun A-B-C-A'-Kadans-A'-Koda şeklinde ilerlediği bilinirse, tonal geçişler ve müzikal anlatım daha bilinçli bir yaklaşımla ele alınacaktır. Yapı içindeki C bölümünün gelişme bölümü işlevi taşıdığı anlaşıldığında, temanın dönüşümü de daha detaylı bir şekilde icra edilecektir.

Nefes kontrolü ise eserin icrasında büyük bir önem taşımaktadır. Editör Louis Moyse'un önerdiği nefes noktaları iyi bir referans olsa da her flütist kendi fizyolojik kapasitesine uygun bir nefes planı işaretlemeleri oluşturmalıdır. Derin nefes ve köprü nefesi teknikleri doğru yerlerde uygulanmalı, nefes cümle yapısına zarar vermeyecek şekilde olmalıdır. Özellikle uzun ve kesintisiz pasajlarda bu planlama, eserin akışı için oldukça önemlidir.

Teknik pasajlarda Marcel Moyse'un etütleri ve egzersizlerinden yararlanılabilir. 73. ölçüde başlayan hızlı ve espirili bölümde kullanılan altılamalar, üçlü gruplar artikülasyon çeşitlemelerine yer verilerek çalışılabilinir. Alternatif parmak ve trill pozisyonları, hızlı pasajlarda, üçlemelerin yer aldığı kısımlarda kullanılabilir. Kadans bölümünde, teknik yeterlilik, nefes kontrolü ve ifade biçimi birlikte geliştirilmelidir.

Piyano ya da orkestra eşliğinde çalışmalarda, birliktelik uyumuna dikkat edilmelidir. Sekizlik kromatik iniş-çıkış yapan piyano eşlikleri, flüt partisiyle ritmik ve dinamik uyum içinde çalınmalıdır. Aslında eserin sadece solist için değil, aynı zamanda eşlik partilerinin de anlamlı olduğu bir bütün olduğu unutulmamalıdır.

Son olarak, Chaminade'ın eserin yorumlamalarna verdiği önem unutulmamalıdır. "*Appassionato*", "*leggiero*" gibi ifadeler bestecinin yalnızca teknik yönlendirmeleri değil, aynı zamanda duygusal bir karakteri yaratma çabasıdır. Bu bağlamda, teknik yeterlilik kadar müzikal ruhun, ifadeli çalımın ve stil duygusunun da geliştirilmesi oldukça önemlidir. Açıkça eseri çalışırken yalnızca notaları değil, eserin anlatmak istediği duyguyu anlamaya yönelik bir yaklaşım benimsemek gerekir.

4.Sonuç

Cécile Chaminade'ın *Concertino pour Flûte et Orchestre, Op. 107* adlı eseri, yalnızca flüt repertuvarının teknik gelişimi açısından değil, aynı zamanda flüt öğrencilerinin ve flütistlerin bireysel sanat yolculuğuna eşlik eden bir yapı olarak, pedagojik açıdan büyük bir öneme sahiptir. 1902 yılında Paris Konservatuvarı'nın siparişiyle sınav repertuvarı olarak bestelenen bu eser, Fransız flüt okulunun estetik değerlerini taşırken, kadın bir bestecinin temsiline de güçlü bir katkı sağlamıştır. Dönemin toplumsal cinsiyet normlarına rağmen, hem teknik virtüözite hem de duygusal ifade bakımından zengin bir eser üretmiştir.

Eserin biçimsel yapısı, serbest bir rondo formuna dayansa da içsel anlatısı pastoral türden izler taşımaktadır. Pedagojik bağlamda *Concertino*,

nefes kontrolü, artikülasyon, dinamik esneklik ve hızlı pasajlar gibi teknik becerilerin kazandırılmasında büyük bir rol alırken, aynı zamanda flütistlerin müzikal ifade gücünü de geliştirmektedir. Özellikle kadans bölümü, enstrüman kontrolünün yanı sıra müzikal yorum becerisini de pekiştirmeye yönelik olarak yapılandırılmıştır.

Bu eser, kadın besteciliğinin klasik müzik eğitimi içerisindeki yerini güçlendiren iyi bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Eserin hala günümüz konservatuvarlarında sınav repertuvarı olarak kullanılması, Chaminade'ın tarihsel değerini günümüze taşımanın ötesinde, kadın bestecilerin müzik eğitimi alanındaki görünürlüğünü artırmak açısından da büyük önem taşır.

Sonuç olarak, Chaminade'ın *Concertino pour Flûte et Orchestre, Op. 107* eseri, klasik flüt repertuvarının yalnızca teknik bir yapı taşı değil, aynı zamanda pedagojik bir değeridir. Bu eser, flütistlere enstrümanlarını ustalıkla kullanmalarının yanı sıra hem bireysel eğitim serüvenlerinde hem de toplumsal müzik tarihinin daha eşitlikçi biçimde yazılmasında etkili bir araç olma niteliği taşımaktadır.

Kaynakça

Burns, A. (2019). *Cécile Chaminade: Concertino for flute and piano in D major- A tuneful adventure*. Classicalexburns. https://classicalexburns.com/2019/01/12/cecile-chaminade-concertino-for-flute-and-piano-in-d-major-a-tuneful-adventure/ (Erişim Tarihi: 20.05.2025).

Chaminade, C. (1908). *How to play my best known compositions. The Etude, 26(12)*, s. *748–826.* https://digitalcommons.gardner-webb.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1026&context=etude (Erişim Tarihi: 20.05.2025)

Chaminade, C. (1911). *Recollections of my musical childhood. The Etude, 29(12)*, s.*805–806.* https://digitalcommons.gardner-webb.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1029&context=etude (Erişim Tarihi: 20.05.2025)

Citron, M. J. (1988). *Cecile Chaminade: A Bio-Bibliography. No 15.* Greenwood Press, ABD.

Çalışır, F. (2000). *Müzik Dili Sözlüğü.* Ankara: Evrensel Müzikevi.

Huang, P. (2019). *"Selected Piano Music For Children By Nineteenth-Century Female Composers: Cécile Chaminade And Amy Beach".* Doktora Tezi. University of Washington, Abd.

Perçin, S. (2022). *Cecıle Chamınade'ın "Concertıno" Flüt Eserinin Analizi İcra Sürecinde Karşılaşılabilecek Sorunlar ve Çalışma Yöntemleri İçin*

Çözüm Önerileri. Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

Riman, M. S., & Rauf, R. M. U. (2022). *"Analysis of Breathing Techniques in Flute Playing". s. 841-865.* International Journal of Innovation, Creativity and Change. www.ijicc.net Volume 16, Issue 1.

Schultz, R. (2023). *"A Historical Study of Cécile Chaminade: Pianist, Composer, and Music Educator".* Electronic Theses and Dissertations. 2872. https://egrove.olemiss.edu/etd/2872.

Stankis, Jessica E. (2006). *"Rethinking Cécile Chaminade's Concert Tour of the United States, 1908."* Yüksek Lisans Tezi. Arizona State University, ABD.

Stoltz, L. (2003). *The French Flute Tradition.* Yüksek Lisans Tezi. University of Cape Town, Güney Afrika.

Toff, N. (1996). *The flute book: A complete guide for students and performers.* Oxford University Press, London.

Wolfrey, E. A. (2023). *"A Theoretıcal And Topıcal Analysıs Of Cécıle Chamınade's Concertıno, Op. 107 For Flute And Piano".* Yüksek Lisans Tezi. Unıversity Of Oklahoma, ABD.

Görsel Kaynaklar

http-1: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d3/IMSLP538577-PMLP17533-Chaminade_-_Concertino_for_flute_and_orchestra,_Op._107_(flute_and_piano)1.pdf (Erişim Tarihi: 31.05.2025).

http-2: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/14/IMSLP618131-PMLP17533-Chaminade,_Concertino.pdf (Erişim Tarihi: 31.05.2025).

BÖLÜM VIII

FACH SİSTEMİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ VE OPERA ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

The Historical Development of The Fach System And Its Impact on Opera

Cemile Özlem KILIÇ[1]

[1]*(Araştırma Görevlisi), Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı*
E-mail: cozlem.kilic@gmail.com
ORCID:0009-0002-9163-3382

1. Giriş

Opera sanatı, doğuşundan günümüze uzanan tarihsel yolculuğunda birçok reformist etkiyle dönüşüme uğramış ve bugünkü formuna ulaşmıştır. Bu dönüşüm sürecinde, özellikle Alman opera geleneğinden türeyen ve günümüzde ses türlerinin belirlenmesinde temel kriterlerden biri haline gelen *Fach* sistemi, şarkıcıların rollerle eşleştirilmesinde belirleyici bir rol üstlenmiş; opera evlerinin kadro yapılanmasında önemli bir yapı taşı olmuştur.

Almanca *Fach* kelimesi, "Eğitimli, uzmanlaşılmış bir bilgi ya da çalışma alanı" anlamına gelir[1]. Opera literatüründe ise bu terim, yalnızca belirli vokal özelliklere göre yapılan bir ses-tipi sınıflandırmasını değil; aynı zamanda sanatçının fiziksel ve karakteristik özelliklerinin de değerlendirildiği, evrensel ölçekte bir "kategorize edilmiş rol kıstası"nı ifade eder.

Bu sistem sayesinde sanatçıların sesi; tını, tessitura, ses aralığı ve dramatik kapasite gibi çeşitli açılardan değerlendirilerek, en uygun rollere yönlendirilmesi sağlanır. Bu yönüyle *Fach* sistemi önemli katkılar sunmuş olsa da tarihsel süreçte "özgürlüklerin kısıtlanması" veya "tekdüzeleşme" gibi eleştirilerin de odağında yer almıştır.

Fach sisteminin bireyler üzerinde kısıtlayıcı ve belki de yargılayıcı etkisinin tartışmaları modern çağa kadar ulaşmış olmakla birlikte, tüm bu

1 https://www.duden.de/rechtschreibung/Fach?utm_source=chatgpt.com [Erişim Tarihi: 18.09.2025]

eleştirilerin ötesinde, *Fach* sistemi yalnızca teknik bir sınıflandırma aracı değil; aynı zamanda bir tiyatro geleneğini, estetik beklentiyi ve dönemsel ses ideallerini yansıtan tarihsel bir aktarım biçimi olarak değerlendirilmektedir (Boldrey, 1994).

Bu bölümde, *Fach* sisteminin oluşumu, tarihsel gelişim süreci ve günümüz opera pratiği üzerindeki etkileri ele alınacaktır.

2. Fach Sistemi ile Ses Türü Kavramının Evrimi

"Kategori, uzmanlaşılmış bir bilgi ya da çalışma alanı" kelime anlamından türeyen Alman Fach sistemi sayesinde sanatçıların vokal sınırları netleşmekte ve kariyer planlamalarının kolaylaştığı düşünülmektedir. Pearl Yeadon McGinnis (2010: 1-2), Fach sisteminin Avrupa'da kariyer yapan şarkıcılar için önemini vurgularken, bu sistemin opera evleri için de kritik bir rol oynadığını belirtir. Şarkıcıların kadroya alınması, sezon programının oluşturulması, bütçe yönetimi ve kadrolaşma gibi konuların yirminci yüzyılda çoğalan opera evleri için taşıdığı önem bir yana, piyasalaşmış opera sektöründe şarkıcıların vokal sınırlarının netleşmesi kariyer planlamaları ve ses sağlıkları açısından da oldukça önem arz ettiği düşünülebilir.

Ayşe Özkan (2023: 19), 20. yüzyılın başlarından itibaren Almanya'nın, talep gören opera temsilleri, çoğalan gösterimler ve zengin repertuvarı ile genç sanatçılara sunduğu eğitim ve kariyer olanakları sayesinde opera sanatçıları için önemli bir merkez hâline geldiğinden bahseder. Bu bağlamda, artan talep opera evlerinin doğru ses türlerini belirlemesi ve sezon planlaması konusunda bazı zorluklar yaratmıştır. Yoğun programlar, bazı sanatçıların kendi ses türleri dışındaki rolleri üstlenmesine ve sağlıklı kabul edilen performans sınırlarının aşılmasına yol açmıştır. Bu durum ise, ses tiplerinin sistemli biçimde sınıflandırılmasını ve planlı rol dağılımını mümkün kılan Fach sisteminin uygulanmasını gerekli kılmıştır.

Sandra Cotton (2007: 55), Özkan'ın anlatımını destekleyerek yirminci yüzyılda sendikalaşmanın tırmandığı Almanya'da Fach sisteminin sanatçıyı koruma hedefi güttüğünden bahsederken Fach sisteminin dönem şartlarında nasıl kurgulandığını, hangi amaca hizmet ettiğini anlatır. Şarkıcıların ses aralığı, *tessitura* (partinin ağırlıklı ses aralığı) ve rol hedefi çeşitlenen eser yükünü kaldırabilmeleri adına, benzer vokal özelliklere sahip birkaç gruplandırılma yapılmıştır. Devamında şarkıcılar temsil ettikleri Fach'larla kendilerini sunup, bu şekilde sözleşmeler imzalamaya başlamışlardır. Böylece bir opera

evinde çalışan sanatçı, kendi rol grubuna ait herhangi bir eseri seslendirmekle yükümlüyken, grubu dışında bir talebe karşı gelebilecek hakka sahip olmuştur.

Barok dönemde karşılaşılan *castrato* (hadım edilmiş erkek şarkıcı) fikrinden yola çıkarak, dönemin toplumsal cinsiyet anlayışının sahneye "cinsiyetsiz bir ses" fikriyle yansıdığı düşünülebilir. Dolayısıyla Ateş Uslu'nun dediği gibi (2010: 311), bu dönemde sesler, cinsiyet temelli bir sınıflandırmaya tabi tutulmaktan ziyade; kahraman karakterler çoğunlukla, yüksek perdedeki tınılarıyla hem kadın hem de erkek rolleri üstlenebilen *castratolar* tarafından yorumlanıyordu. Uslu'nun Beghelli'den aktarımıyla 19. yüzyıl burjuva toplumunda ses tipolojisi, aile kurumu modelinden esinlenilmiştir. Böylece ses türleri toplumsal cinsiyetle ilişkilenmeye başlamış," soprano, mezzosoprano, tenor ve bas "gibi ana kategoriler görünür olmuştur (Beghelli, 2006a, akt. Uslu, 2010: 311).

Castrato geleneğinin kökenleri, IV. yüzyılda Konstantinopolis'te Bizans İmparatorluğu'nun Hristiyan geleneğinde yer alan hadım korolarına dayanmaktadır (Sığırcı & Kaplancık, 2023: 139). Bu uygulama, dini müzikte yüksek ve saf tınıların korunması amacını taşırken, ilerleyen yüzyıllarda opera sahnesine taşınarak sanatsal bir biçim kazanmıştır.

Rönesans döneminde *kastratları* dinlemek Avrupa'nın seçkin sınıfı için ayrıcalıklı bir sanat zevki olarak düşünülebilir. 1589'da Papa V. Sixtus, kadınların kilisede şarkı söylemesini yasaklayan İncil'deki bir ayete dayanarak St. Peter's korosu için *kastratların* kullanılmasını onaylamıştır. Bu durum, çok sayıda küçük erkek çocuğun hadım edilmesine yol açmıştır. Kadın sesinin kiliselerde ve Roma sahnelerinde yasak olması, kadın rollerinin *kastratlar* tarafından seslendirilmesine sebebiyet vermiştir (Sığırcı & Kaplancık, 2023:139). *Castrato* şarkıcılar gibi dönemin moda ses türlerinin, yirminci yüzyılda gündeme gelen *Fach* sistemi üzerinde oldukça etkili olduğu düşünülebilir. Bestecilerin *castratolar* yerine genç kadın figürünü esere monte edebilmesi için benzer bir *tessitura'* ya sahip olan kontralto ses türüne yönelebileceği fikri olasıdır. Genç erkek tiplemelerini canlandıran kontraltoların sahnede giderek kadın kimlikleriyle görünür olmaya başlaması, bir sonraki adımda yirminci yüzyıl ve günümüzde diğer ses türlerine kıyasla sayıca baskın hâle gelen soprano sesin yükselişine uzanır. Bu süreç, kadının toplum içindeki görünürlüğü ve sahneye çıkma serüveniyle doğrudan ilişkilendirilebilir.

Fach sisteminin nasıl ve neden gündeme geldiği ve günümüze uzanan kast sistemine olan etkisi konusunu doğru okuyabilmek, operanın tarihsel sürecini bilerek değerlendirilmesi gereken bir konudur. Boldrey'nin (1994: 7) ifadesiyle,

müzik çok sesli hale gelmeden önce düz ezgiyi söyleyen tek ses tipinin *tenor* olduğuna dikkat çekerken, müzik çok sesli hale geldikçe *basso* ve *sopra* ses kategorilerinin eklenerek, soprano tenor, bas gruplarının varlığını ifade eder.

Operanın, sanatçısı ve seyircisiyle buluşmasının Barok dönemde başlayan serüveni; köklerini Antik Yunan tragedyasından, saray kültüründen ve *Camerata Fiorentina*[2] adlı entelektüeller ve sanatçılardan oluşan topluluğun hayal dünyasından aldığı topraklarda filizlenmiştir. Oluşumu itibariyle sanatın sanatçıya yansıması hem müzikal hem toplumsal açıdan kendini göstermiştir.

Ahu Köksal (2022: 57), dönemin ilk opera bestecileri olan Jacobo Peri, Giulio Caccini ve Claudio Monteverdi'nin besteleme stiline dair; kolay melodi, libretto'nun daha ön planda olması ve *recitativo*[3] şarkı söyleme stilinin hakim olduğuna dair bilgi verir. Bu bilgiye dayanarak spesifik şarkıcıların ses rengine ve teknik becerilerine göre yazım yapıldığı da düşünülebilir.

17. ve 18. yüzyıllarda opera salonları, sanat eserinin mutlak bir sessizlik içinde izlendiği mekânlar olmaktan çok, aristokrat çevrelerin sosyalleştiği, kendini gösterdiği ve toplumsal ilişkilerini pekiştirdiği alanlar olarak işlev görmekteyken, 19. yüzyılın ortalarına doğru, burjuva toplumunun yükselişiyle sanatçı ve esere atfedilen değer artmış, seyircinin "suskunlaşması" süreci başlamıştır (Uslu, 2010: 313). 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başları itibarıyla, günümüzde alışılmış olan "yüksek sanat" izleme ciddiyetine ulaşıldığı görülür (Uzun&Uzun, 2023). 17. yüzyıldan günümüze uzanan yolculuğunda opera; salonları, eserleri, seyircisi ve şarkı söyleme teknikleriyle birlikte, dolayısıyla her birinden etkilenen şarkıcılarıyla, serbest ve doğuştan gelen yeteneklerin ötesine geçerek sistematik, sınırları ve beklentileri belirgin bir forma dönüşmüştür. Bu süreçte eser sayısı artmış, stil farklılıkları belirginleşmiş ve virtüözite anlayışı değişmiştir. Patricia Alessi (2014: 42-79), şarkıcılarda virtüözite dönüşümünü, Rönesanstan Barok döneme geçiş sürecinde çok sesli polifonik yazımdan *recitativo stiline* geçişle, dolayısıyla şarkıcıya bırakılan müzikal özgürlüğün besteci kontrolüne geçmesiyle ifade etmektedir.

18.yüzyılın sonları, Fransız ihtilali sonrasında Avrupa'nın içinden geçtiği dönüşüm, sanata da oldukça etki etmiştir. Fransız ihtilali ardından başlayan yeni dönem, yani "Romantik Dönem", opera dünyasında oldukça keskin bir dönemeç olarak görülebilir. Ulusçuluk, özgürlük, eşitlik ve insan hakları gibi konularda dönüşüm yaratan ihtilal, benzer temaların sahneye de yansıması durumuna sebep olmuştur. Romantik Dönem bu yönüyle, kuralcı klasik anlayışa tepki olarak

2 Floransa'da opera sanatının temellerini atan sanatçı ve entelektüel grup (Köksal, 2022, s.58).

3 *Recitativo*: Opera ve oratoryolarda diyalog veya olay akışını müzikli konuşma benzeri bir biçimde ileten vokal pasaj.

bireysel duygu, hayal gücü ve özgür ifade biçimlerini öne çıkararak; sanatçının toplumsal, milli ve dini temaları özgürce yansıtabildiği, sanatın üretkenliğini zirveye taşıyan bir dönem olarak karşımıza çıkar (Çelik, 2023: 2500).

