MÜZİKTE GÜNCEL ÇALIŞMALAR 2024



Editörler
Hüseyin Bülent AKDENİZ
Ayşe Özlem AKDENİZ

LIVRE DE LYON
2024

Müzik

Müzikte
Güncel Çalışmalar-2024

Editörler
Hüseyin Bülent AKDENİZ
Ayşe Özlem AKDENİZ

LIVRE DE LYON
Lyon 2024

Müzikte
Güncel Çalışmalar-2024

Editörler
Hüseyin Bülent AKDENİZ
Ayşe Özlem AKDENİZ

LIVRE DE LYON
Lyon 2024

Müzikte Güncel Çalışmalar-2024

Editors • Prof. Hüseyin Bülent AKDENİZ • Orcid: 0000-0003-4128-898X
Prof. Ayşe Özlem AKDENİZ • Orcid: 0000-0003- 2383-7121

Cover Design • Motion Graphics
Book Layout • Motion Graphics
First Published • October 2024, Lyon

e-ISBN: 978-2-38236-723-0
DOI: 10.5281/zenodo.13943504

copyright © 2024 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.

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



ÖNSÖZ

Sanat, insan ruhunun derinliklerine dokunan, duygu ve düşüncelerin en güçlü ifade yollarından biri olarak, tarih boyunca farklı disiplinler ve kültürel bağlamlarda varlığını sürdürmüştür. Güzel sanatlar, resimden heykele, müzikten sahne sanatlarına kadar geniş bir yaratıcı ifade yelpazesi sunarken, müzik bu disiplinlerin evrensel boyutta en güçlülerinden biri olarak öne çıkar. Hem Geleneksel Türk Müziği'nin zengin makam yapıları hem de Klasik Batı Müziği'nin tarihsel gelişimi, müziğin çok katmanlı ve derin anlam dünyasını ortaya koyar. "Müzikte Güncel Çalışmalar-2024» adlı bu kitap, çağdaş sanat dünyasında şekillenen yeni eğilimlerin yanı sıra, Geleneksel Türk ve Batı müziklerinin köklü mirasını da inceleyerek sanatın evrimsel sürecine ışık tutmayı hedeflemektedir.

Müzik, disiplinler arası bir köprü işlevi görmekle birlikte hem tarihsel hem de kültürel bağlamlarda çok katmanlı bir yapı sergiler. Türk müziği, makamlar, usuller ve geleneksel formlar aracılığıyla zengin ve derin bir duygu dünyası yaratırken, Batı müziği ise melodi, armoni, ritim ve form gibi unsurlarla sanatsal çeşitliliği gözler önüne serer. Bu iki gelenek, yalnızca seslerin ötesinde bir ifade biçimi sunarak, dinleyicilere entelektüel ve duygusal bir derinlik kazandırmaktadır. Bu kitap, müziğin bu çok boyutlu yapısını analiz ederek, okuyuculara sanatsal zenginliğin nasıl evrildiğini ve farklı kültürel perspektiflerle nasıl yeniden tanımlandığını anlamaları için kapsamlı bir kaynak sunmaktadır.

Bu çalışmanın hazırlanmasında emeği geçen tüm yazarlarımıza, hakemlerimize ve katkı sağlayan diğer tüm paydaşlara teşekkür ederiz. Bu kitabın, sanatın evrensel dili ve güncel gelişmeleri hakkında daha derinlemesine bilgi edinmek isteyen tüm okurlar için ilham verici ve yol gösterici bir kaynak olmasını diliyoruz.

Prof. Hüseyin Bülent AKDENİZ
Prof. Ayşe Özlem AKDENİZ

İÇİNDEKİLER

	ÖNSÖZ	I
BÖLÜM I.	W.A. MOZART Mİ MİNÖR K.304 KEMAN-PİYANO SONATININ MÜZİKAL VE TEKNİK AÇIDAN İNCELENMESİ	1
	Ayşe Özlem AKDENİZ & Arman ARTAÇ	
BÖLÜM II.	METİN VE MÜZİK İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA BİR LIED ANALİZİ: SCHUBERT, ERLKONIG	19
	Furkan AKTAKKA	
BÖLÜM III.	J.S. BACH BMW 826, 2. PARTİTA CAPRİCCİO BÖLÜMÜNÜN TEMALARIN YERLEŞİMİ AÇISINDAN İNCELENMESİ	41
	Gizem TANATAR	
BÖLÜM IV.	"POLONAISE DE CONCERT" ÜZERİNDEN 19. YÜZYIL MÜZİĞİNE BİR BAKIŞ: YAZILI NOTANIN İCRACIYA SÖYLEDİKLERİ VE SÖYLEMEDİKLERİ	53
	Hüseyin Bülent AKDENİZ & Irmak ACAR	
BÖLÜM V.	GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE UZZAL MAKAMI	69
	Mesude Elif GÜNGÖR SARIKAYA	
BÖLÜM VI.	BİR VİYOLONSEL BAŞLANGIÇ METODU OLARAK MARDEROVSKI ÖRNEĞİ	87
	Nur AYDAY	
BÖLÜM VII.	ROMANTİK DÖNEMDE MÜZİĞİN EVRİMİ: SANATSAL ÖZGÜRLÜĞÜN KEŞFİ VE FORMUN DÖNÜŞÜMÜ	99
	Özge GÜNCAN & Dilara ÇELİK	
BÖLÜM VIII.	KAYSERİ'DE TÜRK HALK MÜZİĞİ EĞİTİMİNE YÖN VERENLER: BOZLAK USTALARI	115
	Özgür SATAR & Levent DEĞİRMENCİOĞLU & Cenk GÜRAY	
BÖLÜM IX.	CLAUDE DEBUSSY'NİN MÜZİK DİLİ VE CLOCHES À TRAVERS LES FEUİLLES (YAPRAKLAR ARASINDAKİ ÇANLAR) ÜZERİNE BİR İNCELEME	145
	Ruba PEKDEMİR PEKER	

BÖLÜM X. FLÜTE UYARLANAN YENİLİKLER, FLÜT VE TAPE İÇİN ELEKTRO AKUSTİK ESER İCRASI 161

Seyhan BULUT

BÖLÜM XI. SELAHATTİN İÇLİ'NİN NİKRİZ VE MAHUR MAKAMINDAKİ 10 ŞARKISININ BİÇİM ANALİZİ 185

Şirin KARADENİZ & N. Yeşim ALTINEL ÇOBAN

BÖLÜM I

W.A. MOZART Mİ MİNÖR K.304 KEMAN-PİYANO SONATININ MÜZİKAL VE TEKNİK AÇIDAN İNCELENMESİ

A Musical and Technical Analysis of W.A.Mozart's Fiddle-Piano Sonata in E Minor K.304

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

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

[2](Prof. Dr.), 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

Wolfgang Amadeus Mozart, Klasik dönem müziğinin en önemli bestecilerinden biri olarak kabul edilir. Besteci, kariyeri boyunca farklı dönemlerde yazdığı eserlerle Klasik müzik dünyasında önemli bir yer edinmiştir. Mozart'ın piyano ve keman için bestelediği 36 sonat, sanatçının kariyerinin farklı evrelerini yansıtan zengin bir katalog oluşturur (Jones, 2010, s. 75). Bu sonatlar, Mozart'ın çocukluk döneminden başlayarak yetişkinliğine kadar süren müzikal gelişimini göstermektedir. Eserler hem teknik hem de ifade açısından bestecinin olgunlaşma sürecini yansıtır (Robinson, 2012, s. 120). Bu sonatlar erken, orta ve geç dönem sonatları olarak gruplandırılırlar.

Mozart'ın erken dönem keman sonatları genellikle piyano ağırlıklı olarak bestelenmiştir. Çağdaşları, Mozart'ın doğaçlamalarında sergilediği

teknik ustalığın yanı sıra, müziğe olan titiz yaklaşımını ve duyarlılığını da takdir etmişlerdir. Parmaklarındaki hafiflik, yumuşaklık ve düzenli dokunuşlar, icrasını hem teknik açıdan kusursuz kılmakta hem de eserlerinin zarafetini vurgulamaktadır. Bu özellikler, onun müziğinde yalnızca estetik bir yenilik değil, aynı zamanda keman ve piyanonun ifade gücünü genişleten önemli bir katkı olarak kabul edilmektedir (Ak, Güncan,2017, s.22). Bu sonatlarda keman, daha çok piyano partisini destekleyen bir enstrüman olarak görülür. Erken dönem eserler, 1762-1775 yılları arasında yazılmış olup, piyano ve keman arasındaki etkileşim daha sınırlıdır (Brautigam, 2015, s. 85). Bununla birlikte, Mozart'ın bestecilik kariyerindeki gelişimle birlikte, piyano ve kemanın daha dengeli bir iş birliği içinde kullanıldığı eserler bestelemeye başladığı gözlemlenir.

Mozart'ın orta ve geç dönem sonatları, iki enstrümanın ortaklığının daha fazla yoğunluk gösterdiği bir yapıdadır. Bu dönemde yazdığı sonatlarda, piyano ve keman arasındaki diyalog daha kompleks hale gelmiştir (Einstein, 1945, s. 210). Özellikle 1780'lerden itibaren Mozart'ın eserlerinde iki enstrümanın rolü arasında belirgin bir denge kurulmuştur. Böylece, sonatları hem teknik olarak daha zorlayıcı hem de müzikal olarak daha zengin bir hale gelmiştir (Solomon, 1995, s. 132). Keman ve piyanonun önemindeki eşit yükseliş, keman partisi için de daha ileri çalış tekniklerini gerektirmiştir. (Lee, 2012, s.)

Mozart'ın keman ve piyano için yazdığı ilk sonatlarda piyanonun baskın olarak kullanılmasının yanı sıra Paris'te yaşayan Alman besteci Johann Schobert'in etkisi fark edilmektedir. Mannheim ve Paris'te yazdığı daha geç dönem sonatlarında keman partisi biraz daha daha ön plana çıkmıştır. Burada yazdığı altı sonat (K. 301-306) "Opus 1" olarak yayımlanmıştır, ancak bu sonatlar çocukluk döneminde yayımlanan "Oeuvre 1"e göre daha gelişmiştir. Ancak bu eserlerde bile asıl melodik çizgiler piyano partisindedir ve keman daha çok armonik ve ritmik süslemelerle kendisini duyurur.1781 yılında Mozart, "Opus 2" başlığı altında altı keman-piyano sonatı daha yayımlamıştır. (Akdeniz, 2008, s.19) Bu eserler, Wolfgang Amadeus Mozart'ın müziğinde önemli bir yer tutar. Keman ve piyano için yazılmış bu sonatlar hem teknik hem de melodik açıdan zengin bir içerik sunar. Mozart'ın bu eserlerdeki ustalığı, onun erken dönem çalışmalarında gösterdiği yenilikçi yaklaşımı yansıtır. Bu sonatlar hem performans açısından hem de dinleyici tarafından büyük bir ilgi görmüş ve Mozart'ın bestecilik kariyerinde önemli bir adım olarak kabul edilmiştir.

Eserlerin yayımlanmasının ardından, bu sonatlar çalgı eğitimde önemli bir referans noktası haline gelmiş ve birçok keman-piyano ikilisi tarafından

sahnelenmiştir. Mozart'ın bu dönemindeki eserleri, onun müzikteki yaratıcı potansiyelini ve teknik becerisini gözler önüne serer (Browning, 2004, s. 85-87).

Mozart'ın keman ve piyano için yazdığı sonatlar arasında, iki bölümlü eserler özellikle dikkat çekmektedir. Bu eserler genellikle kısa olmasına rağmen, yoğun bir anlatım gücü taşır ve duygusal derinlikleriyle öne çıkar (Robbins, 2011, s. 45). Klasik dönemin estetik anlayışını yansıtan bu sonatlar, Mozart'ın müzikal ifade yeteneğini de ortaya koyar. İki bölümde yoğunlaşan bu anlatım, dönemin sade ama etkileyici stilini gösterirken, aynı zamanda Mozart'ın müziğinde duygusal katmanları nasıl ustaca işlediğini kanıtlar (Noble, 2014, s. 78).

Bu sonatlar arasında en dikkat çekici olanlardan biri, mi minör K. 304 sonatıdır. Mozart'ın minör tonda yazdığı yalnızca üç keman sonatından biri olan bu eser, 1778 yılında Paris'te annesinin ölümünden kısa bir süre sonra bestelenmiştir ve derin bir melankoli taşır (Zaslaw, 1990, s. 150). Mi minör tonundaki bu sonat, bestecinin yaşadığı acıyı müzikal bir dilde ifade etmesinin en somut örneklerinden biridir. Eser, trajik ve melankolik yapısıyla Mozart'ın kişisel kaybını ve duygusal karmaşasını yansıtır.

Sonat, keman ve piyano partileri arasında kurduğu mükemmel denge ile dikkat çeker. Dramatik yapısının yanı sıra, eserde hem yoğun bir keder hem de zaman zaman parlayan neşeli anlar başarılı bir şekilde dengelenmiştir (Keefe, 2007, s. 62). Mozart'ın bu eseri, duygusal derinliği ve müzikal ifadesi açısından, Klasik dönem sonatları arasında özel bir yer edinmiştir. Mi minör K. 304, Mozart'ın en dokunaklı ve içten eserlerinden biri olarak kabul edilir (Eisen, 1991, s. 95).

2. Sonatın İncelenmesi

Mozart'ın mi minör Keman-Piyano Sonatı, K. 304, 1778 yılında bestelenmiş olup, hem teknik hem de müzikal açıdan dikkat çeken bir eserdir. Teknik olarak, bu sonat, keman ve piyano arasında dengeli bir diyalog sunar. Eser, Mozart'ın Paris'te annesinin ölümünden kısa süre sonra yazılmış olması nedeniyle derin bir duygusal yansıma taşır (Zaslaw, 1990, s. 162). Teknik olarak, bu sonat keman ve piyano arasında dengeli bir diyalog sunar. Keman, eserde yalnızca bir eşlik aracı olarak değil, aynı zamanda piyano ile eşit bir müzikal partner olarak kullanılmıştır. Bu özellik, Mozart'ın keman-piyano sonatlarına getirdiği yeniliklerden biridir ve eserin teknik açıdan oldukça yüksek seviyede bir zorluk sunduğunu gösterir (Kerman, 1994, s. 113-115). Özellikle, kemanın

virtüözitesi piyano partisiyle uyumlu bir şekilde gelişir ve iki enstrümanın iç içe geçmiş dokusunu vurgular.

Sonatın keman partisi, özellikle melodik ifadeye odaklanırken, aynı zamanda virtüözite gerektiren pasajlar sunar. Mozart, keman için bu eserde sık sık hızlı ve akıcı legato geçişler, zengin bir vibrato kullanımı ve duygu yüklü bir tını arayışı içinde olmuştur (Keefe, 2007, s. 91). Aynı zamanda, keman partisi dramatik dinamik değişimlere sahiptir ve yoğun bir teknik beceri gerektirir. Keman çalımındaki bu stil, dönemin geleneksel yaklaşımlarına kıyasla daha özgür ve ifade dolu bir yapıya sahiptir.

Piyano partisi ise, Mozart'ın piyano yazımında ulaştığı olgunluğu ve ustalığı gösterir. Piyanonun rolü, eserde kemanla eşit düzeyde tutulmuş ve bu iki enstrüman arasında sürekli bir diyalog kurulmuştur. Piyano, hem melodik hem de armonik altyapıyı sağlamada önemli bir rol oynarken, aynı zamanda keman ile tematik motiflerin paylaşıldığı bölümlerle eserin gelişimine katkı sağlar (Kerman, 1994, s. 114). Piyanonun çalım stilinde ise zarif dokunuşlar ve geniş dinamik yelpazesiyle dikkat çeken Mozart, özellikle piyano partisine daha derin bir ifade ve nüans katmıştır.

Mozart'ın keman çalma stili, bu sonatta belirgin bir şekilde kendini gösterir. O dönemin diğer keman sonatlarından farklı olarak, Mozart kemanı sadece bir virtüözlük aracı olarak kullanmakla kalmaz, aynı zamanda derin duygusal ifadeler için de bir aracı olarak görür. Keman, bu sonatta teknik açıdan oldukça zorlayıcı pasajlar içerse de bu zorluklar hiçbir zaman müzikal anlatımın önüne geçmez. Keman partisi, ince nüanslar ve zengin bir dinamik yapı ile sunulur (Keefe, 2007, s. 89). Mozart'ın kendi keman çalma yeteneği ve enstrümana olan hâkimiyeti bu eserde de açıkça görülür; kemanın melodik ve teknik gücü, piyano partisiyle mükemmel bir uyum içinde sunulur.

Keman ve piyano arasındaki teknik etkileşim, Mozart'ın bu eserdeki en önemli başarılarından biridir. Keman ve piyano arasında kurulan diyalog, eşit düzeyde bir iş birliğine dayalıdır. Bu, özellikle Allegro bölümünde daha belirgin hale gelir; keman ve piyano partileri arasındaki karşılıklı girişimler, eserin enerjik yapısını güçlendirir.

Mozart, bu eserdeki tematik materyalin iki enstrüman arasında gidip gelmesini sağlayarak, döneminin diğer keman sonatlarından farklı olarak, keman ve piyanoyu birbirini destekleyen ve tamamlayan unsurlar haline getirmiştir (Eisen, 1991, s. 102). Bu stil, Mozart'ın dönemin diğer bestecilerinden nasıl ayrıldığını ve keman sonatlarına getirdiği yenilikleri gösterir (Kerman, 1994, s. 114).

Mozart'ın K. 304 Keman-Piyano Sonatı hem keman hem de piyano için gelişmiş icra tekniklerini içeren bir eserdir. Kemanın ustalık gerektiren müzik yazısı ve piyano partilerinin sofistike yapısı, bu eseri teknik açıdan zorlayıcı hale getirirken, aynı zamanda müzikal derinliğini de artırır.

Eserin ilk bölümü, Allegro, güçlü bir tematik yapıya sahiptir ve keman ile piyano arasında sıkı bir etkileşim içerir. Kemanın virtüözitesi, piyano partisiyle uyumlu bir şekilde gelişir ve bu, eserin teknik olarak yüksek seviyede bir zorluk sunduğunu gösterir (Kerman, 1994, s. 113-115).

Müzikal açıdan, mi minör Sonat, Mozart'ın karakteristik melodik ve armonik diliyle dikkat çeker. Sonatın ikinci bölümü, Andante, daha sakin ve içsel bir nitelik taşırken, duygusal derinlik ve melodik ifade açısından zengin bir yapı sunar. Bu bölüm, Mozart'ın duygusal aralığını ve kemanın ifade gücünü vurgular. Eserin son bölümü ise Allegretto, ritmik çeşitlilik ve enerjik bir yapı sunarak, tüm sonat boyunca ortaya konan temaları çeşitli varyasyonlarla geliştirir (Kerman, 1994, s. 118-120; Rosen, 1997, s. 102-104).

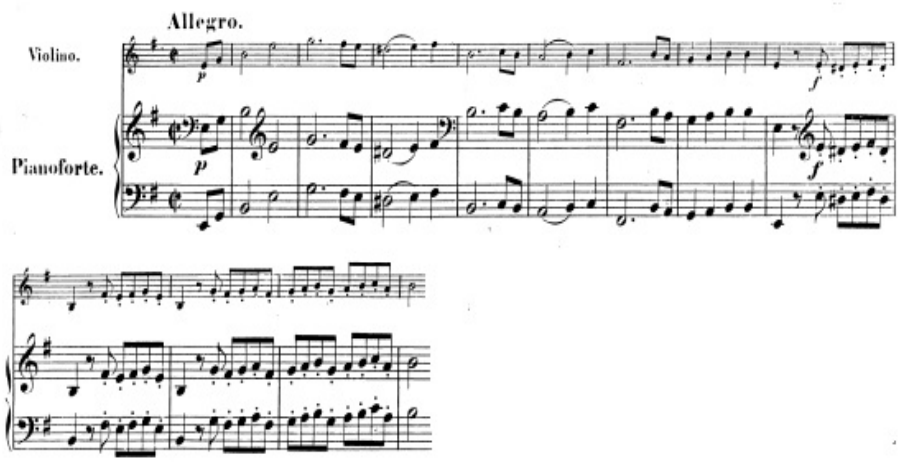
Sonatın genel yapısı, Klasik dönem sonat formunun tüm özelliklerini sergiler, ancak Mozart'ın özgün yaratıcı dokunuşlarıyla zenginleştirilmiştir. Eser hem teknik zorlukları hem de melodik güzelliği ile dikkat çeker ve Mozart'ın keman-piyano repertuarındaki önemli bir örnek olarak kabul edilir. Keman ve piyano arasındaki karşılıklı etkileşim, Mozart'ın oda müziğinde gösterdiği ustalığı yansıtır ve bu sonatı, Klasik dönem oda müziği literatüründe önemli bir yer tutar (Rosen, 1997, s. 105-107)..

2.1. Allegro

Mozart'ın mi minör Keman-Piyano Sonatı, K. 304, özellikle ilk bölümü olan Allegro ile müzikal ve teknik açıdan dikkat çekici bir yapıya sahiptir. Bu bölümde, keman ve piyano arasındaki etkileşim sıkı ve dengelidir; her iki enstrüman da eşit önemde rol oynar. Allegro'nun tematik yapısı, özellikle Mozart'ın melodik ve ritmik zenginliğiyle öne çıkar. Keman ve piyano arasında sürekli bir diyalog vardır ve bu diyalog, temaların sürekli değişimi ve gelişimi ile daha da güçlenir (Eisen, 1991, s. 101). Mozart'ın bu bölümde kullandığı temalar hem teknik hem de duygusal açıdan karmaşıktır, bu da eserin virtüözitesini artırır.

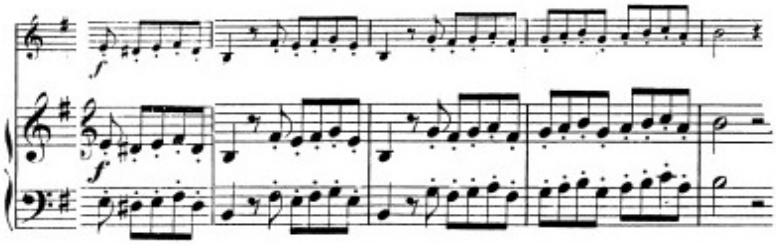
Bölüm mi minör tonunda Sebare tartımla yazılmıştır. Sebare tartımın tercih edilmesinin sebebi karamsar bir ruh hali içerisinde bölümü ağırlaştırmaktan kaçınmak ve yaşamın dinamizmini ön planda tutabilmek için olabilir. Bölüm 12 ölçü boyunca piyano ve kemanın ünison şekilde çaldığı ana tema ile başlar.

İlk 8 ölçü piano nüansındadır ve Mozart müziğindeki tipik çalış stillerinden biri olan kısa ve dinamik arşe kullanımı ile icra edilmelidir. Tempo sıkı bir şekilde korunmalıdır. Piyano da kemana paralel olarak aynı teknikle çalmalıdır. (Görsel 1)



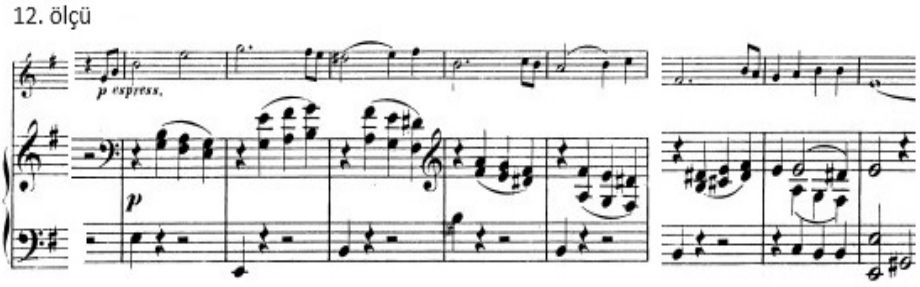
Görsel 1. *1. Bölümdeki ünison ana tema girişi*

8. ölçüde ana temanın gelişme cümlesi kuvvetli bir şekilde giriş yapar. Bu motif kemanda spiccato, piyanoda ise kemanla aynı kısalıkta çalınmalıdır. Ancak staccato gibi düşünülmemelidir. Cümle yumuşak bir şekilde bitirilmelidir. (Görsel 2)



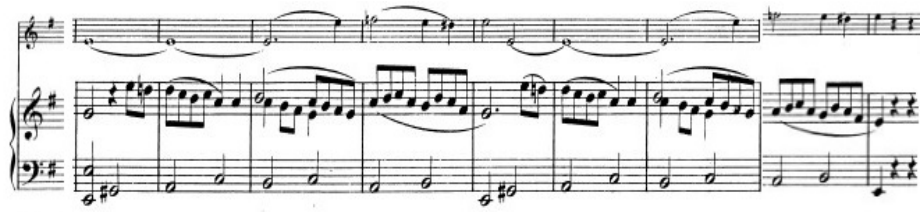
Görsel 2. *Ana temanın gelişme cümlesi*

12. ölçünün son vuruşunun zayıf zamanında keman giriş temasını tekrar duyurur ve piyano eşlik pozisyonuna geçer. Piyano eşliğindeki çift sesli motifler küçük dalgalar halinde çalınmalı motif sonlarına vurgu yapılmamalıdır. Bas partisi bir orkestradaki bas yaylıların kısa arşeleri gibi duyurulmalıdır. (Görsel 3)



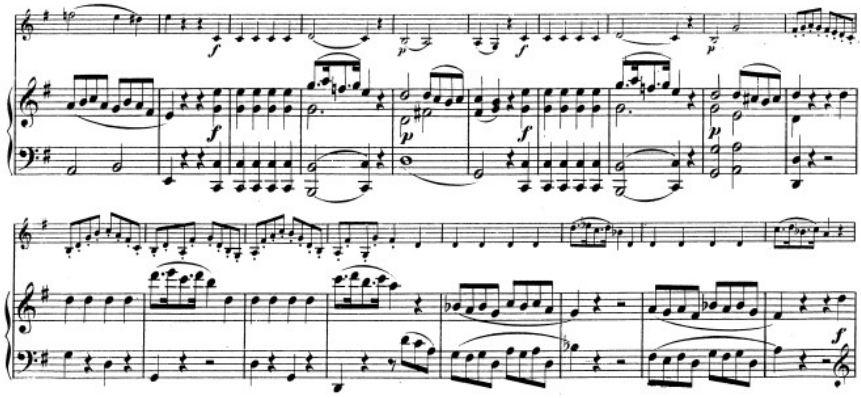
Görsel 3. *12. ölçü. Kemanda başlayan ana tema*

20. ölçüde keman eşlik pozisyonuna geçer ve piyano ana temanın ikinci cevap cümlesini alır. Kemandaki uzun seslerin net çıkması için sol el iyice bastırılmalıdır. Sağ el ise tele hafifçe dokunmalıdır. 19. ölçüde başlayan ve yaklaşık 3 ölçü boyunca devam eden mi notası tek arşede çalınmalıdır. Bunun için iyi bir arşe kontrolü gerekir. 21. ölçünün sonundaki bir oktav yukarıdaki mi sesi çalınmadan önce bir oktav alttaki mi bir nefesle kesilmelidir. Keman, piyanodaki temayı bastırmamalıdır. Piyanodaki tema bağlı şekilde çalınmalıdır ve 21. ölçüde duyulan ikinci partideki motif temayı bastırmamalıdır. (Görsel 4)



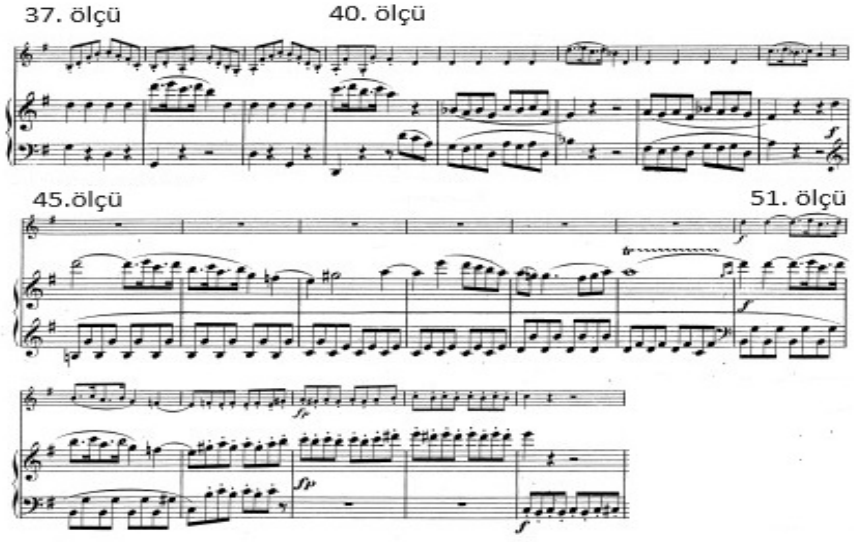
Görsel 4. *19-27. ölçüler*

27. ölçünün son dörtlüğünde 2. tema başlar ve tema yine piyanodadır. Bu tema 5 dörtlükten oluşan ve bir kapının çalınışını andıran birbirinin aynı forte oktav notalar ve bunu tamamlayan bir motif ve bunun cevabı olarak iki ölçülük piano nüansındaki bir motifin iki kez tekrarı ile başlar. Piyanodaki ardışık noktalı sekizlik ve onaltılıklar kesin bir ritim duygusuyla çalınmalıdır. (Görsel 5)



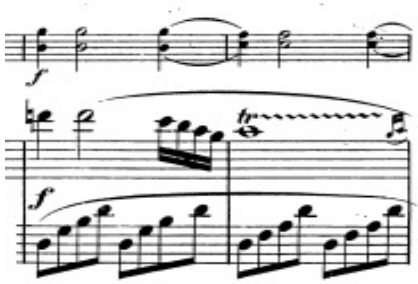
Görsel 5. *27. ölçüde başlayan 2. tema*

36. ölçünün son dörtlüğünden itibaren tema piyanoda naif bir melodiyle devam eder. Keman burada temaya spiccato notalarla eşlik eder. Spiccatolar tonu bozmadan eşit bir şekilde çalınmalıdır. 40. ölçünün son dörtlüğünde bu temayı keman devralır ancak burada artık tema sol minör olarak duyulur. 45. ölçüden 50. ölçüye kadar piyano solo olarak temayı geliştirir. Bu gelişimde sağ eldeki aksak tartım kesin bir şekilde çalınmalı sol eldeki sekizliklerin ritmik yapısı bozulmamalıdır. 51. ölçüde temanın bu kısmına keman da katılır. Piyano ve keman arasında ritmik yapıdaki eşitlik korunmalıdır. 54. ölçüdeki fortepiano nüansı mutlaka vurgulanmalıdır. (Görsel 6).



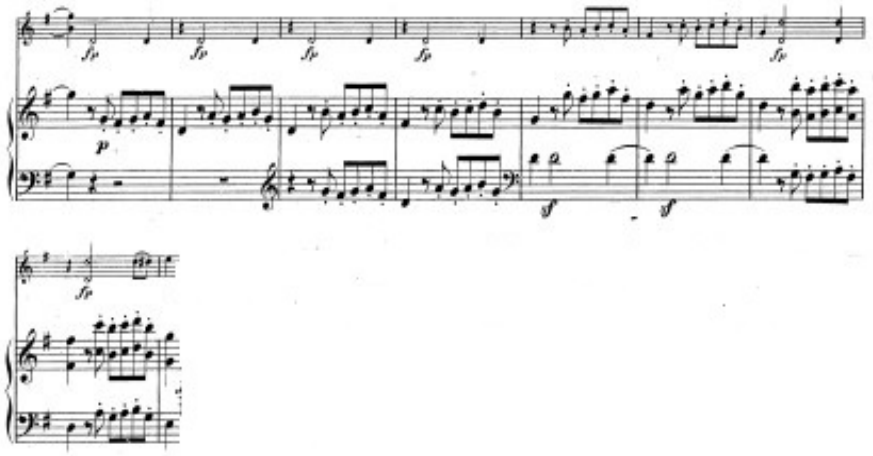
Görsel 6. *37-56. ölçüler*

57. ölçüde keman partisindeki 6'lı ve sonrasında tam 4'lü aralıkta yazılmış çift seslerde entonasyona dikkat edilmelidir. (Görsel 7)



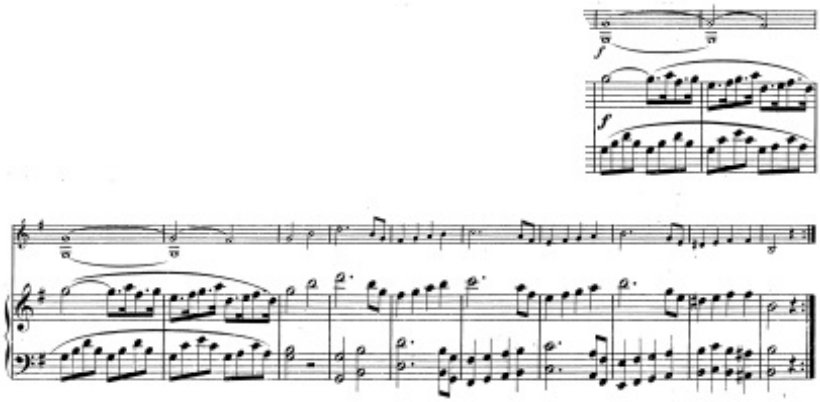
Görsel 7. *57. ölçüde keman partisinde başlayan çift sesler*

59. ölçüde piyano partisinde ana temanın ikinci cümlesi tekrar ve sol majör tonunda duyurulur. 60. ölçüde keman bu temaya, karşı zamanlarda duyulan re notalarıyla katılır. Bu notalarda ardışık olarak ilk re forte-piano nüansıyla, ikinci re ise piano nüansında ve arşe havada bırakılarak bitirilmelidir. 64 ve 65. ölçülerde keman, piyanodaki motife aynı motifle katılır ancak 66. ölçüde tekrar eşlik konumuna döner. (Görsel 8)



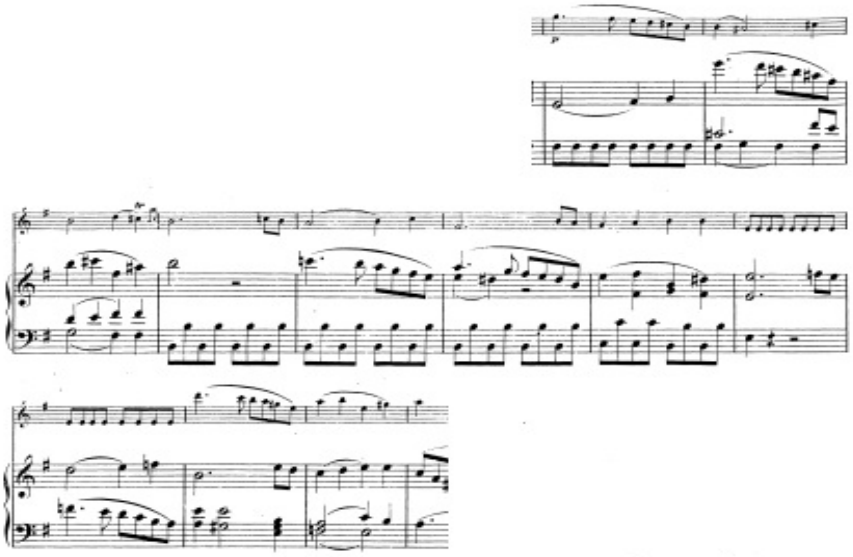
Görsel 8. *59-66. ölçüler*

Bu temadan sonra direkt olarak daha önce 27. ölçünün son dörtlüğünde duyulan 2. temaya geçilir. 73. ölçüde 4. temanın ikinci cümlesini hatırlatan bir cümlenin iki kez tekrarı sonrasında ilk sergi röpriz yapar ve tekrardan sonra tekrar tonun beşinci derecesinde yeniden sergiye bağlanmak üzere tonun beşinci derecesinde kalır. (Görsel 9)



Görsel 9. *73-84. ölçüler*

Yeniden sergi si minör tonunda piyano partisinde başlar. 89.ölçüde tutkulu bir yardımcı tema keman partisinde duyulur. Bu tema çalınırken legato ve tek nefeste çalınmalıdır. 90. ölçüde piyano bu temaya aynı melodiyle cevap verir bu sırada ana tema sol elde devam eder. 92. ölçünün son dörtlüğünde keman birinci temanın devamını 3 ölçü boyunca çalar ve eşlik pozisyonuna döner. Piyano devam eden temayı sonlandırır. (Görsel 10).



Görsel 10. *89-99. ölçüler*

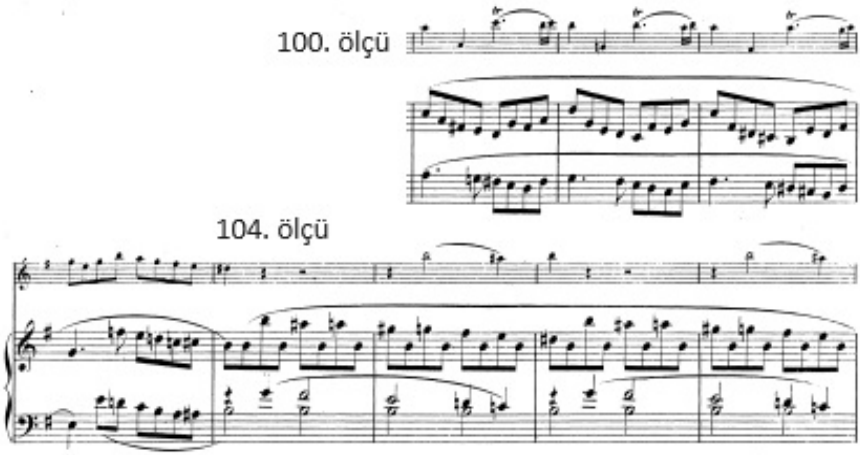
Piyano partisinde yardımcı temanın oluşturduğu kanonik yapı duyulur. 96. ölçüde piyano birinci temaya devam ederken keman iki ölçü boyunca mi

pedalında devam eder. Bu sekizlik notalar eşit şekilde çalınmalıdır. 99. ölçüye kadar fırtınalı bir soru cevap formuyla tema devam eder. (Görsel 11)



Görsel 11. *96-99. ölçüler*

100. ölçüde piyanoda 3 ölçü boyunca inici bir motif başlar, keman da buna paralel başka bir motifle eşlik eder. 104. ölçüde kromatik yapıda ve gerilimli bir motif piyanoda iki kez duyulur. Bu cümle piyano ve kemanı senkronize bir şekilde tekrar ikinci temaya bağlar. (Görsel 12)



Görsel 12. *100-107. ölçüler*

Bu köprü aynı zamanda bölümü ana tonu olan mi minöre getirir. 112. ölçünün dördüncü vuruşunda kemanda ilk tema tekrar başlar. Piyano temaya tekrar eden sekizliklerle eşlik eder. Bu 8'lik gruplardaki forte-piano nüansı mutlaka duyurulmalıdır. 128. ölçünün sonunda 2. tema Fa majör tonunda duyurulur. 132. ölçünün sonunda tema Do majöre modüle olur. Ardından bir dizi modülasyon hareketinden sonra tema tekrar mi minöre bağlanır. 144. ölçünün son dörtlüğünde 2. temanın ikinci bölümü mi minör tonunda başlar. Daha sonra temalar küçük varyasyonlarla devam eder ve 17 ölçülük bir kodayla sona erer.

2.2. Tempo di Minuetto

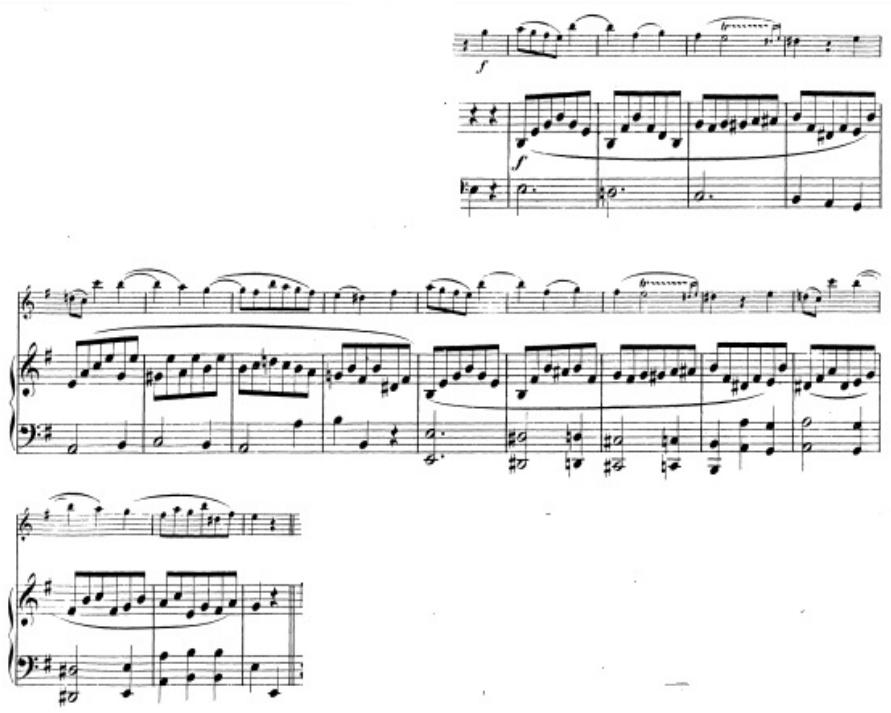
Mozart'ın "Sonat in E minor, K. 304" adlı eserinin ikinci bölümü olan "Tempo di Minuetto," Klasik dönemin özelliklerini yansıtan önemli bir eserdir. "Tempo di Minuetto", 3/4'lük ölçüde yazılmış ve tipik bir minuet formunda yapılandırılmıştır. Ancak, eserin ağır ve hüzünlü havası, geleneksel minuet formundaki zarafeti daha karanlık bir tonla harmanlamıştır (Einstein, 1945, s. 88).

Bu bölüm dikkat çekici bir içsel derinliğe sahiptir ve Mozart'ın keman ve piyano arasındaki müzikal diyalogu, daha yavaş bir tempoda ve daha duygusal bir tonla geliştirdiği bir yapıya sahiptir. Bölümün sakin ve yansıtıcı karakteri, kemanın sıcak, lirik melodileriyle vurgulanır ve piyano bu melodilere narin ve ince bir eşlik sunar (Solomon, 1995, s. 145). Mozart, burada kemanı, güçlü bir anlatım aracı olarak kullanarak duygusal bir yoğunluk yaratır ve dinleyiciyi eserin melankolik havasına çeker. Piyano ise armonik destekleyici yapısıyla bu ifadeyi derinleştirir.

Keman ve piyano, bu bölümde dinamik bir iş birliği içindedir. Kemanın yavaş ve geniş melodik çizgileri, piyano tarafından kesintisiz bir şekilde desteklenirken, Mozart her iki enstrümanın da ifade gücünü öne çıkarır. Keman, ritmik olarak yalın ama aynı zamanda zengin bir yapı sunarken, piyano da bu ritmik çerçevede hassas bir şekilde hareket eder (Keefe, 2007, s.92). Mozart'ın bu bölümdeki keman çalım tarzı, melodik derinliğin teknik beceriyle birleştiği bir yapıya dayanır. Mozart, özellikle keman için yazdığı pasajlarda tını zenginliğine ve detaylara odaklanarak, kemanın geniş duygusal kapasitesini ortaya koyar. Aynı zamanda piyano, sadece armonik bir destekten fazlası olarak, eserin dramatik yapısını da güçlendiren önemli bir rol oynar.

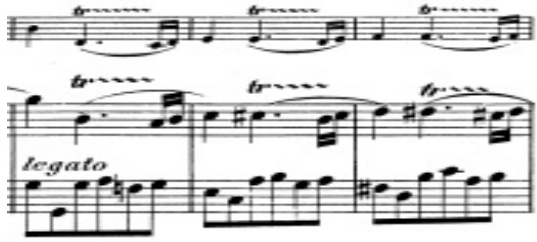
Tempo di Minuetto bölümünün sonunda, Mozart temaları daha karmaşık ve varyasyonlu bir yapıyla geliştirir. Bu bölümdeki ritmik çeşitlilik, özellikle eserin duygusal yapısına katkı sağlayan unsurlar arasında yer alır (Zaslaw, 1990, s. 165). Kemanın teknik zorluklarına rağmen, müzikal anlatım her zaman ön planda tutulur ve piyano, bu anlatımı daha da derinleştiren bir unsur olarak dikkat çeker. Sonatın bu bölümü, Mozart'ın hem keman hem de piyano çalma tekniklerini en ince ayrıntısına kadar işlediği ve her iki enstrümanı da eşit derecede önemli gördüğü bir kompozisyon anlayışını ortaya koyar. Bu nedenle, K. 304 sonatı, sadece teknik bir başyapıt değil, aynı zamanda müzikal olarak derin ve anlamlı bir eserdir (Kerman, 1994, s. 119).

3/4'lük ölçüde yavaş bir Minuet dansı formunda yazılan bölüm, oldukça duygusal bir ifadeye sahiptir. Ana tema piyano ile başlar. Bu tema bağlı ve cantabile çalınmalıdır. Armonik gelişimleri vurgulamak için bas partisi kuvvetli değil ama belirgin şekilde çalınmalıdır. 16. ölçünün 3. vuruşunda keman aynı temayı devralır. Piyanoda sağ elde arpejlerden oluşan bir eşlik duyulur. Eşlik keman partisinin duygusal ifadelerine paralel şekilde çalınmalıdır. (Görsel 13)



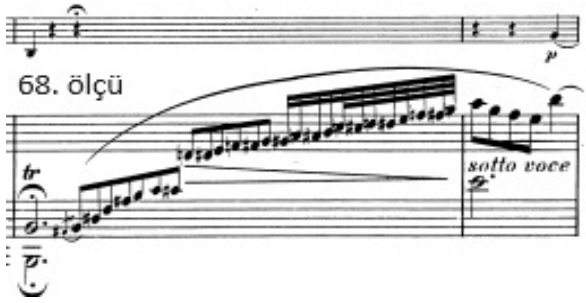
Görsel 13. *16. ölçüde keman partisinde başlayan tema*

32. ölçüde piyano temayı geliştirir ve eşlik partisi tekrar kemana geçer. 40. ölçüde temanın devamı tekrar kemanda duyulur. 61.-63. ölçülerdeki triller duyuluş açısından bir karmaşaya yol açmaması için keman ve piyanoda aynı hızda ve uzunlukta yapılmalıdır. (Görsel 14)



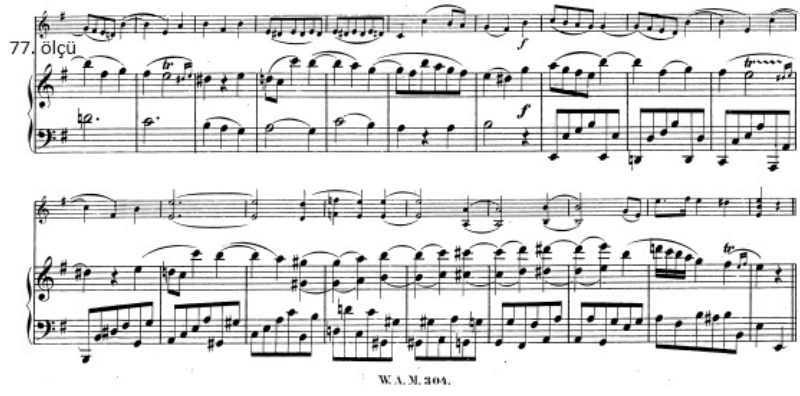
Görsel 14. *61.-63. ölçüdeki triller*

68. ölçüde piyanoda duyulan bir ölçülük kadans giderek hızlanan ve akıcı bir şekilde çalınmalı, diminuendo belirgin şekilde uygulanmalı ve gamın ulaştığı tizdeki sol notası üzerinde biraz beklenerek ve bu nota vurgulanarak ana temaya dönüş belirtilmelidir. (Görsel 15)



Görsel 15. *68. ölçüdeki kadans*

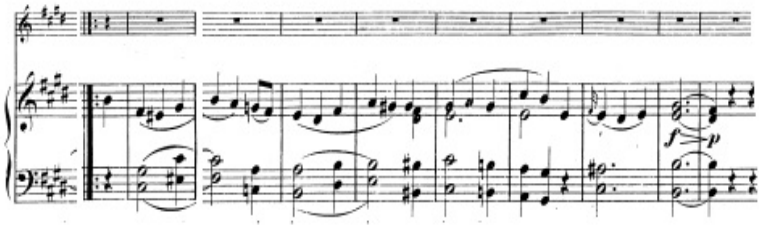
69. ölçüde ana tema yeniden piyanoda sergilenir. Aynı ölçünün son dörtlüğünde aynı temanın ilk altı notası keman tarafından bir yankı gibi tekrarlanır. Sonrasında keman partisi tekrar eşlik melodisine döner. 76. ölçünün son dörtlüğünde piyano birinci temaya tekrar başlar ve 82. ölçüden itibaren temanın ikinci tekrarı bir dizi armonik gelişimle çeşitlendirilir ve tekrar mim minör tonuna bağlanır. (Görsel 16)



Görsel 16. *Ana temanın piyanoda yeniden sergilenişi ve bitişi.*

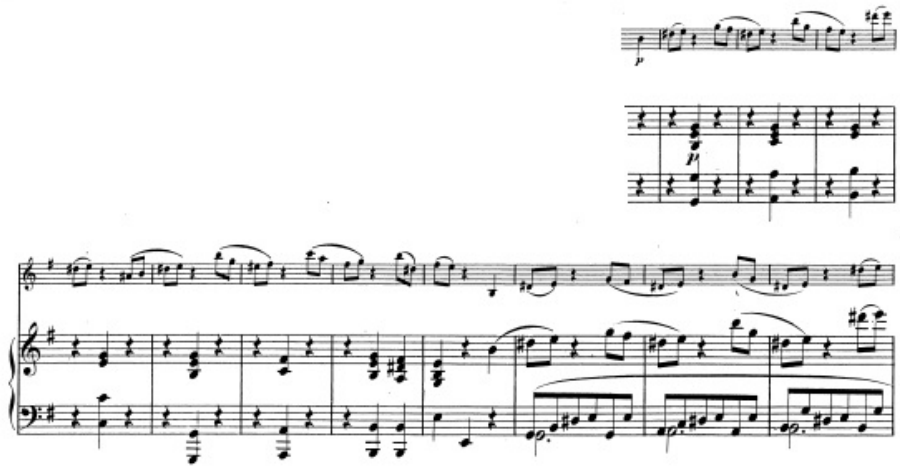
88. ölçünün sonundan itibaren 4 ölçülük bir koda ile Menuetin ilk bölümü sona erer.

Menuetin yeni teması mi majör tonundadır. Tema tekrar piyanoda akorlarla başlar. 100. ölçünün son dörtlüğünde temayı keman devralır. 109. ölçüde piyano ikinci temaya bir soru niteliğindeki yeni bir temayı solo olarak çalar. (Görsel 17)



Görsel 17. *109. ölçüde piyanoda başlayan yeni tema*

118. ölçünün son dörtlüğünden itibaren keman ana temayla cevap verir. 126. ölçünün sonunda piyano tekrar minör tondaki ana temaya döner. 134. ölçüde temayı keman ve piyano ünison olarak tekrarlarlar. 146. ölçüde bir coda sayılabilecek yeni bir tema başlar. Bu temanın kompozisyon yapısı 13 yıl sonra yazacağı Requiem eserindeki Lacrimosa bölümünün başlangıcını hatırlatır. Bu benzerlik Mozart'ın, kendi annesinin ölümü üzerine yazdığı bu sonatta kullandığı temayı, benzer şekilde kendisinin ölümcül bir hastalıkla mücadele ettiği zamanlarda yazdığı Requiem eserinin Lacrimosa bölümü için de kullanmış olabileceğini akla getirmektedir. Bölüm tekrar ana temaya dönmeden bu coda niteliğindeki tema ile sona erer. (Görsel 18)



Görsel 18. *146. ölçüde başlayan coda.*

5. Sonuç

Rönesans ile birlikte Avrupa'da başlayan felsefi gelişmeler, özellikle Barok dönemde sanatı derinden etkileyen sosyal ve siyasi süreçler, müziğin tüm dönemlerinde adeta domino etkisi yaratarak önemli değişimlere zemin hazırladı. Bu etkilerin zirveye ulaştığı Klasik Dönem'de, Wolfgang Amadeus Mozart gibi dehalar, dönemin estetik ve düşünsel birikimlerini müzikle buluşturarak evrensel bir dil yaratmayı başardı. Mozar'ın müziği, sadece döneminin değil, aynı zamanda geçmişin ve geleceğin sanat anlayışlarını da etkileyen bir köprü görevi gördü (2020, Akdeniz& Akdeniz, s,41).

Mozart'ın Mi minör Keman-Piyano Sonatı, K. 304, hem teknik hem de müzikal açıdan Mozart'ın dehasını yansıtan önemli eserlerinden biridir. Eser, Mozart'ın Paris'te annesinin ölümünden kısa bir süre sonra bestelenmiş olup, derin bir melankoli barındırır Mozart, bu sonatla keman ve piyano arasında eşit bir diyalog kurmayı başarmış ve her iki enstrümanın da teknik ve duygusal potansiyelini tam anlamıyla ortaya koymuştur. Kemanın melodik çizgileri, piyano partisiyle dengeli bir şekilde ilerleyerek müzikal bir uyum yaratır. Bu eserde Mozart'ın dönemin tipik estetik anlayışını aşarak, daha derin bir kişisel ifade sunduğu gözlemlenir.

Mozart'ın keman çalma stili, bu eserde hem teknik açıdan ustalığını hem de enstrümana olan derin bağlılığını yansıtır. Mozart, dönemin diğer kemancı bestecilerinden farklı olarak, kemanı salt virtüözite aracı olarak değil, aynı zamanda duygusal anlatımın bir parçası olarak kullanmıştır (Eisen, 1991, s. 101). K. 304 sonatında da bu yaklaşım belirgindir; kemanın teknik zorluklarına rağmen, melodik yapı ve duygusal yoğunluk eserin merkezindedir. Mozart'ın bu eserle keman çalma stiline getirdiği yenilik, kemanı piyano ile tam anlamıyla eşit bir enstrüman olarak konumlandırmasında da kendini gösterir.

Sonuç olarak, Mi minör Keman-Piyano Sonatı, K. 304, Mozart'ın keman ve piyano için yazdığı en önemli sonatlardan biri olarak kabul edilir. Eser hem teknik açıdan zorlayıcı hem de müzikal olarak zengin bir yapıya sahiptir. Allegro ve Andante bölümleri hem duygusal hem de ritmik çeşitliliği ile dikkat çekerken, eser boyunca derin bir melankoli ve dramatik bir yapı hakimdir (Solomon, 1995, s. 145). Mozart'ın bu sonatı, Klasik dönemin estetik anlayışını yansıtırken, aynı zamanda bestecinin kişisel acısını müziğe döküşünün bir örneğidir.

Kaynaklar

Akdeniz, H. B. (2008). *Mozart'ın Avusturya Keman Okuluna Katkıları ve Keman Eserleri.* Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler EnstitüsüSanatta Yeterlik Tezi. Eskişehir

Akdeniz, H. B., & Akdeniz, A. Ö. (2020). *Johann Sebastian Bach'ın Ailesi, Yaşamı ve Füg Sanatının İncelenmesi*. Livre de Lyon. s, 41

Brautigam, R. (2015). *Mozart and the Classical Sonata.* İngiltere: Cambridge University Press, s.85.

Browning, R. (2004). *Mozart: The Man and the Music*. A.B.D.: Harper Collins yayınevi, s. 85-87

Eisen, C. (1991). *Mozart's Violin Sonatas.* İngiltere: Cambridge University Press.

Einstein, A. (1945). *Mozart: His Character, His Work.* İngiltere: Oxford University Press

Guncan, O., & Ak, I. (2017). *The Place of Piano and Clarinet in Wolfgang Amadeus Mozart's Solo and Chamber Music Pieces* [J]. Arts and Design Studies, 2017, 56 (0): 20, 25.

Jones, D. W. (2010). *The Development of the Classical Sonata.* Routledge

Keefe, S. P. (2007). *The Cambridge Companion to Mozart*. İngiltere: Cambridge University Press.

Kerman, J. (1994). *Mozart's Sonata Forms*. New York, A.B.D.: W. W. Norton & Company, s. 113-115.

Lee. Y. (2012) W.A.Mozart'ın Do majör K.296 Keman Sonatının İncelenmesi. Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi. Chosun Üniversitesi. Güney Kore.

Noble, J. (2014). *Mozart and the Emotional Language of the Classical Sonata.* Routledge, s.78.

Robbins, L. (2011). *The Structure of Mozart'sTwo-Movement Works*, İngiltere: Oxford University Press.

Robinson, C. (2012). *Mozart's Chamber Works*. A.B.D.: Harper Collins, s.120.

Rosen, C. (1997). *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York, A.B.D.: W. W. Norton & Company.

Solomon, M. (1995). *Mozart: A Life*. Harper Perennial. New York, A.B.D. s,115.

Zaslaw, N. (1990). *The Comple at Mozart: A Guide to the Musical Works of Wolfgang Amadeus Mozart.* New York, A.B.D.: W. W. Norton & Company.

BÖLÜM II

METİN VE MÜZİK İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA BİR LIED ANALİZİ: SCHUBERT, ERLKONIG

In The Context of The Relationship between Text and Music, A Lied Analysis of Schubert's Erlkönig

Furkan AKTAKKA

(Öğr. Gör.), Eskişehir, Türkiye, Anadolu Üniversitesi
Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Opera Anasanat Dalı
E-mail: faktakka@anadolu.edu.tr
ORCID: 0000-0001-5315-6744

1. Giriş

Almanca, şarkı anlamına gelen Lied kelimesi genellikle piyano eşliği ve bir şarkıcı tarafından icra edilen, sözlü ve sanatsal içerikli eserleri tanımlamak için kullanılmaktadır. Bu eserleri diğer formlardan ayıran belki de en önemli fark bestelerin çoğunlukla edebi metinlerin kullanılmasıyla yapılmış olmasıdır. Bu yönüyle müzik ve edebiyatın kesişim noktasında bulunan ve müzik tarihinde oldukça önemli bir yere sahip olan Lied formu altın çağını Romantik dönemde yaşamıştır. Bu formda eserler bestelemiş olan besteciler ele aldıkları şiirlerin duygusal derinlik ve anlamlarını kendi üsluplarıyla notaya dökmüşler, müzik tarihine edebiyat ve müziğin eşsiz bireşimlerini sunmuşlardır.

Kökleri Orta çağ Alman halk şarkılarına, yani Volkslieder'e dek uzanan Lied, 17. yüzyılın ortalarında Alman sanatsal şarkı geleneği Kunstlied ve İtalyan aryalarının da etkisiyle günümüzde bilinen formuna evirilmiştir. Tarihsel gelişimi uzunca bir sürece yayılmış ve bu süreç boyunca pek çok besteci tarafından ele alınmış olan Lied, altın çağını Alman besteci Franz Schubert ile yaşamıştır. Biçimsel yapı bakımından incelendiğinde pek çok Lied'in belirli bir

ezgi üzerine farklı sözlerin eklenmesiyle bestelendiği görülmektedir. Nitekim Franz Schubert de bu biçimsel yapıyı sıkça kullanmıştır ancak Erlkönig Lied'inde eserin sözlerini daha incelikli bir biçimde işleyebilmek amacıyla farklı ve bağımsız bir biçimsel yapı kurgulamayı tercih ettiği görülmektedir. (Hodeir, 1992, s.52, 53)

Alan yazında Franz Schubert'in Erlkönig adlı Lied eseri üzerine yapılan pek çok farklı araştırma ve okuma mevcuttur. Ancak Türkçe alan yazında bu konu üzerine yapılmış çalışmaların sayısı oldukça kısıtlıdır.

Coca'nın (2010) araştırması, Schubert'in bu eserde benimsediği besteleme tekniklerinin eserin dramatik yoğunluğuna ve içinde yer alan karakterler arasındaki çatışmaya nasıl katkıda bulunduğunu incelemektedir. Araştırma, Schubert'in sadece güçlü bir dramatik anlatım sunmakla kalmayıp aynı zamanda müzikal derinlik ve zenginlik de yarattığını savunmaktadır.

Mooney (2021), Erlkönig karakterinin, insan doğasının karanlık yönlerini yansıttığını ve eserin esasen çocukluktan yetişkinliğe geçiş sürecini temsil ettiğini öne sürmektedir. Araştırmacı, eserin 19. yüzyıl başlarında popüler olan Bildung kavramına işaret ettiğini ve Erlkönig'in bireyin olgunlaşma sürecini temsil ettiğini ve bu bağlamda eserin sonunda ölenin aslında çocukluk sürecini sembolize ettiğini savunmaktadır.

Bodur (2021) ise, Goethe'nin Erlkönig şiirinin, farklı besteciler tarafından bestelenmiş müzikal varyasyonlarını müzik semiyolojisi çerçevesinde karşılaştırmalı olarak analiz etmiştir. Bu analizde metinli müzik eserlerindeki söz-müzik ilişkisi, form, armoni ve ses-piyano ilişkisi gibi unsurlar incelenmiş ve bu unsurların müzik eserlerinin anlam taşıma kapasitesi üzerindeki etkileri incelenmiştir.

Stein (1962), Goethe'nin şiiri ile Schubert'in bestesi arasındaki ilişkiyi incelediği çalışmasında Schubert'in eserdeki dramatik potansiyel üzerindeki etkisini analiz etmiştir. Çalışmada ayrıca eserin bestelenmesi sürecinde orijinal şiire içkin kimi edebi ve dramatik unsurların Schubert tarafından göz ardı edilmiş olabileceği öne sürülmektedir.

Maurer (2011), çalışmasında Goethe'nin Erlkönig şiirinin ilham kaynaklarını ve bu şiirin bir çocuğun sağlık durumu üzerinden nasıl yorumlanabileceğini ele alarak modern tıbbın eski hikayelerdeki trajedileri engelleyebileceğini ve ebeveyn ile çocuk arasındaki evrensel bağın önemini vurgulamıştır.

Gibbs (1992), Erlkönig'in oluşumu, yayılışı ve 19. yüzyıl boyunca nasıl algılandığına odaklanmış ve Schubert'in eserinin diğer bestecilerin aynı şiiri besteleyerek yarattıkları eserler üzerindeki etkilerini incelemiştir.

Spitzer (2011), çalışmasında Schubert'in eserlerinde korku duygusunun işlenişi üzerine derinlemesine bir analiz sunmuştur. Çalışmada duyguların biliş üzerindeki etkileri ve bazı durumlarda bilişin bir formu olarak ele alınabileceği fikri de tartışılmaktadır. Bu çalışmada ayrıca Erlkönig ve Bitmemiş Senfoni'nin ilk bölümündeki korku unsurları, müzikal yapı ile duygusal davranış arasındaki ilişkiler üzerinden karşılaştırmalı olarak analiz edilmektedir.

Boyd (2016), 19. yüzyıl romantik dönem eserlerinde doğaüstü varlıkların müzikal temsillerini özellikle Franz Schubert, Robert Schumann, Hugo Wolf ve Gustav Mahler'in eserleri üzerinden karşılaştırmalı olarak incelemiştir.

Son olarak Cone (1974), müziğin insan deneyimi ve duygusal ifade ile olan derin bağlantılarını irdelediği çalışmasında Franz Schubert'in Erlkönig eserindeki müzikal ve edebi unsurların birleşiminin nasıl bir bütünlük oluşturduğunu detaylı bir şekilde ortaya koymuştur.

Geçmiş çalışmalar, Lied formunun edebi ve müzikal derinliklerini pek çok farklı boyutta ayrı ayrı ele almış olsalar da bu iki unsurun birleşiminde yatan estetik ve anlamsal zenginlik halen tam anlamıyla keşfedilmemiş bir alan olarak karşımızda durmaktadır.

Yapılan araştırmanın temel motivasyonu, Erlkönig eserinin metin ve müzik ilişkisi açısından özgün bir örnek teşkil ediyor oluşudur. Erlkönig, şiir ve müziğin bir araya gelmesiyle, bu iki unsurun bağımsız hallerinden daha güçlü bir ifade oluşturabileceğini ortaya koymaktadır. Bu düşünceden hareketle yürütülen çalışmada Schubert›in Erlkönig Lied'indeki şiirsel ve müzikal unsurlar detaylı bir biçimde analiz edilmektedir. Çalışmada Lied ve Balad formlarının tarihsel kökenlerinin yanı sıra Johann Wolfgang von Goethe'nin kaleme aldığı orijinal şiirin edebi ve tarihsel çerçevesi de ele alınmaktadır. Çalışmanın son bölümündeyse Schubert'in eserindeki form, tonalite, tempo, ritim, dinamikler ve vokal teknikleri gibi müzikal unsurlar kapsamlı bir şekilde değerlendirilmektedir.

2. Lied ve Balad

Lied, Rönesans döneminin ruhuyla şekillenen ve piyano eşliğinde bestelenen şiir dizelerinin şarkıya dönüştüğü bir sanat formudur. Bu form, Fransa'da şanson, İtalya'da frottola ve Almanya'da ise Lied olarak bilinir. Lied, piyano müziğindeki lirik temalar için de bir ilham kaynağı olmuş ve 'prelüd', 'intermezzo', 'noktürn' gibi formların gelişiminde de etkili olmuştur. Lied'lerde piyano, eserin şiirsel içeriğine uygun dramatik bir etkinlik sağlamaktadır.

