T.C

İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MÜZİK ANA BİLİM DALI

MÜZİK BİLİMLERİ VE TEKNOLOJİSİ BİLİM DALI

CALLISTO GUATELLI'NİN 19.YÜZYIL KLASİK TÜRK MÜZİĞİ ÇOKSESLENDİRME ÇALIŞMALARI İÇİNDEKİ YERİ, ESERLERİNİN TRANSKRİPSİYON VE ANALİZİ

YASİN HANÖNÜ

Danışman: Prof. Dr. A.Metin KARKIN

Doktora Tezi

Malatya 2014

CALLISTO GUATELLI'NİN 19.YÜZYIL KLASİK TÜRK MÜZİĞİ ÇOKSESLENDİRME ÇALIŞMALARI İÇİNDEKİ YERİ, ESERLERİNİN TRANSKRİPSİYON VE ANALİZİ

YASİN HANÖNÜ

İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANA BİLİM DALI
MÜZİK BİLİMLERİ VE TEKNOLOJİSİ BİLİM DALI

Danışman: Prof. Dr. Metin KARKIN

Doktora Tezi

Malatya 2014

KABUL VE ONAY

Yasin HANÖNÜ tarafından hazırlanan ''Callisto Guatelli'nin 19.Yüzyıl Klasik Türk Müziği Çokseslendirme Çalışmaları İçindeki Yeri, Eserlerinin Transkripsiyon ve Analizi" başlıklı bu çalışma, 26/06/2014 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan (Danışman): Prof.Dr. A.Metin KARKIN

Üye: Prof.Dr. Turan SAĞER

Üye: Prof Dr. Server ACİM

Üye: Doç.Dr. Ali ESGİN

Üye: Doç.Dr. Nesrin FEYZİOĞLU

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Mehmet KARAGÖZ

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

"Prof. Dr. A.Metin KARKIN'ın danışmanlığında, doktora tezi olarak hazırladığım "**CALLISTO GUATELLI'NİN 19.YÜZYIL KLASİK TÜRK MÜZİĞİ ÇOKSESLENDİRME ÇALIŞMALARI İÇİNDEKİ YERİ, ESERLERİNİN TRANSKRİPSİYON VE ANALİZİ"** başlıklı bu araştırmanın, bilimsel ahlâk ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.''

Tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezim/Raporum sadece İnönü Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

☒ Tezimin/Raporumun 1 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

26/06/2014

Yasin HANÖNÜ

ÖNSÖZ

Bu araştırmanın içerisinde tarihsel bilgi ve belgeler ile ulaşılması gerçekten çok güç olan tarihi nota nüshaları bulunmaktadır. Bu nedenle küçük bir kısmı bu çalışma ile değerlendirilmiş bu büyük arşivin oluşmasında yardımlarını esirgemeyen herkese şükranlarımı sunmak görevimdir.

Bu araştırmanın her aşamasında güvenini ve desteğini şahsıma hiç esirgemeyen değerli danışmanım Prof.Dr.A.Metin KARKIN hocama en içten teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca tez izleme komitesinde yer alarak çok değerli görüş ve önerileri ile çalışmanın kıymetlenmesini sağlayan Prof.Dr.Turan SAĞER ve Doç.Dr.Ali ESGİN hocalarıma, uzman görüşleri ile araştırmaya derinlik katan Prof.Dr.Server Acim, Prof.Dr.Mutlu TORUN, Yrd.Doç.Dr.Turgay ERDENER, Öğr.Gör.Günay GÜNAYDIN hocalarıma, çalışmanın olgunlaşmasında büyük pay sahibi olan ve kıymetli vaktini hiç esirgemeyen değerli hocam Yrd.Doç.Dr.Vasfi HATİPOĞLU'na, çeviriler konusunda beni kırmayan ve kişisel nota arşivlerine ulaşmamda çok büyük rol sahibi olan sevgili Eren CENDEY ve Bozkurt CENDEY'e, engin fikirleri ile çalışmaya destek olan Doç.Dr. Nesrin FEYZİOĞLU'na, ayrıca Yüce GÜMÜŞ, Öykü TAL, Cem i Can DELİORMAN, beni çalışmaya teşvik eden çalışma arkadaşlarım ve çalışmam esnasında beni hiç yalnız bırakmayan ve onlar için yeterli vakit ayıramadığım sevgili eşim ve oğluma sonsuz teşekkürü bir borç bilirim.