Romantik Dönem, şarkıcıya Klasik Dönem'de görülen saray eğlencesi anlayışı ve belirgin kalıplar içerisinde var olma ya da yaratma sürecinin ötesinde, duygularını sesi aracılığıyla sahnede bir "varoluş hikâyesi" olarak ortaya koyma alanı tanımıştır. Virtüözite, bestecinin esneklik sağladığı bölümlerde sade, etkileyici ve duyarlı bir biçimde kendini göstermiştir. Bu dönemde, ses türleri arasında özgürlük bilincinin de etkisiyle, farklı yönelimleri olan bir ayrışma süreci başladığı söylenebilir. Dönemin gözdesi opera; çeşitlenmesi, yükselişi ve yaygınlaşmasıyla birlikte yeni bir meslek alanı oluşturmuş, Avrupa'nın birçok merkezinde sektörel bir piyasa yaratmış ve farklı eserlerin seslendirildiği yeni bir dünyanın kapılarını aralamıştır. Böylece hem sanatçının ses sınırları dahilinde daha etkili ve uzun soluklu bir sahne kariyerine sahip olabilmesi için yöntemler geliştirilmiş, hem de opera evlerinin sezonluk projelerini planlaması kolaylaşmıştır. Cotton'ın da söylediği üzere, özellikle 20. yüzyılın başlarında ekonomik olarak yükselişte olan Almanya, *Fach* sistemini gündeme getirerek bir düzenleme imkânı sunmuştur (Cotton, 2007: 55-56).

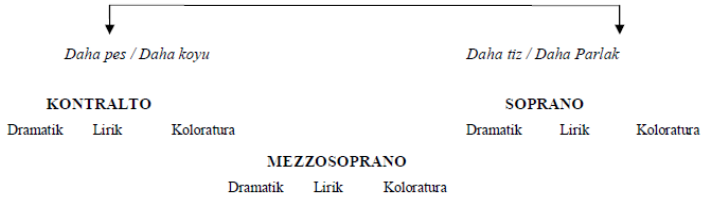
3. Fach Sisteminde Ses Gruplandırması

Fach sisteminin kadın ve erkek ses grupları altında, soprano, alto, tenor ve bas gibi temel ses türlerinin ötesinde, bu türlerin "hangi tür" soprano, alto, tenor ya da bas olduğunu belirtmesi (örneğin lirik soprano, dramatik tenor) beklenmektedir.

Ses sınıflandırması tanımları uluslar bazında büyük ölçüde benzerlik gösterse de dört ana kategori, yani; "soprano, kontralto, tenor, bas" anlayışı ile altı kategorili model, "soprano, mezzosoprano, kontralto, tenor, bariton, bas" zaman içinde farklı bir yaklaşıma evirilmiştir. Günümüzde kabul edilmiş altı kategorili model, her iki cinsiyet için yüksek, orta ve alçak ses tiplerini içerir. Ancak bazı kaynakların, bariton kategorisini kabul ederken "mezzo-soprano"yu kadın sesinin ana kategorilerinden biri olarak tanımlamaması düşündürücü olabilir. Bu durum, kadın seslerinin orta *tessituralı* türlerinin tarihsel ve kavramsal olarak ne denli tartışmalı olduğunu göstermektedir. Günümüzde baskın görüş, kadın seslerini kontralto, mezzo-soprano ve soprano olarak üç ana kategoriye ayırmakta; her birini lirik, dramatik ve *coloratura* gibi alt başlıklarla sınıflandırmaktadır. *Fach* sistemi, terminolojik olarak ses sınıflandırması ile benzerlik taşısa da öncelikli amacı rol dağılımını düzenlemek olup, hangi

rollerin hangi *Fach*'a ait olduğu konusundaki tartışmalar sistemin en tartışmalı boyutunu oluşturmaktadır (Cotton, 2007, s,56-59).

Tablo 1. Kadın seslerinde Stimmfach isimlendirmeleri



(Otacıoğlu, 2012, s. 81; aktaran Cotton, 2007: 58).

Erken Barok dönem ses sınıflandırması ile günümüz ses sınıflandırmasında mezzo-sopranoyu ortak bir yerde konumlandırmak oldukça zordur. Fach sistemi üzerine değerli çalışmaları olan Amerikalı Richard Boldrey, 19.yüzyılın sonlarına kadar çoğu bestecinin şarkı söyleyen kadın şarkıcıların hemen hepsine soprano olarak isimlendirdiğinden ve modern orkestra standartlarının oluşumundan evvel şarkıcıların hemen her tür ve stilde şarkı söyleyebilecek şekilde yetiştiklerinden bahseder (Boldrey, 1994: 6). En bilinir ve ileride Boldrey ile birlikte bahsedilecek *Fach* rehberlerinden biri olan Rudolf Kloiber'in *Handbuch der Oper* adlı eserinin 1973 baskısında mezzo-soprano ana *Fach* olarak yer almazken, 2004 rehberinde yer almaktadır. Buna karşın Boldrey, hafif lirik mezzo-soprano, tam lirik mezzo-soprano, dramatik mezzo-soprano olarak *Fach* kategorisinde mezzo-sopranoyu kontralto ve sopranodan ayırmıştır.

Moor'un Jander'ın makalesinden ilettiği üzere, "lirik mezzo ve dramatik mezzo kategorileri doğrudan ses aralığına bağlı değildir. Dolayısıyla, bu sınıflandırmalar; sesin hacmi, çeviklik, tını, yaş gibi faktörlerle çok daha yakından ilişkilidir. Yani, Alman sisteminin ortaya çıkışıyla birlikte bu alt sınıflandırmalar *Fach* alanına dâhil olmuştur. Günümüzde mezzo-soprano *Fach*'ı; yaşlı kadınlar, cadılar, dadılar, genç erkekler, fahişeler, hizmetçiler ve kadın kahramanlar gibi çok çeşitli rolleri kapsar." (Moore, 2023: 18-19). Bu bağlamda *Fach* düzeninin, şarkıcının sesi ve bedeniyle bir bütün olarak oynadığı rol gruplarına belli bir bakış açısı dahilinde fikir vermesi durumu oluşur. Mezzo-sopranolar için oluşan ana fikrin aksine çoğunlukla soprano, "iyi kadın", genç kız, masumiyet ve saflık sembolü rollerle daha çok özdeşleştiği söylenebilir. Bununla beraber soprano ses grubunun geniş yelpazesi, dramatik soprano kategorilerinde trajedi, fedakârlık

ya da daha karanlık ve yıkıcı özellikler taşıyan kadın karakterlerin temsili ile öne çıkarken (Lady Macbeth, Gece Kraliçesi gibi), lirik sesler daha kırılgan, genç ve romantik karakterlerde karşımıza çıkar. İlerleyen süreçte kategori çeşitliliği arttıkça istisnalar ve daha özel tanımlar da söz konusu olacaktır.

Almanca'da soprano ve mezzo-soprano arasında kalan gri bölgeyi tarif etmek için "ara sınıf" anlamına gelen *Zwischenfach* terimi, günümüz şan dünyasında dahi tam olarak bilinemeyen bir olgudur. *Zwischenfach, fachlar* arasında bir kategori mi yoksa ses kategorileri arasında bir geçiş pasajı mıdır? Soprano özelliği gösteren yüksek mezzolardan mı yoksa olgunlaşmayı bekleyen dramatik sopranolardan mı oluşur?

Özkan'ın (2023: 30-34) çok yönlü araştırmasında, Kloiber'in tanımına göre *Zwischenfach*, kimi zaman "karakter sopranosu" gibi lirik, dramatik ve yüksek dramatik repertuvarlarda ortak rolleri olan geniş yelpazeli bir ses türünü; kimi zaman da "dramatik mezzosoprano" olarak adlandırılan, koyu tınılı ve *agilite* yetili bir sesi ifade eder. Richard Miller ise iki farklı yaklaşım sunar: İlkinde, *Zwischenfach* şarkıcıyı alt tonlarda güçlü, üst *tessitura*'da konforlu seslenebilen hem dramatik soprano hem dramatik mezzosoprano rollerini seslendirebilen bir tür olarak tanımlar. İkincisinde ise bu sesi, genç dramatik soprano repertuvarına yakın bulur ancak Brünnhilde, Isolde, Elektra gibi yüksek dramatik rollerden ses tekniği gelişimi ve genç dramatik yapıda olacağından ötürü uzak tutar.

Miller için *zwischenfach*, dramatik gücünün yanı sıra muhakkak lirik bir nitelik taşıması gereken bir soprano türüdür (Miller, *National Schools of Singing*, 1997:141; akt. Ayşe Özkan, 2023: 33). Yine de bu tür ses tipine sahip olan şarkıcıların pek çoğunun mezzo-soprano gibi gruplandırılıp çalıştırıldıklarında rahat ettikleri söylenebilir. Şan pedagojisinde eğer şarkıcı her iki ses grubunda da bir tessitura hattına sahipse yine de daha az yorucu olan grubu seçmelidir (McKinney; akt. Cotton, 2007: 23). Yine de *zwischenfach* ses türüne sahip şarkıcılar zaman zaman *Fach*'larında değişim yaparak süreçlerine devam edebilirler.

Şarkıcı ses gruplandırması geleneksel olarak şarkıcının ses özelinde; ses aralığı, *tessitura*, *passaggi* (geçiş tonları), *timbre* (tını) gibi kıstaslar baz alınarak yapılır (Moore, 2023: 25). Fach sisteminde her biri ayrı alt kategorilere ayrılarak daha net kimlik kazanır (lirik, dramatik, coloratura, spinto gibi). Bu bakımdan şarkıcının fiziksel özellikleri, sesi özelinde çeviklik, esneklik gibi kabiliyetleri göz önünde bulundurulabilir. Şarkıcılar ve eğitmenleri için öncelik ses gruplandırması olsa dahi *Fach* sistemi Moore'un yalın söylemiyle "bütün paketi" dikkate almaktadır (2023: 25).

Pearl Yeadon McGinnis (2010: 9), The Opera Singer's Career Guide: Understanding the European Fach System adlı kitabında Fach'ı şu şekilde tanımlar:

"Fach = ses + aralık + sesin büyüklüğü + tını + fiziksel yapı + yaş ve deneyim + istek + icra sıklığı".

Şarkıcıların fiziksel özellikleri gırtlak yapıları; ses telleri, ağız boşluğu, rezonans boşluğu ve rezonatör yapıların şekli, uzunluğu olsun, sese etki eden kriterlerdir. Bununla beraber şarkıcının fiziksel özellikleri, opera sanatı teatral bir sahne üstü gösterisi olduğu için, görsel anlamda hikâyeye uygun, seyirciyi ikna edici düzeyde kurgulanmalıdır.

Zaman içerisinde oluşan ses karakterleri, fiziksel özelliklerden etki almış ve besteciler tarafından da özdeşleşerek şekillenmiştir. McGinnis'e göre; hafif ve parlak sesler (ör. lirik soprano veya tenor) genellikle genç, zarif ya da masum karakterlere verilirken, koyu ve güçlü tınıya sahip sesler (ör. dramatik tenor, bariton, bas, kontralto) daha olgun, otoriter, tehditkâr veya güçlü fiziksel yapılı karakterleri canlandırmaktadır. Periler, genç kızlar ve oğullar gibi rollerde ince ve hafif sesler tercih edilirken; kral, baba, şeytan veya kötü adam rollerinde koyu tınılı, derin sesler kullanılır. Bu eşleşme hem operada hem de müzikallerde fiziksel görünüş ile ses renginin seyirci algısına uygun şekilde bütünleşmesini sağlar (McGinnis, 2010: 4).

"Standart kabul edilen yirmi beş *Fach* kategorisi vardır; bunun yanı sıra, her zaman listelenmeyen fakat 'bazı roller' için tercih edilen kategoriler de bulunur" (McGinnis, 2010: 2). Seslendirmek için özel bir standart gerektiren, Wagner'in *Tristan und Isolde* operasında Isolde rolünü ve bu rol için gerekli olan *Hochdramatischer Sopran* (yüksek dramatik soprano) ile "bazı roller" söylemini örneklemektedir.

4. Fach Sistemine göre Rol Dağılımları

Fach sistemine göre rol dağılımı yaparken kullanılan güvenilir kaynaklardan biri Rudolf Kloiber'in yazdığı *Handbuch der Oper'*dir. Kloiber'in kitabı, opera kurumlarına Fach hususunda referans niteliğindedir. Kloiber'ın 1951'de yayınlanan kitabı, ses türleri ve seslendirebilecekleri roller özelinde tanımlamalar ve liste içerir (Otacıoğlu, 2012: 81). Kloiber'ın listesinde roller sınıflandırılırken karakterin "ciddi veya komik" olması kriteri önceliklidir. Ciddi olarak adlandırılan ses grubunda aranan nitelikler; ses rengi, aralığı, hacmi ve *agilite* kabiliyetidir. Komik olarak nitelendirilen ses gruplarında da benzer nitelikler aranırken, oyunculuk yeteneği ve fiziksel özellikler göz önünde bulundurulur.

4.1. Ciddi Facher

Tablo 2: Kloiber 1973 ciddi f*ä*cher tan*ı*mlamalar*ı*

FACH TÜRÜ	SES ARALIĞI	TANIM/ÖZELLİKLER
Lirik (yüksek) soprano	C4 – C6	Ahenkli akan, hoş, bütün olarak yumuşak ses.
Genç dramatik soprano	C4 – C6	Yüksek notalarda sesi etkin kullanabilen, dramatik etki verebilen, lirik sopranodan daha büyük soprano sesi.
Dramatik koloratura soprano	C4 – F6	Dramatik etkili, delici, agilite kabiliyeti yüksek, tiz perdeye hâkim ses
Dramatik soprano	B3 – C6	Büyük hacimli, metalli, delici nitelikte ses.
Yüksek dramatik soprano	G3 – C6	Gelişmiş orta ve pes bölgelerde geniş, dolgun, esnek ve yumuşak bir ses rengi
Dramatik mezzosoprano	G3 – B bemol 5 veya C6	Hem meziyetli hem de koyu renkli bir meziyet sergileyen, sonradan dramatik sopranoya evrilebilen, tizlerde etkileyici dayanıklılık gösteren metalik zwischenfach ses
Dramatik kontralto	G3 – B5	Yüksek ve alt tonlara sahip, metalik, agilite kabiliyetli, dramatik etkili ses
Düşük kontralto	F3 – A5	Büyük derinlikli, dolu ses

4.2. Komik Facher

Tablo 3: Kloiber 1973 komik f*ä*cher tan*ı*mlamalar*ı*

Fach Türü	Ses Aralığı	Tanım/Özellikler
Lirik koloratura soprano	C4 – F6	Üstün hareket kabiliyetli (agilite), akıcı ve homojen bir tınıya sahip geniş vokal aralık
Subret	C4 – C6	Küçük ama parlak tınılı, özellikle komik ve karakter rollerinde sahne varlığı güçlü ses
Karakter soprano	H3 – C6	*Zwischenfach* sesi; karakter rollerinde güçlü oyunculuk yeteneği. Güçlü artikülasyon, geniş dinamik aralık
Spielalt (Lirik mezzosoprano)	G3 – B5	Çok yönlü karakter yorumlarına uyum sağlayabilen geniş vokal palet ve güçlü oyunculuk yeteneği

Otacıoğlu'nun yorumlamasıyla Kloiber, dramatik mezzo-soprano'yu zaman içerisinde dramatik soprano türüne evrilebilen bir *Zwischenfach* yani "ara ses" olarak tanımlar. *Zwischenfach* terimini, lirik ile "Helden" (kahraman) ses türleri arasındaki dramatik bir kategori olarak kullandığını ifade ederken, aslında bütünen dramatik soprano çeşitlerini *zwischenfach* olarak listelediği fikrini işaret eder (Otacıoğlu, 2012: 83-84).

Fach tanımlayan başlıca kaynaklardan bir diğeri ise Amerikalı yazar Richard Boldrey'nin eseri *Guide to Operatic Roles & Arias* 'dır. Boldrey, şarkıcıların ses sağlıkları ve uzun süre sahnede kalabilmelerinin sırrının seslerine uygun roller seslendirmelerinden geçtiğine değinirken, Almanya'da uygulanan katı *Fach* kurallarına belli bir noktada karşı çıkmaktadır. Çoğu şarkıcının birden fazla kategoriye uygun olabileceğine değinerek, bu gibi sistemlerin yasaklardan ziyade sesi doğru repertuvara yönlendirmek hedefli olması gerekliliğini savunur (Boldrey, 1994: 6).

Tablo 4. Boldrey'nin kad*ı*n sesleri kategori listesi

Kategori	**Alt Türler**
Soprano	Subret
	Tam lirik koloratura soprano
	Hafif lirik koloratura soprano
	Hafif lirik soprano
	Tam lirik soprano
	Hafif dramatik koloratura soprano
	Hafif dramatik (spinto) soprano
	Tam dramatik koloratura soprano
	Tam dramatik soprano
	Yüksek dramatik soprano
Mezzosoprano	Hafif lirik mezzosoprano
	Tam lirik mezzosoprano
	Dramatik mezzosoprano
Kontralto	Lirik kontralto
	Dramatik kontralto

(Boldrey, 1994, Introduction, para. 13)

Boldrey, esnek bakış açısının yanı sıra gruplandırmasında oldukça çeşitli alt gruplardan bahseder. Kloiber'in tanımlamasına tam, hafif gibi ek gruplandırmalar ekler. Bu gruplandırmalar için ses karakteri kadar vücut tipi, oyunculuk kabiliyetleri de önem arz eder. Boldrey'nin anlatımını bir pantolon rol olan Cherubino üzerinden örneklemek gerekirse, çoğunlukla genç karakterler

için yazılmış "pantolon" rollerini hafif ses tiplerine söyletmek yerinde olacaktır. Orkestrasyonun aynı temelle kurgulandığı ve fiziksel olarak genç erkek görüntüsünü sahneye sunabilecek bir tipleme, hafif lirik soprano ya da hafif lirik mezzo-soprano grupları için ideal olabilir.

Tablo 5: Fach Kategorileri Listelerinin Karşılaştırılması

	Kloiber – 1973	Kloiber – 2003/4	Boldrey
Annius (Tito)	dramatik kontralto, mezzo-soprano	lirik mezzo	tam lirik sop., tam lirik mezzo
Ariodante		lirik mezzo, kontrtenor (kastrato)	hafif dram.color. sop., kontrtenor
Cesare	Helden-baritone	lirik mezzo, kontrtenor (alto kastrato)	kontrtenor, dram. baritone, dram. bass
Cenerentola	lirik color. sop.	color. mezzo	Hafif lirik mezzo, kontralto
Charlotte		lirik mezzo	Tam lirik sop., tam lirik mezzo
Cherubino	lirik sop.	lirik mezzo, lirik sop.	hafif lirik mezzo
Dalila	dram. mezzo, dram. kontralto	dram. mezzo, dram. kontralto	dram. mezzo, kontralto
Idamante	lirik tenor	lirik mezzo, lirik tenor	hafif lirik kolor. Sop., hafif lirik mezzo, kountertenor, hafif lirik tenor, tam lirik tenor
Komponist	karakter sop., genç dram. sop.	dram. mezzo, genç dram. Sop.	tam lirik sop., spinto sop., dram. mezzo
Octavian	dram. mezzo	dram. mezzo, lirik mezzo	tam lirik sop, spinto sop., tam lirik mezzo, dram. mezzo
Orlando		lirik mezzo, lirik contralto, kountertenor (alto kastrato)	kontralto, kountrtenor
Rinaldo		kolor. mezzo, kountrtenor (alto kastrato)	tam lirik mezzo, dram. mezzo, kontralto, kountertenor
Rosina	lirik kolor. sop.	kolor. mezzo	hafif lirik kolor. sop., hafif lirik mezzo, kontralto
Ruggiero (Alcina)		lirik sop., lirik mezzo (kastrato)	Tam lirik mezzo, kontralto, kountrtenor
Serse	sop., lirik tenor	sop., mezzo (sop. kastrato)	tam lirik mezzo, kountrtenor

(Cotton, 2007, s, 70-71).

Günümüzde ise Cherubino, yüksek mezzo-sopranolarca icra edilmektedir. Bu eğilimin altında günümüz sahneleme tercihlerinde pantolon rollerinin fiziksel olarak uzun, ince, hem *timbre* hem de görsel olarak sopranoya oranla daha maskülen etki yaratabilmesi hedeflenmiş olması düşünülebilir.

Cotton'un (2007, 70-72) düzenlemesiyle Şekil 5, Kloiber'in 1973 ve 2003/4, Boldrey'nin 1997 rehberlerinde yer alan bazı popüler rollerin zaman içerisinde şekil değiştiren Fach sınıflandırmalarını göstermektedir. Cotton listede yer alan pantolone roller[4] özelinde dönemin moda seslendirme stilinde bizzat erkek sanatçıların icrasında olduğu bilgisini verirken ekler; bilhassa *kastratolar* için bestelenmiş roller günümüzden farkla kontrtenorlar'dan ziyade, tenorlar ya da baritonlar tarafından seslendirilme eğilimindedir. Bazı roller tenor ya da bariton ses tiplerine uyum sağlaması esas alınması sebebiyle transpoze edildiği için günümüzde orijinal notaya erişmek de güçleşmiştir. Cotton'un tablosu ve pantolone roller özelinde verdiği bilgiden yola çıkarak, günümüzde bu rollerin çoğunlukla mezzo-sopranolar tarafınca icra edilmesi fiziksel özelliklerin Fach üzerindeki belirginleşen etkisine iyi bir örnek niteliğindedir. Ayrıca vokal nitelik olarak da mezzo-sopranolar erkek karakter seslendirmesi için daha uygun olacaktır.