Örneğin, Schubert'in kimi eserlerinde piyano doğanın dramatik unsurlarını canlandırmaktadır. (İlyasoğlu, 2009, s.106)

Balad, genellikle ciddi bir duruma odaklanan ve tarafsız bir yaklaşımla anlatılan bir hikâye formudur. Danimarka, İsveç, Rusya, Sırbistan, İtalya, İspanya, Fransa, Büyük Britanya gibi ülkelerde de karşımıza çıkan bu formun kökenlerine indiğimizde Balad formunun yazınsal değil, şiir ve müzik odaklı olduğu görülmektedir. Pek çok farklı coğrafyada karşımıza çıkan bir tür oluşu bakımından Balad, basit bir müzikli hikâye anlatısının ötesinde, kültürel bir olgu olarak da ele alınabilir. Şiir sanatı ile yakınlığı kısıtlı olan bestecilerin, eserlerinde halk ezgilerini ve Balad'ları kullandıkları görülmektedir. Bununla birlikte müzik ile ilgisi olmayan şiir severlerin de yazılı metinlerden zevk aldıkları bir gerçektir. Bu durumda müzik ve şiir ögelerini bünyesinde barındıran Balad formunun tam olarak anlaşılabilmesi için bahsedilen müzikal ve yazınsal unsurların birlikte ele alınması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. (Gerould, 1957, s.11, 12)

2.1.Schubert ve Lied Sanatı

Bir metin bir besteci tarafından ele alındıktan sonra artık aynı metin olarak görülmemelidir. Çünkü metnin içeriğinde bulunan destekleyici, açıklayıcı, derinlik verici ve geliştirici tüm unsurlar müzikal yapı bağlamında yeniden yapılandırılmaktadır. Yazılı metindeki duyguları kâğıt üzerinde ifade etmekte olan kişi, besteleme sürecinin ardından artık bu duyguları müzikal bağlam içerisinde ifade etmeye başlamaktadır. Bu açıdan bakıldığında Lied'lerin de tıpkı operalar gibi bir tür dramatik sunum olarak ele alınması gerektiği düşünülebilir. Çünkü her ikisinde de yalnızca müzik değil, sözler de takip edilmektedir. Dinleyicilerin bestelenmiş olan metnin müzikal bağlamına olduğu kadar yazınsal boyutuna da odaklanmaları bu görüşü destekler niteliktedir. Bu durum Schubert Lied'lerinde daha belirgin bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. (Cone, 1974, s.21, 23)

Schubert; Lied'lerini Goethe, Schiller, Mayrhofer, Shakespeare, Byron, Schober, Lübeck, Schubert, G.Jacobi, Pfeiffer, Schlegel, Uhland, Claudius, Novalis, W.Scott, W.Müller, Rellstab, G.Seidl ve Heine gibi pek çok şairin metinleri üzerine bestelemiştir. Bu kalabalık isim listesine karşın Schubert'i derinden etkileyen asıl isimler Beethoven ve Goethe'dir. Schubert'in düşüncesine göre bir besteci ancak Beethoven'ın müzikal dehasını ve Goethe'nin tüm insanlığı kucaklayan metinlerini anlayarak ve işleyerek kendisini aşabilir. Schubert'in bestecilik yetkinliğinin gelişiminin ilk adımını şiir ve müziğin ritmi oluşturmaktadır. Besteci metin ve müziği birbirine sıkı sıkıya bağlı iki

unsur olarak benimsemektedir. Bu iki unsurun birbirine olan bağını oldukça incelikli bir biçimde işleyen bestecinin Lied'lerindeki ezgilerin dinleyicinin hayal gücünde canlı resimler oluşturabilmesi gibi bir özelliğe sahip olduğu düşünülebilir. Schubert'in Lied'lerinde piyano eşliğinin sadece özgür yapısı değil, aynı zamanda o anda işlenen konu veya durumla bütünleşebilme özelliği de dikkat çekicidir. Bu bağlamda bestecinin yalnızca şarkının ezgisel yapısına değil, piyano eşliğine de büyük önem verdiği söylenebilir. Şarkının ezgisel yapısı ve piyano eşliği arasındaki mükemmel uyum ve denge tüm Schubert Lied'lerinde gözlemlenebilir. Öyle ki piyano eşliği kimi zaman kendini ön planda hissettirse de bu durum şarkının ezgisel yapısı üzerinde denge bozan bir unsur yaratmaktan çok o esnada işlenen konunun birlikteliğini pekiştiren ve yapısal bütünlüğü güçlendiren bir öge olarak karşımıza çıkar. (Pamir, 1989, s.70, 71)

Schubert'in Lied'lerinde dikkat çeken tek unsur şarkıların ezgisel ve armonik yapılarındaki bütünlük değildir. Besteci temelde bestelemek için ele aldığı metnin, eserinin ezgisel ve armonik yapısını yönlendirmesine izin vermemiştir. Bunun aksine metni, eserin ezgisel ve armonik yapısının daha da renkli bir biçimde işlenmesini kolaylaştıracak bir unsur olarak görmüştür. İnsan sesi için bestelenmiş Lied dışındaki formlarda metin ve müziğin ilişkisi o esnada anlatılmak istenilen durumun vurgulanmasına odaklanmaktadır. Hatta İtalyan formunda da görülebileceği gibi kimi durumlarda metin geri plana itilmekte ve durum sadece icracının kabiliyetlerini sunabileceği bir eser bestelenmesine kadar varmaktadır. Ancak özellikle Lied formunda piyano ve insan sesinin ilişkisi daha iç içe geçmiş durumdadır. Lied besteleyen bir besteci için metnin ritmik yapısı, içeriği ve tınısı oldukça büyük önem arz etmektedir. Lied'in süresi ve yoğunluğu tamamen metne ve verilmek istenen müzikal hissiyata bağlıdır. Bu bağlamda süresi saatleri bulan bir opera ile kıyaslandığında Lied'ler, bestecinin daha titiz ve yoğun bir biçimde çalışmasını gerektirmektedir zira metnin kısalığı sebebiyle az bir zamanda oldukça yoğun duygu ve düşünceler ifade edilmeye çalışılmaktadır. Bu anlamda Schubert şiirin metnini kısıtlayıcı bir unsur olarak değil tam aksine ezgisel yapıyı serbestliğe teşvik eden ve bunu güçlendiren bir unsur olarak ele aldığı düşünülebilir. (Mimamoğlu, 1995, s.89)

Erlkönig, pek çok klasik müzik bestecisi için oldukça ilgi çekici bulunmuştur. Zira belki de pek az sayıda şiir müziğin amaçlarına bu denli uygundur. Goethe'nin metni de bu anlamda hem yazın sanatı hem de müzik sanatının bir birleşimi gibi görülebilir. Müziği en basit haliyle duyguların ve düşüncelerin dinleyene iletilmesi biçiminde tanımlayacak olursak Goethe'nin

metnindeki müzikal unsurlar daha açık bir şekilde anlaşılabilecektir. Örneğin Goethe, Erlkönig'in bölümleri için hafif 'i' seslerini yoğun olarak kullanmıştır. Ayrıca babanın oğlunu teskin etmeye ve onu güvende hissettirmeye yönelik bölümlerinde de yoğun bir biçimde donuk ve geride tınlayan sesli harfler kullanılmaktadır. Goethe'nin bu tekniği bilinçli olarak uyguladığı açıktır ve bu durum belki de Schubert'in de şiirin içeriğindeki duygu ve düşüncelerle eşdeğer müzikal bir yapı kurgulamasına da yol açmaktadır. (Boyd, 1948, s.175, 176)

Kimi şiirler özellikle bestelenmesi veya müziğe uyarlanması için kaleme alınmış olabilirler. Bunun dışında kalan diğer şiirlerin ise böylesi bir niyet güdülmeden yazıldığı da düşünülebilir. Ancak sonuç olarak her iki durumda da besteci hangi amaçla yazılmış olursa olsun şiirin kendi kullanımına ve özgür iradesine açık olduğu düşüncesiyle hareket etmektedir. Çünkü bestelenecek bir şarkı sadece şiirin melodik anlatımı ya da müzikal bir yorumu veya eleştirisi olarak görülemez. Durum çok daha karmaşıktır ve bu seçeneklerden herhangi birisi veya hepsinin geçerli olduğu durumlarla karşılaşılabilse dahi temelde şiirin bu sürecin bileşenlerinden yalnızca birisi olduğunu kabul etmek gerekecektir. Besteci şiiri özümseyerek ve onu müzikal bir anlatıya dönüştürerek final çıktısını kendisine mal etmektedir. Bu bağlamda bir şarkıda duyduklarımız aslında şairin değil bestecinin karakterini yansıtmaktadır denilebilir. Son tahlilde söylenebilir ki Erlkönig Lied'i her ne kadar Goethe tarafından müzikal ögelerin de kullanımıyla kaleme alınmışsa da Schubert'in eseri olarak görülebilir. (Cone, 1974, s.19)

2.2.Erlkönig Hikâyesinin Tarihsel ve Kültürel Bağlamı

Erlkönig Lied'inde işlenen hikâyenin kökeni Danimarka mitolojisine uzanan bir Balad'a dayanmaktadır. Pek çok farklı versiyonu bulunan Danimarka kökenli elveskud (dişi elf) Balad'ı, 1779 yılında Johann Gottfried Herder tarafından Danca'dan Almanca'ya çevrilmeden önce İskandinavya'da ve Danimarka'da büyük bir tanınırlığa sahiptir. Ancak döneminin bilinen isimleri arasında yer alan Herder'in yaptığı Erlkönigs Töchter (Erlkralı'nın Kızı) isimli çeviriyle birlikte hikâye kendisine daha geniş bir dinleyici kitlesi bulma imkânı yakalamıştır. Goethe'nin 1782 yılında kaleme aldığı Balad'ı Erlkönig'in yazılması için ana ilham kaynağı da bu çeviridir. Sonrasında hikâyenin müzik tarihinin belki de en önemli bestecileri arasına yer alan Schubert tarafından 1815 yılında bestelenmesiyle birlikte bu Balad'ın tanınırlığı daha da artmıştır. Bu noktada zincirin kritik halkalarından birisinin Herder'in çevirisi olduğu söylenebilir. Herder, 18. Yüzyılda dünyanın pek çok

farklı bölgesine ait halk şarkılarının ve Balad'ların çevirilerine 1778 ve 1779 yıllarında yayımladığı iki ciltten oluşan kitabında yer vermiştir. Herder'in Elveskud Baladı'nın çevirisi ise Erlkönig adıyla bu kitabın ikinci cildinde yer almaktadır. (Taylor, 2014 s.35)

Ancak, orijinal hali Elveskud olan eserin Erlkönig's Töchter adıyla çevrilmiş olması konusunda dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta bulunmaktadır. Herder'in çevirisinde kullandığı isim Erlkönig's Töchter'dir ve bu kullanım Danca'daki 'erl' kelimesi hem elf hem kızılağaç anlamını karşılayabileceği için hem 'elf kralının kızı' hem de 'kızılağaç kralının kızı' biçiminde Türkçeye çevrilebilir. Öte yandan Herder'in, çeviri esnasında hem elflere hem de karanlık bir orman fikrine göndermede bulunmak amacıyla bilinçli bir şekilde böyle bir çeviri yapmayı tercih ettiği de düşünülebilir. Ancak hikâyenin Danca versiyonunda ise diğer tüm versiyonlarda da olduğu gibi hikâyenin kahramanı insanları tuzağa düşürmeye çalışan 'elfenweib' yani dişi bir elftir. 'Elfenkönig' yani elf kralı veya çeviri farklılığından yola çıkarak 'erlkönig' yani 'kızılağaç kralı' karakterinden hikâyenin orijinalinde yalnızca bir kez bahsedilmektedir. Özet olarak bakıldığında Herder'in 'ellerkone' (dişi elf) karakterini 'erlkönig''in (kızılağaç kralı) kızı olarak düşündüğü ve bu çeviri farkına dair bir bilgisi bulunup bulunmadığı bilinmeyen Goethe'nin ise aksiyonu erkek karaktere yani 'erlkönig''e yüklediği söylenebilir. Fakat son olarak altını çizerek belirtmek gerekirse Herder'in yaptığı ve küçük yanlışlıklar da içeren söz konusu çeviri ve Goethe'nin bu çeviriye dayanarak kaleme aldığı Erlkönig metninin bahsedilen bu hikâyenin belki de en çok tanınan versiyonu olduğu açıktır. Ancak Goethe'nin metninde işlediği haliyle değerlendirilecek olursa 'erlkönig' karakterinin hikâyenin hiçbir Danca versiyonunda yer almadığı görülmektedir. (Boyd, 1948, s.170, 171)

Hikâyenin orijinal mitolojik versiyonuna göre elf kızları geceleri kırlarda dans etmektedirler. Bir gece atıyla kırlardan geçmekte olan Oluf adında bir kişi bu elf kızlarından birisi ile karşılaşır. Elf kızı Oluf'a birlikte dans etmeyi teklif eder ancak Oluf nişanlıdır ve ertesi gün düğün töreni yapılacaktır. Oluf, bu sebeple elf kızının teklifini reddeder. Bunun üzerine reddedilmeye tahammül edemeyen elf kızı Oluf'u yaralar. Ertesi gün olduğunda Oluf'un nişanlısı evde yaralı biçimde yatmakta olan Oluf'un yanına gider ancak Oluf yaşamını yitirmiştir. Goethe'nin kaleme aldığı versiyonda ise atıyla seyahat etmekte olan bir baba, kucağındaki oğluyla birlikte gece vakti yoluculuk yapmakta ve bu yolculuk esnasında kızılağaç kralı yani Erlkönig çocuğu kandırma girişimlerinde bulunmaktadır. Çocuk, Erlkönig'ten korkar fakat baba neler

olduğunun farkına varamamaktadır. Sonuç olarak gidecekleri yere vardıkları sırada baba çocuğunun öldüğünü fark eder ve eser sonlanır. Bu üç versiyon karşılaştırıldığında hikâyenin Danca orijinali, Herder'in çevirdiği versiyon ve Goethe'nin kaleme aldığı metin arasındaki benzerlikler ve farklılıklar açık bir biçimde görülebilmektedir. (Birsel, 1992, s.138, 139)

Hikâyenin Danca versiyonunun finalinde evden Oluf'un, nişanlısının ve annesinin cenazelerinin alındığı anlatılmaktadır. Ancak Herder'in metni Oluf'un nişanlısının Oluf'un ölümünü keşfetmesiyle sona ermektedir. Goethe'nin Balad'ındaysa eserin finalinde baba, oğlunun ölümünü keşfetmektedir. Bu bağlamda bu üç versiyon da aynı zemine oturmakta ve aynı dorukta tamamlanmaktadırlar. Hem Herder'in metni hem de eserin orijinali kuzey mitolojisinde yaygın olarak karşılaşılan elflere olan inanca dayanmaları nedeniyle birbirlerine benzemektedirler. Bu genel inanışa göre genellikle iyi huylu olmalarına rağmen onlara engel olunduğunda tutkularının esiri haline gelen söz konusu elflerin ruhları sisli ve fırtınalıdır; soylarını devam ettirebilmek için çocukları ve genç erkekleri baştan çıkarmakta ve çalmaktadırlar. Ancak Goethe'nin metni bu iki versiyonda bahsedilen batıl inanıştan belirli bir ölçüdeki akılcı yaklaşımıyla farklılaşmaktadır. Örneğin Oluf, Herder'in metninde reddettiği elf kızından gerçekten bir darbe almaktadır ancak Goethe'nin metnindeki çocuk Erlkönig'in pençesini görmekte, onu duymakta ve hatta en sonunda ona dokunduğunu hissetmektedir. Fakat genel resme bakıldığında tüm bunların ateşler içinde acı çeken bir çocuğun hayal gücünün ürünleri olduğu da düşünülebilir. Zira Goethe'nin metninin hiçbir bölümünde Erlkönig ve çocuk arasında yaşananların gerçekliliğiyle ilgili bir gönderme bulunmamaktadır. Bununla birlikte Erlkönig'in çocuğu isteme konusunda en sonunda şiddete başvuracak kadar cüretkâr davranma nedeni tam olarak belli değildir. Bu bağlamda Herder'in metninde yer alan arzu, kıskançlık ve intikam duygularının daha güçlü bir motivasyon kaynağı olduğu düşünülebilir. Goethe'nin metnindeki çocuğun korkusu oldukça gerçektir ve bu gerçeklik hem babayı hem de okuyucuyu etkisi altına alır ve metnin bitişinde yaşananların elflerin kötülüğünün sonucu olup olmadığı konusu belirsiz kalır. Bu anlamda Goethe'nin akılcı yaklaşımı Herder'in metnindeki mitolojik unsurların etkisinin belirli bir oranda kaybedilmesine de neden olmaktadır denilebilir. Ancak Goethe'nin Balad'ı dramatik bir aksiyona sahip olması ve okuyucunun hayal gücünde canlı resimler oluşturabilecek kadar güçlü bir sunuma sahip olması gibi özellikleriyle ayrılmaktadır. Döneminin popüler yaklaşımıyla paralel olarak diyalog biçiminde kurgulanan metnin asıl gücü belki de hem oğul hem baba

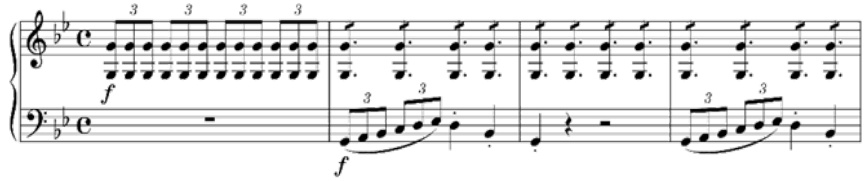
hem de Erlkönig'in düşüncelerini diyaloglar yoluyla yansıtabilmesinde gizlidir. (Boyd, 1948, s.173-175)

Goethe, Erlkönig'in metnini aslında Die Fischerin adındaki bir müzikli oyun için kaleme almıştır. Oyunun metnine göre şarkı icra edilirken arka planda kenarlarından bir nehrin geçtiği uzun gürgen ağaçlarının hemen altında bir balıkçı kulübesi vardır. Bu kulübenin penceresinin kenarında birtakım eşyalar ve balıkçı aletleri bulunmaktadır. Vakit gece yarısıdır ve ortalık son derece sessizdir. Balıkçının eşi Dortchen, Erlkönig şarkısını sahne üzerinde böyle bir atmosferde söylemektedir. Yazılı kaynaklara göre bu oyunun ilk temsili 1782 yılında Weimar'da yapılmıştır ve Erlkönig metni o dönemde balıkçı karakterini canlandıran Corona Schröder tarafından akılda kalıcı bir ezgi ile bestelenmiş bu temsilde icra edilmiştir. Bu versiyonun basit yapısıyla kıyaslandığında Schubert'in bestesinin şarkıcı için olduğu kadar eşlik çalan piyanist için de icra etmesi güç olan ve teknik zorluklar içeren bir yapıda olduğu açıkça görülebilmektedir. Nitekim eseri bestelediği dönemde henüz tanınır olmayan genç Schubert, eserinin basılması için girişimde bulunmuş ancak eserdeki bu icra güçlüğü nedeniyle yayımcı bulmakta güçlük çekmiştir. Schubert 1817 yılında eserinin yayımlanması için Breitkopf und Härtel'e de başvuruda bulunmuştur. Ancak o dönemin yayınevi çalışanları henüz 20 yaşında olan besteciyi tanımadıkları için eserin bestecisinin ilginç bir tesadüf örneği olarak yine aynı dönemde yaşayan ve Dresden'de yaşayan viyolonist Franz Schubert olduğunu düşünmüşlerdir. Söz konusu diğer Franz Schubert bu eseri kendisinin bestelemediğini belirtmiş ve hatta bu duruma tepki göstermiştir. Bunun üzerine yayınevi çalışanları kimin bestelediğinin şaibeli olduğunu düşündükleri Erlkönig Lied'inin notasını basmak istememişlerdir ve eserin ilk basımı ancak 1821 yılında yayınlanabilmiştir. (Sabar, 2013, s.97)

3. Schubert'in Erlkönig Lied'inin İncelenmesi

Eserin başlangıcında piyano partisinde sağ el için yazılmış oktav üçlemeler duyulmaktadır ve bu üçlemelere dayanan biçimsel yapı eser boyunca farklı varyasyonlarla karşımıza çıkmakta ve tüm eser boyunca devam etmektedir. Eserin ikinci ölçüsünde piyano eşliğin sol eline yazılmış olan bir tema vardır ve bu tema da yine eser boyunca farklı varyasyonlarla sürekli olarak tekrarlanmaktadır. Eserin başlangıcındaki ilk 14 ölçülük piyano bölümü dinleyiciye eser boyunca yaşanacaklara göndermede bulunurcasına genel ruh halini hissettirmekte ve dinleyiciyi bir anda eserin telaşlı atmosferine çekmektedir. Yine aynı bölümde

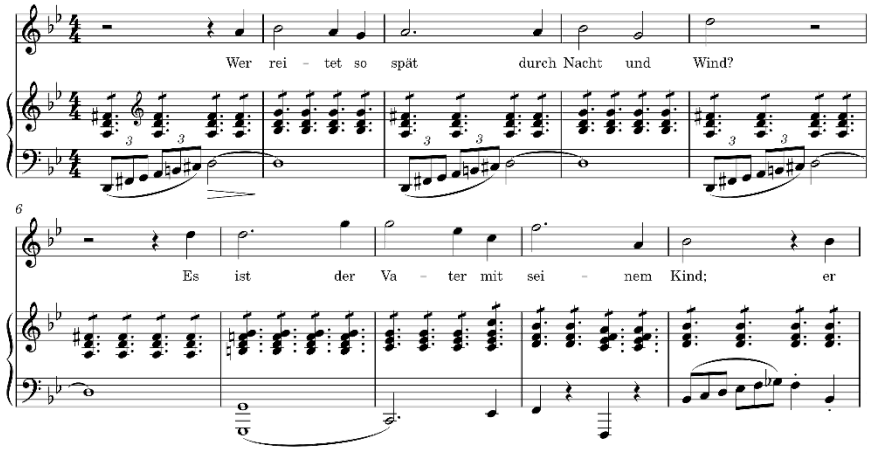
telaş ve heyecanın yanı sıra gergin bir hava da kendini hissettirmektedir. Tüm eser boyunca sürekli olarak tekrarlanan üçlemeler farklı bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde baba ve oğulun at sırtındaki telaşlı, endişeli ve heyecanlı yolculuklarını tanımlayan bir unsur gibi de görülebilir. (Coca, 2010, s.146)



Görsel 1. Eserin İlk 4 Ölçüsü.

Piyanonun giriş bölümünden sonra sözü ilk olarak anlatıcı devralır: "Gecenin ve rüzgârın içinde bu geç saatte atını süren kimdir? Bu, çocuğuyla birlikte bir babadır. Baba çocuğunu kollarının arasına almıştır ve ona sıkıca sarılır, onu sıcak tutar."

Anlatıcı, girişteki piyano eşliğinin müzikal dille yarattığı etkinin devamında aynı unsurları bir de sözlü olarak tanıtmaktadır. Böylelikle hem müzik hem de anlatıcının sözleri birbirini tamamlamakta, gece vakti rüzgârlı bir havada at sırtında yol alan telaşlı bir baba ve korunmaya muhtaç erkek çocuk figürleri dinleyenin hayal gücünde canlanmaya başlamaktadır. (Mooney, 2021, s.35)



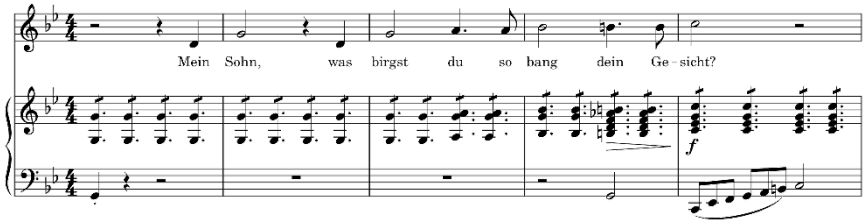
Görsel 2. 15 ve 24. Ölçüler: Anlatıcı Atmosferi Tanımlar.

Anlatıcı karakteri Herder, Goethe ve Schubert tarafından farklı biçimlerde ele alınmıştır. Örneğin Goethe geleneksel Balad formunu taklit ederek kaleme aldığı öyküyü, Herder'in metnindeki duygularla ironik karşıtlık oluşturan bağımsız bir biçimde işlemiştir. Ancak Schubert'in anlatıcısı ise denkleme giren

müzikal anlatı dilinin de etkisiyle klasik Balad tarzının etkisinden sıyrılmakta ve tarafsızlığını kaybetmektedir. Piyanonun giriş bölümünde oluşturulmaya başlanan at sürmekte olan telaşlı baba ve korkmuş çocuğa dair tablo anlatıcının sözlerine de eşlik etmekte ve böylelikle atmosferin devamlılığı sağlanmakta, durum pekiştirilmektedir. (Cone, 1974, s.24, 25)

Anlatıcının "Gecenin ve rüzgârın içinde bu geç saatte atını süren kimdir?" sözleri esnasında piyano eşliği halen sol minör tonundadır. Ancak anlatıcı babadan bahsederken ton si bemol majör tonuna taşınır. Minör tondan majör tona yapılan bu geçiş hem babanın koruyucu ve kollayıcı rolünü pekiştirmekte hem de söz konusu telaşlı yolculuğun nihayetine dair umut veren bir hava yaratmaktadır. Anlatıcının ilk sözlerinin bittiği bölümde ise tam kadansla birlikte başlangıç tonuna yani sol minöre dönülür. Böylelikle anlatıcının sözlerinin tamamlandığı hissedilir.

Anlatıcının sözünün tamamlanmasından sonra eserin 36. ölçüsü itibariyle baba ve oğulun konuşmaları başlar. Baba, yaşını ve eserdeki rolünü yansıtırcasına daha pes bir ses aralığında konuşurken, oğul gördüklerini ve hissettiklerini babaya nazaran görece daha tiz bir ses aralığında dile getirmektedir. Schubert'in belirlediği bu ses aralıkları aynı zamanda karakterlerin ruh hallerini de yansıtmaktadır. Örneğin baba, oğluna korkusunun sebebini sorduğunda ve ona teselli edici sözlerle cevap verdiğinde; onun dizi halinde ve pes ses aralığındaki cümleleri bir yandan endişesini, diğer yandan oğlunu teskin etme çabasını ortaya çıkarmaktadır. Schubert'in müzikal yorumu yalnızca baba-oğul diyaloğu olarak görülmenin ötesinde onların bireysel ruh hallerini de ortaya çıkartmakta ve bu iki karakterin doğalarını tasvir etmektedir.

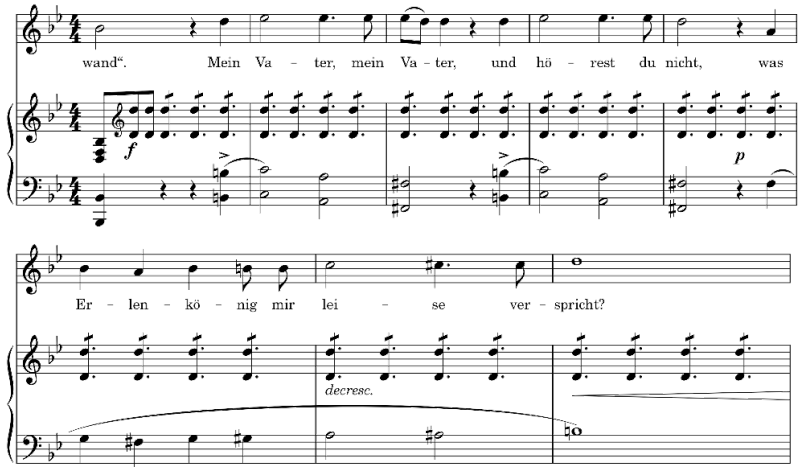


Görsel 3. 36 ve 40 Ölçüler: Baba Oğluna Korkusunun Sebebini sorar.

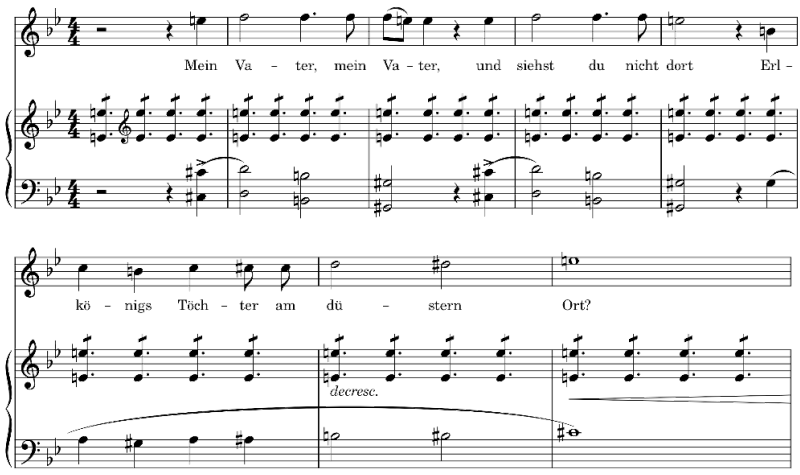
Çocuğun gittikçe yükselen kromatik yapıdaki yakarışları ve babanın düzenli tonal karaktere sahip teskin edici sözleri aynı zamanda bu karakterlerin insani yönlerini de açığa vurmaktadır. Ayrıca oğulun görece daha tiz ve aralıklı ezgisel cümleleri, korkusunu ve heyecanını daha etkili bir biçimde yansıtmaktadır. Öte yandan oğul eser boyunca karşımıza çıkan pasajlarında

korku ve heyecanının yanı sıra kendisini ele geçirmeye çalışan Erlkönig'in girişimlerinin dozunu artırmasıyla birlikte büyüyen çaresizliğini ve dehşetini de ortaya koymaktadır. Çocuğun yakarışlarına karşılık veren babanın yatıştırıcı cümleleri, şarkıdaki tonal belirsizlikleri çözüme ulaştıran melodik yapıları nedeniyle güvence verme hissiyatını pekiştirmektedir. Bu ve bunun gibi melodik yaklaşımlar Schubert tarafından şarkı boyunca kullanılmaktadır. (Boyd, 2016, s.28)

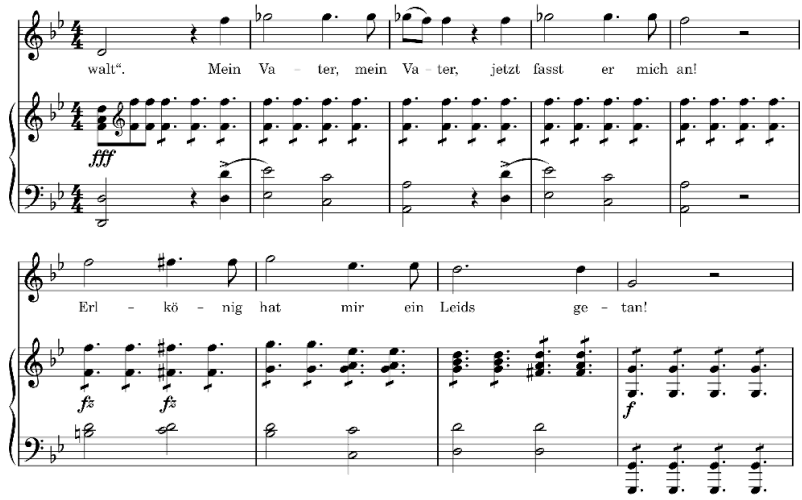
Eser boyunca tıpkı çocuğun yakarışları gibi babanın yanıtlarının da giderek tizleşen ve yükselen bir yapıda tasarlandığı gözlemlenebilir.



a) 72 ve 79. Ölçüler



b) 97 ve 104. Ölçüler



c) 123 ve 131. Ölçüler

Görsel 4. Çocuğun gittikçe yükselen yakarışları.

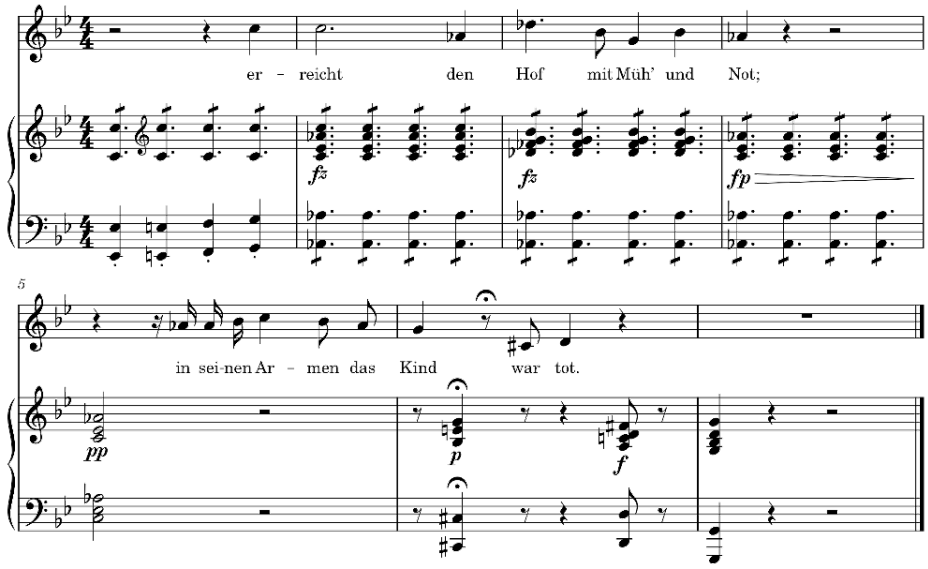
Goethe'nin metnine ek olarak, Schubert'in bestesi bir yandan dörtnala koşmakta olan atın nal seslerini, diğer yandan baba ve oğulun heyecanlarını ve korkularını müzikal dille ifade eden bir yapıya sahiptir. Bu yapı şarkı boyunca sürekli tekrarlayan üçlemeler, sıklıkla kullanılan oktavlar ve dinleyicinin huzur hissine ulaşmasını engelleyen akor yürüyüşleri ile pekiştirilmektedir.

Goethe'nin metninde baba ve oğul karakterleri sanki birbirlerinin yankısıymış gibi konuşmaktadırlar. Oğul karakteri, Erlkönig onu alana dek yalnızca sorular sormakta ve babasıyla bir duygu ortaklığı kurma çabalamaktadır. Oğulun çaresizlikle sorduğu sorulara babanın verdiği yanıtlar ise her ne kadar güvence verme güdüsüyle söylenmiş olsa da oğulun kurmaya çalıştığı duygu ortaklığını reddeden bir yapıyı da ortaya koymaktadır. Oğlunun içinde bulunduğu durumu sorgulamaktan aciz gibi görünen baba, oğulun giderek artan yakarışlarına ısrarla gerçekçi cevaplar vermektedir. Oğul'un ölümünün açıklandığı eserin son bölümünde, dinleyicinin hayal gücünde canlanan baba ve kollarındaki cansız bedene dair görüntü aslında bahsedilen bu ayrılığın bir anlatı olarak tekrarlanmasından başka bir şey değildir. (Kramer, 1984, s.148, 149)

Schubert'in Lied'lerinde Napoliten akorunun kullanımı ile umutsuzluk ve ölüm kavramları arasında bir ilişki kurulduğu görülmektedir. Söz konusu akor yapısı Erlkönig'in bitiş bölümünde anlatıcı tarafından çocuğun babasının kollarında cansız yatmakta olduğu söylenirken de karşımıza çıkmaktadır. Bir

tonalitedeki diğer akorlara nazaran toniğin yarım ses üzerindeki Napoliten akoru hem karanlık hem de ürkütücü bir atmosfer yaratmak isteyen başka besteciler tarafından da kullanılagelmiştir. (Gauldin, 2004, s.525)

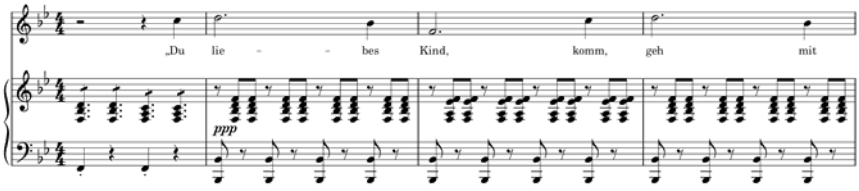
Eserin en sonundaysa dominant yedili akorunun tonik akora çözülmesiyle duyurulan tam kadans bitiş hissiyle birlikte oğulun ölümünü de oldukça etkileyici bir biçimde duyurmaktadır.



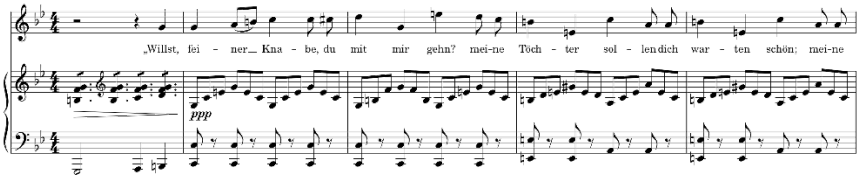
Görsel 5. Anlatıcının Son Sözleri ve Eserin Sonu.

Schubert, müziği yoluyla tanımladığı doğaüstü alemin hayali hissiyatı ve baba ile oğul arasındaki dramatik diyalogların gerçekliği arasındaki sınırları net bir biçimde ortaya koymaktadır. Erlkönig'in, oğulu ikna etmeye yönelik ilk sözleri esnasında ton si bemol majördür. Erlkönig buradaki majör tonalite içinde hiçbir gerginlik içermeyen, tatlı bir dille çocuğa seslenmektedir. Duruma uygun olarak ritmik yapı da değişmekte ve eşlikteki bu değişim aynı zamanda gerçeklikten esrarengiz olana geçişi de pekiştirmektedir.

Erlkönig sözü her devraldığında piyano eşliği de birdenbire değişiklik göstermektedir. Bir başka deyişle eserin başından sonuna değin duyulan üçlemelere dayalı yapı Erlkönig'in tüm girişimleri esnasında farklı bir yapıya bürünmüş olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylelikle baba, dörtnala koşan at ve içinde bulunulan fırtınalı havanın atmosferi bir anda ortadan kalkmakta ve sanki Erlkönig çocukla tek başına kalmış gibi bir atmosfer yaratılmaktadır.



a) 57 ve 60. Ölçüler

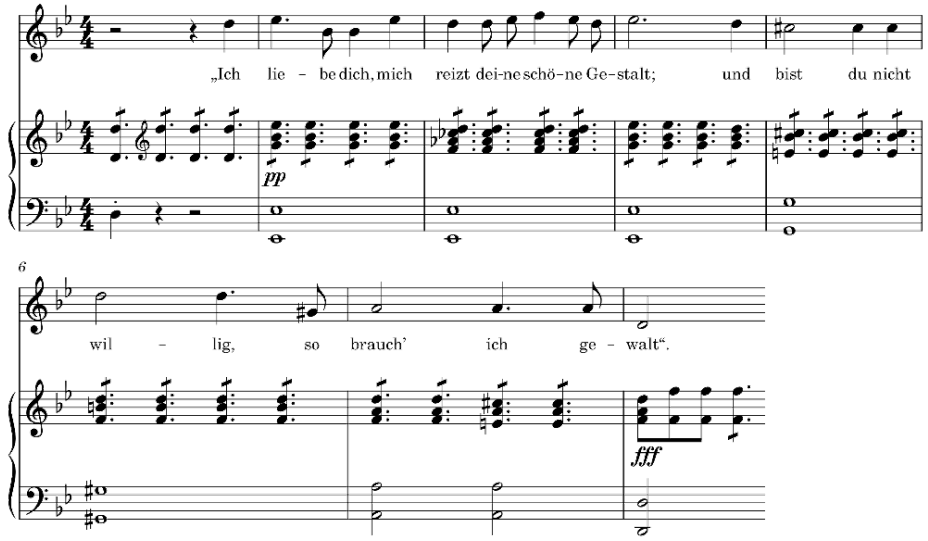


b) 86 ve 90. Ölçüler

Görsel 6. Erlkönig'in Çocuğu İkna Girişimleri.

Schubert, Erlkönig'in çocuğu ikna etmeye yönelik olarak 86. ölçüde başlayan ikinci sözlerinde de benzer bir yaklaşıma başvurmaktadır. İlk seferde çocuğu ele geçirmeyi başaramayan Erlkönig bu kez farklı bir yaklaşımla çocuğu ikna etme çabalarını sürdürmektedir. Erlkönig'in ikinci sözlerinin müzikal yapısı bir yandan çocuğu bir an evvel kandırmak isteyen Erlkönig'in sabırsızlığını da hissettirmektedir. Ancak sonuç olarak Erlkönig'in maskesi üçüncü ve son girişiminde düşmekte ve işi çocuğun canını yakmaya kadar vardırmaktadır. Erlkönig'in ilk girişimindeki tatlı dilli üslup ikinci girişiminde sabırsızlığa evrilmiş ve nihayet son girişiminde kötücül yapısının ortaya çıkmasını engelleyememiştir.

Erlkönig'in son sözleri olan "İsteyerek gelmezsen güç kullanırım!" bölümüyle birlikte ton re minöre taşınır. Bu bölüm Erlkönig'in çocuğa minör tonalite kullanarak seslendiği tek bölümdür. Re minör tonalite, piyano eşliğinin de etkisiyle birlikte dinleyicinin endişesini zirveye taşımaktadır. (Boyd, 2016, s.29-31)



Görsel 7. 116 ve 123. Ölçüler: Erlkönig'in Son İkna Girişimi.

Eserde yer alan dört karakter Schubert tarafından temelde ses aralıkları ve armonik yapı temel alınarak karakterize edilmektedir. Örneğin oğlunu sakinleştirmeye çalışan baba diğer karakterlere nazaran görece daha kalın ses aralığında şarkı söylemektedir ancak öte yandan hem vokal hat hem de armonideki kromatik unsurlar babanın kendi içsel gerginliğini de ortaya koymaktadır. Aynı şekilde korkusu giderek büyüyen çocuğun sözü devraldığı bölümlerdeki vokal hat ve armonik yapıda da aynı kromatik unsurlar karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte korkusu sürekli büyüyen çocuğun eser boyunca duyulan toplam üç yakarışı da giderek tizleşen bir yapıya sahiptir. Bir başka deyişle çocuk, yardım çığlığını her seferinde daha yüksek perdeden dile getirmektedir.

Baba ve oğul karakterlerinin kendi aralarındaki konuşmaları süresince tonalitenin sıklıkla değiştiği, istikrarsız bir armonik yapı karşımıza çıkmaktadır. Erlkönig karakterinin müzikal dili incelendiğinde vokal hattın diyatonik bir yapıda ilerlediği ve bu hattın neredeyse tamamının majör tonalitede dengeli bir biçimde armonize edildiği görülmektedir. Erlkönig'in sözleri esnasında son bölümde maskesinin düştüğü ve çocuğun canını yaktığı bölüme dek ton değişikliği duyulmamaktadır. Ayrıca Erlkönig çocuğu ikna etmeye yönelik girişimleri esnasındaki sözlerini maskesinin düştüğü son bölüm haricinde yine görece tiz ses aralığında söylemektedir. (Roig-Francolí, 2020, s.702)

Gibbs'in aktardığına göre (1995, s.124) pek çok eleştirmen Schubert'in ilk adım olarak kişisel duyguları ve dramatik yapıyı ele aldığını; anlatının kendisini sonraki aşamada ele alındığını ve dramatik iç dünyaların bireysel yaratıcı içe doğuşu aracılığıyla etkin bir biçimde dinleyiciye aktarıldığını öne sürmektedir. Diğer taraftan yine pek çok eleştirmen tarafından Goethe'nin şiirinin adım adım korkutucu sona doğru ilerleyen esrarengiz ve tedirgin edici ruh halini ileten bağımsız bir şiirsel anlatı olduğunun da iddia edildiğini aktaran Gibbs, Goethe'nin şiirinin okuyucuya vaat ettikleri ve Schubert'in müziğinin dinleyiciye sundukları arasındaki farklılıkları şu şekilde kıyaslamaktadır:

Tablo 1. Şiir ve bestenin içerik bakımından kıyaslaması.

Goethe	**Schubert**
Esrarengiz	İnsani
Aşamalı bir biçimde ilerleyen	Dramatik
Anlatı dilinde	Resimli anlatı biçiminde
Fantazmagorik	Materyalist
Yaratıcı ve hayalci	Gerçekçi
Gizemli	Atmosferik
Ayrık	Birleşik

Eserde toplamda 29 adet ton değişimi bulunmaktadır. Bunlardan 3'ü diyatonik, 21'i kromatik ve 5 tanesi tonal sıçrama biçiminde yapılmaktadır. Eserin bestelendiği dönemin özellikleri dikkate alınırsa Erlkönig'in bu dönemin müzikal anlayışıyla çelişen uyumsuz bölümler içerdiği görülebilir. Bu bağlamda çocuğun babasından ikinci kez yardım istediği bölümde piyano eşliği ve melodi çizgisinde dönemin yaklaşımına koşut olarak aynı ölçüde ve üst üste duyulan üç ses (re-mi-fa) örnek olarak gösterilebilir. (Coca, 2010, s.155)

Schubert'in müziği, Goethe'nin metninde anlatılan sahne ve duygu durumlarını dinleyicinin hayal gücüne oldukça canlı bir biçimde yansıtmaktadır. Eserde yer alan Erlkönig figürü ise özellikle ilgi çekici bir yere sahiptir. Zira Erlkönig insan/insanüstü, ölümlü/ölümsüz ve erkek/kadın gibi kutupların dışında kalmakta ve bu nedenle bir bakıma bilinmezliği de temsil etmektedir. Schubert'in bu bilinmezliği müzik diliyle ifade etmesiyle aslında hikâyenin orijinalinde de var olan tedirgin edici ilerleyiş daha da güçlenerek karşımıza çıkmaktadır.

Öyle ki Erlkönig'in ezgileri, erkek avlarını cezbederek avlayan sirenlerin şarkılarını çağrıştıracak kadar etkilidir. Zira siren kadınları da tıpkı Erlkönig'in

kızları gibi baştan çıkarma girişimleriyle tanınan mitolojik figürler arasında yer almaktadır. Erlkönig gibi sirenlerin davet eden çağrıları da sonuçta kaçınılmaz bir ölüm çağrısına dönüşmektedir. Schubert'in Erlkönig için kullandığı baştan çıkarmaya yönelik cezbedici ezgisel yapı kimi bölümlerde arpı andıran piyano eşliğiyle de kendini hissettirmektedir.

Goethe, Erlkönigs Töchter şiirinin ilk baskısında Erlkönig karakterinin sözlerini tırnak içine almıştır ve bu ötekileştirme Schubert'te de kendini göstermeye devam etmiştir. Sonuç olarak denilebilir ki Schubert'in müzikal dili Goethe'nin metninin daha güçlü bir şekilde okunmasına aracılık etmektedir. Zira şiirdeki çatışmaların tedirgin ediciliği Schubert'in müziğiyle daha da rahatsız edici, baştan çıkarıcı ve karşı konulamaz bir yapıya bürünmektedir. (Gibbs, 1995, s.129, 131-133)

Gretchen am Spinnrad isimli Lied'ini re minör tonunda bestelemiş olan Schubert, Erlkönig için de yine kasvetli bir ton olan sol minör tonunu seçmiştir. Erlkönig'in melodileri için üçüncü dörtlükte si bemol majör ve fa majör; beşinci dörtlükte la minör ve sol majöre yapılan ton değişimleri ve son olarak mi bemol majör ve re minör tonları kullanılmaktadır. Bitişten hemen önceki dizeyle birlikte şarkı ve üçlemeler durmakta ve son mısra olarak "Çocuk orada, kollarında ölü yatıyordu" sözleri duyulmaktadır. Bu sayede eser tıpkı Balad formunda da olduğu gibi Goethe'nin yaklaşımıyla paralel olarak dramatik bir şekilde sona ermektedir. (Ister&Martens, 1928, s.581)

Goethe, dörder dizeden oluşan ve toplamda sekiz dörtlükten oluşan metninde korkutucu baştan çıkarma girişimleri, dehşet ve ölüme dair karanlık bir hikâye örmektedir. Eserdeki diyaloglar katmanlı bir yapıya sahiptir. Örneğin Erlkönig oğulla ve oğul da babasıyla iletişim kurabilmektedir. Ancak Erlkönig çocuğun hayal gücünün bir ürünü gibi görüldüğü için baba oğluna acı çektiren bu hayali varlıkla değil, yalnızca oğluyla iletişime girebilmektedir. Hayal gücüne dayalı olan unsurlar ve gerçeklik arasındaki bu kopukluk, karakterlerin ruhları ve çeşitli konuşmaları hakkında duyarlı bir kavrayışa sahip olan okuyucu için yüksek bir gerilim ve acil durum duygusu yaratmaktadır. (Boyd, 2016, s.25)

Eşlik, dramatik yapıya dahil bir karakter değildir ve şarkıcı eşlikçinin varlığından habersiz gibi davranmaktadır. Buna göre farklı bir bakış açısıyla Erlkönig'in yalnızca eserde yer alan karakterlerden alıntılar yapan bir anlatıcı tarafından icra edildiği de öne sürülebilir. Eseri daha geniş bir müzikal bağlama yerleştiren eşlik ve onunla bağlantılı vokal hat; net armonik ilerleme ve eksiksiz bir ritmik tasarım ile sembolik olarak hem dış dünyanın şarkıyı icra eden kişi tarafından temsil edilen birey üzerindeki etkisine hem de bunların bilinçaltı boyutlarına dair önermelerde bulunmaktadır. Bu bağlamda Erlkönig ve Der

Leiermann'da aslında gerçek toynak veya müzik kutusu seslerini değil, bu seslerin bir dönüşümünü, kahramanın bilinçaltındaki karşılığını duyduğumuz söylenebilir. Bu nedenle, eşlik dış koşullarla uğraşıyor gibi görünse bile aslında temelde bunların kahraman üzerindeki etkisini ortaya koymaktadır. (Cone, 1974, s.4, 36)

Hatten'in (2008, s.8) aktardığına göre Goethe, Schubert'in kendi şiirlerinin bazı yönlerini ezebilecek bir müzikal dil kullanması yönündeki yaklaşımlarına sıklıkla karşı çıkmaktadır. Çünkü, örneğin operalar için yazdığı librettolarla tanınan Lorenzo da Ponte›den farklı olarak Goethe, eserlerini özellikle belirli bir müzik ortamı için kaleme almamıştır. Bu anlamda şiirsel yapının karmaşık dokusunun herhangi bir müzik ortamında korunmasının imkânsız olmasa da oldukça zor olacağının açık olduğu söylenebilir. Konuya bu açıdan yaklaşıldığında Schubert'in, Goethe'nin şiirinde var olan müzikal unsurlara dair bir karşılık veya bağıntı sunması anlamsız görünebilecektir. Çünkü Schubert'in böyle bir yaklaşımı tercih etmesi aynı zamanda kendi müzikal diliyle de çelişmesi anlamına gelecektir.

4. Sonuç

Schubert, Lied formunun en çok bilinen ve en önemli örneklerini veren bestecilerden birisidir. Schubert'in Lied'lerinin bu denli tanınır olmasının en önemli sebeplerinden biri, bestecinin bestelenen metinlerin dramatik ifade gücünü müziği ile bütünleştirerek katbekat artırabilmesi olarak görülebilir. Schubert'in Lied'lerinde metin ve müzik tıpkı bir elmanın iki yarısı gibi ayrılmaz bir bütün olarak değerlendirilebilir. Zira bu iki ana unsur Schubert'in bestelerinde birbirlerini öylesine tamamlamaktadırlar ki ortaya çıkan eser hem edebiyata hem de müziğe içkin eşsiz ve bağımsız bir yapıya dönüşmektedir.

Schubert'in Erlkönig Lied'i bu eşsiz ve bağımsız yapının varlığını ispatlar nitelikte belirgin işaretler içeren dikkat çekici eserlerden birisidir. Piyano eşliğinin hissettirdiği telaş ve heyecan duygusu, anlatıcının tanımlayıcı ve tarafsız yaklaşımı, babanın içindeki korku ve heyecana rağmen korumaya çalıştığı teskin ediciliği, çocuğun giderek yükselen yakarışları ve Erlkönig'in sinsi ikna girişimleri Schubert tarafından öylesine etkili bir biçimde işlenmiştir ki konuya tamamen yabancı bir dinleyici dahi yalnızca dinleyerek eserde anlatılan hikâyeye ve işlenen konuya dair kabaca da olsa bir fikir edinebilir.

Yapılan çalışmada Lied sanatı, Balad formu, Erlkönig hikayesinin ortaya çıkış ve edebi metne dönüştürülme aşamaları sonrasında Schubert tarafından bestelenmesi süreci ve eserde açıkça gözlemlenebilecek olan metin ve müzik

ilişkisi ele alınmıştır. Bu bağlamda, yapılan çalışma Schubert'in bestecilik tarzının hikâye anlatımında müzikal unsurları ne şekilde işlediğini ortaya koyan bir bakış açısı sunmaktadır.

Eserin incelenmesi, bilimsel ve sanatsal alandaki bilgi birikimine katkı sunmayı, Lied sanatına olan ilgiyi artırmayı ve yorumculara ifade yaklaşımlarını geliştirmeleri konusunda yol göstermeyi hedeflemektedir.

Gelecekte Lied formunda bestelenmiş eserlerin yazınsal ve müzikal düzlemde analizine odaklanan başka çalışmalar yapılması hem konuyla ilgili Türkçe alan yazına katkıda bulunacak hem de öğrenci ve profesyonel icracılara kaynak sağlayacak olması nedeniyle önemli görülmektedir.

Kaynakça

Birsel S., (1992). Goethe: Işık…Biraz Daha Işık. Broy Yayınları, İstanbul.

Bodur O.S., (2021). Lied Repertuvarında Goethe'nin Erlkönig Şiiri: Farklı Bestecilerin Erlkönig Liedlerinin Karşılaştırmalı Analizi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Boyd J., (1948). Notes to Goethe's Poems Vol.I (1749-1786). Basil Blackwell, Oxford.

Boyd D.J., (2016). Uncanny Conversations: Depictions of the Supernatural in Dialogue Lieder of the Nineteenth Century. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. University of Nebraska, Lincoln.

Coca, G., (2010). Musical Sensibility of the Baladic in the Lieds of Franz Schubert: Erlkönig, Op.1. Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Musica. 2. 145-157.

Cone E.T., (1974). The Composer's Voice. University of California Press, London.

Gauldin R., (2004). Harmonic Practice in Tonal Music. W.W.Norton & Company Inc., New York.

Gerould G.H., (1957). The Balad of Tradition. Oxford University Press, New York.

Gibbs C.H., (1992). The Presence of Erlkönig: Reception and Reworkings of a Schubert Lied. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Columbia University, New York.

Gibbs C.H., (1995). "Komm, geh' mit mir": Schubert's Uncanny Erlkönig. 19th-Century Music, 19(2). 115-135.

Hatten, R., (2008). A Surfeit of Musics: What Goethe's Lyrics Concede When Set to Schubert's Music. Nineteenth-Century Music Review. 5(2). 7-18. doi:10.1017/S1479409800003347

Hodeir A., (1992). Müzik Türleri ve Biçimleri (Çev.İ.Usmanbaş). İletişim Yayınları, İstanbul.

Ister E. & Martens F.H., (1928). Schubert's Lyric Style. The Musical Quarterly. 14(4). 575-595.

İlyasoğlu E., (2009). Zaman İçinde Müzik. 9. Basım. Remzi Kitabevi, İstanbul.

Kramer L., (1984). Music and Poetry. University of California Press, London.

Lester J., (1982). Model Analysis: Schubert, Erlkonig. In Harmony in Tonal Music: Chromatic Practices.

Maurer, B.T., (2011). Goethe's Erlköenig: A Poetic Drama at the Close of Day. Journal of the American Academy of Physician Associates (JAAPA), 24(2). 64-65.

Mimaroğlu İ., (1995). Müzik Tarihi. Varlık Yayınları, İstanbul.

Mooney K.E., (2021). Erlkönig: Goethe, Schubert, and Resurrecting the Son. College Music Symposium. 61(1). 33-42.

Pamir L., (1989). Müzikte Geniş Soluklar. Ada Yayınları, İstanbul.

Roig-Francollí M.A., (2020). Harmony in Context. McGraw-Hill Education, New York.

Sabar G., (2013). Liedler ve Ozanlar. Pan Yayıncılık, İstanbul.

Sherman, P., (2017). Where words leave off, music begins : A comparison of how Henry Purcell and Franz Schubert convey text through their music in the compositions Music for a while and Erlkönig. Yayınlanmamış Bağımsız Tez. Royal College of Music in Stockholm, Department of Classical Music.

Spitzer, M., (2010). Mapping the Human Heart: A Holistic Analysis of Fear in Schubert. Music Analysis. 29. 149-213.

Stein J.M., (1962). Was Goethe Wrong about the Nineteenth-Century Lied? An Examination of the Relation of Poem and Music. Modern Language Association (PMLA). 77(3). 232-239.

Taylor L., (2014). The Cultural Significance of Elves in Northern European Baladry. Yayınlanmamış Doktora Tezi. The University of Leeds.

Williams J.R., (1998). The Life of Goethe: A Critical Biography. Blackwell Publishers, New Jersey .

BÖLÜM III

J.S. BACH BMW 826, 2. PARTİTA CAPRİCCİO BÖLÜMÜNÜN TEMALARIN YERLEŞİMİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

J.S. Bach BMW 826, Partita no.2 Analysing The Capriccio Episode in Terms of The Placement of Themes

Gizem TANATAR

(Dr.), Anadolu Üniversitesi, Müzik Bölümü
E-mail: gizemgurkan@gmail.com
ORCID: 0000-0003-2030-7061

1. Giriş

Johann Sebastian Bach'ın *BMW 826* numaralı, do minör tonundaki 2. Partita'sının son bölümü olan "Capriccio", müzikal anlamda önemli bir esere işaret eder. Capriccio terimi, İtalyanca kökenli olup "geçici istek" ya da "ansızın akla gelen buluş" anlamına gelir. Müzikal terim olarak Capriccio, özellikle doğaçlama ya da ani duygu değişimlerine dayalı bir ifade şekli sunar ve bu eserde de bu karakter ön plandadır (Jones, 2013, s. 45). Bach'ın bu eseri hem armonik yapısıyla hem de teknik açıdan zorlayıcı bölümleriyle dikkat çeker. Eserin özellikle final bölümü olan Capriccio, barok dönemin form anlayışına meydan okuyan bir yaklaşıma sahiptir.

Capriccio'nun form yapısı, Bach'ın özgün bestecilik anlayışının bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Geleneksel barok süitlerinde yer alan *gigue* yerine yazılan bu bölüm, hızlı, yoğun ve virtüöz bir yapıya sahiptir (Marshall, 2010, s. 89). Bu özellikleriyle diğer dans formlarından ayrılır ve eserin dramatik yapısına katkıda bulunur. Bach, Capriccio'da daha serbest bir kompozisyon tekniği benimseyerek, füg formuna benzer bir yapı oluşturmuştur. Ancak, tam anlamıyla bir füg olmaktan ziyade, Capriccio fügü andıran kontrapuntal özellikler sergiler.

Eserin iç yapısındaki bu özgünlük, Bach'ın dönemine ait geleneksel formların dışına çıkma cesaretini gösterir. Capriccio hem fügsel bir yapı hem de teknik anlamda yüksek bir virtüözite gerektirir (Butt, 2018, s. 112). Bach, bu bölümde kontrapuntal unsurları ustalıkla kullanarak dinleyiciye hem melodik hem de armonik açıdan zengin bir deneyim sunar. Bununla birlikte, eserin ani duygu değişiklikleri ve hızlı geçişleri, Capriccio'nun dinamik ve dramatik yapısına önemli bir katkı sağlar.

Bach'ın 2. Partita'sındaki Capriccio, hem barok dönemin geleneksel müzikal formlarını sorgulayan bir yapıda hem de virtüöz bir final bölümü olarak dikkat çeker. Eser, barok süitlerinde yer alan *gigue* formuna alternatif olarak sunulmuş, fügsel özellikleriyle de müzikal form açısından yenilikçi bir yaklaşım sergilemiştir (Williams, 2003, s. 67). Bach'ın bu eseri, döneminin müzikal sınırlarını genişleten ve farklı müzikal ifade biçimlerini bir araya getiren bir çalışma olarak değerlendirilmektedir.

2.Barok Dönem ve J. Bach'ın Müzik Anlayışı

Rönesans ile Avrupa'da ortaya çıkan felsefi, toplumsal ve siyasi değişimlerin sanatı derinden etkilemesi, özellikle Barok dönem başta olmak üzere, tüm müzik dönemlerindeki gelişmeler üzerinde bir "domino etkisi" yaratmıştır. Bu etkiler, birbirini izleyen müzikal dönemlerin oluşumunda ve gelişiminde belirleyici olmuştur. 17. yüzyılda İtalya'da, dönemin en önde gelen bestecilerinden Claudio Monteverdi ile başlayan Barok müzik akımı, kısa sürede Avrupa'nın çeşitli bölgelerine yayılmış ve birçok ülkeyi etkisi altına almıştır. Saray aristokrasisinin desteği ve koruması altında gelişen Barok müzik, döneminin estetik anlayışını yansıtarak zenginleşmiştir. Sarayların himayesi sayesinde, bu dönemde pek çok ünlü besteci ve sanatçı yetişmiş, eserleriyle müzik tarihinde kalıcı bir yer edinmişlerdir. Barok dönem, yalnızca sanatsal ifade biçimleriyle değil, aynı zamanda bestecilerin kariyerlerine, saray kültürüne ve kilise müziğine olan etkisiyle de müzik tarihinin en etkili dönemlerinden biri haline gelmiştir. (Akdeniz, & Akdeniz, 2020, s. 41)

Barok dönem on yedinci yüzyıl ile on sekizinci yüzyılın ikinci yarısını içinde barındıran, başlangıcı yaklaşık olarak 1600'lere bitişi ise 1750'lere dayanan geniş bir zaman dilimini kapsayan (Ayday, 2023, s,15), genel olarak bolluğa, çeşitliliğe ve geçmiş dönemlerin bilgeliğine öykünen, estetik değer taşıyan bir dönemdir. Bu dönemin müziği, karmaşık polifonik yapıları, duygusal yoğunluğu ve geniş dinamik aralıkları ile dikkat çeker. Barok müziğinin

karakteristik özellikleri arasında kontrastlara dayalı güçlü dramatik anlatımlar, süslemeler ve zengin armonik yapılar bulunur (Burkholder, 2014, s. 342). Johann Sebastian Bach, bu dönemin en büyük temsilcilerinden biri olarak kabul edilir ve eserleri, Barok müziğin hem teknik hem de sanatsal açıdan zirveye ulaştığı bir noktayı işaret eder. Barok müzik, 1600'lü yıllarda ilk opera denemesi olan 'Dafne Operası' ile başlamış ve 1750 yılında Johann Sebastian Bach'ın ölümüne kadar sürmüştür (Akdeniz, Akdeniz, 2020, s. 3166).

J.S. Bach'ın müziği, Barok dönemin tipik özelliklerini en rafine şekilde yansıtır. Bach, özellikle kontrapuntal tekniklerin ustası olarak tanınır. Onun *Füg Sanatı* (*The Art of Fugue*) gibi eserleri, çok sesliliğin doruk noktası olarak kabul edilir (Williams, 2003, s. 45). Bach'ın eserlerinde hem kilise müziğinde hem de seküler eserlerinde yoğun bir dini ve felsefi derinlik bulunur. Barok dönemin tüm teknik özelliklerini barındırmakla birlikte, Bach'ın müziği, zamanının ötesinde bir duygusal ve entelektüel boyut taşır. Bu bağlamda, Bach'ın eserleri sadece döneminin bir ürünü değil, aynı zamanda evrensel bir müzikal mirastır.

Bach'ın en önemli özelliklerinden biri, müzikal formları geliştirmesi ve yenilemesidir. Barok dönemin süit, füg ve kantat gibi müzikal biçimlerini kullanırken, bu formları kendi sanatsal vizyonuna uygun olarak zenginleştirmiştir (Butt, 2018, s. 110). Örneğin, *Brandenburg Konçertoları* hem ritmik çeşitliliği hem de orkestra düzenlemeleri ile Barok konçerto formunun en mükemmel örnekleri olarak kabul edilir. Bach'ın müziğinde matematiksel bir düzenin yanı sıra, müthiş bir ifade gücü ve sanatsal yaratıcılık da görülür. Onun müziği, teknik mükemmelliği ve duygusal yoğunluğu bir araya getirerek, Barok müziğin sınırlarını genişletmiştir.

Barok dönemin müzik dünyasına kattığı en büyük isimlerden biri olan Johann Sebastian Bach, hem kendi döneminin müzik formlarını geliştirip yenilemiş hem de müziğe evrensel bir derinlik kazandırmıştır. Bach'ın müziği, Barok dönemin tipik özelliklerinin bir yansıması olmasının ötesinde, her döneme hitap eden zamansız bir nitelik taşır (Marshall, 2010, s. 75). Onun eserleri, Barok dönemi anlamak ve bu dönemin estetik ve sanatsal mirasını keşfetmek için bir rehber niteliğindedir.

J.S. Bach, Barok dönemin son büyük temsilcisi olarak, Klasik Dönem bestecilerini, özellikle Wolfgang Amadeus Mozart'ı kontrapuntal teknikleriyle derinden etkilemiştir. Mozart, bu dönemde birçok önemli müzikal unsuru kullanarak, Bach'ın çok seslilik anlayışını kendi klasik form anlayışıyla harmanlamış ve eserlerinde bu iki enstrümana belirgin bir rol vermiştir (Güncan, Ak, 2017, s.20).

3. Barok Dönem Kapriçyoları ve J.S.Bach

Barok dönemi müziği, 1600'lerin başından 1750'lere kadar süren bir süreçte, çeşitli müzikal formların doğuşuna ve gelişimine tanıklık etmiştir. Bu dönemde, *capriccio* olarak bilinen ve doğaçlama karaktere sahip müzikal eserler de önemli bir yer tutar. *Capriccio* terimi, İtalyanca kökenlidir ve "kapris", yani ani, özgürce doğan bir fikir veya istek anlamına gelir. Barok dönem bestecileri, bu serbest yapılı müzikal formu, geleneksel kurallardan daha bağımsız bir şekilde geliştirmişlerdir. Johann Sebastian Bach da bu formu ustalıkla kullanmış ve barok kapriçyolarına yenilikçi bir yaklaşım getirmiştir. Bach'ın *Capriccio on the Departure of a Beloved Brother*, bu türün en önemli örneklerinden biri olarak kabul edilir (Marshall, 2010, s. 103).

Barok dönemde kapriçyolar, genellikle serbest bir biçimde yazılan, çoğunlukla ani duygu değişimlerini ve doğaçlamayı ön plana çıkaran eserlerdi. Bu eserler, bazen tamamen füg gibi belirli bir forma dayansa da çoğu zaman katı kurallardan uzak, yaratıcı ve özgür yapıdaydı. Bach'ın kapriçyoları da bu gelenekle uyumlu bir şekilde, özellikle kontrapuntal yapıdaki zenginliği ve melodik çeşitliliği ile dikkat çeker. Bach, bu formda sadece teknik beceriyi değil, aynı zamanda yoğun duygusal ifadeyi de ön planda tutarak kapriçyolara dramatik bir derinlik katmıştır (Butt, 2018, s. 121). Bach'ın bu türdeki eserleri, diğer barok bestecilerin eserlerinden teknik açıdan daha karmaşık ve müzikal açıdan daha zengindir.

Bach'ın kapriçyolarında dikkat çeken bir diğer özellik ise, eserin formel yapısında fügsel unsurların yer almasıdır. Füg formu, çok sesli müziğin en karmaşık ve disiplinli formlarından biridir ve genellikle belirli bir tema etrafında gelişir. Ancak Bach, kapriçyolarında fügsel yapıları özgürce kullanarak, katı kurallara bağlı kalmadan, yaratıcı bir yaklaşım sergiler. Örneğin, *Capriccio in B-flat Major, BWV 992*, kardeşinin ayrılışını anlatan programatik bir eser olmasına rağmen, zengin kontrapuntal yapısı ile dikkat çeker. Bu özellikleriyle kapriçyolar hem teknik hem de duygusal açıdan Barok dönemin önde gelen müzikal formlarından biri haline gelmiştir (Williams, 2003, s. 87).

Barok dönemin kapriçyoları hem doğaçlamaya dayalı serbest yapısı hem de zengin kontrapuntal dokusu ile dönem müziğinde önemli bir yer tutmaktadır. Johann Sebastian Bach'ın bu forma katkısı, özellikle teknik becerisi ve yaratıcı yaklaşımıyla diğer barok bestecilerden ayrılmaktadır. Bach'ın kapriçyoları, virtüozite ile duygusal yoğunluğu birleştirirken, geleneksel müzikal formların ötesine geçen yenilikçi bir bakış açısı sunar. Bu nedenle, Bach'ın kapriçyoları

Barok dönem müziğinin sınırlarını genişletmiş ve kapriçyo formunu daha ileri bir noktaya taşımıştır (Jones, 2013, s. 72).

4. Johann Sebastian Bach'ın *BMW 826* Numaralı, Do Minör Capriccio'su

Johann Sebastian Bach'ın *BMW 826* numaralı, do minör tonundaki 2. Partita'sı, Barok dönemin dans süitleri arasında özel bir yer tutar. Bu eser, Bach'ın dans formlarına olan derin ilgisini ve bu formları geliştirme konusundaki yetkinliğini sergiler. Barok dönemin tipik süitlerinde yer alan Allemande, Courante, Sarabande ve Gigue gibi dans formları, Bach'ın bu eserinde de bulunmaktadır. Ancak eserin final bölümü olan *Capriccio*, geleneksel *Gigue*'in yerini alarak eserin yapısına hem teknik hem de dramatik anlamda farklı bir boyut kazandırır (Marshall, 2010, s. 97). Bu durum, Bach'ın geleneksel formlara olan bağlılığının ötesinde, müzikal yenilikçiliğini ve döneminin sınırlarını zorlayışını gösterir.

Bach'ın Partita'sında yer alan Capriccio, özgür bir yapı üzerine inşa edilmiştir. Bu bölüm, tematik gelişim açısından bir füg andırsa da tam anlamıyla bir füg formunda değildir. Bach, bu bölümde serbest kontrapuntal teknikler kullanarak çok sesli bir yapıyı ustalıkla işleyip eserin dramatik etkisini artırmıştır (Butt, 2018, s. 130). Fügsel özelliklere sahip olması, dinleyiciyi eserin yapısı hakkında yanıltabilir; ancak Capriccio, klasik füg kurallarına tam olarak uymaz. Yine de bu benzerlik, eserin yenilikçi yapısını ve Bach'ın form üzerindeki özgür yaklaşımını ortaya koyar.

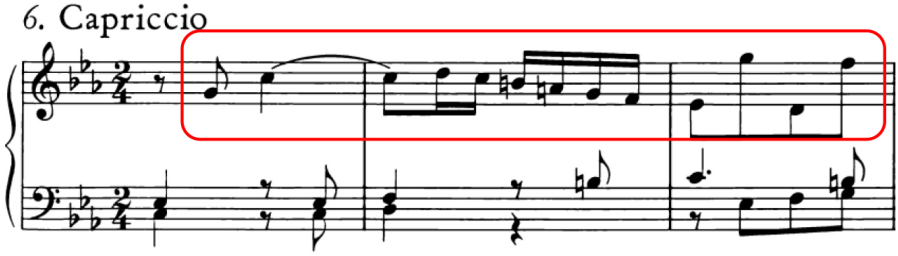
Capriccio, virtüöz bir yapıdadır ve yüksek teknik beceriler gerektirir. Bu bölümde kullanılan hızlı ve yoğun pasajlar, Bach'ın döneminin sınırlarını aşan bir virtüözite anlayışını yansıtır (Williams, 2003, s. 82). Capriccio'nun bu zorlu yapısı, eserin icrasını hem çalgıcı hem de dinleyici açısından heyecan verici bir hale getirir. Bach, bu bölümü sadece teknik bir gösteri alanı olarak değil, aynı zamanda yoğun bir duygusal ifade aracı olarak da kullanmıştır. Özellikle eserin ani duygu değişiklikleri ve hız geçişleri, Bach'ın müzikal ifade gücünü ve çeşitliliğini yansıtır.

Eserin son bölümü olan Capriccio'nun, Bach'ın yaratıcı dehasının bir yansıması olduğu söylenebilir. Bu bölüm, Barok dönemin sonlarına doğru gelişen daha serbest ve ifade açısından zengin müzikal form arayışlarının bir örneğidir. Capriccio'nun kontrapuntal yapısı ve hızla değişen karakteri, eseri dinamik ve zengin kılar. Aynı zamanda bu özellikler, Bach'ın müzikal sınırları

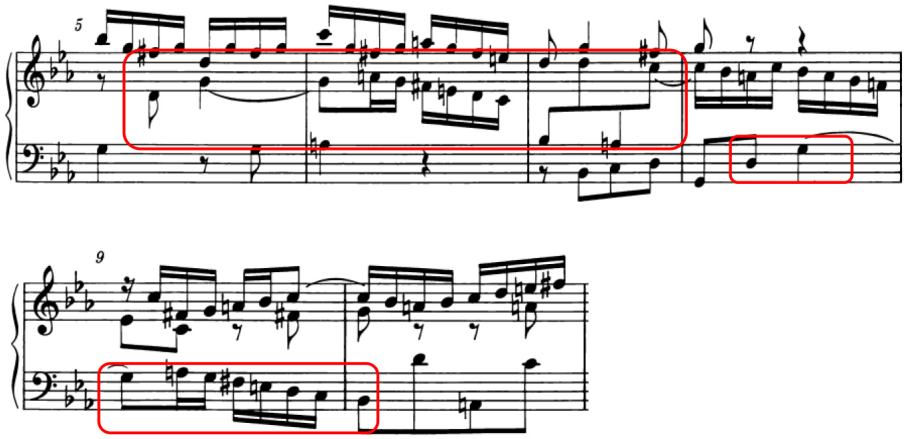
zorlayan, kalıplara sığmayan bir besteci olduğunu bir kez daha kanıtlar (Jones, 2013, s. 54). Bu nedenle, Capriccio hem Bach'ın sanatsal gelişimi hem de dönemin müzik formlarına getirdiği yenilikler açısından önemli bir eserdir.

5. Eserin Analizi

Do minör tonunda üç ölçülü temanın soprano partisinde sergilenmesi ile başlayan bölüm, temayı 5, 6 ve 7'nci ölçülerde orta partide, 8, 9 ve 10'uncu ölçülerde bas partisinde sunar.