Caitlin Hammon Moore'un Cotton'dan aktarımıyla, "Fach sistemi gerçekten de ses tipine göre uygun repertuvarın bir listesi olarak tasarlanmıştı, ancak yıllar içinde her sistem bağımsız olarak gelişti." (Moore, 2023: 15).

Fach sistemine etki eden zaman faktörü yanı sıra ulusların yaklaşımları da farklılık gösterebilmektedir. Almanya da ve Avrupa'nın pek çok sanat merkezinde sanatçının kendi Fach'ını bilmesi ve rol seçmelerine repertuvarı dahilinde katılım göstermesi profesyonelliğin ayrılmaz bir parçası olarak düşünülmektedir. Amerika için ise bu durum belli bir noktada kısıtlayıcı ve hatta insan hak ve özgürlük alanına bir müdahale olarak görülebilir. Sanatçı icra sınırlarını esnek tutabilir ve yenilikleri denemesi hoşgörüyle karşılanır.

5. Sonuç ve Değerlendirme

İnsan ve ses olgusu yüzyıllar içinde süregelen tarihsel yolculuğunda Barok çağdan günümüze, Mozart'tan Verdi'ye her dönemde, pek çok dönüşüme uğramış, karşılaştığı estetik, kültürel ve teknik unsurların etkisiyle biçimlenerek günümüzdeki halini, ifadesini almıştır. Değişim ve dönüşümün zamanın gerekliliği olması sebebiyle, insan varlığını sürdürdükçe bu dönüşüm de devam edecektir. Bu bakımdan sanatın insani icrasının, çağın ışığında

4 Erkek kılığında icra edilen roller.

yenilikler ve fikirler doğrultusunda evirilmesi kaçınılmazdır. Opera sanatının tıpkı diğer sanat alanlarında olduğu gibi disipline ve düzenlemelere ihtiyaç duyduğu yadsınamaz. Bununla beraber değişen dünya düzeni, toplumsal cinsiyet rollerindeki dönüşüm, kadınların güçlenerek üretim süreçlerinde daha görünür hale gelmesi, bilişim çağı, bilimin ve hatta tohumun, dünyanın değişimi, yüzyıllar önce yaratılmış eserlere yeni bir perspektif getirmiş, getirmeye devam edecektir. Bu bakımdan *Fach* sisteminin belli değerleri koruma, eserin orijinal dokusuna sahip çıkması ve sanatçıyı dolayısıyla seyirciyi belirli bir disiplin içerisinde tutma işlevi yadsınamaz. Opera sanatı bu yaklaşımla "antik değer" unsuru haline gelirken, güncellenip, hak ettiği yolculuğu yapması ise kaçınılmazdır. Her ne kadar sınırlar ve disiplin *restore* etkisi yaratsa dahi, yenilenme gerekliliğini durduramayacaktır. Bu durumda şarkıcılar sınırlarının ötesini ve yasaklı alanları deneyimleyecek, rejisörler ise sahnelemelerinde modern dokunuşlar sunarken, eserlerin özgün ruhunu yansıtmayı da ihmal etmeyeceklerdir.

Ses sınıflandırması ve Fach ayrımı temelde birbiriyle aynı gibi görünse de aslında birbirini destekleyen sıralı ayrışımlar olarak düşünülmelidir. Ses sınıflandırması ile Fach'ı ayırt etmek, farklı Fachlarda icra yetisi olan sanatçılar için faydalı olacaktır. Kendini soprano mu mezzo-soprano mu, tenor mu yoksa bariton mu, net bir kategoriye yerleştiremeyen sanatçılar için bu fikir oldukça kolaylık sağlayacaktır. Günümüzde pek çok bu durumdaki sanatçı kendini zwischenfach ya da bari-tenor olarak isimlendirmekte ve belli bir ses kategorisinde eğitim görüp, opera evlerinde bu kategori dahilinde sözleşme yapmaktadır. Ayrıca tanınmış pek çok opera sanatçısı kendine fizyolojik ya da karakteristik olarak yakın gördüğü rolleri, aryaları ses gruplarına aykırı olsa dahi seslendirme yoluna girmektedir. Bu gibi denemeler yahut arayışlar zaman zaman seyirci ve hatta sanatçı için kafa karıştırıcı olabilmektedir. Bu sebeple Fach sistemini iyi anlamak ve bilmek, sanatçılar ve rejisörler için oldukça mühimdir. Günümüzde modern reji denemeleri adı altında abartılı ve uçlarda denemeler de yapılabilmektedir. Bu denemeler bilinç ve gereksinim temeline dayanarak yapılmadığı sürece, "modern reji" ismi altında klasik yapıyı bozmaya, besteciyi sabote etmeye ve sanatçının ses sağlığını, gelecek kariyerini riske atmaya kadar uzanabilir. Güncellenen Fach rehberleri, literatüre katkı sağlamakla kalmayacak, ayrıca gelecek nesiller için opera sanatının güncel ve geçmiş yolculuğu anlamlandırabilecekleri kaynak işlevi görecektir.

Kaynakça

Alessi, P. (2014). Dost thou know thy tongue's true tune?: Discovering the early opera 'mezzo-soprano' voice for today's interpreters. *Limina: A Journal of Historical and Cultural Studies*, *19*(2), 42-79.

Boldrey, R. (1994). *Guide to Operatic Roles & Arias*. Dallas: Pst. ISBN 9781877761645.

Cotton, S. (2007). *Voice classification and Fach: Recent, historical and conflicting systems of voice categorization*. The University of North Carolina at Greensboro.

Çelik, D. (2023). Fransız İhtilali'nin ardından operada Romantik Dönem ve ihtilalden esinlenen operalar. *Sanat ve Tasarım Dergisi, 10*(99), 2496–2504.

https://doi.org/10.5281/zenodo.8415704

Kloiber, R., Konold, W., & Maschka, R. (2024). *Handbuch der Oper*. Springer-Verlag.

Köksal, A. (2022). Operanın ilk evi: Teatro di San Cassiano. *Sahne ve Müzik Eğitim - Araştırma e-Dergisi, 8*(14), 54-70.

McGinnis, P. Y. (2010). *The Opera Singer's Career Guide: Understanding The European Fach System*. Scarecrow Press.

Moore, C. H. (2023). *Considerations and pedagogical approaches for transitioning from soprano to mezzo-soprano* (Yayımlanmamış Doktora tezi). College of Performing and Visual Arts, School of Music, Vocal Performance.

Otacıoğlu, S. (2012). *Ses türlerini belirlemedeki kriterler* (Sanatta Yeterlilik tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Opera Sanat Dalı). İstanbul.

Özkan, A. (2023). *Opera sanatında Zwischenfach ses türünün Fach sistemi içerisindeki yerinin, kariyer gelişimi bakımından incelenmesi ve repertuvarının netleştirilmesinin önemi* (Yüksek lisans tezi, Başkent Üniversitesi). Ankara.

Sığırcı, Ç., & Kaplancık, E. Ş. (2023). Vokal Müzik Tarihinde Kastratlar. *Journal of Academic Social Science Studies*, *16*(96), 137-148.

Uslu, A. (2010). On dokuzuncu yüzyılda opera: Bir inceleme çerçevesi. İçinde Ç. Veysal & Z. Aşkın (Haz.), *Afşar Timuçin'e armağan* (s. 291-320). İstanbul: Etik Yayınları. ISBN: 978-975-8565-59-7

Uzun, E., & Uzun, Y. (2023). Yüksek Sanata Karşı Alçak Sanat Hareketi ve Robert Williams. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* (*33*), 743-754.

BÖLÜM IX

ARCANGELO CORELLI'NİN OP.5, 8 NUMARALI SONATININ MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ

An Analytical Study of Arcangelo Corelli's Violin Sonata in E Minor, Op.5 No.8

Ayşe TURAN[1]

(Prof.), Eskişehir, Türkiye, Anadolu Üniversitesi
Devlet Konservatuvarı / Müzik Bölümü / Yaylı Çalgılar,
E-mail: ayozden@anadolu.edu.tr,
ORCID: 0000-0001- 9268-1170

1. Giriş

Barok dönemin temellerini oluşturan bestecilerden Arcangelo Corelli müzik tarihinde yalnızca besteci ve icracı olarak değil, aynı zamanda keman tekniğinin gelişmesi ve sonat ve *concerto grosso* formlarının şekillenmesindeki belirleyici rolüyle öne çıkar. Corelli'nin eserleri, 17. yüzyılın sonu ile 18. yüzyılın başında Avrupa'nın müzikal kimliğine yön vermiş; Bach, Handel ve Vivaldi gibi besteciler üzerinde kalıcı bir etki bırakmıştır. Özellikle op.5 keman sonatları (1700), hem dönemin virtüözlük anlayışını yansıtması hem de bir eğitim aracı olarak nesiller boyu kullanılması nedeniyle "keman edebiyatının temel taşı" olarak kabul edilir (Johnstone, 1996: 623; Zaslaw, 1996: 95).

Bu makale, Corelli'nin müzik tarihindeki konumunu ele almakta ve op.5 keman sonatlarından sekizinci sonatın müzikal analizine odaklanmaktadır. Çalışmada ilk olarak bestecinin Fusignano'daki erken döneminden Roma'daki yükselişine uzanan yaşam öyküsü, dönemin sosyo-kültürel bağlamı (Pamphili ve Ottoboni gibi hamilerin rolü) ve tarihsel kaynaklardaki çelişkili anlatılar incelenecektir. Corelli'nin teknik sınırlılıklarına rağmen nasıl "virtüöz" statüsü kazandığı, dönemin "güzel ton" anlayışı ve müzikal ifadeye verdiği önem

üzerinden açıklanmakta; bu durumun Barok dönemdeki *virtüözite* kavramının modern virtüözlük anlayışından farklılığını nasıl ortaya koyduğu tartışılmaktadır (Akdeniz ve Akdeniz, 2020: 3166).

Çalışma ayrıca Corelli'nin bestecilik dilinin tonal armoniye geçişteki rolü, kontrpuan ustalığı, form sınıflandırması (dört bölümlü sonat yapısı, *sonata da chiesa* ve *sonata da camera* ayrımı) ve Fransız-İtalyan üslup sentezi (Grove's, 460). gibi temel özelliklerine odaklanır: Bu bağlamda, bestecinin "dar bir alanda mükemmellik" arayışı (Talbot, 2011: 115) ile tematik materyalin eserler arasında yeniden işlenmesi gibi teknik tercihleri, *Arcadia Akademisi* estetiğiyle ilişkilendirilerek yorumlanır. Son olarak Corelli'nin keman sonatlarından op.5 no.8'in bir analizi sunulmuştur.

2. Corelli'nin Hayatı

Corelli 17 Şubat 1653 tarihinde Bologna ve Ravenna arasında yer alan küçük bir kasaba olan Fusignano'da doğmuştur. Corelli ailesi, sosyal statülerinin yüksek olması nedeniyle bestecinin gelecekteki patronlarının hem kendisine hem de ailesine saygı duymalarını sağlayacak varlıklı toprak sahipleriydi. Arcangelo Corelli, doğumundan bir ay önce ölen babasının adını almıştır. Dört büyük kardeşi Ippolito, Domenico, Giovanna ve Giacinto ile birlikte, annesi Santa Corelli tarafından büyütülmüştür (Görsel 1.).



Görsel 1:. Arcangelo Corelli. (http-1)

Bestecinin çocukluğu, hayali hikâyelerle süslenmiştir. Ancak, Arcadian Akademisi'nin önde gelen bir üyesi olarak Corelli'yi yakından tanımış olan şair Giovanni Mario Crescimbeni'nin ifadesine göre Corelli, ilk müzik derslerini yakındaki Faenza kasabasında bir rahipten almış, ardından Lugo'da eğitimine devam etmiş ve nihayet 1666›da Bologna›ya gitmiştir. Padre Martini, Corelli'nin burada önce Bologna'lı kemancıların duayeni Ercole Gaibara'nın öğrencileri Giovanni Benvenuti ve daha sonra Leonardo Brugnoli'den keman dersleri aldığını iddia etmiştir (Talbot, 2002: 457) Öte yandan Burney, Corelli'nin hocasının B.G. Laurenti olduğunu belirtir. (Burney, 1935, s. 217). Ancak her iki anlatı da ihtiyatla karşılanmalıdır, çünkü 18. yüzyıl tarihçileri ünlü isimlerin hocaları olarak genellikle keyfi şekilde "saygın" buldukları kişileri seçme eğilimindeydiler. Hawkins'in G.B. Bassani'nin Corelli'ye ders verdiği yönündeki iddiası ise geçmişte Corelli'nin yaşça daha büyük olduğu varsayılarak reddedilse de, Bassani'nin doğum tarihinin 1650 öncesine dayandığı ve 1667'den itibaren Ferrara'da orgcu olarak çalıştığı düşünüldüğünde bu iddia doğru olabilir. Corelli, 1670'de 17 yaşındayken Bologna Filarmoni Akademisi'ne kabul edilmiştir (Talbot, 2002: 457).

Dönemin kaynakları (Hawkins, Burney ve öğrencisi Geminiani) genellikle onu teknik yetersizlik veya mütevazı kişiliği vurgulayan anekdotlarla anlatır. Örneğin, Napoli'de Scarlatti ile yaşadığı performans sorunları veya Handel'in "tutkulu" bestelerini çalmakta zorlanması gibi hikayeler, Corelli'nin müzik tarihindeki yerini karmaşıklaştırır. Ancak bu anlatıların çoğu, gerçeklerden çok dönemin rekabetçi ortamını yansıtıyor olabilir (Deas, 1953, 2).

Arcangelo Corelli'nin 1675'te Roma'da bulunduğu belgelenmiştir. O yıl, "S Giovanni dei Fiorentini"deki Lent dönemi oratoryoları için toplanan orkestrada kemancı olarak yer almış ve 25 Ağustos›ta Aziz Louis bayramı kutlamalarında konser veren dört kemancıdan üçüncüsü olarak çalmıştır. Ancak önceki dört yılına dair kesin bilgiler yoktur. Padre Martini, Corelli'nin Bologna'da yalnızca dört yıl geçirdiğini belirtse de, Roma kayıtlarında "Arcangelo Bolognese" (Bolognalı) şeklinde anılması ve 1675'te orkestrada alt sıralarda yer alması, onun Roma'ya yeni gelmiş olabileceğini düşündürür. Bu durumda, ya Corelli 1671 civarında Roma'ya gelmiştir, ya Padre Martini bestecinin Bologna'da geçirdiği süreyi hafife almıştı, ya da Corelli aradaki yıllarda başka bir yerde bulunmuştu (Talbot, 2002: 457). Rousseau'nun aktardığı bir anekdota göre de, Corelli Fransa'ya gitmiş ve eserleriyle Jean-Babtiste Lully'i kıskandırmıştı. (Aktüze, 2002: 576). Ancak bu hikâye muhtemelen Cavalli ile Lully arasındaki bir olayla karıştırılmıştır.

Lully'nin 19 yaşında, İtalya'nın dışında tanınmayan ve hiçbir eseri yayınlanmamış bir kemancıdan rahatsız olması gerçeğe aykırıdır. Hiçbir arşiv veya gazetede bu olayla ilgili bir belge yoktur. Corelli hayranı olan Georg Muffat ya da François Couperin gibi besteciler bu iki büyük bestecinin buluşmasından hiç bahsetmemişlerdir. Bu hikâye ancak Rousseau'nun ya da yayıncısının söz konusu olaydan 81 yıl sonra Corelli yerine Cavalli yazması ve tarihin 10 yıllık bir hatayla belirtilmesi sonucu mantıklı kabul edilebilir. 1660'ta Cavalli, Mazarin tarafından davet edilerek Paris'e gelmişti. O dönemde Lully, Cavalli'den endişe duymaktaydı çünkü Lully o zamana kadar yalnızca bale eserleri bestelemişti, Cavalli ise İtalya Yarımadası'nın hatta tüm Hristiyan dünyasının en büyük opera bestecisi olarak görülüyordu. Lully, onun arkasından çeşitli entrikalar çevirmişti ve iki yıl sonunda Cavalli'yi Venedik'e dönmek zorunda bırakmıştı (Pincherle, 1953, 95).

Padre Cesare Felice Laurenti'nin bahsettiği İspanya seyahati daha da belirsizdir. Sonraki yıllarda Corelli, Roma'nın önde gelen kemancılarından biri haline geldi. 1676-1679 arasında, Kardinal Benedetto Pamphili'nin himayesindeki S Marcello Kilisesi'nde Lent oratoryolarında çaldı. 1676 ve 1678'de S Luigi dei Francesi'de Carlo Mannelli ile ikinci keman olarak yer aldı. 1679'da Teatro Capranica'nın açılışında Pasquini'nin *Dove è amore è pietà* eserini seslendirdi (Talbot, 2002: 457).

Corelli, yaşadığı dönemde usta bir kemancı olarak kabul ediliryordu ve ünü İtalya sınırlarının çok ötesine yayılmıştı. 1708 yılında Handel'in Roma ziyareti sırasında Corelli, onun teknik beklentilerini karşılayamamış olsa da bu durum, Corelli'nin büyük virtüözler arasındaki yerini sarsmamaktadır.

Corelli'nin yaşam boyu süren çalışmaları, keman icrasının temellerini oluşturmuş ve aslında sonraki tüm teknik ilerlemelerin merkezinde yer almıştır. Aslında teknik açıdan yalnızca üçüncü pozisyona kadar çalabilen ve bu sınırlı alanda bile her zaman teknik olarak kusursuzluğa erişemeyen Corelli'nin sınırsız bir teknik kapasiteye sahip olan Paganini ile eşdeğer tutulması şaşırtıcıdır; çünkü teknik açıdan yalnızca üçüncü pozisyona kadar çalabilen ve bu sınırlı alanda dahi her zaman kusursuz olmayan bir Corelli, teknik kapasitesi sınırsız olan Paganini ile eşdeğer görülmektedir (Joachim, 1932, 890).

Bu durum, Corelli'nin keman sanatının ilk dönüm noktası olma gerçeğini değiştirmez. Onun yaşadığı çağda Avrupa'da, "virtüöz" anlayışı tamamen teknik ve müzikal ustalıktan ibaret değildi. Bir enstrümanı güzel bir tonla çalabilmek en öne çıkan özellikti. Corelli'nin kemandaki tonu da işte bu kalitesiyle, onun teknik ustalığa sahip icracılarla eşdeğer görülmesini sağlıyordu (Akdeniz ve Akdeniz, 2020, 3166). Bunun yanı sıra 1708 yılında, Corelli 55 yaşındayken,

kendisinin bizzat öncülerinden biri olduğu keman tekniğinin gelişim sürecine uyum sağlayamaması doğal karşılanmalıdır (Joachim, 1932, 890).

Corelli 13 Mayıs 1679'da İsveç'te Kraliçe Kristina'nın sarayında görevliydi ve orada çok sayıda trio sonat, solo sonat ve concerto grosso bestelemişti (Boran ve Şenürkmez 2010, 109). Oradaki görevini saray yetkilisi Kont Fabrizio Laderchi'ye yazdığı mektupta belirtmiştir. Haziran 1679'da gönderdiği bir sonatın, 1690'larda Bologna'da yayınlanan bir derlemede yer aldığı düşünülür. 1681'de Op.1 (12 kilise sonatı) eserini Kraliçe Christina'ya adadı. Christina'nın 1687 ve 1689'daki önemli etkinliklerinde Corelli, yüzlerce müzisyeni yönetti (Talbot, 2002: 458).1680'ler ve 1690'larda orkestral müziğin gelişimine paralel olarak, "konçerto" adı verilen yeni bir müzik formu doğdu. Bu tür, zamanla Barok dönemin en önemli orkestral eserleri arasında yerini aldı. 18. yüzyıla gelindiğinde besteciler, çoğunlukla solo veya *concerto grosso* formunda olmak üzere, sayısız orkestralı konçerto bestelemişti. Arcangelo Corelli'nin *concerto grosso*ları, bu tarzın ilk örneklerinden kabul edilir. Bu eserlerde, *soli* (küçük solist grup) ile tutti (tüm orkestra) arasındaki karşıtlık temel alınmıştı. İki grup, birbirini tamamlayan dinamik bir diyalog oluşturacak şekilde konumlandırılmıştı. Küçük topluluk, orkestranın bir yansıması gibiydi. Bu karşılıklı etkileşim, Barok müziğin karakteristik özelliklerinden biri haline geldi (Boran, Şenürkmez, 111).