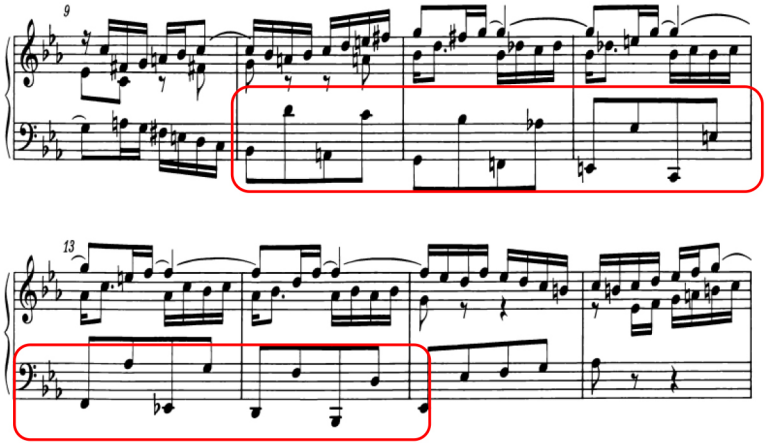


Şekil.1 J.S.Bach *BMW 826* 2. Partita, Capriccio, 1. Ve 3. Ölçüler



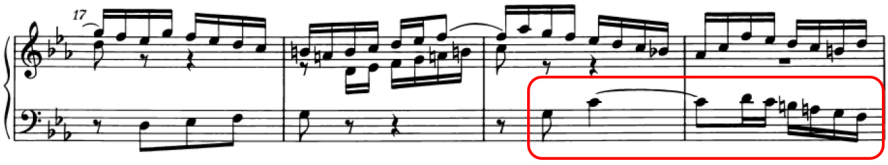
Şekil.2 J.S.Bach *BMW 826* 2. Partita, Capriccio, 5. ve 10. Ölçüler

Tema yapısal olarak üç figürden oluşur ve 10'lu aralıklardan oluşan üçüncü figür 11. Ve 14. Ölçüler arasında bas partisindeki yürüyüş ile kendini gösterir.



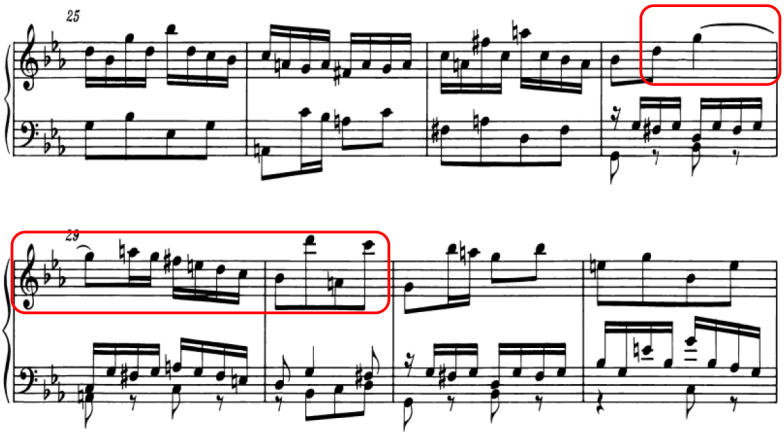
Şekil.3 J.S.Bach *BMW 826* 2. Partita, Capriccio, 9. ve 16. Ölçüler

19. ölçüde tema bu kez do minör tonunda bas partisinde duyulur.



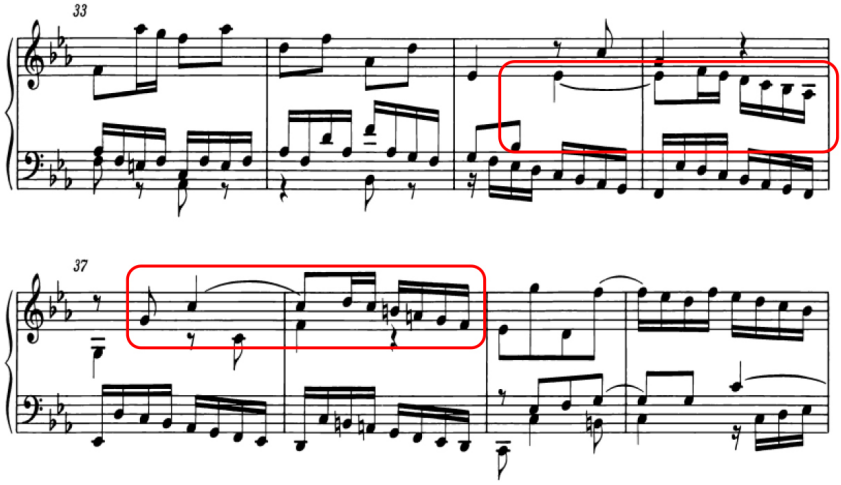
Şekil.4 J.S.Bach *BMW 826* 2. Partita, Capriccio, 17. ve 20. Ölçüler

28. ve 31. ölçüler arasında soprano partisinde duyulan tema devamında modülasyon ile mi bemol majör tonuna hareket eder.



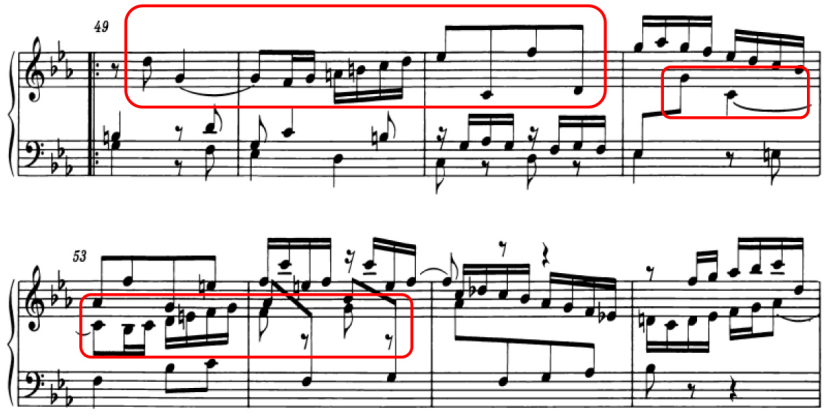
Şekil.5 J.S.Bach *BMW 826* 2. Partita, Capriccio, 25. ve 32. Ölçüler

35. ölçüde orta partide temanın ilk iki figürü görülür. 37. ve 39. ölçüler arasında do minör tonunda sergilenen temanın üç kez art arda gelen ilk iki figürünün oluşturduğu bir yürüyüş ilk kesiti sol majör tonunda sonlandırır.



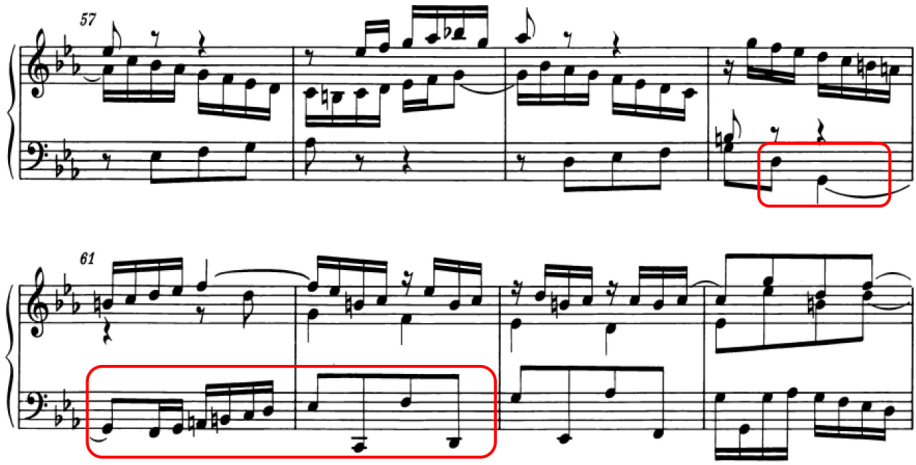
Şekil.6 J.S.Bach *BMW 826* 2. Partita, Capriccio, 33. ve 40. Ölçüler

Eserin ikinci yarısı sol majör tonunda başlar fakat bu kez ilk üç ölçüde soprano partisinde sunulan temanın tersine çevrilmiş versiyonu görülür. 52. ve 54. ölçüler arasında orta partide do majör tonunda duyulan tema,



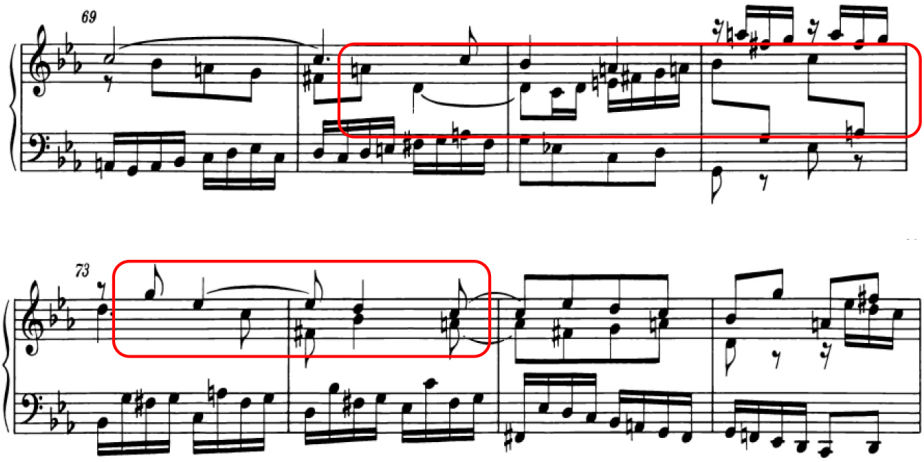
Şekil.7 J.S.Bach *BMW 826* 2. Partita, Capriccio, 49. ve 56. Ölçüler

60. ve 62. ölçüler arasında bas partisinde sol majör'e geri döner.



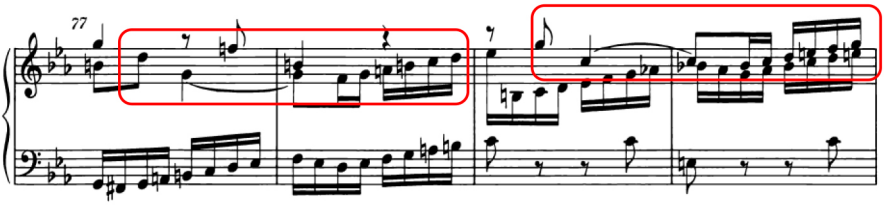
Şekil.8 J.S.Bach *BMW 826* 2. Partita, Capriccio, 57. ve 64. Ölçüler

70. Ve 72. Ölçüler arasında tema orta partide son kez üç figürünü bir bütün olarak duyurur. 73. Ve 74. Ölçülerde temanın ilk figürü iki kez kendini hatırlatır.



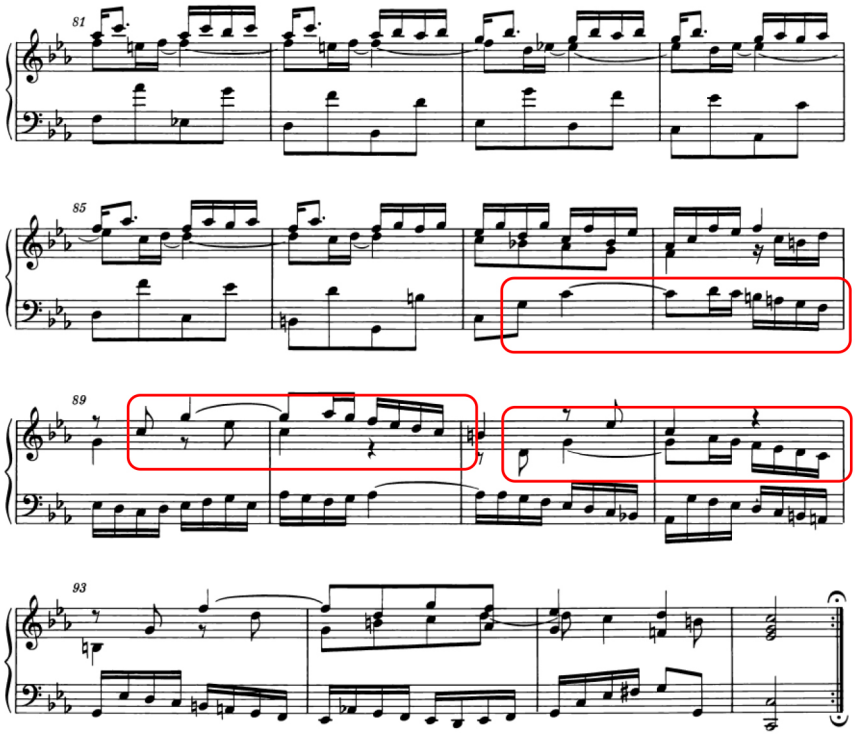
Şekil.9 J.S.Bach *BMW 826* 2. Partita, Capriccio, 69. ve 76. Ölçüler

Tema ilk iki figüründen oluşan yapıyla, 77., 78. ölçüde orta partide ve 79. ve 80. ölçüde soprano partisinde görüldükten sonra, üçüncü figürün oluşturduğu bas yürüyüşüyle eserin başındaki şekliyle do minör temaya geri dönülür.



Şekil.10 J.S.Bach *BMW 826* 2. Partita, Capriccio, 77. ve 80. ölçüler

Temanın üçüncü figürü bir kez daha kullanılmadan ilk iki figürün üç kez sunumuyla do minör tonda eser sona erer.



Şekil.11 J.S.Bach *BMW 826* 2. Partita, Capriccio, 81. ve 96. ölçüler

Capriccio temaların yerleşimi bakımından düzenli bir kurgulanma sunar, eserin iki kesiti de birbirine eşit ölçüdedir. Parmak numarası kullanımı eserin dinamik yapısı dolayısıyla oldukça önemlidir. Temaların özellikle orta partide geldiği bölümlerde iki ele bölünmesinden kaynaklı parmak numarası

yerleşimine önem verilmelidir. Temaların, özellikle her iki kesitin ortalarında partilerin yoğunlaşması dolayısıyla duyurulmasında sıkıntılar oluşabilir, parmak numaralarının yerleşimi bu açıdan da değerlendirilmelidir.

6. Sonuç

Besteci olarak J.S Bach, Barok döneminin çok sesli yapısının etkisiyle, birbirleriyle güçlü ilişkiler kuran küçük müzikal motifleri, büyük ve karmaşık yapıların içine ustalıkla yerleştirme konusundaki başarısı hem kendi döneminde hem de sonraki dönemlerde birçok besteciyi derinden etkilemiştir. Barok müziğin ayrıntılı kontrapuntal yapılarından ilham alan bu yaklaşım, eserlerine hem teknik hem de duygusal derinlik kazandırarak, müziğin sınırlarını genişletmiştir (Peker, 2021, s.574).

Johann Sebastian Bach'ın *BMW 826* numaralı, do minör tonundaki 2. Partita'sı hem müzikal yapısı hem de teknik zenginliğiyle barok dönemin önemli eserleri arasında yer alır. Eser, özellikle final bölümü olan *Capriccio* ile dikkat çeker ve Bach'ın yaratıcı dehasının bir yansıması olarak öne çıkar. Capriccio, geleneksel *Gigue* formunun yerini alarak, fügsel özellikler taşıyan ancak daha serbest bir yapıda yazılmış, virtüöz bir bölüm olarak eserin dramatik yoğunluğunu artırır (Butt, 2018, s. 132). Bu yapı, eseri sadece barok dönemin dans süitleri içinde değil, aynı zamanda Bach'ın yenilikçi müzikal yaklaşımları arasında önemli bir noktaya taşır.

Capriccio'nun özgür formu, Bach'ın kontrapuntal becerilerini sergileme imkânı verirken, aynı zamanda dinleyiciye derin bir duygusal etki bırakır. Bach'ın, bu bölümde geleneksel müzikal kurallardan uzaklaşarak daha özgür ve yenilikçi bir yol izlediği görülmektedir. Bu eserin icrası, müzikal ifade gücü ve teknik becerilerin bir araya gelmesini gerektirir (Jones, 2013, s. 56). Bu da Bach'ın sadece teknik anlamda değil, duygusal anlamda da müziğin sınırlarını zorlayan bir besteci olduğunu bir kez daha kanıtlar.

Bach'ın 2. Partita'sındaki Capriccio hem fügsel yapısı hem de virtüözitesiyle, geleneksel formlar içinde radikal bir yenilik olarak kabul edilir. Barok dönemin dans süitlerine kattığı bu yenilikçi yaklaşım, eserin tarihsel önemini artırır. Bach'ın bu eseri, sadece kendi dönemi içinde değil, sonraki dönemlerde de bestecilere ilham kaynağı olmuş ve müzikal form açısından sınırları zorlayan bir örnek teşkil etmiştir (Marshall, 2010, s. 101). Bach'ın Capriccio'su, müzik tarihindeki yerini yalnızca teknik yapısıyla değil, aynı zamanda müzikal ifade gücüyle de sağlamlaştırmıştır.

Sonuç olarak, Johann Sebastian Bach'ın *BMW 826* numaralı 2. Partita'sı, barok dönemin müzikal kalıplarına meydan okuyan yenilikçi bir eser olarak değerlendirilmektedir. Eserin final bölümü olan Capriccio, özgür yapısı, kontrapuntal zenginliği ve teknik zorluklarıyla hem besteci açısından hem de müzik tarihinde önemli bir yer tutmaktadır (Williams, 2003, s. 89). Bach'ın bu eseri, barok dönem süit formunu yeniden şekillendiren ve müzikal ifade açısından derin bir etkiye sahip olan bir başyapıt olarak kabul edilir.

Kaynakça

Akdeniz, A. Ö., & Akdeniz, H. B. (2020). *Barok Dönemi Bestecilerinden Arcangelo Corelli'nin Op. 5 No 12 "La Folia" Adlı Eserinin Keman Partisinin İncelenmesi.* International Journal Of Social And Humanities Sciences Research (Jshsr), 7(61), 3165-3179.

Akdeniz, H. B., & Akdeniz. A. Ö. (2020). *Johann Sebastian Bach'ın Ailesi, Yaşamı ve Füg Sanatının İncelenmesi.* Güzel Sanatlarda Akademik Çalışmalar. Livre de Lyon. S, 41)

Ayday, N. (2023). *Francesco Paolo Tomaso Supriani'nin Solo Viyolonsel için Bestelediği 12 Toccata Eseri Üzerine Bir İnceleme.* Müzikte Sanatsal Yaklaşımlar, Livre de Lyon, s.15-29.

Burkholder, J. P. (2014). *A History of Western Music* (9th ed.). W. W. Norton & Company.

Butt, J. (2018). *Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J.S. Bach*. Cambridge University Press.

Guncan, O., & Ak, I. (2017). *The Place of Piano and Clarinet in Wolfgang Amadeus Mozart's Solo and Chamber Music Pieces* [J]. Arts and Design Studies, 2017, 56 (0): 20, 25.

Jones, R. (2013). *The Creative Development of Johann Sebastian Bach: Music to Delight the Spirit*. Oxford University Press.

Marshall, R. L. (2010). *The Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, the Style, the Significance*. Schirmer Books.

Peker, R. P. (2021). *Robert Schumann'ın Müziğindeki Semboller ve Op. 2 Papillons'a Gizlenmiş Anlamlar.* International Journal Of Socıal Humanıtıes Scıences Research, 8(67), 565-575.

Williams, P. (2003). *The Organ Music of J.S. Bach*. Cambridge University Press.

BÖLÜM IV

"POLONAISE DE CONCERT" ÜZERİNDEN 19. YÜZYIL MÜZİĞİNE BİR BAKIŞ: YAZILI NOTANIN İCRACIYA SÖYLEDİKLERİ VE SÖYLEMEDİKLERİ

A Glance upon the Music of 19th Century through "Polonaise de Concert": Things Written Score can and can't Tell to the Performer

Hüseyin Bülent AKDENİZ & Irmak ACAR[2]

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

[2]Eskişehir, Türkiye, Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü/ Müzik Anasanat Dalı/ Yaylı Çalgılar Sanatta Yeterlik Programı,
E-mail: irmakacar@anadolu.edu.tr.
ORCID: 0000-0002-6269-0145

1. Giriş

Rönesans dönemiyle birlikte Avrupa'da meydana gelen siyasi, toplumsal ve düşünsel dönüşümler, sanatı derinden etkileyerek birbirini tetikleyen bir dizi gelişmeye yol açmıştır (Akdeniz & Akdeniz, 2020, s. 41). Bu süreçte, müzik alanında da bazı önemli besteciler öne çıkmış ve yeni akımların öncüsü haline gelmişlerdir (Tanatar, 2023, s. 59). 19. yüzyıl müziği de Romantizm hareketinin etkilerinin müziğe yansımasının bir sonucu olarak duygusal ifadenin müziğe aktarıldığı ve bu duygusal ifadenin enstrümancılıkta teknik virtüözite ile birleştiği bir dönem olarak öne çıkar. Romantizm bireysel duyguları, düş gücünü ön plana çıkaran ve rasyonalizme karşı doğanın üstünlüğünün önemini

vurgulayan bir düşünce hareketidir. Müzik tarihinde romantik dönem, 1814-1914 yılları arasındaki dönemi temsil etmektedir (Pekdemir, 2021, s. 555). Bu dönem aynı zamanda önceki dönemlerin aksine müzik yazısının performans sırasında hatırlatıcı bir rehber olmaktan çıkıp, duyulacak olan müziğin neredeyse bire bir ifadesinin yer aldığı, yoruma dair belirteçlerin besteci tarafından notaya eklenmeye başladığı, müzikal bilgi aktarımının sözel/duyuşsal alandan çok yazılı alana geçtiği de bir dönemdir. Tüm bunlara karşın, Romantik dönem müziklerinin birçoğunun yorumlamada, müzik yazısında hiç yer almayan birçok artikülasyonu gerektirdiğini gözlemlemek mümkündür. Bu sebeple doğaçlama geleneğinin yavaş yavaş terk edildiği, icracının yorumunun dahi bestecilerin nota üzerindeki direktifleriyle yönlendirilmeye başlandığı, icracıyla yazılı nota arasındaki alanın deyim yerindeyse "daraldığı" bir dönem olmasına karşın müzikte sözel/duyuşsal gelenek aktarımının terk edilmediğini, bestecinin niyetlerinin ancak bu gelenek aktarımı dolayımıyla tam olarak hayata geçirilebildiğini söylemek mümkündür. Bu bağlamda 19. yüzyıl keman repertuarının önemli eserlerinden biri olan Henryk Wieniawski'nin Op. 4 numaralı "Polonaise de Concert" isimli eseri, yazılı notanın sınırları ve icracının yorumlama özgürlüğü arasındaki ilişkiyi incelemek için ideal bir örnek olacaktır. Eser, hem Polonya halk müziği ve dansının unsurlarını hem de 19. yüzyılın virtüöz keman geleneğini bir araya getirir. Wieniawski, bu eserde yazılı nota aracılığıyla müzikal bir yapı sunar, ancak yazılı notaya bakıldığında, esere içkin olan anlamı ancak icracının Polonez müziğine dair müzikal geleneğe hâkim olmasına bağlı olarak hayata geçireceği bir yorumla ortaya çıkarabilecektir. Bu sebeple Op. 4 Polonaise de Concert, yazılı notanın icracıya söyledikleri ve söylemedikleri konusunda etkili bir örnektir.

Polonez, Polonya kökenli bir halk dansı olup 3/4'lük ölçüde, genellikle ağır ve aristokratik bir tarzda icra edilir. Başlangıçta bir halk dansı olmasına rağmen, klasik müzikte kendine yer bulmasının tarihi 16. yüzyıla kadar uzanır. 17. yüzyılda Polonyalı soyluların aslen sıradan halka ait olan bu dansı sahiplenip, onu sarayların rafine zevki ve kültürüne uyacak biçimde daha sofistike bir hale soktuğu görülür (Downes, 2001). Bununla beraber 18. ve 19. yüzyılda iki Polonya dansı olan Mazurka ve Polonez, müzikte "Polonyalılığın" sembolü haline gelmiştir (Dahlig-Turek, 2004). 19. yüzyılda Polonez, Fransız İhtilali'nin rüzgarıyla yeşeren Romantizm hareketinin canlandırdığı milliyetçiliğin de etkisiyle artık Avrupa'nın tüm aristokratik balo salonlarına taşınmış ve hem Polonya'nın ulusal kimliğini hem de Avrupa'nın müzikal ve kültürel sahnesindeki yerini temsil etmiştir (Brown, 2002, s. 157). Wieniawski'nin

Polonaise de Concert adlı eseri, bu dansın müzikal formlarını temel alırken, aynı zamanda teknik açıdan büyük beceri gerektiren bir yapı sergiler. Eser, yazılı notanın sağladığı yapı ile icracının dansın ruhunu ve enerjisini yansıtma zorunluluğu arasında bir denge kurmayı gerektirir.

Müzik tarihine hem besteci hem de müzik eleştirmeni olarak önemli katkılarda bulunan Henryk Wieniawski, klasik müziğin önde gelen figürlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Eserleri, özellikle teknik zorlukları ve lirik derinliği ile dikkat çeken Polonezleri, virtüözite ile duygusal ifadeyi birleştirerek müzikal gelişim açısından son derece önemli bir yer edinmiştir. Wieniawski'nin müzikal mirası, Polonya halk dansı olan polonezlerin zarif bir stilize biçimde sunulduğu bu eserlerde olduğu gibi, onun benzersiz müzikal vizyonunu ve yaratıcı dehasını günümüzde de canlı tutmaktadır (Yeşilli & Akdeniz 2024, s.532). Wieniawski'nin Polonaise de Concert eseri, romantik dönemin karakteristik özelliklerini taşır. En başta eser ulusçu bir düşünceyle, Wieniawski'nin kendi ulusuna ait bir halk dansından esinle yazılmıştır. Virtüözite odaklıdır, bir orkestra veya piyano eşliğinde kendini gösterecek solo keman için yazılmıştır, dolayısıyla denebilir ki bireyselcidir, aynı zamanda da burjuvazi ideallerinin zanaatkarlıktan çıkarıp sanatçı olarak yeniden konumlandırdığı müzisyen kimliğini yansıtır. Bir önceki yüzyılın sadelikçi, katı formlu klasizmine kıyasla hem form hem de müzikal ifade bakımından daha serbest ve özgürdür. Duygusal ve ifadeseldir de yine klasizme kıyasla Polonaise de Concert içerisinde birbirine zıt karakterde ve ifadelerde birçok müzikal cümle ve ifade ile karşılaşmak mümkündür. Zira bu dönemde besteciler, duygusal ifadeyi müzik yazısına aktararak ön plana çıkarmayı amaçlamışlardır. Ancak bu, yazılı notanın bir sınır mı yoksa bir rehber mi olduğu sorusunu da gündeme getirir. Yazılı notalar her zaman icranın tüm detaylarını iletemez; icracı eserin ruhunu yakalayabilmek için kendi sanatsal algısını ve deneyimini esere yansıtmalıdır (Rosen, 1998, s. 215). Bu da yazılı notanın icracıya söyledikleri ve söylemediklerini daha derinlemesine irdelemeyi gerektirir.

Polonaise de Concert gibi eserler, 19. yüzyıl müziğinin icracılar için sunduğu hem teknik hem de sanatsal zorlukları gözler önüne serer. Yazılı nota, eserin ana hatlarını çizer, yoruma ve artikülasyona dair de birçok belirteç barındırır. Buna rağmen müziğe içkin anlam, ancak icracının yorumuyla, müziğe vermek isteyeceği biçime dair yaptığı bir dizi artikülasyon ve seçimle ortaya çıkabilir. Burada devreye aktarımı duyuşsal alanda gerçekleşen bir dizi yorumsal gelenek ve stil bilgisi de girecektir. Polonez gibi ritmik ve stilize dans formlarında, icracının yazılı notayı bir rehber olarak kullanması, ancak aynı zamanda kişisel

ifade özgürlüğünü de koruması bu bakımdan elzemdir. Wieniawski'nin eseri, bu iki unsurun mükemmel bir dengesini sunarak hem bestecinin hem de icracının yaratıcı katkılarının buluştuğu bir platform yaratır.

2. Klasik Müzikte Romantizm Dönemi ve Wieniawski'nin Polonez Tarzı Keman Eserleri

Romantizm dönemi, müzik tarihinde 19. yüzyılda klasik form ve yapıların ötesine geçen, bireysel duyguların ve yaratıcı özgürlüğün öne çıktığı bir zaman dilimini temsil eder. Besteciler, bu dönemde daha önceki klasik dönem formlarını genişleterek, müzikal ifadeyi ve kişisel duygu aktarımını ön planda tutmuşlardır. Romantizm, özellikle bireyin iç dünyasını ve duygusal derinlikleri keşfetmeye yönelik bir estetik yaklaşım geliştirmiştir (Rosen, 1998, s. 101). Bu dönemin önemli bestecilerinden biri olan Henryk Wieniawski, keman repertuarına büyük katkılar sağlamış ve romantik virtüözitenin önde gelen temsilcilerinden biri olarak kabul edilmiştir. Wieniawski'nin eserleri, romantik dönemin karakteristik özelliklerini taşıyan yoğun duygusal içerik ve teknik zorluklar içerir. Özellikle polonez tarzı keman eserleri, Polonya›nın ulusal dansı olan polonezin müzikal formlarını keman repertuarına taşımış ve bu dansı romantik bir üslupla yeniden yorumlamıştır.

Polonez'i incelerken Wieniawski'nin kimliğini, Polonya halk müziğini göz önünde bulundurmak eseri anlamada aydınlatıcı olacaktır. Polonya halk dansları ve müziğinde, keman yıllarca en çok tercih edilen enstrümanlardan biri olagelmiştir (Higgins, 2016). Romantizm döneminde ulusal unsurların müzikte daha fazla yer bulmasıyla birlikte, Polonez de birçok bestecinin eserlerine ilham kaynağı olmuştur. Wieniawski'nin Polonaise de Concert, Op. 4 ve Polonaise Brillante, Op. 21 adlı eserleri, bu tarzın en bilinen keman örneklerindendir. Bunlarla beraber, Wieniawski'nin yine Polonya kültüründen ilham alan başka eserleri de bulunmaktadır. Örneğin Op. 19 numaralı 2 adet Mazurka'sı, kökenini Polonez'in yanı sıra Romantik dönemde popüler olmuş başka bir halk dansından alır. Bunun yanında yine "Kujawiak" adlı başka bir Polonya halk dansından esinlenerek yazdığı Op. 3 No. 2 Kujawiak adlı bir eseri de bulunmaktadır. Bu eserler, virtüöz tekniklerle süslenmiş olmakla birlikte, aynı zamanda Polonez'in geleneksel ritmik yapısını korur (Brown, 2002, s. 190). Wieniawski'nin polonezleri, sadece teknik beceriyi değil, aynı zamanda romantik dönemin duygusal yoğunluğunu da yansıtan parçalar olarak öne çıkar.

Wieniawski'nin Polonezleri, keman repertuarının virtüözite gerektiren eserleri arasında yer alır. Polonez formunun zarif ve ağırbaşlı ritmik yapısı, Wieniawski'nin teknik hünerleriyle birleşerek kemancılar için hem teknik bir meydan okuma hem de sanatsal bir ifade alanı yaratır. Örneğin, Polonaise Brillante, Op. 21, hızlı geçişler, çift ses teknikleri ve yüksek pozisyonlarda çalınan pasajlarla doludur. Bu teknik unsurlar, eserin karakteristik Polonez ritimleri ve melodik yapısı ile birleştiğinde, dinleyiciye hem Polonya halk dansının zarafetini hem de romantik dönemin virtüözlük idealini sunar (Taruskin, 2010, s. 278). Wieniawski'nin polonezlerinde yazılı nota, icracıya eserin teknik yapısını sunarken, aynı zamanda müzikal anlatımda büyük bir özgürlük alanı da bırakır.

Romantik dönemde bestecilerin eserlerinde ulusal temalara yer vermesi, aynı zamanda dönemin siyasi ve toplumsal olaylarının da bir yansımasıdır. Wieniawski'nin Polonya'ya duyduğu bağlılık, eserlerinde polonez gibi ulusal dans formlarını kullanmasıyla belirginleşir. Ancak Wieniawski'nin yansıttığı, halk dansının kendisinden ziyade, Fransız İhtilali sonrası yeni burjuvazinin salon kültürüyle gelişen ve yaygınlaşan Fransız salon müziğinin Polonya kültürüyle buluşmasının bir sonucudur (Higgins, 2016). Bu yeni, daha sofistike haliyle uluslararası etkiye sahip olan Polonez, bu dönemde sadece bir dans formu olarak değil, aynı zamanda Polonya'nın ulusal kimliğini ve özgürlük mücadelesini simgeleyen bir unsur olarak da görülmüştür. Bu bağlamda, Wieniawski'nin polonezleri, sadece müzikal bir form değil, aynı zamanda romantik dönemin ulusalcılık akımının bir parçası olarak da değerlendirilebilir (Stowell, 1999, s. 145).

Wieniawski'nin Polonez tarzı keman eserleri, Romantizm döneminin bireysel duygular ve ulusal kimlik temalarının müzikal ifadesini yansıtır. Yazılı notanın teknik detayları, icracılara eserin temel yapısını verirken, müzikal anlatımda büyük bir özgürlük tanır. Wieniawski'nin eserleri hem teknik zorlukları hem de duygusal derinliği ile romantik dönemin müzikal estetiğini mükemmel bir şekilde yansıtır ve keman repertuarında önemli bir yer tutar.

3. Romantik Dönemde Wieniawski'nin Müzik Yazısı, Müzikal Gelenek Aktarımı ve Performansı

Romantik dönemde müzikal yazı, performans ve duyuşsal/sözel yolla gelenek aktarımı arasında güçlü bir ilişki bulunmaktaydı. Müzik yazısı her ne kadar yoruma ve ifadeye dair birçok belirteç içeriyor da olsa, stile ve ifadeye

dair bilgi -hala- daha çok hocadan öğrenciye veya bir icracıdan diğerine sözel/duyuşsal yolla aktarıldığından notada yer almayan artikülasyonların kullanımı söz konusudur. Bir Polonya halk dansının önce Avrupa'da ve bugün artık tüm dünyada aynı geleneksel ifadelerle yayılabilmesinin sebebi de basılı notanın yaygınlaşmasından ziyade bu sözel/duyuşsal aktarım biçiminde saklıdır. Zira bir Romantik döneme ait bir Polonez'in nasıl duyulması, hangi vurgularla çalınması gerektiğinin bilgisi, bu müziği hiç duymamış birinin tek başına yazılı notada bulabileceği bir bilgi değildir. Stile dair bu bilgi, ancak duyuşsal/sözel gelenek aktarımıyla aktarılabilmektedir. Henryk Wieniawski, bu dönemin keman virtüözlerinden biri olarak, müziğinde romantik dönemin karakteristik özelliklerini barındırmış ve keman yazımında yenilikler getirmiştir. Wieniawski'nin eserleri, yazılı nota üzerinden müzikal geleneklerin aktarılmasında önemli bir rol oynar. 19. yüzyılda yazılı müzik, bestecinin müzikal fikirlerini icracıya iletmenin en temel yolu olarak kullanılsa da icra sürecinde bestecinin belirttiği notalar ötesinde, icracının yorumu ve katkısı da büyük önem taşımıştır. Wieniawski'nin müzik yazısı da bu süreci desteklemiş, icracıya hem teknik hem de sanatsal bir çerçeve sunarak geleneklerin sürdürülmesine ve geliştirilmesine katkıda bulunmuştur (Brown, 2002, s. 212).

Wieniawski'nin müzikal yazısı, teknik açıdan oldukça zorlayıcı olmakla birlikte, bu yazının arkasında romantik dönemin duygusal yoğunluğu da yer alır. Örneğin, Polonaise Brillante, Op. 21 gibi eserlerinde Wieniawski, teknik beceriyi ön planda tutarken, aynı zamanda bu beceriyi müzikal anlatımın hizmetine sunar. Yazılı nota icracıya ne çalması gerektiğini açık bir şekilde belirtirken, eserin duygusal derinliğini ve atmosferini icracının yaratıcı yorumuna bırakır. Bu durum, Romantik dönemin bestecilerinin sıkça başvurduğu bir yöntemdir; yazılı nota, müzikal yapıyı sağlar ancak eserin ruhunu yakalamak icracının yorum gücüne bağlıdır (Rosen, 1998, s. 253).

Wieniawski'nin eserleri, müzikal geleneklerin aktarımında da önemli bir köprü görevi görmüştür. 19. yüzyılda müzik, sadece yazılı notalar üzerinden değil, aynı zamanda ustalık sınıfları, konserler ve birebir öğrenme yoluyla da aktarılmaktaydı. Wieniawski, dönemin en büyük keman virtüözlerinden biri olarak, sadece kendi müzikal anlayışını değil, aynı zamanda daha önceki nesillerden öğrendiği gelenekleri de öğrencilerine ve dinleyicilerine aktarmıştır. Bu süreç, romantik dönemin icra geleneğinin sürdürülebilmesi açısından büyük bir öneme sahiptir. Wieniawski'nin eserleri, yazılı müzik ile geleneksel performans pratiklerinin nasıl bir araya geldiğini gösteren önemli örneklerdir (Stowell, 1999, s. 174).

Performansın yazılı nota üzerindeki etkisi de göz ardı edilemez. Romantik dönemde, icracılar eseri çalarken teknik becerilerini sergilemekle kalmaz, aynı zamanda eserin ruhuna kendi yorumlarını katarlardı. Wieniawski'nin eserleri, icracıların teknik hünerlerini sergilemelerine olanak tanırken, aynı zamanda onları yaratıcı yorumlara teşvik etmiştir. Bu durum, romantik dönemde müzikal yazının performansla birlikte yaşayan ve değişen bir unsur olduğunu gösterir. Wieniawski, eserlerinde yazılı notayı bir sınır olmaktan çıkararak, icracılara sanatsal özgürlük tanımış ve böylece müzikal geleneğin aktarımını daha dinamik bir hale getirmiştir (Taruskin, 2010, s. 321).

4."Polonaise De Concert" Op. 4'ün Yapısı

Henryk Wieniawski'nin Polonaise de Concert, Op. 4 eseri, Polonya'nın ulusal dansı olan polonez formunu temel alarak hem virtüöz hem de melodik açıdan zengin bir yapı sunar. Bu eser, Wieniawski'nin hem teknik ustalığını hem de Polonya halk müziğine duyduğu bağlılığı gözler önüne serer. Eserin yapısında belirgin şekilde hissedilen ritmik enerji ve dansın aristokratik karakteri, keman repertuarında önemli bir yer tutar. Polonez, genellikle ağır tempoda ve 3/4'lük ölçüde yazılır, bu da eserin majör ve minör bölümler arasında geçiş yapmasına olanak tanır. Bu geçişler eserin dinamik yapısını zenginleştirir ve icracıların eserin farklı bölümlerindeki teknik ve duygusal ifadeyi vurgulamalarını sağlar (Dahlig-Turek, 2004, s. 103).

Eserin başlıca teknik zorlukları arasında hızlı ve karmaşık yay hareketleri, geniş çift yaylı pasajlar ve melodik süslemeler yer alır. Özellikle eserin başında yer alan canlı ve enerjik tema, eserin ritmik yapısına dikkat çeker. Bununla birlikte, keman partisi boyunca yer alan geniş arpejler, akorlar ve süslemeler, icracının teknik becerilerini sergilemesine olanak tanır. Wieniawski'nin bu eserdeki teknik ustalığı, sadece kemanın teknik sınırlarını zorlamakla kalmaz, aynı zamanda icracının müzikal ifade gücünü de sınar (Fletcher, 2017, s. 120). Polonez formuna dayalı bu eser, romantik dönemin tipik özelliklerini taşır; duygusal derinlik, melodik yaratıcılık ve virtüözlük bu eserde bir araya gelir.

Eserin piyano partisi de en az keman partisi kadar teknik zorluklar barındırır. Piyano, sadece kemanı desteklemekle kalmaz, aynı zamanda melodik ve armonik yapıyı da güçlendirir. Eserde yer alan eşlik, özellikle ritmik açıdan karmaşık bölümlerde kemanın ön plana çıkmasını sağlar. Bu, icracılar arasında sıkça seslendirilen bir eser olmasının başlıca nedenlerinden

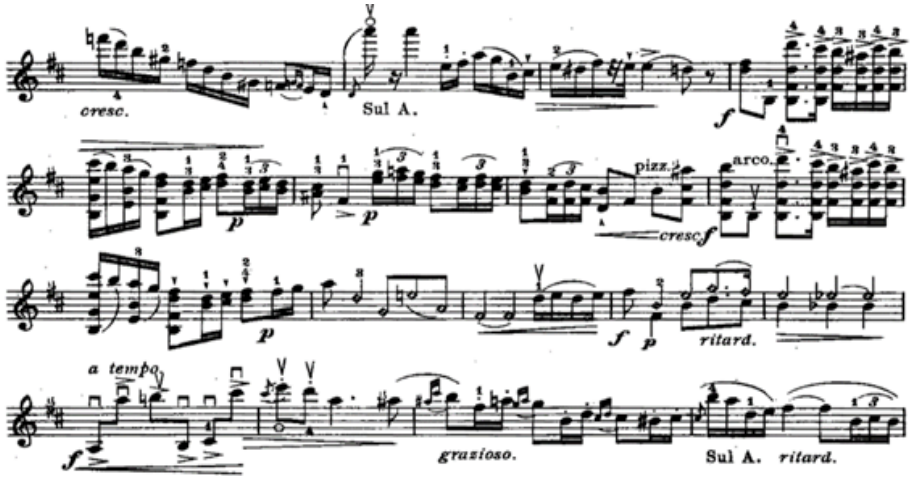
biridir. Fletcher (2017) eser hakkında şunları belirtir: "Wieniawski, Polonaise de Concert eserinde hem virtüöz kemancılar hem de piyanistler için teknik açıdan büyük bir meydan okuma sunmuş, aynı zamanda Polonya'nın ulusal kimliğini yansıtan bir müzikal form yaratmıştır" (s. 123). Bu bağlamda, eserin yapısı hem teknik beceri hem de duygusal anlatım açısından zengin bir içeriğe sahiptir.

Eserin bölümleri, tipik bir polonez formuna uygun olarak giriş, ana tema ve varyasyonlar halinde gelişir. Bu yapı, eserin enerjik ve ritmik yapısını korurken, aynı zamanda melodik çeşitliliği de artırır. Wieniawski, geleneksel polonez formunu kullanarak, eseri hem ulusal bir sembol haline getirmiş hem de evrensel bir klasik müzik repertuarı parçası yapmayı başarmıştır (Brown, 2002, s. 165).

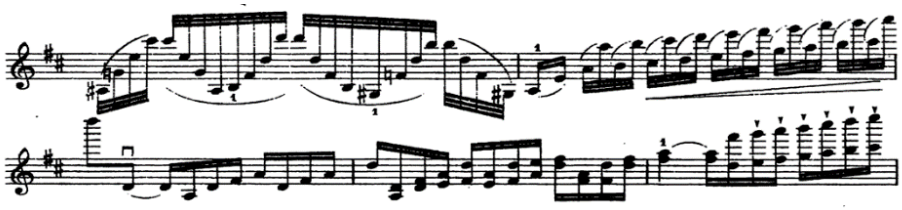
4.1. Teknik zorluklar ve virtüözite

Wieniawski'nin kişisel tarihine bakıldığında, çağının en başarılı keman virtüözlerinden biri olduğu görülecektir. Eğitimini Paris'te tamamlamış bir kemancı olarak Wieniawski, Fransız-Belçika ekolü keman tekniğinin en önemli temsilcisi haline gelmiştir. Kendisinin performanslarına tanık olan Vieuxtemps, Kreisler, Moser gibi çağdaşları, Wieniawski'nin vibrato, ton üretimi ve arşe tekniğini çağının ötesine taşıyan öncü rolünden bahsetmişlerdir. Wieniawski'nin kemancılığındaki bu ustalık, eserlerinde de zorlu teknik ve müzikal unsurlarda kendini gösterir. Bu sebeple Polonaise de Concert adlı söz konusu eseri de keman partisinde ileri düzeyde teknik ve yorumsal beceriler gerektirir. Özellikle eserin başındaki hızlı ve süslemeli pasajlar, kemancının arşe tekniği, hız kontrolü, hassas bir sol el hakimiyeti ve geniş yelpazeli bir vibrato kullanımını gerektirmektedir. Eserdeki legato, spiccato, detaché arşe tekniklerinin akorlarla, çift seslerle ve flageuletlerle bezeli pasajlarda ustalıkla kullanımı, eserin zorluk seviyesini artırmaktadır (Smith, 2020, s. 22). Bunun yanında, hızlı geçişler, pozisyon değişiklikleri ve değişken karaktere sahip müzikal temalar yorumcunun eseri icra ederken tam konsantrasyon sağlamasını, yaratıcı müzikal ifadelemeler kullanmasını ve müziğe anlam katmasını zorunlu kılmaktadır.

Eserde akorlardan oluşan pasajlar, flageulet'ler, onlu aralıkların da dahil olduğu çift sesli pasajların yanı sıra teknik hakimiyet gerektiren müzikal ifadeler de geniş yer tutmaktadır. Bunların bazı örnekleri Görsel 1 ve Görsel 2'de görülebilmektedir.



Görsel 1. *Akorlar, flageuletler, çift sesler ve dinamiklerin dahil olduğu bir kesit*



Görsel 2. *Oktav ve onlu çift seslerin yer aldığı bir pasaj*

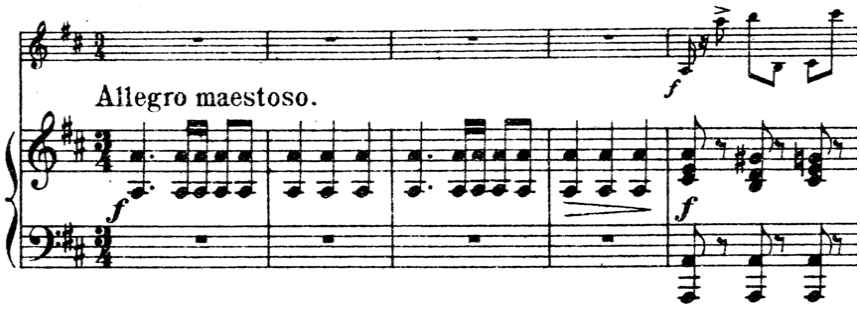
Teknik zorlukların açıkça görüldüğü bu tarz pasajların yanı sıra, Polonaise de Concert müzikal cümlelerin de yüksek teknik yetkinlik istediği bir eserdir. Lirik cümlelerin dengeli müzikal bir ifadeyle yansıtılabilmesi için serbest olduğu kadar müzikal cümlenin gereklerine göre çeşitlendirilmeye de müsait bir vibrato ve arşe kullanımı da gerekmektedir.

4.2. Melodik yapı ve form

Eserin temel melodik yapısı, 3/4'lük ölçü yapısıyla dans müziği olan Polonez formuna dayanmaktadır. Eserin daha ilk ölçüsünden Polonez dansının tipik ritmik yapısı görülebilmektedir (bkz. Görsel 3 ve Görsel 4).



Görsel 3. *Polonez dansının temel ritmik yapısı*



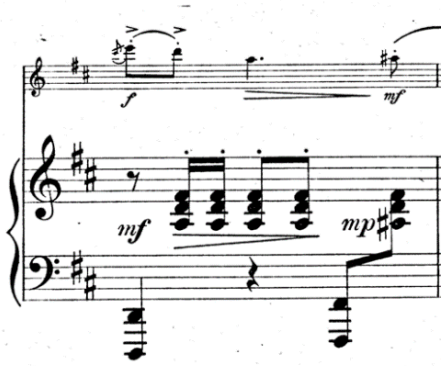
Görsel 4. *Polonaise de Concert, Op. 4'ün ilk ölçüleri*

Çoğu Polonez'de olduğu gibi Polonaise de Concert'in de kabaca A-B-A1 yapısına sahip üçlü formda yazıldığı söylenebilir. A ve B kısımları ikişer cümleden oluşan iki farklı tema olarak karşımıza çıkar. Bu iki tema karakter olarak birbirine zıt olacak şekilde kurgulanmıştır. A teması parlak, canlı, neşeli bir karaktere sahipken, B teması tam tersine lirik, hüzünlü, koyu bir melodidir. B temasının bitiminde yeniden gelen A1 teması, karakter olarak baştaki neşeli, canlı ve parlak karaktere dönmesinin yanında, ilk sefer duyulan A temasından biraz farklı bir biçimde seyreder ve eser ufak bir Coda ile son bulur. Bu eserde Wieniawski, Polonez formunu virtüöz keman teknikleriyle birleştirerek hem dansın karakteristik yapısını korur hem de eserin dinamik ve enerjik bir nitelik kazanmasını sağlar. Melodinin piyanoya eşlik eden kısmı ise hem kontrast yaratmakta hem de keman partisine destek olmaktadır (Jones, 2019, s. 46). Piyano, eserin genel yapısında sadece eşlikçi bir enstrüman değil, aynı zamanda ritmik ve melodik motiflerle önemli bir rol oynar.

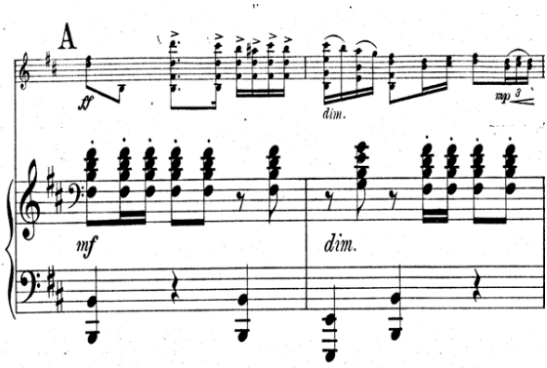
4.3.Eşlik partisinin rolü

Esasen orkestra ve solo keman için yazılmış olan Polonaise de Concert Op. 4'ün eşlik partisi piyano için de düzenlenmiştir. Bu sebeple piyano partisi, orkestra eşliğinin en önemli unsurlarını yansıtacak şekilde kurgulanmıştır. Eşlik partisi eserin keman partisiyle uyumlu bir şekilde ilerlerken, bazı bölümlerde bağımsız bir anlatım da sunar. A bölmesi ile B bölmesini birbirine bağlamak için son derece zarafetle eşlik partisi kullanılmıştır. Özellikle kemanın daha yoğun olduğu bölümlerde, eşlik partisi eserin akışını dengeleyen bir unsur olarak devreye girer. Bunların yanı sıra hangi temanın çalındığından bağımsız şekilde, eser boyunca eşlik partisi Polonez dansının tipik ritmik imzasını duyurmaya devam eder (bkz. Görsel 5, Görsel 6 ve Görsel 7), böylelikle eserin ritmik

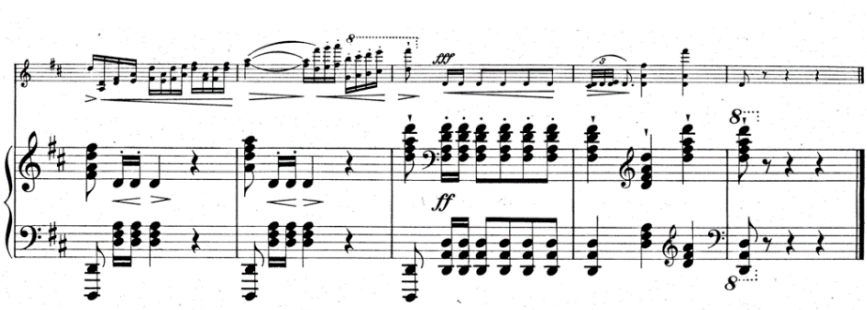
yapısını belirginleştirir ve bazı bölümlerde Polonez'in karakteristik 3/4'lük ritmini vurgular (Anderson, 2018, s. 87). Bu durum, eserin dans formunu daha belirgin hale getirir ve eşlik partisinin tamamlayıcı rolünü pekiştirir.



Görsel 5. *A bölmesinden ritmik motife dair bir kesit*



Görsel 6. *B bölmesinden ritmik yapıya dair bir kesit*



Görsel 7. *Eserin son ölçülerinden ritmik yapıya dair bir kesit*

4.4.Eserin icrasında duygusal ifade

Henryk Wieniawski'nin Polonaise de Concert, Op. 4 eseri, teknik virtüözite gerektirdiği kadar, yoğun duygusal ifade de barındıran bir yapı sunar. Eserin yorumları incelendiğinde, birçok icracının, notada yazılı olmayan tempo değişikliklerine ve artikülasyonlara yer verdiği gözlemlenmiştir. Bu durum, eserin müzikal içeriğinin yorumcunun kişisel anlayışı ve müzikal tecrübelerine göre zenginleştirildiğini göstermektedir. Özellikle, bazı yorumcuların eserde yer alan melodik pasajları daha etkileyici hale getirmek amacıyla tempoda kısmi yavaşlamalara (ritardando) veya hızlanmalara (accelerando) başvurduğu bilinmektedir (Fletcher, 2017, s. 112).

Görsel 8'de, kırmızı renkle işaretlenen notaların uzunlukları, icracıların notada yer almayan ancak performans sırasında sıklıkla kullandıkları yay artikülasyonlarını temsil eder. Bu artikülasyonlar, yay hareketlerinin uzunluk ve hızındaki değişikliklerle elde edilen farklı ifadeleri vurgulamaktadır. Bu bağlamda, yaygın olarak kullanılan ancak notaya yazılmamış bu değişiklikler, eserin karakteristik duygusal yoğunluğunu artıran bir unsur olarak öne çıkar. Aynı şekilde, yeşil renkli oklar tempoda yapılan kısmi yürüyüşleri (rubato) simgelerken, bu teknik de yorumcunun esere kişisel bir dokunuş katmasına olanak tanır. Tempo esnekliği, özellikle romantik dönemde bestecilerin eserin ruhunu daha özgür bir şekilde ifade etmeleri için sıkça kullanılan bir tekniktir (Brown, 2002, s. 162).

Koyu mavi daireler, notada zaten belirtilmiş olan ifadeleri gösterirken, açık mavi ile yazılmış ibareler ise notada yer almayan ancak performans sırasında sıkça kullanılan benzer müzikal ifadeleri işaret etmektedir. Bu ibareler, icracının eserin yazılı notasında bulunmayan ancak müzikal anlatımı güçlendiren unsurları performansa dahil ettiğini göstermektedir. Mor renkli puandorglar ise duraksamaları sembolize eder. Bu duraksamalar, genellikle cümle sonlarında veya önemli geçiş noktalarında icracı tarafından müzikal cümlelerin vurgulanması amacıyla tercih edilir (Dahlig-Turek, 2004, s. 89).

Wieniawski'nin Polonaise de Concert eseri incelenen edisyonlarda genellikle bu tür eklemelere rastlanmamış olması, müzik yazısının sınırları ile icracının yorumlama özgürlüğü arasındaki ince çizgiyi ortaya koyar. İcracılar, eserin yazılı notasına bağlı kalsalar da, eserin içsel ruhunu ve halk müziği kökenlerini doğru bir şekilde yansıtmak için performanslarına kişisel dokunuşlar eklerler. Bu da Wieniawski'nin müziğinde yazılı olmayan, ancak gelenekten ve duygusal ifadeden doğan bir yorumlamanın ne denli önemli olduğunu gösterir (Fletcher, 2017, s. 115).

Görsel 8. Polonaise de Concert, notada yer alan ve almayan artikülasyon ve ifadeler

Eserin bütününde de Görsel 8'de yer alanlara benzer, yazılı notada aslında bulunmayan hızlanmalar ve yavaşlamaların, arşe artikülasyonlarının, nefeslerin ve duraklamaların yer aldığı fark edilmektedir. Bununla beraber bu duraklamaların ve arşe artikülasyonlarının neredeyse tüm yorumcular tarafından birbirine son derece yakın biçimlerde kullanıldığı da gözlemlenmektedir. Notada hiç yer almamasına karşın evrensel denecek denli yaygın biçimde yorumcular tarafından benzer artikülasyonların ve ifadeleme biçimlerinin tercih edilmesi, Polonez halk dansına ve bu eserin yorumuna dair bilginin yazınsal aktarımla değil, bir icracıdan diğerine duyuşsal/sözel aktarımla geçtiğinin bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

Müzik yazısının yoruma dönük belirteçler içermesi ile gelenek aktarımıyla öğrenilen stil bilgisinin kesişiminde yorumcuya kalan alanın daraldığı sanılabilir. Ancak eserin birbirine zıt karakterde iki temadan oluşan yapısı, serbest müzikal karakteri ve Romantik dönemin genişleyen teknik ve müzikal dağarcığı, yorumcunun eseri icra ederken geniş bir duygusal yelpazeyi ifade etmesine olanak tanımaktadır. Eserin yazıldığı dönemin, vibrato tekniğinin bugün anladığımız anlamıyla kullanılmaya başlandığı ilk dönem olduğu ve Wieniawski'nin bu tekniği zamanının ötesinde bir seviyeye taşıdığı göz önünde bulundurulduğunda, eserin çok renkli yorum ve ifadelere imkân tanıdığı daha iyi anlaşılacaktır (Brown, 199, s. 549). Kemanın esnek ve dolgun sesi, eserin lirik bölümlerinde dramatik ve duygusal bir yoğunluk kazanır (Parker, 2021, s. 32). Zıt karakterdeki A bölmesinde ise son şekline görece yeni kavuşmuş olan Tourte arşenin tanıdığı yeni teknik imkanlarla alabildiğine parlar. Bu da eserin genel karakterine önemli bir derinlik katmaktadır.

4.5. Eserin keman literatüründeki yeri

Henryk Wieniawski'nin Polonaise de Concert, Op. 4 eseri, keman repertuarında hem teknik hem de müzikal açıdan önemli bir yer tutar. Eser, virtüözite gerektiren pasajları ve derin duygusal ifadeleriyle özellikle profesyonel kemancılar için büyük bir meydan okuma sunar. Polonez formuna dayanan bu eser, Polonya halk müziği unsurlarını içermesiyle dikkat çeker ve bu sayede ulusal kimliği vurgularken, aynı zamanda geniş bir uluslararası dinleyici kitlesine de hitap eder. Wieniawski'nin teknik açıdan ustalık gerektiren bu eseri, sadece kemancılar için değil, aynı zamanda piyanistler için de oldukça zorlu bir yapıya sahiptir. Eserdeki piyano partisi, kemana eşlik etmekle kalmayıp,

müziğin bütünlüğünü sağlayan önemli bir bileşen olarak eserin genel yapısına katkıda bulunur (Fletcher, 2017, s. 104).

Keman literatüründe bu eserin önemli olmasının başlıca nedenlerinden biri, virtüöz keman repertuarındaki teknik zenginlik ve çeşitliliktir. Wieniawski, kemanın hem melodik hem de teknik kapasitesini maksimum düzeyde kullanarak, icracıya hem parmak hakimiyeti hem de yay kontrolü konusunda zorlu bir sınav sunar. Eser, hızlı çift yay hareketleri, akorlar, arpejler ve çeşitli süslemeler içermekte olup, icracıdan hem teknik ustalık hem de müzikal duyguyu aynı anda ifade etme yetisi bekler. Bu yüzden Polonaise de Concert, konser programlarında sıklıkla yer bulan bir eserdir ve hem kemancılar hem de izleyiciler için etkileyici bir performans fırsatı sunar (Fletcher, 2017, s. 106).

Wieniawski'nin eseri, Polonya müziği ile Batı Avrupa klasik müzik geleneği arasında bir köprü kurar. Polonya halk müziği ve dansından aldığı ilhamla ulusal bir tını yakalayan Polonaise de Concert, klasik müzik sahnesinde de evrensel bir kabul görmüştür. Bu durum, eserin sadece Polonya ulusal kimliği ile sınırlı kalmayıp, aynı zamanda Avrupa ve dünya sahnelerinde sıkça seslendirilmesine yol açmıştır. Fletcher'ın (2017) belirttiği üzere, eserin uluslararası alandaki popülerliği, Wieniawski'nin halk müziği motiflerini virtüöz bir yaklaşımla birleştirerek klasik müzik repertuarına kazandırmasından kaynaklanmaktadır (s. 108). Bu nedenle Polonaise de Concert hem keman literatürünün hem de genel müzik repertuarının önemli bir parçası olarak kabul edilmektedir.

5. Sonuç

Fransız İhtilali, toplum için sosyal, ekonomik ve siyasi alanlarda olduğu gibi, sanat ve kültür alanlarında da derin etkiler yaratmıştır. Bu anlamda insanlık tarihi için önemli dönüm noktalarından biri olarak kabul edilmiştir. Romantik dönem, duygusal ifadenin vurgulanmasına büyük önem vermiştir. Fransız İhtilali sırasındaki dramatik olaylar, bestecilerin daha yoğun ve duygusal eserler bestelemelerine sebep olmuştur. Bu dönemde, Henryk Wieniawski gibi besteciler de eserlerinde bu yoğun duygusal ifadeyi ön plana çıkararak, dönemin ruhunu müzikal eserlerine yansıtmışlardır (Çelik, 2023, s.2497).

Henryk Wieniawski'nin Op. 4 Polonaise de Concert eseri, 19. yüzyılın Romantik dönemin önemli bir temsilcisi olarak hem müzik yazısının sınırlarını hem de icracının yorumlama özgürlüğünü ele almak için ideal bir örnektir. Eserin yazılı notasındaki müzikal işaretler ve teknik zorluklar, icracının yorumlamasında önemli bir rehber görevi görse de Polonez dansının

karakteristiği olan ağır ve aristokratik ruhun icraya yansıtılması, icracının bu müzikal geleneklere olan hakimiyetiyle mümkündür. Wieniawski, bu eserde yazılı notanın sınırlarını zorlayarak icracıya hem teknik beceri hem de duygusal anlatım arasında bir denge kurma fırsatı sunar. Bu bağlamda, Op. 4 Polonaise de Concert, yazılı müziğin icracıya söyledikleri kadar söylemediklerini de dikkate alan bir performans anlayışı gerektirir.

Romantik dönemde müziğin ulusal kimliği ve duygusal derinliği ön plana çıkarken, Wieniawski'nin Polonez'i, Polonya'nın ulusal dansını bir virtüözite eseri olarak yeniden yorumlar. Bu eser, icracının sadece teknik ustalığını değil, aynı zamanda müziğin ruhunu ve özünü aktarabilme yeteneğini de test eder. Sonuç olarak, Polonaise de Concert, 19. yüzyıl keman repertuvarında, yazılı müziğin sınırları ve icracının sanatsal özgürlüğü arasındaki ilişkinin başarılı bir örneğidir.

Kaynakça

Akdeniz H. B., & Akdeniz, A. Ö. (2020) *Johann Sebastian Bach'ın Ailesi,Yaşamı ve Füg Sanatının İncelenmesi.* Güzel Sanatlarda Akademik Çalışmalar, Livre de Lyon, s. 41

Anderson, M. (2018). *Virtuoso Piano Accompaniment in 19th Century Concertos.* Music Studies Press.

Brown, C. (2002). *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*. Oxford University Press. S.157-190.

Çelik, D. (2023). *"Fransız İhtilali'nin Ardından Operada Romantik Dönem ve İhtilalden Esinlenen Operalar,*"JSHSR, vol.10, no.99, pp.2496-2504, 2023.

Dahlig-Turek, E. (2004). *The Origins of Polish Rhythms. ACADEMIA. The magazine of the Polish* Academy of Sciences, 26-27.

Downes, S. (2001). *Polonaise.* Grove Music Online. Erişim tarihi: 28 Eylül 2024URL:https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022035.

Fletcher, R. (2017). *The Evolution of Polonaise in Romantic Violin Literature*. Journal of Musicology.

Higgins, L. (2016). *Wieniawski's Contribution To The Culture Of Expression: Understanding The Aesthetics Of Violin Music In The Nineteenth Century.* Sydney, Avustralya: University Of Sydney.

Jones, T. (2019*). Polish Dance Forms in Wieniawski's Compositions.* Polish Music Review.

Parker, S. (2021). *Emotional Expression in Romantic Violin Works.* String Music Quarterly.

Peker, R. P. (2021). *Robert Schumann'ın Müziğindeki Semboller Ve Op. 2 Papillons'a Gizlenmiş Anlamlar*. International Journal Of Socıal Humanıtıes Scıences Research, 8(67), 565-575.

Rosen, C. (1998). *The Romantic Generation*. Harvard University Press, s. 101-215.

Stowell, R. (1999). *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge University Press.

Tanatar, G. (2023). *Sembolizm Ekseninde Claude Debussy'nin "Les Sons Et Les Parfums Tournent Dans L'air Du Soir" Sesler Ve Kokular Dönüyor Akşam Havasında Prelüdünün Analizi.* Güzel Sanatlarda Güncel Araştırmalar. Livre de Lyon. S, 59.

Taruskin, R. (2010). *The Oxford History of Western Music:* Music in the Nineteenth Century. Oxford University Press, s.278-310

Smith, J. (2020). *Advanced Violin Techniques and Their Application in Wieniawski's Works.* Violin Performance Journal.

Stowell, R. (1999). *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries.* Cambridge University Presss, s.145.

Yeşilli, H., & Akdeniz, A. Ö. (2024*). Robert Schumann'ın Obua ve Piyano İçin Bestelediği Op. 94 "Üç Romans" Adlı Eserinin Analizi.* International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR), 11(104), 519-533.

BÖLÜM V

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE UZZAL MAKAMI

From Past to Present: Uzzal Maqam

Mesude Elif GÜNGÖR SARIKAYA[1]

[1]*(Mis. Öğr. Elemanı), Eskişehir, Türkiye, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı / Müzik Bölümü / Piyano Anasanat Dalı / Arp Sanat Dalı*
E-mail: elifgungorsarikaya@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6330-6910

1. Giriş

Türk müziği, tarih boyunca pek çok makam ve dizi yapısını içinde barındırmış, zamanla bazıları değişime uğrayarak günümüze kadar ulaşmıştır. Bu değişimlerin önemli örneklerinden biri olan Uzzal makamı, farklı dönemlerde farklı tanımlamalar ve kullanımlarla gündeme gelmiştir. Uzzal makamı Klasik Türk Müziği geleneğinde köklü bir yere sahip olmasına rağmen zaman içinde hem teorik hem de icra açısından çeşitli dönüşümlere uğramıştır. Bu bağlamda, Sistemci Okul'da özellikle Uzzal makamı dikkat çekici bir biçimde incelenmiştir. Sistemci Okul'a göre Uzzal makamı, dügahtan başlayarak hüseyniye kadar devam eden bir beşli ile tanımlanır ve bu beşli dizide dik kürdi perdesi yer almazken, segâh perdesi bulunur (Arel, 2023). Ancak, zamanla bu dizinin yapısı da değişime uğramış, Uzzal makamının dizisi günümüze uygun hale getirilmiştir. Sistemci Okul'un tanımladığı hicaz dizisi ile Uzzal makamı arasında belirgin bir yakınlık görülmemektedir. Bu durum, hicaz dizisinin ve Uzzal makamının tarihsel süreçteki farklılaşmasını ortaya koymaktadır.

Bu bağlamda, Uzzal makamının klasik dönemden modern döneme kadar geçirdiği değişimler incelendiğinde, dizinin bazı oranlarının ve perdelerinin zaman içinde değişim gösterdiği görülmektedir. Günümüzde Uzzal makamı, orijinal formuna sadık kalınarak icra edilmeye devam edilse de geçmişteki

teorik yaklaşımlardan farklı olarak daha esnek bir biçimde kullanılmaktadır (Kılınç, 2021). Özellikle makamın melodik yapısında, performans esnasında değişen oranlar ve modernize edilen dizi yapısı, Türk müziği teorisyenleri tarafından dikkatle incelenmiştir. Bunun sonucu olarak, Uzzal makamı hem tarihi kökenlerine sadık kalmakta hem de icra edilen modern müzik yapısına adapte olmaktadır.

Kantemiroğlu (1673-1727) Sistemci Okul'un görüşüne sadık kalarak segâh perdesini değiştirmemiş ve dik kürdi perdesini hemen kullanmamıştır. Bu durum III. Sultan Selim Han devrine kadar devam eden eserlerde de görülmektedir.

Uzzal dizisi, dügah üzerine kurulu uzzal beşlisi ve üzerine bir uşşak dörtlüsünün hüseyni üzerine eklenmesiyle meydana gelir. Uzzal eski zamanlardan itibaren az kullanılan bir makamdır ve bu makamda bulunan eser sayısı azdır. (Kutluğ, 2000, 182-183) Makam inici-çıkıcı olarak seyreder. Bu çalışmada 17. Yüzyıldan günümüze kadar olan Uzzal makamının tanımı ve gelişimi incelenmiştir.

2. Uzzal Makam Tarifleri

Uzzal makamı, Türk müziğinde tarih boyunca çeşitli tariflere tabi tutulmuş, farklı dönemlerde farklı açılardan ele alınarak incelenmiştir. Klasik Türk müziği geleneğinde Uzzal, hicaz ailesine mensup bir makam olarak kabul edilmektedir. Uzzal makamı, dügahtan başlayıp hüseyni perdesine kadar devam eden bir diziyle tarif edilir. Bu dizide, dik kürdi perdesi bulunmazken, segâh perdesinin yer aldığı görülmektedir (Arel, 1993). Sistemci Okul'a göre Uzzal, hicaz makamı ile benzerlik göstermeyen bir yapıdadır ve bu yaklaşım, günümüzde bazı farklılıklarla birlikte devam etmektedir (Öztürk, 2018). Zaman içinde Uzzal makamı üzerinde yapılan icra değişiklikleri, makamın hem melodik hem de teorik yapısında belirgin etkiler yaratmıştır. Günümüzde Uzzal makamı, klasik formunu korumakla birlikte bazı modernize edilmiş versiyonlarıyla icra edilmektedir (Kılınç, 2021).

15. yüzyıl'da Uzzal makamı tarifleri genelde uyum içindedir. Hızır Bin Abdullah'a göre;

"*Hüseyni agaze eder, Hicaz yüzünden dügâh karar ider*"

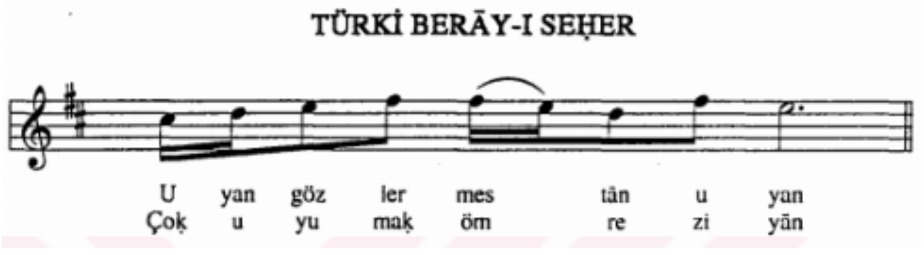
Bedr-i Dilşad ise;

"*Eğer dilersen bilesin,*
Bunu bilmek keka hoş bulasın,
Hüseyni'den Dügah agaz edip git,
Hicaz hanesinde in karar et."

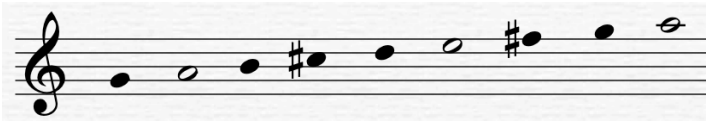
Bu tarifteki Hüseyni'den "dügah agaz edip git" ifadesi 'hüseyni' ezgi yapısı şeklinde bir başlangıca işaret ediyor olabilir. İki tarifteki ortak bilgi, Uzzal makamının hüseyni ezgi çekirdeğiyle başlayıp, hicaz ezgi çekirdeği ile bitiyor olmasıdır (Güray, Bayraktar 2021: 42).

Ali Ufki Bey, 17. yüzyılda Osmanlı müziği alanında önemli bir müzikolog ve besteci olarak dikkat çeker. Aslen Polonya kökenli olan Ali Ufki, Osmanlı sarayında müzisyen olarak görev yapmış ve Türk müziğini Batı müzik notasıyla kaydeden ilk isimlerden biri olmuştur. Onun notaya aldığı eserler, Osmanlı müzik mirasının belgelenmesinde önemli bir yere sahiptir. Özellikle Uzzal makamı üzerine yaptığı çalışmaları, dönemin müzik teorisi ve icra pratiği hakkında değerli bilgiler sunar. Uzzal makamı, Hicaz dizisinden türemiş olup, kendine özgü bir seyir ve perdeler arası geçişlere sahiptir. Ali Ufki'nin eserlerinde, Uzzal faslı içerisinde yer alan 12 eserin 11'inin Uzzal makamı ile adlandırıldığı, ancak bir eserin Nişabur makamına ait olduğu görülmektedir. Nişabur makamlı eserin bu fasıl içinde yer almasının nedeni, MSS'nin yanlış mizanpajı olarak açıklanmaktadır (Cevher, 1995).

Ali Ufki'nin Uzzal makamı içerisinde ele aldığı eserlerde dikkati çeken bir diğer özellik, Hicaz Uzzal makamının seyir yapısına uygun olmalarına rağmen, dizek başındaki bazı değiştiricilerin eksik olmasıdır. Örneğin, bugünkü Hicaz makamını oluşturan önemli unsurlardan biri olan dik kürdi sesi belirtilmemiştir. Dizek başına yalnızca çargâh ve acem için dört komalık diyez işareti konulmuştur (Cevher, 1995). Bunun yanı sıra, Uzzal makamı ile hüseyni perdesi arasındaki ilişkiler de eserlerde dikkat çekmektedir. Özellikle "Türki Beray-ı Seher" ezgisi, hüseyni ve uzzal perdeleri arasındaki geçişin belirgin olduğu bir örnek olarak gösterilmektedir (Güray & Bayraktar, 2021: 42). Ali Ufki'nin bu yaklaşımları, dönemin müzik teorisi ve icra yöntemlerini anlamak için önemli ipuçları sunmaktadır.

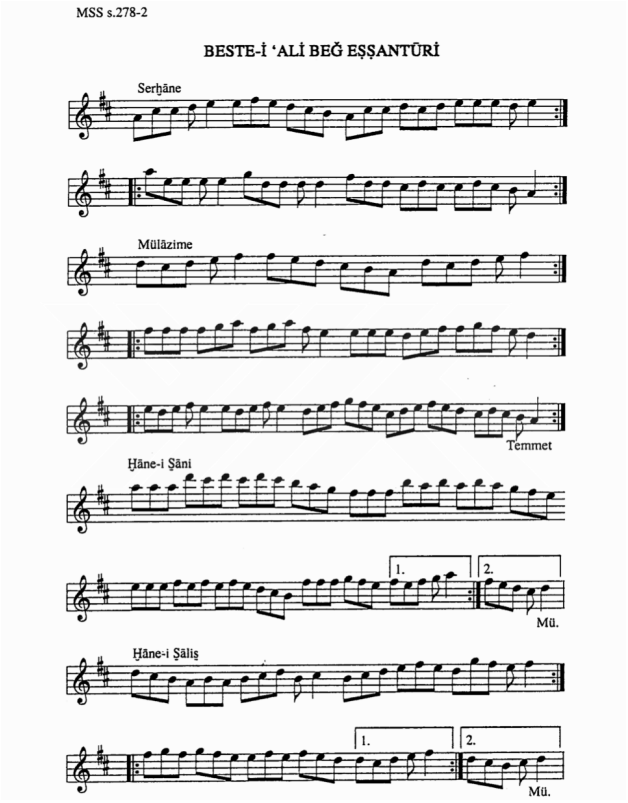


Şekil 1: Türki Beray-i Seher



Şekil 2: Ali Ufki'nin Uzzal Dizisi

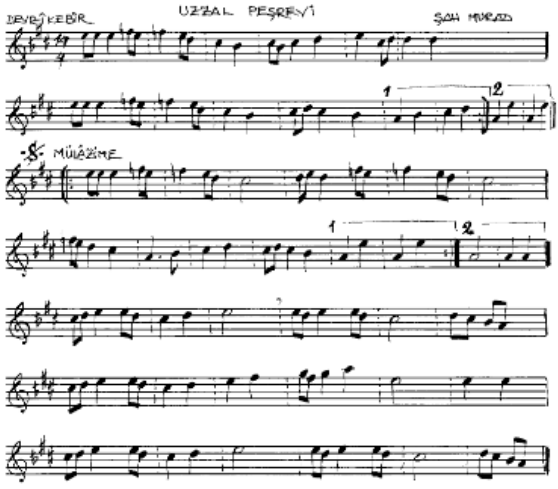
Ali Ufki'nin Uzzal makamına olan yaklaşımını anlamak için, onun örnek olarak verdiği dizi üzerinden bir inceleme yapmak mümkündür. Özellikle, "Beste-i Ali Beğ Eşşantürü" adlı eserde kullandığı perdeler ve bu perdelerin diziliminde gösterdiği titizlik, Ufki'nin Uzzal makamı hakkında verdiği tariflerle uyum içerisindedir. Eserdeki perdelerin birbirleriyle ilişkisi, Ufki'nin makam anlayışının temelini oluşturan melodik ve teorik unsurları somutlaştırmaktadır (Akdeniz, 2017: 70). Bu bağlamda, Ali Ufki'nin Uzzal makamına yönelik yaklaşımı, teorik ve pratik açıdan tutarlılık göstermekte ve Osmanlı döneminin musiki anlayışına ışık tutmaktadır.



Şekil 3: Beste-i Ali Beğ Eşşantürü (Cevher, 1995: 874).

Uzzal makamı, Klasik Türk müziğinde hem Hüseyni hem de Hicaz makamlarının ezgi çekirdeklerinin birleşimiyle oluşturulabilir. Bu birleşim, makamın hem melodik yapısını hem de seyir özelliklerini zenginleştirir. Bununla birlikte, Uzzal makamı yalnızca bu iki makamla sınırlı kalmaz; geniş yapısını ifade eden Muhayyer, Gülizar veya Hüseyni makamlarının Hicaz ya da Hümayun makamlarının çekirdekleriyle birleşiminden de meydana gelebilir. Bu farklı kombinasyonlar, Uzzal makamının yapısal zenginliğini ve icra olanaklarını genişleten unsurlardır. Bu yönüyle, Uzzal makamı Klasik Türk müziğinde çeşitli formlar içerisinde farklı şekillerde icra edilebilecek esnek bir yapı sunar (Öztürk, 2015).

Klasik Türk müziği repertuarında Uzzal makamının önemli örneklerinden biri, Sultan IV. Murat'ın Peşrevi'dir. Bu eser, özellikle Hümayun makamının etkisini güçlü bir şekilde yansıtır ve Uzzal makamının klasik formlar içerisindeki kullanımını başarıyla sergiler. Sultan IV. Murat'ın Peşrevi, Uzzal makamının Hümayun ile olan etkileşimini vurgulayan bir kompozisyon olarak dikkat çeker ve Uzzal makamının geniş kullanım olanaklarına işaret eder. Eserin bu yönüyle klasik Türk müziği repertuarında önemli bir yere sahip olduğu kabul edilmektedir (Öztürk, 2015).



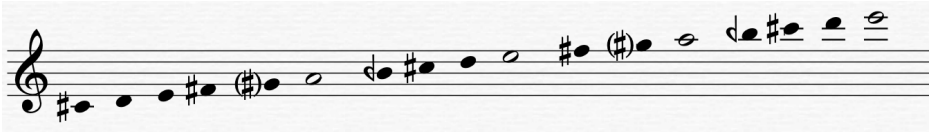
Şekil 4: Uzzal Peşrev-IV. Murat

Eserde özellikle ilk hanede görülen 'Neva'da Nihavend' yapısında bahsi geçen "Humayun" fikri kullanılırken, 2. hanede (4. Satır) dikkat çeken hicaz (uzzal) perdesinden hüseyniye giden ezgi kalıpları, 15. Yüzyıl'ın Nazariyat anlayışının 17. Yüzyıl'a yansıması gibidir. (Güray, Bayraktar 2021: 46)

18.yüzyıl kaynaklarını incelediğimizde ise;

Kantemiroğlu edvarında Uzzal makamını açıklarken;

"*Neva ile çargâh arasındaki yarım perde Uzzal perdesi olarak adlandırılır. Uzzal makamı, Dügah perdesinden başlar ve Segâh perdesine yükselir. Çargâh perdesini atlayarak Uzzal perdesine basar. Ardından Neva, Hüseyni ve Evc perdelerine ulaşır. Buradan, tercihe göre Gerdaniye perdesiyle veya Şehnaz perdesiyle Tiz Uzzal'a, Tiz Hüseyni'ye kadar çıkar. Aynı yolu izleyerek geri döner ve Dügah perdesinde karar kılar. Daha alt perdelerde gezinmek istediğinde, Zengüle ya da Rast perdesi üzerinden hareket ederek Uzzal'ın bir oktav kalın sesi olan Kaba Uzzal'a inebilir, ardından yine aynı yolu takip ederek Dügah perdesine ulaşır* (Tura, 2000: 79-80).



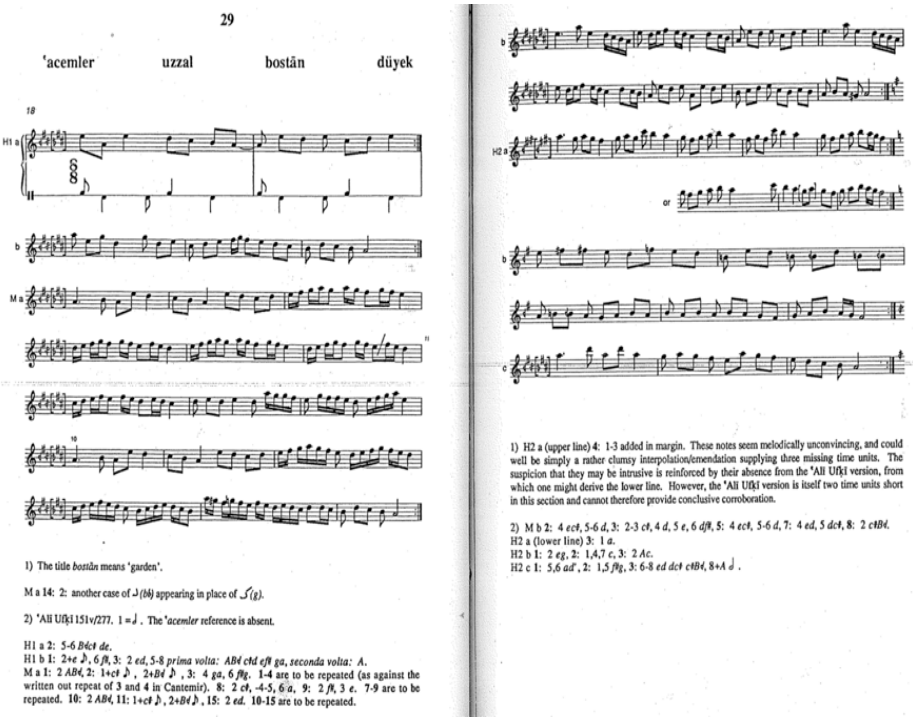
Şekil 5: Kantemiroğlu Uzzal Makamı Dizisi

Diziye bakıldığında segâh perdesinin kullanımı ve makamı bu perde ile tanımlaması dikkat çekici bir unsur olarak karşımıza çıkar. Ayrıca dügahtan hüseyni perdesine bir çıkış yapıldığı görülmektedir.

Eski Edvar'a göre, Uzzal makamının açıklanmasında, pençgah ile çargâh arasına bir perde eklenerek makamın seyrine başlandığı belirtilmektedir. Uzzal makamında, bu perde bağlandıktan sonra hüseyni perdesinden ses verilmekte ve seyrin sonunda dügah perdesinde karar kılınmaktadır (Tura, 2000: 154). Bu tanımlama, Uzzal makamının yapısal zenginliğini ve Klasik Türk müziği içindeki seyrini anlamak için önemli ipuçları sunar. Ayrıca, Uzzal makamının hem yukarı hem de aşağı doğru geniş bir seyir kapasitesine sahip olması, onun icra olanaklarını artıran unsurlardan biridir. Dizek üzerinde gösterilen perdeler ve hareketler, makamın klasik dönem uygulamalarıyla bugünkü uygulamaları arasında köprü niteliğindedir.

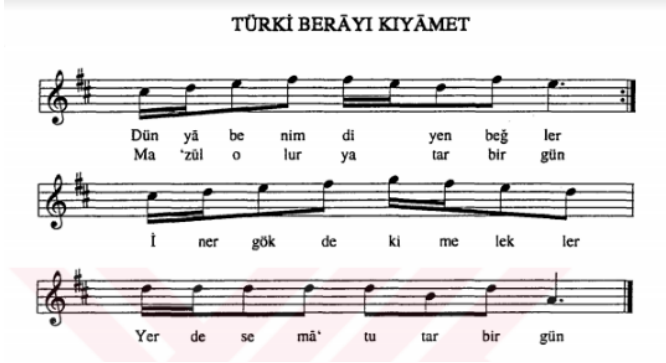
Verilen eserde, Kantemiroğlu'nun tarif ettiği Uzzal dizisi ile günümüzdeki Uzzal makamındaki değiştiriciler karşılaştırılmaktadır. Kantemiroğlu'nun tanımı, eski dönemde kullanılan Uzzal dizisinin bugünkü uygulamadan bazı farklar içerdiğini göstermektedir. Bu farklılıklar, özellikle değiştirici işaretler (komalar) üzerinde belirginleşmektedir. Modern Türk müziğinde Uzzal makamı, belirli seyir ve perde sistemleriyle tanımlanırken, Kantemiroğlu'nun tarifinde daha özgün ve esnek bir yapı karşımıza çıkmaktadır. Bu da Türk müziği

makamlarının tarihsel süreç içinde nasıl evrildiğini ve bugünkü formlarına nasıl ulaştığını anlamamıza yardımcı olur (Tura, 2000).



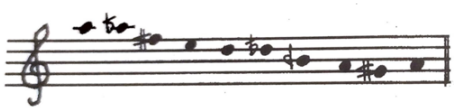
Şekil 6: Acemler Uzzal Bostan Düyek (Wright, 2000: 29-30).

Ali Ufki'nin Uzzal yaklaşımı gibi Kantemiroğlu'nun da bazı eserlerinde segâh kullanmadığı dikkat çeker. "Türki Beray-ı Kıyamet" başlıklı eserde bu kullanıma bir örnek olarak gösterilebilir.



Şekil 7: Türki Beray-ı Kıyamet (Güray, Bayraktar 2021: 43).

Tanburi Küçük Artin'in uzzal makamının tanımını perde isimleri ve seyri ile verdiği görülmektedir. Tanburi Küçür Artin de segâh perdesini kullanır.



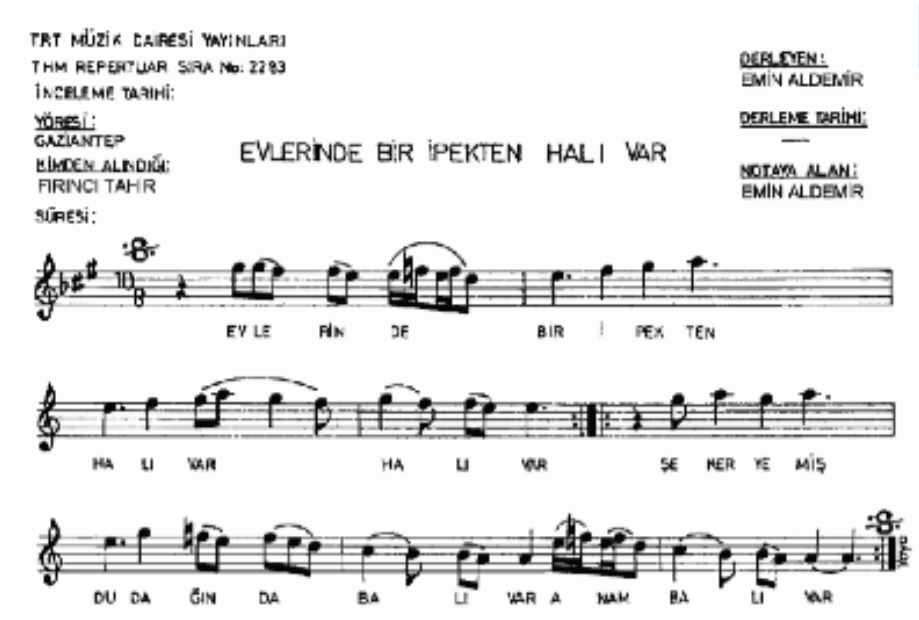
Uzzal ~ bir mızrab hüseyni, eviç, gerdaniye, eviç, hüseyni, neva, hicaz, neva, gerdaniye, eviç, hüseyni, eviç, gerdaniye, eviç, hüseyni, neva, hicaz, segâh, hicaz, dügâh, dügâh.

Şekil 8: Tanburi Küçük Artin Uzzal Dizisi (Judetz, 2002: 36).

Uzzal makamının Nühüft makamının ile bağlantısının olması ilgi çekicidir. Hızır Bin Abdullah "Nühüft" makamını aşağıdaki gibi tanımlamaktadır:

"*Nühüft oldur ki, tizi yerden Dügah agaze ide, inip Uzzal* yüzünden Hicaz karar ede" (Çelik, 2001: 76).

Bu tarifte muhayyer ve hicaz ezgi çekirdeğinin birleşimi olması dikkat çeker. Bu da 18.yüzyılda Nühüft makamının değişimi bu sınıflandırma altındaki repertuvarın Uzzal makamı olarak değerlendirilmiş olma ihtimalini ortaya koyar. Bu yapıya örnek olarak "Evlerinde Bir İpekten Halı Var" isimli eser verilebilir.

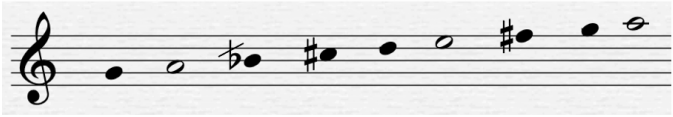


Şekil 9: Uzzal Türkü-Evlerinde Bir İpekten Halı Var

19. yüzyıl kaynaklarını incelediğimizde;

Yalçın Tura'nın "Nâsır Abdülbâkî Dede İnceleme ve Gerçeği Araştırma" kitabında bulunan Nasır Abdülbaki Dede'nin tarifi;

Hüseyni perdesinden başlayıp Uzzal perdesinde sıklıkla duraklayarak Hicaz seyrine geçen ve burada karar kılan bir yapı tanımlanır. Ancak, Hüseyni perdesinden başlandığında, aynı zamanda Evc ve Gerdaniye perdelerine de geçiş yapılması gerektiği belirtilir. Bu bileşimde ortaya çıkan görüş ayrılıkları, özellikle Hicaz makamına dair farklı yaklaşımlarla ilişkilidir (Tura, 2006, s. 47). Tanımlanan yapıda, segâh perdesinin dik kürdiye dönüştüğü ve hüseyni perdesi üzerinde Hüseyni ya da Uşşak seyirlerinin kullanıldığı da dikkat çekmektedir. Bu durum, makamların yapısal zenginliğini ve farklı icra biçimlerini ortaya koyar.



Şekil 10: Nasır Abdülbaki Dede'nin Uzzal Dizisi

Haşim Bey'nin Uzzal tarifini incelediğimizde ise;

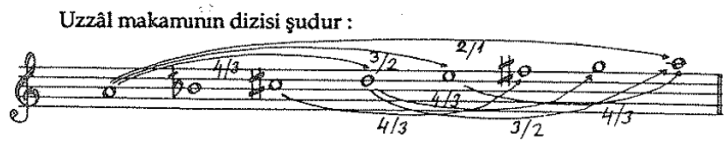
T'arif-i Makam-ı Uzzal: *"Hicazdan farkı asıl "uzzalın kendi perdesiyle agaz edip dügah karar eder."* (Tırışkan 2000: 66)

20. Yüzyıl kaynaklarında ise;

Hüseyin Sadeddin Arel'in Uzzal tanımı;

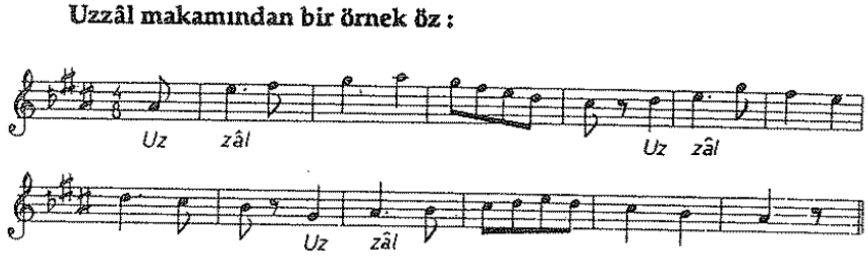
Uzzal makamı çıkıcı karaktere sahiptir ve dizisi 6+V yapısındadır; yani, tiz tarafta bir Uşşak dörtlüsünün, Hicaz beşlisine eklenmesiyle oluşturulmuştur. Makamın aralıkları, pes tondan tiz tona doğru "S A S T + K S T", tiz tondan pes tona doğru ise "T S K + T S A S" sıralamasıyla dizilmiştir. Beşli ile dörtlünün birleştiği noktada bulunan ses, makamın güçlü durağı olarak görev yapar. Makamın ana durağı ise Dügah perdesidir, bu perde makamın karar noktası ve merkez sesi olarak kabul edilir.

Uzzal makamının notası yazılırken donanıma "Si" için bir bakiyye bemolü ve "Fa" ile "Do" için birer bakkiye diyezi konulur.



Şekil 11: Arel Uzzal Makamı Dizisi (Arel 1993: 49-50).

Notada çizgilerle gösterildiği gibi, bu dizide "niseb-i şerife"den yedi tanesi vardır: Bir tane tam sekizli, iki tane tam beşli, dört tane tam dörtlü (Arel 1993, s. 49-50). Arel de Uzzal makamını, yerinde hicazla hüseyni duraklı ve hüseyni yapısı ile kurgulandığını söylemektedir. Verdiği örnekle tanımına birebir uyumlu bir seyirli bir kesitle pekiştirmiştir.

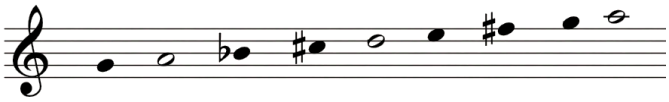


Şekil: 12: Arel Uzzal Makamı Eser Örneği (Arel 1993: 49-50).

Suphi Ezgi'nin Uzzal makam tarifi ise;

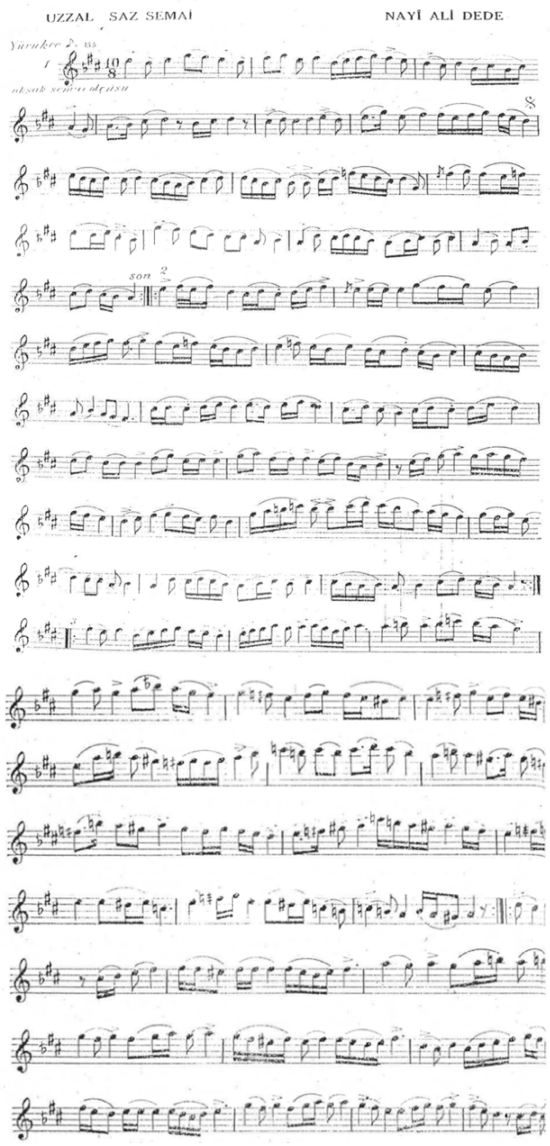
Uzzal makamı, mülayimdir. Dizisi hicazınkinin aynidir ve lâkin dizinin bünyesi pest tarafta bir hicaz dörtlüsüne tiz tarafta bir rast beşlisinin inzimam etmesinden husul bulmuştur.

Uzzal sait ve nazil bir tarzda karışık olarak istimal edilmiştir. Küçlü dördüncü (neva – re) sesidir. Güçlüden veya karargâhtan başlayan makam dördüncü derecede muvakkat bir karar yapar ve hicaz dörtlüsüyle durakta kalır (Doktor Suphi 1933: 68). Suphi Ezgi durak sesini neva olarak almış ve aslında hicaz makam yapısını Uzzal olarak değerlendirmiştir.



Şekil 13: Suphi Ezgi'nin Uzzal Makamı Dizisi

Uzzal makamına örnek olarak Nayi Ali Dede'nin besteleri önemli bir yer tutar. Özellikle, Klasik Türk Müziği'nde derin izler bırakan Nayi Ali Dede, Uzzal makamında da çeşitli eserler bestelemiştir. Onun bu makamda yazdığı eserler, makamın karakteristik özelliklerini yansıtan, incelikli melodik yapılar içerir. Nayi Ali Dede'nin besteleri, Uzzal makamının seyir özelliklerini ve perde geçişlerini ustalıkla sergiler. Bu bağlamda, onun Uzzal makamındaki eserleri hem makamın yapısını anlamak hem de bu makamda icra edilen eserlerin estetik zenginliğini keşfetmek için değerli bir kaynak sunmaktadır (Tura, 2000).



Şekil 14: Uzzal Saz Semai – Nayi Osman Dede (Doktor Suphi 1933: 69-70).

Ekrem Karadeniz'in Uzzal makamı tarifini incelediğinde ise ayrı başlıklarla ele alındığı görülmektedir.

Giriş ve Karar:

Çoğunlukla hicaz ve neva perdesinden terennüme başlayıp dügah perdesinde karar verir.

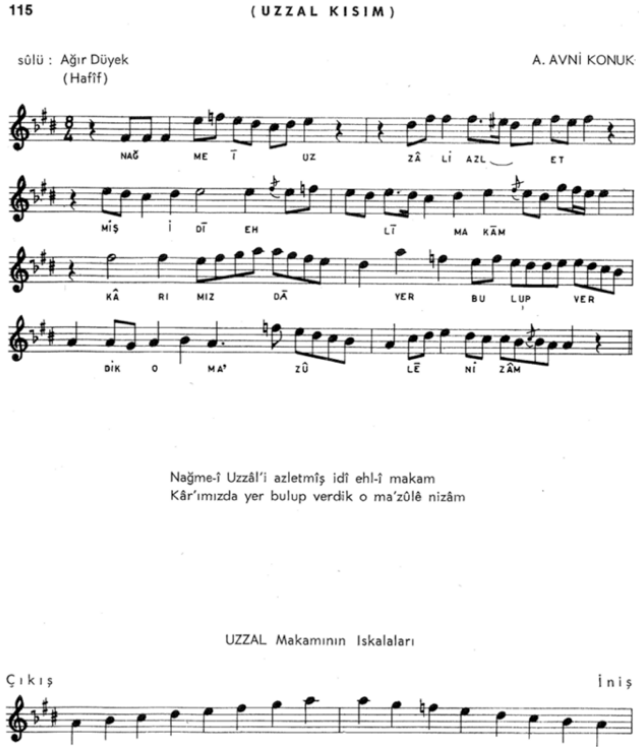
Iskala:

Bu makam çıkış ve inişte aynen Hicaz makamı ıskalasını kullanır. Nota yazarken eserin baş tarafına evç ve hicaz perdelerine mahsusu olan diyez işaretleriyle birlikte kürdi perdesine mahsus olan bemol işaretini de yazmak en uygun şekildir.

Seyir ve Çeşni:

Çoklukla hicaz ve neva perdesinde terennüme başlayıp aynen hicaz makamı gibi seyreder. Seyir esnasında münasebet getirip eviç ve acem perdelerini kısaca birlikte kullanır ve karardan evvel makamın kendisine mahsus bir çeşnisi ile hicaz, neva ve hüseyni perdelerini fazlaca kullandıktan sonra aynen Hicaz makamı gibi dügah perdesinde karar verir. Makamın hususi çeşnisi, seyir esnasında münasebet aldırarak evç ve acem perdelerini kısaca birlikte kullanmak ve karardan evvel hicaz, neva ve hüseyni perdeleri fazlaca kullanmak suretiyle meydana getirir (Karadeniz 1983: 105).

Karadeniz'in tarifinde net olarak hüseyninin durak nota olduğu belirtilmemiş olması ilginç bir detaydır. Nota örneği olarak da Avni Konuk'un Uzzal Kısım'ını vermektedir.



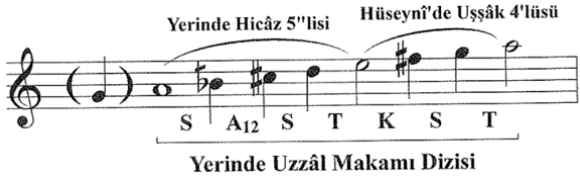
Şekil 15: Uzzal Kısım – A. Avni Konuk (Karadeniz 1983: 377).

İsmail Hakkı Özkan kitabında Uzzal makamını detaylı bir şekilde incelemiştir;

Durağı: Dügah perdesidir.

Seyri: İnici-çıkıcı bazen de inici olarak kullanılmıştır.

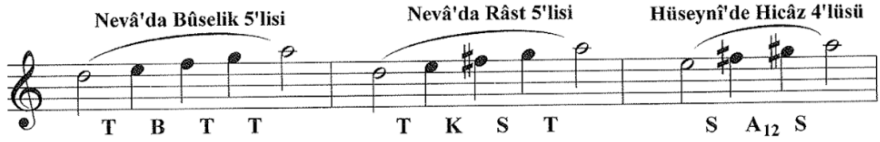
Dizisi: yerinde Hicaz beşlisine Hüseyni'de Uşşak dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelmiştir. (Hicaz beşlisi 5. Derecede Uşşak dörtlüsü.)



Şekil 16: Özkan Uzzal Makamı Dizisi

Güçlüsü: *Hicaz beşlisi ile Uşşak dörtlüsünün ek yerindeki Hüseyni perdesidir. Üzerine Uşşak çeşnili yarım karar yapılır.*

Asma Karar Perdeleri: *Rast makamında, Nikriz, Nim Hicaz ve Dik Kürdi perdelerinde süslenmemiş ara duraklar yapılır. Aynı zamanda, diğer Hicaz perdelerine geçişler gerçekleştirilir ve bu perdelerin güçlü sesleri, makam için ara durak noktaları olur. Bu duraklar; Neva'da Buselik'le, Neva'da Rast ile, nadiren de olsa Hüseyni'de Hicaz'la yapılan ara duraklardır.*



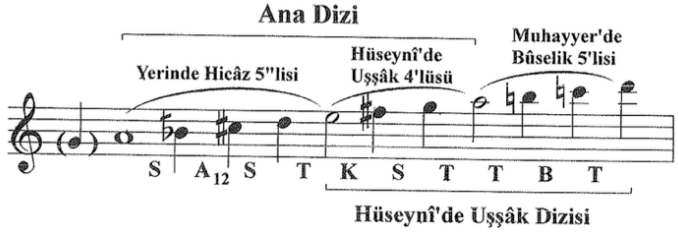
Şekil 17: Asma Karar Dizileri

Donanım: Si için bakiye bemolü, fa ve do için bakiye diyezleri donanıma yazılır.

Perdelerin T.M.'deki isimleri: Dügah, Dik Kürdi, Nim Hicaz, Neva, Hüseyni, Eviç, Gerdaniye, Muhayyer'dir.

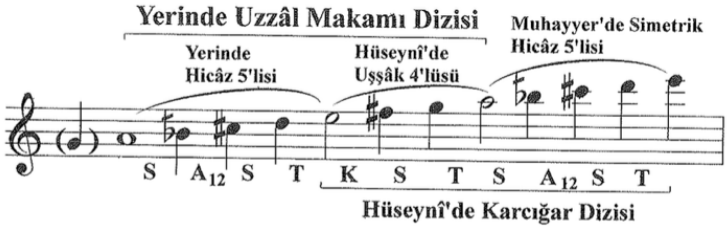
Yeden'i: 2. Çizgideki sol rast perdesidir. (Bazı klasik eserlerde nadiren de olsa Nim Zirgüle perdesinin kullanıldığı görünüyor.)

Genişlemesi: Makam tiz taraftan genişler. Güçlü Hüseyni üzerindeki Uşşak dörtlüsü Muhayyer'de bir Buselik beşlisi ilavesiyle Hüseyni'de Uşşak dizisi halinde uzatılır. Fakat Muhayyer perdesinde asma karar kesin olarak yapılamaz.



Şekil 18: Uzzal Makamı Genişlemesi

Yerindeki Hicaz beşlisi de tiz durak Muhayyer üzerine simetrik olarak göçürülebilir. O zaman Hüseyni perdesi üzerinde bir karcığar perdesi meydana gelir.



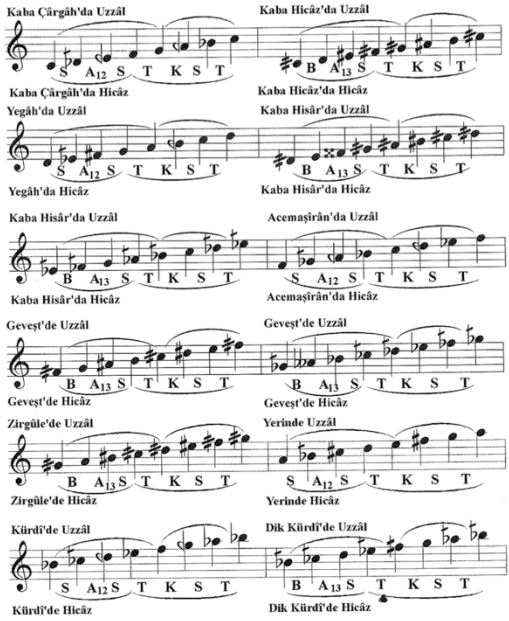
Şekil 19: Uzzal Makamı Genişlemesi

Uzzal makamı da Hicaz ve Hümayun makamları gibi pes taraftan nadiren yegâh perdesine, nikriz, hüseyni aşiran perdesine hicaz çeşnileri düşünülerek genişletilmiştir. (Şekil için. Bknz Hümayun makamı.)

Seyir: Güçlü veya karar perdelerinde seyre başlanır. Diziyi meydana getiren çeşnilerde karışık gezindikten sonra, güçlü hüseyni perdesinde Uşşak'lı yarım karar yapılır. Bu arada gereken asma kararlar ve öteki Hicaz'larla da yapılan geçkiler de gösterilir. Nihayet yine bütün dizide ve istenirse genişlemiş kısımda dolaştıktan sonra, dügah perdesinde hicaz çeşnisiyle tam karar yapılır.

Not: Uzzal makamında, özellikle inici nağmelerde, iniş çekimi ile eviç perdesi yerine acem perdesinin kullanılması sonucu, yeni bir Hicaz çeşidi ortaya çıkar. Bu dizi hicaz beşlisi + kürdi dörtlüsü tarzındadır. Başlı başına kullanılmamakla birlikte, Hicaz ailesi makamlarında, özellikle Uzzal makamı seyri sırasında ve başka makamlardaki eserlerde geçki olarak kullanılmıştır. Ayrı bir adı olmayan bu diziye Acem'li Uzzal dizisi diyebiliriz. Zirgüleli hicazın şedlerinin genişlemiş bölgelerinde bu dizi çok kullanılır.

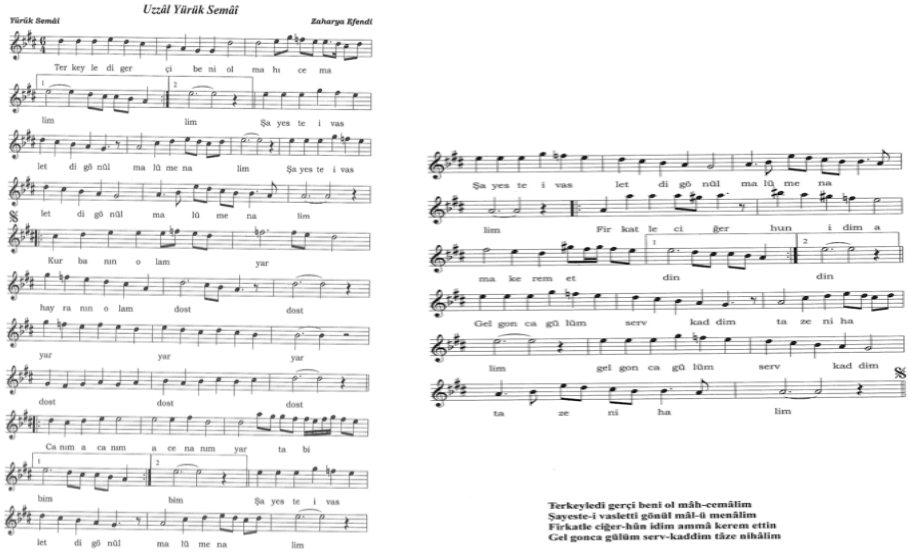
Hicaz ve Uzzal makamları dizisi, kendi dahil, aşağıdaki 12 perdeye göçürülebilir. (Her perde diyezlerle ve bemollerle olmak üzere ayrı ayrı gösterilmiştir.) (Üstteki bağ Uzzal dizisini, alttaki ise Hicaz dizisini gösterir.)



Şekil 20: Uzzal Makamı Göçürülen Perdeler

Hicaz ve Uzzal makamlarının dizisi, altındaki 12 perdeye indirgenemez. Bu perdelerden hicaz, nim hisar, ırak, nim zirgüle, segâh ve diz buselik perdelerine göçürme işlemi mümkün olsa da ortaya çıkan dizi bir sekizli yapıyı aşmaktadır. Diğer perdelerde ise aralıklar uygun değildir. Bu perdeler şunlardır: 1- Nim Kaba Hicaz, 2- Kaba Dik Hicaz, 3- Kaba Nim Hisar, 4- Kaba Dik Hisar, 5- Dik Acem Aşiran, 6- Irak, 7- Dik Geveşt, 8- Nim Zirgüle, 9- Dik Zirgüle, 10- Dik Kürdi, 11- Segâh ve 12- Dik Buselik (Özkan, 1984: 165-173).

Özkan, hicaz ve hüseyni çekirdeklerinin bir araya gelmesiyle oluşan tipik bir Uzzal tanımını detaylı bir şekilde açıklamaktadır. Uzzal makamı, melodik yapısının zenginliği ve seyir olanakları ile dikkat çeker. Ayrıca, eser örneği olarak Zaharya Efendi'nin "Uzzal Yürük Semaisi"ni vermiştir. Bu eser, Uzzal makamının karakteristik özelliklerini başarılı bir şekilde yansıtan önemli bir kompozisyondur. Uzzal makamı, özellikle Türk müziği repertuarında geniş bir yere sahip olup, melodik ve ritmik çeşitliliğiyle dikkat çekmektedir.



Şekil 21: Uzzal Yürük Semai – Zaharya Efendi (Özkan 1984: 173).

3. Sonuç

Türk müziği tarihinin önemli makamlarından biri olan Uzzal, farklı dönemlerde farklı tarifler ve icra yaklaşımlarıyla dikkat çekmiştir. Bu çalışma, Uzzal makamının tarihsel süreç içerisinde geçirdiği yapısal değişimleri ve bu değişimlerin teorik yansımalarını incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın sonucunda, Uzzal makamının başlangıç kısmında hüseyni yapısını, gelişme ve bitiş kısımlarında ise hicaz (hümayun) yapısını kullandığı tespit edilmiştir. Bu ikili yapı, makamın kendine has karakterini oluşturmakta ve icra edilen eserlerde belirgin şekilde hissedilmektedir (Öztürk, 2018).

Eski Nühüft makamıyla benzerlik gösteren Uzzal makamının repertuvardaki bazı Nühüft makamı eserlerin başlığı altında yer aldığı da düşünülmektedir. Bu durum, eski dönem eserlerinin tasnifi ve değerlendirilmesi açısından önemli bir noktadır. Ali Ufki ve Kantemiroğlu'nun eserlerinde kullandıkları perdeler üzerinde yapılan karşılaştırma çalışmaları, Uzzal makamının tarihsel gelişiminde önemli farklara işaret etmektedir. Ali Ufki'nin buselik perdesini kullanmasına karşın, Kantemiroğlu'nun çoğunlukla segâh perdesini tercih etmesi, bu iki önemli müzik teorisyeni arasında farklara işaret eder. Bununla birlikte, Kantemiroğlu'nun bazı eserlerinde Ali Ufki gibi buselik perdesini kullandığı da gözlemlenmiştir (Arel, 2023). Bu farklılıklara rağmen, her iki teorisyen de Uzzal makamının karakteristik yapısını oluşturan öğelere katkıda bulunmuştur.

Araştırmanın sonucunda önemli bir bulgu olarak, buselik perdesinin segâhtan dik kürdiye pesleşerek dügaha yaklaşması dikkat çekmiştir. Bu perde değişimi, makamın melodik seyrini etkileyen temel bir öğedir. Suphi Ezgi, diğer teorisyenlerden farklı olarak, durak perdesini hüseyni yerine neva perdesiyle tarif etmiş ve bu tarif, Hicaz yapısının belirginleşmesini sağlamıştır (Kılınç, 2021). Ezgi'nin bu yaklaşımı, 19. yüzyıl sonrasında gelişen yeni Uzzal tanımlamalarıyla tezat oluşturmaktadır. Buna karşın, Arel'in Uzzal makamının seyrini anlatırken hüseyni durağından bahsetmemesi önemli bir detay olarak ortaya çıkmaktadır (Arel, 2023).

Sonuç olarak, 15. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Uzzal makamında hüseyni duraklı, buselikli veya segâhlı bir yapı gözlemlenirken, 19. yüzyıl sonrasında (Suphi Ezgi'nin neva duraklı tanımı hariç) hüseyni duraklı ve dik kürdili bir yapı ön plana çıkmıştır. Bu değişimler, Uzzal makamının melodik ve teorik yapısında meydana gelen dönüşümleri göstermekte ve Türk Müziği makam teorisinin gelişimi açısından önemli bir süreci işaret etmektedir.

Kaynakça

Akdeniz, H. B. (2017). Batı Müziğinin Osmanlı/Türk Temsilcileri. Journal of Ottoman Legacy Studies (JOLS), 4(10), 63-84.

Arel, H. S. (1993). *Türk müziğinde makam dizileri ve değişim süreçleri.* İstanbul: Türk Müziği Vakfı Yayınları.

Cevher, H.M. (1995). *Ali Ufkî Bey ve Hâzâ Mecmû'â-i Sâz ü Söz (Transkripisiyon, İnceleme).* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi, İzmir.

Çelik, B. B. (2001). *Hızır Bin Abdullah'ın Kitabü'l – Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Makam Analizi Ders Notları, Bayraktarkatal, Güray, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Müzik Teorileri Anabilim Dalı, Ankara, 2021.

Judetz. P.E. (2002). *Tanburî Küçük Artin.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Karadeniz, E.M. (1983). *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları.* Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.

Kutluğ, Y.F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Özkan, H.İ. (1984). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usülleri Kudüm Velveleleri. İstanbul: Ötüken Neşriyat.*

Öztürk, A. (2015). *Türk Müziğinde Makamların Oluşumu ve Gelişimi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Yayınları.*

Öztürk, A. (2018). Sistemci Okul ve Türk müziğinde makam teorisi. İstanbul: Müzik Akademisi Yayınları.

Tırışkan, G.A. (2000). *Hâşim Bey'in Edvârı.* Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Tura, Y. (2000). *Kantemiroğlu Kitâbu 'İlmi'l-Mūsīkī 'alâ vechi'l – Hurūfat (Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı).* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tura, Y. (2006) *Nâsır Abdülbâkî Dede İnceleme ve Gerçeği Araştırma.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Wright, O. (2000). *Demetrius Cantemir The Collection of Notations*. London: School of Oriental and African Studies.

BÖLÜM VI

BİR VİYOLONSEL BAŞLANGIÇ METODU OLARAK MARDEROVSKI ÖRNEĞİ

The Example of Marderovski as a Method for Violoncello Beginners

Nur AYDAY

(Doç.), Eskişehir, Türkiye, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Yaylı Çalgılar
E-mail: nayday@anadolu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-5971-1275

1. Giriş

Bir enstrüman üzerinde çalma becerisi kazanmaya başlamak demek, enstrüman seçimi yapıp çalmaya karar veren bir öğrenciyi ve enstrümanı seçen bu öğrencinin müzikal yetenek, fiziksel ve zihinsel becerilerini tespit ederek bu yola çıkmasına yardımcı olan, ona becerilerine göre bir yol haritası çizerek rehberlik yapan bir öğreticiyi içeren, birçok farklı boyutun bir araya geldiği zorlu, sabır gerektiren ancak bir o kadar da zevkli bir sürece başlamak anlamına gelmektedir. Bahsi geçen bu süreç için önemli gerekliliklerden bir diğeri ise beceri ve seviyeye uygun kaynakların doğru bir şekilde seçilmesidir. Bilindiği üzere her seviye için yazılmış, ünlü ve önemli birçok müzisyene ait metot, egzersiz ve etüt kitabı bulunmaktadır. Elgün ve Umuzdaş'ın (2022, s.161-165) çalışmasında yer verdikleri konservatuvar ortaöğretim müfredatlarında ve Özçimen ve Burubatur'un (2012, s.191) çalışmasında görüldüğü üzere, başlangıç seviyesine dair ortak kitaplar Franz A. Hoffmeister (1754-1812), Friedrich Dotzauer (1783-1860), Friedrich A. Kummer (1797-1879), Sebastian Lee (1805-1887), Friedrich Grützmacher (1832-1903), Julius Klengel (1859-1933), Louis R. Feuillard (1872-1941), Joachim Stutschewsky (1891-1982), Antal Friss (1897-1973), Shin'ichi Suzuki (1898-1998), Rudolf Matz (1901-1988)'a ait olanlardır.

Bu çalışmanın konusu olan Leonid N. Marderovski (1898-1964)'nin "Lessons in Cello Playing" adlı viyolonsel başlangıç çalışma kitabı da yukarıda bahsedilen müfredatlar arasında yer almaktadır. Hem öğrenciye hem de öğreticiye rehberlik yapma amacıyla oluşturularak başlangıç müfredatlarında yerini alan kılavuz niteliğinde bir enstrüman beceri kazandırma kitabı olduğu düşünülmektedir. Çalışmanın amacı, bu başlangıç metodunun içeriğine dair genel bir fikir vermek, amatör veya profesyonel viyolonsel öğrencilerine ve onları yetiştiren, kurum veya kuruluşlarda çalışan öğreticilere yarar ve kolaylık sağlamaktır.

2. Marderovski ve "Lessons in Cello Playing" Metodu

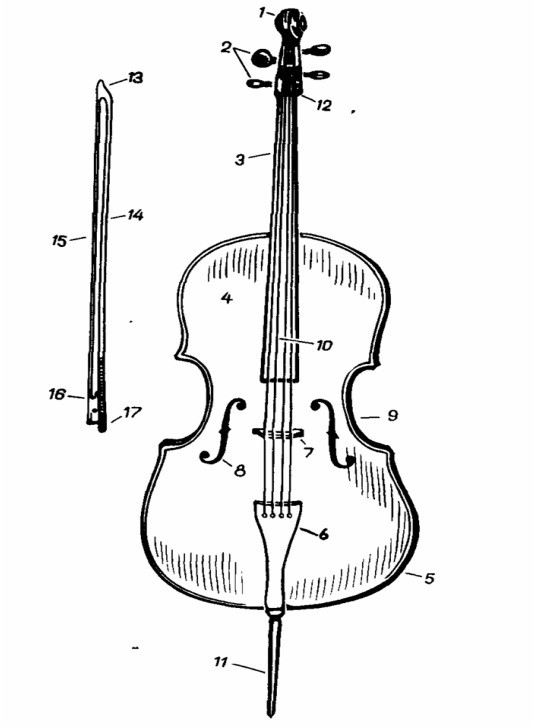
Enstrüman öğretimi için belirlenen amaçlara ulaşmanın kitap haline getirilmiş bir yolu olarak nitelendirilen metot, didaktik bir amaca hizmet eden, analizine dayalı, enstrüman öğretimi için hedef belirleyen ve genel olarak bir yöntemi oluşturan karakteristik unsurlara işaret eden bir terim olarak kullanılmaktadır. Hem eğitimde hem de müzikte yöntem terimi ise pedagojik bir eylem için öneri, öğretme yolları ve öğretmenin işleyişini organize etme anlamına gelmektedir. Bunlara ek olarak, metot terimi kitap nesnesine, yani bir önerinin somutlaştırılmasına da atıfta bulunmaktadır (Reys & Garbosa, 2010, s.108). Bu bilgiler ışığında Marderovski'nin de 1898 yılında Sovyetler Birliği'nde dünyaya gelmiş tanınan bir metot yazarı olduğunu söylemek gerekir. Kendisi aynı zamanda ünlü bir de pedagogdur. Yazarın çalışmanın konusu olan bu metodu haricinde iki etüt kitabı, ayrıca gam ve arpejlerin yer aldığı teknik bir el kitabı da bulunmaktadır. Kendini viyolonsel ve bu enstrümanın öğretimine adamış olan Marderovski'nin çalışmalarının, Rusya konservatuvarlarının viyolonsel bölümlerinde sıklıkla kullanıldığı bilinmektedir (Öner, 2019, s.21). Ancak ne yazık ki bestecinin ayrıntılı biyografik yaşantısına dair bilgiler oldukça sınırlıdır.

Metodun 2000 tarihli baskısı iki kısımdan oluşmaktadır; İlk kısımda on, ikinci kısımda ise on üç bölüm bulunur ve metot içerisinde toplamda iki yüz seksen dokuz egzersiz ve etüt vardır. Egzersizler ve bazı etütler bestecinin kendisine aittir. Bu alanda ünlü hem yabancı hem de Rus bestecilerin de çalışmalarını derleyerek metodun içinde yer veren Marderovski, viyolonsele yeni başlayanlar için belirli bir sıralama dahilinde çalma ve öğrenme becerisi kazandırmayı amaçlamaktadır. Bu becerilere ek olarak, öğrenci çalışmalarını yaptığı esnada viyolonsel tarihinin en önemli isimlerini de tanıma fırsatı yakalamaktadır (Correia, 2016, s.17). Bahsi geçen önemli bestecilerin arasında

F. A. Kummer, F. Dotzauer, S. Lee, B. Romberg, F. Grützmacher, C. Schroder, J. B. Breval, J. L. Duport gibi viyolonsel pedagojisinin duayenleri bulunmaktadır.

3. İlk Kısım

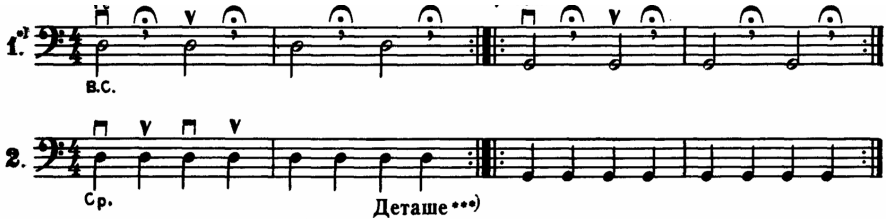
Metodun ilk kısmında bulunan on bölümün başlıkları genel olarak sırasıyla şu şekildedir: Viyolonsel ve yay, viyolonsel çalarken yerleştirmeler, nota yazımı, teknik işaretler, sağ el, sol el, triole (üçleme), parmakların küçük pozisyonlarda çalma becerilerinin güçlendirilmesi, büyük pozisyonlara parmakların yerleştirilmesi ve senkop. İlk bölüm viyolonsel ve yay, başlığından da belli olduğu üzere bunların üzerinde bulunan parça ve bölümlerin isimlerini öğretmeyi amaçlamaktadır. Bu isimler viyolonsel için on iki, yay için ise beşe ayrılmıştır.



Şekil 1. (http-1) Birinci bölüm: Viyolonsel ve yay.

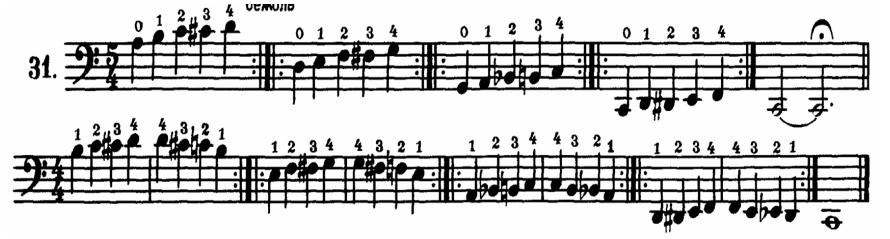
İkinci bölüm viyolonsel çalarken gerekli olan yerleştirmeler adı altındadır. Bu bölümde viyolonsel ile oturuş, yayın tutulması ve farklı pozisyonlarda sol elin nasıl konumlandırılması gerektiği resimler ile anlatılmaktadır. Aynı

zamanda resimlerin altında da yazılı açıklamalar bulunmaktadır. Üçüncü bölümde viyolonsel için kullanılan nota yazımlarında yer alan fa, tenor do ve sol anahtarları, bu anahtarlarda notaların kaçıncı anahtar çizgisi veya arasına denk geldiği tüm anahtarlarda karşılaştırmalı olarak gösterilmektedir. Viyolonsel üzerinde bulunan tellerin sıralama ve numaralandırılması da yine bu bölümde yer almaktadır. Yay işaretlerinin, parmak numaralandırmalarının ve ses düzeyinin belirlenmesi için kullanılan teknik sembol ve terimlerin açıklamalarının bulunduğu dördüncü bölümün ardından sağ el çalışmalarının başladığı beşinci bölüm gelmektedir. Beşinci bölüm yirmi altı kısa egzersizden oluşmaktadır. Sağ elde açık tel çalışmalarının yanı sıra yay işaretleri ile temel vuruşların da öğretildiği gözlemlenmektedir.

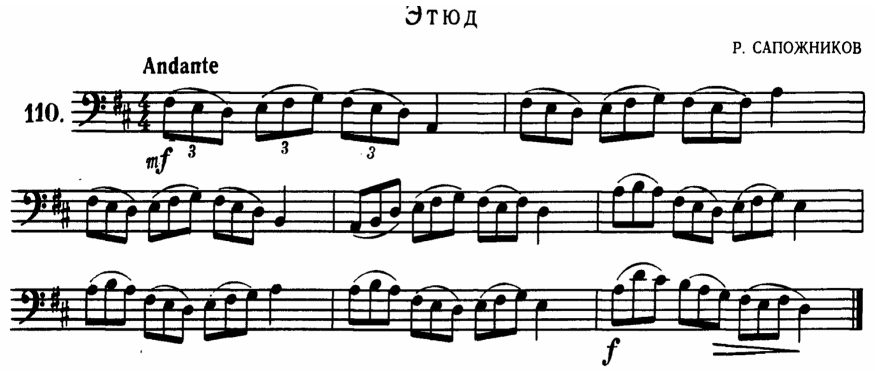


Şekil 2. (http-1) Beşinci bölüm: Sağ el.

Sol el başlığı taşıyan altıncı bölüm birinci pozisyonda yarım seslerin çalınmasıyla oluşan küçük pozisyon öğretme egzersizleri ile başlamaktadır. Farklı tellerde ve beşinci bölümde olduğu gibi temel vuruşlar ile desteklenmiştir. Seksen bir egzersiz ve bu egzersizleri güçlendirmek için kullanılan farklı bestecilere ait etütler bulunmaktadır. Yedinci bölüm ise bu bölüme kadar kullanılan temel vuruşların öğretimi sonrasında öğrenilmesinin önemsendiği gözlemlenen triole diğer bir deyişle üçleme adı verilen ritmin, farklı bağ çeşitlemeleri ve vurgular ile pekiştirilmesini içeren beş egzersiz ve etütten oluşmaktadır.

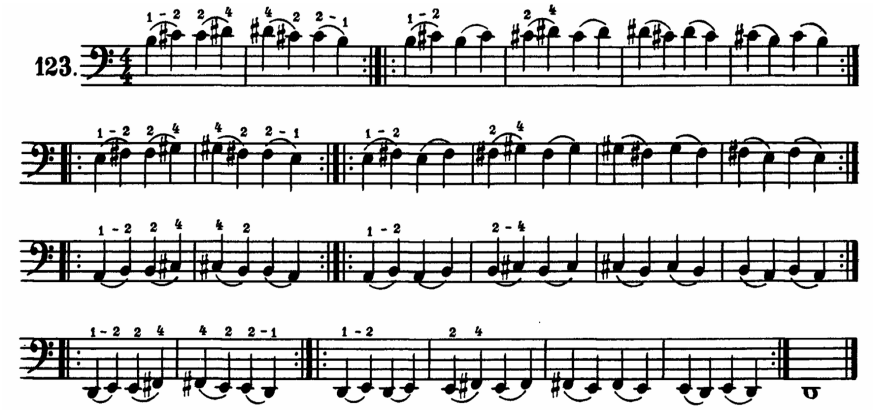


Şekil 3. (http-1) Altıncı bölüm: Sol el.

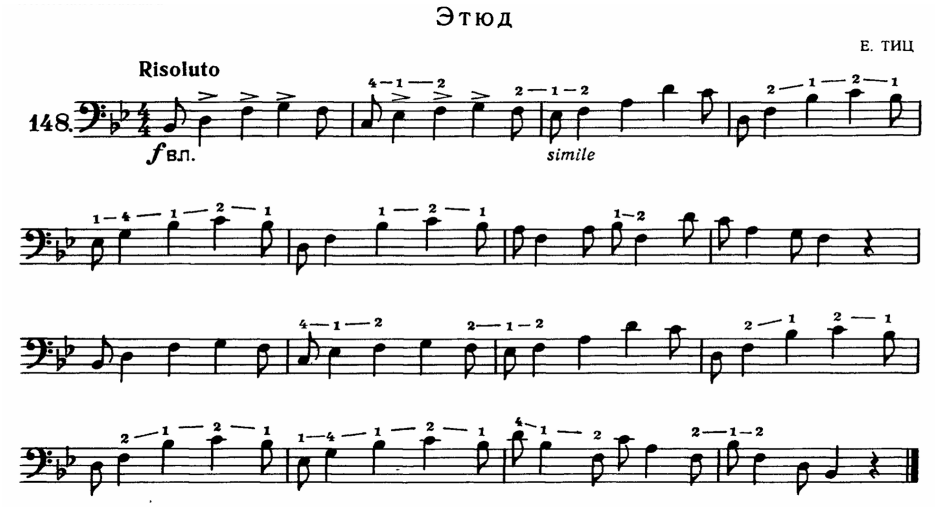


Şekil 4. (http-1) Yedinci bölüm: Triole.

Sekizinci bölüm on etütten oluşmaktadır ve burada öğretilmek istenilen temel unsur küçük pozisyonda parmak kullanımının ritim ve bağ ilişkilerinin de yardımı ile pekiştirilerek basit çalma becerilerinin güçlendirilmesini içermektedir. Büyük pozisyonlarda parmak numaralandırmalarının nasıl olması gerektiğini anlatmayı hedefleyen dokuzuncu bölüm yirmi bir çalışma ve etütten oluşmaktadır. Bu bölümde aynı zamanda iki viyolonsel ile seslendirilebilen, öğrenmeyi daha keyifli bir hale getirebilecek iki sesli etütler de bulunmaktadır. Onuncu bölüm ritim ve vuruş düzeninin bozulması ile oluşan bir tekniği öğretmeyi amaçlamaktadır. Bu ritmik tekniğin ismi senkoptur. Altı çalışma ve etütten oluşmaktadır.



Şekil 5. (http-1) Dokuzuncu bölüm: Büyük pozisyonlara parmakların yerleştirilmesi.

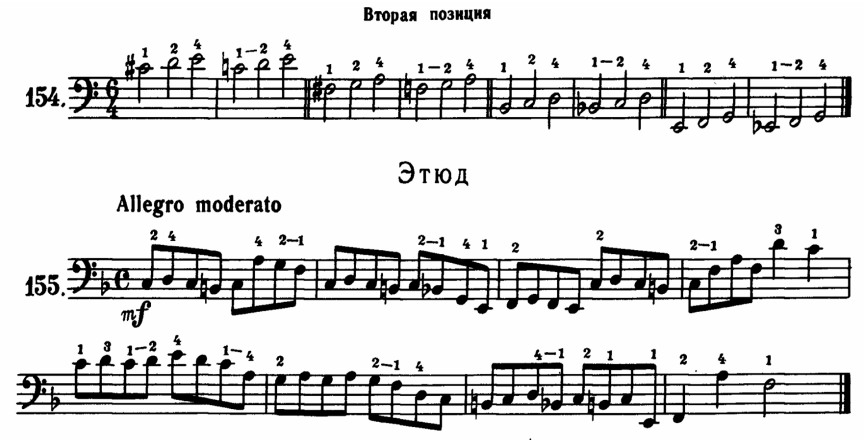


Şekil 6. (http-1) Onuncu bölüm: Senkop.

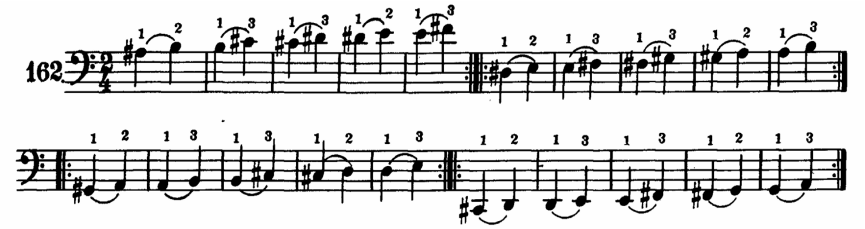
4. İkinci Kısım

Metodun ikinci kısmında ise toplam on üç bölüm vardır. Sıralaması da şu şekildedir: İlk dört pozisyonun öğrenilmesi, flageolet (flajöle), dört pozisyondaki becerileri pekiştirmek için etüt ve egzersizler, beşinci, altıncı ve yedinci pozisyonlar, arpeggio (arpej), çift sesler, tenor do anahtarı kullanma, el koordinasyonu ve parmak becerilerini arttırmaya yönelik etütler, trill (tiril), spiccato (sipikato) ve sautille (sotiye), staccato (stakkato), pus parmağını kullanma, üç oktav gam ve arpej dizilerinin uygulamalı çalışmaları.

Birinci bölüm ilk dört pozisyonun öğrenilmesi başlığında ve iki bölüm altında, yirmi sekiz tane ağırlıklı olarak egzersiz ve etüt barındırmaktadır. İlk bölümde dördüncü pozisyondan başlayan egzersizler sırayla geriye doğru giderek öğretme yöntemi ile yazılmıştır. Her pozisyon çalışmasının ardından etüt ile pekiştirilme sağlanmaktadır. İkinci bölümde ise birinci pozisyon ile dördüncü pozisyon arasında bulunan tüm pozisyonlarda farklı parmak numaraları kullanarak geçişler çalıştırılmaktadır.

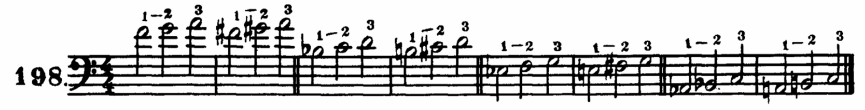


Şekil 7. (http-1) İlk dört pozisyonun öğrenilmesi: Birinci kısım.



Şekil 8. (http-1) İlk dört pozisyonun öğrenilmesi: İkinci kısım.

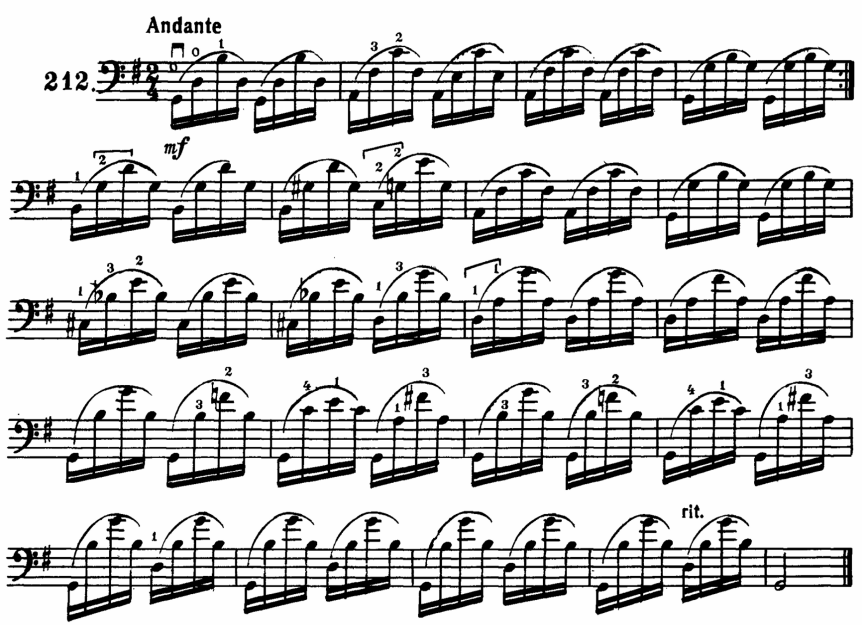
İkinci bölüm flageolet diğer bir deyişle tellere sadece dokunarak çıkarılan doğuşkan seslere verilen bir addır. Bölümde bulunan dört çalışma farklı tellerde bulunan doğuşkan sesleri çalıştırmayı amaçlamaktadır. Üçüncü bölüm on altı çalışma ve etüt ile yine ilk dört pozisyonu içeren, çeşitli bağ ve ritmik varyasyonlarla pekiştirme çalışmaları içerir. Dördüncü bölümde ise pekiştirilen ilk dört pozisyon sonrasında artık daha ileri bir seviye olan beşinci, altıncı ve yedinci pozisyonlar yer almaktadır. Bölümün başlığı da bu şekildedir ve içinde on üç egzersiz ve etüt bulunmaktadır.



Şekil 9. (http-1) Dördüncü bölüm: Beşinci, altıncı ve yedinci pozisyonlar.

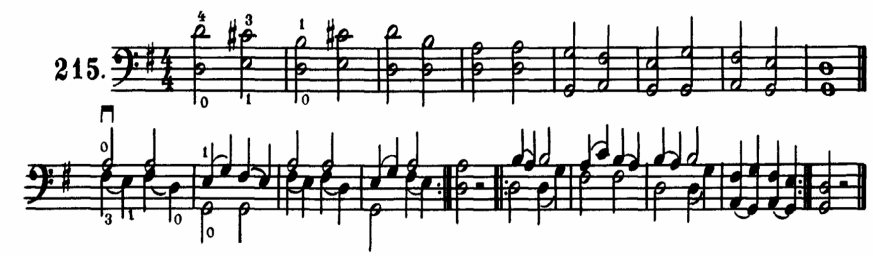
Arpeggio isimli beşinci bölüm, akor oluşturan seslerin arka arkaya çalınması anlamını taşımaktadır. Bu bölümde çalışmanın asıl amacı arpejler

yöntemi ile yan yana olan tellerde doğru ve dengeli bir açı ile sağ el ve kolda hareket etmektir. Bunun yanı sıra akorlara ait akor sesleri de çalışılmaktadır.

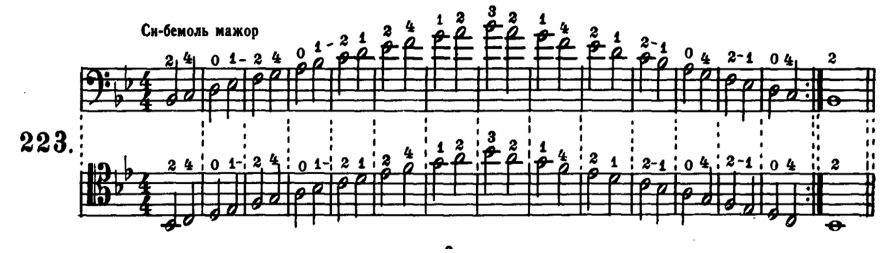


Şekil 10. (http-1) Beşinci bölüm: Arpeggio.