Corelli 1682'de S Luigi dei Francesi'de on kemancının lideri olarak yeniden sahnede göründü. Öğrencisi Matteo Fornari, artık onun sürekli yanındaydı. 1684'te Alessandro Scarlatti ile birlikte Congregazione di S Cecilia'ya üye oldu ve 1700'de enstrümantal bölümün başına geçti. Aynı yıl, Kardinal Pamphili'nin düzenlediği akademilerde çalmaya başladı. 1685›te op.2 (oda üçlüleri) eserini Pamphili'ye adadı. Arcangelo Corelli, 1687'de Kardinal Pamphili'nin müzik hocası olarak görev aldı ve Roma›da saray yaşamına entegre oldu. Pamphili'nin orkestrasında Lulier ve Fornari ile çalıştı, büyük ölçekli eserler (örneğin *S Beatrice d'Este* oratoryosu) yönetti. 1690'da Kardinal Ottoboni'nin himayesine geçti; burada akademiler düzenledi ve op.4 trio sonatlar gibi eserlerini besteledi.

Corelli daha çok duygularıyla hareket eden bir besteciydi. Çalarken sergilediği yüzünün buruşması, gözlerinin ateş gibi kızarması ve gözbebeklerinin acı çekiyormuş gibi dönmesi doğaldı. Bu duygusallık başka şekillerde de ortaya çıkıyordu. Örneğin, bazı eski Bolognalı meslektaşları Opus II'deki bir detayın müzikal bir uyumsuzluk yaratıp yaratmadığını kibarca sorguladığında, Corelli öfkesini zorlukla kontrol ederek bir dizi aşırı sert yanıt yazmaya koyulmuştu. Ayrıca, Hawkins'in belirttiği gibi, "ustalığına ve olağanüstü icrasına gösterilmesi gereken saygının farkındaydı". Dönemin müzik yazarlarından Sir

John Hawkins bu konuda, Colley Cibber'in anılarından alınan bir anekdotu özetlemiştir: Corelli Roma'da hamisi Kardinal Ottoboni'nin davetlerinden birinde seçkin bir topluluğa kendi bestesini çalarken Kardinalin bazı konuklarla ayrı bir sohbete daldığını fark edince çalmayı bırakır. Müziğin birden durmasına şaşıran Kardinal "Neden durdunuz, kemanın teli mi koptu?" diye sorar. Corelli de "Hayır efendim, sadece işinizi bölmek istemedim" diyerek müziğine gereken saygının gösterilmediğini nazikçe ima eder (Libby, 1973, 287).

Besteci 1706'da Arcadian Akademisi'ne kabul edilmiş, Handel gibi bestecilerle çalışmıştır, ancak 1708'den sonra halk önünde çalmayı bırakmıştır. 1713'teki ölümüne kadar konçertolar üzerinde çalışmış ve op.6'yı tamamlamıştır (Talbot, 2002: 459). Corelli, 48 trio sonat (op.1-4), 12 keman sonatı (op.5) ve 12 konçerto grosso (op.6) ile Barok dönemin temel formlarını şekillendirmiştir (Erol, İ. L., 1998, 101). Eserleri, Avrupa çapında yüzlerce baskı yaptı; özellikle op.5 ve op.6, virtüöz tekniği ve dengeli yapısıyla takdir görmüştür. Bach, Handel ve Vivaldi gibi besteciler ondan ilham almıştır. Corelli, kemancılar için standart teknikler (yay hakimiyeti, pozisyon sınırları) belirlemiş ve öğrencileri aracılığıyla (Geminiani, Somis) İtalyan kemancılık ekolünü yaymıştır.

Corelli'nin eserlerinde kontrpuan ustalığı, tonal armoniye geçiş ve dengeli form dikkat çeker. Besteci kilise ve oda sonatları arasındaki ayrımı netleştirmiş, dört bölümlü yapıyı standartlaştırmıştır. Konçerto grossolarda "concertino" ve "ripieno" gruplarının karşıtlığını kullanarak dinamik bir ses paleti yaratmış, yavaş bölümlerde süsleme sanatını öne çıkarmıştır. Op.5'in süslemeli versiyonu bu anlayışı örnekler. Corelli Fransız ve İtalyan stillerini sentezleyerek Barok müziğin evrenselleşmesine katkı sağlamıştır (Talbot, 2002: 460). Corelli, müzik dışındaki sanatlarla da ilgilenmekteydi ve değerli tablolardan oluşan bir koleksiyon biriktirmişti. Yakın zamanlara kadar, bu tabloları hamisi Kardinal Ottoboni'ye 6.000 pound ile birlikte bıraktığına dair bir rivayet bulunmaktaydı. Carlo Piancastelli ve Alberto Cametti'nin araştırmaları, Corelli'nin vasiyetnamesin keşfedilmesini sağladı. Bu belge, Fransızca çevirisiyle Pincherle tarafından ve biraz hatalı bir İngilizce versiyonuyla E. van der Straeten'in 'Kemanın Tarihi' adlı eserinde yer almaktadır. Vasiyetnamede Kardinal'e yalnızca kendi seçeceği bir tablo bırakıldığı belirtilmiştir ve para ile ilgili bir ifade bulunmamaktadır, Corelli ise kardeşlerini "tüm mirasçıları" olarak belirlemiştir (Deas, 1953, 5).

Corelli, "Barok müziğin babası" olarak anılır. Eserleri, 18. yüzyılda Avrupa'da yayılarak klasikleşti; Corelli yaşamı boyunca birçok eser vermiş, kendinden sonraki bestecileri büyük ölçüde etkilemiştir. (Say 1985, 295) Bach

ve Rachmaninoff gibi besteciler onun temalarını işlemiştir (Talbot, 2002: 460). Arcangelo Erimanteo adıyla Arcadian Akademisi'nde onurlandırıldı. Corelli 18 Şubat 1713 tarihinde hayatını kaybetti ve ölümünden sonra Pantheon'a gömüldü. Onun eserleri yıllarca anma törenlerinde seslendirildi. Corelli mütevazı kişiliği, öğreticiliği ve yenilikçi tarzıyla müzik tarihinde kalıcı bir iz bırakmıştır.

3. Corelli'nin Müzikal Anlayışı

Corelli, 18. yüzyılda "ilk modern besteci" olarak görülmüş, müziği "klasik" statü kazanmıştır. Dönemin tarih yazarı Burney, onu mütevazı kişiliği ve müziğindeki "zarafet, ölçülülük, sadelik" ile tanımlamış; bu imaj sonraki yüzyıllara taşınmıştır. Ancak zamanla eserleri "demode" bulunmaya başlamış, sadece op. 5 (keman sonatları) pedagojik değeriyle ayakta kalmıştır. Corelli'nin müziği, dar sınırlar içinde (tür, form, teknik) kendisini tekrar eden bir yapıya sahiptir. Erken dönem eserlerinde (Op. 1) benzer açılış motifleri (örneğin, *düşen tetrakord bas*) ve klişe sekanslar sıkça kullanılır. Burney, Geminiani'nin "Corelli'nin sınırlı müzikal kaynağı» eleştirisini destekler (Burney, 1935, 217).

Corelli, tonalitede derecelere fonksiyon kazandıran bestecilerdendir. Eserlerinde tonik, dominant ve ilgili minör gibi hedeflere odaklanır; erken dönemde bu sınırlıdır, ancak zamanla genişlemiştir. Örneğin op. 3'te yürüyen bas gibi yenilikler eklemiştir.

Corelli, temel tematik materyali farklı eserlerde yeniden işler (Örnek 3: op. 3 no. 5, op. 6 no. 2/11, op. 5 no. 5 açılışları). Bu durum onun "ideal bir armonik şema" arayışından kaynaklanır; müzikal cümlelerden çok altyapıdaki tonal ilerleyiş önceliklidir (Talbot, 2011, s. 115). Op. 3 no. 5 gibi eserlerde, bölümler açılış motifleriyle birbirine bağlanır (grave, allegro ve finalde *re-do#-re* bası). Bir bölümün armonik yapısı diğerine taşınır (Op. 3 no. 5'te allegro bölümde yapılan andante bölüm alıntısı.). Bu pratik, dans dönüşümleri (allemanda-corrente) geleneğinden ilham alır (Talbot, 2011, s. 121; Hutchings, 1973, s. 64).

Corelli, "dar bir alanda mükemmelliği arayan" bir bestecidir. Müziğindeki tekrarlar ve sistematik yaklaşım, tonal sistemin olgunlaşmasına katkı sağlamış; eser içi bütünlük arayışı ise onu "Arcadia" estetiğinin öncüsü yapmıştır. Kişilik olarak ise mütevazı görünümünün altında, sanatına dair güçlü bir özgüven ve tutku barındırır (Lingas, 2003, 593).
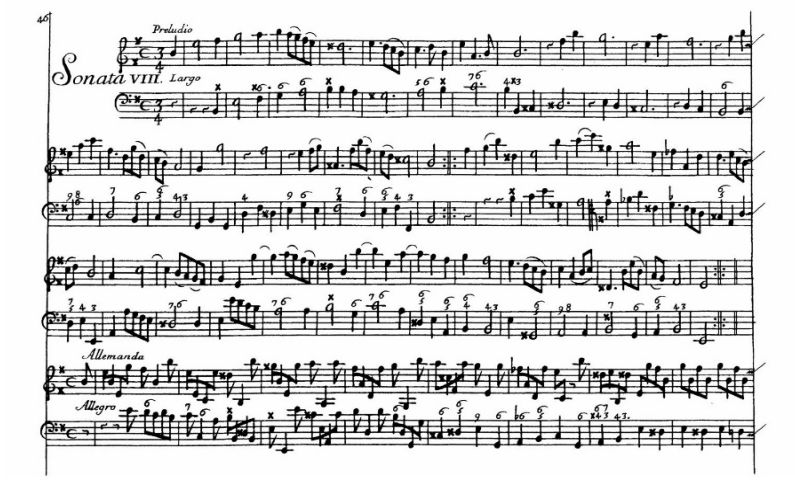
4. Corelli 8 Numaralı Keman Sonatının Yazılışı

Arcangelo Corelli'nin Opus 5 keman sonatları, Roma'da 1 Ocak 1700 tarihinde basılmıştır. Yayınlanmasının üzerinden sadece altı ay geçmesine

karşın, bu eserler Londra'da da basılıp icra edilmiş ve burada büyük bir beğeni toplamıştır (Johnstone, 1996:623).

Op. 5 keman sonatları dizisinin ilk baskısı, Sophie Charlotte'ye ithaf edilmiştir. Corelli'nin keman yapıtları içinde, opus 5, sergilediği keman teknikleri açısından özel bir konuma sahiptir ve on iki sonattan meydana gelir (Oransay, 1967: 10). Sonatlar, öğretim materyali olarak kullanılmış; özellikle doğaçlama süsleme teknikleri için temel oluşturmuştur (Zaslaw, 1996: s.95). İtalya'ya gidip Corelli'den ders alan genç müzisyenlerin "zarif süslemeleri" takdir görmüştür.

Eserin eşlik kısmının hangi enstrümanlar için yazıldığı tartışmalıdır. Başlıktaki *"Violino e violone o cimbalo"* (Keman ve viyolonsel veya klavsen) ifadesindeki "veya", geleneksel olarak "ve/veya" şeklinde yorumlanmıştır, ancak bu yaklaşım tarihsel kanıtlarla çelişir: Tharald Borgir, Sandra Mangsen ve Peter Allsop, 17. yy İtalyan repertuvarında yalnızca tek bir bas enstrümanın (ya viyolonsel ya da klavsen) kullanıldığını savunur (Walls, 1996:135). Eserin 1700 yılında yapılan ilk baskısında eşlik partisinde akor şifreleri yazılıdır. Bu da eşlikte klavsenin mutlak varlığını gösterir. Walls'ın (1996, 136) iddia ettiği "Modern kayıtlarda genellikle viyolonsel + klavsen kombinasyonu tercih edilir, ancak bu "varsayılan seçenek" tarihsel olarak gerçeği yansıtmamaktadır. 1710 Roger/1711 Walsh baskılarındaki süslemeli Adagio'lar, bas hattına akor sembolleri eklemeden sunulur. Bu da viyolonselin tek başına kullanımını destekler" şeklindeki beyanı, 1700 yılındaki ilk baskı incelendiğinde doğruluğunu kaybetmektedir (Görsel 2.).



Görsel 2: Corelli op.5 no.8 keman sonatının 1700 yılındaki ilk baskısı ve şifreli bas sembolleri. (http-2)

Eser, keman dışında flüt, klavsen, viyola da gamba düzenlemeleriyle de yayımlanmıştır (Walls, 1996: 134). Koleksiyondaki on ikinci ve en ünlü parçası olan "La Folia", bestecinin özellikle gurur duyduğu bir çalışmadır (Oransay, 1967:10). Corelli'nin izinden giden ve İngiliz kamuoyu tarafından tanınırlık kazanan öğrencisi Geminiani, aynı opus 5 sonatlarını *konçerto grosso* formuna dönüştürerek uyarlamıştır (Cross, 2006:513).

17. yüzyılın ortalarından itibaren İtalya'da yaygınlaşan *Sonata de Chiesa* (Kilise Sonatı) ve *Sonata de Camera* (Oda Sonatı), genel yapı olarak benzerlik gösterir; her ikisi de tipik olarak ağır, hızlı, ağır, hızlı tempolara sahip dört bölümden oluşur. Ancak, Sonata de Camera'da bu bölümlerin yerini zamanla Sarabande, Corrente, Gigue ve Allemande gibi dönemin popüler dans formları almıştır. Arcangelo Corelli'nin mi minör op. 5 no. 8 sonatı da bu bu değişikliğe uygun olarak üç farklı dans içerir. Bestenin özgün yazımında keman soloya, lavta ve viyolonsel eşlik etmekteydi. Günümüzdeyse bu eşlik genellikle piyano veya klavsen tarafından seslendirilir (Aktüze, 2002, 578).

5. Op.5 no.8 Keman Sonatının Analizi

Corelli'nin op.5, 8 numaralı sonatı 1700 yılında Roma'da yazılmıştır. 4 bölümlü sonatın bölümleri şu şekildedir:
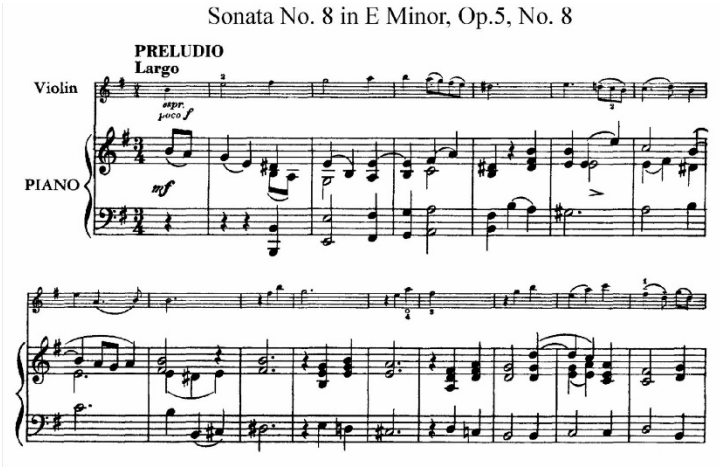
1. Prelude
2. Allemande
3. Sarabande
4. Gigue

Sonatın 3. bölüm olan "Sarabande" hariç tüm bölümleri eksik ölçüyle başlamaktadır. Tüm bölümler aynı tonda (mi minör) yazılmıştır. Teknik olarak zorlayıcı bir yapıya sahip değildir. Armonik olarak genelde ana ton üzerinde hareket eden bir yapısı vardır. Ağır bölümlerin cümle tekrarlarında yapılan çeşitli süslemeler eseri zenginleştirmektedir.

1. Bölüm (Prelude)

¾'lük tartımda yazılan ve Largo tempoya sahip birinci bölüm dramatik ve hüzünlü bir karaktere sahiptir. Birinci temanın ilk duyuruluşunda sade bir anlatımla çalınır ancak ikinci tekrarda Barok dönemin tipik bir uygulaması olarak temaya süslemeler eklenir. Besteci tarafından yazılmayan bu süslemeler
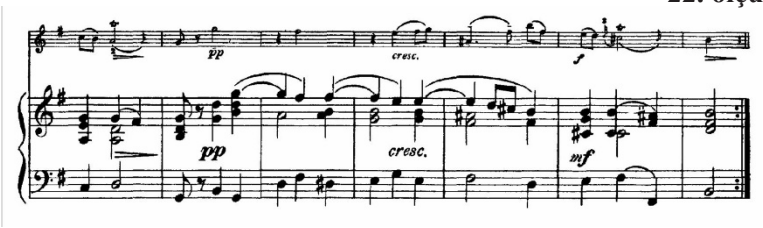
icracı tarafından ya performans sırasında doğaçlama olarak ya da önceden yazılarak çalınır. (Görsel 3.)



Görsel 3: Corelli op.5 no. 8 keman sonatının giriş teması
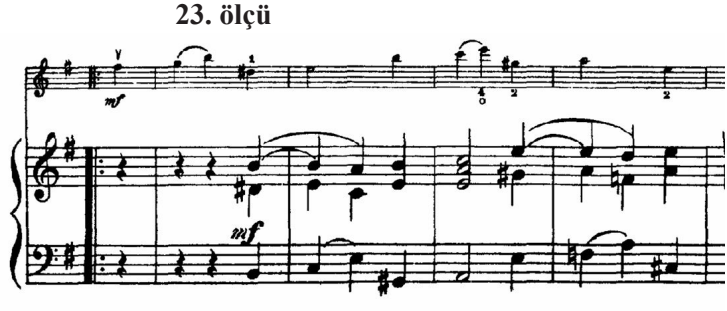
18.yüzyılda süslemeler iki kategoriye ayrılırdı: İlk kategori Triller, çarpma, grupetto gibi melodiyi bozmayan küçük figürlerden, ikinci kategori ise müzikal cümlelerin temadan fazla uzaklaşmadan işlenmiş halleri ve melodi ve armoninin akışına uygun her türlü doğaçlamadan oluşurdu. (Zaslaw, 1996: s.99).

Mi minör başlayan tema 17. ölçüde ilgili majörü olan sol majör tonuna modülasyon yapar. Bir dizi armonik gelişimden sonra ise 22. ölçüde si minör tonuna bağlanır (Görsel 4).



Görsel 4: Op.5 no. 8 keman sonatının 1. bölümü 16-22. ölçüler arası.

23. ölçüde ikinci tema başlar. Melodi burada son ulaştığı si minör tonunu bir re diyez ekleyerek mi minörün majör hale getirilmiş 5. derecesi olarak kullanır ve mi minöre bağlanır. 25. ölçüde aynı şekilde mi minörde sol diyez kullanarak la minöre bağlanır (Görsel 5).



Görsel 5: 23. ve 25. ölçüler arasındaki armonik gelişme.

Tema buradan sonra mi minör tonunda V. derece ve I. dereceler arasında gidip gelerek sona erer. Bölümün armonik yapısı, Mi minör (I.derece), Sol minör (III. derece), La minör (IV. derece) ve Si minör (V. derece) olmak üzere tonun dört derecesi içerisinde hareket etmektedir.
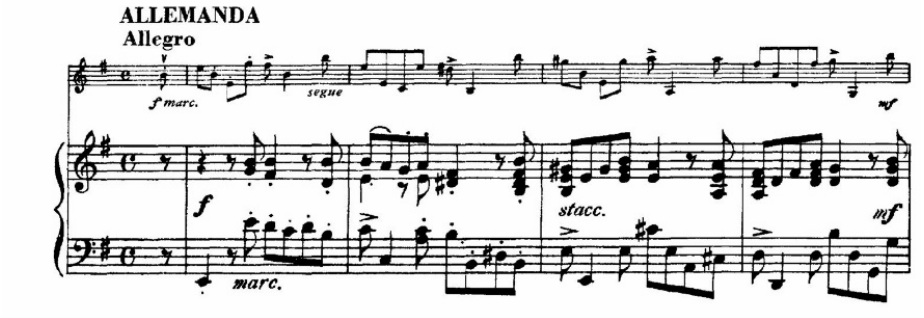
2. Bölüm (Allemande)

2. Bölüm 4/4'lük ölçüde Allegro tempoda yazılmış enerjik bir bölümdür. Bölüm tarihi danslardan Allemande karakterine sahiptir. Allemande, Barok dönem süitlerinin courante, sarabande, gigue olmak üzere standart bölümlerinden biri ve en popüler enstrümantal dans formlarındandır. 16. yüzyıl ortalarında Almanya›da «Teutschertanz", İtalya'da "tedesco" gibi isimlerle ortaya çıkan, orta tempolu ve ikili ölçülü (genellikle 4/4) bir halk dansıyken, zamanla son derece stilize bir Barok enstrümantal formuna dönüşmüştür.

Barok süitte genellikle ilk sıradaki "prelüd"den sonra yer alan Allemande, artık bir danstan çok çalgısal bir forma dönüşmüştür. Karakteristik özellikleri arasında orta tempo, çoğunlukla 16'lık notalardan oluşan akıcı melodiler ve ikili form (A-B) sayılabilir. Bach, Handel, Couperin gibi büyük Barok bestecilerin klavye ve oda müziği eserlerinde (özellikle Bach'ın süitlerinde) bu formun zirveye ulaşmış örnekleri görülür. Barok dönem sonrasında popülaritesini yitirmiş, basit bir danstan dönüştüğü bu rafine ve ifadeli form, Barok müziğin zarafetini ve çokseslilığini sergilemede temel bir rol oynamıştır (Cusick ve Little, 2002: 394).

Bölümün ilk teması birinci bölümde olduğu gibi tekrarlanır ancak bu sefer küçük triller ve "*mordent*" lar dışında doğaçlama süslemeler yoktur çünkü bölümün temposu ve tartımı itibariyle zaten yeterince hareketli olan melodi çizgisine süsleme yapmanın hem gereği kalmaz hem de bu süslemeler iyi bir etki yaratmayacaktır. Bu bölümün melodik yapısı birinci bölümün yakın notalarla

oluşturulan melodi çizgisinin tersine daha büyük araklıklara oluşturulmuştur (Görsel 6).
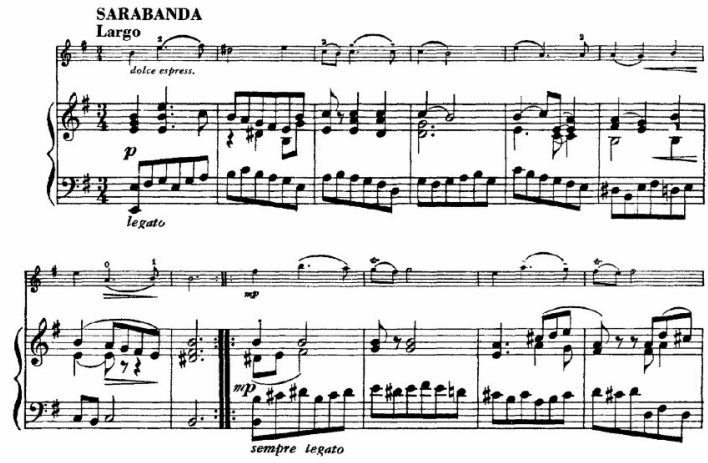


Görsel 6: Corelli op.5 no.8 keman sonatı ikinci bölüm giriş teması. Melodi çizgisinde iki oktava ulaşan aralıklar bulunmaktadır.

Bu bölüm de sade bir armonik yapıya sahiptir ve geçici armonik adımlar hariç genel olarak mi minör (I. derece), sol minör (III. derece) Si majör (majör V. derece) içerisinde tamamlanır 11. ölçüde başlayan ikinci tema da temel akor gelişimleri içerisinde ilerler ve bölüm sona erer.

3. Bölüm
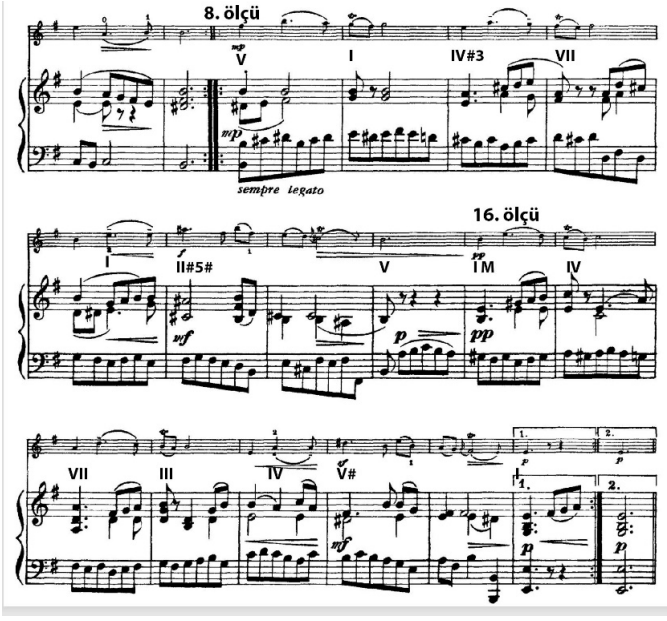
Barok kilise sonatlarının tipik özelliklerinden biri olan "ağır-hızlı-ağır-hızlı" bölüm geleneğine uygun olarak bu bölüm Largo tempoda ve ¾'lük tempoya sahiptir. Bölüm, tarihi danslardan Sarabande yapısındadır. Sarabande, 16. yüzyıl İspanya'sında "ahlaka aykırı" kabul edilen bir dansken, 17. yüzyılda Fransa'da ciddi ve görkemli bir karaktere bürünmüştür. Meksika kökenli veya İspanyol-Arap etkileşimli bir danstan evrilerek, İspanya'da yasaklanmasına rağmen İtalya üzerinden Fransız saraylarına ulaşmış ve burada 3/2›lik ölçüde ciddi bir tören dansı halini almıştır. Fransa›da yüzyıl boyunca popülerliğini koruyan dans, sahne formuyla daha uzun süre varlığını sürdürmüştür. Enstrümantal bir form olarak ise Fransız dansının stilize edilmiş versiyonudur ve süitlerde tipik olarak üçüncü bölümü oluşturur (http-3).

Bölüm hüzünlü ve ağırbaşlı bir temaya sahiptir. Mi minör üzerinde hareket eden birinci tema her iki çalınışında da V. derecesi üzerinde biter (Görsel 7).



Görsel 7: Corelli op.5 no.8 keman sonatının 3. bölümünün giriş teması.

İkinci temanın 8. ölçüsünde başlayan ilk cümlesi bir dizi armonik gelişimden sonra (V-I-IV#3-VII-I-II#5#) si minöre bağlanır. Ancak si minör tonu burada kesin bir kalış değildir çünkü ana tonun dominantı olarak görev yapmaktadır. 16. ölçüde başlayan ikinci cümlede aynı armonik geliştirmenin tam beşli aşağıdan tekrar duyurulması ile (IM-IV-VII-III-IV-V#) ana tona dönülür. Bu geliştirme esere müzikal bir zenginlik katar (Görsel 8).
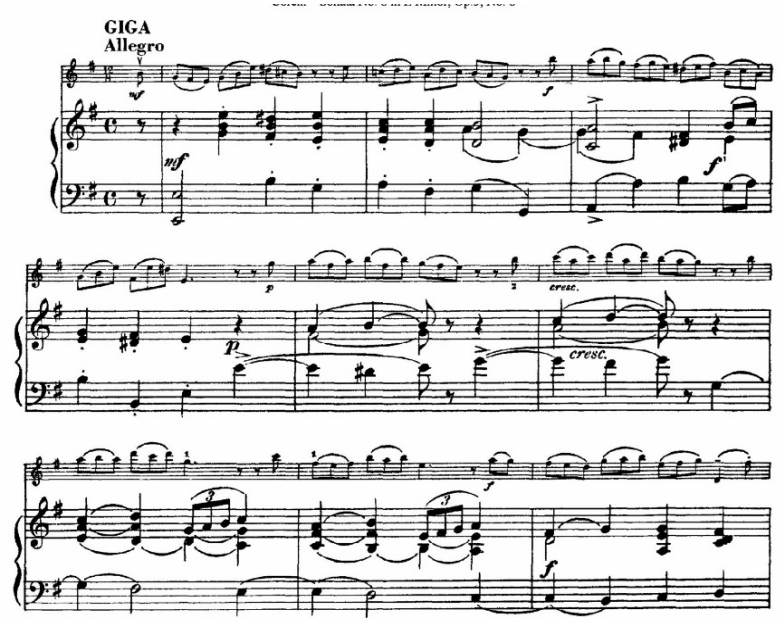


Görsel 8: 3. bölümün ilk ve ikinci cümlelerinde farklı tonlarda tekrar eden armonik gelişim sekvensi.

Bu bölümün dönüşlerinde doğaçlama süslemeler yoktur. Bölüm bir ağırlaşmayla sona erer.

4. Bölüm

Bu bölüm Allegro tempoda 12/8'lik tartıma sahiptir. Enerjik bir karaktere sahip bölüm "Gigue" dansı formunda yazılmıştır. Gigue, Britanya Adaları kökenli olan ve zamanla Avrupa'daki aristokrat çevrelerde yaygınlaşan popüler bir Barok dansıdır; aynı zamanda, modern Almanca'daki "Geige" (keman) kelimesinin kökeni olan yaylı bir çalgının Orta Çağ'daki adıdır. Gerçek "jig"ler belirli bir yapısı olmayan, hızlı ve düzensiz solo danslar iken, gigueler çiftler tarafından resmi bale tarzında icra edilirdi. Fransız gigue'i genellikle 6/4 veya 6/8 ölçüsünde, canlı bir dansken; İtalyan giga daha hızlı olur ve 12/8 ölçüsünde yazılırdı. Müzikal bir form olarak gigue, çoğunlukla stilize dans süitlerinin son bölümü olarak kullanılırdı. Her zaman füg tarzında yazılırdı ve süitlerdeki gigueler, karakteristik üçlü gruplardan oluşan sekizlik notaları muhafaza ederdi. Bu tarzın örnekleri J.S. Bach'ın klavye süitlerinde görülebilir (http-4).
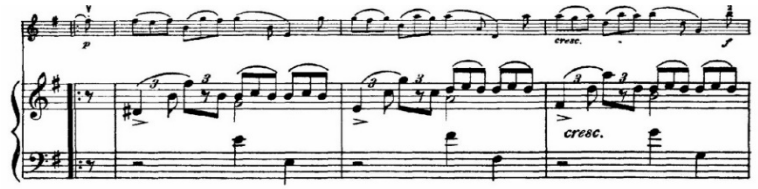
Bu bölüm de İtalyan Giga tarzında 12/8'lik olarak yazılmıştır. Cümleler genellikle birbirini tonal basamaklarda tekrar eden sekvenslerden oluşur (Görsel 9).



Görsel 9: Corelli op.5 no.8 keman sonatının 4. bölüm giriş teması.

Bölüm sürekli dinamiktir, herhangi bir yavaşlama ya da uzun notalarla boşluk hissi yoktur. Eşlik partisi keman hareketlerine nispeten sadedir. Genellikle her dörtlük başına bir akor basılır. Bazı noktalarda keman melodisine uyumlu melodiler çalınırken İkinci cümlenin başında 16. ölçüde sol elde iki vuruşluk eslerle bir gerilim yaratılır (Görsel 10).

16. ölçü



Görsel 10: 4. bölümde 16. ölçüde piyano partisinin sol elindeki karakteristik esler.

Bölüm küçük bir ağırlaşmayla sona erer.

6. Sonuç

Arcangelo Corelli, Barok döneme yön veren bestecilerden biri olarak, keman icrasını, sonat ve concerto grosso formlarını temelden şekillendirmiştir. Fusignano'daki sınırlı ününden Roma›nın entelektüel ve sanatsal merkezlerine uzanan kariyeri, Pamphili ve Ottoboni gibi güçlü hamilerin desteğiyle ilerlemiş; teknik sınırlılıklarına rağmen dönemindeki "güzel ton" anlayışı ve müzikal derinliğiyle önemli bir statü kazanmıştır. Eserleri (özellikle op.1-6), kontrpuan tekniği, tonal armoniye geçişteki rolü, istikrarlı form yapıları (dört bölümlü sonat, concertino-ripieno karşıtlığı) ve Fransız-İtalyan karışımı üslubuyla Barok müziğin gelişmesine önemli katkılar sağlamıştır. Mi minör op.5 no.8 sonatı, Corelli'nin bestecilik stilini özetleyen tipik örneklerden biridir.

Geleneksel "ağır-hızlı-ağır-hızlı" dört bölümlü kilise sonatı yapısını koruyan eser, bölümlerin Prelude, Allemande, Sarabande ve Gigue gibi karakteristik dans formlarından oluşması sebebiyle *Sonata da Camera* etkisini de yansıtmaktadır. Bu sonat, Barok dönemde kilise ve oda müziği formlarının birbirine yakınlaşmasını gösteren örneklerden biridir. Teknik açıdan değerlendirildiğinde, eser virtüöziteyi yalnızca teknik beceri açısından tanımlamaktan ziyade, ifade gücüne ve tonal bütünlüğe önem vermektedir. Prelude'deki dramatik hüzün ve Sarabande'daki ağırbaşlılık, bestecinin ifade derinliğine verdiği önemin göstergesidir. Tüm bölümlerin mi minör tonalitesinde

kalması da bu bütünlük anlayışını desteklemektedir. Ayrıca sınırlı pozisyon kullanımı ve (I-IV-V-VII) gibi temel armonik şemaların tercih edilmesi, Corelli'nin "dar alanda mükemmellik" anlayışını yansıttığını göstermektedir.

Süslemeler açısından bakıldığında, özellikle Prelude bölümü Barok döneme özgü doğaçlama süslemelerin uygulanabileceği önemli bir alan sunmaktadır. Bu süslemeler, eserin tematik materyalini zenginleştirirken aynı zamanda yapısal bütünlüğünü korumaktadır. Son olarak, eserin başında yer alan "violino e violone o cimbalo" ibaresi ile ilk baskıda görülen basso continuo şifreleri, tarihsel icra uygulamaları bağlamında önemli bir tartışma konusu oluşturur. Bu ifade ve notasyon, klavsenin eşlik çalgısı olarak varlığını güçlü bir şekilde desteklemektedir.

Corelli'nin mirası, sadece besteleriyle Bach, Handel, Vivaldi gibi bestecilere verdiği ilham olarak değil, Geminiani, Somis gibi öğrencileri aracılığıyla yayılan İtalyan keman ekolü ve keman pedagojisinde standart haline gelen op.5 sonatlarıyla sürmüştür. Müziğindeki "zarafet, ölçülülük ve sadelik", teknik kısıtlamaların ötesinde, müzikal ifadenin gücünü ve formun netliğini ön plana çıkaran bir sanat anlayışını temsil eder. Bu anlayış, onu haklı olarak Barok müziğin gelişiminde önemli bir besteci ve modern çalgı müziğinin kurucularından biri konumuna yükseltmiştir. Op.5 No.8, bu sanatsal görüşün temel ve etkileyici bir örneğidir.

Kaynakça

Akdeniz, A. Ö. & Akdeniz, H. B. (2020). Barok Dönemi bestecilerinden Arcangelo Corelli'nin Op.5 No 12 "La Folia" adlı eserinin keman partisinin incelenmesi. *Journal of Social and Humanities Sciences Research,7*(61), 3165-3179.

Aktüze, İ. (2002). *Müziği Okumak*. Pan Yayıncılık.

Boran, İ. Şenürkmez, K. Y. (2010). *Kültürel tarih ışığında çoksesli batı müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Boyd, M. (2000). *Corelli and the "Arcadia" aesthetic: Form and ethos in the Roman sonata*. Early Music, 28(2), 245–256. https://doi.org/10.1093/em/28.2.245

Burney, C. (1935). *A general history of music, from the earliest ages to the present period*. Cilt 4, s. 217. Londra. (Orijinal çalışma 1789 yılında basılmıştır.)

Cross, E. (2006).Corelli and His Legacy. *Early Music, 34*(3), 513-515.

Cusick, S.G., Little, M.E. (2002). Allemande. S. Sadie (ed.). *Grove's Music and Musicians Dictionary.* (Cilt 1). Macmillian Publishers Limited.

Deas, S. (1953). Arcangelo Corelli. *Music & Letters,34*(1)*,* pp. 1-10. Oxford University Press.

Erol, İ. L: ((1998). *Klasik Müziğe İlgi Duyanlar İçin Kılavuz Kitap.* Yurtrenkleri Yayınevi. Ankara.

Hutchings, A. (1973). *The Baroque concerto* (3rd ed.). Faber & Faber.

Joachim, H. (1932). Three Milestones in the History of Violin Playing. I. Corelli*. The Musical Times,73*(1076)*,* 888-890, Musical Times Publications Ltd.

Johnstone, H. (1996). Yet More Ornaments for Corelli's Violin Sonatas, Op.5.*Early Music, JSTOR,24*(4), 623-633.

Libby, D. (1973). Interrelationships in Corelli. *Journal of the American Musicological Society ,26*(2), 263-287. University of California Press .

Lingas, A. (2003). Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica. Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita.(Arcangelo Corelli: Mit ve Tarihsel Gerçek. Doğumunun 350. Yılında Müzikoloji ve Disiplinlerarası Araştırmaya Yeni Perspektifler.). *Early Music*, *38*(4), 592-596. Oxford University Press.

Oransay,G. (1967). *Konçerto kılavuzu: yüz doksan dokuz ünlü konçerto.* İstanbul:Küğ Yayınları.

Pincherle, M. (1953). Arcangelo Corelli by Mario Rinaldi*. Revue de Musicologie,35*(105), 92-95*.* Société Française de Musicologie.

Say, A. (1985). *Müzik Ansiklopedisi*, 2. Cilt, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Talbot, M. (2002). Arcangelo Corelli. S. Sadie (ed.). *Grove's Music and Musicians Dictionary.* (Cilt 6). Macmillian Publishers Limited.

Talbot, M. (2011).*The Vivaldi compendium*. Boydell Press.

Walls, P. (1996). Performing Corelli's Violin Sonatas, op.5. *Early Music, 24*,(1), 133-138.

Zaslaw, N. (1996). Ornaments for Corelli's Violin Sonatas, op.5 *Early Music, 24*(1), 95-116.

http-1. https://artuk.org/discover/artworks/arcangelo-corelli-16531713-composer-127196 [Erişim tarihi: 05.06.2025]

http-2 IMSLP74741-PMLP28348-Corelli_-_12_Sonatas_Op_5.pdf

http-3. https://www.britannica.com/art/sarabande [Erişim tarihi: 05.06.2025]

http-4. https://www.britannica.com/art/gigue [Erişim Tarihi: 05.06.2025]

BÖLÜM X

YAVUZ AKALIN'IN BAYÂTİ MAKÂMINDAN ACEMAŞİRAN MAKÂMINA GEÇİŞ TAKSİMİ'NİN NEY İCRA TAVRI AÇISINDAN İNCELENMESİ

An Analysis of Yavuz Akalın's Transition Taksim from Bayati Makam to Acemasiran Makam in Terms of Ney Performance Style

Onur ÜSTÜNKAYA[1] & Muhammet Zinnur KANIK[2]

[1](Öğr. Gör.), Eskişehir, Türkiye,
Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı /
Türk Müziği Bölümü
E-mail: onurustunkaya@anadolu.edu.tr
ORCID: 0000-0003-4229-6375

[2](Doç. Dr.), Bursa, Türkiye, Uludağ Üniversitesi /
İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü
E-mail: zinnurkanik@uludag.edu.tr
ORCID: 0000-0002-0960-6661

1. Giriş

Tarihi köklerinin Sümerlere dayandığı arkeolojik kalıntılarla da ispatlanmış olan Ney sazı, halk arasında çok eskiden beri kullanılmakla birlikte özellikle tekkelerde ve dinî içerikli sahada çok tercih edilen bir saz olmuştur. Hassaten Mevlevî mûsikîsi ve rükünlerinde ney sazına yüksek derecede bir kutsiyet atfedilmiştir. Ney'e atfedilen bu kutsiyet ve buna ek olarak teknik imkânlar bakımından ibtidâî bile sayılabilecek bu sazın, kendi kimliğine erişmiş olan Türk mûsikîsinin layıkıyla icra edilmesi hususunda icra edenlerin

1 Bu çalışma 2021 yılında Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde yapılan yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

müzikâl beklentilerini karşılamakta en mâhir sazlardan biri olarak görülmesi neticesini doğurmuştur.

Hamza Dede'den itibaren günümüze ulaşan meşk zincirleri farklı kollardan gelen birçok üstâd neyzenin yetişmesini sağlamıştır. Bu farklı kollar ile oluşan meşk silsileleri, günümüze kadar intikâl etmiş *tekke tavrı* diye adlandırılan klâsik ney icra üslûbunu meydana getirmiştir. Günümüze ulaşan sesli kayıtlardan anlaşıldığı kadarıyla bu üslûp yirminci yüzyılın ilk yarısında İhsan Aziz Bey, Hayri Tümer, Halil Can, Şevki Sevgin, Burhaneddin Ökte, Gavsi Baykara, Neyzen Tevfik ile Süleyman ve Ulvi Erguner gibi usta neyzenlerce temsil ediliyordu.

"Hocası Halil Dikmen'in üslûbunu ve Tanbûrî Cemil bey'in yolunu, sanat anlayışını meczeden Niyazi Sayın kendisinden önceki dönemlerde olan ney icralarının zaman zaman "tekke tavrı" olarak da adlandırılan eski icra stilinden neredeyse tamamen sıyrılmasına ve apayrı bir icra üslûbunun yerleşmesine öncülük etmiştir*."* (Behar, 2015, 102). Niyazi Sayın tavrı denildiğinde ilk akla gelen özellikler sesi tekdüzelikten kurtaran kendine özgü dudak vibratosu, aynı sesin tekrarında ve farklı sesler arası geçişte yapmış olduğu çarpmalar ve bir sesi üflerken diğer seslerden de yararlanma amacı ile yapılan perde açma teknikleridir (Tan, 2008, s. 24).