Altıncı bölüm çift ses başlığında, yan yana iki telde aynı anda bazen aynı ritmik kalıpta bazen ise değişkenliği olan ritimler ile parmak koordinasyonu sağlamaktadır. Çift ses egzersizlerin bir diğer özelliği ise sol elin güçlenmesine yardımcı olmasıdır. Yedinci bölüm tenor do anahtarını fa anahtarı ile karşılaştırmalı olarak çalıştırmaktadır. Sekizinci bölüm ise el koordinasyonu ve parmak becerilerini arttırmaya yönelik etütlerden oluşmaktadır. Burada artık etütlerin zorluk derecesi yükselmiş, şu zamana kadar kitap içerisinde yer alan çoğu başlığın bir arada olduğu gözlemlenmektedir.

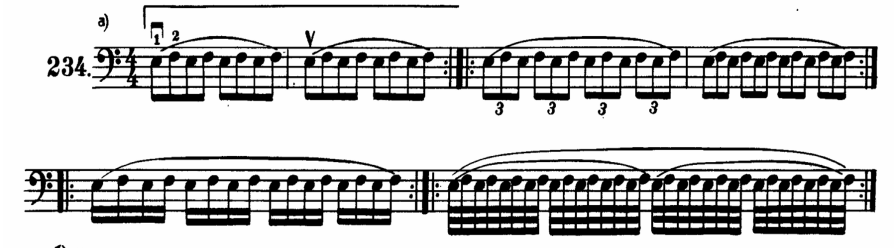


Şekil 11. (http-1) Altıncı bölüm: Çift sesler.



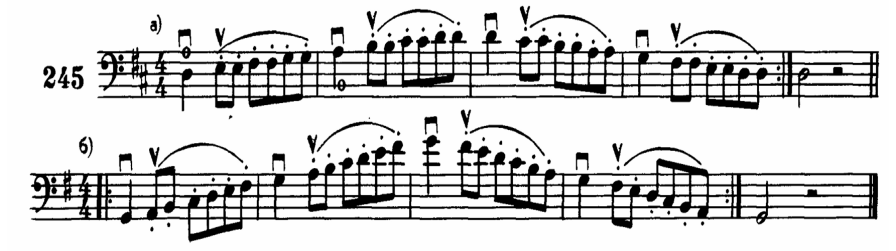
Şekil 12. (http-1) Yedinci bölüm: Tenor do anahtarı kullanma.

Dokuzuncu bölüm, bir nota ile komşusu olan diğer bir nota arasında parmakların hızlıca hareket etmesi anlamına gelen trill başlığına sahiptir. Bölümde yavaştan hızlıya doğru giden ritmik yapılarla, farklı parmak kombinasyonlarını içeren dört ayrı trill çalışma egzersizi ve etüt bulunmaktadır.



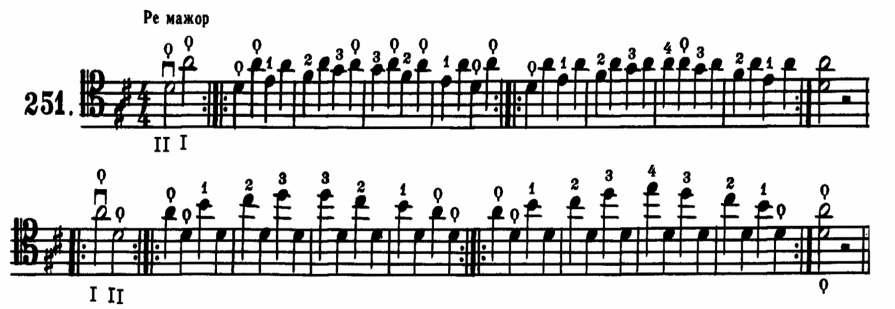
Şekil 13. (http-1) Dokuzuncu bölüm: Trill.

Onuncu bölüm spiccato ve sautille başlığında olup, yayın doğru denge/ağırlık noktasında sıçratılması (Say, 2002, s.463) ve yine aynı denge bölgesinde telin üzerinde kalarak yayın esnetilmesi mantığına dayanan iki birbirine benzeyen fakat farklı olan teknikleri içermektedir. Bu teknikler genel olarak hızlı pasajlarda çalındığında ortaya çıkarılmaktadır. On birinci bölümde ise notaların birbirinden özellikle ayrılarak kısa bir şekilde çalınması anlamına gelen staccato çalışmaları bulunmaktadır. Bu bölüm genel olarak uzun bağlar içerisinde yer alan staccato çalışmalarından oluşmaktadır.



Şekil 14. (http-1) On birinci bölüm: Staccato.

On ikinci bölüm pus parmağını kullanma bölümü dördüncü pozisyon sonrasında yazılan egzersizlerle bu parmağın güçlenerek kullanılmasını sağlamaktadır.



Şekil 15. (http-1) On ikinci bölüm: Pus parmağını kullanma.

Üç oktav gam ve arpej dizilerinin uygulamalı çalışmalarının yer aldığı on üçüncü ve son bölüm, egzersizlerin yanı sıra, aynı zamanda üç diyezli ve iki bemollü gamların kullanılarak oluşturulduğu etütleri de içermektedir.

5. Sonuç

İki kısım içerisinde toplam yirmi üç bölümden oluşan bu metodun, tamamen metot teriminin içeriğine sahip olduğu, kolaydan zora doğru bir sıralama ile öğretici, hedeflerin belirlendiği bölümleri ile ise bir yol haritası oluşturduğu gözlemlenmiştir. Yazarın kısıtlı biyografisine rağmen ünlü bir metodolog ve aynı zamanda pedagog bir enstrüman öğreticisi olduğuna dair vurgular da Marderovski'nin enstrüman becerisi kazandırma konusuna oldukça ilgili olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Viyolonsel ve yayın bölümlerinin açıklaması ile başlayan metotta, viyolonsel ile oturuş pozisyonu, yayın elin içine nasıl yerleştirilmesi gerektiği, sol el pozisyonlarının konumlandırılmasına dair resimli açıklamalar bulunmaktadır. Bu enstrümanda kullanılan anahtarlar, teknik işaret ve semboller de yine bir bölüm içinde anlatılmaktadır. Temel bilgilerin sonrasında ise sağ el, sol el, küçük ve büyük pozisyonlarda çalma becerilerinin güçlendirilmesi, triole ve senkop gibi ritmik unsurlar yer almaktadır. Zorluk seviyesinin arttığı ikinci kısımda ilk dört pozisyonun öğrenilmesi ve öğrenilenlerin etüt ve egzersizlerle pekiştirilmesi, flageolet çalışmaları, beşinci, altıncı ve yedinci pozisyonlar, arpejler ile tel geçişlerin öğretilmesi, çift sesler, tenor do anahtarı kullanımı, el koordinasyonu ve parmak becerilerini arttırmaya yönelik çalışmalar,

trill egzersileri, spiccato, sautille, staccato gibi yay teknikleri, sol elde ileri pozisyonlarda pus parmağını kullanma ve son olarak da üç oktav gam ve arpej dizilerinin uygulamalı çalışmaları bulunmaktadır. Metot içinde yer alan bu çalışmaların bir düzen ile öğretilerek uygulanması viyolonsele yeni başlayanlar için son derece faydalı olacaktır. Bunun yanı sıra hali hazırda viyolonsel çalmayı bilen enstrümancılar için de bölümlerin ayrı ayrı uygulanabiliyor olması, çalıcının seçtiği bölümlerle el açma, ısınma veya metotta bulunan ve kendini eksik gördüğü konularda hızlıca çalışmalar yapabilmesini imkanlı kılmaktadır. Çalışma ile konuya ilgi duyan amatör veya profesyonel olması fark etmeksizin öğrenci ve öğreticilerin kolaylıkla yararlanabileceği, metot hakkında bilgi sahibi olmayan kişiler için ise hızlıca fikir sahibi olabilmelerini sağlayan bir kaynak oluşturulması umulmaktadır.

Kaynakça

Correia, A. I. O. (2016). *A Mini Maratona de Violoncelistas.* Yüksek Lisans Tezi. Porto: Politecnico do Porto, s.13-14.

Elgün, Ö. & Umuzdaş, S. (2022). Devlet Konservatuvarları Müzik ve Bale Ortaokulları ile Müzik ve Sahne Sanatları Liseleri Viyolonsel Müfredatlarının Karşılaştırılması. *Yegâh Müzikoloji Dergisi* 5(2), s.151-175.

Öner, B. (2019). *Viyolonsel Eğitiminde Kullanılan Başlangıç Metotlarının İncelenmesi ve Karşılaştırılması.* Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, s.21.

Özçimen, A. & Burubatur, M. (2012). Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Ana Bilim Dallarında Birinci Sınıf 1. Ve 2. Yarıyıl Viyolonsel Eğitiminde En Çok Kullanılan Metot Etüt ve Egzersizler. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 27, s.185-194.

Reys, M. C. D. & Garbosa, L. W. F. (2010). Reflexoes Sobre o Termo Metodo: um Estudo a Partir de Revisao Bibliografica e do Motodo para Violoncelo de Michel Corrette (1741). *Revista da ABEM* 24, s.107-116.

Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, s.463.

http-1: https://thecellist.ru/wp-content/uploads/2020/04/m-Marderovsky-L.-Lessons-in-cello-playing.pdf (Erişim Tarihi: 03.09.2024)

BÖLÜM VII

ROMANTİK DÖNEMDE MÜZİĞİN EVRİMİ: SANATSAL ÖZGÜRLÜĞÜN KEŞFİ VE FORMUN DÖNÜŞÜMÜ

The Evolution of Muiıc in The Romantic Period: The Discovery of Artistic Freedom and The Transformation of Form Abstract

Özge GÜNCAN & Dilara ÇELİK [2]

[1]Dr. Öğr. Üyesi), Eskişehir, Türkiye, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Piyano ASD,
E-mail: ozgeguncan@gmail.com,
ORCID: https://orcid.org-0000-0002-6376-5743

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

1. Giriş

Romantik Dönem, müzik tarihinde Klasik Dönemin sıkı kurallı ve biçimsel yapısının ardından gelen, sanatsal ifadelerin serbestleştiği ve duyguların ön plana çıktığı bir çağ olarak bilinir. Bu dönemde besteciler, daha kişisel, deneysel ve duygusal derinliği olan eserler üretmeye başlamış, felsefi düşüncelerini ve doğanın gücünü, müziğe yansıtmayı hedeflemişlerdir. Müziğin anlatım gücünün keşfedildiği, özgünlük arayışının ön plana çıktığı bir süreç olan Romantik Dönemde, klasik formlar kullanılmaya devam edilse de bunların yapısal anlamda esnetildiği ve içeriğinin daha yoğun duygusal ifadelerle doldurulmasıyla, müziğin formu, yapısı ve işlevi büyük bir dönüşüm geçirmiştir. Bu noktada da müziği bir hikâye olarak anlatmak, belirli bir duyguyu ya da olayı tasvir etmek amacıyla kullanan bir yaklaşım olarak program müziği

kavramını ortaya çıkarmıştır (Karadeniz, 2020, s:25). Program müziği, müziğin salt estetik bir ifade aracı olmaktan çıkıp, edebiyat, resim ve felsefe gibi diğer sanat dallarıyla iç içe geçmesine olanak tanımıştır.

Müziğin tüm bu sanat dallarıyla ortaklaşa iş birliği kendini en çok görsel ve işitsel anlamda sahne sanatlarında kendini göstermiştir. Hatta geç dönem bestecilerinden Richard Wagner Gesamtkunstwerk (bütünleşik sanat) kavramını bu bütünsel tavırdan yola çıkarak, sanatın çok boyutlu ve katmanlı algılanması gerçeğini izleyicilere sunmuştur. Bu anlamda da opera sanatı görsel bir şölene dönüşmüş ve bestecilerin bireysel ifade özgürlükleriyle ortaya çıkan usta eserlerle "grand opera" olarak adlandırılan şaşaalı bir sahne sanatını tarihe yazdırmıştır. Müzik sipariş formundan çıkıp, konusunu artık gerçek yaşam öykülerinden almış, bununla da hedef kitlesinin tutkulu duygularına hitap etmeyi başarmıştır. Öyle ki dönem sanatçıları, sadece eserlerini icra eden kişiler olarak değil, aynı zamanda sanatsal birer ikon olarak kabul edilmeye başlanmışlardır. Sanatçılar bireysel deha ve sanatsal özgürlük anlayışıyla, izleyiciler tarafından hayranlıkla izlenen, toplumsal hayatta öne çıkan bireyler haline gelmiş, sıradan insanlardan farklı, özel yeteneklere sahip bireyler olarak görülmüş ve onların sanatsal yaratıcılığı yüceltilmiştir.

Romantik Dönemin bir diğer önemli özelliği de bestecilere daha kişisel ve samimi bir anlatım olanağı ile müzikal ifadede çeşitliliğin artmasına olanak sağlaması olmuştur. Besteciler bir anlık duyguyu ya da belirli bir ruh halini müzikle ifade etmek için kısa formlar olan lied, nocturne, prelüd ve etüd gibi türlerde duygusal derinlik yaratmışlardır.

Tarihsel ve kültürel anlamda toplumsal olaylarla bağını hiçbir zaman koparmayan müzik Romantik Dönemde üretiminin zirve noktasını yaşamış, bu devrimsel süreçte de adından da anlaşılacağı üzere derin duygu durumlarına hitap etmesi anlamında ikonik bir çağ olmuştur.

1.1. Romantik Dönemin Tarihsel ve Toplumsal Arka Planı

19. yüzyıl Romantik müziğinin şekillenmesinde, Fransız Devrimi, Sanayi Devrimi ve ulusalcılık hareketleri önemli bir rol oynamıştır. Fransız Devrimi (1789-1799), monarşiyi yıkan, halkın özgürlük ve eşitlik arayışlarını ön plana çıkaran bir hareket olarak olmuştur. Bu dönüşüm, müziği sadece aristokrasiye hizmet eden bir sanat formunda çıkarmış ve halkın da sesini duyurma aracı haline gelmesini sağlamıştır. Romantik Dönem bestecilerinin özgürlük, eşitlik, kardeşlik gibi idealleri kutlayan müzik eserlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Müzik artık bireysel kahramanlıkları ya da halkın kolektif

mücadelesini anlatan bir araç haline gelmiş ve besteciler, ulusal bayramlar ve devrimci olaylar için özel marşlar ve şarkılar yazmışlardır. Örneğin, Ludwig van Beethoven'ın "Eroica" senfonisi (3. Senfoni) başlangıçta Napolyon'a ithaf edilmiş ve devrimci bir figürü kahramanlaştırmayı konu almıştır (Çapacı, 2021, syf:6) La Marseillaise gibi marşlar yine Fransız İhitilalinin etkisiyle müzikte politik bilinçlenmenin simgesi haline gelmiştir.

Bu dönemde opera gibi formlar da toplumsal olayları yansıtan dramatik yapılarla dolmuş, Beethoven'ın "Fidelio" operası, özgürlüğü ve bireysel hakların savunulmasını konu alan eserlerden olmuştur.

Sanayi Devrimi ise Avrupa'daki sosyal, ekonomik ve kültürel yapıları değiştirerek müziğin üretimi, dağıtımı ve tüketimi üzerinde büyük etkilere neden olmuştur. Sanayi Devrimi ile birlikte enstrüman yapımındaki teknik ilerlemeler, müziğin ses zenginliğini ve orkestral çeşitliliği artırmış, piyanoların çapını büyütmüş, üflemeli çalgıları ise daha sofistike formlara kavuşturmuştur. Franz Liszt ve Frédéric Chopin gibi besteciler, bu yeni piyanolarla daha serbest formlarda ve duygu derinliği olan eserler yaratmışlardır. Üflemeli çalgılardaki yenilikler, Hector Berlioz gibi bestecilerin orkestra eserlerinde daha zengin tonlar bulmasına ve daha geniş bir ses yelpazesi kullanmasına olanak sağlamıştır.

Matbaanın gelişimi ve müzik notalarının basımı müziğin daha geniş kitlelere ulaşmasına olanak tanımıştır. Konser salonları daha da yaygınlaşmış ve halkın açık performanslar arttı. Besteciler artık sadece aristokrasiye değil, geniş bir halk kitlesine hitap eder hale geldi.

Sanayi ve İşçi Sınıfının Müziği: Sanayi Devrimi, şehirleşme ve yeni işçi sınıfının doğuşuna yol açtı. Bu toplumsal değişim, bazı bestecilerin eserlerinde işçi sınıfının mücadelesini ve gündelik yaşamını ele almasına neden oldu. Müziğin işlevi sadece soylulara eğlence sunmak değil, aynı zamanda toplumsal sorunlara ayna tutmak oldu.

Romantik Dönem aynı zamanda Avrupa'da ulusalcılık hareketlerinin yükseldiği de bir dönemdir. Sanatçılar ve besteciler, bireysel ve özgür eserler yaratmanın yanında ulusal kimliklerini ve kültürel miraslarını yüceltme yoluna gitmişlerdir. Bu da müzikte "ulusalcılık" olarak bilinen bir akımın doğmasına yol açmıştır. Özellikle Doğu Avrupa ve İskandinavya'da, ulusalcılık hareketleri halk müziği ve geleneklerinden esinlenerek ulusal kimliklerini güçlü bir müzikal akıma dönüştürmüşlerdir. Örneğin Frédéric Chopin Polonya halk müziğinden esinlenen eserleriyle Polonya ulusal kimliğini yüceltirken, Bedřich Smetana ve Antonín Dvořák Çek halk müziği ögelerini müziğine taşımıştır. Rusya'da, Rus Beşleri olarak bilinen besteciler Mily Balakirev, Modest Mussorgsky, Nikolai

Rimsky-Korsakov, Alexander Borodin, César Cui, Rus halk müziğini ve ulusal temaları müziklerine işlediler. Opera alanında da ulusal kimlik arayışının bir parçası olarak, Çek halkının tarihini ve kültürünü yüceltmek anlamında Smetana'nın "Vatanım" eseri gibi halk destanları, tarihi olaylar ve yerel efsaneleri konu alan ulusal operalar yazmaya başlamışlardır. Ulusal bağımsızlık mücadeleleri sırasında, ulusal kimliğin güçlendirilmesi açısından, besteciler halkı motive eden ve ulusal birliği simgeleyen marşlar yazmışlardır.

1.2. Romantik Dönemde Program Müziğinin Gelişimi

Program müziği, belirli bir program ya da tema üzerine inşa edilmiş ve dinleyiciye müziğin "ne hakkında" olduğunu anlamaları için bir ipucu veren bir müzik olarak adlandırılmaktadır. Romantik dönemde, doğa betimlemeleri, mitolojik hikâyeler, edebi eserler ve duygusal deneyimler program müziğinin temel ilham kaynakları haline gelmiş, hayal gücünün müzikal bir şekilde ifade edilmesini amaçlanmıştır. Jean Sibelius'un Finlandia adlı eseri Finlandiya'nın doğasını ve milli ruhunu müzikal olarak betimleyen bir program müziği örneğidir. Mahler'in 2. Senfonisi (Diriliş Senfonisi), yaşamın anlamı, ölüm ve yeniden doğuş gibi derin felsefi temaları işlemiştir. Mahler'in senfonileri program müziğini, salt olay tasvirlerinin ötesine taşıyarak insan varoluşunun evrense boyutlarına taşımıştır. Hector Berlioz, Franz Liszt ve Richard Strauss gibi besteciler de program müziği aracılığıyla müzikal ifadeyi genişletmiş ve eserlerine felsefi, dramatik ve doğa temaları ekleyerek müziğin yalnızca soyut bir sanat değil, aynı zamanda tasvir edici bir güç olduğunu kanıtlamışlardır.

Program müziği, müziğin edebiyat, resim ve doğa ile birleştiği bir alan haline gelmiş ve bu dönemde müziğin sınırlarının nasıl genişletildiğinin en güzel örneklerinden biri olmuştur. Romantik dönemin özgür ve yaratıcı ruhu, program müziği ile sanatın diğer dallarını iç içe geçirerek müzik tarihinde kalıcı bir miras bırakmış, müziğin form ve biçimine esneklik kazandırmıştır. Besteciler geleneksel kalıpları zorlayarak kendi içsel dünyalarını ve bireysel deneyimlerini ifade etmeye yönelmişler bu da virtüoziteyi geliştirmiştir.

1.3. Sanatsal Özgürlüğün Keşfi

Romantik Dönemin belirgin özelliklerinden biri, bireyin duygusal ve sanatsal ifadesine daha fazla önem verilmesidir. Besteciler, kendi iç dünyalarını ve ruhsal deneyimlerini müziğe yansıtmak amacıyla klasik dönemin sınırlarını zorlamışlardır. Beethoven, bu geçiş döneminin en önemli figürlerinden biri olarak kabul edilir. Onun müziği, klasik dönemin düzenli yapısını aşarak

duygusal bir derinlik ve dramatik bir ifade arayışıyla doludur. Beethoven, müziği yalnızca estetik bir araç olarak görmeyip aynı zamanda insan ruhunun keşfine açılan bir kapı olarak değerlendirmiştir. Beethoven'in ardından gelen romantik besteciler, bireysel duyguları, aşkı, doğayı ve hayal gücünü merkeze alan eserler yaratmaya başlamışlardır. Bu dönemde özellikle Franz Schubert, Robert Schumann, Frédéric Chopin, Hector Berlioz ve Johannes Brahms gibi isimler öne çıkmıştır. Bu besteciler, sanatsal özgürlüğün doruk noktalarına ulaşmış ve müziği daha kişisel bir dil olarak kullanmışlardır.

1.4. Müziğin Formunda Dönüşüm

Romantik Dönemle birlikte Klasik Dönemin belirli kalıplara bağlı müzik formları, köklü değişikliklere uğrayarak simetrik ve öngörülebilir yapıdan çıkmıştır. Besteciler, klasik form kurallarını gevşeterek eserlerine daha fazla esneklik kazandırarak sonatlar, senfoniler ve konçertolar gibi büyük formlar hâlâ kullanılmaya devam etseler de bu formların iç yapıları daha dramatik ve özgür hale gelmiştir. Bu dönemde müziğin yapısına derinlik katmak için tonalite, armoni ve ritmik esnekliği artmıştır ve dinleyiciye sürprizlerle karşı karşıya bırakan formlar oluşmuştur. Program müziğinin de etkisiyle, müziğin bir hikâye, doğa olayı veya felsefi bir kavramı anlatmaya yönelik olduğu bir tür, öne çıkmıştır. Romantik Dönem bestecilere müziği daha anlamlı kılma, bir anlatı oluşturma ve müziği sadece bir sanat formu olarak değil, bir düşünce sistemi olarak kullanma fırsatı vermiştir.

1.5. Yeni Formlar ve İfade Araçları

Romantik döneminle birlikte besteciler, kısa formlar olan lied, nocturne, prelüd ve etüd gibi türlerde yoğun duygusal ifadeler yaratmışlardır. Franz Schubert'in liedleri, Chopin'in piyano eserleri ve Schumann'ın karakter parçaları, kısa ama yoğun ifadeli eserler olarak dönemin müziğinde önemli bir yer tutmuştur. Bu kısa formlar, bestecilerin daha kişisel ve samimi bir anlatım olanağı bulmasına sebebiyet vermiştir.

Ayrıca orkestra müziği de büyük bir evrim geçirmiş, orkestraların büyümesi ve yeni enstrümanların kullanıma girmesi, daha zengin ve renkli ses dokularının oluşturulmasını sağlamıştır. Romantik dönemin orkestrasyon anlayışı, bestecilerin daha dramatik ve geniş bir ifade aracı yaratmasına olanak tanımıştır. Richard Wagner ve Gustav Mahler gibi besteciler, büyük orkestra yapıları ile epik boyutlarda eserler yaratmışlardır (Bulut, 2012, syf: 152). Wagner'in opera anlayışı, tümleşik sanat olarak adlandırılan "Gesamtkunstwerk"

kavramını müzik dünyasına kazandırmış, müziği, şiir ve drama ile birleştirerek çok katmanlı bir sanatsal ifade yaratmıştır.

1.5.1. Senfonik Şiir

Senfonik şiir, tek bölümlük orkestra eserleri olarak, çoğunlukla bir doğa manzarasını, tarihi olayı, efsaneyi ya da edebi bir eseri anlatmak için bestelenmiştir. Franz Liszt, bu türün öncüsü olarak kabul edilmiş ve Les Préludes adlı eseri, senfonik şiir formunun en bilinen örneklerinden biri olmuştur. Les Préludes, Fransız şair Alphonse de Lamartine'in bir şiirinden esinlenmiştir ve insan hayatındaki mücadele ve zafer temalarını işlemektedir. Liszt, senfonik şiirleriyle müziği edebiyat ve felsefe ile birleştirmiş, tek bölümlük yapısıyla eserin dramatik yapısını sıkıştırarak güçlü anlatılar yaratmıştır. Senfonik şiir hem orkestral yapıların esnekliğini hem de müzikal dilin çeşitliliğini genişletmiş ve dönemin getirisi olarak bestecilere daha özgür bir anlatım olanağı tanımıştır. Bu formda tonalite değişimleri, zengin orkestrasyon ve dinamik kontrastlar sıkça kullanılmış, romantik dönemin felsefi ve sanatsal ruhunu en iyi yansıtan formlardan biri haline gelmiştir.

1.5.2. Sonat Formu

Sonat formu, Klasik Dönemde en sık kullanılan müzik biçimlerinden biri olup, romantik dönemde de önemini korumuştur. Ludwig van Beethoven, klasik sonat formunun sınırlarını zorlayan bir figür olarak bu geçiş döneminde önemli bir rol oynamıştır. Beethoven, sonatın yapı taşlarını dramatik anlatım arayışına uyarlayarak romantik döneme geçişin temellerini atmıştır. Romantik dönemde, özellikle Franz Schubert, Johannes Brahms ve Robert Schumann gibi besteciler, sonat formunu kullanmaya devam etmişlerdir. Ancak Klasik Dönemin aksine, bu bestecilerin eserlerinde dramatik gerilim, kişisel ifadeler ve armonik keşifler ön plana çıkmıştır. Özellikle lirik melodik yapı ve geniş ton alanları ile Schubert'in sonatları, dikkat çekmiştir. Brahms ise, klasik ve romantik unsurları ustaca birleştirerek sonat formuna derinlik katmıştır (Akdeniz & Akdeniz, 2020. Syf: 3166).

1.5.3. Senfoni

Senfoni de Romantik Dönemin bir müzik formu olarak gelişim göstermiştir. Klasik dönemde olduğu gibi dört bölümden oluşan senfoniler bestelenmeye devam edilse de bu bölümler arasındaki tematik ve dramatik bağlar daha güçlü hale gelmiştir. Besteciler, senfoniyi büyük duygusal ve felsefi konuları

işlemek için kullanmışlardır. Beethoven'ın 9. Senfonisi, senfoni formunun dramatik ve felsefi bir anlatım aracı olarak kullanılmasına örnek teşkil etmiş ve romantik dönemin idealizmine işaret etmiştir. Romantik dönemde Hector Berlioz, senfoni formunu program müziği ile birleştiren yenilikçi bir besteci olarak öne çıkmaktadır. Fantastik Senfoni adlı eseri, bir hikâyeyi anlatan ve duygusal derinliği olan bir program müziği örneğidir. Johannes Brahms ise, klasik formu koruyan ama romantik duygusal yoğunluğu içinde barındıran senfonileriyle dikkat çekmektedir. Gustav Mahler ise, program müziğini ustaca kullanarak senfoni formunu daha da genişletmiş ve eserlerinde evrensel konulara değinmiştir. Onun senfonileri, insan ruhunun karmaşıklığını, doğanın ihtişamını ve hayatın anlamını sorgulayan eserler olmuştur.

1.5.4. Lied (Şarkı Formu)

Romantik Dönemin belki de en özgün formlarından biri, lied olarak bilinen şarkı formudur. Genellikle solo bir ses ve piyano eşliği için yazılan lied, kısa ve yoğun bir duygusal ifade aracı olarak kullanılmıştır. Franz Schubert, lied formunun en önemli bestecisi olarak öne çıkmış ve bu türdeki eserleri, bireysel duyguların, aşkın ve doğanın müzikal bir yansıması haline getirmiştir. Schubert'in Die schöne Müllerin ve Winterreise gibi şarkı serileri, şiirsel ifadeleri ve melodik zenginliğiyle dönemin en belirgin özelliklerinden biri olan müziğin bireysel duyguları ve doğrudan insan deneyimini yansıtma aracı olarak kullanılmasına örnek oluşturmuştur. Çok kısa süren ömrüne rağmen şan repertuvarına 600'den fazla Lied kazandıran bestecinin eserleri hala şan repertuvarındaki yerini korumaktadır. Bu Lied'lerin 70 kadarı Goethe'nin şiirleri üzerinedir. (Akkılıç, 2010, syf: 436). Alman ve Avusturya müzik kültüründe önemli bir yer tutan lied, özellikle 19. yüzyılda Franz Schubert, Robert Schumann ve Johannes Brahms gibi bestecilerin eserleriyle doruk noktasına ulaşmıştır. Lied formu, şiirsel anlatımla müziğin birleştiği, samimi ve derin duyguların yoğun bir şekilde yansıtıldığı bir ifade biçimi olarak, Romantik Dönemin ruhunu en iyi yansıtan formlardan biri olmuştur. Robert Schumann, lied formunda hem müzikal hem de edebi bir derinlik yakalamış ve şairlerin metinlerine sadık kalmakla birlikte, müziği ile bu metinlerin ruhunu daha da zenginleştirmiştir. Lied, romantik dönemin duygusal yoğunluğunu sözlerle birleştirerek en iyi yansıtan formlardan biri olmuştur. Formun temeli 18. yüzyıl sonlarında ve 19. yüzyıl başlarında klasik döneme dayanmakta ancak Romantik dönemde, yeni bir sanatsal boyut kazanmış, bireysel duyguların yansıtıldığı, lirik ve dramatik eserler haline

gelmiştir. Romantik besteciler, lied formunu şiirsel metinlerle zenginleştirerek müziği, edebiyatla iç içe geçen bir sanat eseri haline getirmişlerdir. Bu eserler genellikle, aşk, doğa, yalnızlık, ölüm ve hayal kırıklığı gibi temalar üzerine kurulmuştur.

Romantik Dönemde lied, özellikle Alman şiirinin büyük isimlerinin metinlerinden beslenmiştir. Johann Wolfgang von Goethe, Heinrich Heine ve Friedrich Rückert gibi şairlerin eserleri, bestecilere hem müzikal hem de edebi ilham kaynağı olmuştur. Besteciler, bu metinlere müzikal bir derinlik kazandırarak şiirsel temaların yoğunluğunu müziklerine yansıtmışlardır. Romantik lied formunun öncüsü olarak kabul edilen Franz Schubert, bu türde en önemli eserleri vermiştir. Schubert'in lied formuna getirdiği yenilik, bestelerinde şiirsel anlatımı müzikal ifadeyle derinleştirmesi ve her bir şarkıyı bir mini drama haline getirmesidir. Schubert, liedlerinde yalnızca şarkı söyleyen sesin değil, piyanonun da anlatıcı rolü üstlenmesini sağlamış, böylece liedi dramatik bir müzik formuna dönüştürmüştür.

Schubert'in Die schöne Müllerin ve Winterreise adlı şarkı serileri, romantik liedin en önemli örnekleri arasında yer alır. Winterreise özellikle, yalnızlık, kaybolmuş aşk ve içsel acı temalarını işlemiştir. Bu eserlerde piyano, doğanın betimlenmesi, karakterlerin iç dünyasının yansıtılması ve dramatik gerilim yaratılması için aktif bir rol oynamaktadır. Schubert'in liedlerinde, hem ses hem de piyano, şiirsel metni zenginleştiren iki güçlü anlatıcı olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.6. Robert Schumann ve Şarkı Serileri

Franz Schubert'in ardından Robert Schumann, lied formunu en üst seviyeye taşıyan bestecilerden biri olarak öne çıkmaktadır. Schumann, liederinde daha içsel, daha duygusal ve daha yoğun bir müzikal dil kullanmıştır. Özellikle, Dichterliebe ve Frauenliebe und -leben adlı şarkı serileri, Schumann'ın duygusal ve lirik müziğinin en önemli örneklerindendir. Schumann, liedlerinde sadece bireysel bir duyguyu ya da anı değil, bir duygusal süreci ve anlatıyı müzik yoluyla işlemektedir. Schumann, şair Heinrich Heine'nin şiirlerine özel bir ilgi göstermiş ve bu şiirlerin duygusal karmaşıklığını müziğiyle daha da derinleştirmiştir (Acunaz Eytemiz, Güner, 2021, syf: 97). Dichterliebe adlı serisinde, bir aşkın doğuşu, gelişimi ve hayal kırıklıkları, bestecinin ince müzikal ifadeleriyle ustaca işlenmiştir. Schumann'ın liedleri, bir yandan şiirsel derinliği müziğe aktarırken, bir yandan da bireyin iç dünyasını yansıtmıştır.

1.7. Johannes Brahms ve Geleneksel Lied

Johannes Brahms, Schubert ve Schumann'ın lied geleneğini devam ettiren bir diğer romantik besteci olarak, liedlerinde daha klasik bir yapı kullanmış, aynı zamanda bu formun lirik ve duygusal yönünü ön plana çıkarmıştır. Brahms'ın liedlerinde, romantik duygusallığın yanı sıra, klasik müziğin formal yapısına olan bağlılık dikkat çekmektedir. Ancak Brahms, bu yapısal disiplini, duygusal ifade ile birleştirerek lied formunu zenginleştirmiştir. Brahms'ın Vier ernste Gesänge gibi eserleri, ölüm ve insan varoluşu gibi derin felsefi temalarını ele almıştır. Brahms'ın liedlerinde, piyano eşliği daha klasik bir rol üstlense de müziğin genel atmosferini ve duygusal yoğunluğunu destekleyici bir araç olarak kullanılmıştır.

1.8. Piyano Miniatürleri

Romantik Dönemde piyano, bireysel ifadeyi ve duygusal derinliği en iyi yansıtan enstrümanlardan biri olmuştur. Bu dönemde piyano için yazılan kısa ama yoğun eserler, miniature olarak adlandırılmıştır. Romantik dönemde ortaya çıkan piyano minyatürleri, küçük ama yoğun duygusal anlatıma sahip formlar olarak besteciler arasında popüler hale gelmiştir. Romantik dönem bestecileri, büyük ve karmaşık formlar kadar, kısa ve özlü müzikal ifadelerle de ilgilenmişlerdir. Bu kısa parçalar, genellikle piyano için yazılmış, küçük çaplı ancak duygusal yoğunluğu yüksek eserlerdir. Piyano minyatürleri, özellikle ev konserleri ve daha samimi müzik ortamları için uygun olmuş ve dönemin müzikseverleri arasında yaygınlaşmıştır. Minyatürler, genellikle doğrudan bir duygu ya da ruh hali üzerine odaklanan kısa parçalar olarak, bestecilerin bireysel ifadelerini yansıtmak için önemli bir araç haline gelmiştir. Bu küçük formlar, karakteristik ve lirik özellikler taşır. Çoğu zaman bir tema ya da duygunun etrafında dönen bu parçalar, genellikle serbest yapılıdır ve formal sınırları esnetir. Romantik dönemde piyano minyatürleri, solo piyano repertuarında önemli bir yer edinmiş ve birçok besteci, bu formda eserler üretmiştir. Romantik dönemde piyano minyatürleri, kısa ama etkileyici müzikal anlatımlar olarak bestecilerin bireysel ifadelerini yansıtmak için kullandıkları önemli bir form olmuştur. Frederic Chopin, Robert Schumann, Franz Liszt ve diğer romantik besteciler, piyano minyatürleri ile hem teknik hem de duygusal açıdan büyük eserler ortaya koymuşlardır. Bu küçük formlar, romantik müziğin ruhunu ve bestecilerin bireysel yaratıcılığını en yoğun şekilde yansıtan önemli bir alan olarak müzik tarihindeki yerini almıştır.

1.8.1.Piyano Minyatürlerinin Türleri

Romantik Dönemde piyano minyatürleri birçok farklı başlık altında kategorize edilebilir. Her bir tür, farklı bir ruh hali ya da temayı işleyerek, müzikal anlatıyı çeşitlendirmiştir. Sadece teknik beceriyi sergilemek için değil, aynı zamanda duygusal anlatımı yoğunlaştırmak için de kullanılmıştır. Bu kısa parçalar, bir anlık duyguyu ya da belirli bir ruh halini müzikle ifade etmek için ideal bir form olmuştur. Romantik besteciler, piyano minyatürleriyle dinleyiciye doğrudan ve samimi bir müzikal deneyim sunmuşlardır. Piyano minyatürleri denince ilk akla gelen isim kuşkusuz Frederic Chopin'dir. Chopin, kısa piyano eserlerinde lirik anlatım, teknik ustalık ve duygusal derinliği ustaca birleştirerek, piyano minyatürlerinin en önemli bestecisi haline gelmiştir. Bu formlar arasında nocturne, prelüd, etüd, impromptu ve mazurka gibi türler öne çıkmaktadır.

Nocturne: Frederic Chopin ile özdeşleşen nocturne (gece müziği), melankolik ve lirik karakteriyle bilinmektedir. Chopin'in bu formda yazdığı eserler, piyano minyatürlerinin en güzel örneklerinden biri olmuştur. Nocturneler, sakin, hüzünlü bir atmosferde başlar ve dramatik bir zirveye ulaşarak duygusal yoğunluk sağlar. Chopin'in Nocturnelerinde, piyanoya bir şarkıcı gibi davranarak melodiyi ön plana çıkarmış ve şiirsel bir atmosfer yaratmıştır.

Prelüd: Prelüd, bir giriş parçası ya da serbest biçimde yazılmış kısa eser olarak tanımlanabilir. Bu form, özellikle Chopin ve Rachmaninoff'un piyano eserlerinde sıkça görülmektedir. Chopin'in Prelüdleri (Op. 28), her biri farklı bir duygu ya da karakteri yansıtan 24 kısa eserden oluşur ve piyano minyatürlerinin zirvesi olarak kabul edilmiştir.

Etüd: Etüd, teknik beceriyi geliştirmek için yazılmış alıştırma parçalarıdır. Ancak Romantik Dönemde, etüdler aynı zamanda yüksek sanatsal değer taşıyan, dinleyiciye hitap eden eserler haline gelmiştir. Chopin, Franz Liszt ve Alexander Scriabin gibi besteciler, etüd formunu sadece teknik alıştırmaların ötesine taşıyarak duygusal ve lirik bir yapı kazandırmışlardır. Chopin'in Etüdleri, hem teknik olarak zorlayıcı hem de derin bir müzikal ifade gücüne sahip eserlerdir.

Impromptu: Impromptu, doğaçlama havasında, serbest biçimde yazılmış piyano parçaları olarak tanımlanmaktadır. Romantik besteciler, bu formda yazdıkları eserlerle anlık duygusal ifadeyi yakalamaya çalışmışlardır. Schubert ve Chopin, impromptu türünde eserler üreten bestecilerden olmuşlardır. Bu parçalar, doğaçlamanın özgürlüğünü ve spontane yapısını müzikal bir forma dönüştürmüştür.

Mazurka ve Vals: Romantik Dönemin bir diğer önemli piyano minyatür formu, Polonya halk danslarından esinlenen mazurka ve Polonezler olmuştur. Chopin'in Mazurkaları ve Polonezleri ulusal kimliğini yansıtan eserler olarak dönemin özelliğini taşımış ve Polonya halk müziğinden esinlenerek romantik duygusal derinliği birleştirmişlerdir. Chopin, Polonya'ya olan bağlılığını ve ulusal kimliğini yansıtmak için bu formlarda birçok eser yazmıştır. Chopin'in mazurkaları, sadece dans ritimlerini değil, aynı zamanda derin bir melankoli ve vatanseverlik duygusunu da barındırmaktadır.

Ballade: Bir diğer önemli piyano minyatür türü de ballade formudur. Özellikle Chopin tarafından geliştirilmiş bu form, daha geniş bir anlatı ve dramatik yapı içermektedir. Balladeler, kısa olmalarına rağmen büyük bir epik anlatıma sahip eserlerdir ve piyano repertuarının en etkileyici parçaları arasında yer almışlardır.

2. Virtüözite, Sanatçı Kültü ve Tekniğin Sanata Dönüşümde Müzikal Biçimin Etkisi

Romantik Dönemde virtüöz sanatçıların yükselmesi, sanatçı kültü denilen olgunun gelişmesine yol açmıştır. Bu dönemde sanatçılar, sadece eserlerini icra eden kişiler olarak değil, aynı zamanda sanatsal birer ikon olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Sanatçılar, izleyiciler tarafından hayranlıkla izlenen, toplumsal hayatta öne çıkan bireyler haline gelmiştir ve Romantik Dönemin bireysel deha ve sanatsal özgürlük anlayışıyla da paralel olarak gelişmiştir. Bu bölümde, Romantik Dönemde formun ve biçimin dönüşümü bağlamında virtüözite olgusu ve sanatçı kültünün gelişimi incelenecektir.

Sanatçılar, sıradan insanlardan farklı, özel yeteneklere sahip bireyler olarak görülmüş ve onların sanatsal yaratıcılığı yüceltilmiştir. Virtüözite, sadece bireysel performansın değil, aynı zamanda müzikal formun da dönüşümünde etkili olmuştur. Romantik besteciler, virtüöz sanatçılar için yazdıkları eserlerde teknik becerilerin yanı sıra duygusal derinliği de ön plana çıkarmışlardır. Virtüözite denince akla gelen en önemli isimlerden biri kuşkusuz Niccolò Paganini'dir. Paganini, keman virtüözitesiyle müzik dünyasında efsaneleşmiş, sadece olağanüstü teknik becerileriyle değil, aynı zamanda sahne üzerindeki teatral performanslarıyla da ünlü olmuştur. Paganini'nin performansları, izleyiciler üzerinde büyük bir hayranlık uyandırmış, sanatçı kültünün yükselişinde etkili olmuştur. Paganini'nin eserlerinde, kemanın teknik sınırları zorlanmış, hızlı pasajlar, zor akorlar ve akıl almaz çift sesler gibi ileri teknikler kullanılmıştır.

Paganini'nin etkisi, sadece kendi dönemindeki kemancılarla sınırlı kalmamış, besteci ve icracılara yeni bir ifade alanı açmıştır.

Piyano alanında ise Franz Liszt, virtüözite kavramının en önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Liszt, sadece piyano tekniğinde çığır açmakla kalmamış, aynı zamanda sahne performanslarında da bir yıldız sanatçı olarak öne çıkmıştır. Liszt'in piyano resitalleri, bir virtüöz olarak onun yeteneklerini sergilemekle kalmamış, aynı zamanda piyano repertuarının genişlemesine de katkıda bulunmuştur. Transcendental Etudes ve Hungarian Rhapsodies gibi eserleri, sadece teknik açıdan zorlayıcı değil, aynı zamanda derin bir duygusal anlatıma sahip eserlerdir. Liszt, virtüözlüğü sanatın bir parçası haline getirerek, müzikal ifadenin sınırlarını genişletmiştir. Romantik dönemde sanatçı, toplumsal bir kahraman ve bireysel dehanın sembolü haline gelmiştir, formun ve biçimin dönüşümü, bireysel ifadenin ve sanatsal özgürlüğün öne çıktığı bir süreç olmuştur. Virtüözite, müziğin teknik beceriyle birleştiği bir sanat formu olarak bu dönemin en önemli unsurlarından biri haline gelmiştir. Paganini ve Liszt gibi virtüözler, müzikal becerileri ve sahne performanslarıyla sadece müziğin değil, aynı zamanda sanatçı kültünün de gelişiminde büyük rol oynamışlardır. Sanatçılar, bu dönemde toplumsal kahramanlar ve bireysel dehanın sembolleri olarak görülmüş, müzikteki virtüözite olgusu hem performans sanatını hem de müzikal formları dönüştürmüştür.

Romantik Dönemde vokal performans da ise geniş ses aralıkları, ani dinamik değişiklikler, süslemeler ve zorlayıcı hale gelen melodik yapılar, sanatçıların performanslarını teknik açıdan daha karmaşık hale getirmiştir. Özellikle opera sanatında vokal performans, sadece müzikal değil, aynı zamanda dramatik bir ifade aracı olarak kullanılmıştır. Puccini, Rossini, Donizetti, Verdi ve Ponchielli gibi besteciler bu dönemin virtüözitesini teknik anlamda kullanan bestecilerden olmuşlardır. Sanatçıların, karakterlerin içsel çatışmalarını, aşklarını veya trajik durumlarını güçlü bir şekilde yansıtmaları beklenmektedir. İfade gücü ve duygusal yoğunluğun ön planda olduğu bu dönemde müzik, bireyin iç dünyasını ve hislerini yansıtmayı amaçlamış, bu da dönemin opera performanslarında belirgin hale gelmiştir. Vokal performanslarda sanatçının duyguları en yoğun şekilde aktarması beklenmekte, dönemin eserlerindeki melankoli, aşk, tutku gibi güçlü duygular da bu aktarımda teknik mükemmeliyeti vurgulamaktadır.

3. Sonuç

Klasik Batı Müziği, doğuşundan 19. yüzyıla kadar toplumsal olaylarla etkileşim halinde gelişmiş ve sanatın bu olaylara kayıtsız kalmama anlayışıyla

çeşitli evrelerden geçerek günümüze ulaşmıştır. Ancak 19. yüzyıldaki reformist yaklaşımlar, Batı müziğindeki diğer dönemler arası geçişlerden daha belirgin bir farklılık göstermiştir. Bu yüzyılın başlıca akımlarından biri olan Romantizm, 18. yüzyılın ikinci yarısında başlayan gelişmelerin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Müzik, her alanda artık sadece soyluların tekelinde olmaktan çıkmış, halkı ve halkın gerçek yaşamını konu edinen bir sanat formuna dönüşmüştür. Bu bağlamda özellikle operada, toplum yaşamını sahneye taşımada dekor ve kostümle görsel algıya hitap ederken, bestecilerin özgürce yarattığı melodilerle de izleyicinin işitsel algısına ulaşmayı başaran en etkili sanat dallarından biri haline gelmiştir. Romantik anlatımın kökenleri, Klasik Dönem içindeki ilk periyotlarda ortaya çıkmış ve Modern Döneme kadar pek çok alanda büyüleyici bir formda etkisini göstermiştir. Bu dönemin en belirgin ve devrimci özelliği, bestecilerin kendi iç dünyalarına yönelmeleri, ulusalcı tavırlar, duygusal zenginlik, bireysel ifade ve yenilikçi kompozisyon teknikleri ile Klasik Dönem normlarını aşarak kendi özgün dilini oluşturması olmuştur. Besteciler her alanda derin ve öznel duyumlarını müziklerine konu edinmiş ve geçmişten gelen alışılagelmiş müzik formlarının dışında özgür bir ifade anlayışı kullanmaları sebebiyle, müziği ve orkestrayı bu dönemin zirve noktasına taşımışlardır. Romantik Dönemin 19. yüzyıl müziğinin dönüm noktalarını vurgulayan, sanatsal özgürlük ve biçimsel yeniliklerin müzikteki önemini ele alan bestecilerin katı klasik formlardan sıyrılarak bireysel ifadeye ve duygusal yoğunluğa yönelmeleri, ulusalcılık, program müziği gibi akımların etkileri ve orkestra yapısındaki yenilikler gibi başlıklar bağlamında önem arz etmektedir.

Romantik Dönem, müziğin form ve içeriğinde köklü değişimlerin yaşandığı, sanatsal özgürlüğün doruğa ulaştığı bir çağdır. Besteciler, duygusal derinliği artırarak bireysel ifadenin önünü açmış ve müziği sadece estetik bir form olarak değil, felsefi bir anlatım aracı olarak kullanmışlardır. Müziğin yapısındaki bu özgürleşme, formların esnemesi ve program müziği gibi yeni türlerin ortaya çıkmasıyla kendini göstermiştir. Romantik dönemde müzik, sanatsal yaratıcılığın sınırsızlığını keşfetmiş ve modern müziğin temellerini atmıştır. Bu dönemin mirası, müziğin evrensel dilini daha geniş bir perspektifle yorumlamamıza olanak tanımaktadır.

Romantik Dönemde müzik formları, klasik dönemin sıkı kurallarından kurtularak daha özgür, dramatik ve duygusal bir anlatım aracı haline gelmiştir. Bu dönemde senfoniler, sonatlar ve liedler gibi büyük ve küçük formlar, kişisel ifadeye ve duygusal derinliğe odaklanmıştır. Program müziği ve senfonik şiir gibi yenilikçi formlar, müziğin sınırlarını genişletmiş ve anlatım gücünü artırmıştır.

Romantik dönemin müzik formları, bestecilerin bireysel dünyalarını ve felsefi düşüncelerini yansıtmalarını sağlayan önemli bir araç olmuştur ve bu dönem, müziğin anlatım gücünün en üst noktaya ulaştığı bir çağ olarak anılmaktadır.

Kaynakça

Acunaz Eytemiz, Z. S., & Güner, E. (2021). *Robert Schumann Örneğinde Duygu Durum Bozukluklarının Yaratma Sürecine Yansımaları.* Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, 7(13), 94-107.

Akdeniz, A. Ö., & Akdeniz, H.B. (2020). *Barok Dönemi Bestecilerinden Arcegelo Corelli'nin Op.5 no 12 'La Folia' Adlı Eserinin Keman Partisinin İncelenmesi,* JSHSR, vol.7, no.61, pp.3165-3195.

Akkılıç, D. (2010). *Lied Sanatında F.Schubert Ve Schwanengesang Lied Dizisinden"Standchen" in İncelenmesi.* Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12 (1),* 434-444.

Ali, F. (1990). *Müzikte Romantik Dönem ve Bestecileri.* Pan Yayıncılık.

Aracı, E. (2010). *Naum Tiyatrosu: 19. Yüzyıl İstanbulu'nda İtalyan Operası.* Yapı Kredi Yayınları.

Beşer, M. (2000). *Batı Müziği Tarihi.* Remzi Kitabevi.

Bulut, S. (2012). *Richard Wagner, Siegfried Operasında Flütlerin Kullanımı.* Sanat ve Tasarım Dergisi, *3(3),* 150-161. *https://doi.org/10.20488/austd.90691*

Burkholder, J. P., & Grout, D. J., & Palisca, C.V. (2014). *A History of Western Music.* W.W. Norton & Company, 9th Edition.

Charles, R. (1998). *The Romantic Generation.* Harvard University Press.

Çapacı, K. (2021). *Beethoven.* Klasik Müzik.

David, B. (1982). *Tchaikovsky: The Early Years, 1840–1874.* W.W. Norton & Company.

Eric, B. (Ed.). (1954). *Grove's Dictionary of Music and Musicians.* Macmillan Publishers.

Gerald, A. (1982). *The Age of Beethoven, 1790-1830 (New Oxford History of Music, Vol. 8).* Oxford University Press.

İlyasoğlu, E. (2014). *Zaman İçinde Müzik.* Yapı Kredi Yayınları.

Jim, S. (1996). *Romantic Piano Music.* Routledge.

Karadeniz, İ. (2020). *Program Müziği Kavramına Hermeneutik Bir Yaklaşım.* Yedi.

Kurtişoğlu, B. (1993). *Romantik Dönem Batı Müziği.* Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Leon, P. (1984). *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe.* W.W. Norton & Company.

Maurice, H. (2001). *Guide to the Pianist's Repertoire.* Indiana University Press.

Mimaroğlu, İ. (1995). *Müzik Tarihi.* Varlık Yayınları.

Richard, T. (2009). *The Oxford History of Western Music, Vol. 3: The Nineteenth Century.* Oxford University Press.

Say, A. (2003). *Müzik Tarihi.* İmge Kitabevi.

Uçan, A. (2005). *Müzik Sanatı: Temelleri- Tarihsel Süreçler-Türler ve Biçimler.* Evrensel Basım Yayın.

Wilhelm, T. (1855). *Beethoven et ses trois styles.* Bruxelles.

BÖLÜM VIII

KAYSERİ'DE TÜRK HALK MÜZİĞİ EĞİTİMİNE YÖN VERENLER: BOZLAK USTALARI[1]

Those Who Direct Turkish Folk Music Education in Kayseri: Bozlak Masters

Özgür SATAR[1] & Levent DEĞİRMENCİOĞLU[2] & Cenk GÜRAY[3]

[1](Dr.), Kayseri, Türkiye, Milli Eğitim Bakanlığı,
E-mail: ozgursatar@gmail.com
ORCID: 0009-0007-5492-0450

[2](Doç. Dr.), Kayseri, Türkiye, Erciyes Üniversitesi,
E-mail: leventdegoglu@hotmail.com
ORCID: 0000-0001-7162-8645

[3](Prof. Dr.), Ankara, Türkiye, Hacettepe Üniversitesi,
E-mail: cenk.guray@hacettepe.edu.tr
ORCID: 0000-0002-9410-725X

1. Giriş

Bu bölümde Kayseri'nin müzik kültürü ele alınmış, bu kapsamda; müziğin kendisine yaşam alanı bulduğu farklı ortamlar üzerinden, şehrin müzik pratikleri, müzik pratiklerinde öne çıkan önemli isimler, bu isimlerin Kayseri'nin müzik kültürüne etkileri, Kayseri'de müzik eğitimi (özellikle Türk Halk Müziği alanı) faaliyetlerine yönelik katkıları tartışılmıştır.

1 Bu araştırma "Makamsal ve Motif Özellikleri Açısından Kayseri Bozlakları" isimli doktora tezinden üretilmiştir.

1.1. Kayseri'nin Müzik Kültürüne Genel Bir Bakış

Birçok kadim uygarlıkları içinde barındırmış olan Anadolu coğrafyası, kültürel birikimin de en önemli sahalarından olmuştur kuşkusuz. Abacı (2013, s.15) göre; Anadolu topraklarının sayısız uygarlıklar için "beşik" olduğunu, sayısız uygarlığı buluşturan bir "köprü" görevi gördüğünü ifade etmiştir. Anadolu tarihinde en eski yerleşim yerlerinden biri olması, Anadolu'nun tam ortasındaki konumu ve coğrafi yapısı ile Kayseri, bahsi geçen "beşik" ve "köprü" metaforlarını temsil gücü olan bir şehir görünümündedir. Bu bağlamda, tarih içinde birçok medeniyete ev sahipliği yapmış; geçmişten günümüze siyasi ve ticari yaşamın dinamiklerinin etkisini yoğun olarak yaşayarak, Anadolu'nun önemli merkezlerinden birine dönüşmüştür. Şehir siyasi, demografik ve sosyal yaşamın paralelinde gelişen kültürel yapısı ile de kendine has bir yapıya kavuşmuştur.

Karatepe (1999, s. 45) Kayseri'nin tarihiyle ilgili bazı bilgileri Remzi Oğuz Arık'tan şu şekilde aktarmıştır: Tarihsel serüveninde Kayseri, Anadolu'daki insanlık şuurunun tabii ve sürekli bir ihtiyacının yansımasıdır. Kayserinin bir merkez olarak kalmasını dört tarafından geçen yolların tam da birleşim yerinde bulunmasından kaynaklanmaktadır. Kayseri'yi bugünkü görünüşümüzün, duyuşumuzun ölçüsüyle ve hele arkeolojik sanat ve kültür tarihinin verdiği yeni hükümlere dayanarak gözden geçirirsek; önümüzde milletimizin geçmişine şeref, geleceğine sonsuz umutlar verecek bir abidenin yükseldiğini görürüz.

Şehirlerin kendi tarihsel süreçleri içerisinde akıp gelen ve geleneksel hayatlarında etkili olan zengin bir kültürü vardır. Şehirler kültürlerini devamlı yeniden üreterek diri tutabilmelidir. Şehirlerin mimari yapısı, müzikleri, düğünleri, bayramları, beslenme, barınma, eğlenme tarzları kuşaktan kuşağa aktarılarak o kültürün izleri yaşatılmaktadır (Karatepe, 1999, s.37). Kayseri şehri de geçmişten günümüze taşımış olduğu kendine has müzikal kültürü ve ezgisel hafızası ile Anadolu'nun büyük kültür havuzu içerisinde önemli bir yere sahip olmuştur.

Tarihi süreç incelendiğinde, Anadolu'nun birçok bölgesinde olduğu gibi Kayseri kültüründe de müziğin etkin olarak yer almasında, müziğe dair kültürel hafızanın korunarak sonraki nesillere aktarılmasında en önemli kişiler âşıklar/ozanlar olmuştur. Âşıklar, kadim Türk kültürünün en değerli öğelerinden biri olan ozan-baksı edebiyatının temsilcileri olarak, Anadolu'nun her köşesinde, yetiştikleri coğrafyanın ve dönemlerinin de sözcüsü olmuşlardır. Âşıklık gelenekleri çerçevesinde sanatlarını icra eden bu kişiler, yaşadıkları ve gezip

gördükleri yerlerdeki kültürü geleneklerine özgü edebi şekillerde, kendi üsluplarınca ortaya koymuşlardır (İstanbullu, 2018). Yaşadıkları toplumlarda ise geleneği sadece edebi bir ürün olarak değerlendirmenin ötesinde, ortaya konulan ürünler ile toplumu yansıtması gibi bir dinamiği ortaya koymaktadır. Bu yansıtmada toplumun yaşadığı kültür değişimlerini de görmek mümkündür (Çelikten, 2021, s.9). Kayseri'de 18, 19 ve 20. Yüzyılı kapsayan 3 asırlık süreç içerisinde saz şairlerinin, halk ozanlarının ve âşıkların etkin olduğu şehrin geleneksel müziğinde önemli etkiler bıraktıkları görülmektedir (Kınık, 2011, s.6). Âşık Koyun Abdal Âşık Seyrani, Âşık Hasreti, Dadaloğlu, Âşık Revai, Âşık Himmeti, Âşık Gülşani, Âşık Fedai, Erkiletli Âşık Hasan gibi ulusal düzeyde de tanınan ve bilinen âşıkların varlığı, şehrin bu gelenekten beslendiğini göstermektedir.

Öte yandan, Yurt Ansiklopedisinde (1982-1983, s.4767), Kayseri'de geleneksel müziğin ve kültürün anlatıldığı bölümde; şehir merkezinde, ilçe ve köylerinde renkli ve canlı bir halk müziği yapısından söz edilmekte; türkülerin, Kayseri halkının yaşamında çok önem bir yerinin olduğunun altı çizilmektedir. Yaz aylarında bir gelenek olan bağ evlerine göçme ile birlikte bağ evlerinde, kışın şehirdeki evlerde yapılan yapılan sohbet ve muhabbet toplantılarının vaz geçilmez öğelerinden birinin de müzik olduğu ifade edilmektedir. Bu noktada kaynak kişiliği, icracılığı ve aktarıcılığı/eğitimciliği (usta çırak yöntemi) ile Kayseri müzik kültüründe (hem yakın geçmiş, hem de günümüzde) ve icra ortamlarında baş aktör olarak karşımıza çıkan bazı önemli isimler bulunmaktadır. Bunların başında Emmi (Mehmet Delihaliloğlu) gelmektedir.

Kayseri halk müziği kültüründe bağlama çalımındaki ustalığı ve Kayseri türküleri içinde yapmış olduğu kaynak kişiliği ile önemli bir figür olan Emmi, döneminde Kayseri'nin en önemli icracılarının başında gelmektedir. Tuncer Erten (Erten, 2023) Emmi'nin Kayseri musikisinde bir çıkış noktası olduğunu söylerken, Hulusi Ateş (Ateş, 2023) Kayseri'de bağlama çalım sitilinin temelinin aslında Emmi'ye dayandığını ifade etmektedir. Kayserinin emmi düzeni diye geçen bir mızrap düzeni olduğunu; Ankara'nın nasıl ki misket düzeni var, Ege'nin zeybek türü var, Kayseri'nin de bağlama çalım sitilinin 'Emmi Mızrabı', 'Emmi Düzeni' olarak geçtiğini belirtmektedir. İsmail Ediz (Ediz, 2020) Kayseri'de gençlik dönemlerinde Emmi, Şapkacı Necip Usta ve Sobacı İsmail Ağa gibi önemli müzisyenler bulunduğunu belirtmektedir. Bu isimler içerisinde Emmi'nin çalım konusunda usta olduğunu ve kendine has bir tavrı olduğundan bahsetmekte, şimdi uygulanan Kayseri tavrının mimarının Emmi olduğunu söylemektedir.

Mehmet Kınık (Kınık, 2024) Ankara radyosu tarafından hazırlanan programlarda, Anadolu'dan yöreleri temsil eden ozanlar ile 1-2 eserlik misafir sanatçı olarak programlar yapıldığını Emmi'nin de kısa bir dönem misafir sanatçı olarak Ankara Radyosunda bu programlarda yer aldığını ifade etmektedir. Dönemin müzisyenlerinin de Emmi'ye çok büyük saygı duyduğundan söz etmektedir. Emmi'nin eserlerinin de çok iyi ve zorluk seviyesinin de dönemine göre dikkat çekici olduğunu belirtmektedir.



Şekil 1. Şapkacı Necip (Necip Oyman),
Emmi (Mehmet Delihaliloğlu)(Kınık, 2011, s.436)

Emmi'nin bu müzikal kimliğinin oluşumundaki temel motivasyonu bağlamayı ve müziği gerçekten çok sevmesi olarak ifade ediliyor. Emmi'nin çalış sitilinin müzikal seviyesinin gelişiminde çevresi ve Ermeni müzisyenlerle yaptığı meşklerinde katkısı olduğu düşünülmektedir. Emmi ile yaptığı sohbetten bir anıyı İsmail Ediz (Ediz, 2020) şu sözlerle aktarmaktadır:

> Derneği kurduğum zamanlarda derneğin bulunduğu katta Emmi de kalıyordu. Bizim ders saati bittiği zaman canı sıkılır, gelir sohbet ederdik. Ahbaplığımıza ve samimiyetimize güvenerek bir gün dedim ki; Emmi bu vurduğun mızrabı çalarken yaptığın nağmeleri nasıl öğrendin dedim. Yeğenim dedi, ben bunları öğrenmek için babamın hurç heybesinde altınları vardı onları yedim dedi. O dönem Ermenilerden klarnet çalan Agop varmış. Agop çok güzel klarnet çalarmış bir de iyi ud çalan bir Yervand varmış. 1-2 tane daha iyi müzisyen varmış. Bunların hepsi Ermeni vatandaşı. Emmi bunları eve davet edermiş bunlara yemek ziyafeti verirmiş. Koyunu kestirirdim asardım herkes eliyle etleri alırdı rakılar su gibi içilirdi hep bu bağlamanın yüzüne yedim o parayı derdi. Onlarla bağlamayı akort etmiş onlarla çala çala yetişmiş.

1.1.1.Ermeni Müzisyenler

Kaynak kişiliği, Kayseri halk müziği kültüründe bağlama çalımındaki ustalığı ile önemli bir aktör olan Emmi'nin ifadelerinden anlaşılacağı üzere, o dönemlerde Ermeni müzisyenlerle yaptığı meşkler, bağlama çalım tekniği ve yorumu konusunda Emmi'ye çok büyük katkı sunmuştur. Bu bağlamda, Ermeni müzisyenlerin Kayseri'deki müzik kültürünün ve eğitiminin önemli bir parçası olduğunu söylemek, bu yönde bir çıkarımda bulunmak yanlış olmayacaktır.

İsmail Ediz (Ediz, 2020) çocukluk ve gençlik yıllarında hatırladığı Kayseri'de az sayıda Ermeni müzisyenin olduğunu belirterek onlarla ilgili bilgileri de şu şekilde aktarmaktadır:

> Ermeniler bizim zamanımızda çok azdı birkaç kişi vardı, daha evvel biraz daha fazlaymış. O da büyüklerimizden duyduğumuz. Emmi'den, Ethem'in İbrahim Ağa'dan duyduğumuz. Güzel çalan Ermeniler varmış ama tabi biz onları dinleyemedik. Bir iki tane bizim zamanımızda çalan vardı onlarda vasattı. Zaten yaşlılardı benim tanıdıklarım. Bir tane Terzi Hacı vardı terzilik yapardı. O güzel klarnet çalardı. Ud yapan Agop vardı, o vasat çalardı. 2 klarnetçi vardı biri şeker fabrikasında çalışırdı. Cazcılarla beraber Türk müziği yapardı. İstanbul'a gitti ticaret hayatına atıldı. Adı Agop, klarnet çalmayı da bıraktı İstanbul'a gidince. Terzi Hacı da İstanbul'a gitti. Bir de ayakkabıcı vardı ismini hatırlayamadım.

Kayseri'de Ermenilerin dışında Karamanlı Türkler olarak da anılan Rum vatandaşların da ikamet ettiği bilinmektedir. Bu konuda kendisi de Talas'ta yaşayan Hulusi Ateş (Ateş, 2023) Talas'ın yukarı bölgesinde Ermeni vatandaşların yaşadığını, Talas'ın eteklerinde ise Rum vatandaşların yaşadığını belirtmektedir. Doktor Nihat Taşçıoğlu'ndan dinlediği bir anekdotu da şu şekilde aktarmaktadır:

> Yukarı mahalle tamamen Ermeni mahallesiymiş. Nihat Abi'nin evi o bölgede. Akşamüstü dam gibi yere otururlar, tambur falan bir müzik ekibi kurarlar diyor. Bizim yörenin türkülerini iyi icra ederlerdi dedi. Burada birde Demirci varmış adı Dadır demir ustası Demirci Dadır o ud çalarmış. Papaz varmış birde vali konağının bu tarafında bir kiliseni papazı varmış o keman çalarmış Groz Efendi diye bir adam.

Ulaşılan bilgilere göre; Kayseri'de şehir merkezinde ya da merkeze yakın mahallelerin haricinde; Gesi, Ağırnas ve Bünyan gibi bölgelerin

bazı mahallelerinde kendilerini Karamanlı olarak ifade eden Rum-Ermeni vatandaşların yaşadığı ifade edilmektedir. Bünyan'lı Seyyit Burhanettin Akbaş (Akbaş, 2023) Bünyan'ın üst kısımlarının Osmanlı kayıtlarında Sarımsaklı olarak geçtiğini, aşağıda Yenice mahallesinin gayrimüslim mahallesi olarak anıldığını aktarmaktadır. O mahallede Rumların yani kendilerini Karamanlı olarak ifade eden vatandaşların yaşadığını belirtmektedir. Oradan göç eden Karamanlıların Yunanistan'ın Serez, Gümülcine bölgelerinde ki köylerde yaşadıklarını ifade etmektedir. 2000 yılında o bölgeye yapmış oldukları bir gezide o bölgede yaşayan Karamanlılar tarafından karşılandıklarını, kadınların tef çalarak Gesi Bağları, Hamidiye Yurdum Olsa türkülerini söyleyerek kendilerini karşıladıklarını aktarmaktadır.

Özellikle Kayseri'de yaşadıkları dönemde, gayrimüslim müzisyenlerin şehirde düğün, eğlence merasimleri vb. faaliyetlerde de yer aldıkları bilinmektedir. Türk ve Ermeni müzisyenlerin birlikte düğün çalgıcılığı yaptığını aktaran İsmail Ediz (Ediz, 2020) Cemal isminde Türk bir müzisyen ile Ermeni bir müzisyen olan Terzi Hacı 'ya dair bir anıyı şu şekilde aktarmaktadır:

> Germirli Cemal vardı cümbüş çalardı. Civar köyleri gezerdi, düğün çalgıcılığı yapardı köylerde. Yanına da Ermeni Terzi Hacı'yı alırdı. Bir tane de ritim saz aldı mı 15-20 gün, 1 ay köylerden şehre inmezdi. Köylerin çalgı işini o yapardı. O zaman bizim babamız yaşındaydı.

1.1.2. Düğün Müziği ve İcracıları

Kayseri'de müziğin icra alanlarından biri de mahalle, sokak ve evlerde tertiplenen düğün merasimleridir. Geleneğin bir parçası olan evlilik törenleri, yapılan düğün merasimleri, kına geceleri, gelinin baba evinden ayrılması esnasında yörenin bilinen havaları ve türküleri seslendirilmektedir (Yurt Ansiklopedisi, 1982-1983, s. 4767). Hulusi Ateş (Ateş, 2023) çocukluğunda ve gençlik yıllarında Kayseri'de düğünlerde klasik sazların kullanıldığından bahsetmekte, düğünlerin cümbüş, ud, klarnet, keman gibi sazlarla yapıldığını ifade etmektedir. Düğün süreçleri ve ayrıca bazı ilçelerde düğünlerde kullanılan sazlarla ilgilide şu bilgileri vermektedir:

> Mesela Tomarza tarafına geçtiğin zaman davul zurna var. Develi'ye geçtiğinde merkezinde falan belki biraz klasik sazlar var ama hep davul zurna onlarda o yöredeki ekipleri çağırırlar.

İsmail Ediz (Ediz, 2020) gençlik döneminde Kayseri merkezde bazı tanıdıklarının, arkadaşlarının ya da ihtiyaç sahibi insanların düğünlerine o dönem müzisyen olarak ücret almadan katıldığını ifade etmektedir. Daha sonra bandoda görev aldığını belirten Ediz, birlikte çalıştığı müzisyen arkadaşlarından söz etmektedir. Oradaki arkadaşlarıyla kurduğu müzik ekibiyle işlere gitmeye başladıklarını şu şekilde aktarmaktadır:

> Bandoya geçtikten sonra bandodan bir müzik ekibi oluşturdum. Kanun, ud, keman, klarnet, bağlama, darbuka. 5-6 kişilik grubumuz vardı, hepsine elbise de diktirdiydim ben. Artık o zaman parayla gidiyorduk işlere. 1-2 sene öyle devam ettik. İrfan Çataloğlu kanun çalar, ritimde Sebahattin Yörük vardı, bağlama çalan Emir Filik vardı, Naci Ergindoğan vardı.