Ney icra tavrını ortaya koyan en önemli hususlardan birisi de taksim formudur. Arapça kökenli taksim kelimesi "parçalara ayırmak, bölmek" anlamına gelmektedir (Ayverdi, 2008, s.3050).

Cinuçen Tanrıkorur taksim formunu şöyle ifade etmektedir; "Taksim, ileri saz tekniği ile yüksek makam bilgisinin yanı sıra (Gazel formunda olduğu gibi) üstün bir bestecilik ve zamanlama kabiliyetini de gerektirdiğinden, en güç saz müziği formudur: Saz sanatkârının belli bir eseri seslendiren yorumcu seviyesinden, kendi iç dünyasını sazındaki hünerine döken bir yaratıcı seviyesine yükseldiği asil bir anlatım." (Tanrıkorur, 2005, s. 51).

Nazmi Özalp, Türk Mûsikîsi Beste Formları kitabında taksim türlerini şu şekilde ifade etmiştir:

> **Baş Taksim:** Bu tür daha çok saz eserleri ile mevlevî âyinlerinin icrasında kullanılmıştır. Âyinlerde Nât-ı şerif okunduktan sonra baş taksimle âyine girilir. Saz eserlerinde de peşreve başlamadan önce bir baş taksim yapılır, sonra peşreve girilirdi. Bu taksimde sanatkârın ustalığına paralel olarak, zamanın uzunluğu ya da kısalığına göre makamın bütün özellikleri yansıtılarak bir başlangıç, açış duygusu

verilirdi. **Son Taksim:** Bu da birinci şekil gibi genellikle mevlevî âyinlerinin ve saz eserlerinin icrasının sonunda kullanılırdı. Bu taksimlerde ise bitiriş yani final duygusu verilirdi. Ölçülü (Ritimli Eşlikli) Taksim: Saz eserleri, oyun havaları ya da sözlü eserlerin icrası sırasında diğer sazların tuttuğu temponun eşliğinde yapılan taksimlerdir. Bu gibi taksimler çoğunlukla makamın güçlü sesinden ya da tiz durağından başlar. Taksim eden saz melodik akış sırasında asma kararlar verdikçe eşlik eden sazlar perde değiştirir. Sonra taksim makamın karar perdesinde tamamlanınca program devam eder. Bu taksim esnasında bazen perde göçürülerek bir başka makama geçildiği olur (Özalp, 1992, s. 8-9).

Taksim türlerinden bir diğeri olan geçiş taksimi, icra edilen repertuvarda farklı makamlarda bestelenmiş eserlerin yer aldığı durumlarda, dinleyicinin işitsel algısını yeni makama hazırlamak amacıyla gerçekleştirilen doğaçlama bir icra biçimidir. Bu taksim türü, mevcut makamdan bir sonraki eserin makâmına doğru kesintisiz bir geçki sağlayarak, makam değişiminin doğal ve akıcı bir biçimde hissedilmesine katkıda bulunur (Akdoğu, 1989: 33). İcrâcının makamlar arasındaki geçiş noktalarına ve bu geçişleri mümkün kılan köprü bağlantılarına hâkim olması büyük önem taşır. Bu durum, icracının makam nazariyatına ilişkin derin bir bilgi birikimine sahip olmasını gerektirir. Ayrıca, kullanılan bağlantı motiflerinin ve geçiş unsurlarının estetik bir bütünlük içerisinde, ustalıkla kurgulanması; dinleyicinin yeni makama işitsel olarak hazırlanmasına önemli ölçüde katkı sağlamaktadır (Gürtunca, 2023: 157).

Cinuçen Tanrıkorur'un geçiş taksimi tanımı ise şöyledir;

"Makam değişimi söz konusu olduğunda icracı ve dinleyiciyi yeni müzik ikilemine hazırlamak amacıyla yapılan taksimlere geçiş taksimi denir." (Tanrıkorur, 2003: 51).

1.1. Yavuz Akalın'ın Hayatı ve Müzikâl Kimliği

Yavuz Akalın 8 Ekim 1965 tarihinde Kütahya'da müzisyen bir ailenin içinde dünyaya gelmiştir. Dedesi Müzik Öğretmeni Ahmet Akalın tiz sesinin güzelliği ve okuyuş tavrı ile ün yapmış, önceleri dinî mûsikî ile meşgul olmuş ve ney üflemiş, daha sonra da keman meşk etmiştir. İki oğluna da mûsikî zevkini aşılayarak ilk hocaları olmuştur. Büyük oğlu hukukçu Ömer Akalın keman, diğer oğlu mimar Erhan Akalın ise kanun çalmayı öğrenmiştir (Karaağaoğlu, 2014, s. 217).

Yüksek mimar olan Erhan Akalın'ın kânun ve klâsik kemençe icra etmesinin yanında iyi bir sâzende ve yüksek müzik zevkine sahip bir mûsikîşinas olduğu bilinmektedir. Üniversite hayatı boyunca Fehmi Tokay'dan istifâde etmiştir (Karaağaoğlu, 2014, s. 225). Kendisiyle aynı dönemde yaşamış büyük mûsikîşinaslarla dostlukları olmuştur. Oğlunun kânun ve ney sazlarını icra edebileceğini düşünmüş ve ilk tercihi ney sazı olmuştur. Yavuz Akalın dokuz yaşına geldiğinde babası onu Kütahya'nın yetiştirdiği en kudretli neyzenlerin başında olan Neyzen ve Rebâbi Şemsettin Güvey'e emanet ederek ondan ders almasını sağlamıştır.

Erhan Akalın Kütahya'da oluşturduğu müzik topluluğu ile uzun süre konserler vererek bu konserlere yakın dostu olan Cinuçen Tanrıkorur'u da davet etmiştir. Bu davetlerden birinde davetiyedeki konser program akışında Yavuz Akalın'ın ismini gören Cinuçen Bey dokuz yaşındaki Akalın'ı ilk defa bu konserde dinlemiştir.

1978 yılında Cinuçen Tanrıkorur Yavuz Akalın'a, Neyzen Aka Gündüz Kutbay'ın yanına gitmesini ve onunla meşk etmesini söylemiş, Kutbay'a ise Akalın ile ilgili bir mektup yazmıştır. Bunun üzerine Yavuz Akalın, babası Erhan Akalın ile birlikte İstanbul'a giderek Aka Gündüz Kutbay ile derslere başlamış ve Kutbay'ın vefat ettiği 1979 yılına kadar kendisiyle meşk etmiştir.

1979-1983 yılları arasında Kütahya Lisesi'nde okuyan Akalın, 1983 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı'nda üniversite öğrenimine başlayarak Neyzen Niyazi Sayın'dan dersler almış; ayrıca Yavuz Özüstün, Hâfız Kâni Karaca, İhsan Özgen, Bekir Sıdkı Sezgin, Alaeddin Yavaşça ve Necdet Yaşar'dan da istifâde etmiştir.

1985 yılında Kültür Bakanlığı'nın açmış olduğu sınavı kazanarak Teoman Önaldı yönetimindeki İzmir Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu'na sanatçı olarak atanmıştır. Bu münâsebetle konsevatuvar eğitimini de Ege Üniversitesi Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuvarı'nda devam ettirmiştir. Necdet Yaşar'ın tavsiyesi ile buradaki eğitimi süresince Mehmet Kutlugün'den kanun dersleri alarak 1989 yılında mezun olmuştur.

1992-1994 yılları arasında Dokuz Eylül Üniversitesi Müzikoloji Bölümü'nde, 1995-1999 yılları arasında ise Ege Üniversitesi Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuvarı›nda ney dersleri vermiştir. Bunun yanında Alaeddin Yavaşça Erkekler Korosu, Ruhi Ayangil Türk Müziği Orkestrası, Cinuçen Tanrıkorur yönetimindeki Tanrıkorur Saz Topluluğu ve çeşitli müzik ve sema toplulukları ile yurt içi ve yurt dışı konserlerinde neyzen olarak görev almıştır.

Amatör ve profesyonel birçok neyzenin yetişmesini sağlayarak Türk mûsikîsine hem eğitimci hem de icracı olarak katkılarda bulunmaya devam eden Akalın, Ney sazının yanında kânun, tanbur ve lâvta sazlarını da icra etmektedir.

Neyzen Yavuz Akalın, hâlen Kültür Bakanlığı İzmir Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu'nda Ney sanatçısı olarak görev yapmaktadır. Ferah Akalın ile evli ve Gülce adında bir kız evlat babasıdır.

1.2. Bâyati makâmından Acemaşiran Makâmına Geçiş Taksimi Üzerine

Yavuz Akalın bu taksimi 2009 yılında Cemal Reşit Rey Konser Salonu'nda Aziz Şenol Filiz'in hazırladığı *Aka Gündüz Kutbay-Otuz Yılın Özlemiyle* adlı anma programında icra etmiştir. Aka Gündüz Kutbay 27 Ağustos 1979 yılında özel bir davet ile katıldığı radyo programı öncesinde diğer saz icracılarının akortlarını yapabilmeleri için üflemiş olduğu neva perdesinin ardından geçirdiği kalp krizi ile bâki kalan bu kubbeye son nefesinde bir sadâ bırakarak vefat etmiştir.

Akalın, Aka Gündüz Kutbay'ın vefat etmeden önce radyo icrasında kullandığı Kız ney ile son üflediği neva perdesini, aradan geçen otuz yıldan sonra bıraktığı yerden devralarak aynı perdenin bir oktav aşağısındaki yegâh perdesinden taksime başlamıştır. Taksime Bayâti makamıyla giriş yaptıktan sonra Acemaşiran makâmına geçiş yaparak taksimi sonlandırmıştır.

2. Problem Cümlesi

Araştırmanın problem cümlesi; "*Yavuz Akalın'ın Bayâti makâmından Acemaşiran makâmına geçiş taksimi* özelinde ney *icra tavrını oluşturan taksim formu, makam, süsleme ve ifade unsurları nasıldır?"* olarak belirlenmiştir.

3. Yöntem

Yavuz Akalın'ın hayatı, eserleri ve meşk silsilesine *kaynak taraması yöntemi* ile ulaşılmıştır. Sınırlı sayıda yazılı kaynak olması dolayısıyla bu çalışma Yavuz Akalın'ın şahsî kütüphanesindeki görsel ve işitsel kayıtlarından oluşmaktadır. Araştırmanın modeli "genel tarama" olarak belirlenmiştir.

Tarama, geçmişte yaşanmış ya da hâlen mevcut olan bir durumu herhangi bir değiştirme çabasına girmeden olduğu hâliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modeli olarak tanımlanmaktadır (Karasar, 2022, s. 109).

Araştırmanın evreni Yavuz Akalın'ın ney taksimleri, örneklemi ise Bayâti makâmından Acemaşiran makâmına geçiş taksimidir. Araştırmada, *genel*

tarama ve *kaynak taraması yöntemi* kullanılarak elde edilen veriler üzerinde içerik analizi yapılmıştır.

Birbirine yakın veya birbirine benzer verilerin belirli kavram ve desenler etrafında bir araya getirilip anlamlı şekilde düzenlenmesine içerik analizi denir (Şimşek, 2012, s. 186). "İçerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşabilmektir. Betimsel analizde özetlenen ve yorumlanan veriler, içerik analizinde daha derin bir işleme tâbi tutularak betimsel bir yaklaşımla fark edilemeyen kavram ve temalar bu analiz sonucu keşfedilebilir." (Yıldırım, Şimşek, 2016, s. 242).

Yavuz Akalın'ın Bayâti makâmından Acemaşiran makâmına geçiş taksimi incelenirken;

- Taksim icrası notaya alınarak form, makamsal ve teknik açıdan incelenmiştir.
- Taksim icrası notaya alınmadan önce tartım değerleri ölçülerek tespit edilmiştir. Taksim içerisindeki müzik cümleleri sabit bir metronom değeri yerine değişen tempoya göre farklı metronom değerleri ile dörtlük birim zamanla ölçülmüştür.
- Taksim üzerinde kullanılan süsleme teknikleri, notaya alınan taksim kaydı üzerinden tespit edilmiştir.
- Makam seyirleri, geleneksel seyir anlayışı içerisinde perde merkezli bir yaklaşımla açıklanmıştır.
- Taksim icrası notaya alındıktan sonra makamsal ve teknik açıdan incelenebilmesi için bölüm ve cümlelere ayrılmıştır. A, B, C, D gibi büyük harfler bölümleri, a, b, c, d gibi küçük harfler ise cümleleri ifade etmek için kullanılmıştır. Taksimin giriş bölümü A, gelişme bölümü B, sonuç bölümü ise C harfi ile belirtilmiştir.
- Cümleler, ifade bütünlüğü göz önünde bulundurularak oluşturulmuştur.
- Bölüm ve cümleler açıklanırken dizek numaraları kullanılmıştır.
- Taksim icralarının notaya alınması aşamasında Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi baz alınmıştır.

4. Bulgular ve Yorum

Bu bölümde Yavuz Akalın'ın Bayâti makâmından Acemaşiran makâmına geçiş taksiminde yer alan form, makam, süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarına ilişkin bulgular, problem durumu altında incelenerek yorumlanmıştır.

4.1. Yavuz Akalın'ın Bayâti Makâmından Acemaşiran Makâmına Geçiş Taksimi'nde Kullanmış Olduğu Süsleme Teknikleri

Süsleme teknikleri, eserin usulünü bozmaksızın yapılan, küçük nota yazımları ile gösterilen, değerini kendinden önceki ya da sonraki notadan alan çok kısa değerlikli notalardır (Kaçar, 2009, s.28). İcrâcıdan icracıya farklılık gösterebilen, besteye ve icraya dâhil olup icracının yorum gücünü-alanındaki yetkinliğini gösteren (Gönül, 2010, s. 37) bu teknikler icra tavrını belirleyen en önemli unsurlardan biri olarak tanımlanabilir.

Yavuz Akalın'ın Bayâti makâmından Acemaşiran makâmına geçiş taksimi içerisinde çarpma, vibrato, glissando ve portamento süsleme tekniklerini kullandığı tespit edilmiştir.

Türk müziğinin en önemli süsleme çeşitlerinden olan çarpmalar nota üzerinde yazılmasa da icracının üslûp ve tavır özelliğinden dolayı kullandığı süsleme tekniklerinden biridir. Değerini asıl notadan önce veya sonra alan çok kısa değerlikli notalardır. Çarpma, üzeri çizili küçük sekizlik nota ile gösterilmektedir (Kaçar, 2009, s.28). Türk müziği icracılarının büyük bir kısmı (özellikle de gazel ve taksim formları söz konusu olduğunda) süsleme işaretlerinin tamamını "çarpma" olarak isimlendirirler (Toz, 2019, s. 37). Çarpma ( ) işareti ile gösterilmektedir.

Vibrato, sesin dalgalı olarak uzaması anlamına gelir. Ney icrasında "tekke tavrı" olarak adlandırılan tavır çerçevesinde vibratolar diyafram vasıtası ile yapılır. Niyazi Sayın ekolünde ise vibrato, dudak ve yanak hareketinin sürekli yenilenmesi ile oluşur. Vibrato, kullanıldığı notaların altında (Vib.) şeklinde ifade edilmiştir.

Glissando, İki ses arasının diyatonik ya da kromatik seslerle, süratli bir hareketle doldurulması ile meydana gelir (Yavuzoğlu, 2010, s. 202). Türk müziği icrasında glissando, genellikle dizisel bir yapı içerisinde (diyatonik) ve çıkıcı hareketle uygulanmıştır (Toz, 2019, s. 31). Glissando (Gliss.) işareti ile ifade edilmiştir.

Portamento, bir notayı diğerine bağlamaya yarayan kaydırma hareketidir. Türk müziğinde icrayı daha etkili bir hale getirmek ve makâmın karakteristik bölgelerindeki perdeleleri belirtmek için uygulanır (Gunca, 2007, s. 49). Portamento, ney icrasında genellikle ikili aralıklı ve inici hareketle uygulanır. Portamento ney sazındaki deliklerin parmaklarla yavaşça kapatılması-açılması, baş ve dudak açısının değiştirilmesi, nefes baskısının çoğaltılıp azaltılması veya bütün bu hareketlerin aynı anda uygulanması ile gerçekleşir (Toz, 2019, s. 36).

Portamento () işareti ile ifade edilmiştir. Araştırma içerisinde portamento ile ilgili birbirinden farklı tanımların olduğu ve farklı sazlar için farklı şekilde tanımların olduğu tespit edilmiştir. Çalışmamız içerisindeki taksim incelemesi bu tanıma göre ele alınmıştır.

4.2. Yavuz Akalın'ın Bayâti makâmından Acemaşiran makâmına Geçiş Taksimi'nde Kullanmış Olduğu İfade Unsurları

Taksim içerisindeki iincelendiğinde *nefes yerleri, legato bağı, puandorg, vurgu, kuvvetli ve parlak, hızlanarak, hızlanarak ve vurgulu, yumuşak ve hafif, yavaşlayarak* ifade unsurlarını kullandığı tespit edilmiştir.

Nefes Yerleri, Ney sazının icrasında eserin ne kadar uzun soluklu üflendiği tavır açısından mühimdir. Nefes yerleri (**'**) işareti ile ifade edilmiştir.

Legato Bağı**,** Eğer notalar ayrılmadan çalınmak isteniyorsa, bu bir bağ işareti ile belirtilir. Legato çalışta, tuş tamamen kaldırılmadan ötekine basılmak sûretiyle kesiklik önlenir. Bu bağ işareti ayrıca değim bağıdır (Yavuzoğlu, 2010, s. 210). Legato bağı () işareti ile ifade edilmiştir.

Puandorg, üzerine konulduğu notanın istenildiği kadar uzatılacağını gösterir. () işareti ile ifade edilmiştir (Uluç, 2006, s. 160).

Vurgu, bir notayı diğer bir notadan daha kuvvetli çalmak veya okumak için kullanılır. Vurgu, notanın üzerine konulan (>) işareti ile ifade edilmiştir (Gunca, 2007, 70).

Taksim ritminin kademe kademe arttırıldığını belirten ifade unsurudur. Portenin alt kısmında *Hızlanarak…* şeklinde gösterilmiştir. Ritmin hızlanması boyunca yan yana noktalar (….) devam ettirilmiştir. Noktaların bittiği yerde taksimin asıl temposuna geri dönülmüştür.

Taksim ritminin kademe kademe arttırıldığı ve notanın vurgulu icra edildiğini belirten ifade unsurudur. Portenin alt kısmında *Hızlanarak ve Vurgulu…*şeklinde gösterilmiştir. Hızlanma ve vurgulu ifadesi boyunca yan yana noktalar (….) devam ettirilmiştir. Noktaların bittiği yerde taksimin asıl temposuna geri dönülmüştür.

Belirtilen notanın kuvvetli ve parlak bir ifade ile icra edildiğini belirten ifade unsurudur. Portenin alt kısmında *Kuvvetli ve Parlak…* şeklinde gösterilmiştir. Kullanılan ifade boyunca yan yana noktalar (….) devam ettirilmiştir.

4.3. Bayâti Makâmından Acemaşiran Makâmına Geçiş Taksimi'nin Ney İcra Tavrı Açısından İncelenmesi
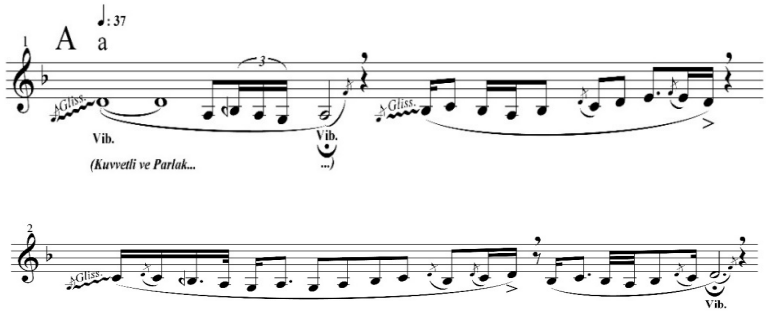
4.3.1. Form Özellikleri (Biçim ve Yapı)

Taksimin toplam süresi: 3'23"
A (a+b) - (Giriş): 00:00 - 01:04
B (c+d+e) - (Gelişme): 01:05 - 02:17
C (f+g) - (Meyan): 02:18 - 03:04
D (h) - (Sonuç): 03:05 - 03:23

Dört bölümden oluşan Bayâti makâmından Acemaşiran makâmına geçiş taksiminin giriş bölümü (A) iki cümleden (a+b), gelişme bölümü (B) üç cümleden (c+d+e), meyan bölümü (C) üç cümleden (f+g), sonuç bölümü (D) bir cümleden (h) oluşmaktadır.

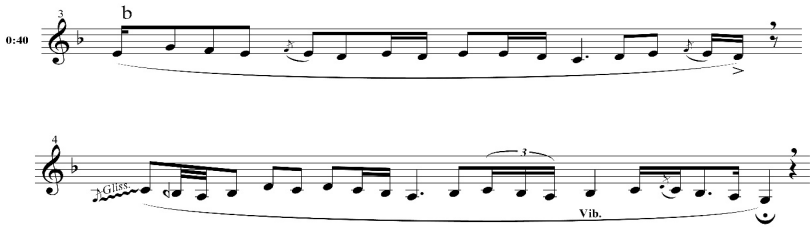
4.3.2. Makamsal ve Teknik Açıdan İncelenmesi

Giriş bölümünün (A) 1. cümlesi (a) | (00:00 - 00:39): Yavuz Akalın bu taksime yegâh perdesinden *kuvvetli ve parlak* bir ifadeyle başlayarak kaba dügâh perdesinde uşşak çeşnisi ile tam karar yaptıktan sonra aynı çeşniyi tekrarlayarak yegâh perdesinde vurgulu yarım kalış yapmıştır. 2. dizekte uşşak çeşnisini devam ettirip yegâh perdesinde vurgulu bir kalış yapmasının ardından 3. dizekte aynı perde üzerinde yarım kalış yapmıştır.



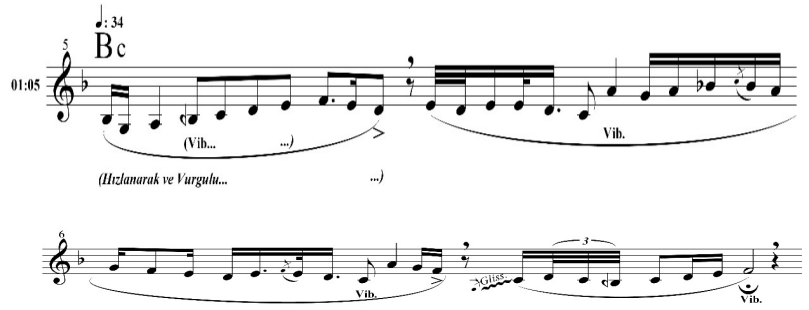
Şekil 1. ***Bayâti makâmından Acemaşiran makâmına Geçiş Taksimi - A bölümü (a) cümle parçası***

Giriş bölümünün (A) 2. cümlesi (b) | (00:40 - 01:04): 3. dizekin devamında yegâh perdesinde bûselik çeşnisi ile vurgulu yarım kalış yapmıştır. 4. dizekte kaba dügâh perdesinde uşşak çeşnisini gösterdikten sonra kaba rast perdesinde rast çeşnisi ile asma kalış yapmıştır.
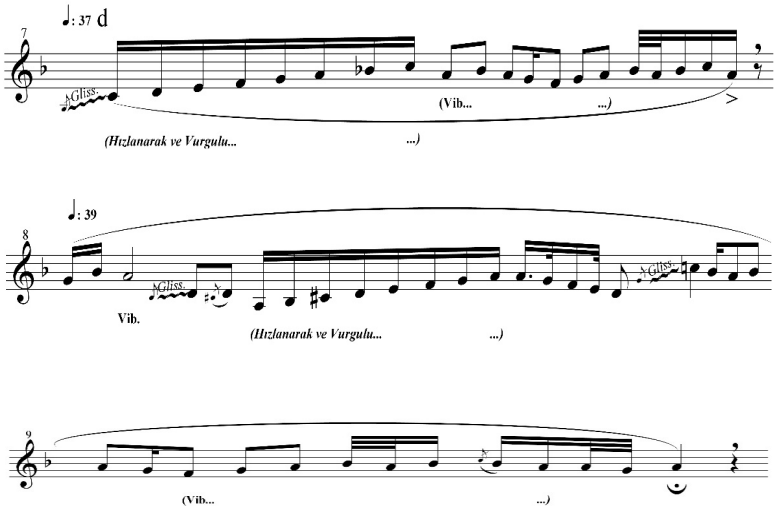


Şekil 2. ***Bayâti makâmından Acemaşiran makâmına Geçiş Taksimi - A bölümü (b) cümle parçası***

Gelişme bölümünün (B) 1. cümlesi (c) | (01:05 - 01:34): 5. dizekte *hızlanarak ve vurgulu* bir ifadeyle kaba dügâh perdesi üzerinde uşşak makâmı dizisini gösterdikten sonra yegâh perdesinde bûselik çeşnisi ile vurgulu bir kalış yapmıştır. 5. dizekin devamı ile 6. dizekte yegâh perdesinde bûselik çeşnisini ve acemaşiran perdesinde çargâh çeşnisini gösterdikten sonra Acemaşiran makâmına geçmiştir.
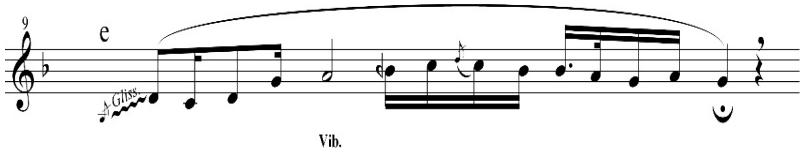


Şekil 3. ***Bayâti makâmından Acemaşiran makâmına Geçiş Taksimi - B bölümü (c) cümle parçası***

Gelişme bölümünün (B) 2. cümlesi (d) | (01:35 - 02:05): 7. dizekte kaba çargâh perdesinden çargâh perdesine kadar Acemaşiran makâmı dizisini kullanmış, *hızlanarak ve vurgulu* bir ifadeyle seyrine devam ederek yerinde kürdi çeşnisi ile dügâh perdesinde vurgulu asma kalış yapmıştır. 8. dizekte cümlesine dügâh perdesi ile başlamasının ardından kaba dügâh perdesi üzerinde Hicaz Hümâyun makâmı dizisini gösterip *hızlanarak ve vurgulu* bir ifadeyle tekrar dügâh perdesine geldikten sonra yegâh perdesinde bûselik çeşnisi ile Ferahfezâ makâmından bir kesit göstermiştir. 8. dizekin devamında yegâh perdesinden çargâh perdesine geçerek 9. dizekte yerinde kürdi çeşnisiyle dügâh perdesinde yarım kalış yapmıştır.
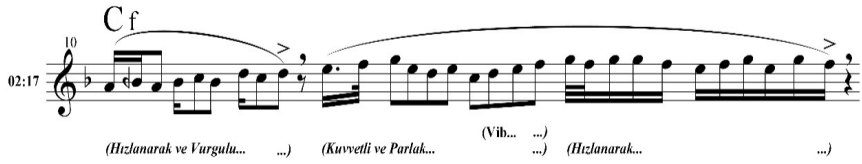


Şekil 4. ***Bayâti makâmından Acemaşiran makâmına Geçiş Taksimi - B bölümü (d) cümle parçası***

Gelişme bölümünün (B) 3. cümlesi (e) | (02:06 - 02:16): 9. dizekin devamında yegâh perdesinde bûselik çeşnisini göstererek dügâh perdesine gelmesinin ardından rast perdesinde rast çeşnisi ile asma kalış yapmıştır.



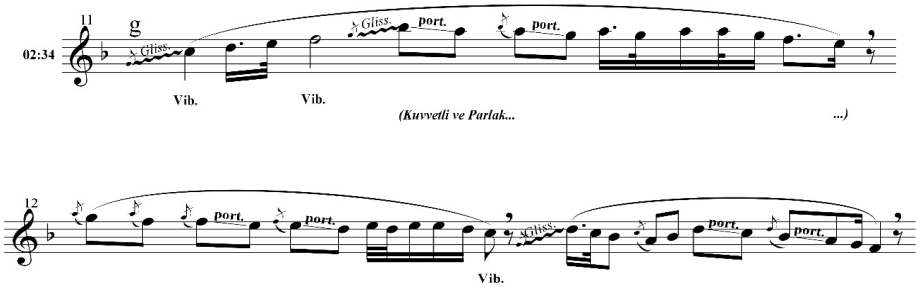
Şekil 5. ***Bayâti makâmından Acemaşiran makâmına Geçiş Taksimi - B bölümü (e) cümle parçası***

Meyan bölümünün (C) 1. cümlesi (f) | (02:17-02:33): 10. dizekte *hızlanarak ve vurgulu* bir ifadeyle yerinde uşşak çeşnisini gösterdikten sonra neva perdesinde vurgulu bir yarım kalış yapmıştır. *Kuvvetli ve parlak* bir ifadeyle neva perdesinde bûselik çeşnisini göstererek gerdaniye perdesinden itibaren seyrine *hızlanarak* devam etmiş, neva perdesinde bûselik çeşnisi ile acem perdesinde yarım kalış yaparak Acem makâmını göstermiştir.



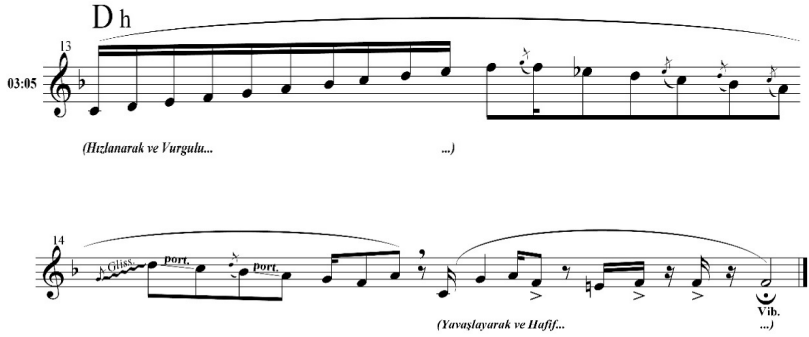
Şekil 6. ***Bayâti makâmından Acemaşiran makâmına Geçiş Taksimi - C bölümü (f) cümle parçası***

Meyan bölümünün (C) 2. cümlesi (g) | (02:34 - 03:04): 11. dizekte sünbüle perdesinden itibaren *kuvvetli ve parlak* bir ifadeyle acem perdesinde çargâh çeşnisini gösterip hüseyni perdesinde asma kalış yapmıştır. 12. dizekte çargâh perdesinde çargâh çeşnisi ile asma kalış göstermesinin ardından acemaşiran perdesinde çargâh çeşnisi ile Acemaşiran makâmına geçmiştir.



Şekil 7. ***Bayâti makâmından Acemaşiran makâmına Geçiş Taksimi - C bölümü (g) cümle parçası***

Sonuç bölümünün (C) 1. cümlesi (h) | (03:05 - 03:23): 13. dizekte *hızlanarak ve vurgulu* birifadeyle kaba çargâh perdesinden acem perdesine kadar Acemaşiran makâmı dizisini göstererek seyrine devam etmiştir. Acem perdesi üzerinden aynı dizi ile karara giderken dizinin yedinci sesini altere ses (nim hisar) olarak kullanmış, 14. dizekte *yavaşlayarak ve hafif* bir ifadeyle acemaşiran perdesinde çargâh çeşnisini gösterdikten sonra tam karar yapmıştır.



Şekil 8. ***Bayâti makâmından Acemaşiran Makâmına Geçiş Taksimi - D bölümü (h) cümle parçası***

4.3.3. Süsleme Teknikleri

Akalın'ın icra ettiği Bayâti makâmından Acemaşiran makâmına geçiş taksiminde 17 adet vibrato, 13 adet glissando, 8 adet portamento, 28 adet çarpma kullanıldığı tespit edilmiştir.

4.3.4. İfade Unsurları

Akalın'ın bu taksimde 7 adet puandorg, 11 adet vurgu, 18 adet nefes yeri, 19 adet legato bağı, 5 adet *hızlanarak ve vurgulu*,1 adet hızlanarak, 3 adet *kuvvetli ve parlak*, 1 adet *yavaşlayarak ve hafif* ifade unsuru kullandığı tespit edilmiştir.

4.3.5. Genel Değerlendirme

Akalın'ın Bayâti makâmıyla başlayıp Acemaşiran makâmı ile sonlandırdığı geçiş taksiminde sırasıyla Rast, Ferahfeza ve Acem makamlarını kullanarak Acemaşiran makâmına geçtiği; kullandığı bu köprü makamları geleneksel seyri ile işlediği ve oluşturduğu kompozisyonları Aka Gündüz Kutbay ve Niyazi Sayın'ın tavrını meczederek kendine özgü cümlelerle ifade ettiği tespit edilmiştir.

Ney icra tavrı açısından incelenen geçiş taksiminin form olarak dört bölümden oluştuğu tespit edilmiştir. Taksimin giriş bölümü (A) iki cümleden (a+b), gelişme bölümü (B) üç cümleden (c+d+e), meyan bölümü (C) üç cümleden (f+g), sonuç bölümü (D) bir cümleden (h) oluşmaktadır.

Taksim içerisindeki süsleme teknikleri incelendiğinde 17 adet vibrato, 13 adet glissando, 8 adet portamento, 28 adet çarpma, ifade unsurları incelendiğinde

7 adet puandorg, 11 adet vurgu, 18 adet nefes yeri, 19 adet legato bağı, 5 adet *hızlanarak ve vurgulu*, 1 adet hızlanarak, 3 adet *kuvvetli ve parlak*, 1 adet *yavaşlayarak ve hafif* ifade unsuru kullanıldığı tespit edilmiştir.

SONUÇ

Klâsik ney tavrının en önemli temsilcilerinden biri olan Neyzen Yavuz Akalın'ın Bayâti makâmından Acemaşiran makâmına geçiş taksiminin form, makam ve teknik açıdan incelenmesi ile Akalın'ın ney icra tavrına yönelik şu sonuçlara ulaşılmıştır:

- Üç bölümden oluşan taksimin giriş bölümü (A) iki cümleden (a+b), gelişme bölümü (B) üç cümleden (c+d+e), meyan bölümü (C) üç cümleden (f+g), sonuç bölümü (D) bir cümleden (h) oluşmaktadır.
- Akalın'ın taksim içerisinde kullandığı süsleme tekniklerini diğerlerine nazaran daha sık icra ettiği ve bunların sırasıyla çarpma, vibrato, glissando, portamento, olduğu belirlenmiştir.
- Puandorg, vurgu, nefes yeri, legato bağı, kuvvetli ve parlak, hızlanarak, hızlanarak ve vurgulu, yavaşlayarak ve hafif olmak üzere 8 farklı ifade unsurunu kullandığı belirlenmiştir.
- Rast, Ferahfeza ve Acem makamlarını kullanarak Acemaşiran makâmına geçtiği; kullandığı bu köprü makamları geleneksel seyri ile işlediği ve oluşturduğu kompozisyonları Aka Gündüz Kutbay ve Niyazi Sayın'ın tavrını meczederek kendine özgü cümlelerle ifade ettiği tespit edilmiştir.
- Kurmuş olduğu cümleleri genellikle tek nefeste ve legatolu icra ettiği tespit edilmiştir.
- Taksim icrasında vurgu ifade unsurunu sıklıkla kullandığı görülmüştür. Vurguları en sık güçlü perdelerinde uygulamasıyla birlikte kullanmış olduğu bu unsuru perdelerin güçlü ve belirgin duyulmasını sağlamak amacıyla kullandığı sonucuna varılmıştır.
- Niyazi Sayın ekolünün en belirgin özelliklerinden biri olan dudak vibratosunu Yavuz Akalın'ın da sıklıkla kullandığı görülmüştür. Vibratoları uzun seslerde uygulamasının yanında motif ve cümlecikler hâlinde uzun vibratolar kullandığı da tespit edilmiştir.
- Akalın'ın ney icrasında kullandığı bütün teknikleri sade, abartısız ve naif tavrının içine ustaca gizlemesi, ney tavrını belirleyen en önemli özelliklerinden biri olmuştur. Ney'den çıkardığı ton yumuşak, pürüzsüz ve liriktir. Dem sesleri kuvvetli üflemesinin yanında tiz sesleri de yumuşak tonda

üflediği tespit edilmiştir. Ney icrasında göze çarpan özelliklerinden birisi de icralarındaki akordun önemidir. Ses şiddetini en yüksekten en düşüğe kadar kullandığı anlarda bile entonasyonu koruması akordunun ne denli iyi olduğunun göstergesidir.

KAYNAKÇA

A. Yıldırım, H. Şimşek, *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri,* Ankara: Seçkin Yayıncılık, 2016.

Akdoğu, Onur. *Taksim Nedir Nasıl Yapılır?* İhlas A.Ş İzmir Tesisleri, 1989.

Ayverdi, İlhan., "Taksim", Misalli Büyük Türkçe Sözlük, C.3, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2008.

Behar, Cem. *Osmanlı/Türk Musıkisinin Kısa Tarihi,* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015.

Gönül, M. *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması, (*Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 2010, s. 37.

Gunca, A. *Kemençe, Ney ve Tanbur için Orkestral Yazım Tekniği*, (Sanatta Yeterlilik Tezi), İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, s. 64.

Gürtunca, N. (2023). Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Geçiş Taksimi Örneğinde Sadi Işılay'ın Muhayyerkürdi Keman Taksiminin İncelemesi. *Eurasian Journal of Music and Dance,* (23), 154-165. https://doi.org/10.31722/ejmd.1366717.

Karaağaoğlu, A. Doğan. *Yaşadığım Kütahya, Kütahya*, Kütahya İlinden Yetişenler Derneği Neşriyatı, 2014.

Karasar, Niyazi. *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, 20. Basım, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım, 2009.

Özalp, M. Nazmi. *Türk Mûsikîsi Beste Formları.* Ankara: Trt Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları, 1992.

Özden**,** Murat Uluç. *Müzik Sözlüğü*, "Point d'orgue", Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi, 2006.

Şimşek, Ali. *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 2012.

Tanrıkorur, Cinuçen, *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi.* İstanbul: Dergâh Yayınları, 2.baskı, 2005.
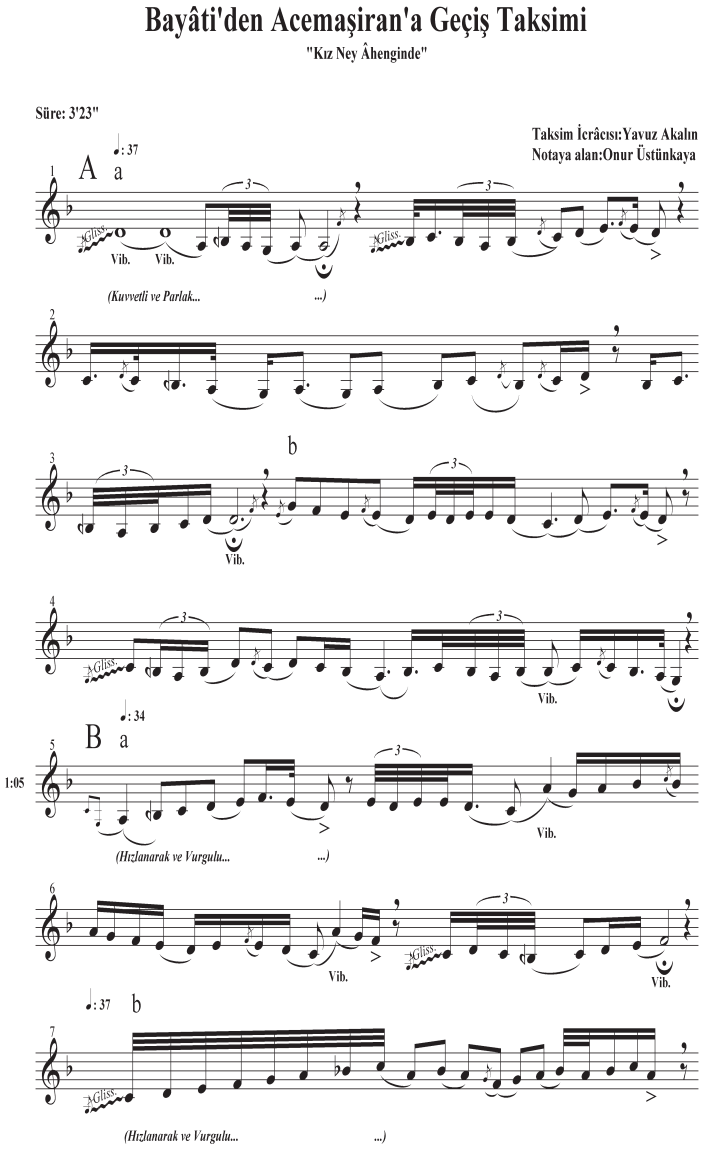
Tan, Ali, *Niyazi Sayın'ın Ney Tavrında Perde Pozisyonları*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi S.B.E., 2008.