Kayseri'de çocukluğunda ve gençlik dönemlerinde düğünlerle ilgili izlenimlerini aktaran Hulusi Ateş (Ateş, 2023) eskiden Kayseri düğünlerinde kadınların kına gecelerinde geline kına yakılırken def varsa onunla, yoksa bir tepsiyle Gesi Bağları türküsünü söylediklerini belirtmektedir. O okunan türkü eşliğinde gelinde ağlar misafirlerde onlarla ağlardı. Ayrıca eskiden düğünlerde kadın köçekte oynatıldığını aktarmaktadır. Bu düğünleri esprileriyle şenlendiren, ud çalıp solistlikte yapan Nihat Bey isimli halk içerisinde Şükrücük diye bilinen bir karakter olduğundan söz etmektedir. O dönemde Şükrücük'te ciddi bir Kayseri türküsü repertuarı olduğunu da ifade etmektedir.

1.1.3. Bağ Oturmaları

Kaynaklarda geçmişte Kayseri şehir merkezi ve merkeze yakın bölgelerde halka açık alanların az olduğu kahvehaneler, dükkân, bağ ve bahçe gibi alanlarda musiki icralarının gerçekleştirildiği aktarılmaktadır (Aksoy ve Çapraz, 2019, s.32). Bu konuda bilgisine başvurduğumuz Recep Alemdar (Alemdar, 2023) Kayseri'de evler de toplanılarak eskiden meşk yapıldığından bahsederek, kullanılan sazlar ve bu toplantılarda yer alan isimlerden de söz etmektedir. Ud'la bağlama eşlik, kanunla bağlama eşlik, klarnetle bağlama eşlik şeklinde Urfa sıra gecelerindeki gibi sıra takip etmeyen ama belirli zamanlarda bir araya gelen musikişinas insanların yürüterek getirdiği bir geleneğin olduğundan bahsetmektedir. Şapkacı Necip, Emmi'nin Mehmet Ağa, Eczacı Naci, Ethem'in İbrahim, İsmail Ediz, Şükrü Gençsoy gibi isimlerin yer aldığını aktarmaktadır.

Bağ evi toplantıları ve meşkleri çok eskiye dayandığından bahsetmiştik kuşaktan kuşağa sürdürülmüş olan bu gelenekte döneminin tanınan usta

müzisyenleri bazen hafta da bazen 15 günde bu tip musiki toplantılarını gerçekleştirmişlerdir. Bu musiki toplantılarının neden bağ evlerinde yapıldığı konusunda Mehmet Kınık (Kınık, 2024) Bağ kültüründeki oturmaların ana sebebinin özellikle bu oturmaları bağda yapmak olmadığını, müsaitlik (apartmanlarda etrafı, komşuları rahatsız etmeme) durumundan kaynaklandığını söylemektedir. Bağ evlerinin müstakil evler olması nedeniyle toplantıların bağ evlerinde yapıldığını eklemektedir. Yaz aylarında bu meşklerin daha az olduğunu, bunun nedeninin yazın bağların, bahçelerin bakımı budaması, meşakkatinin fazla olmasından kaynakladığını aktarmaktadır. Özellikle uzun sıkıcı kış günlerinde bu tip oturmaların yapılmakta ve Türk müziği sazlarıyla halk müziği sazlarının ortak icralar gerçekleştirdiğini belirtmektedir. Genelde kullanılan sazların ise keman, ud, kanun, cümbüş, bağlama olduğunu ifade etmektedir. Kendisi de geçmişte yapılan bu oturmalara iştirak etmiş bir isim olan İsmail Ediz (Ediz, 2020) bağ evlerinde yapılan musiki toplantılarında, Urfa sıra gecelerinde yapıldığı gibi ya da Konya'da yapılan musiki gecelerinde olduğu gibi çeşitli enstrümanların bir arada olduğunu, Klasik Türk Müziği sazlarının ud, cümbüş, kanun, bazen keman bazen klarnet ile halk müziği sazlarının özellikle de bağlamanın bir arada kullanıldığını ifade etmektedir.

Ali İhsan Horoz (Horoz, 2023) bağ oturmalarında orada usta kimse kendince bir yol çizdiğini, o anki duruma göre başlarda yavaş tempoda devam ettiğini belli bir süre sonra tempolu eserlerin icra edildiğini aktarmaktadır. Bu oturmalarda mutlaka bir usta bulunduğunu, usta, üstat, daha emektar olan kimse icraların ona bağlı olarak devam ettiğini ifade etmektedir. Bağ oturmalarında hangi sazların kullanıldığı sorusuna cevap verirken, katıldığı bir bağ evi musiki toplantılarında yaşadığı anıyı şu şekilde aktarmaktadır:

> Birkaç defa bu tür bağ oturmalarında bulundum. Enstrümanlardan ud, cümbüş, zil vardı. Ben de bağlama ile katılmıştım. Kim ne çalıyorsa katılanlardan güzel bir şenlik çıkar ve eğlenilirdi. Hatta bir anım vardı ismini bilmiyorum bir adam davet ettiler aksakallı sarıklı bembeyaz o ortamda adam bir kırat bozlağı okudu ben dedim bu işi yapmayacağım dedim nerdeyse, o kadar güzel okudu.

Kendisi kemanla hem Türk müziği hem de Türk halk müziği icra eden aynı zamanda düğün müzisyenliği de yapan İsmail İlhan (İlhan, 2023) Kayseri'de yaygın bir bağ kültürünün olduğundan söz etmektedir. İlhan, düğün bittikten sonra bağlara gidildiğini, masa kurulup sazlı sözlü meşkin orada devam ettiğini

aktarmaktadır. Bu ortamlarda klasik eserlerin Türk müziği ve halk müziği eserlerinin seslendirildiğini söylemektedir. Özellikle ud, keman, cümbüş, kanun, darbuka ve bağlama gibi sazların yer aldığından bahsetmektedir.

Kurumsallaşmanın olmadığı alanlar olarak ev oturmaları, ağa ya da bey konaklarının bu icra faaliyetlerinde başı çektiği görülmektedir. Bağ evi müzik toplantıları eski sıklıkta olmasa da günümüzde de sürdürülmektedir. Kurumsallaşmanın yaygınlaştığı dönemden sonra ise çeşitli kamu kurumlarının bu konuda faal bir şekilde görev aldığı ve şehrin müzik faaliyetlerinde önemli katkılarının olduğunu ifade edebiliriz. Bu kurumların yapmış olduğu gerek eğitim gerekse müziğin icra edilmesine dönük çalışmaları toplumda iletişim ve bütünleşmeyi sağlama konusunda işlevsel bir yapıdadır (Aksoy ve Çapraz, 2019, s. 33).

1.1.4. Halk Evi

Cumhuriyetten sonraki yıllarda birçok alanda olduğu gibi şehirde müzik ve kültürel alanlarda kurumsallaşmaya yönelik çalışmaların yapıldığı görülmektedir. Yörede, İstanbul belediye konservatuarı tarafından 1926 yılında halk türkülerinin derlenmesine yönelik çalışma yapılmış Rauf Yekta, Yusuf Ziya, Dürrü Turan ve Ekrem Besim gibi isimler bu çalışmalarda yer almışlardır. Diğer bir derleme gezisinde ise Muzaffer Sarısözen, Halil Bedii Yönetken ve teknisyen Rıza Yetişen görev almıştır. (Yurt Ansiklopedisi, 1982-1983, s. 4767). Kayseri'de Cumhuriyet dönemi sonrası derleme faaliyetleri ile birlikte eğitim faaliyetleri konusunda da kurumsallaşmanın ve bu kurumlarda önemli çalışmaların yapıldığı görülmektedir.

1932 yılında açılan Kayseri Halkevi, kapatıldığı 1950 yılına kadar olan 18 yıllık süreçte önemli çalışmalara imza atmıştır. Halkevinin güzel sanatlar şubesinde musiki eğitimleri verilmiş, çeşitli koro ve konser faaliyetleri gerçekleştirilmiştir. Halkevi faaliyetlerinin yer aldığı kaynaklarda ciddi bir musiki eğitim faaliyetlerinin yapıldığı görülmektedir. Örneğin 1932 yılının Ekim ayında hazırlanan çalışma programında "cumartesi akşamı 19.00-21.00 saatleri arasında nazari nota, pazar, pazartesi saat 19.30-22.00 arasında milli musiki ve salı, çarşamba, saat 19.30- 22.00 arası beynelmilel musiki" eğitimlerinin yapıldığı aktarılmaktadır (Kınık, 2011, s.13-14). Yurttan sesler topluluğunun ve halk müziğimizin önemli isimlerinden Emin Aldemir Ankara Radyosu yurttan sesler topluluğuna katılmadan önce yıllarca Kayseri halk evinde bağlama hocası olarak görev yapmıştır. Kayseri Halkevi faaliyet gösterdiği süreç içerisinde şehirde müzik ve kültürel alanda yaptığı çalışmalarla şehrin müzik kültürüne,

müzisyen icracıların ve meslek erbabı insanların yetişmesine önemli katkılar sunmuştur.



Şekil 2. Emin Aldemir (Erciyes Dergisi, 1946, s.56)

Recep Alemdar (Alemdar, 2023) Emin Aldemir'in Türk Halk Müziği alanında yetiştirdiği öğrencilerle Kayseri'ye önemli bir tohum attığını söylemektedir. Ülkü Beşgül, Necla Erol isimli iki kardeşi olduğunu, kardeşleri Ankara Radyosu'na götürdüğünü ifade etmiştir. Ayrıca, Ahmet Gazi Ayhan'ın bağlamayı teknik olarak ilerletmesinde de Emin Aldemir'in katkısı olduğunu söylemiştir.

O dönem yayımlanan Kayseri Halk Evi'nin çıkardığı Erciyes Dergisinin 1946 yılında ki 55. sayısının 44-45. Sayfasında, bir ihtisas kolu oluşturularak yapılan derleme ve bağlama eğitimi çalışmalarından söz etmektedir. Dergide şu yazı kaleme alınmıştır:

> "Milli ruhun derinliklerinde zengin bir hazine olarak yaşamakta bulunan Halk Türkülerimizi garp tekniği ile işleyerek müstakbel kompoziterler için, sadakat ve itina ile toplamak ve saklamak aynı zamanda kulakları ve zevkleri çok sesli müziğe alıştırmak ve ısındırmak suretiyle vücut bulmakta olan yeni Türk müziği için imkanlar sağlamak maksadı ile

yapılan müzik çalışmaları evimizin övünebileceği bir bilançoya sahiptir. Mahalli türkülerin kendine has özelliklerini ve bağlamanın memleketin mahalli müzik aleti oluşunu, gençlerin heveslerini göz önünde tutan evimiz bir ihtisas kolu meydana getirmiş ve çalışmalara başlamıştır. Beş kişiden ibaret olan bu kol teşekkülünden bugüne kadar geçen beş ay içinde 14 yerli türküyü notaya almıştır. Bu türküler sırası ile şunlardır; Germir Bağları, Şerif Hanım, Kar Bürümüş, Süpürgesi Yoncadan, Sabah Olur, Gesi Bağları Erkilet, Talas Altı Haymana, Mezar Arasında vs. Bu Türkülerin bir kısmının dayandıkları vakaları derlemek işi de ayrıca Dil-Edebiyat kolu tarafından yapılmaktadır. İhtisas kolu derleme işine devam ederken diğer taraftan sesi müsait gençlere nota öğretmek suretiyle yetişmelerine çalışmaktadır. İkinci defa üç aylık saz kursu kasım ayının on beşinde açılmış ve çalışmalarına başlamıştır. Bu kol yetiştirdiği gençlerle birlikte her cumartesi saz gecesi tertipleyerek bol bol yerli saz dinletmektedir.''

Yukardaki yazıdan da anlaşılacağı üzere Kayseri Halkevi hem türkü derleme çalışmaları konusunda hem de musiki eğitimi konusunda şehirde etkin bir role sahiptir.



Şekil 3. Kayseri Halkevi İhtisas Kolu (Erciyes Dergisi, 1946, s.56)

1946 yılı 36-37. sayılarında faaliyet raporlarında, 3 Şubat 1946 tarihinde Halkevi Güzel Sanatlar Kolu tarafından alafranga konser verildiği belirtilmektedir. Yine Erciyes dergisinin 1947 yılı 50. sayısında Güzel Sanatlar Kolunun faaliyetlerine yer verilmiştir.

Güzel sanatlar komitemizde üç kol üzerinden çalışmasını yapmaktadır. Alafranga saz, milli saz koro, resim, müzik kolumuz her toplantıda muvaffakiyetle başarılar elde etmektedir. (Tacettinoğlu, 1946-1947, s.24).



Şekil 4. Kayseri Halkevi Bağlama Öğrencileri (Erciyes Dergisi, 1946, s.55)

Ayrıca o dönemlerde halkevinden canlı müzik icra edilmekteydi. Şehrin meydanına kurulan hoparlörler aracılığıyla yapılan müzik icrası halka dinletilmekteydi (Dayıoğlu, 2014, s.43). Yahyabeyoğlu, Halkevi tarafından iki türlü konser düzenlendiğinden söz etmekte; birincisinin Halkevi korosunun sahnede düzenlediği konserler, diğerinin ise stüdyo tarzı küçük bir salonda icra edilen müzik programının hoparlörler vasıtasıyla yayınlanması olarak ifade etmektedir (Yahyabeyoğlundan akt. Dayıoğlu, 2014, s.47). Tuncer Erten (Erten, 2023) Halkevi'nin yapmış olduğu bu faaliyetten şu şekilde bahsetmektedir:

> Emin Aldemir'in Kayseri'de yaşadığı, Halkevinde çalıştığı yıllarda şimdiki tiyatro binası o zaman halk evi binasıydı. Oradan neşriyat yaparlarmış. Şehrin çeşitli yerlerine hoparlörler koyup halk müziği, sanat müziği neşriyatı yaparlarmış. Kayserililere yayın yaparlarmış hoparlörle belli yerlere mesela saat kulesinin üstüne hoparlör koyup dinletirlermiş. Kiçikapı'ya koyarlarmış, Düvenönü'ne koyarlarmış, oradan dinletirlermiş. Halkevlerinin tarihinde bu var.

Şehrin kişisel ve kurumsal müzik faaliyetleri Halkevi dışında da kendisine yaşam alanı bulmuştur. Kayseri Musiki Cemiyetinin kurucularından olan İsmail Ediz (Ediz, 2020), derneğin kuruluşunu, amacını ve faaliyetleri ile ilgili şu bilgileri verirmiştir.

> Eğitimin amacı, öğrenci yetiştirmekti. Cemiyet başında Abdurrahman Sami Yalçın hoca vardı. Bu işe gönül vermiş İbrahim Yılmaz abi vardı. Fevzi Kahramanoğlu diye bir abimiz daha vardı. Ud çalardı ve ben vardım. Derneği 1957 yılının 10. ayında faaliyete geçirdik. Ancak 2 sene

yaşatabildik. Çok ta güzel itibar görüyordu. Rahmetli Abdurrahman hoca rahatsızlandı dernekle ilgilenemedi. Ayrıca o zamanlar Demokrat Parti baştaydı Abdurrahman hoca Halk Partiliydi. Siyasi bazı olaylara kızgınlıkla kendi elimizle kurduğumuz cemiyeti fes ettik, yoksa çokta güzel faaliyet gösteriyordu. 2-2,5 sene faaliyetimiz oldu.



Şekil 5. Kayseri Musiki Cemiyetinin Ordu Evinde Verdiği Bir Konser (1958) (Kınık, 2011, s.25)

Soldan sağa oturanlar: İsmail Ediz, Naci Ergindoğan, Mustafa Ulaş

1.1.5. Belediye Konservatuvarı

60'lı yılların başından itibaren Kayseri Halk Eğitim Merkezi; müzik eğitimi, çalgı eğitimi ve oluşturulan korolarla öncü faaliyetler yerine getirmiştir. 1985 yılında ise şehrin önde gelen müzik adamları ve müziğe gönül vermiş insanların öncülüğünde Kayseri Belediye Konservatuvarı kurulmuştur. Kayseri Belediye Konservatuvarı kurulduğu tarihten itibaren müzik alanında üstlendiği görev ve faaliyetlerle şehrin önemli dinamiklerinden biri olmuştur (Kınık, 2011, s.13-14). Belediye konservatuvarının kurucularından olan Tuncer Erten (Erten, 2023) konservatuvarın kuruluş sürecini beş kişiden oluşan bir ekiple başlattıklarını aktarmaktadır. Ahmet Keçecigil, İsmail Ediz, Tuncer Erten, Murat Kavuncu ve Necati Kahraman'dan oluşan bir ekiple Belediye Konservatuarını kurduklarını belirtmektedir. O dönem Ahmet Keçecigil'in belediye meclis üyesi olduğunu, onun belediye meclisine getirdiği bu önerinin kabul edilmesi ve dönemin belediye başkanı Hüsamettin Çetinbulut'un da bu konudaki desteğiyle belediye konservatuarının 1985 yılında kurulduğunu belirtmektedir. Bu konuda farklı illerle yazışarak, kurulan konservatuarların yönetmeliklerini incelediklerini, kayserinin şartlarına uygun bir yönetmelik oluşturduklarını ifade etmektedir.

Konservatuarın kurucu hocalarından biri olan ve Kayseri'de musiki eğitiminde her zaman öncü bir isim olan İsmail Ediz Hoca (Ediz, 2020) kuruluş aşaması ile ilgili şu bilgileri paylaşmaktadır.

> Kendisi de kanun çalan Ahmet Keçecigil o zaman belediye meclis üyesi, bütçe komisyonu başkanı olarak bir konservatuvar kurma niyetinden bahsedince; ben de senelerdir bunun için çabalıyorum tabi ki hay hay dedim. Belediye başkanı Hüsamettin Çetinbulut Bey de kültürel faaliyetlere, musikiye de ilgi gösteren birisi olarak bunu kabul etti.



Şekli 6. Konservatuar Eğitim Kurulu Üyeleri (1985) (Kınık, 2011, s.29)

Soldan Sağa: Şaban Uyan, Cengiz Kılıç, Mustafa Uyan, Tuncer Erten, İsmail Ediz, Murat Kavuncu, Necati Kahraman, Ahmet Keçeciler 1985 yılında konservatuar kurucu hocalarının büyük emekleri ve hiçbir karşılık beklemeden şehirde musiki alanında eğitimli insan yetiştirme amacıyla resmi olarak eğitim faaliyetine başlamıştır.

Konservatuarın yeri ve açılan bölümlerle ilgi konservatuarın kurucu hocalarından olan Tuncer Erten (Erten, 2023) şu bilgileri vermektedir:

> Büyükşehir Belediyesinin şimdi hemen arkasında yemekhane gibi küçük bir bina vardı. Onun üst katını yemekhane lokali gibi kullanıyorlarmış. Sonra biz dedik ki burayı bize verin, biz burada eğitime başlayalım. İki tane büyük salon var buralarda, öğrencileri de bulundururuz. Korolar teşkil ederiz, dersler veririz. Para pul istemeyiz biz, sadece emeğimizi verelim bu musiki kalkınsın yeter dedik ve orada dört bölüm halinde konservatuvarı başlattık. Klasik Türk Müziği bölümü, Halk Müziği Bölümü, Halk Oyunları Bölümü, Tiyatro Bölümü vardı. Tiyatro Bölümü'nün başında ben vardım hem Tiyatro Bölümü'nü yönetimini üstlendim hem de Musiki Edebiyatı

derslerine giriyordum. Ahmet Keçecigil daha ziyade Türk Sanat Müziği bölümü ile ilgileniyordu, oranın sorumlusuydu. Çalgı bölümüyle İsmail Ediz hocam ilgileniyordu. Repertuar öğretmenliğini Mustafa Bozyel yapıyordu. Halk Müziği bölümünde de Murat Kavuncu vardı. Şaban Uyan vardı. Dışardan destek aldığımız öğretmenler vardı. Cengiz Kılıç hocam vardı, Üniversiteden Nihal Şengül hoca hanım vardı, Üniversitedeki Güzel Sanatlar Bölümündeki öğretim görevlisi Mehmet Serçeler vardı, müzik öğretmeni Zarife Kırdök hoca hanım geldi. Bunlar müzik eğitimi almış öğretmenler olduğu için onların bu kadroya destek vermiş olması da büyük yarar sağladı.



Şekil 7. Kayseri Belediye Konservatuvarı
Halk Müziği Konseri (Kınık, 2011, s.436)

Kendisi de belediye konservatuarından mezun olan Mehmet Kınık (Kınık, 2024) Kayseri müzik kültürünün bugünkü geldiği noktada, konservatuarın 4 yıllık eğitimini tamamlayan kişilerin katkısının çok fazla olduğunu belirtmektedir. İlk 3-4 yılında bu kurumdan eğitim alan insanlar; o dönem çok yüksek ideallerle öğrenci yetiştirildiğini söylemektedir. İlk yıllarda görev alan hocaların para bile almadığını, tek beklentilerinin Kayseri'de Halk Müziği'nin, Sanat Müziği'nin iyi bir yere gelmesi olduğunu aktarmaktadır. Konservatuvar, 2000 yılından itibaren 4 yıllık eğitim veren bir kurum olma hüviyetinden çıkarak dönemlik kursların açıldığı bir kurum olarak günümüzde de faaliyetlerine devam etmektedir.

1.1.6. Fuar Konserleri

Kayseri'de yakın zamana kadar düzenlenen ve Türkiye'nin belli illerinde de yapılmakta olan fuar konserleri halkın ilgiyle takip ettiği faaliyetlerden biri olmuştur. Sürdürülen bu etkinliklerde şehirde önemli sosyal ve ekonomik bir hareketlenme meydana gelmiştir. Yaz aylarında 1 ay süreyle açık kalan fuarda

konserler, panayırlar yapılmıştır. Mehmet Kınık (Kınık, 2024) Kayseri'de yapılan fuar konserleri ile ilgili şu bilgileri aktarmaktadır:

> Kayseri fuarı Türkiye'nin en eski fuarlarından biri deniliyordu. 10 Temmuz-10 Ağustos tarihleri arasında açılırdı. Esnaf çeşitli ürünler satardı. Stantlar açılır, dondurmacı dondurma satar, kola satardı. İşyerleri açılır kimi tanıtım yapar, kimi ürün satardı. Yer altı çarşısı, kapalı çarşı esnafı fuar zamanı oradan dükkân tutar, panayır gibi olurdu. Aynı zamanda çoğu içkili gazinolar vardı. Aile çay bahçeleri vardı. Ama hep içki satılırdı. Bu gazinolarda ekipler çıkıp müzik yaparlardı. Tanınmış sanatçılarda bu gazinolarda sahne alırlardı.

Kayseri'de açıldığı dönemde müzikal bir eğlence ve coşkunun oluştuğu bu fuar konserlerinde, Fuar'ın yapıldığı bölge gerek şehir dışından gerekse de şehir içindeki halktan çok misafiri ağırlamaktaydı. Fuar'daki gazinolar ve çay bahçeleri şehir içinde ki sanatçıların, müzisyenlerin de sahne aldığı ve kendisini gösterdiği mekânlardı. Dönemin müzisyenleri içinde hem gelir elde etmeleri hem de müzikal etkinliklerine katkı sunmasından dolayı önemli faaliyet alanlarından biriydi.

1.1.7. Kiçikapı Mahallesi

Kayseri'de müzisyenlerin, müzik aleti satışı ve organizasyonu yapan dükkanların bulunduğu, enstrüman tamiri yapan atölyelerin olduğu bir bölge de yer almaktadır. Kiçikapı bölgesinde Kayseri Lisesinin yanında yer alan bu sokak, müzisyenlerin bulunduğu bölge olarak bilinmektedir. İsmail İlhan (İlhan, 2023) Kiçikapı'yı bütün müzisyenlerin uğrak yerleri olarak ifade etmekte ve orada müzisyen büroları, dükkânların bulunduğundan bahsetmektedir. Buranın ağırlıklı olarak muhacir-göçmen müzisyenlerin olduğu bölge olarak bilindiğini, bu göçmenlerin de Selanik ağırlıklı göçmenler olduğunu aktarmaktadır. Sazlarını da güzel icra ettiklerini ve genelde klasik sazlarla sanat müziği icrası yaptıklarını belirtmektedir.

1.1.8. Kayseri Merkez Dışındaki Müzik Pratikleri

Kayseri şehir merkezi dışında yer alan ilçelerde var olan müzik kültürüne baktığımızda bazı ilçelerde şehir merkezinden biraz daha farklı bir icranın ve seslendirmenin olduğu görebilmekteyiz. Tomarza ve Pınarbaşı'nda Avşar kimliğine sahip vatandaşların yoğun bir şekilde yaşadığı ilçelerdir. Kendisi de

Tomarzalı bir Avşar müzisyen olan İsmail ilhan (İlhan, 2023) Tomarza ve Avşar köylerinde genel olarak halay ve ağıt icrasının hâkim olduğunu belirtmektedir. Bozlağın çok seslendirilmediğini ağıt icrasının yapıldığını aktarmaktadır. Davul ve zurnanın çok sık kullanılan sazlar olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca Pınarbaşı'nda ve Kayseri şehir merkezinde de ikamet eden Çerkez kökene sahip vatandaşlarda kendi gelenek ve kültürlerini sürdürmeye devam etmektedirler. Kendi etkinlik ve faaliyetlerini kurdukları dernek çatısı altında devam ettirmelerinin yanı sıra müzikal faaliyetlerinde akordeon eşliğinde seslendirilen şakı ve ezgiler icra ettikleri görülmektedir.

Bünyan ve civarında ise önemli bir türkü icrasından söz etmek mümkündür. Çok farklı türkü formlarının icrasının yapıldığı ilçede önemli bir ezgi zenginliği bulunmaktadır. Seyyit Burhanettin Akbaş (Akbaş, 2023) Bünyan bölgesinin bir halay yöresi olduğunu belirtmektedir. Sözsüz cirit halayları olduğunu çok özgün bir hava olduğunu aktarmaktadır. Sinsin adında halayları olduğunu çok orijinal bir ezgi olduğunu belirterek bir Orta Asya havası veren bir eser olduğunu yorumlamaktadır. Sinsin halayının özellikle geldiğimiz coğrafyanın izlerini taşımakta olduğundan söz etmektedir. Bünyan bölgesi Türkmenlerin yoğun olduğu bir bölge olduğunu türkülerinin, ağıtlarının, uzun havalarının olduğunu aktarmaktadır. Akbaş, Bünyan halk müziği kültüründe etkili olmuş isimler içerisinde Adnan Türköz ve Zekeriya Bozdağ'ın ürettikleri esrelerle, yaptıkları derlemelerle Bünyan ve Kayseri müzik kültüründe çok önemli isimler olduğunu belirtmektedir. Bünyan'ın Ahmet Gazi Ayhan, Emmi gibi isimlerden de etkilendiğinden söz ederek Kayseri ile Bünyan'ın çok kökte bir birliği olduğunu aktarmaktadır. Orta Anadolu ve Ürgüp türküleri ile özellikle Refik Başarının da bölge için etkili bir icracı olduğunu ifade etmektedir. Neşet Ertaş'ın "Bünyanlılar mavi yazma bürünür'' türküsünü okuyup Bünyan'a bir jest yaptığını söylemektedir. Bu türküyü Neşet Ertaş'ın muhtemelen Bünyan'a geldiği bir düğünde okuduğunu belirtmektedir.

Sarız ilçesinin ise Alevi kültüründen vatandaşların yaşadığı bir yöre olduğunu, yörede Alevi deyişlerinden örneklere sıklıkla rastlandığını, seslendirildiğini görmekteyiz. Sarıoğlan ilçesinin bazı köylerinde de Alevi vatandaşların yaşadığı köyler bulunmaktadır. Bu bölgelerde bu kültürün izleri sürdürülmektedir. Bu bölgelerde deyiş, uzun hava türünde türkü örnekleri mevcuttur.

Kayseri'de yöre türkülerinin seslendirilmesinde Germir ağzı, Talas ağzı gibi okuyuş biçimlerinin yanı sıra, kadın ağzı-erkek ağzı gibi okuyuş biçimleri bulunmaktadır. Ezgilerin icra ve seslendirilmesinde hançere nağmeler,

süresi küçük nota kümelenmelerinin işlenmiş olduğu görülmektedir (Yurt Ansiklopedisi, 1982-1983, s.4767). Recep Alemdar (Alemdar, 2023) Kayseri türkülerinde ki bir özelliğe dikkat çekmektedir.

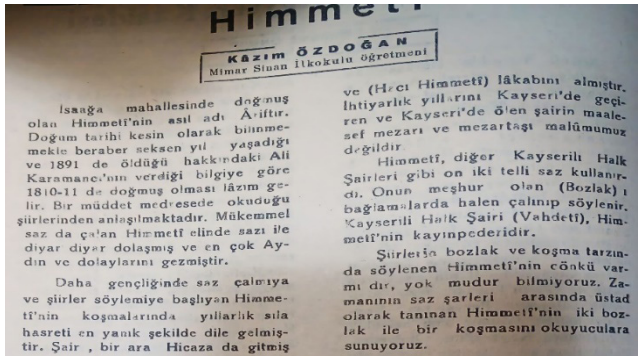
> Kayseri türkülerinin yorumunda notayla izahı mümkün olmayan kaydırmalar vardır. Kadanslarda mesela sesi bırakırken Kayseri edası, yorumu dediğimiz Eyy-Eyy gibi sözlerle bezenen yorumlama biçimi bulunmaktadır.

Yörede yetişmiş bilinen halk ozanı ve âşıklarının ezgileri de seslendirilmektedir. Uzun havalar içerisinde bozlak geleneğinin yaygın olduğu görülmektedir. Bozlaklar özellikle şehir merkez dışında ilçe ve köylerde daha çok seslendirilmektedir (Yurt Ansiklopedisi, 1982-1983, s. 4767).

2. Kayseri'de Bozlak Kültürünün İzleri

Kayseri müzik kültürü, yukarıdaki başlık altında da yazılanlardan anlaşıldığı üzere çok renkli ve çeşitli bir müzik ağı içerisinde yer almaktadır. Çok yönlü bir türkü üretiminin, icrasının ve seslendirmenin yapıldığı bir yöredir. Kayseri'de bir uzun hava türü olarak bozlakların da bu renkli ve çeşitli müzik iklimi içerisinde icra edildiğini, seslendirildiğini görmekteyiz. Kayseri yöresini temsil eden ustaların icralarından, seslendirmelerinden, yapılmış olan derlemelerden, sesli ve görsel yayınlardan anlaşılacağı üzere şehirde süregelen bir bozlak kültürünün bulunduğu anlaşılmaktadır.

Yazılı kaynaklardan elde edilen bazı bilgilerde, Kayseri'de yaşamış âşık ve ozanlar tarafından bozlak türünde şiirler yazıldığı görülmektedir. Erciyes Dergisi'nin 1955 yılı 6. sayı ve 1. cildinde yer alan bir yazıda, Kayseri'de İsa Ağa Mahallesinde tahmini 1810-11 yıllarında doğduğu ve 1891 yılında Kayseri'de vefat ettiği ifade edilen Âşık Himmeti'nin bozlak türünde yazmış olduğu şiirlerden örnekler yer almaktadır. Yazıda, Himmeti'nin sazı ile Aydın ve dolaylarında gezdiği, gençliğinde saz çalmaya başladığı ve şiirler söylediği aktarılmaktadır. (Özdoğan, 1955, s.33).



Himmeti

Kâzım ÖZDOĞAN
Mimar Sinan İlkokulu öğretmeni

İsaağa mahallesinde doğmuş olan Himmeti'nin asıl adı Âşiftir. Doğum tarihi kesin olarak bilinmemekle beraber seksen yıl yaşadığı ve 1891 de öldüğü hakkındaki Ali Karamancı'nın verdiği bilgiye göre 1810-11 de doğmuş olması lâzım gelir. Bir müddet medresede okuduğu şiirlerinden anlaşılmaktadır. Mükemmel saz da çalan Himmetî elinde sazı ile diyar diyar dolaşmış ve en çok Aydın ve dolaylarını gezmiştir.

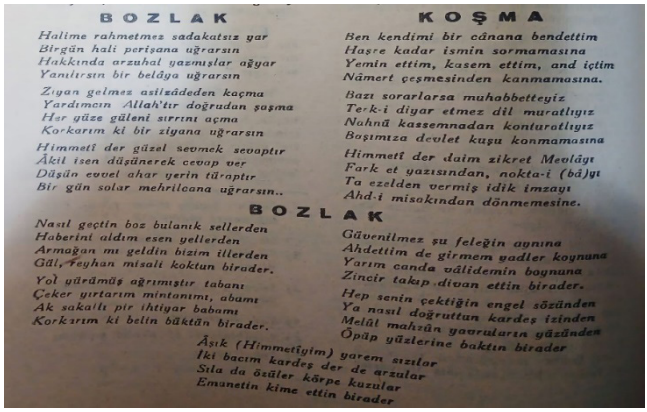
Daha gençliğinde saz çalmıya ve şiirler söylemiye başlıyan Himmeti'nin koşmalarında yıllarlık sıla hasreti en yanık şekilde dile gelmiştir. Şair, bir ara Hicaza da gitmiş ve (Hacı Himmetî) lâkabını almıştır. İhtiyarlık yıllarını Kayseri'de geçiren ve Kayseri'de ölen şairin maalesef mezarı ve mezartaşı malûmumuz değildir.

Himmetî, diğer Kayserili Halk Şairleri gibi on iki telli saz kullanırdı. Onun meşhur olan (Bozlak)ı bağlamalarda halen çalınıp söylenir. Kayserili Halk Şairi (Vahdetî), Himmetî'nin kayınpederidir.

Şiirleşen bozlak ve koşma tarzında söylenen Himmeti'nin cönkü varmı dır, yok mudur bilmiyoruz. Zamanının saz şairleri arasında üstad olarak tanınan Himmetî'nin iki bozlak ile bir koşmasını okuyuculara sunuyoruz.

Şekil 8. Âşık Himmeti (Erciyes Dergisi, 1955, s.33).

Himmeti'nin 12 telli saz kullandığı, meşhur olan bir bozlağının ise halen çalınıp söylendiğinden bahsetmektedir. Şiirlerinin bozlak ve koşma tarzında olduğu nakledilmektedir (Özdoğan, 1955 s.33).



BOZLAK

Halime rahmetmez sadakatsiz yar
Birgün hali perişana uğrarsın
Hakkında arzuhal yazmışlar ağyar
Yanılırsın bir belâya uğrarsın

Ziyan gelmez asilzâdeden koçma
Yardımın Allah'tır doğrudan şaşma
Her yüze güleni sırrını açma
Korkarım ki bir ziyana uğrarsın

Himmetî der güzel sevmek sevaptır
Âkil isen düşünerek cevap ver
Düşün evvel ahar yerin türaptır
Bir gün solar mehrilcana uğrarsın..

KOŞMA

Ben kendimi bir cânana bendettim
Haşre kadar ismin sormamasına
Yemin ettim, kasem ettim, and içtim
Nâmert çeşmesinden kanmamasına.

Bazı sorarlarsa muhabbetteyiz
Terk-i diyar etmez dil muratlıyız
Nahnü kassemnadan konturatlıyız
Boşımıza devlet kuşu konmamasına

Himmetî der daim zikret Mevlâyı
Fark et yazısından, nokta-i (bâ)yı
Ta ezelden vermiş idik imzayı
Ahd-i misakından dönmemesine.

BOZLAK

Nasıl geçtin boz bulanık sellerden
Haberini aldım esen yellerden
Armağan mı geldin bizim illerden
Gül, Feyhan misali koktun birader.

Yol yürümüş ağrımıştır tabanı
Çeker yırtarım mintanımı, abanı
Ak sakallı pir ihtiyar babamı
Korkarım ki belin büktün birader.

Âşık (Himmetiyim) yarem sızlar
İki bacım kardeş der de arzular
Sıla da özüler körpe kuzular
Emanetin kime ettin birader

Şekil 9. Âşık Himmeti'ye Ait Olan Bozlaklar (Erciyes Dergisi, 1955, s.33).

Âşıklar ve ozanlar ürettikleri eserler ile aslında Anadolu'nun müzik kültürü içerisinde bir aktarıcı bir taşıyıcı vasfını yerine getiren kişiler olmuşlardır. Kayseri'de yaşamış olan Âşık Himmeti'nin şiirlerinde bozlakların da bulunması Kayseri sınırları içerisinde de bozlakların seslendirildiğini bize gösterir niteliktedir. Fakat bunun bağlama ile icrasının olup olmadığı konusunda günümüze ulaşmış bir kanıt bulunmamaktadır.

Kayseri'de yakın zaman zarfında bozlak icralarının, seslendirmelerinin Kayseri'de yetişmiş ulusal düzeyde de tanınmış insanlar tarafından yapıldığı görülmektedir. Ahmet Gazi Ayhan, Zekeriya Bozdağ ve Adnan Türköz'ün

gerek Kayseri gerekse de Orta Anadolu bozlaklarını ustaca icra ettiklerini görmekteyiz. Kayseri'de bozlak kültürünün sınırlı olduğunu, özellikle son 30 yıldır bozlak üretiminin olmadığını ifade eden Ersin Çimen (Çimen, 2023), daha önce seslendirilen bozlaklarda daha çok Ahmet Gazi Ayhan, Adnan Türköz ve Zekeriya Bozdağ'ın derleme çalışmalarının önemli rolü olduğunu ifade etmektedir.

Mehmet Kınık (Kınık, 2024) Kayseri'de var olan bozlak kültürünün beslendiği kaynaklarla noktasında Ahmet Gazi Ayhan, Zekeriya Bozdağ, Adnan Türköz gibi isimlere dikkat çekmiş, bu isimlerin özellikle Ankara radyo ekolüyle tanışmasının Kayseri'de bozlak kültürünün gelişmesinde önemli rolü olduğunu aktarmıştır. Bu isimlerin Ankara mesaisi öncesinde Kayseri'de bozlak kültürünün çok belirgin olmadığını belirten Kınık, "Öncesinde bu kültür olsaydı iyi bir icra yeteneğine sahip olan Emmi'nin mutlaka bozlak eserleri olurdu diye düşünüyorum" sözleriyle konuyu açıklamıştır.

Kınık (Kınık, 2024), bozlaklarda Ankara etkileşiminin Kırşehir-Keskin gibi yakın bölgelerle olan etkileşimlerden daha koyu olduğunu söylemektedir. Bunun nedeninin Ankara'nın başkent olması ve Ankara Radyosunun gerçekten saygı değer bir yerde olmasından kaynaklandığını belirtmektedir. Ahmet Gazi Ayhan, Emmi, Zekeriya Bozdağ ve Adnan Türköz'ün Ankara'ya özgü bir hayranlığı olduğunu kendilerini de orada ispat ettiklerini söylemektedir. Dolaysıyla oradan kaynaklı bir etkiyle Orta Anadolu Ankara bozlaklarının Kayseri bozlaklarına daha fazla benzediğini ifade etmektedir. Kırşehir Kayseri'ye daha yakın ama Ankara'ya karşı bir hayranlık ve saygı olması nedeniyle bu isimlerin rüştünü orada ispat ettiğini ve orada çalıp, söyleyip mesleklerini de orada sürdürdüklerini aktarmaktadır.

Recep Alemdar (Alemdar, 2023) Kayseri halk müziğinin komşu kentlerle olan etkileşiminin de önemli olduğunu belirterek, bunun bozlak kültürünün oluşmasında da etkin olabileceğinden söz etmekte ve şu yorumda bulunmaktadır:

> Kayseri doğasıyla kültürüyle maneviyatıyla özel bir memleket, yöresel özellik olarak Erciyes'in kuzey eteğinin müzik yorumu bambaşka. Develi'nin ötesine geçtiğimizde Toroslar kültürü çıkar karşımıza. Şarkışla'nın ötesine geçtiğimizde Sivas âşıklık kültürü çıkar karşımıza, Maraş'ta barak yöresine girer. Hemen yanımızda Nevşehir Refik Başaran yorumu çıkar karşımıza. Hemen üzerinde Kırşehir Muharrem Ertaş ağzı, abdal ağzı yorumu çıkar karşımıza, Kayseri ortada ayrı seçilmiş bir yapı gibi kalır.

Kayseri kendine has kültürel bir birikimi, müzikal ve ezgisel bir çeşitlilik arz eden yapısı ile bu kültürel oluşumundaki temel faktörleri de düşündürtmektedir. Her dönemde ticari bir merkez olması, ticaret yolları üzerinde bulunması, bir geçiş bölgesi olması ile her dönemde göç almış, farklı kültürlerden insanları ağırlamış bir şehirdir. Bu yoğunluk Kayseri'de müzik kültürü alanında girift, çeşitli ve zengin bir içeriği bizlere sunmaktadır. Bu girift kültür geçişleri bozlak üretiminde, icralarında da karşılaştığımız bir durum olma ihtimalini düşündürtmektedir. Namık Kemal Bilgin (2017, s.60) Nevşehir'in Ürgüp ilçesinin yakın zamana kadar Kayseri'ye bağlı olmasından kaynaklı, müzikal icralarda da Ürgüp, Nevşehir civarı ile doğal olarak bir yakınlık ve doğal bir geçiş mevcut olduğundan bahsetmektedir. İcralardaki yakınlığın ve doğal olarak oluşan kültürel geçişlerin Niğde, Nevşehir, Yozgat, Sivas, Kahramanmaraş, Adana gibi iller ile de oluştuğunu ifade etmektedir.

Kayseri'ye civar iller de yaşayan müzisyenlerin de çok gelip gittiğini aktaran Hulusi Ateş bu durumun bozlak kültürünün oluşumunda bir etkisinin olabileceğini ifade etmektedir. Bu hususta kendisine dair bir anıyı aktaran Hulusi Ateş (Ateş, 2023) çocukluk döneminde kendi düğününe Kayseri'ye Kırşehir tarafından abdal müzisyenlerin geldiğini şu şekilde aktarmaktadır:

> Evvelden bu Abdallar köy köy sünnet düğünlerine gelirlerdi köçek oynarlardı. Hatta benim sünnet oluşumda öyle bir tarih geldiler davul zurna çalıyorlar. Bir tane oyuncu var yorgan döndürüyor. Yumurta atıp tutuyor falan. Neşet Ertaş'ın köçeklik yaptığı işte o olay. Onun gibi kendi düğünümde artık diğer arkadaşlarım, bana gelen kişiler hep Kırşehir tarafından abdalları çağırdılar. Sünneti de onlar yaparlardı. Sanki sağlık eğitimi görmüş falanda değil bu kişiler. Onlar da bu bölgeye geldikleri yerde nereye havasını getirecek kendi yöresinin havasını buranın havasından da belki biliyordur. Ama buranın türkülerle beslenmesindeki kaynak bu.

Yukarıda aktarılan örnekte görüldüğü üzere, Kayseri'de bozlak kültürü düğün merasimleri için farklı illerden gelen icracılarla yaşanan kültür etkileşiminin bir getirisi olarak olgunlaşmış, kendine özgü icra biçimi kazanmıştır.

2.1. Kayseri Bozlak İcracıları ve Ustaları

Kayseri, Türk Halk Müziği geleneğinde hem ulusal düzeyde hem de yerelde olmak üzere tanınmış çok önemli icracı ve ustaların yetiştiği bir

yöredir. Bu icracıların, Kayseri türkülerinin ve halk müziği geleneğinin bilinmesi, tanınması ve sonraki nesillere aktarılması konusunda kaynak kişi olarak yer aldıklarını görmekteyiz. Mehmet Kınık (Kınık, 2024), Kayseri'de bozlak icracılığı ile ilgili öne çıkan üç ismin olduğundan bahsetmekte, Ahmet Gazi Ayhan, Adnan Türköz, Zekeriya Bozdağ'ın bozlak icralarının çok sağlam olduğunu ifade etmektedir.

Ahmet Gazi Ayhan, Zekeriya Bozdağ, Adnan Türköz ve Refik Başaran gibi icracı ve ustalar yaptıkları seslendirmeler, icralar ve derlemeler ile Kayseri'nin müzik kültürüne çok önemli katkılarda bulunmuşlardır. Kayseri'de, var olan Türk Halk Müziği kültürünü daha da belirginleştirerek; bu kültürün sonraki nesillere aktarılması noktasında aynı zamanda birer eğitimci rolü de üstlenen bu ustalar, Kayseri bozlak kültürünün oluşmasında karşımıza çıkan ilk isimlerdir. Yaptıkları yöreye has derlemeleri dönemin şartları dahilinde çeşitli kurumlarda (özellikle Radyo'da) seslendirmiş, yorumlamış; plakları ve kasetleri ile de ülke genelinde bu kültürün tanınmasında önemli rol oynamışlardır.

2.1.1. Ahmet Gazi Ayhan

Ahmet Gazi Ayhan 5 Mart 1921'de kayserinin Endürlük köyünde dünyaya gelmiştir. Üç yaşında babasını kaybetmiş daha sonra annesi ile birlikte Akçakaya köyüne yerleşmişlerdir. İlkokul tahsilini Kayseri'nin Zincidere köyünde tamamlamıştır. İlkokulda okulda bulunan kilise orguna merak salmış ve çalmayı kendi kendine öğrenmiştir. Müzik yeteneğinin de ilkokul döneminde farkına varmıştır. Tahta kaşığa at kılı bağlayıp bağlama gibi çalmıştır. Bu yeteneğini saz çalan babası ve köyün mevlithanlığını yapan annesinden alan Ahmet gazi Ayhan yöre türkülerini de ilk annesinden öğrenmiştir (Bülbül, 2009, s.3). Ahmet Gazi Ayhan ile ilgili bilgisine başvurduğumuz Hulusi Ateş (Ateş, 2023) şu bilgileri aktarmaktadır.

> Babası bir miktar bağlama çalarmış. Efe ağa derlermiş, Endürlük köyünden. Annesi Akçakaya'dan Endürlük'e gelin gitmiş. Babası, Ahmet Gazi dört yaşındayken vefat etmiş, rahmetli olmuş. Bir de anneden kaynaklı ses olayı var ki; annesi çok iyi mevlithandı, yani kadınların bütün mevlitlerinin toplantısında o giderdi.

Küçük yaşlarda çeşitli işlerde çalışmış, daha sonra ikinci dünya savaşı dönemlerinde dört yıl askerlik yapmıştır (Eraslan, 1999, s.13). Askerliğini Konya'da yapmıştır. Konya'daki uzun askerlik sürecinden dolayı, Konya

türkülerine de hâkim olduğunu Hulusi Ateş (Ateş, 2023) şu sözlerle açıklamaktadır:

> Ahmet Gazi'nin Konya türkülerinde de ağırlığı var çünkü askerliğini dört yıl orada yapmış. Konya mızrabını da çok güzel atar. O yörenin türkülerinden Konya develisi var mesela onu radyoya taşıyan Ahmet Gazi Ayhan'dır.

Askerliğin ardından Kayseri Halkevi bandosunda çalışmıştır. Nota ile orada tanışmıştır (Eraslan, 1999, s.13). Kayseri Halkevi sürecinde Ahmet Gazi Ayhan'la ilgili önemli bir anekdotu paylaşan Mehmet Kınık (Kınık, 2024), Ahmet Gazi Ayhan'ın en çok etkilendiği kişinin Emin Aldemir olduğunu söylemektedir. Ahmet Gazi Ayhan'ın yetişmesinde çok ciddi katkıları olduğunu ifade etmektedir. Muzaffer Sarısözen'in alan araştırmaları yaptığı dönemde Emin Aldemir'in Ahmet Gazi Ayhan'ı "Halk evinde bizim böyle bir genç var, mutlaka değerlendirmelisiniz'' diyerek Muzaffer Sarısözen'i yönlendirdiğini belirtmektedir. Hulusi Ateş (Ateş, 2023) Ahmet Gazi Ayhan'ı sanatında etkileyen simalardan birisinin de Kayseri müzik kültüründe Emmi olarak bilinen Mehmet Delihaliloğlu olduğunu şu sözlerle ifade etmektedir.

> Ahmet gazi Ayhan biraz kendi öğrenmiş biri ama bu bağlamanın perde ayarı için Emmi'ye gider ona yaptırırmış. Bizzat ağzından dinledim, ondan aldığı feyzler var beraber meşkleri var. Neticede Emmi Ankara'ya Ahmet Gazi Ayhan'dan evvel başlamış.

Ahmet Gazi Ayhan 1944 yılında Ankara Radyosu sınavını kazanarak 1950 yılına kadar Radyo'da çalışmıştır. Radyodan ayrılıp dört yıl serbest bir şekilde çalıştıktan sonra 1954 yılında Radyo'ya tekrar dönmüştür. Uzun yıllar Türk Halk Müziği derlemeleri, çalışmaları, icrası ve plakları ile bu kültüre hizmet etmiş olan Ahmet Gazi Ayhan 1987 yılında vefat etmiştir.

Müzik icra yeteneği hususunda Hulusi Ateş (Ateş, 2023) Ahmet Gazi Ayhan'ın iyi bir bağlama virtüözü olduğunu söylemektedir. Bağlamanın haricinde çok güzel keman çaldığını, çok iyi düzeyde cümbüş, ud çaldığını belirtmektedir. Mehmet Kınık (Kınık, 2024) Ahmet Gazi Ayhan'ın ayrıca Türk sanat müziği bestelerinin de olduğunu, ud'u da çok iyi çaldığını belirtmiştir.

Ahmet Gazi Ayhan, gerek Kayseri gerekse de farklı illere ait birçok türküyü derleyerek Türk Halk Müziği repertuvarına kazandırmış, birçok

eseri seslendirilerek plaklar ve radyo vasıtasıyla halka ulaşmasını sağlamıştır. Kayseri'ye ait 3 bozlağın derlemesini yapmış ve kaynak kişi olarak da icrasını gerçekleştirmiştir. Ersin Çimen (Çimen, 2023) Ahmet Gazi Ayhan'ın Kayseri bozlaklarının icrası konusunda yegâne bir domino taşı olduğunu, Kayseri için net bir temsilci olduğunu ifade etmektedir. O'nun sazına hâkimiyetinin bozlak icrasındaki en önemli özelliği olduğunu da eklemektedir.

Nimet Bülbül (2009, s.53) kaleme aldığı "Ahmet Gazi Ayhan'ın Hayatı ve Sanat Hayatı'' isimli tezinde, Yücel Paşmakçı'nın Ahmet Gazi Ayhan ile ilgili şu görüşlerine yer vermiştir: Ahmet Gazi Ayhan kendine has yanık üslubuyla yorumladığı Orta Anadolu ezgilerini çok iyi icra ediyor. Ayrıca aralığı geniş ve volümü yüksek bir ses yapısı ile özellikle bozlak icralarında çok başarılı.

2.1.2. Zekeriya Bozdağ

1930 yılında Feriddin Bozdağ ve Emine Bozdağ'ın çocukları olarak Bünyan'ın Hazerşah köyünde dünyaya gelmiştir. Müziğe ilgisi ve merakı küçük yaşlarda başlayan Zekeriya Bozdağ bağlamayı kendi kendine öğrenmeye çalışmıştır. Nevşehir'in Hacı Bektaş ilçesinden Meliha Hanımla 19 yaşındayken evlenmiştir (Çınar, 2004, s.37). Zekeriya Bozdağ Kayseri ve Orta Anadolu'ya ait birçok türkünün kaynak kişisi olarak derlemesini yapmış, kayıtlara geçmesini sağlamıştır. Seslendirdiği türkülerle ulusal düzeyde bilinen ve sevilen bir sanatçıdır. Orta Anadolu'dan ve Kayseri'den seslendirdiği Bozlaklar yer almaktadır. Kendisi de Bünyan'da tanınmış bir klarnet ustası olan Hacı Mahmut Yiğit (Yiğit, 2023) Zekeriya Bozdağ'ın, çocukluğunda bulduğu tahtalardan saz yaptığından bahsetmekte; babasının müzisyen olmasına karşı olduğunu aktararak icrasının Ankara'da geliştiğini ifade etmektedir.

Seyyit Burhanettin Akbaş (Akbaş, 2023) Zekeriya Bozdağ'ın çok etkili bir isim olduğundan söz ederek; Bünyan'dan seslendirdiği, aktardığı eserlerin olduğunu ama küçük yaşta Ankara'ya gittiği için Ankara ve Orta Anadolu kültürü içinde daha çok hâkimiyeti olduğunu ifade etmektedir. Zekeriya Bozdağ'ın Bünyan'da bir ustası olmadığını Ankara'ya gittikten sonra oranın müzik ortamında ilerlediğinden söz etmektedir. Bayram Arıcı ile beraber Ankara türküleri, Orta Anadolu türküleri ile daha çok ilgili olduğundan bahsetmektedir. Ayrıca, geçimini plaklarla sağladığını, plakalarında seslendirdiği Bünyan türkülerin de olduğunu, icrasında ve gelişiminde Ankara türküleri etkisinin daha fazla olduğunu da aktarmaktadır.

2.1.3. Adnan Türköz

Bünyanlı Seyyit Burhanettin Akbaş (Akbaş, 2023) ailesi ile ilgilide şu bilgileri aktarmaktadır. 1925 yılında Bünyan'da doğmuştur. Babası zabit kâtibi Mehmet Efendi ile Akkandın Halanın çocukları olarak dünyaya geldiğini ifade ederek, Adnan Türköz'ün hayatındaki en önemli unsurun bağlama öğrenmeye başlaması ve gönül verdiği komşu kızı Fatma olduğunu belirtmektedir. Bağlama çalmayı çok arzuladığında ve ailesinin aldığı bağlama ile bağlamayla tanıştığından bahsetmektedir.

Bağlamaya 15 yaşlarında başlayan Adnan Türköz, düğünlerde bağlama çalan müzisyenleri gözlemleyerek, onların dinleyerek bağlamayı ilerletmeye çalışmıştır. Askere gittiği 1944 yılında ordu bandosunda yer alarak notayı öğrenmiştir. (Eraslan, 1999, s.17). Kayseri Halkevi saz topluluklarında 1948 yılında görev almaya başlamıştır. Daha sonra TRT'nin açmış olduğu sınavları kazanarak uzun süre Radyo'da çalışmıştır. Ardından İstanbul Belediye Konservatuvarının saz topluluğuna katılmış ve eğitmenlik yapmıştır. Adnan Türköz 1974 yılında emekli olmuştur. 1982 yılında vefat etmiştir. (Çınar, 2004, s.178). Seyyit Burhanettin Akbaş (Akbaş, 2023) Adnan Türköz'ün kendi bağlamasını yaptığından, kendi kendini yetiştirdiğinden söz etmektedir. Bünyan'da herhangi bir ustasının olmadığını, Adnan Türköz'ün o dönem düğün müzisyenlerini izleyerek kendini geliştirmiş olabileceğini aktarmaktadır. Kendisinin de Adnan Türköz'le İstanbul'da tanıştığını ifade eden Recep Alemdar (Alemdar, 2023) Adnan Türköz'ün İstanbul Radyosu'nda görev yaptığını daha sonra İstanbul a yerleşip, sakız ağacında bir pastırmacı dükkânı açarak yine Kayseri kültürünü orada sürdürdüğünü belirtmektedir. Seyyit Burhanettin Akbaş (Akbaş, 2023) Adnan Türköz'ün çok öncü bir isim olduğundan söz ederek birçok türkünün kayıt altına alınmasında önemli katkılarının olduğunu ifade etmektedir.

2.1.4. Refik Başaran

Ürgüp'ün Taşkınpaşa (Damsa) olarak bilinen köyünde 1907 yılında dünyaya gelmiştir. Ürgüp'ün Kavak köyünde yaşayan Hacı Bekir adındaki bir Âşıktan bağlama çalmayı öğrenmiştir. Bu köy, 5-6 km'lik bir mesafededir ve bu yolu her gün yaya gidip gelerek bağlama çalmayı ilerlettiği söylenmektedir. 16 yaşında eşi Fatma ile evlenmiştir. Eşi Fatma'dan da birçok Türkü öğrendiği aktarılmaktadır. Ankara'ya çalışmaya giden Refik Başaran daha sonra Ankara'da düğünlerde bağlama çalıp söylemiş, ardından Ankara Radyosunda da programlar yaparak sazını ve sözünü ulusal düzeyde dinletmiş, kendini tanıtmıştır. Refik

Başaran'ın 124 eseri plak yapılmıştır.1940'lı yıllarda plaklarının gelirleriyle yaşadığı ve köyüne döndüğü ifade edilmektedir (Çınar, 2004, s.32).

Yaşadığı dönemde, şu anki Ürgüp ve Nevşehir ilinin belli bir bölümü Kayseri sınırları içerisinde yer almaktadır. O nedenle Kayseri halk müziği kültürü içerisinde de önemli bir yere sahiptir. Türk halk müziğine kendine has yorumuyla birçok türkü kazandırmış olan Refik Başaran'a soyadının katıldığı bir yarışmada birincilik almasından dolayı Atatürk tarafından verildiği aktarılmaktadır. Refik başaran 7 Mayıs 1944 yılında Ankara'da vefat etmiştir.1977 yılında da torunları mezarını doğduğu köy olan Taşkınpaşa (Damsa) köyüne nakletmişlerdir (Eraslan, 1999, s.16).

2.1.5. Âşık Meydani (İdris Eroğlu)

1942 yılında Bünyan'ın Küçük Tuzhisar köyünde dünyaya gelmiştir. 16-17 yaşlarında şiir yazmaya başlayan Âşık Meydani çeşitli mesleklerde çalışmıştır. İmamlık, çobanlık, çiftçilik, garsonluk ve fabrika işçiliği gibi farklı meslek gruplarından işlerde çalışmıştır. 1966 yılında İstanbul'da kahvehanede garson olarak çalıştığı dönemde, Erol Dışbudak'tan üç ay süre ile bağlama dersleri alarak bağlama çalmayı geliştirmiştir. TRT Ankara Radyosu Yurttan Sesler programlarında misafir mahalli sanatçı vasfı ile katılarak kendi eserlerini seslendirmiştir. Kayseri'de 1980'li yılların başında, Âşıklar çay ocağını işletmiş daha sonra Kayseri'nin Yoğun Burç olarak bilinen bölgesinde Kültür bakanlığı halk âşıkları toplantı ve gösteri yerinde çalışmalarını sürdürmüştür (Durbilmez, 2000, s.12,14).

Halk âşıkları toplantı ve gösteri merkezi âşıklık ve ozanlık geleneğinin şehirde tanınmasında çok etkili olmuş bir yerdir. Âşık Meydani (Meydani, 2019) Kayseri'de böyle bir yerin faaliyetiyle yeni genç âşıkların yetiştiğini, 12 sene orada âşıklar bayramı yaptıklarını, 13-14 yıl boyunca ramazan akşamlarında konserler düzenlediklerini, faaliyetlerin halk tarafından çok ilgiyle takip edildiğini aktarmaktadır. O dönem yapılan bu etkinliklerin büyük ses getirdiğini belirten Âşık Meydani; şehir dışından, Avrupa ve Azerbaycan'dan da çok misafir ağırladıklarını ifade etmektedir. Sivas Şarkışla'da Âşık Veysel'in yanında üç ay süreyle kaldığını belirterek; 1 ay turne gibi yöre yöre onun yanında gezerek Âşık Veysel'den istifade etmeye çalıştığını ifade etmiştir. Âşık Meydani âşıklıkla ilgili "Âşık üzengi yiyecek, eğer üzengi yemezse yol yürüyemez" şeklinde bir yorumda bulunarak, kendisinin âşıklığa başlamasındaki en önemli etkinin çocukluğunda sevdalandığı "Ülger'' olduğunu ifade etmiştir. Konuyla ilgili "Ülger olmazsa bende olmazdım'' ifadesini kullanmıştır. Âşık Meydani yakın

zamana kadar kendisinin de adını taşıyan Âşık Meydani Vakfı ve onun yanında bulunan Âşıklar çay evinde çalışmalarını sürdürmüştür. Seslendirdiği birçok Türküler ve uzun havalar bulunan Âşık 2020 yılında vefat etmiştir.

2.1.6. Mustafa Atakan

İstanbul'da yaşayan Mustafa Atakan (Atakan, 2024) kendisini şu şekilde tanıtmaktadır:

> Yoğun bir kış günü. 5 Şubat 1943 soğuk mu soğuk Erciyes'ten kar gelirken Kayseri'de dünyaya gelmişim. Babam Nuri Atakan, Annem Safiye Atakan, nurlarda uyusunlar… Lâle mahallesinde büyüdüm. İlkokulu Etiler İlkokulunda okudum. Orta ve liseyi Kayseri Lisesinde fen bilimleri bölümünde müzik seçme bölümünde tamamladım.

Kendisi de aynı zamanda plak yapımcılığı yapan Mustafa Atakan (Atakan, 2024) müziğe nasıl başladığını, üniversite tahsilini, Öldüren Gol isimli bozlağın o dönemde meydana gelen çok trajik bir olayın hikâyesi olduğunu aktarmaktadır. Ayrıca yapmış olduğu eserlerle ilgili de şu bilgileri vermektedir.

> Kayseri'de müzik ile ilgili iş yerimiz vardı. Orada plaklar dinler, müzik aletleriyle ilgilenirdim. Daha sonra kendimi İstanbul'da buldum. Hem müzikle uğraştım hem de Yıldız Teknik Üniversitesinde İnşaat Mühendisliği tahsil ettim. Derken 1. sonra 2. ve 3. albümlerimi yaptım.1967 yılında Kayserispor-Sivasspor maçındaki vahşeti plak yapıp, öldüren gol eserini yazdım. Malatyalı selime okuttum. Seneler geçtikçe yapıtlar arttı. Komedi türünde girdim, Ercanlara plak yaptım. Eserleri ben yazdım. Karı koca kavgası, bitirimler ismiyle 2 bayan vokalistle birlikte gelin kaynana kavgası, cimri damat gibi birçok plak okudum. Keloğlan'a okuduğu eserleri yazdım, okuttum. Senelerim bu şekilde geçti.1974 Kıbrıs harekâtında bir plak yaptım. Kıbrıs'ın fethi isminde. Bunlar yılları takip etti.

3. Sonuç

Araştırmada, Kayseri'nin müzik kültürü ve hafızası içinde kendisine yer bulan bozlak kültürü ve bu kültürün icracılarının Kayseri'de müzik eğitimine, bu bağlamda Kayseri'deki Türk Halk Müziği eğitimine katkılarının tartışılması amaçlanmıştır. Araştırmaya konu olan Kayseri'deki bozlak ustalarının bazen kaynak kişi, bazen icracı, bazen solist, bazen de eğitimci kimlikleriyle

Kayseri'nin müzik kültürünün yaşatılması ve sonraki nesiller aktarılması noktasında önemli görevler aldıklarını söyleyebiliyoruz. Bozlak ustalarının o dönemlerde çeşitli görev ya da girişimlerle, il içinde ve dışında müzik alanında etkileşimde bulundukları önemli kişilerden, müzik ortamlarından (özellikle radyo ve radyo sanatçılarından) edindikleri tüm bilgileri, formal ya da informal eğitim ortamları üzerinden Kayseri'nin müzik kültürüne taşımış olmaları, ayrıca önemli bulunmuştur. Bu durum, Kayseri'de müzik kültürünün korunması ve sonraki nesillere aktarılması noktasında bozlak ustalarının süreçteki eğitimci kimliklerini daha da ön plana çıkarmıştır.

Kaynakça

Abacı, T. (2013) *Harput/Elâzığ Türküleri*. İkaros Yayınları, İstanbul

Aksoy, E. Çapraz, E. (2019). *Kayseri Türküleri ve Oyun Havaları*. Kayseri Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Kayseri.

Bilgin, N. K. (2017). *Kayseri Türküleri ve Ezgileri Envanteri*. Şehir Kültür Sanat Dergisi, Kayseri Büyükşehir Belediyesi Sayı: 6, 58-65

Bülbül, N. (2009). *Ahmet Gazi Ayhan'ın Hayatı ve Sanat Hayatı*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel Bilimler Ana Bilim Dalı, Türk Müziği Programı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Çelikten, H. (2021) Âşıklık Geleneği ve Kültür Değişmeleri -1950 Sonrası Toplumda ve Gelenekte Yaşanan Değişim. Grafiker Yayınları, Ankara.

Çınar, M. (2004) *Kayseri Musiki Yolcuları*. Mimarsinan Belediyesi Kültür Yayınları. Kayseri.

Dayıoğlu, K. (2014). Öteki Şehir Eski Kayseri'de Sosyal Hayat. Heyamola Yayınları. İstanbul.

Durbilmez, B. (2000). Âşık Meydani Hayatı-Sanatı-Şiirlerinden Örnekler, Laçin Yayınları. Kayseri.

Eraslan, T. (1999). *Kayseri ve Yöresi Halk Türküleri*. Kayseri İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, Kayseri.

İstanbullu, S. (2018). *Kayseri'de Bir Âşık Okulu: Âşıklar Kahvesi*. Social Sciences Research Journal, Volume:7, Issue: 1, 22-30

Karatepe, Ş. (1999). *Kendini Kuran Şehir*. Önder Matbaası, Ankara.

Kınık, M. (2011). *Kayseri'de Halk Müziği ve Kayseri Türküleri*. Yayınevi, Ankara.

Özdoğan, K. (1955). *Himmeti.* Erciyes Kayseri Halkevi Dergisi sayı: 6, 55

Tacettinoğlu, T. (1947) *Halkevimizin Yıllık Çalışması*. Erciyes Kayseri Halkevi Dergisi 5, 24

Yurt Ansiklopedisi (1982-1983). Anadolu yayıncılık. İstanbul.

Kişisel Görüşmeler

Akbaş, Seyyit Burhanettin. Kişisel Görüşme, 27.12.2023
Aktan, Mustafa. Kişisel Görüşme, 05.02.2024
Alemdar, Recep. Kişisel Görüşme, 02.12.2023
Ateş, Hulusi. Kişisel Görüşme,10.12.2023
Çimen, Ersin. Kişisel Görüşme, 02.12.2023
Ediz, İsmail. Kişisel Görüşme, 01.12.2020
Ediz, İsmail. Kişisel Görüşme, 01.12.2024
Erten, Tuncer. Kişisel Görüşme, 05.12.2023
Horoz, Ali ihsan. Kişisel Görüşme, 30.11.2023
İlhan, İsmail. Kişisel Görüşme, 13.12.2023
Kınık, Mehmet, Kişisel Görüşme, 16.01.2024
Meydani, Âşık. Kişisel Görüşme, 08.11.2019
Yiğit, Hacı Mehmet. Kişisel Görüşme, 27.12.2023

BÖLÜM IX

CLAUDE DEBUSSY'NİN MÜZİK DİLİ VE CLOCHES À TRAVERS LES FEUİLLES (YAPRAKLAR ARASINDAKİ ÇANLAR) ÜZERİNE BİR İNCELEME

Claude Debussy's Musical Language and An Analysis of Cloches À Travers Les Feuilles (Bells Through The Leaves)

Ruba PEKDEMİR PEKER

(Dr. Öğretim Üyesi), Eskişehir, Türkiye,
Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı/ Müzik Bölümü/
Piyano Anasanat Dalı
E-mail: rubapekdemir@anadolu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-5559-1472

1.Giriş

Müzik zamanın başlangıcından beri insanoğlu tarafından merak konusu olmuştur. Önemli düşünürler, felsefi, ruhani vb. boyutlarda müziği anlamlandırmaya çalışmışlardır. Müziğe yüklenen çeşitli anlamlar, müziğin yaşamla olan ayrılmazlığının ve insanoğlunun dünyasında kapladığı alanın da bir açıklamasıdır (Akdeniz & Akdeniz, 2020, s.15).

Claude Debussy, 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında sembolizm akımının önde gelen temsilcilerinden biri olarak, Fransız sanat dünyasında önemli bir yer edinmiştir. Her ne kadar empresyonizmle sıkça ilişkilendirilse de Debussy'nin müziği, dönemin çeşitli sanat akımlarından ve farklı estetik anlayışlardan etkilenmiştir. Bu etkileşimler, onun eserlerinde geniş bir ilham yelpazesi ve yenilikçi bir ifade biçimi ortaya koymuştur (Tanatar, 2023).

Debussy, *Bir Pan'ın Öğleden Sonrasına Prelüd* eseriyle müzik tarihinde empresyonist (izlenimci) düşünceyi ortaya koyan ilk besteci olmuştur. Önce sembolist şairler daha sonra da empresyonist ressamların etkisi altında kalan

Debussy, bir olayın konusunu değil de o olayın kişide yarattığı izlenimleri, çağrışımları ve imgeleri betimleyerek romantik dönemin senfonik şiir anlayışına son vermiş ve öncesi olmayan tamamen orijinal bir anlatımla empresyonizmin müzik sanatındaki öncüsü olmuştur. Bu yeni ifade tarzı, 19. Yüzyıl müziğinden bir kopuşu gerçekleştirerek 20. Yüzyıl müziğinin kapılarının ardına kadar açılmasını sağlamıştır (Schonberg, 2013).

Debussy'nin müziği, empresyonizm (izlenimcilik) olarak adlandırılan yeni bir estetik anlayışın temsilcisi olarak kabul edilmektedir. Empresyonizm, sembolizm hareketinin etkisiyle, müzikte tını ve atmosferleri ön plana çıkaran bir ifade biçimi sunmuştur. Bu estetik anlayış, Manet ve Monet gibi empresyonist ressamların resimlerinde kenar çizgilerini belirsizleştiren ve mekân algısını hafifleten yaklaşımlarını müzikle eşdeğer bir şekilde yansıtmakta, böylece müzik tarihinde yeni bir dönem başlatmaktadır.Formun ÜstüFormun Altı

Empresyonizm akımı, sanat dünyasında köklü değişimlere yol açmış ve sanatçılar arasında geniş bir etkileşim yaratmıştır. Bu akım, klasik ve romantik dönemlerin etkilerini sürdürerek, farklı sanat dallarından ilham almayı teşvik etmiştir. Claude Debussy, empresyonist sanatın bu çok yönlü etkilerini müziğinde yansıtmak için çeşitli kaynaklardan esinlenmiştir.

2. Romantik Dönem'de Senfonik Şiir ve Debussy'ye etkisi

Romantik dönem, müzik tarihinde önemli bir dönüşümü ve yeniliği işaret etmektedir. Eski Fransızca'daki "romance" kelimesinden türetilen bu akım, şiirsel ve duygusal ifade biçimlerinin öne çıkmasını sağlamış, müzikal formları ve yapıların evriminde köklü değişikliklere yol açmıştır. Romantik dönem bestecileri, klasik dönemin biçimlerini ve çeşitlerini devralıp bunları yenilikçi bir şekilde yeniden şekillendirmiştir.

Müzikte romantizm, çeşitler ve formlar, armoni, ritim, tını renkleri gibi alanlarda kendine özgü yenilikler ve köklü değişimler getirmiştir. Romantik dönem bestecileri, kendilerinden önceki klasik çeşit ve formları devralmış, bazılarını yeniden şekillendirmiştir. Romantizmin getirdiği yenilikler arasında, şiirsel küçük piyano parçaları, Schubert'in öncülük ettiği sanat şarkıları, senfonik şiir ve Wagner'in temsil ettiği "Müzikdrama" öne çıkmaktadır. 19. yüzyılın tüm şiirsel eğilimleri, temel düşüncelerini çalgı müziğine aktarmıştır (Say, 2003).

Romantik dönemde, enstrümanların teknik olanakları önemli ölçüde genişletilmiş, böylece müzikal ifade ve virtüözlükte büyük bir ilerleme sağlanmıştır. Bu dönemde müziğin sözle birleşimi giderek daha fazla önem kazanmış, bu da senfonik şiir gibi yeni müzikal formların ortaya çıkmasına zemin

hazırlamıştır. Bu formun gelişimi, Romantik dönemin müzikal yeniliklerinin ve ifade biçimlerinin bir yansımasıdır (Güncan & Balkarlı, 2023).

Senfonik şiir, bir düşünceyi, öyküyü veya temayı müzikle betimleyen ve genellikle programlı, tasvirci bir yapıya sahip olan bir müzik türüdür. Adında senfoni terimi geçmesine rağmen, form olarak geleneksel senfoniyle doğrudan bir bağlantısı olmayan özgür orkestral yapıtlardır. Bu terim, ilk kez Franz Liszt tarafından 1848 yılında *Les Preludes* (Prelüdler) adlı eseriyle tanımlanmıştır. Bu eser, Lamartine'in *Meditations poetiques* (Şiirsel Düşünceler) adlı eserinden ilham alınarak yazılmıştır ve senfonik şiir türünün erken örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Sezer, 1996).

Bir senfonik şiir genellikle iki ana tür program sunmaktadır. İlki, felsefi program olarak adlandırılmakta ve fikirler ile duygular üzerine odaklanmaktadır. Bu tür eserler, derin düşünsel ve duygusal temaları işleyen bir yapı ortaya koymaktadır. Diğer bir program türü ise tanımlayıcı ya da betimsel program olarak bilinmektedir. Bu tür senfonik şiirlerde, müzik dışındaki olayların müzikal ifadelerle tanımlandığı bir anlatım ortaya konmaktadır. Ancak, bu iki tür arasında oldukça katı bir ayrım yoktur. Felsefi bir program, betimleyici unsurları da içerebilmekte; aynı şekilde, betimleyici bir program da geniş bir felsefi mesaj taşıyabilmektedir. Dolayısıyla, felsefi ve betimleyici yaklaşımlar sıklıkla iç içe geçmiş ve bir eserde bir arada bulunabilmektedir (Boran & Şenürkmez, 2007).

Debussy'nin müzikal kompozisyonları, empresyonist sanatçılarla olan derin etkileşimlerini gözler önüne sermektedir. Japon sanatçılar Hiroshige ve Hokusai'nin gravürlerine olan büyük hayranlığı, Debussy'nin müziğine önemli katkılarda bulunmuştur. Hiroshige'nin *Sis Peyzajı* adlı gravürü, Debussy'nin *Sisler* adlı prelüdüne ilham kaynağı olmuştur. Hokusai'nin ünlü eseri *Büyük Dalga* ise, Debussy'nin *La Mer* (Deniz) senfonik şiirinin kapak tasarımında yer almıştır.

Debussy'nin müziğinde empresyonist estetiği yansıtan diğer bir örnek ise, Claude Monet'nin *Nilüferler* adlı tablosu ile Debussy'nin *Suda Yansımalar* adlı eseri arasındaki benzerliktir. Monet'nin ve Debussy'nin bu eserleri, hem görsel hem de işitsel olarak suyun etkilerini ve yansımalarını ifade etmede ortak bir anlayış sergilemektedir.

Şiir alanında da benzer bir etkileşim görülür. Stephane Mallarme'nin *Pan'ın Büyüsü* adlı şiiri, Debussy'nin *Bir Pan'ın Öğleden Sonrasına Prelüd* adlı senfonik şiirine ilham vermiştir. Ayrıca, Charles Baudelaire'in "Sesler ve Parfümler Akşamın Havasında Dolanmaktalar" dizesi, Debussy'nin *Sisler* prelüdüne yansıyan bir diğer etkidir.

Bu örnekler, Debussy'nin müziğinde empresyonist sanatın çok yönlü etkilerini ve çeşitli sanat dallarından aldığı ilhamla bestelediği senfonik şiirleri göstermektedir. Bu etkileşimler, Debussy'nin müzikal kompozisyonlarının zenginliğini ve derinliğini artırarak, empresyonizmin sanat dünyasındaki geniş kapsamını ortaya koymaktadır.

3. 20. Yüzyılda Sembolist Şiir ve Debussy'ye etkisi

Fransa-Prusya (1870) Savaşı ve 1. Dünya Savaşı (1914) arasındaki yaklaşık 45 yıllık dönem, Paris'in entelektüel ve sanat çevrelerinde, 19. yüzyılın son çeyreğinde gözlemlenen son derece dinamik ve renkli bir sanat yaşamı, Fransız kültürel ve sanatsal üretiminin Avrupa üzerindeki etkisini artırmış ve 20. yüzyıla yön verecek yeni akımların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu dönemde Gerçekçilik, Parnas ve Sembolizm gibi akımlar, şiirin amaçlarına, içeriğine ve biçimine dair yoğun kuramsal tartışmalar ve yenilikçi arayışlarla şekillenmiştir.

Debussy'nin müzik dilinin şekillenmesi, bu entelektüel ve kültürel ortamın içinde gerçekleşmiştir. Sembolist şiirin Paris'teki etkisi ile Debussy'nin müzikal dili arasında güçlü bir paralellik bulunmaktadır. Debussy, kabul edilmiş müzikal normları reddederek, sembolist şiirin benzer bir şekilde mevcut müzikal normların ötesine geçme çabasını desteklemiştir. Bu nedenle, sembolist şiir, toplumsal değişimleri göz ardı ederek Alman müzik anlayışını ve romantizmini devam ettirmeye çalışan daha gelenekçi Fransız bestecilerden daha verimli bir ilham kaynağı olmuştur. Debussy, sembolist estetiği müziğine entegre ederek, dönemin konservatif yaklaşımlarından ayrılmış ve böylece hem müzikal dilini hem de genel sanatsal ifadeyi yenilemiştir (Çöloğlu, 2016).

Debussy'nin sembolist şiire olan ilgisi, yalnızca bu şiirler üzerine besteler yapmasıyla sınırlı değildir. Bu görünür ilişkiyi aşan bir benzerlik, Debussy'nin müzik stili ile sembolist şiirin prensipleri arasında gözlemlenebilmektedir. Debussy, çağının Alman müzik geleneğini taklit eden ve bunu yeniden üreten Fransız müziği yerine, sembolist şiir ile empresyonist resmin yaklaşımlarında stilini temellendirmiştir.

Sembolist şiirin kelime ve söz dizimini ele alış biçimi ile Debussy'nin akorları ve akorlar arası ilişkilerindeki yaklaşımı arasında önemli bir benzerlik vardır. Her iki üslup da yapı unsurlarını (sözcükler/armoniler) geleneksel bir çerçeve (konvansiyonel dil/tonalite) içinde anlam kazanan ögeler olmaktan çıkarıp, kendine özgü içerikleri ve çevresindeki unsurlarla

kurdukları özgür ilişkilerle kimlik kazanan ögeler haline getirme amacı taşımaktadır (Çöloğlu, 2016).

Bu bağlamda, Debussy'nin müziği genellikle renkler ve tınılardan oluşan bir yapı olarak tanımlanmaktadır. Bu müziğin renk ve tını kimliğini öne çıkaran armonileri, sembolist şiirin tınısal bir fenomen olarak ele aldığı kelimelerle ve empresyonist resmin kenar çizgilerinden kaçınan, ışıkla dönüşmüş şekilleriyle yakın bir ilişki içerisindedir. Debussy'nin müziği, belirli açılardan sembolist şiirle, diğer açılardan ise empresyonist resimle benzerlik göstermektedir.

4. 20. Yüzyılda Empresyonist Resim ve Debussy'ye Etkisi

19. yüzyıl sonlarında resimde nesneleri kavramdan arındırarak anlık görüntü izlenimi veren Empresyonizm (izlenimcilik), müzikte de 20. yüzyıl başlarında etkisini göstermiştir. O dönemde sanatın merkezi olan Paris, resim, müzik ve heykel alanlarında zengin ve çeşitli örnekler sunmaktadır. Sembolizm akımının da müziğe yansıması görülmektedir. Şair Mallarme, Wagner'in "leitmotif" (tematik birim) kavramından esinlenerek, şiirde simgeciliğin öncüsü olmuştur.

Monet, Degas, Whistler ve Renoir gibi izlenimci ressamların, su damlacıklarının ya da bir sır perdesinin ardından sundukları görüntüler, müzik alanında da benzer izlenimlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Debussy, Ravel ve Faure gibi besteciler, eserlerinde müziği ince bir tül perdesinin ardından duyulan bir teknik geliştirmişlerdir. Bu besteciler, bir öyküyü ya da nesneyi doğrudan ifade etmektense, bellekte oluşturdukları buğulu izlenimleri müzikle aktarmışlardır.

Teknik olarak, akorların belirsizlik yaratan yeni bileşimleri, egzotik diziler ve yoğun kromatik dokular, müzikte izlenimcilik araçları olarak kullanılmıştır. İzlenimci müzik, geç romantik senfoniler gibi belirli bir öyküyü anlatma amacı taşımamakta; bunun yerine, yapıta verilen başlığa göre bir atmosfer yaratmayı ve bir duyguyu uyandırmayı hedeflemektedir (İlyasoğlu, 1996).

Empresyonizm, resim sanatında renk ve ışıkla konuyu belirsizleştiren bir yaklaşımı ifade ederken, sembolist şiirde ritim ve sesin gölgesine gizlenmektedir. Bu anlayış müzikte de benzer bir şekilde, seslerin kulakta bıraktığı izlenim üzerinde yoğunlaşmaktadır. Debussy, doğayı, özellikle denizi, bir çocuk saflığında ve yalınlığında gördüğünü belirtmiştir. Debussy, bir bestecinin kimliğinin orkestrasyonundaki renk ve gölge oyunlarında yansıdığını savunmuş ve her eserin özüne uygun çalgı seçiminin önemini vurgulamıştır.

Debussy'nin piyano müziğinde izlenimcilik belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. *Estampes* (Baskılar), *Images* (İmgeler) ve *Preludes* (Prelüdler) adlı albümlerinde, izlenimci piyano müziğinin tipik örneklerini sunmaktadır. Bu eserlerde, Debussy'nin doğadan ilham alarak müzikal form ve ifadeyi nasıl dönüştürdüğü görülmektedir. Debussy'nin piyano müziğinde renk, ışık ve atmosferin incelikle kullanılması resim sanatındaki izlenimciliğin yansımasıdır.

5. Debussy'nin Müzik Dili

Claude Debussy ile birlikte, geçmişin müzikal anlayışı önemli ölçüde dönüşüme uğramıştır. Tam aralıklı ses dizilerinin kullanımı, paralel beşli ve sekizlik akorların ardışık bir biçimde yer alması ve disonansların çözülmemesi gibi uygulamalar, geleneksel fonksiyonel armonik ilişkileri ortadan kaldırmıştır. Bu değişim, melodik ilerlemenin kesik akorlar üzerinde sürdürülmesiyle geleneksel tema anlayışını sarsmıştır. Fonksiyonellik ve tematik yapıların öneminin azalmasıyla, tını ve atmosferlerin ön plana çıktığı yeni bir müzikal ifade biçimi ortaya çıkmıştır.

Rönesans döneminde perspektif ile belirginleşen mekân anlayışından farklı olarak, empresyonistler bu mekânları daha hafif ve elle tutulamayan bir görünümle sunmuşlardır. Debussy, bu resim anlayışını müzikte benzer bir şekilde uygulayarak, müzik tarihinde daha önce görülmemiş bir yaklaşım sergilemiştir. Bu bağlamda, Debussy'nin müziği, empresyonist estetiğin mekân algısını ve tınısal belirsizlikleri yansıtarak, müzikte yenilikçi bir yönelim ortaya koymuştur.

Claude Debussy'nin müziğinde görülen ilişkisiz akorlar, çözülmeyen disonanslar ve bunların üzerinde gelişen melodiler, bir kopukluk ve havada asılı kalma hissi yaratmaktadır. Bu müzikal stratejiler, Romantik dönemdeki akor ve melodi ilişkilerinin sağladığı yapısal kesinliğin aksine, tınısallığın egemen olduğu hafif ve belirsiz bir atmosferi yansıtmaktadır.

Bu bağlamda, resim sanatındaki ağır mekân anlayışı, geleneksel ve fonksiyonel armoni anlayışına denk düşmektedir. Rönesans perspektifiyle belirginleşen mekân algısının, empresyonist ressamlar tarafından renk ve ışık oyunlarıyla belirsizleştirilmesi, müzikal anlamda geleneksel armoni ve melodi anlayışının tınısal belirsizlikle kırılmasıyla paralellik göstermektedir.

Debussy'nin müziği, resim sanatındaki bu dönüşümün bir yansıması olarak, armonik ve melodik yapıların geleneksel fonksiyonel rollerinden sıyrılarak tınısal deneyimlere yönelmesini temsil etmektedir. Bu dönüşüm, hem resimde

mekânsallığın hem de müzikte armonik ve melodik anlayışın nasıl değiştiğini ve bu değişimlerin nasıl benzer estetik ilkeler çerçevesinde gerçekleştiğini göstermektedir.

Debussy'nin piyano eserlerinde "atmosfer müziği" olarak adlandırılmasının başlıca nedeni, pedal kullanımındaki yenilikçi yaklaşımıdır. Clementi, Beethoven, Chopin ve Liszt dönemlerinde pedal, sesin uzatılması ve vurgulanması için önemli bir araç olarak kabul edilmiştir. Ancak Debussy'nin eserlerinde pedal, yalnızca bir teknik gereç olmaktan çıkmış, aynı zamanda müzikal ifadenin temel bir unsuru haline gelmiştir.

Debussy'nin piyano yazısında pedal kullanımı, seslerin birbiriyle iç içe geçmesini sağlamış ve bu etki, önceki dönemlerde bu kadar uzun süreler boyunca devam etmemiştir. Seslerin birbirine karışarak yarattığı belirsizlik, Beethoven'ın döneminden itibaren romantik besteciler tarafından denenmiş, fakat Debussy ile doruk noktasına ulaşmıştır. Bu belirsizlik ve karmaşa, Debussy'nin yoğun pedal tekniği ile birleşerek, 20. yüzyıl müziğinde atmosfer müziği kavramının gelişmesine önemli katkıda bulunmuştur.

Debussy'nin bu yaklaşımı, atmosferik tınıların oluşturulmasında pedalın rolünü vurgulamakta ve müzikte yeni bir estetik anlayışın temelini oluşturmaktadır. Pedal, sadece seslerin uzatılması değil, aynı zamanda tınısal ve armonik belirsizliklerin yaratılması için bir araç olarak kullanılmıştır. Debussy'nin pedal kullanımındaki yenilikler, atmosfer müziği anlayışının oluşumunda merkezi bir rol oynamıştır.

Debussy'nin yenilikçi piyano yazısı, yeni bir piyano çalışma tarzının geliştirilmesini zorunlu kılmıştır. Debussy'nin müziğini icra eden bir piyanistin, empresyonist resimlerdeki kaygan zemin ve titreşen mekân algısını zihninde canlandırması gerekmektedir. Bu nedenle, akorları çalarken, geleneksel sağlamlık ve netlikten ziyade, akorların hafifçe yukarıya doğru yükseliyor gibi bir etkide bulunmasını sağlamalıdır.

Bu çalma tarzında, Rokoko'nun zarif, nazik ve sofistike dokunuşlarını yansıtan bir yaklaşım benimsemek önemlidir. Ayrıca, Fransız estetiğine özgü "elegance" (zarafet) ve "supple" (esneklik) kavramlarıyla uyumlu bir ifade tarzı geliştirilmelidir. Böylece, Debussy'nin müziğinde tınısal ve atmosferik özelliklerin öne çıkarıldığı, duyarlı ve esnek bir çalma stili ortaya konmuş olur (Eren, 2014).

Pedal kullanımına ilişkin anlayış, empresyonist müzikteki sisli atmosferlerin başarılı bir şekilde oluşturulabilmesi için kritik öneme sahiptir. Bu tür müziklerde, pedalın etkin ve hassas bir şekilde kullanımı, seslerin ayrı

tutulmasından ziyade, seslerin uygun süreler boyunca uzatılması ve birbirine karışmasının sağlanmasını amaçlar. Bu doğrultuda, pedalı kullanma becerisi, çalgıcının Debussy'nin müzikal estetiğini ne derece doğru anladığı ile doğrudan ilişkilidir.

Empresyonist müzikte, pedalın fonksiyonu, geçmiş dönemlerdeki gibi sadece sesleri netleştirmekten öte, seslerin sürekliliğini ve tınısal bütünlüğünü korumaktır. Bu nedenle, doğru bir pedal kullanımı, Debussy'nin genel müzik anlayışının derinlemesine kavranması ile mümkün hale gelmektedi2. Çalgıcının, Debussy'nin müzikal diline ve estetik vizyonuna yönelik anlayışının yetersizliği, pedalın potansiyelinin tam anlamıyla kullanılmasını engeller. Dolayısıyla, pedalın doğru ve etkili kullanımı, Debussy'nin müzikal özelliklerinin ve tınısal detaylarının doğru bir şekilde algılanması ve yansıtılması ile mümkün olmaktadır.

6. Images (İmgeler)

Piyano edebiyatında empresyonist düşüncenin bir manifestosu olarak kabul edilen ilk eserlerden biri Debussy'nin *Images* (İmgeler) eseridir. Bu eser, piyano repertuvarında Chopin'den sonraki en önemli kırılma noktalarından biri olarak değerlendirilmektedir. Debussy, bu eserle müzik tarihinde eşsiz bir anlatım tarzı ortaya koymuş ve buna bağlı olarak piyano tekniğinde köklü yenilikler gerçekleştirmiştir. Chopin, incelikli dokunuşları ve hassas tınıları ile yeni bir şarkı söyleme biçimi geliştirmişken, Debussy piyano üzerinde "sanki çekiçsiz bir çalgı"ymış gibi düşündüğü yaklaşımıyla, Chopin'in yaratmış olduğu anlatımların daha da sessizleştiği belirsiz tını ortamları yaratmıştır (Schonberg, 2013).

Bu bağlamda, piyanistler, akorların havada süzüldüğü ve ezgilerin asılı armonik bloklarla ilerlediği modern bir üslupla karşılaşmışlardır (Eren, 2014). Debussy'nin üslubu, romantik anlatımın geleneksel değer yargılarını büyük ölçüde ortadan kaldırarak, yeni bir çalışma stilini beraberinde getirmiştir. Kural tanımayan müziğini hafif parmak kullanımı ve seslerin alışılmadık bir pedal tekniğiyle iç içe geçtiği bir anlayış içinde sunan Debussy, geleneksel melodi ve armoni anlayışının yarattığı belirgin görüntüleri, zaman ve mekânın algılanamadığı sisli tınısal ortamlara dönüştürerek 20. yüzyılda gelişen tınısallık kavramının öncüsü olmuştur. Bu bağlamda, Debussy, tınıyı ön plana çıkaran izlenimci tavrıyla 20. yüzyıl müziğinin yolunu açan ilk modernist olarak kabul edilmektedir (Pamir, 1989). *Images,* Debussy'nin modernist duruşunu piyano

müziğinde yansıtan en önemli eserlerden biri olarak repertuvarın vazgeçilmez parçaları arasında yer almaktadır.

Empresyonizmin en önemli örnekleri olan *Images*'in birinci defteri 1905 yılında bestelenmiştir. 1905'te Durand Yayınevi'nce basılan Images'in birinci defteri ilk kez Paris'te, aynı yıl ünlü piyanist Ricardo Vines tarafından seslendirilmiştir. Birinci defter üç parçadan oluşmaktadır: 1. *Reflets dans l'eau* (Suda Yansımalar) 2. *Hommage à Rameau* (Rameau'ya saygı) 3. *Mouvement* (Devinim). İkinci defter ise 1907 yılında yayımlanmıştır. Yine üç parçadan oluşmaktadır: 1. *Cloches à travers les feuilles* (Yapraklar Arasındaki Çanlar) 2. *Et la lune descend sur le temple qui fut* (Tapınağın Üstünden Ayin Bakışı) 3. *Poissons d'or* (Altın Balık) (Aktüze, 2004)

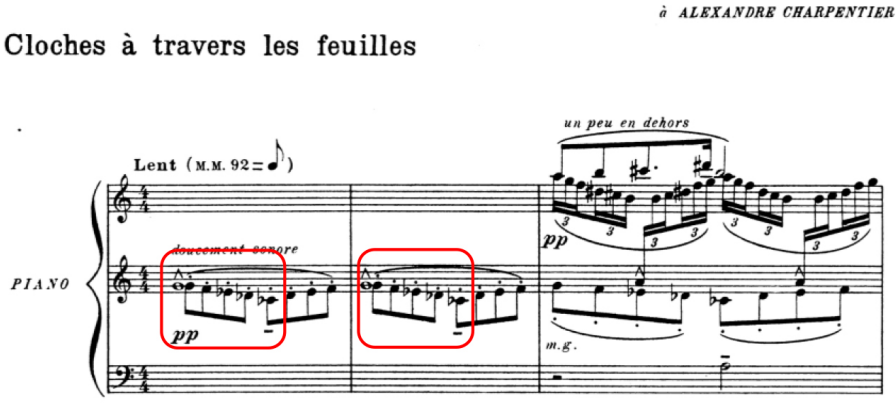
Images serisinin 1. defterinin *Hommage à Rameau* bölümünde, Rameau'ya yönelik belirgin göndermeler bulunmaktadır. Debussy, geleneksel arabesk çizgilerin ses tekrarları (ostinato), yumuşak arpejler ve triole motiflerini, kendi koşut armonileri, tetrakord ve dörtlü aralık ezgileriyle harmanlamış ve yeniden hayat bulmuş modlarla birleştirmiştir. Geleneksel arabesk ögeleri, Art Nouveau'nun estetik çizgileriyle birleşerek, bu buluşlarda anakronizm (eski zamandaki bir ögenin yeni zaman içerisinde kullanılması) olgusunu ortaya koymaktadır Pamir, 1989).

Images serisinin 2. defterinin *Cloches à travers les feuilles* bölümünde, Fransız edebiyatında, müziğinde ve izlenimci şiirde görülen doğa doğa ve çan sesleri görülmektedir.

7. Cloches à travers les feuilles (Yapraklar Arasındaki Çanlar)

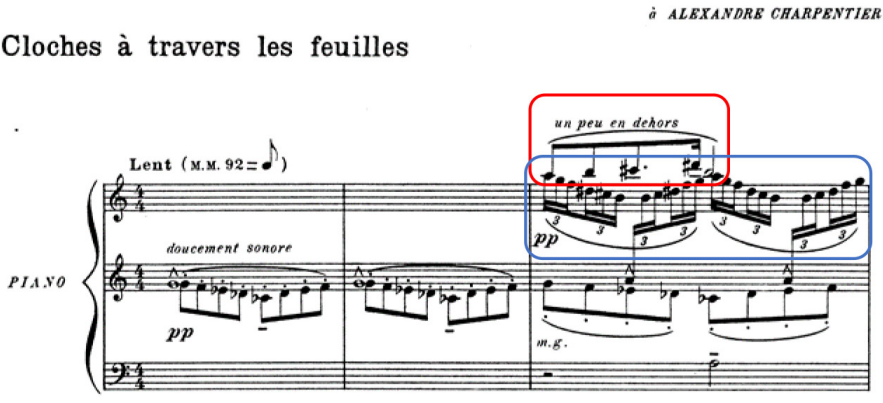
Cloches à travers les feuilles (Yapraklar Arasındaki Çanlar), Claude Debussy'nin Java Gamelan Orkestrası'nın etkisi altında geliştirdiği yenilikçi bir piyano eseridir. Debussy, 1889 yılında Paris'te *Grand Exposition* isimli uluslararası bir sergiye katılmış ve bu sergide Afrika, Arabistan ve Uzakdoğu'dan gelen halk müziği topluluklarının gösterileri gerçekleşmiştir. Debussy burada ilk defa Java müziğiyle karşılaşmış ve birçok eserinde Java müziğinin etkileri görülmüştür (Mimaroğlu, 1995).

Debussy, Uzakdoğu müziğine özgü form ve tını özelliklerini, Fransız estetiği ile harmanlayarak kendine has bir üslup yaratmıştır. Eserin ilk notalarında, sol notasından başlayıp do bemol notasına kadar devam eden dizi, fonksiyonel tonal anlayışı tamamen reddederek geleneksel tonal referansları ortadan kaldırmaktadır.



Şekil 1. Sol-do bemol arasındaki dizi (http1).

Hemen ardından, iki ayrı partide görülen farklı modların dizileri, geleneksel armonik kuralları ihlal ederek tınısal çeşitliliği ön plana çıkaran bir yaklaşımı yansıtmaktadır.

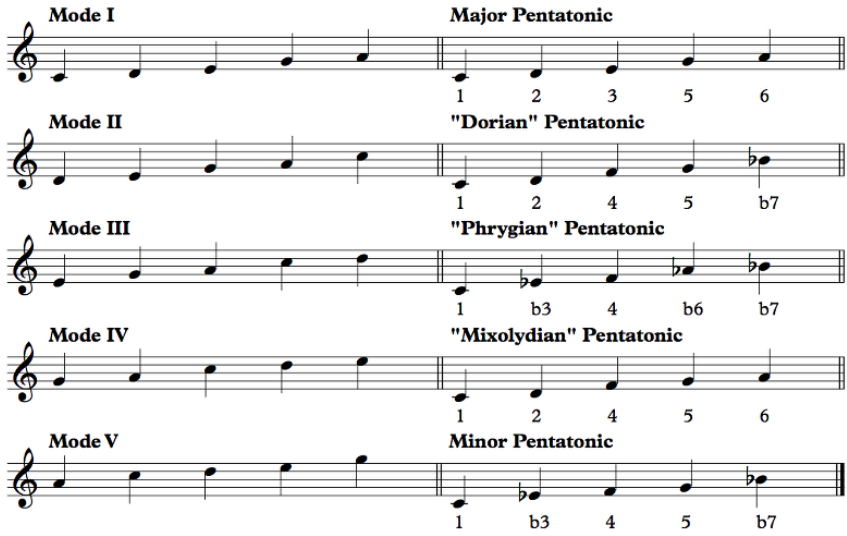


Şekil 2. Farklı modların oluşturduğu diziler (http 1).

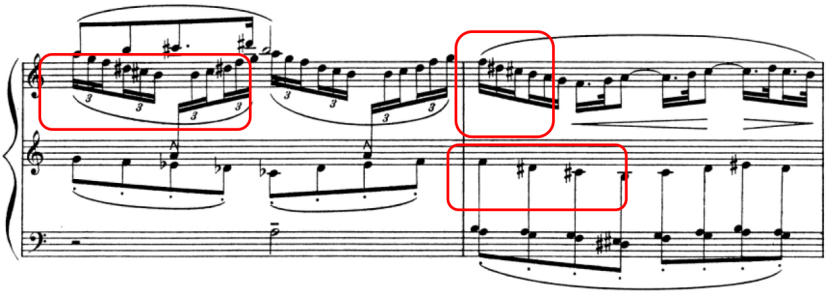
Debussy, ilk iki ölçüde geçmişin kalıplaşmış değer yargılarını altüst ederek belirgin bir dönüşüm gerçekleştirmiştir. Bu dönüşümde Gamelan orkestrasının akort edilmemiş enstrümanlarının rolü oldukça büyüktür. Gamelan orkestrasında, enstrümanların akortsuz ve uyumsuz tınıları, ton algısını zorlaştırarak belirgin bir tonal referansın oluşmasını engellemektedir. Bu durum, tınısal olarak belirsiz ve bulanık bir atmosfer yaratmaktadır. Debussy'nin müziğindeki bu sisli ve belirsiz ortamlar, büyük ölçüde gamelan orkestralarının karakteristik tınılarının etkisiyle şekillenmiştir. Bu bağlamda, Debussy'nin müziği, gamelan

orkestrasının kendine özgü tınısal özelliklerinin etkisiyle tınısal belirsizliğin ve atmosferin ön planda olduğu bir estetik sunmaktadır.

Claude Debussy'nin Java Gamelan Orkestrası'ndan etkilendiği diğer önemli bir yön, doğu müziğine özgü pentatonik diziler ve bu dizilerin evrimi üzerindeki etkisidir.



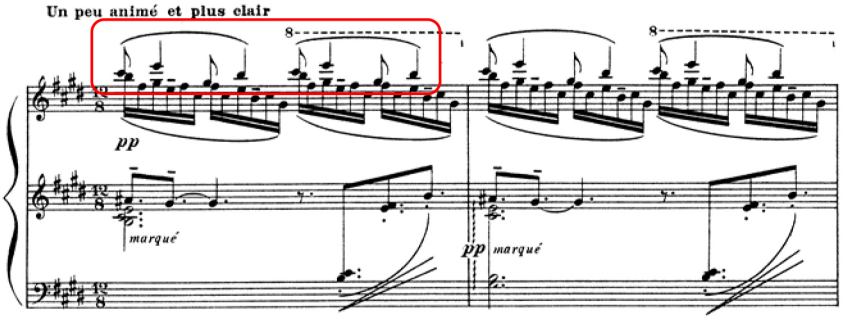
Şekil 3. Pentatonik diziler (http 2).



Şekil 4. Pentatonik dizilerin Yapraklar Arasındaki Çanlar'da gösterimi (http 1).

Batı müziğinden farklı olarak, doğu müziğinin karakteristik özelliği, lineer (çizgisel) gelişim yerine dairesel (sarmal) bir yapıya sahip olmasıdır. Doğu müziğinde, müzikal gelişim, zaman içinde yeni öğeler eklenerek bir zirveye ulaşmak yerine, kendi içinde döngüsel ve durağan bir şekilde ilerlemektedir. Batı müziğinde, her yeni unsurun eklenmesiyle ulaşılan zirve noktası, doğu müziğinde nadir bir özellik olarak kabul edilmektedir (Eren, 2014).

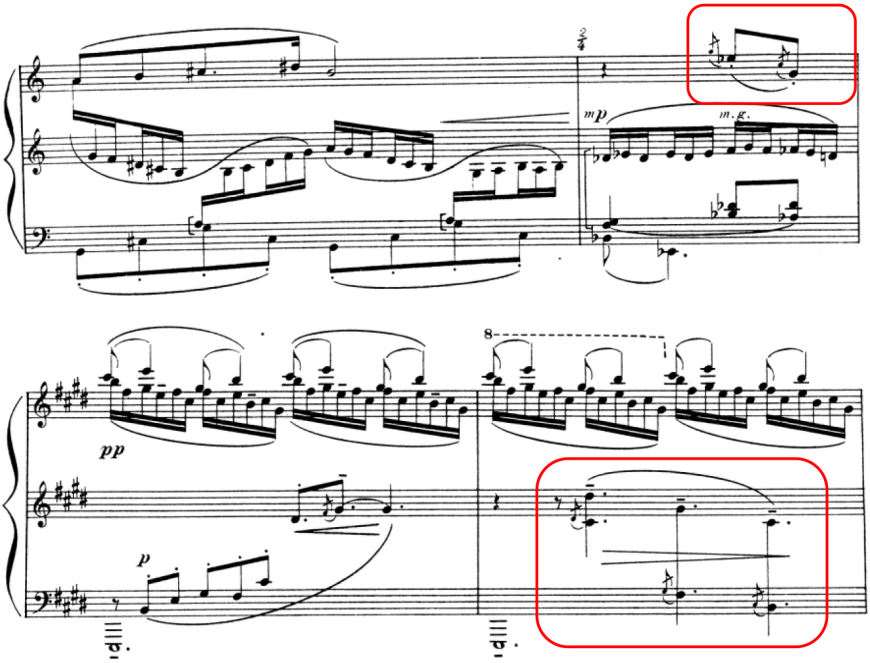
Doğu müziği, sürekli bir kendini tekrar etme ve meditatif bir etki yaratma eğilimindedir. Bu durağanlık ve sarmal yapı, Debussy'nin müzikal estetiğinde belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Özellikle *Cloches à travers les feuilles* (Yapraklar Arasındaki Çanlar) adlı eserinde, Debussy melodik yapıları belirsiz atmosferler içinde eriterek önemsizleştirmiştir. Bu yaklaşım, melodiyi ön planda tutmaktan ziyade, tınısal ve armonik özelliklere odaklanmayı hedeflemektedir.



Şekil 5. Yapraklar Arasındaki Çanlar eserindeki meditatif yapı (http 1).

Debussy'den sonraki dönemde, melodi artık eskiden olduğu gibi merkezi bir rol oynamamaktadır. Tınısallığın vurgulanması ve armonilerin fonksiyonel olmaktan çıkarılması, melodik anlayış üzerinde önemli bir etki yaratmıştır. Bu çerçevede, *Cloches à travers les feuilles* de müzik, belirgin bir melodik çizgiye sahip olmaktan ziyade, motiflerin kümeler halinde bir araya gelmesiyle ilerlemektedir. Ancak bu ilerleme, Batı'nın çizgisel gelişim anlayışının aksine, statik ve döngüsel bir yapı sergiler. Bu durum, Debussy'nin müziğinin, Doğu müziğinin meditatif ve sarmal gelişim anlayışını nasıl entegre ettiğini göstermektedir.

Debussy eserin isminin de olduğu Yapraklar Arasındaki Çanlar'ı bu meditatif ve sarmal yapıların arasında sürekli hatırlatmıştır.



Şekil 6. Çan seslerinin gösterimi (http 1).

Claude Debussy, *Images* adlı eserinde müzik tarihinde köklü bir dönüşüm gerçekleştirmiştir. İfade ve teknik açısından müzik tarihinde önceki dönemlere benzemeyen bir yaklaşım sergileyen Debussy, bu bağlamda eşsiz bir yenilikçiliği temsil etmektedir.

Müzik tarihinde, her bestecinin önceki akımlardan etkilendiği ve bu etkileri kendi birikimleriyle harmanlayarak yeni sentezler oluşturduğu görülmektedir. Debussy, kuşkusuz Fransız müzik geleneğinden etkilenmiş olsa da geliştirdiği müzik o denli özgündür ki, adeta farklı bir dünyadan geliyormuş gibi egzotik bir izlenim bırakmaktadır. Batılı besteciler, Debussy'nin etkisiyle alışılmış müzikal değerleri bir kenara bırakmak zorunda kalmış ve Uzakdoğu müziğinin yaşam değerlerini incelemeye yönelmişlerdir.

Debussy'nin müzikal stili ve o ana kadar duyulmamış orijinal tınıları, müzik tarihinin yönünü önemli ölçüde değiştirmiştir. Eserleri, müzik tarihinde görülen en büyük kırılmalardan birini yaratmış ve geleneksel müzikal anlayışın sınırlarını zorlayarak yeni bir estetik perspektif sunmuştur. Bu yönüyle Debussy, müzikteki paradigmaları yeniden şekillendiren öncü bir figür olarak öne çıkmaktadır (Eren, 2014).

7. Sonuç

Claude Debussy'nin müziği, 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında müzik dünyasında köklü değişimlerin yaşanmasında önemli bir rol oynamıştır. Sembolizm ve empresyonizm hareketlerinin etkisi altında, Debussy, geleneksel müzikal anlayışları sorgulayarak ve yenilikçi teknikler geliştirerek müzik tarihinde yeni bir dönemin kapılarını aralamıştır. Tam aralıklı ses dizileri, paralel akorlar ve çözülmeyen disonanslar gibi uygulamaları, fonksiyonel armoninin ötesine geçerek tını ve atmosfer odaklı bir müzikal ifade biçimi sunmuştur.

Empresyonist estetiğin bir yansıması olarak, Debussy'nin müziği mekân algısında ve tınısal belirsizliklerde devrim niteliğinde bir dönüşüm gerçekleştirmiştir. Bu dönüşüm, resim sanatındaki empresyonist yaklaşımlarla paralellik göstermekte ve müzikal anlatımda daha hafif, belirsiz ve atmosferik bir deneyim sunmaktadır. Özellikle, piyano eserlerinde pedal kullanımındaki yenilikçi yaklaşımı, seslerin iç içe geçmesini ve tınısal karmaşayı ön plana çıkararak, atmosfer müziği anlayışının gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur.

Debussy, sembolist şairlerin ve empresyonist ressamların eserlerinden ilham alarak, müzikte tını ve atmosferi ön planda tutan bir ifade tarzı benimsemiştir. Hiroshige ve Hokusai'nin gravürleri, Monet'nin tabloları, Mallarme'nin şiirleri ve Baudelaire'in dizeleri gibi sanat dallarından aldığı ilhamlar, Debussy'nin müzikal dilinin derinliğini ve çeşitliliğini göstermektedir. Bu etkileşimler, Debussy'nin müziğinin, dönemin estetik anlayışını nasıl yansıttığını ve müzik tarihindeki yerini nasıl sağlamlaştırdığını ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, Debussy'nin müziği, geleneksel müzikal yapıları aşarak yeni bir estetik anlayış geliştirmiş ve 20. yüzyıl müziğinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Onun müziği, tınısal deneyimlerin ve atmosferik özelliklerin öne çıktığı, geçmişin müzikal anlayışlarından farklı bir yönelim sunar. Bu değişim hem müzikte hem de genel sanat anlayışında önemli bir dönüşüm sürecini temsil eder ve Debussy'nin müzikal mirası, günümüz sanat ve müzik dünyasında etkisini sürdürmektedir.

Kaynakça

Akdeniz, H. B., & Akdeniz, A. Ö., (2020). Keman Eğitiminde Vibrato Çalışmaları. *Güzel Sanatlarda Akademik Çalışmalar* (pp.15-39), Lyon: Livre de Lyon.

Aktüze, İ. (2004). *Müziği Okumak.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Boran, İ. ve Şenürkmez, K.Y. (2007). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çöloğlu, M. E. (2016). Debussy'nin Müziği ve Sembolist Şiir. Sanat ve Tasarım Dergisi, 6(2), 150-178. https://doi.org/10.20488/www-std-anadolu-edu-tr.292716

Eren, O. (2014). *Klasik Batı Müziği Tarihinde Kırılma Anları.* Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Güncan, Ö. & Balkarlı, S. (2023). Romantik Dönem' de Yazılmış Geleneksel Konçerto Formu Dışındaki Orkestra Eşlikli Piyano Eserlerinin Literatür Taraması. *Premium E-Journal of Social Sciences (PEJOSS)*, *7*(29 Ekim 100. Yıl Özel Sayısı), 25–35. https://doi.org/10.5281/zenodo.10051281

İlyasoğlu, E. (1996). *Zaman İçinde Müzik.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Mimaroğlu, İ. (1995). *Müzik Tarihi.* İstanbul: Varlık Yayınları.

Pamir, L. (1989). *Müzikte Geniş Soluklar.* İstanbul: Ada Yayınları.

Say, A. (2003). *Müzik Tarihi.* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Schonberg, H. C. (2013). *Büyük Besteciler.* İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık.

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

Tanatar, G. (2023). Sembolizm Ekseninde Claude Debussy'nin "Les Sons Et Les Parfums Tournent Dans L'air Du Soir" Sesler Ve Kokular Dönüyor Akşam Havasında Prelüdünün Analizi. *Güzel Sanatlarda Güncel Araştırmalar Metoloji, Araştırma ve Uygulama* (pp. 59-73), Lyon: Livre de Lyon.

Yener, F. (1983). *Müzik.* Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Beyaz Köşk Yayınları.

İnternet Kaynakları

http 1. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e7/IMSLP254486-PMLP02391-Debussy,_Claude-Images_2e_Serie_pour_Piano_seul_Durand_6994_filter.pdf Erişim tarihi: 16.09.2024

http 2. https://offtonic.com/theory/book/7-5.html Erişim tarihi: 16.09.2024

BÖLÜM X

FLÜTE UYARLANAN YENİLİKLER, FLÜT VE TAPE İÇİN ELEKTRO AKUSTİK ESER İCRASI

Innovations Adapted for Flute, Electro Acoustic Piece Performance for Flute and Tape

Seyhan BULUT[1]

[1]*(Prof.) Samsun, Türkiye, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı / Müzik Bölümü / Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Anasanat Dalı,*
E-mail: seyhan.bulut@omu.edu.tr
ORCID:0000-0002-2623-1515

1. Giriş

Flüt çalgısı tarih öncesi dönemlerden kalma kemik flütlerden, karmaşık metal tuşlu enstrümanlara evirilerek tarih boyunca önemli bir gelişim süreci geçirmiştir. On dokuzuncu yüzyıl flüt yapımcısı Theobald Boehm do flütün mekanizma tekniğini geliştirmiş, böylece yeniden tasarlanan flüt ile karmaşık parmak çalım pozisyonları kullanılmaya başlanmıştır. Boehm silindirik metal boru üzerinde yeni tasarladığı mekanik delikli perde yapısıyla ses aralığı geniş ve entonasyonu düzgün, kromatik ve diyatonik[1] olarak üç oktav tüm seslerin üretildiği modern flütü tasarlamıştır. Flüt çalgısına uyarlanan bu yeni tasarımla çalmada ve bestelemede virtüöz yeteneklerin sergilenmesine olanak veren önemli icracılar yetişmiş, flüt repertuvarını zenginleştiren dönemsel eserler bestelenmiş ve flüt senfonik orkestralarda yer almaya başlamıştır.

Tahta üflemeli çalgılar sınıfından olan flüt çalgısının literatür taraması yapıldığında solistik ve oda müziği kullanımı açısından son derece zengin bir repertuvara sahip olduğu söylenebilir. Flüt repertuvar içeriği dönemsel olarak

1 Diyatonik (diatonique, Fr.): Yalın dizi, seslerin düz sıra halinde dizilip tam ve yarım tonların ard arda gelişidir. Bir oktavın sekiz sesinin majör, minör ya da modal dizgeye ait oluşudur (İlyasoğlu, 1999, s.300).

erken müzik, barok, klasik, romantik, yeni klasik, mitolojik, impresyonistik, ekspresyonistik, jazz, yirminci yüzyıl, yirmi birinci yüzyıl müzik akımlarında 'yeni müzik' olarak adlandırılabilen eserlerle beraber farklı dönemlere ait geniş bir repertuvara sahiptir. Sonat, sonatin, süit, lied, noktürn, serenad, partita, divertimento, konçerto, konçertino, konsert stücke, tema (introduction) ve varyasyonlar, fantezi gibi bestecinin isteğine göre yazılmış, çok sayıda farklı form ve yapıda flüt eserleri mevcuttur.

'Yeni müzik' adı altında, flüt çalgısı için yazılan eserlerde çoğunlukla ses efektleri yaratmak için Avant-garde[2] çalış teknikleri kullanıldığı görülür. Flütte uygulanan ileri çalış teknikleri; tınısal anlamda gelenekselliğin dışına çıkılarak rastlantısal ve endüstriyel ses üretim aracı şekliyle kullanılmakta, dolayısıyla günümüz bestecilerinin, icracıların ve dinleyenlerin ilgisini çekmektedir (Bulut, 2017, s.135). Toff'a göre (1996, s.255) modern dönem olarak adlandırdığı bu dönemde flüte uyarlanan teknik gelişmelerle flüt performansı önemli şekilde evrimleşmiş, o zamana dek flüt performansının geldiği teknik seviye hiç bu kadar yüksek olmamıştır. Yirminci yüzyıl flüt kompozisyonlarını birçok teknik stilin bir arada gösterildiği bir şemsiye altında toplamakta yarar vardır. Toff'a göre (1996, s.257) bunlardan bazıları eklektik, neo-romantik, izlenimci, klasik, neoklasik, kontrapuantal[3], kromatizm[4], puantilizm[5], multiphonikler[6], polifonikler[7], atonal[8] kullanımlardır. Flütün son derece popüler, yeniliğe açık, çalış tekniği ve ürettiği ses skalasıyla gelişebilen bir enstrüman olması sebebiyle özellikle Avrupa, Amerika ve Uzak doğu ülkelerinde yenilikçi çalış tekniklerinin yer aldığı çok sayıda yeni stil flüt eseri bestelenmektedir (Bulut, 2017, s.134).

2 Avant-garde: (Fr.) Öncü, yenilikçi yapılmamışı yapan anlamındadır. Müzikte özellikle 1950'li yıllardan başlayarak çağdaş bestecilerin farklı arayışlarını nitelendiren sözcüktür (Say, 2002, s.48). Atonalite, elektronik müzik, deneysel müzik tiyatrosu gibi cesur yeniliklere atılan ilerici bir harekettir (Micheliv ve Vogel, 2015, s.487).

3 Kontrapuantal: Noktaya karşı nokta anlamında bir müziksel doku. Çok sesli müzikle ilgili bir bilim dalı. İki ya da üç müzik çizgisinin uyumlu örgüsü (İlyasoğlu, 1999, s.301).

4 Kromatizm: Skaladaki sesleri diyatonik akışın yalınlığı içinde değil de yarım ton aralıklardan oluşan on iki sesin kromatik akışı içinde kullanılması (İlyasoğlu, 1999, s.301).

5 Puantilizm: Noktacılık yöntemi (İlyasoğlu, 1999, s.303). Ayrı ayrı oluşturulmuş parçacıklardan oluşan müzik, bunlar ne kadar karmaşık bir şekilde bestelenmiş olursa olsun doğrusal, grup halinde oluşturulmuş veya kitle halinde oluşturulmuş müziğin aksine dakik müzik olarak adlandırılır (Stockhausen 1998, s. 452).

6 Multiphonik (Multiphonics, İng.): Bir üflemeli çalgıdan iki ya da daha fazla sesin aynı anda üretilmesidir (Say, 2002, s.355).

7 Polifonik (Poliyphonics, İng.): Yatay çok sesliliği niteleyen kontrpuan ile eş anlamlı olarak kullanılır (Say, 2002, s.432).

8 Atonal (Atonal, İng.): Ton dışı, tonsuz, belli bir tona bağlı olmayan (İlyasoğlu, 1999, s.299).

Dünya çapında kabul görmüş ileri çalış teknikleri solo, piyano eşlikli, farklı kombinasyonlar için oda müziği, ansambl, konçerto, elektro akustik gibi farklı yapılarda birçok eserin icrasında kullanılmaktadır. Kısaca flüt çalgısı hem dönemsel hem yapısal hem farklı enstrümanlarla kombine edilerek kullanılan, gelişimini yeni icatlarla sürdürebilen bir çalgıdır.

Flüt ailesi piccolo flütten kontralto flüte kadar büyük bir ses yelpazesine sahiptir. Günümüz flüt yapımcıları mikrotonal[9] flüt yapımından, farklı ses rengi ve tını yaratımı üzerine yenilikçi fikirlerle çalışmalarını devam ettirmekte bu da besteciler ve icracılar için bilindik flüt müziği sınırlarını kaldırarak farklı müzik yaratımı safhalarına geçilmesini sağlamaktadır. Galway'e göre (1990, s.230) tape müzik ve sentezleyiciler (synthesizers) sayesinde her türlü uzay çağı seslerini icat edip kullanabilmeleri bestecileri cezbetmektedir.

2. Güncel Flüt Materyalleri

Temelde Boehm'in tasarımına dayalı olarak üretilen modern flütler yirminci ve yirmi birinci yüzyılda altın, gümüş, nikel, ahşap, karbon, platin ve hatta plastik gibi alternatif materyaller kullanılarak tasarlanmaktadır. Bu malzemeler, çeşitli müzik tarz ve dönemlerine uyacak şekilde farklı tonal nitelikler ve çalma özellikleri sağlar. Flüt gövdesi ve flüt başlığının malzemesi, enstrümanın genel tonu ve çalımı üzerinde önemli bir etkiye sahiptir.

Modern flütlerin sıklıkla üretildiği materyaller arasında nispeten daha uygun fiyatlı olarak öğrenci ve orta seviye flütçüler için üretilen bakır, çinko ve nikel alaşımlı nikel-gümüş flütler yer alır. Bu flütlerin ton gücü gümüş flütlere kıyasla daha az ses üretebilen, donuk bir tınıya sahip, başlangıç seviye flütlerdir. Gümüş en yaygın malzeme olmaya devam ederken gümüş materyal kullanılarak üretilen flütler profesyonel ve üst düzey flütlerdir. Gümüş flütler 92,5 saf gümüşten %99,8 saf gümüşe kadar değişen farklı gümüş alaşımları kullanılarak üretildiğinden parlak ve net ses rengine sahiptir. Altın materyal kullanılarak üretilen flütler profesyonel flütlerdir sıcak ve koyu tonludur. Altın yumuşak bir metal olduğundan bakır, gümüş gibi diğer metallerle alaşımlı olarak üretilir. Daha yüksek saflıkta altın flütler (14 karat ve üstü) daha pahallıdır ancak armonikleri açısından zengin, sıcak ve homojen bir ses tınısına sahiptir. Platin kullanılarak üretilen flütler metalin son derece yoğun olmasından dolayı güçlü, keskin bir ses ve nüfuz edici bir tona sahiptir. Platin flütler nadirdir ve çok pahallıdır. Aurumite flütler ise 'Powell Flutes' tarafından geliştirilen ve altın

9 Microtonal (Microtones, İng.): Yarım tondan daha küçük aralıkları ifade eder (İlyasoğlu, 1999, s.302).

tüp ile gümüş tüpü birleştiren tescilli bir alaşımdır. Ahşap flütler ise 'Grenadilla' (Afrika Karaağacı) yoğun ve sert bir ağaç olduğundan 'keskin ve sazımsı' bir ton üretir. Gül ağacı ve şimşirden üretilen flütler nispeten yumuşak, sıcak bir ses tınısına sahiptir. Günümüzde ahşap flüt kullanımı daha az yaygındır, ancak özellikle piccolo flüt üretiminde ve belirli müzik dönem eserlerinin orijinal ses rengini koruması açısından örneğin -erken müzik, barok müzik- gibi icracılar tarafından tercih edilmektedir.

Flüt Ailesi; piccolo flüt: normal flütün ikinci oktav re sesinden başlar ve do flütten bir oktav daha yüksek ses aralığına çıkar. Genelde orkestra içinde kullanılmaktadır. Mi bemol soprano flüt: transpoze[10] flüttür, en pes sesi mib üzerinden kurulur. Alto (sol) flüt: transpoze flüttür, en pes sesi do sesinin dört ses altında yer alan sol sesi üzerinden kurulur, sıcak ve buğulu bir tona sahiptir. Genelde alto flüt için yazılan solo ve oda müziği eserlerinde ve orkestra içinde kullanılmaktadır. Bas flüt: do flütün bir oktav altından seslenen flüttür. Genellikle flüt koroları içinde yer alır ve modern eserlerde kullanılır. Kontralto flüt: normal alto flütün bir oktav altından seslenir, fa diyez sesinden başlayan özel yapım olanları da vardır. Modern eserlerde kullanılan kontralto flüt genellikle flüt koroları içinde yer alır. Kontrabas flüt: dünyada üretimi sınırlı sayıda olan kontrabas flüt bilinen do flütün iki oktav altından ses rengine sahiptir. Genellikle flüt korolarında yer alır. Subkontrabas flüt: kontrabas flütün yarım oktav altından başlar, sol transpoze flüttür, dünyada sınırlı sayıda üretilmiştir (Toff, 1996, s.63). (Bkz. Şekil 1).



Şekil 1. Boehm sistem flüt ailesi

10 Transpoze (Lat.): Transponere sözcüğünden gelir. Bir müzik eserini, aralıklarını koruyarak, yazıldığı tondan başka bir tona taşımak ya da aktarmaktır (Say, 2002, s.525).

2.1. Flütte İleri Çalış (Avant-garde) Teknikleri ve Modern Flüt Tasarımı

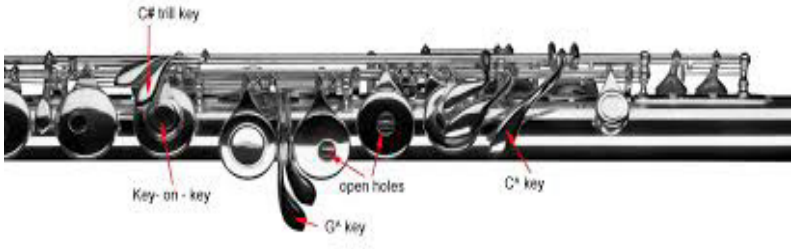
Kendini geliştirmek, aradığı farklı tarzları bulmak, çalarken yeni ses efektleri ortaya koymak isteyen icracılar için güncel yeni dönem bestecilerinin eserleri ilgi çekici ve merak uyandırıcı olabilir. Yeni müzik üslubuyla yazılan eserlerin çoğu yenilikçi ögeler içerdiğinden bu eserleri çalmadan önce tanımak ve bestecinin ne yapmak istediğini iyi bilmek gerekir. Kimi yerde, bazen de tüm eserde geleneksel nota yazım tekniği kullanılmadan yazılan bu eserlerde, eserin nasıl çalınması gerektiği hakkında bilgi vermesi amacıyla açıklamalı 'yönerge' kısmı bulunur. Yirmi ve yirmi birinci yüzyıl müziğinde ileri flüt tekniğine ait ortak bir dil oluşmuşsa da besteciler kendi tınısallıklarını bağımsız bir şekilde geliştirdikleri özel notasyonlarla da ifade edebilirler. Eserin genellikle başında yer alan yönergede icracıya üreteceği ses ve ses efektleriyle ilgili açıklamalı bilgi verilir. İcracı öncelikle bestecinin duyurmak istediği bu teknikleri öğrenmeli daha sonra eser içinde karşılaştığında usulünce uygulamalıdır. İcracı için olması gereken başlıca unsurlar arasında iyi bir ritm bilgisi, değişken ton renklerini yakalayabilme yeteneği, ani değişken dinamik uygulama becerisi, artikülasyon, dil ve senkronizasyon yeterliği, virtiözite gibi teknik becerileri en üst seviyede çalabilmesi gerekir. Flütçü bazen hiç nefes almadan uzun süre çalmak zorunda kalabilir, bunun yanında alışılmadık rastlantısal seslere, dinamiklere, hızlı geçişlere, hızlı artikülasyon değişikliklerine ayak uydurabilmelidir. Ayrıca icracının eseri tanıyıp analiz edebilme özelliği de son derece önemlidir. Genel anlamda ileri flüt teknikleri ya da 'avant-garde' flüt teknikleri denildiği zaman bestecilerin flütten duyulmasını istediği hırıltı, homurtu, hışırtı, çığlık, kükreme, kahkaha, uluma, inleme, hıçkırık, ıslık gibi taklit ses efektlerinin çoğu flüt notasyonunda belirtilir. Bu efekt seslerini çıkarmak belli bir bilgi birikimi ve deneyim gerektirmektedir. Kısaca ileri flüt tekniklerini uygulama açısından kendini geliştiren ve grafik notasyon okuyabilen icracılar bu tür eserlerin üstesinden gelebilir (Bulut, 2017, s.140).

Flüt icracıları için flütte kullanılan ileri çalım teknikleri doğal doğuşkanlar, eğilip bükülebilen sesler, ıslık sesleri, dağınık sesler, parlak sesler, bamboo gamlar, timbral triller, çoklu sesler, kurbağa dili (flutter tonguing), komalı tril yapmak için tuşe vibratosu, dudak titreşimi, sesi kayırma (glisando) tekniği, eko efekti yaratmak için ani ve keskin nüans zıtlıkları gibi çoğu teknik hareketi dudakları kullanarak gerçekleştirir. Bunun yanında vurmalı ses çıkarmak için perdelere sert vurarak çıkan tuşe tıklamaları, perkasif sesler, notasız hava akımı sesi, dil tekniği ile hava vermeden tıkırtı, çalarken şarkılama gibi tekniklerle

enstrümanın ses olanakları genişletilmiştir (Dick, 1975, s.128). Bu teknikler, flütçülerin yeni müzik tarzında daha geniş bir tını ve efekt yelpazesi yaratmasına olanak tanır.

2.2.Modern Flüt Tasarımı

Kingma Sistem flüt; Hollandalı Eva Kingma flüt yapımcısının buluşu olduğundan patentini kendi adına almıştır. Kingma Sistemi, standart Boehm flüte ekstra tuşlar eklenerek modifiye edilmesiyle göze batmayan bir şekilde tasarlanmıştır. Tüm normal Boehm parmakları ve tuşeleri standart yerlerinde kalır, belirlenen spesifik tuşların üzerine yeni tuşlar eklenerek mikrotonal sesler üretilir. Deneyimli flütçüler için tuşe takımının yerinde sabit kalması Kingma sistemine geçişi nispeten sorunsuz kılar. Kingma Sistemi, flüt yapımcısı B. Brannen ve flüt yapımcısı E. Kingma arasındaki iş birliği ile geliştirilmiştir (www.kingmaflutes.com/documenten/fether_diss.pdf).Bu flütle günümüz bestecilerinin ileri çalış teknikleri içeren avant-garde flüt eserlerini seslendirmeye yarayan çeyrek ton (micro tone, quarter tone) sesler rahatlıkla çalınabilir. Flüte eklenen ekstra tuşlar mikrotonal seslerin doğru şekilde çalınmasına ve genişletilmiş multifonik seslerin tınlamasına olanak sağlar. İlave tuşlar, özellikle farklı dinamik seviyelerde perde gölgelendirme ve entonasyon kontrolü için daha fazla seçenek sunar. Özetle, Kingma sistem flüt, enstrümanın mikrotonal ve çok sesli potansiyelini önemli ölçüde genişleterek flütçülere perde, tını ve entonasyon üzerinde daha etkileyici ve hassas çalım sağlar. Bu da flütü çağdaş ve deneysel müzik için daha uygun hale getirmektedir (Bkz. Şekil 2).



Şekil 2. Kingma sistem (mikrotonal) flüt

Robert Dick, Kayan (Glissando) Ağızlık; Kayan flüt ağızlığı ile glisando[11] ses üretmenin her seste mümkün kılan flüt ağızlıkları vardır. Normalde flütte kayan (glisando) sesleri yapabilmek için ağızlığı içe ya da dışa doğru çevirmek,

11 Glissando (İt.): Kaydırarak (Çalışır, 1996, s.100).

altçeneyi ileri geri oynatmak, dudakları gerginleştirip gevşetmek ya da delikli perde flütlerde basılı perde deliğini yavaşça açıp kapamak gibi birçok hareketi yapmak gerekir. Tüm bunlar yapılsa dahi sesin yarım ses pesleşmesi ya da tizleşmesi son derece zordur. Kaldı ki bazı eserlerde nerdeyse bir oktav ses aralığında glisando yapılması istenebilir. Ancak yeni buluşlarla her sesin glisando çalınması, farklı ses renklerinin ve tınılarının akıcı ve entonasyonu düzgün bir şekilde duyulması oktav içinde glisando ses üretilmesi çok daha kolaylaşmıştır. Kayan flüt ağızlığını icat eden Dick, çok genç yaştan itibaren bir J. Hendrix hayranıdır ve Hendrix'in gitar performansından esinlenerek flütte elektro gitarın sesini aramak istemiştir. Elektro gitara benzer efektler yaratma ve konvansiyonel flüt çalmanın sınırlarını zorlama arayışı ile 'Hendrix of the flute' Flütün Hendrix'i lakabıyla adını duyurmuş bir Amerikan flütçü ve bestecidir. Adını avant-garde flüt tekniklerini tanıttığı kitapları 'The Other Flute' ve albümleri ile dünyaya duyuran Dick tarafından icat edilip kullanılan bu ağızlık yirmi birinci yüzyıl ileri flüt teknikleri eserlerini ve blues müzik tarzını seslendirmek için çok uygundur. Dick 'gelecekte caz, rock, dünya müziği ve çağdaş flütçülerin kullanacağı bu glisando flüt ağızlığının modern flütçüler için sonsuz yeni olanaklar sunduğundan şüphe yoktur' demektedir. Bükülen (bending) seslerin üretimi delikli perde flütlerde net değilken glissando ağızlık ile sesin ton kalitesi korunarak son derece akıcı bir şekilde bükülebilen sesler üretilmektedir (Bkz. Şekil 3).



Şekil 3. Dick patentli kayan ağızlık (glissando headjoint)

M.Bage, Kayan agızlık (expression slide flutes); Farklı ses rengi ve efekt sesleri yapabilme özelliklerini arayan, Hint ve caz müzik türüne meraklı İsveçli virtiöz flütist Bage tarafından tasarlanmıştır. 'Shimmering Blue' adlıyla 2007 yılında çıkan ve bestecisi R. Martinsson'a ait albümde yer alan 'Concerto no.1' adlı eseri yeni tekniklerle tasarlanan kayan flüt için yazılmıştır. Ağızlıktan sağ

ele kadar uzanan bir telin ucundaki halka sağ elin baş parmağı ile alttan kontrol edilir. Bu mekanizmanın itilip çekilmesi ile flütten kayan seslerin çıkması sağlanır (Bkz. Şekil 4).



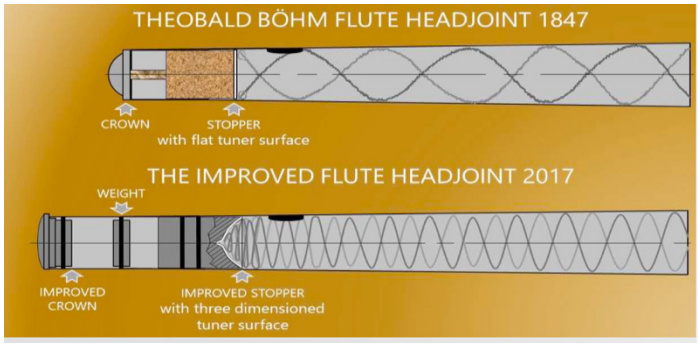
Şekil 4. Bage tarafından tasarlanan kayan ağızlık

G. Parisi, membran ZİFİ flüt ağızlığı; antikten moderne, doğudan batıya tüm ses renklerini bir ağızlıkta toplayan membran flüt ağızlığın tasarımı ve patenti İtalyan flütçü ve besteci Parisi'ye aittir. Çin'in geleneksel 'bambu flütünden' etkilenerek tasarlanan flüt, modern flüt ağızlığına uyarlanmıştır. Flütün ağızlık kısmına delik açılmış, oynar bir kapakçık bu deliğin üzerine yerleştirilen membran (ince bir plastik zar) ile gergin ya da serbest bırakılarak sesi titreştirmekte böylece modern flütte doğu kültürlerine ait farklı ses tınıları elde edilmektedir. Kapak tamamen kapatılınca flütün sesi günümüz flütüne dönüşür. Flütist icra sırasında kapağı açıp kapayabilir. Çağdaş modern eserlerin yanında klasik eserleri de yeni bir ses tınısıyla yorumlamak isteyen klasik flütistler (örneğin C.Debussy Syrinx, R.Korsakov The Flight of the Bumble bee…vs), bansuri, dizi gibi doğu kültürlerine ait dünya müziğine ilgi duyanlar ya da M. Davis'in boğuk sesli trompet tınısını flütte yakalamak isteyen caz flütçüler bu ağızlığa ilgi duyabilir (Bkz. Şekil 5).



Şekil 5. Parisi tarafından tasarlanan 'ZİFİ' membran flüt ağızlığı

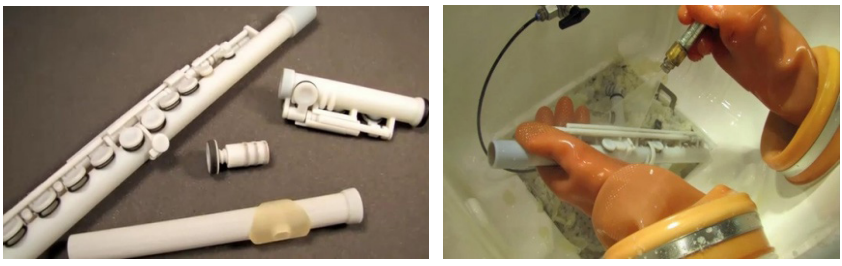
Reform Flüt Başlığı; Macaristan'da Z. Lakat ve T. Horváth tarafından modern endüstri ve bilgisayar teknolojisinin kullanılmasıyla üretilen flüt başlıklarının dış ve iç aksamıyla ilgili yeniliklerdir. Bu yapımcılar flütte pes notaları çalmayı kolaylaştıran, üçüncü oktav seslerin tizliğini kontrol altına almayı amaçlayan, entonasyonu mükemmele yakın yüz yetmiş yıllık Boehm flüt başlığını yeniden tasarlamışlardır. Ağızlığa uyarlanan bu yenilik, ses kalitesinde büyük bir gelişme sağlayarak daha fazla renk ve dinamik kullanılmasına olanak sağlar. Böylece flüt çalmak daha kolay ve keyifli hale gelir. Gelişmiş dinamikler ve ses seviyesi ile daha rezonanslı bir ses üretmek üzere tasarlanmıştır. Test edenler daha güçlü, daha net ve daha esnek bir ses elde ettiklerini ve tonal kaliteyi kaybetmeden hem yumuşak hem de yüksek sesle çalmanın kolay olduğunu bildirmişlerdir. Deneyenler notaların daha hızlı ve daha az çabayla çıkarıldığını ve böylece daha duyarlı bir enstrüman elde ettiklerini fark etmişlerdir. Bu özellikle farklı perdelerde daha dolgun bir ses elde etmek için faydalıdır. Yeni tasarımıyla farklılık yaratan Reform flüt başlığı daha yumuşak bir geçiş sağladığından geniş aralıklı ve bağlı seslerin çalınmasını kolaylaştırır. Deneyimleyenler pes notaların tok sesle, tiz notaların ise yumuşak bir şekilde çalınabildiğini belirtmektedir. Reform flüt başlığı, farklı malzemeler ve geometrik şekiller için farklı seçenekler içerir ve çalanların bireysel çalma stillerine ve tercihlerine en uygun konfigürasyonları seçmelerine olanak tanır. Ağızlık içinde geleneksel düz akort tapası yerine üç boyutlu silindirik bir tıpa kullanılması enstrümanın genel frekans tepkisini geliştirerek ses kalitesinin artmasına ve çalma kolaylığına katkıda bulunur. Reform flüt başlığı, metaller ve ahşap dahil olmak üzere bir dizi malzemeyle üretilir ve müzisyenlerin farklı ton çeşitlerini denemesine olanak tanır. Bu çok yönlülük, müzisyenlerin çeşitli müzik tarzları için istenen sesi elde etmelerine yardımcı olmaktadır (www.en.ceflute.com/press-release) (Bkz. Şekil 6).



Şekil 6. Geliştirilmiş Reform flüt başlığı

Üç boyutlu (3D) basılabilen flütler, dijital üretim; Evrimsel bir aşamaya gelmiş olan enstrüman standartlarının yüksek olması adeta çıkmaza girmiştir. Bunların tasarım değişikliklerini keşfetmek zordur. Yeni bir yaklaşım olarak akustik bir enstrümanın tasarımı ve imalatı için dijital üretim teknolojileri kullanılması, özellikle de 3D baskı ile yenilikçi ergonomik ve akustik flüt üretilmesi mümkün hale gelmiştir. Flüt üretiminde üç boyutlu baskı teknolojisinin kullanılması, akustiği ve ergonomiyi optimize edebilen yenilikçi tasarımlara olanak tanır. Geleneksel üretime alternatif olarak 3D baskı ile mevcut enstrümanların veya enstrüman parçalarının daha düşük bir maliyetle kopyalarını oluşturmak mümkündür. Böylelikle bir enstrümanın üretimi için kullanılabildiği gibi enstrümanın eksik parçası daha düşük bir fiyata temin edilebilir. Saksafon ve hatta bazı Les Paul gitarları gibi bazı enstrümanlar oldukça ağırdır ve uzun süre çalınması gerçekten yorucu olabilmektedir. Bu gibi durumlara alternatif olarak 3D baskı sayesinde daha hafif enstrümanlar üretmek mümkün olmaktadır. Müzisyenin çalarken rahatlığını düşünen enstrümanlar uygun 3D baskı malzemesinin seçilmesiyle basılabilmektedir(https://www.sculpteo.com/en/3d-learning-hub/best-articles-about-3d-printing/3d-printed-instruments/).

Üç boyutlu basılan prototiplerin bölümleri, boru boyutları, delik konumları ve perde tasarımları standart bir konser flütü baz alınarak üretilmektedir. Başta tuşe mekanizmasında bilinen flüt pedleri yerine plastik 3D baskılı pedler tasarlanmış ancak hava kaçırması nedeniyle keçeye dönülmüştür. Araştırmacılar 3D baskılı flütlerle ilgilenmektedirler. Avustralya Wollongong Üniversitesi, müzik sektöründe 3D baskının sunduğu olanaklar üzerinde çalışmakta, değişen teknolojilerin kültür ve toplumu nasıl etkileyebileceğini incelemektedir. Bu araştırmalar sırasında, normalde geleneksel enstrümanlarda bulunmayan mikrotonal sesleri üretebilen özel üç boyutlu baskılı flütler de üretebilmişlerdir (Zoran, 2011, s.30). (Bkz. Şekil 7).



Şekil 7. Üç boyutlu (3D) yazıcıyla üretilmiş flüt prototipleri

Çalma deneyimini geliştirmek ve enstrümanın olanaklarını geliştirmek için yapılan bu yeniliklerin icadı, açıkça flütün devam eden evrimini göstermektedir. Bu yenilikler, flüt enstrümanının çağdaş müzikte çok yönlü ve etkileyici kalmasını sağlayarak modern çalma stillerine ve teknolojik gelişmelere uyarlanabildiğini göstermektedir.