Toz, Ahmet İslam. *Niyazi Sayın'ın Taksimlerinde İcrayı Oluşturan Elemanların Transkripsiyonu*, Pan Yayıncılık, 1.baskı, 2014.
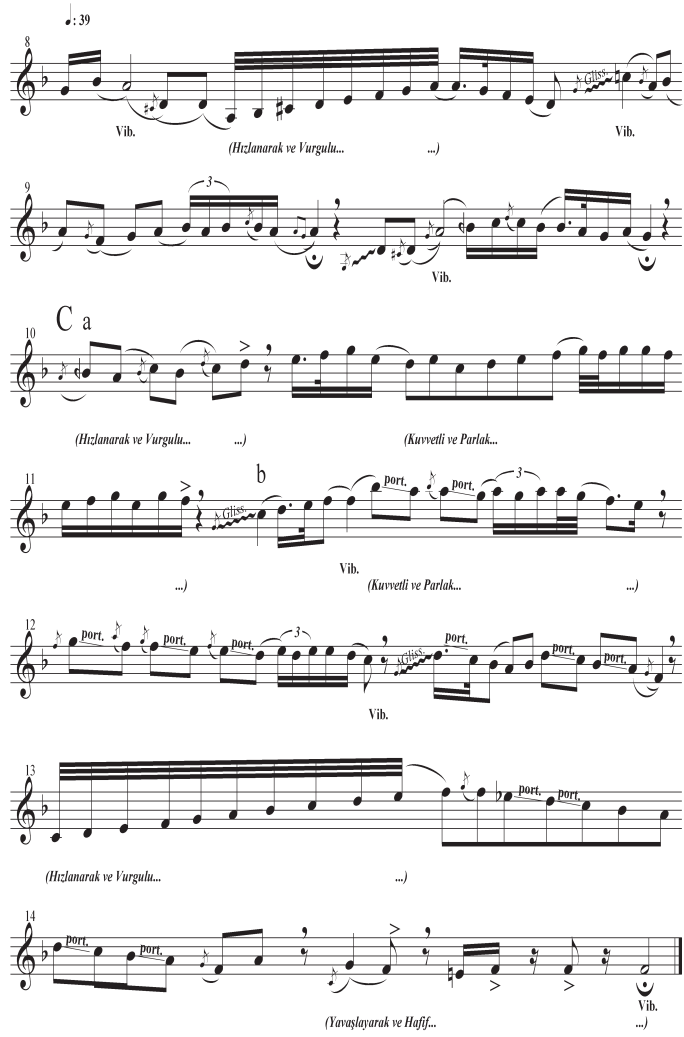
Yahya Kaçar, Gülçin. "Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar", *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi,* 2005.

Yavuzoğlu, Nail, *Uygulamalı Müzik Teorisi 1*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2010.

Ekler - Taksim Notaları



Bayâti'den Acemaşiran'a Geçiş Taksimi
- 2 -



BÖLÜM XI

CAM SANATI VE MÜZİKTE HARMONİK İFADE: CAM ARMONİKANIN ESTETİK VE KÜLTÜREL BOYUTLARI

Harmonic Expression in Glass Art and Music: The Aesthetic and Cultural Dimensions of the Glass Armonica

Mehmet AYDIN

Dr. Öğretim Üyesi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi,
maydin9@anadolu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-9249-6183

1. Giriş

Cam insanlık tarihi boyunca hem işlevsel hem de simgesel bir malzeme olarak estetik üretim alanlarında ayrıcalıklı bir yere sahip olmuştur. İlk örnekleri M.Ö. 3. binyıla, Mezopotamya ve Mısır uygarlıklarına kadar uzanan cam insanın doğayı biçimlendirme ve ışığı kontrol etme çabasının erken göstergelerinden biridir. Zamanla yalnızca gündelik yaşamın bir aracı değil, aynı zamanda görme, ışık ve algı kavramlarını somutlaştıran bir ifade nesnesi hâline gelmiştir Cam Antik çağlardan bu yana mimariden takı sanatına, vitraydan çağdaş heykel ve enstalasyonlara kadar uzanan geniş bir yelpazede varlığı sürdürmüştür. "Cam, tarih boyunca bazen bir boncuk bazen bir kap formu bazen ise pencere camı olmak üzere birçok çeşitli formda karşımıza çıkmıştır" (Taştemur, 2017 s.67). Antik dönemde süs eşyası, boncuk, mühür ve kap üretiminde kullanılan cam Bizans ve İslam sanatında ışığın kutsallığıyla ilişkilendirilmiş olup özellikle cam mozaikler ve vitraylarda ruhsal aydınlanmanın metaforu olmuştur. Rönesans'tan itibaren optik cam, mercek ve ayna üretimiyle birlikte "görmenin bilimi"nin de aracı hâline gelmiş ve 20. yüzyıldan itibaren ise modernist mimaride saydamlık, açıklık ve dürüstlük kavramlarının sembolü olmuştur. Camın biçimsel evrimi kadar taşıdığı kültürel anlamlar da bu süreçte

derinleşmiştir. Şeffaflık, kırılganlık, yansıtıcılık ve geçirgenlik gibi özellikleri, camı yalnızca maddi değil, aynı zamanda metaforik bir varlık hâline getirmiştir. Işığı içinden geçirirken aynı anda yansıtan yapısı, onu hem doğanın hem de insanın iç dünyasının yansıması olarak konumlandırmıştır." Camın kırılma, yansıma, mercek etkisi gibi geçmişte işlevselliğe dayalı olan bilindik optik özellikleri, bugün artık sanatçıların anlatım dilini zenginleştiren unsurlara evrilmiştir" (Ağatekin, 2023, s.1995).

2. Camın Duyusal Dili

Camın tanımlanan bu çok katmanlı doğası sadece görsel sanatlarda değil işitsel deneyimlerde de karşılığını bulmuştur. Işığın titreşimi ile sesin titreşimi arasındaki benzerlik, sanat tarihinde hem fiziksel hem felsefi bir paralellik olarak ele alınmıştır. Nasıl ki cam ışığı geçirirken onu kırar, dağıtır ve çoğaltırsa müzik de sesi zaman içinde kırar, yankılar ve çoğaltır. Bu bakımdan cam ve müzik, titreşim kavramında ortaklaşır ve biri ışığın diğeri ise sesin titreşimi olarak var olur. Bu benzerlik, sanatçılar ve besteciler için hem malzeme hem de anlam düzeyinde bir ilham kaynağı olmuştur. Camın ışıkla kurduğu ilişki, müziğin zamanla kurduğu ilişkiye denktir. İkisi de anlık, geçici ve aynı zamanda kalıcı bir iz bırakır. Cam üfleme atölyesinde alevin içindeki erimiş madde nasıl nefesle şekil alıyorsa, müzikte de nefes, titreşimi ve anlamı biçimlendirir. Her iki süreçte de insan bedeni temel ihtiyaçtır ve malzeme ile doğrudan bir diyalog kurar.

3. Benjamin Franklin

Cam hem ışığı hem sesi taşıyan bir duyusal köprü hem de görme ile işitme arasında şeffaf bir ifade alanıdır. Bu çok katmanlı ilişkinin müzik alanındaki en somut ifadesi 18. yüzyılda Benjamin Franklin'in icat ettiği cam armonika ile hayat bulmuştur. Benjamin Franklin, geçmişte "Rönesans insanı" olarak adlandırılan kişilik tipinin örneklerinden biriydi (Görsel 1). Devlet adamı ve diplomat olarak tanınsa da aynı zamanda bir bilim insanı, mucit ve tutkulu bir müzikseverdi (Maiello, 2018, s.599-600). 1706'da Boston'da doğmuş, yaşamının büyük bölümünü Philadelphia'da geçirmiştir. Kendini yetiştirmiş bir entelektüel olan Franklin elektrik, optik ve akustik üzerine yaptığı çalışmalarıyla tanınır. 1752'deki ünlü uçurtma deneyi, elektriğin doğasını açıklamış ve paratoner icadına yol açmıştır. Başlıca icatları arasında paratoner, bifokal gözlük, Franklin sobası ve 1761'de geliştirdiği cam armonika bulunur. Bilimsel merakı kadar sanata ve müziğe olan ilgisiyle de bilinen Franklin deneysel düşüncenin Aydınlanma

çağındaki en güçlü temsilcilerinden biri olarak kabul edilir. Aynı zamanda kendisiyle ilgili dikkat çeken bir yanı da Benjamin Franklin icatlarının hiç birisini telif altına almamış olmasıdır. "...başkalarının icatlarından yararlandığımız gibi başkalarının da bizim icatlarımızından yararlanmasından memnun olmalıyız ve bunu ücretsiz ve bonkörce yapmalıyız." diyerek paylaşımcı yanını göstermiştir. 18. yüzyıl Aydınlanma düşüncesi doğayı yalnızca gözlemlemekle kalmayıp onu deney yoluyla anlamayı ve dönüştürmeyi amaçlayan bir zihniyete dayanıyordu. Bu dönemde cam hem bilimin hem sanatın sembolik malzemesi olarak optik deneylerde ışığın doğasını açığa çıkarıyor, aynı zamanda mimari ve sanat eserlerinde şeffaflığın metaforu hâline geliyordu. Benjamin Franklin bu atmosferin tam merkezindeydi. Elektrik deneyleriyle doğanın görünmeyen güçlerini görünür kılmaya çalışırken, aynı düşünce biçimini ses alanına da taşımıştı. Cam armonika bu yaklaşımın somut ürünüdür. Işığı taşıyan cam, Franklin'in ellerinde sesi taşıyan bir enstrümana dönüşmüştür.



Görsel 1. Müzikal Camlar (http[1])

4. Camın İçindeki Ses: Malzemenin Müziğe Dönüşü

Franklin'in müziğe duyduğu derin ilgi, onun yaşamında yalnızca bir hobi değil aynı zamanda entelektüel ve duygusal bir uğraş alanı olarak yer almıştır. Müziğe olan yaklaşımı, yalın melodilere ve doğrudan duygusal etkiye dayanan bir estetik anlayışı yansıtmaktadır. Özellikle İskoç halk ezgileri ve neşeli içki

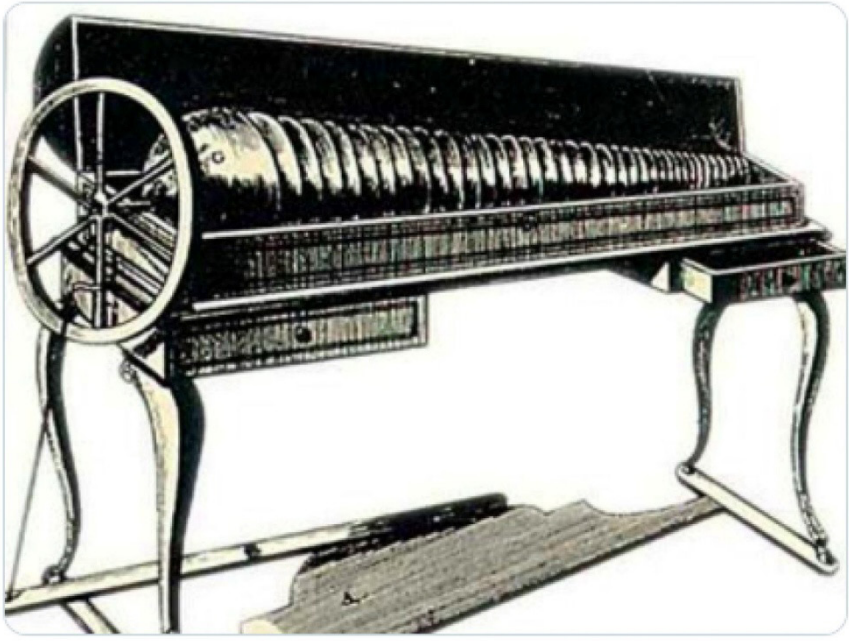
şarkıları gibi sade yapılı eserleri tercih eden Franklin, bu tür melodilerde hem doğallığın hem de içtenliğin ifadesini bulmuştur. Gösterişten uzak, ölçülü ve samimi bir müzik anlayışı benimseyen Franklin için müzik hem kişisel bir haz kaynağı hem de ruhsal dengeyi sağlayan bir araç işlevi taşımıştır (Finger ve Zeitler, 2015, s. 93-125). 18.yüzyılın ortalarında Avrupa'da "müzikal camlar" olarak adlandırılan ve su dolu kadehlerin kenarlarına ıslak parmaklarla dokunularak ses üretilen gösteriler dönemin seçkin çevrelerinde dikkat çekici bir popülerlik kazanmıştı. Franklin, Londra'da bulunduğu dönemde bu tür bir konsere katılmış ve camın titreşimle ortaya çıkardığı kristal benzeri seslerin berraklığından derin biçimde etkilenmiştir.



Görsel 2. Müzikal Camlar (http[2]- http[3])

Bu deneyim, onun bilimsel merakını sanatsal duyarlılığıyla birleştirdiği özgün bir düşünsel süreci tetiklemiştir. Camın ses üretme potansiyelinden yola çıkan Franklin, bu geçici ve kırılgan deneyimi kalıcı, dengeli ve çok sesli bir düzene dönüştürme amacıyla cam armonika fikrini geliştirmiştir. Bir cam üfleme ustasıyla birlikte çalışarak farklı boyutlarda cam kaseleri yatay bir

mil üzerine yerleştirmiş, bu kaselerin bir ayak pedalı yardımıyla dönmesini sağlayan mekanik bir sistem tasarlamıştır. Böylece icracı, her iki elini serbestçe kullanarak aynı anda birden fazla notayı çalabilmiş ve suyla akort etme zorunluluğu ortadan kalkmıştır (Görsel 3). Bu yaklaşım, Franklin'in camın ışığı taşıyan saydam doğasını bu kez sesi taşıyan bir araca dönüştürme çabasının somut bir sonucudur. Cam armonika hem bilimsel düşüncenin deneysel ruhunu hem de estetik duyarlılığın zarafetini bir arada yansıtarak 18. yüzyılın sanatsal ve entelektüel tarihine önemli bir katkı olarak yerini almıştır. Cam armonika icadından kısa bir süre sonra Avrupa'nın müzik çevrelerinde hem yenilikçi sesiyle hem de mistik etkisiyle dikkat çekmiştir. 1760'ların ortalarından itibaren Londra, Paris ve Viyana'daki salon konserlerinde bu enstrüman bir merak ve hayranlık nesnesi olarak sahneye çıkmıştır.



Görsel 3. Pedallı Cam Armonika (http[4])

Camın doğasından gelen saydam, yankısız ve titreşimli tını, insan sesine benzeyen melankolik bir duygu taşımaktaydı ve bu özellik, Aydınlanma sonrası dönemin duygusal derinlik ve ruhsal incelik arayışlarına karşılık geliyordu. Franklin'in icadının bu kadar kısa sürede benimsenmesinde dönemin bestecilerinin ilgisi de belirleyici olmuştur. Wolfgang Amadeus Mozart 1791 yılında cam armonika için Adagio ve Rondo, K. 617 adlı iki bölümlü bir eser

bestelemiş ve bu parçada enstrümanın hem kristal netliğini hem de dingin içselliğini ustalıkla kullanmıştır.Ludwig van Beethoven ve Johann Strauss gibi besteciler de armonikanın titreşimli ses yapısını deneysel olarak kullanmış, onu hem oda müziğinde hem de sahne müziklerinde duygusal derinliği artıran bir unsur olarak görmüşlerdir.Cam armonika yalnızca müzikte değil, dönemin bilim ve tıp anlayışında da yankı bulmuştur.Avusturyalı hekim ve düşünür Franz Anton Mesmer, bu enstrümanı seanslarında tedavi edici bir araç olarak kullanmış, camın titreşimlerinin insan sinir sistemini dengelediğine inanmıştır. Cam armonika, hem bilimsel bir buluşun estetik potansiyelini göstermiş hem de camın malzeme olarak yalnızca ışığı değil, sesi ve duyguyu da taşıyabileceğini kanıtlamıştır. Bu yönüyle Benjamin Franklin'in icadı sadece teknik bir yenilik değil cam sanatının müzik aracılığıyla duyusal bir alana dönüşmesinin öncüsü olmuştur. Sanatsal ve entelektüel tarihine önemli bir katkı olarak yerini almıştır.



Görsel 4. Cam Armonika (http[5])

5. Sonuç

"Camın tarihsel süreç içinde salt malzemeden simgeselliğe uzanan yolculuğu, şeffaflığın durağanlıktan, kurgalanabilen deneyimsel bir niteliğe dönüşümünün tarihçesi de sayılabilir" (Eryılmaz, Ersu Özken, 2007). Benjamin Franklin'in cam armonikası sadece müzik tarihinde değil, cam sanatının estetik serüveninde de dönüştürücü bir nokta olarak değerlendirilebilir. Bu

icat camın fiziksel doğasıyla sanatsal potansiyeli arasındaki sınırları yeniden tanımlamış malzemenin optik özelliklerini işitsel bir dile dönüştürerek, camı doğrudan duyulabilir bir sanat malzemesi hâline getirmiştir. Cam tarih boyunca ışığın taşıyıcısı olarak mimaride, vitraylarda, objelerde ve heykellerde görsel bir anlatım aracı olmuştu. Franklin'in armonikasıyla birlikte bu geleneksel görsel kimlik işitsel bir boyut kazanmış olup camın saydamlığı artık yalnızca ışığı değil, sesi de ileten bir ortam hâline gelmiştir. Böylelikle cam sadece görülen değil aynı zamanda hissedilen, titreşen ve yankılanan bir malzeme olarak yeni bir duyusal alan açmıştır. Franklin'in bilimsel merakının sanatsal sezgiyle birleştiği bu buluş, camın "ışıkla müzik" arasında kurduğu köprüyü somutlaştırmıştır. Cam armonika, malzemenin titreşim ve rezonans özelliklerini müzikal bir düzene taşıyarak, cam sanatının gelecekteki biçimsel ve kavramsal dönüşümüne de öncülük etmiştir. 20. yüzyılda cam sanatında gelişen "duyusal bütünlük" ve "malzemenin sesi" gibi yaklaşımların kökeni, Franklin'in bu deneysel pratiğinde okunabilir. Bugün çağdaş cam sanatında görülen interaktif, ses temelli ve ışıkla bütünleşik enstalasyonlar, Franklin'in armonikasında ortaya çıkan bu çok duyulu düşünme biçiminin çağdaş yansımalarıdır. Dolayısıyla Franklin'in cam armonikası, yalnızca bir müzik aleti değil, aynı zamanda camın ifade kapasitesine dair yeni bir farkındalığın başlangıcıdır. Camın titreşen doğasıyla insan duygularını, ışığın akışkanlığıyla sesin sürekliliğini bir araya getiren bu icat, cam sanatının materyal estetiğini derinleştirmiştir. Franklin'in ellerinde cam, artık yalnızca biçimlendirilen bir madde değil, hem bilimsel bir deneyin hem de sanatsal bir sezginin sesi olmuştur. Sonuç olarak cam armonika, cam sanatının duyusal evrenine işitsel bir katman eklemiş ışıkla birlikte sesi de taşıyan bu malzeme, sanat tarihindeki yerini yalnızca bir icat olarak değil, camın kültürel belleğinde yeni bir ifade biçimi olarak almıştır.

KAYNAKÇA

Ağatekin, S. (2023). *Camın çağdaş sanatlardaki dönüşen anlatım biçimleri*. Sanat ve Tasarım Dergisi, 13(2), 1989–2005.

Eryılmaz, F., & Ersu Özken, D. (2007). *Camın tarihsel serüveni: Malzeme, ışık ve anlam ilişkisi*. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 17(1), 45–58.

Finger, A., & Zeitler, R. (2015). *Benjamin Franklin and the art of sound: The glass armonica and musical innovation in the Enlightenment*. Journal of Music History Pedagogy, 5(2), 93–125.

Maiello, G. (2018). *Benjamin Franklin's glass armonica: Science, music, and the Enlightenment mind*. The Musical Quarterly, 101(4), 599–620.

Taştemur, M. (2017). *Cam sanatı ve estetik biçim*. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 38, 65–74.

http[1]-https://www.soylentidergi.com/benjamin-franklin-cok-yonlu-bir-diplomat/ Erişim Tarihi: 2025

http[2]-https://vitrumlife.it/tr/cam-piel%27den-cam-armonikaya-kadar-cam-m%C3%BCzi%C4%9Fi-yap%C4%B1l%C4%B1r/ Erişim Tarihi: 2025

http[3]-https://clarinet-labo.com/petr/ Erişim Tarihi: 2025

http[4]-https://www.dogrulukpayi.com/dogruluk-kontrolu/beethoven-i-sagir-eden-ve-olduren-sey-cam-armonika-miydi Erişim Tarihi: 2025

http[5]-https://www.soylentidergi.com/glass-armonika-dunyanin-en-tehlikeli-muzik-aletinin-hikayesi/ Erişim Tarihi: 2025



ISBN 978-2-38236-939-5
9 782382 369395

LIVRE DE LYON

livredelyon.com
livredelyon
livredelyon
livredelyon