3. Senkronize Flüt ve Tape (ses bandı) ile Elektro Akustik Çalma Deneyimi

Elektronik stüdyo ile yeni bir müzik dönemi başlamış, elektronik müzik 1950'lerde manyetik ses bandının icat edilmesiyle vokal ve enstrümantal müziğe yeni bir müzik türü olarak eklenmiştir. Bu müzik türünden elektronik olarak güçlendirilmiş mekanik müzik değil elektronik olarak üretilmiş sesler, kompozisyonlar anlaşılır (Michelis ve Vogel, 2015, s.521). Elektronik stüdyo, çalgıların ya da seslerin sınırlamalarına takılmadan elektronik sesler meydana getirerek beste yapmaya olanak sağlamıştır (Ziegler, 2015, s.267). Say'a göre (2002, s.176) elektro akustiğin olanaklarını (elektronik ekipmanları) kullanarak bestelenen müzik elektro akustik müziktir. Bu alanda süregelen teknolojik ilerlemeler çağdaş bestecilerin geleneksel çalgı seslerinin ötesine geçerek yeni ses arayışlarına yönelmişlerdir. Besteci Ussachevsky'nin tanımına göre elektronik müzik, 'sanatsal içerikli bir deyişle müzik yapmak isteyen bestecinin sesleri saptamak, yaratmak, başkalaştırmak ve örgütlemek için çeşitli elektro akustik aygıtlardan yararlandığı bir yaratı alanıdır' (1958, s.44). Schrader'e göre 'elektronik imkânlarla üretilmiş, değiştirilmiş ve yeniden üretilmiş olan müzik türü elektro akustik müziktir' (1982), İlyasoğlu'na göre ise 'sesleri ilk kaynağında elektronik olarak üreten her müzik elektronik müziktir' (1999, s.257). Bu kompozisyonların altında yatan ana düşünce önceki dönem bestecilerinin 'doğal' çalgılara yazdığı eserler gibi elektro akustik müzik için kompozisyonlar yazmak yeni sesler keşfetmek ve bu sesler için yeni besteler üretmektir. 'La musique electroacoustique' adlı kitabında Chion 'elektroakustik' müzik terimini 'ülke/ekol kaynaklı yordamsal farklılıkları bir potada eriten öneri' olarak tanımlamaktadır (Özer, 2015, s.49).

Günümüzde elektronik altyapı ile performans sergileme, teknolojinin gelişmesi ve ses estetiğine yeni yaklaşımla birlikte gittikçe büyüyen bir alandır denebilir. Canlı olarak çalınan enstrümanların tape ile entegrasyonu, bestecilerin yeni ses paletleri ve dokuları keşfetmelerine olanak tanıyarak

çağdaş/güncel/yeni müziğin önemli bir yönü haline gelmiştir. Bu bağlamda bestelenen senkronize flüt ve tape kompozisyonları, geleneksel enstrümanların modern teknolojiyle nasıl etkileşime girebildiğini örnekleyerek müzikal ifade ve performans olanaklarını genişletmektedir. Senkronize flüt ve tape kompozisyonları, canlı flüt performanslarını önceden kaydedilmiş tape (genellikle elektronik sesler veya diğer enstrümantal parçalar) ile bütünleştiren müzik eserlerini ifade eder.

Toff'a göre flüt kompozisyonlarının en son geldiği nokta avant-garde'ın bir uzantısı olarak flütün elektronik müzikle ilişkilendirilmesidir (1996, s.279.) Kısaca standart flüt sesinin elektronik yollarla yükseltilmesi ve değiştirilmesidir. İlyasoğlu'na göre de 'geleneksel akustik çalgıları sentetikleştirerek ya da tamamen elektronik labaratuvarlarda üretilen seslerle düzenleyerek ortaya çıkarılan bir müzik türüdür' (1999, s.257). Flüt ve tape kompozisyonları genellikle geniş bir doku ve tını yelpazesi içerir. Besteciler flüt sesinin elektronik üretilen seslerle birleştiğinde iyi sonuç verdiğini gördüklerinden önceden kaydedilmiş seslerler ve flüt için kompozisyonlar yazmışlardır. Böylece modern flütçü için avant-garde tekniklerden sonra ustalaşması gereken tekniklere yeni bir boyut kazandırdılar (Toff, 1996, s.279). Bu yüzdendir ki günümüz konserlerinde flüt ve elektroniklerin kullanıldığı, bestelenmiş ve bestelemeye devam edilen çok sayıda repertuvar eseri icra edilmektedir. Besteciler ve flüt icracıları arasında yapılan fikir etkileşimleriyle, özellikle flütte gerçekleştirilebilen ses efektleri, kullanılacak müzik formları, notasyon, etkileşim ve doğaçlama süreçlerine dayanan paylaşımlar flüt ve elektronikler için kompozisyonların ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Besteciler genellikle karmaşık ritmik yapılar kullanmanın yanında elektronik sesleri tamamlayan zengin ses katmanları oluşturmak için flütün akustik efektlerinden yararlanırlar. Çok seslilik (multiphonics), kurbağa dili (flutter tonguing), ıslık (flajöle) sesler, kayan (glisando) sesler, mikro tonlar (çeyrek, komalı sesler), armonikler (harmonics), tuş tıklamaları, çalarken vokal kullanma, ses bükmeleri (sesin entonasyonu ile oynama) gibi ileri flüt tekniklerini kullanmaktadırlar (Shepard, 1980, s.54). Bu keşif, farklı duygular ve atmosferler uyandırabilen çeşitli bir işitsel deneyim sağlar. Elektronik müzikte icracının enstrümana, partisyona, elektroniğe ve dinleyiciyle olan etkileşimi önemlidir. Performans sırasında bilgisayar ya da başka bir teknolojik cihaz enstrüman olarak kullanılır ve icracı onunla senkronize olarak etkileşime girer. Bir icracının bakış açısına göre, önceden kaydedilmiş destek parçalarına veya tıklama parçalarına (track'lere) uymak, canlı bir eşlik partneriyle beraber çalmaktan çok farklıdır.

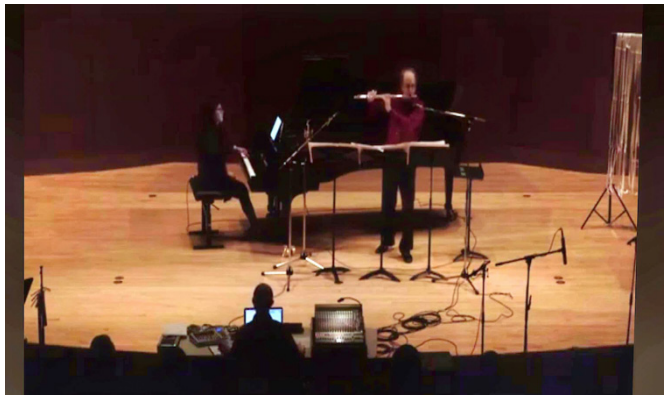
Flütle yapılan elektronik efektler ise şunlardır; elektro gitar için tasarlanmış elektronik aletlerin herhangi biri flütle de kullanılabilir. Örneğin ton kontrolleri, vibrato kontrolleri, wah-wah pedal, fuzz tonu (vızıltı sesi) gibi. Yankı efekti (reverb) flütçüler arasında beğenilen bir ses efektidir. Sıklıkla amfi ve PA seslendirme sistemine entegredir. Değilse ayrı cihaz kullanılabilir. Amfi ekipmanında bulunan yankı cihazı sayesinde çalınan her ses bir saniye veya bir mikro saniye sonra tekrar duyulur, böylece sese yankı katılarak ekstra bir boyut kazandırılır (Galway, 1990, s.233). Bant döngü (Tape-loop) makinesi, sürekli bir teyp döngüsü üzerine aynı anda kayıt yapan ve çalan bir teyp kaydedicidir. Bu şekilde flütçü ses katmanları oluşturarak, iç içe geçen bir dizi flüt parçası etkisi yaratabilir. İşin püf noktası, çalarken döngünün döngüsü ile koordine olmaktır (bu makinede ayarlanabilir). Oktav bölücü (octave divider) bu cihaz, çalınan notanın tiz ya da pesten oktavını alır, esas sesin üstüne aynı anda gönderir. Böylece hoperlörden iki ses aynı anda çalıyormuş gibi duyulur. Sentezleyici (synthesizer) klavyecilerin kullandığı gibi tahta üflemeli müzisyenler de sentezleyici kullanabilirler. Bunu mümkün kılan cihaza 'synthesizer arayüzü' denir. Arayüzün kullanımı minimum tuş gürültüsüne sahip bir pikap gerektirir (Shepard, 1980, s.55).

Flüt ve önceden kaydedilmiş tape eşliğiyle çalmak için yapılması gerekenler şöyle sıralanabilir; bu yapıda eserleri seslendirmek için zamanlama ve senkronu tutturmak önemlidir. Senkronizasyon tutturabilmek için parçanın yapılmış kaydı var ise müzikal yapısını ve kaçırılmayacak önemli noktalarını iyi bilmek için önceden dinlemek ve tanımak yerinde olacaktır. Ancak parçanın kaydına ulaşılamıyor ise flüt partisyonuna odaklanmadan önce elektronik kısmı dikkatlice dinlenmeli, nota üzerine önemli, ayırt edici ses olaylarının zamanlamaları yazılmalıdır. Flüt partisyonu üzerinde çalışıldıktan sonra iki kısım bir araya getirilerek birleştirilir.

Elektrik flüt, sesin mikrofon, amfi ve bir ya da daha fazla hoparlör kullanılarak sesinin yükseltilmesidir. Flüt sesinin yükseltmenin birkaç nedeni vardır. İlki; fısıltı, flajöle, vurmalı sesler gibi çok yumuşak seslerin iyi bir şekilde duyulmasını sağlamak, İkincisi ise ektronik modifikasyon yoluyla farklı aralıklı ve tınısal kompozisyona sahip sınırsız sayıda yeni sesler üretebilmektir (Dick, 1975, s.137). Önceden kaydedilmiş seslerle parçaları icra etmek için hoparlör, bir stereo sistem ve bilgisayar gereklidir. Performans için mikrofon, pedal gibi icracının kendi ekipmanlarını getirmesi önemlidir. Elektro akustik müzikte, 'orkestra' işlevini gören hoparlörlerle birlikte salonun akustiği çok önemlidir. Arttırılmış flüt ses

kartı çıkışının doğrudan bağlandığı bir mikser masasına ihtiyaç duyulabilir. Salonun etrafındaki bir hoparlör sistemi (6 veya 8 hoparlör) eşit olarak yerleştirilerek uygun bir ses yayılımı ile surround duyum yaratılabilir ancak bir çift hoparlör de yeterli olabilir. Dick'e göre (1975, s. 137) geniş bas tepkisi gerekli olmadığından büyük bas refleks tipi yerine nispeten küçük, yüksek verimli hoperlörler kullanılabilir. İcracı için salonun akustiğine bağlı olarak sahnede bir monitörün olması bilgisayar seslerinin yanı sıra kendi flüt tonunu da duyması için gereklidir.

Eserlerden bazıları flütçünün sesinin yükseltilmesini önerirken, bazıları bunu önermeyebilir. Flütten çıkan akustik ses ve tapeden çıkan elektronik sesin dengesini ve karışımını sağlayacak ses için amfi gerekebilir. Amplifikasyonlu bir sese alışmak için mikrofonla pratik yapılması önerilir. Flüt partisyonu uzun ise mikrofonun önünde uygun bir şekilde konumlanılmalıdır. Mikrofon flütün yaklaşık 60 cm önüne, enstrümanın gövdesine doğru hafifçe sağ aşağı açılı olarak yerleştirilmelidir. Mikrofonun flüt ağızlığına çok yakın yerleştirilmesi havalı, sert bir flüt tonunun çıkmasına neden olabilirken (www.summersong.net/recording/flute/), mikrofonun flütün alt ucuna yakın yerleştirilmesi ise orantısız yüksek ve kırılgan bir ton çıkmasına neden olur (Dick, 1975, s.137). Tapenin sesi flütü bastırmayacak şekilde dengelenmeli, çok yüksek olmamasına dikkat edilmelidir aksi taktirde bu durum duymayı ve takip etmeyi zorlaştırabilir. Provalar sırasında tapenin sesi flütten biraz daha düşük bir seviyede pratik yapılmalı ardından gerektiği gibi ayarlanmalıdır (www.playstreetmuseum.com/blog/play-your-own-pan-flute). Amplifikatör mikrofondan gelen sinyali alır ve ses gücünü istenilen seviyede arttırır. Flütün tüm frekans aralığının bozulmadan yükseltilebilmesi için amplifikatörün yeterli kalitede olması çok önemlidir. Bu aralık bas seste ağızlık deliği kapalı iken B natürel 2'den, en tiz ses C diyez 3. oktav aralığındaki sesleri içerir. Hoperlörlerdeki tiz seslerin patlamaması için amfinin güçlü olması gereklidir. Ek olarak flütün giriş ve çıkışını kontrol edebilen, gecikme olmadan daha iyi bir ses sonucu sağlayan harici bir ses kartı da gereklidir. Flüt ve interaktif sistemler için yapılan çalışmalarda, stereo sistemi Supercollider ve MaxMsp gibi programları çalıştıran bir bilgisayar programına, harici bir ses kartına ve elleri kullanmadan programları kontrol etmek için en az bir pedala ihtiyaç duyulmaktadır. Bu, tapenin mikste net bir şekilde duyulmasını sağlarken flütün tam ve doğal sesini yakalayacaktır (Bkz. Şekil 8).

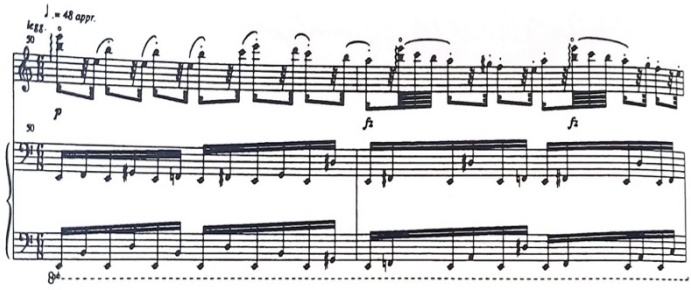


Şekil 8. Sahnede senkronize flüt ve elektroniklerle canlı performans

Temel ekipmanla (mikrofon, amfi ve hoperlör) pratik yapmak en az partisyonla pratik yapmak kadar önemlidir. Elektronik parçanın teknolojisi ve nihai ses flütçüye ne kadar yabancı olursa, canlı performanstaki duygu da o kadar rahatsız edici ve güvensiz olur. Ancak eserin senkronizasyonu tuttuğunda, flüt uygun şekilde mikrofonlandığında ve önceden kaydedilmiş tape sesi flütle uyumlanarak dengeli duyulduğunda rahat bir performans yaratılabilir (www.mcgee-flutes.com/Learning.html).

Flüt ve önceden kaydedilmiş tape için yazılan eserler çeşitli kayıtlanma/yazım stillerinde seslendirilir. Bu kompozisyonların en belirleyici özelliği, canlı flüt performansının önceden kaydedilmiş elektronik sesler veya tape ile kusursuz bir şekilde bütünleştirilmesidir. Bu, flütün elektronik unsurlarla etkileşime girdiği dinamik bir etkileşim yaratarak genel ses ortamını geliştirir.

Aşağıda anlatılan çalım stillerinden ilki, canlı performans ve elektroniğin kullanımıyla ilgili en yaygın kombinasyonlardan biridir. Burada önceden kaydedilmiş elektronik kısım sabittir, esnetilemez, yani flüt ile kayıt arasında hassas ritmik ve senkronizasyona dayalı zamanlama koordinasyonu gerekir. Notasyon çoğu zaman hem elektronik hem de flüt partisyonları için sabit, ipuçları verecek şekilde spesifik ve geleneksel notasyon yazımı şeklindedir. Bu nedenle icracı elektronik eşliği çok dikkatli bir şekilde takip etmeli ve kendi partisiyle koordine etmelidir, çünkü etkileşim çoğu zaman 'esnek olmayan' ve tamamen 'sağır', yapay bir eşlikçiye dayanan bir 'solist-eşlikçi' ilişkisi içindedir. Birçok elektronik eserde senkronizasyon gerektiren ses ve ritmik ipuçları vardır. Bir click-track ya da metronom icracının pratiğinde yardımcı olabilir, ancak canlı performans sırasında dikkat dağıtabileceği ve müzikal içeriği bozabileceğinden kullanımı tavsiye edilmemektedir (Bkz. Şekil 9).



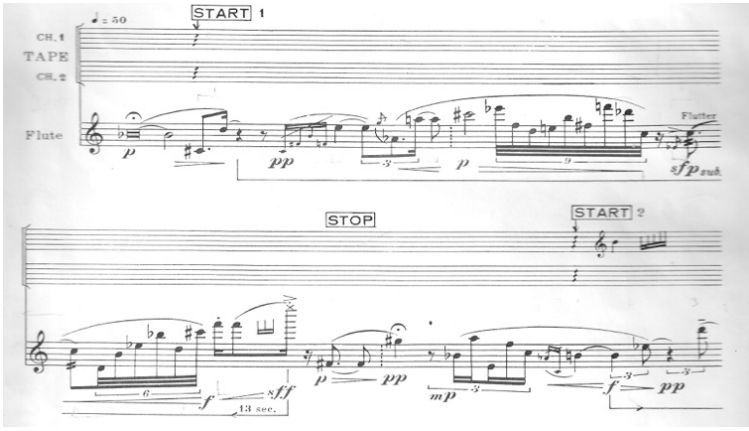
Şekil 9. Schonthal, A Bird Over Jerusalem (1992), geleneksel notasyon yazımı

Diğer bir elektronik kompozisyon seslendirme tekniği daha esnek ve akıcı olan, yani iki ortam arasındaki etkileşimin yukarıda açıklanan kadar katı koordinasyonda olmayandır. Partisyon zaman-mekân veya grafik notasyon[12] şeklindedir. Besteci M.Davidovsky'nin canlı enstrümanlar ve elektronik sesler arasındaki etkileşimi araştıran ve on iki parçadan oluşan 'Synchronisms' serisi bunun dikkate değer bir örneğidir. Davidovsky'nin bu kompozisyon serisi 'Synchronisms' adıyla Columbia-Princeton Elektronik Müzik Merkezi'nde kaydedilmiştir. Bu serinin ilk parçası flüt ve elektronik ses içindir (1962). Bu seride önceden kaydedilmiş tape ile flütten başka farklı enstrümanların çeşitli kombinasyonları canlı olarak çalınıp kaydedilmiştir (Toff, 1996, s.280). Davidovsky, bu seride canlı performansın akustik niteliklerini elektronik ortamla harmanlayarak uyumlu bir müzik deneyimi yaratmayı amaçlamıştır. Hem canlı icranın hem de elektronik seslerin benzersiz özelliklerini korumaya çalışarak birbirlerini tamamlamalarına ve geliştirmelerine izin vermektedir. Bu kompozisyonlarda kullanılan senkronizasyon teknikleri incelendiğinde, belirli bölümlerde hassas senkronizasyon sağlanırken, diğer bölümler zamanlamada bir dereceye kadar 'esnekliğe' veya 'boşluğa' izin verir, bu da müziğin ifade kalitesine katkıda bulunur. Katı koordinasyon ve özgürlük arasındaki bu denge Davidovsky yaklaşımının ayırt edici bir özelliğidir (Rasch, 1979, s.121). Bir diğer önemli örnek ise E. Varèse'in 1936 yılında solo flüt için bestelediği 'Density 21.5' adlı eseridir. Eser tape içermemekle birlikte, flütte (multiphonics) çok seslilik ve flutter-tonguing (kurbağa dili) gibi genişletilmiş tekniklerin kullanımıyla daha sonra bestelenecek senkronize flüt kompozisyonlarında geliştirilecek tınısal

12 Grafik notasyon: Grafik müzik yazısıdır. Çağdaş müzik teknikleriyle bestelenmiş bazı eserleri yazıya geçirme amacıyla yirminci yüzyılda grafik yöntemden yararlanarak geliştirilmiş müzik yazısıdır (Say, 2002, s.228).

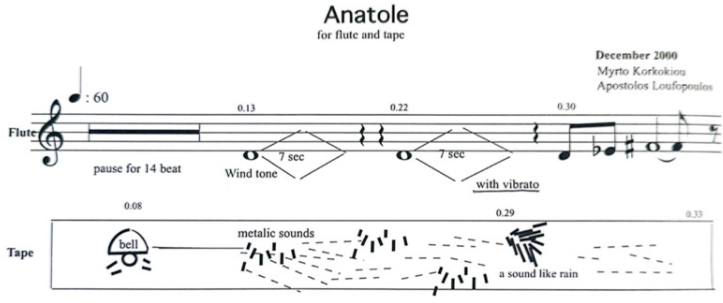
yeniliklerin habercisi olmaktadır(www.vsl.co.at/en/Synchronized_Package/Synchronized_Elements).

Davidovsky ve Varèse'in bu çalışmaları, flütün ifade yeteneklerinin geliştirilebilir olduğundan elektronik seslerle bütünleşmek için ideal bir enstrüman olduğunu, ses paletinin genişliğini ve bir flüt kompozisyonunda mümkün olanın sınırlarını zorladığını göstermektedir. Elektro akustik ya da çalgısal çağdaş çoksesli müzik bestecileri teknolojinin yönlendirmesiyle değil, teknolojiyi yönlendirerek müzik bestelemektedir (Özer, 2015, s.47). Böylece canlı icra ve tape arasındaki hassas senkronizasyon dinleyicide benzersiz ve sürükleyici bir dinleme deneyimi yaratmaktadır (Bkz. Şekil 10).



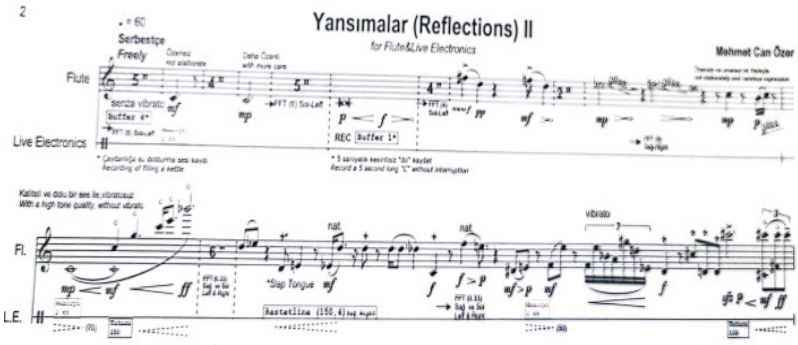
Şekil 10. Davidovsky 'Synchronisms No. 1 (1963)' flüt ve elektro ses için

Bazı eserlerde de elektronik sesin tınısını anlamak ve takibini kolaylaştırmak için notasyon üzerinde tape'de duyulan seslerin açıklamaları yer alabilir (Bkz. Şekil 11).



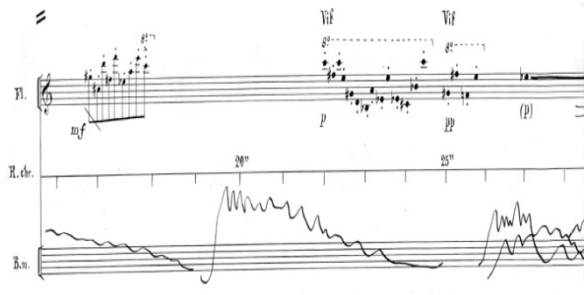
Şekil 11. Korkokiou ve Loufopoulos 'Anatole' (2000) dakika/saniye cinsinden zamanlama gösterimi ve tapede duyulan seslerin tanımları

Bir diğer çalma stili canlı elektronik ve canlı flüt performansıdır. 'Elektronik' terimi, performans sırasında önceden kaydedilmiş elektronik/ elektro akustik seslerin sabit elektronik eşlik (tape) materyalleri ve MaxMsp ve Supercollider gibi bilgisayar yazılımlarının kullanılması veya midi kontrolörleri ve ses işlemcileri gibi donanım cihazlarının kullanılmasıyla 'gerçek zamanlı işleme' anlamına gelen ve 'canlı elektronik' olarak adlandırılan elektronik parçanın türüne ilişkin temel kategoriyi ifade eder. Bu tür kompozisyonlarda akustik enstrüman ve canlı elektronikler arasında çeşitli sinyal işleme cihazları kullanılarak doğaçlamaya yönelik performans sergilenir. Örneğin bilgisayar müzik sistemine önceden kaydedilen gecikme, yankı, armoni, vokaller vb. gibi çeşitli ses efektleri içeren döngüler icra sırasında kullanılabilir. Bu yapı üstüne flüt icracısı bir ayak pedal sistemi (looper, midi kontrolörleri ve ses işlemcileri gibi) kullanarak flüt sesini istediği ses efektine göre değiştirebilir. Bunlardan en basiti flütçünün ayak pedallarını kullanarak kontrol edebildiği dijital bir gecikme için yapılanlardır (Bkz. Şekil 12).



Şekil 12. Özer 'Yansımalar' flüt ve elektronikler için

Elektronik kısım durdurulabilir ve daha sonra parça boyunca yeniden başlatılabilir. Bu durumda çalan kişi özgürlüğü hissedebilir, kasetle etkileşime girdiğini ve bir 'diyalog' ilişkisi yarattığını hissedebilir. İcracı dinamikler ve ritmik yapıyla oynayarak rubato ya da diminuendo yapabilir, ancak bir sonraki senkronizasyon noktasına doğru zamanda varmalıdır. Burada yapılacak saniye ve dakika cinsinden zamanlama, doğru bir şekilde takip etmeyi ve koordine etmeyi gerektirir. Aşağıda dakika ve saniye cinsinden zamanlamalar görülmektedir, bu da bu tür müzikler için ayırt edicidir. Burada icracı ses olaylarının hızını ve yerleşimini tam olarak bilmeli ve etkileşime hatasız girebilmelidir (Bkz. Şekil 13).



Şekil 13. Risset 'Passages' grafik notasyon yazımı ve dakika/saniye cinsinden zamanlama

Flüt ve elektro akustik eserler yazan bir besteci aynı kompozisyon içinde yukarda açıklanan kombinasyonları bir arada kullanmakta özgürdür. Yani notada yer alan kesin, ritmik koordinasyon ve senkronizasyon gerektiren katı unsurlarla, flütün tapeye karşı serbestçe çalabileceği, rubatoya daha fazla yer veren, akışkan, serbest ve doğaçlamaya meyilli pasajları bir arada kullanılabilir. Yaratılan bu kontrast yapı gerilim ve serbestlik yaratarak kompozisyona derinlik katabilir. Bu durumda icracı, özellikle flütün ritminde ve tınısında çok daha fazla özgürdür. Yani ses, performans sırasında icracının isteğine göre değiştirilebilir, loop edilebilir, üst üste bindirilebilir, efekt sesleri üretilebilir. Eserin nasıl seslendirilmesi gerektiği hakkında flüt ve elektronik kısımla ilgili açıklamalar yönergelerde belirtilmiş olsa dahi anlık doğaçlamaya ve efekt seçimine bağlı olarak parçanın nihai sonu değişkenlik gösterebilir.

Birçok kompozisyonda ses kaynakları (hem canlı hem de kaydedilmiş) yerleştirilirken bir hareket ve yönlülük hissi yaratmak için uzamsal unsurlar dikkate alınır. Bu durum dinleyicinin sürükleyici deneyimini geliştiren stereo veya surround ses tekniklerinin kullanımı ile gerçekleşir. Bu tür eserlerin yaratımında ve icrasında teknolojinin kullanımı önemlidir. Besteciler, flütün sesini dönüştürebilen ve yeni sonik olasılıklar yaratabilen döngü veya efektler gibi çeşitli elektronik işleme tekniklerini kullanarak sesin gerçek zamanlı değişimini sağlayabilir(www.academia.edu/4886172/Flute_and_Electronics_practise_preparation_peforrmance).

4.Sonuç

Yeniliklere son derece açık bir enstrüman olan flütün tarihsel evriminde gelinen son gelişmeleri konu alan bu çalışma başta flüt icracıları olmak üzere, bestecilere, öğreticilere ve flüt ve repertuvarına ilgi duyan kişilere yönelik

bir araştırma makalesi şeklinde hazırlanmıştır. Ele alınan konu hakkında yurt dışında çok sayıda çalışmalar yapıldığı halde ülkemizde böyle bir çalışmaya rastlanmamıştır. Flütün yeni müzik için önemine değinilmiş, yeni tınılar yaratma arayışı sonucu keşfedilen ileri flüt tekniklerine girilmiş, yenilikçi flüt materyalleri, modern flüt tasarımları ve flüt ailesi tanıtılarak flütün geldiği son gelişmeler açıklanmıştır. Çalışma flüt ve elektro akustik müziğin birleştirilmesi sonucu ortaya çıkan yeni kompozisyonların nasıl çalınması gerektiği hakkında açıklayıcı bilgi vererek örneklerle desteklenmiş, önceden kayıt edilmiş tape altyapısının flütle seslendirilirken nasıl ve nelere dikkat edilerek çalınması gerektiğine, doğaçlamaya dayanan canlı elektro müzik ve flüt etkileşiminin ne olduğu açıklanmıştır. Bu tarz müziği tanımak, seslendirmek isteyen icracılara kullanılacak materyallerin neler olduğu ve prova ve performans sırasında nelere dikkat edilmesi gerektiği genel hatlarıyla açıklanmıştır. Son olarak ülkemizde de bu tür müziğe ilgi duyan, flüt ve elektro akustik müzik yazan bestecilere değinilerek kısa bir bilgi paylaşımı yapılmıştır.

Flüt çalgısı batı müzik kültüründe perdesiz flütlerden günümüz icracıları tarafından yaygın olarak kullanılan altın ve gümüş enstrümanlara geçiş yaparak önemli bir ilerleme kaydetmiştir. Flüt çalgısının evrimi tüm bu gelişimine rağmen, devam eden bir süreçtir ve günümüz flütlerinde de yeni keşiflerin devam ettiği söylenebilir. Bu bağlamda flüt çalgısı gelişimini henüz tamamlamadığı düşünülen, deneylere ve iyileştirmelere tabi olmaya devam eden bir çalgıdır. İcracı ile enstrüman arasındaki ilişki de enstrümanın evrimini ve daha fazla büyüme potansiyelini şekillendirmede rol oynamaktadır.

Elektro akustik flüt eserleri, geleneksel flüt performansının modern elektronik müzik teknolojisinin önemli bir kesişimini temsil eder. Bu tür, yirminci yüzyılın ortalarından bu yana, bestecilerin flüt icracıları tarafından üretilen akustik sesleri manipüle etmek ve geliştirmek için elektronik cihazlar kullanmasıyla gelişmiştir. Bu türün ses manipülasyonu, genişletilmiş teknikler ve işbirlikçi yorumlamaya yaptığı vurgu, çağdaş müzikteki daha geniş eğilimleri yansıtmakta ve onu canlı bir çalışma ve performans alanı haline getirmektedir. Senkronize flüt ve tape kompozisyonlarını içeren eserlerdeki bu unsurlar bir araya geldiğinde yeni müziğin ilgi çekici bir formu haline dönüşmekte ve geleneksel enstrümantal performans ile modern elektronik müzik arasında köprü kuran yenilikçi ifadeler yaratılmaktadır.

Elektro akustik müzik genellikle canlı akustik enstrümanların yanı sıra önceden kaydedilmiş seslerin kullanımını içerir. Bu, performanslar sırasında gerçek zamanlı olarak işlenen bilgisayar tarafından üretilen veya sentezlenen

sesleri içerebilir. Bu seslerle oynanması, flütün organik niteliklerini elektronik dokularla birleştiren benzersiz bir ses paleti yaratarak daha geniş bir işitsel deneyim yelpazesine olanak tanır. Besteciler sıklıkla, yeni tınılar ve ses nitelikleri üreten alışılmadık çalma yöntemlerini içerebilen genişletilmiş flüt tekniklerini keşfederler. Örneğin, M. Savaş'ın 'Deformed Reflections', M.C. Özer'in 'Yansımalar (Reflections, 2007)' gibi eserler flütün ifade yeteneklerini genişletmek için bu teknikleri elektronik seslerle birleştirir. Elektro akustik müzikte yorumun rolü çok önemlidir. Odak noktasının yalnızca müzisyenin partisyonu icra etmesi olduğu geleneksel performansların aksine, elektro akustik performanslar genellikle ses mühendisleri veya teknisyenlerle iş birliği gerektirir. Bu ortaklık, elektronik bileşenleri yönetmek ve canlı ve kayıtlı unsurların etkili bir şekilde etkileşime girmesini sağlamak için gereklidir. Bu eserlerin yorumlanması, icracılara ve kullanılan teknolojiye bağlı olarak önemli ölçüde değişebilir, bu da dinamik ve gelişen bir performans pratiğine yol açar. Bu alanda birçok besteci elektro akustik flüt repertuvarına önemli katkılarda bulunmuştur. Ülkemizde B.Arel ve İ.Mimaroğlu, Türk elektro akustik müziğinin öncüleri olarak kabul edilir ve eserlerine elektronik unsurları dahil eden bir nesil besteciyi etkiler. Yeni bestecilerimizden Mesruh Savaş'ın Deformed Reflections adlı eseri flüt, piyano ve elektronik sesleri bir araya getiren, flüt teknikleri ve elektronik manipülasyonun yenilikçi kullanımını sergileyen önemli bir örnektir. Aydın Esen, Mehmet Aktuğ ve Meliha Doğuduyal gibi diğer çağdaş besteciler de bu türün sınırlarını keşfetmeye devam ederek uluslararası düzeyde tanınmasına ve gelişmesine katkıda bulunmaktadırlar.

Canlı elektroniklerin kullanıldığı parçalarda elektronik kısmın düzgün çalışmasıyla ilgili bazı zorluklar ortaya çıkabilir. Örneğin icracı teknoloji ve müzik programları hızla değiştiğinden, bilgisayar tabanlı bir elektronik parçanın güncel versiyonunu bulmak zorundadır. Flüt ve interaktif sistemler için yapılan çalışmalar sadece ses sistemi için değil, aynı zamanda bilgisayar müzik programları için de daha fazla teknik bilgi edinmeyi gerektirir. İcracının bu tür müzikle ilgilenmeye başlaması teknolojiye (kablolar, giriş-çıkışlar, mikrofon türleri, donanım aygıtları) ve bilgisayar programlarına daha aşina olmasına ve kendisine 'yeni bir dünya' yaratmasına olanak tanır.

Kısaca çağdaş müziğin önde gelen enstrümanlarından biri olan modern flüt için yeni teknikler, malzemeler ve repertuvar aracılığıyla ses potansiyelini yeniden tanımlamak için icracılar ve bestecilerle gelişmeye devam eden yeniliğe açık, dinamik bir enstrüman olduğu söylenebilir.

Kaynakça

Bulut S. (2017). Tarihsel süreçte flütün gelişimi ve ileri flüt tekniklerinin günümüz Türk bestecileri tarafından kullanımı üzerine bir inceleme. *Kesit Akademi Dergisi (The Journal of Kesit Academy).* 3 (10), s.134-135.

Çalışır, F. (1996). *Müzik dili sözlüğü*. Ankara: Evrensel Müzikevi.

Dick, R. (1975). *The other flute: a performance manuel of contemporary technique.* Oxford: Oxford University Press.

Galway, J. (1999). *Flute*. London: Kahn & Averill.

İlyasoğlu, E. (1999). *Zaman içinde müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Rasch, R. A. (1979). Synchronızation in performed ensemble music *Acta Acustica***,** 43 s.121.

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

Toff, N. (1996). *The flute book*: *the development of the modern flute.* Chicago: University of Illinois Press.

Michelis U., ve Vogel, G. (2015*). Müzik Atlası.* İstanbul: Alfa Yayıncılık.

Korkokiou M. Flute and Electronics: practise, preparation, peforrmance Pan: The Journal of the British Flute Society, Sep 2012

Korkokiou M., ve Loufopoulos, A. (2013). *Anatole for flute and tape, flute and electronic sounds.* Forton Music.

Schonthal R. (1992). *A bird over Jerusalem, for flute, prepared piano and tape with arab lamentations.* New York: Furore Edition.

Özer, M.C. (2015). Bilgisayar müziği dillerinin tarihçesi. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi*, 6, s.47.

Schrader, B. (1982). *Introduction to electroacoustic music*. New Jersey: Prentice Hall Inc.

Ussachevsky, V. (1958). Music in the Tape Medium, The Julliard Review

Scepard, M. (1980). *How to love your flute.* Berkeley and Los Angeles: Panjandrum Books

Stockhausen K. (1989). *Stockhausen on music: lectures and interviews*. Londra ve New York: Marion Boyars.

Ziegler, R. (2015). *Müzik Atlası: görsel müzik tarihi*. İstanbul: Boyut Yayınları.

Zoran, A. (2011). The 3D printed flute: digital fabrication and design of musical instruments. *Journal of New Music Research Publication*, 40(4), s.379-387.

İnternet Kaynakları

www.kingmaflutes.com/documenten/fether_diss.pdf (E.T.30.09.2024)
www.en.ceflute.com/press-release (E.T.30.09.2024)
www.summersong.net/recording/flute (E.T.30.09.2024)
www.vsl.co.at/en/Synchronized_Package/Synchronized_Elements (E.T.30.09.2024)
www.playstreetmuseum.com/blog/play-your-own-pan-flute (E.T.30.09.2024)
www.mcgee-flutes.com/Learning.html (E.T.30.09.2024)
www.tandfonline.com/loi/nnmr20 (E.T.30.09.2024)

BÖLÜM XI

SELAHATTİN İÇLİ'NİN NİKRİZ VE MAHUR MAKAMINDAKİ 10 ŞARKISININ BİÇİM ANALİZİ

Form Analysis of Selahattin Içli's 10 Songs in Nikriz and Mahur Makam

Şirin KARADENİZ[1] & N. Yeşim ALTINEL ÇOBAN[2]

[1](Doç. Dr.), İTÜ TMDK
E-mail: karadenizsi@itu.edu.tr
ORCID:0000-0002-1932-0691

[2] (Doç.), İTÜ TMDK
E-mail: cobann@itu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-5120-7330

1. Giriş

Türk Musikisinde şarkı formu tüm formlar arasında en çok bestelenen ve icra edilen bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu manada Türk Musikisi repertuarının çoğunluğu şarkı formunda bestelenen eserlerden oluşmaktadır.

Divan edebiyatımızda Lale Devrinin meşhur şairi Nedim Gazel, Kaside, Mesnevi gibi alışılmış şiir biçimlerinin haricinde "Şarkı" isminde bir şiir biçimi meydana getirmiştir. Hafız Post ve Tanburi Hanende Mehmet Çelebi'nin yazmış olduğu musiki mecmuasından edindiğimiz bilgilere göre Nedim'den evvel de şarkıların bestelendiğini öğrenmekteyiz. Aynı zamanda bestelenen şarkıların bugün kullanılan şarkı formundan farklı olarak, yalnız küçük usullerde değil büyük usullerde de bestelendiği örnekleri görmekteyiz (Yavaşça,2002:122). Sâmi, Nâbî, Nedîm gibi Divan Şairleri'nin yanı sıra Hâfız Post, Itrî, Nazîm gibi bestekârların kendi yazdıkları güfteleri bestelemiş olmaları şarkı formunun gelişiminde hem bestekâr hem de şairlerin önemli etkisi olduğunun bir kanıtıdır.

17. yüzyıldan itibaren pek çok şairin şarkı güftesi kaleme aldığı veya bunların şarkı tarzında yazdıkları şiirlerin bestelendiği bilinmektedir (Uzun, 2010:357-358). Yüzyıllar içerisinde çeşitli örneklerle karşımıza çıkan şarkı formu, Bestekâr Hacı Arif Bey ile daha fazla öne çıkmış ve günümüze kadar gelmiştir. Bu formun genel olarak klasik biçimi A+B+C+B şeklindedir (Şenocak, 2012:33+46).

Türk Musikisinde kullanılan Büyük formdaki sözlü eserlerden farklı olarak şarkı formundaki eserler, genellikle 10 zamanlıya kadar olan küçük usullerle ölçülmüşlerdir. Dört, beş, altı, sekiz, on, on iki kıtalardan oluşan şarkılar da mevcuttur. Bazı şarkılarda her mısra ayrı ayrı ikişer defa bestelenirken her mısraın sonundaki bir kısım tekrar edilmiştir. Şarkılara bazen küçük terennümler ilave edildiği görülmüştür (Özkan, 2016:108). Genellikle dört mısradan oluşan güftelerin kullanıldığı şarkı formu, dört haneli olarak karşımıza çıkan terennümsüz eserlerdir. Birinci Hane "Zemin", İkinci Hane "Nakarat", Üçüncü Hane "Meyan", Dördüncü Hane "Nakarat" olarak isimlendirilir (http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk+muzigi+turleri/klasik+turk+muzigi+formlar).

Klasik şarkı biçimi edebiyatın ve zamanın değişimine uygun olarak değişim göstermiş ve çeşitlenmiştir (Körükçü,1998:179). Şarkıların kompozisyonunda kullanılan müzik cümleleri genellikle mısralar ile paralellik taşımaktadır. Ancak mısraların istenildiği şekilde kullanılması da mümkündür. Her bir bölmede şiirin bir mısraı olacak diye bir kaide yoktur (Yılmaz,1994:47).

Cumhuriyet dönemi şarkı formunun önemli temsilcilerinden biri olan Selahattin İçli, günümüz şarkı formunun en yeni, en çeşitli ve şahsına münhasır örneklerini vermiştir. Türk Musikisinin sözlü eser repertuarında özel bir yere sahip olan İçli'nin eserlerine baktığımızda, çağdaşlarından farklı ve değişik besteleme tekniklerine sahip olduğunu görmekteyiz.

Türk Musikisinin klasik anlayışı içerisinde eğitim almış olmasına rağmen aldığı müzik eğitimi, yetiştiği meşk ortamından feyz alarak kendi yenilikçi üslubunu klasik temeller üzerine inşa ettiği dikkat çekmektedir (Özalp, 2000 :44).

2. Yöntem ve Sınırlılıklar

Çalışmanın sınırlarını Selahattin İçli'nin Nikriz ve Mahur makamında bestelediği 10 şarkısı oluşturmaktadır. Analizi yapılacak olan notalar için literatür çalışması yapılmış olup, eser notaları Selahattin İçli'nin "50. Sanat Yılında Selahattin İçli ve Besteleri" kitabı ve Cumhurbaşkanlığı Korosu Nota Arşivi'nden temin edilmiştir. Şarkılar biçim analizi yönünden değerlendirilmiştir.

Biçim analizinde temel olarak mısralar alınmış, bir mısraın başladığı yerden bittiği yere kadar olan müzikal ifade bir bölüm olarak kabul edilmiştir. Her bölüm bir büyük harf ile gösterilmiştir. Bölüm değişiklikleri farklı bir harf ile gösterilmiştir. Biçimi oluşturan bölmeler A+B+C gibi büyük harflerle ifade edilerek, parantezler kullanılarak birbirinden ayrıştırılmıştır. Örneğin; $A^{1m}{}_{4}$ B $^{2m}{}_{4}A'^{3m}{}_{6}$ X2 C $^{4m}{}_{3}$ A+B+C gibi büyük harfler mısraların müzikal benzerlik ya da farklılığını gösterirken, harflerin üzerindeki 1^{m} – 2^{m} gibi ifadeler o harfin hangi mısraının bestelenmesi ile meydana geldiğini ifade etmektedir. Harflerin altındaki rakamlar ise o bölümde kullanılan ölçü sayısını göstermektedir. Bir melodi geldikten sonra, ileride başka bir melodi benzer şekilde geliyor ise yeni melodiye benzediği melodinin harfi verilmiş ancak harfin yanına 'işareti konmuştur. Bunlara benzeyen yeni bir melodi geliyorsa harfin üzerine ''konmuştur X 2 ise, o bölümün iki kez icra edildiği anlamına gelmektedir Terennüm bulunan bölümler "T" harfi ile ifade edilmiştir (Karadeniz, 2013: 37).

3.Bulgular

Bu bölümde Tablo 1 'de yazan eserlerin yöntemde açıklandığı şekliyle biçim analizi yapılmış, elde edilen veriler sınıflandırılarak şekiller halinde yazılmıştır.

Tablo.1 Selahattin İçli'nin Nikriz ve
Mahur Makamındaki 10 Şarkısının Alfabetik Listesi

Eser	**Makam**	**Usul**
Bir Destan	Nikriz	Türk Aksağı
Çare Aşk	Nikriz	Curcuna +Sofyan
Gönüllerde Yer Edenler	Nikriz	Serbest+Aksak
Çektikçe Sineye	Mahur	Aksak
Hadi Canım Çekinme	Mahur	Nim Sofyan
Heyecan	Mahur	Sofyan
Hoşgeldin	Mahur	Sofyan
Sen Benim Şarkımı Söyleyebilir Misin?	Mahur	Sofyan
Uzak Uzak İki Yıldız	Mahur	Aksak +Nim Sofyan+Düyek
Yollar İzmir'e Sevda İzmir'e	Mahur	Sofyan +Aksak+Oynak

1. Şekil A

1) Nikriz Şarkı "Bir Destan"

Nikriz makamındaki bu şarkı özel bir şarkı formu olarak karşımıza çıkmaktadır. Eserin biçim analizi yapılırken bütünden yola çıkıldığında, ilk

olarak tek bir bölümden oluşan A şeması görülmektedir. Farklı bir perspektiften değerlendirildiğinde ise A+B+C şeması tespit edilmiştir. Ancak bir diğer bakış açısıyla eserin biçim şemasını A+B+C+D+E şeklinde de yorumlamak mümkün olmaktadır. Bu şarkının farklı bir kompozisyona sahip olması sebebiyle, tek bir biçim şeması ile ifade etmek eksik değerlendirme olacaktır.

5/8
S^{1}_{4}
A^{1m}_{4} (3 ölçü söz + 1 ölçü saz)
B^{2m}_{4} (3 ölçü söz + 1 ölçü saz) X2 } A } A
C^{3m}_{4} (3 ölçü söz + 1 ölçü saz)
D^{4m}_{4} (3 ölçü söz + 1 ölçü saz) X2 } B

B'^{5m}_{4} (3 ölçü söz + 1 ölçü saz)
E^{6m}_{4} (3 ölçü söz + 1 ölçü saz) X2 } C } B
F^{7m}_{4} (3 ölçü söz + 1 ölçü saz)
G^{8m}_{4} (3 ölçü söz + 1 ölçü saz) X2 } D

S^{1}_{4}
S^{2}_{20} (12 ölçü sazdan sonra 13. Ölçüden itibaren saz devam ederken 3. Kıta şiir halinde E C bölümü okunmaktadır.)

2. Şekil A+B

1) Mahur Şarkı+ "Uzak İki Yıldız Bakar Gönül Gönüle"
9/8
S^{1}_{6}
A^{1m}_{5} (4 ölçü söz + 1 ölçü saz)
B^{2m}_{5} (4 ölçü söz + 1 ölçü saz) X2 } A
C^{3m}_{5} (4 ölçü söz + 1 ölçü saz)
D^{4m}_{4}
2/4
S^{2}_{12}
8/8
E^{5m}_{4}
F^{6m}_{4} } B
G^{7m}_{4}
H^{8m}_{6} (içinde 2 ölçü gazel için ritim bulunmakta)

A+B+ Gazel

2) Nikriz Şarkı+ "Çâre Aşk"

10/8 Curcuna

S^{1}_{5}
A^{1m}_{2}
B^{2m}_{2}
C^{3m}_{2}
D^{4m}_{2}
E^{5m}_{2} } A
F^{6m}_{2}
G^{7m}_{3}
H^{8m}_{3}
I^{9m}_{3}
$İ^{10m}_{3}$

4/4 Sofyan

S^{2}_{4}
J^{11m}_{1}
K^{12m}_{1}
L^{13m}_{2}
S^{3}_{2} } B
M^{14m}_{3}
N^{15m}_{2}
O^{16m}_{2}
$Ö^{17m}_{1}$

Usul değişimi ile birlikte 2 bölüm şeklinde değerlendirilmiştir.

3. Şekil A+B+C

1) Nikriz Şarkı+ "Gönüllerde Yer Edenler"

Serbest

S^{1}
9/8
S^{2}_{2}
A^{1m}_{2}
B^{2m}_{2} } A
C^{3m}_{2}
D^{4m}_{2}
E^{5m}_{2}
F^{6m}_{2}

S^{3}_{8}
G^{7m}_{2}
H^{8m}_{2}
I^{9m}_{2} } B
$İ^{10m}_{2}$
E^{11m}_{2}
F^{12m}_{2}

S^{4}_{8}
J^{13m}_{2} } X2
K^{14m}_{2}
L^{15m}_{2}
M^{16m}_{2}
E^{17m}_{2}
N^{18m}_{2} (1 ölçü söz+ 1 ölçü saz) } C

Eser Nikriz makamının karar sesi yerine alışılmış kaideler dışında 4.derecesi olan Nim Hicaz (do diyez) perdesinde karar vermiştir.

2) Mahur Şarkı "Sen Benim Şarkımı Söyleyebilir Misin?"

4/4

S^{1}_{4} X2
A^{1m}_{2} } A
B^{2m}_{2}
C^{3m}_{2} X2

S^{2}_{2}
D^{4m}_{2}
E^{5m}_{2} } B
A^{6m}_{2}
B^{7m}_{2}
C^{8m}_{2} X2

S^{3}_{2}
F^{9m}_{2}
G^{10m}_{2}
H^{11m}_{2} X2 } C
A^{12m}_{2}
B^{13m}_{2}
C'^{14m}_{2}
I^{15m}_{2}

(1.Ölçünün yarısı saz yarısı söz, diğer bölümlerde yapılan röprizin simetriği olarak melodi çeşitlendirilmiştir.)

4. Şekil A+B+C+B

1) Mahur Şarkı+ "Çektikçe Sineye Etraftasın"
9/8
S^{1}_{16}
A^{1m}_{8} X2
B^{2m}_{8} X2
C^{3m}_{8}
C'^{3m}_{8}
B^{4m}_{8} X2

Her bölümü 16 ölçü olarak simetriğe uygun şekilde bestelenmiştir. Meyan bölümünde röpriz yerine melodi zenginleştirilerek 16 ölçüye tamamlanmıştır.

5. Şekil A+A+B+C

1) Mahur Şarkı "Yollar İzmir'e, Sevda İzmir'e"
4/4
S^{1}_{6}
A^{1m}_{2}
B^{2m}_{1} } A
C^{3m}_{3}
D^{4m}_{2} X2
E^{4m}_{2} X2

$S^{1'}_{4}$
A^{5m}_{2}
B^{6m}_{1} } A
C^{7m}_{3}
D^{8m}_{2} X2
E^{8m}_{2} X2

9/8 Aksak
S^{2}_{4}
F^{9m}_{2}
F'^{10m}_{2} } B
G^{11m}_{2}
H^{12m}_{2}

9/8 Oynak

I^{13m}_{2}
$İ^{14m}_{3}$ } C
J^{15m}_{1}

6. Şekil A+B+A+C+A

1) Mahur Şarkı "Hoşgeldin"

4/4

S^{1}_{6} X2
A^{1m}_{1}
B^{2m}_{1}
C^{3m}_{1}
D^{4m}_{1}
E^{5m}_{1}(ölçünün son yarısında saz payı var) } A X2

S^{2}_{2} X2
F^{6m}_{3}
G^{7m}_{3}
$H^{8m}_{1,5}$ (serbest şiirde 2 farklı mısra 3 ölçüye yerleştirilmiş,
1. mısraın sonu diğer mısraın başı aynı ölçüde yer almaktadır)
$I^{9m}_{1,5}$
$İ^{10m}_{2}$
E^{11m}_{1} (ölçünün son yarısında saz payı var) } B

S^{1}_{6} X2
A^{1m}_{1}
B^{2m}_{1}
C^{3m}_{1}
D^{4m}_{1}
E^{5m}_{1}(ölçünün son yarısında saz payı var) } A

S^{3}_{2}
J^{12m}_{4}
K^{13m}_{1} (ölçünün son yarısında saz payı var)
L^{14m}_{2}
M^{15m}_{2}
E^{16m}_{1}(ölçünün son yarısında saz payı var) } C

A^{1m}_{1}
B^{2m}_{1}
C^{3m}_{1}
D^{4m}_{1}
E^{5m}_{1} (ölçünün son yarısında saz payı var)
S^{4}_{2} X2

} A X2

7. Şekil A+B+C+B+D+B'+C+B"

1) Mahur Şarkı "Hadi Canım Çekinme Yok Yoktur Kul Sevince"

2/4

S^{1}_{4} X2
S^{2}_{2}
A^{1m}_{4}
A'^{1m}_{4}

} A

} A

B^{2m}_{4}
C^{2m}_{4}
D^{1m}_{4}
D'^{1m}_{4}

} B

S^{3}_{4} X2
S^{4}_{2}
E^{3m}_{4}
F^{3m}_{4}

} C

} B

B^{4m}_{4}
C^{4m}_{4}
D^{1m}_{4}
D'^{1m}_{4}

} B

S^{5}_{4} X2
S^{6}_{4}
G^{5m}_{4}
G'^{5m}_{4}

} D

} C

H^{6m}_{4}
H'^{6m}_{4}
D^{1m}_{4}
D'^{1m}_{4}

} B'

S^{3}_{4} X2
S^{4}_{2} } C
E^{7m}_{4}
F^{7m}_{4} } B’

I^{8m}_{4}
$İ^{8m}_{4}$ } B”
D^{1m}_{4}
$D’^{1m}_{4}$ } X2

Bu eser farklı bir bakış açısıyla A+B+C+B’ şeklinde de yorumlanabilir.

8. Şekil T+A+ T+B+ T

1) Mahur Şarkı “Günaydın Duygularımın Sabahı”
12/8
S^{1}_{1}
T^{1}_{8} (4+4 son dört ölçü 2 kez)
4/4 Nihavend
A^{1m}_{2}
B^{2m}_{2} } X2
C^{3m}_{2}
D^{4m}_{2}
T^{1}_{8} (4+4 son dört ölçü 2 kez)
E^{5m}_{2}
F^{6m}_{2}
G^{7m}_{2} } X2
H^{8m}_{2}
T^{1}_{8} (4+4 son dört ölçü 2 kez)

Girişte saz yerine terennümle başlayan ve tıpkı ara saz gibi terennüm bölümlerinin tekrar ettiği yeni bir şarkı biçimi olarak değerlendirmek mümkündür. Bir diğer bakış açısı ile iki bölüm olarak da düşünmek mümkündür.

4. Sonuç

Selahattin İçli’nin Nikriz ve Mahur makamındaki 10 şarkısının biçim analizi incelendiğinde, 8 farklı şekil ortaya çıkmıştır. Bunlar arasından Nikriz

makamındaki "Bir Destan" isimli şarkısı farklı bir kompozisyona sahip olması sebebiyle, tek bir biçim şeması ile ifade etmek eksik değerlendirme olacağından, bütünden yola çıkılarak, öncelikle tek bir bölümden oluşan "A" şeması görülmektedir. Ancak, farklı bir perspektiften değerlendirildiğinde ise "A+B+C" şeması şeklinde de sınıflandırılabileceği gibi, bir diğer bakış açısıyla eserin biçim şemasını "A+B+C+D+E" şeklinde de yorumlamak mümkün olmaktadır. İki bölümlü "A+B" olarak karşımıza çıkan 2. şekilde, Mahur makamında "Uzak İki Yıldız Bakar Gönül Gönüle" ve Nikriz makamında "Çare Aşk" isimli iki şarkı tespit edilmiştir. Mahur şarkının notasında, bestekarın soliste bıraktığı bir gazel bölümü yer almaktadır. Şarkı formunun bir bölümü olarak gazelin yerleştirilmesi biçim açısından farklılık arz etmektedir. Nikriz Şarkı da ise, usul değişiminin olduğu kısımlar ayrı bir bölüm olarak karşımıza çıkmıştır. 3. şekil olarak değerlendirilen Serbest bölüm ile başlayan Nikriz Şarkı "Gönüllerde Yer Edenler" ve Mahur makamında "Sen Benim Şarkımı Söyleyebilir Misin?" isimli şarkılar "A+B+C" şeması halinde bestelenmiştir. 4. şekil olarak değerlendirdiğimiz "Çektikçe Sineye Etraftasın" isimli Mahur Şarkı "A+B+C+B" olarak klasik şarkı formu şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca her bölüm 16 ölçü olarak simetriğe uygun şekilde bestelenmiş olup, meyan bölümünde röpriz yerine melodi zenginleştirilerek 16 ölçüye tamamlanmıştır. 5. şekil olarak değerlendirdiğimiz "Yollar İzmir'e, Sevda İzmir'e" isimli Mahur Şarkının biçim şeması ise "A+A+B+C" şeklindedir. Aynı zamanda bu şarkıda da usul geçkileri yapılmıştır. Mahur makamındaki "Hoşgeldin" isimli şarkı 6. şekil olarak değerlendirilmiş ve "A+B+A+C+A" biçim şeması şeklinde tespit edilmiştir. 7. şekil olarak değerlendirilen "Hadi Canım Çekinme Yok Yoktur Kul Sevince" isimli Mahur şarkı ise, "A+B+C+B+D+B'+C+B''" şeması olarak bestelendiği görülmektedir. Farklı bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde de "A+B+C+B'" şeklinde yorumlanabilir. 8. şekil olarak değerlendirilen Mahur Şarkı "Günaydın Duygularımın Sabahı" isimli eserin biçim şeması "T+A+T+B+T" olarak görülmektedir. Eserin girişinde saz yerine terennümle başlaması ve tıpkı ara saz gibi terennüm bölümlerinin tekrar etmesi ile yeni bir şarkı biçimi olarak düşünmek mümkündür. Bir diğer bakış açısı ile bu şarkı iki bölüm olarak da yorumlanabilir.

Selahattin İçli'nin 10 eserinin biçim analizi yapıldığında, güfteyi, şarkı formunun değişik, yeni ve farklı yapılarda şekillenmesinde bir araç olarak kullandığını görmekteyiz. Şarkılarda çeşitli usul geçkileri kullanarak dinamik ve güftenin anlamını güçlendiren bir stili olduğunu söylemek mümkündür. Bazı şarkılarında ise aynı mısraın aynı melodi ile tekrarından kaçınarak, mısraı

benzer ve/veya farklı melodilerle, cümleleri genişleterek geniş ve süslü bir kompozisyon meydana getirdiği görülmektedir. Tekdüzelikten kaçınarak sürekli bir arayış içerisinde farklı yapı oluşturma eğilimi sıklıkla dikkat çekmektedir. İçli'nin şarkılarında oluşturduğu biçim yapılarına tek bir bakış açısı ile yaklaşmanın yeterli olmadığı yapılan analizler sonucunda tespit edilmiştir. Bestekarlık anlayışı olarak da eserlerinde özgür, çeşitli ve yenilikçi bir yaklaşımı benimsediği bununla beraber klasik anlayışı da içerisinde barındıran şarkılar bestelediği net olarak görülmektedir.

Kaynakça

İçli, S. 1997. *50. Sanat Yılında Selahattin İçli ve Besteleri, İstanbul:* Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.

Karadeniz, Ş. 2013. *Mevlevi Ayinlerinin Kompozisyon Açısından İncelenmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Körükçü, Ç. 1998. *Türk Sanat Müziği*, İstanbul: Hürriyet gazetecilik ve matbaacılık Anonim şirketi.

Özalp, N. 2000. *Türk Musikisi Tarihi* (II. cilt), İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Özkan, İ.H. 2016. *Türk Mûsikisi Nazariyatı ve Usûllleri Kudüm Velveleleri*, İstanbul: Ötüken Yayınları.

Şenocak, E. 2012. *Tarihi Süreç İçinde Türk Müziğinde Şarkı Formu.*

Uzun, M.İ. 2010. *TDV İslam Ansiklopedisi* C. 38. S: 358+359, İstanbul

Yavaşça, A. 2002. *Türk Mûsikisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.

Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Yılmaz, A. 1994 *Türk Musikisinde Şarkı Formu (Doğuşu ve Gelişimi)* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

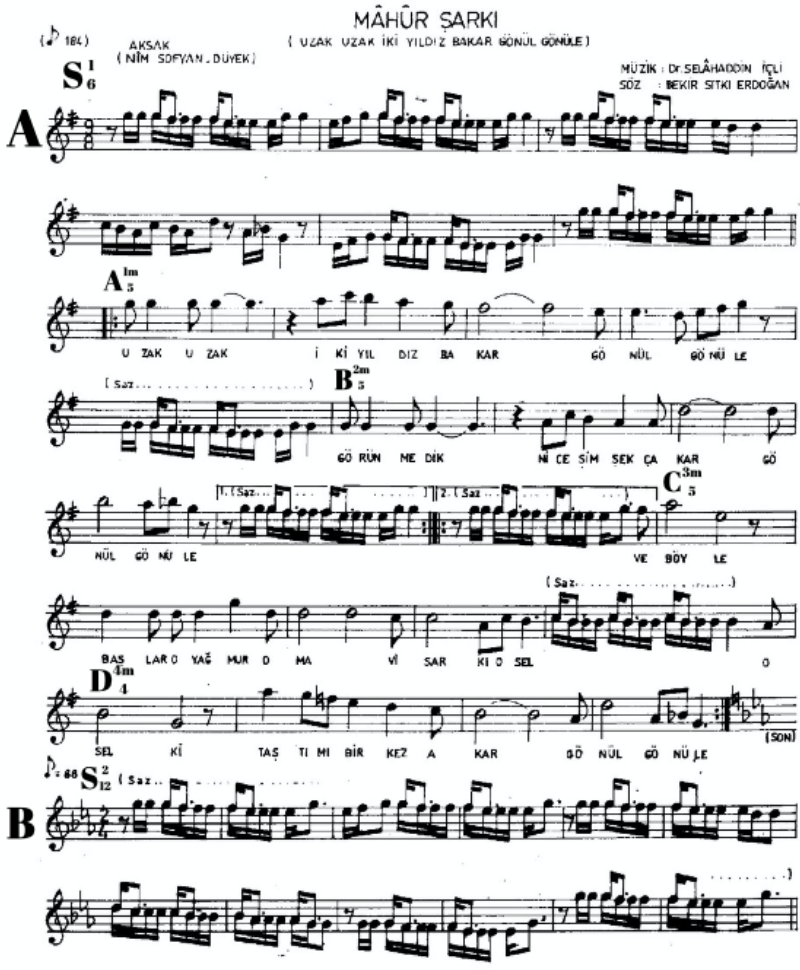
Elektronik Kaynaklar

Cumhurbaşkanlığı Korosu Nota Arşivi ,http://www.sanatmuziginotalari.com/default.asp

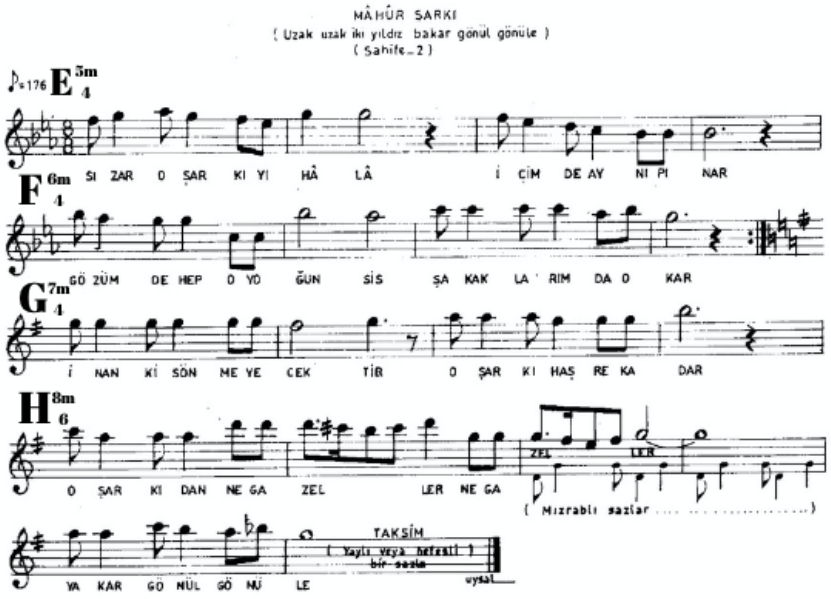
http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk+muzigi+turleri/klasik+turk+muzigi+formlar 27+09+2024

Ekler

EK 1- Biçim analizi yapılmış örnek eser 1



EK 1/2



—1—

UZAK UZAK İKİ YILDIZ BAKAR GÖNÜL GÖNÜLE
GÖRÜNMEDİK NİCE SİMSEK ÇAKAR GÖNÜL GÖNÜLE
VE BÖYLE BAŞLAR O YAĞMUR O MAVİ ŞARKI O SEL
O SEL Kİ TAŞTIMI BİR KEZ AKAR GÖNÜL GÖNÜLE

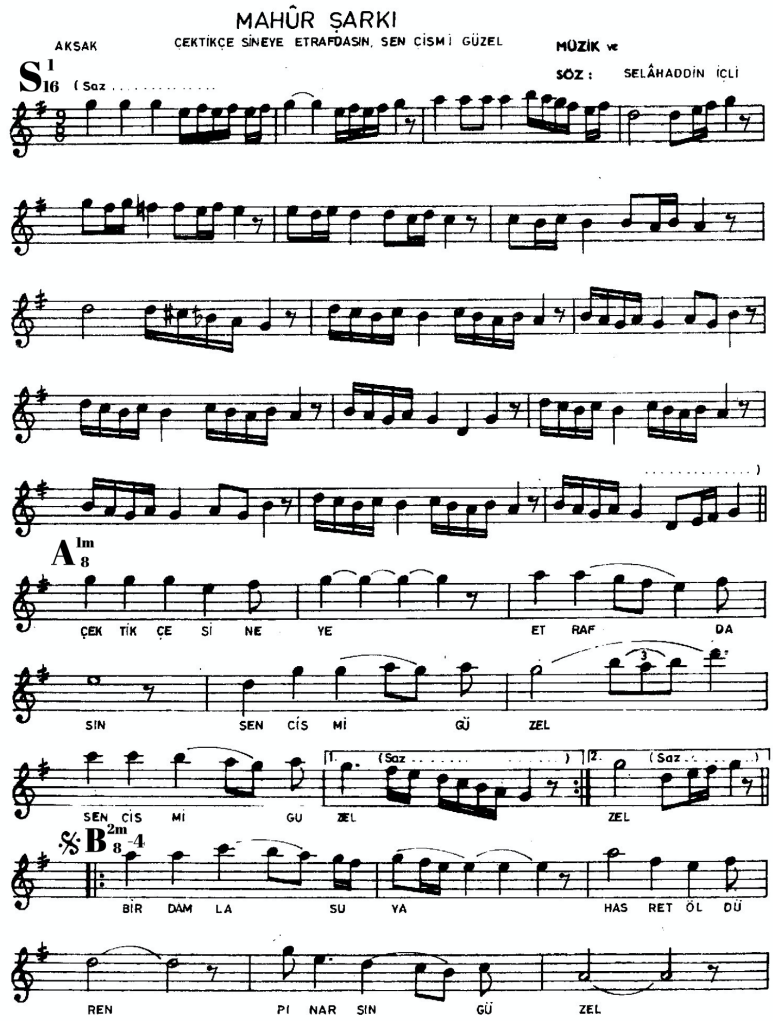
—2—

SIZAR O ŞARKIYI HÂLÂ İÇİMDE AYNI PINAR
GÖZÜMDE HEP O YOĞUN SİS ŞAKAKLARIMDA O KAR
İNAN Kİ SÖNMEYECEKTİR O ŞARKI HASRE KADAR
O ŞARKIDAN NE GAZELLER YAKAR GÖNÜL GÖNÜLE.

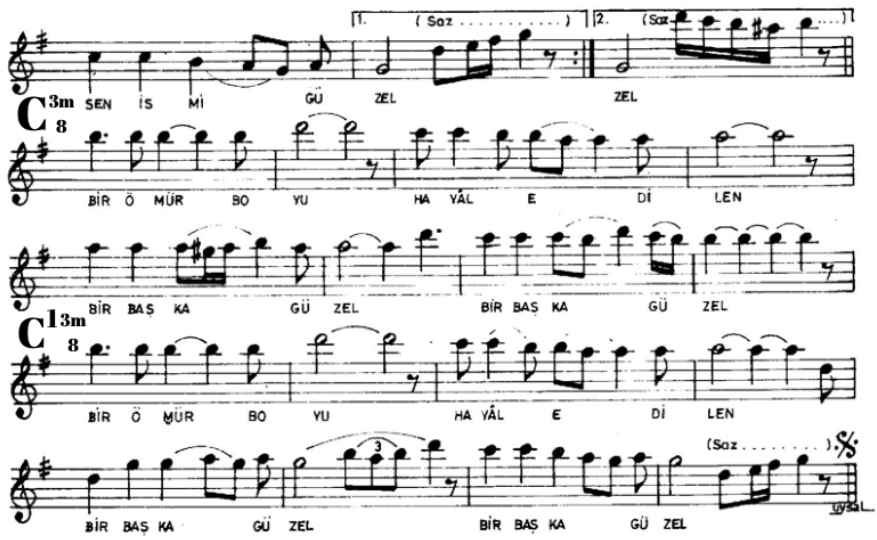
NOT: 1- SAZ BÖLÜMLERİNDE ÜSTTEKİ NOTLAR YAYLI VE NEFESLİ SAZLAR İÇİNDİR.
2- TAKSİM SIRASINDA MIZRAPLI SAZLAR DÜYEK USÛLÜNDE TEMPO TUTARLAR.
3- BAŞA DÖNDÜKTEN SONRA KARARA KADAR DÖNÜŞSÜZ İCRA EDİLECEK.

A + B + GAZEL

EK 2 - Biçim analizi yapılmış örnek eser 2



EK 2/2


1. (Saz . . . . .)
2. (Saz . . . . .)
SEN İS Mİ GÜ ZEL ZEL
C3m 8
BİR Ö MÜR BO YU HA YÂL E Dİ LEN
BİR BAŞ KA GÜ ZEL BİR BAŞ KA GÜ ZEL
C13m 8
BİR Ö MÜR BO YU HA YÂL E Dİ LEN
3
(Saz . . . . .).
BİR BAŞ KA GÜ ZEL BİR BAŞ KA GÜ ZEL
uysal

A+B+C+D

ISBN 978-2-38236-723-0



LIVRE DE LYON

livredelyon.com

livredelyon

livredelyon

livredelyon