2014

Yasin HANÖNÜ

ÖZET

HANÖNÜ, Yasin, **‘‘Callisto Guatelli’nin 19.Yüzyıl Klasik Türk Müziği Çokseslendirme Çalışmaları İçindeki Yeri, Eserlerinin Transkripsiyon ve Analizi”**, Doktora Tezi, Malatya, 2014.

Bu araştırma; C. Guatelli’nin, Türk müziği eserlerini çokseslendirme anlayışını ortaya koymak, belirlenen anlayışla Cumhuriyet öncesi çokseslilik dönemine ışık tutmak ve C. Guatelli’nin bu süreçte aldığı rolü müzikal açıdan ortaya çıkarmak amacı ile yapılmıştır. Bu amaçla C. Guatelli’nin Osmanlı İmparatorluğu topraklarına gelişinden ölümüne kadar olan süreçteki müzik yaşamı, eserleri ve Osmanlı adına yaptığı hizmetler irdelenmiş ve piyano için çokseslendirmesini C. Guatelli’nin yaptığı, aslı Türk müziği formunda olan on yedi eserin analizleri yapılmıştır.

Araştırmada; Betimsel araştırmalardan Tarama (Survey) yöntemi ile verilerin toplanmasında “İçerik Analizi” yöntemi kullanılmış ve uzman görüşleri doğrultusunda “Eser Analiz ve Değerlendirme Ölçeği” geliştirilmiştir. Verilerin analizinde ise SPSS 20 paket programıyla yüzde ve frekans gibi betimsel istatistikler hesaplanmıştır.

Araştırmada; C. Guatelli’nin eserleri çok seslendirirken belli bir makam belirlemediği, ancak hicaz makamı dizilerine genelde yer verdiği, makamsal ögeleri büyük çoğunlukla değiştirdiği, form yapılarına sadık kaldığı, tonal yapıyı oluşturma konusunda makamın gereksinimleri doğrultusunda hareket ettiği ve tonal yapı kurmada tutarsız olduğu, eşlikleme konusunda ezgi ile bağımsız yapıları tercih ettiği ve kendi yüzyılının müzik akımları çerçevesinde hareket etmediği gibi sonuçlara ulaşılmıştır. Bununla beraber C. Guatelli’nin yaptığı çalışmalarla Türk milletinin batı müziği ile olan münasebetini hızlandırdığı, yetiştirdiği öğrencilerle Cumhuriyet Döneminde yapılacak müzikal atılımlara da zemin hazırladığı bulgularına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler; Guatelli, Türk Müziğinde Çokseslilik, Muzika-i Hümayun.

ABSTRACT

HANÖNÜ, Yasin, **‘‘The Place of Callisto Guatelli in the Polyphonisation Studies of 19 Century Classic Turkish Music, Transcription and Analysis of His Works”**, PhD Thesis, Malatya, 2014.

This study was conducted for the purpose of revealing C. Guatelli’s understanding of polyphone for Turkish musical works, shedding light on pre-Republic period polyphony with the determined understanding, and revealing the role assumed by C. Guatelli in this process in musical terms. To this end, C. Guatelli’s musical life in the period from his arrival to Ottoman Empire territories to his death, his works, and his services for the Ottoman State have been studied and the seventeen works in actual Turkish music form, which C. Guatelli performed the polyphone for the piano, have been analyzed.

The Survey method, which is a descriptive research method, was employed in the study and the “Content Analysis” method was utilized in data collection. The “Work Analysis and Evaluation Scale” were developed in line with expert opinions. Descriptive calculations such as percentage and frequency were calculated using the SPSS 20 package program in the analysis of the data.

In the study, it was concluded that C. Guatelli did not determine a certain mode in the polyphony of musical work, however, he did generally include Hijaz scales, he mostly changed mode related elements, adhered to form structures, acted in line with the requirement of the mode regarding the formation of the tonal structure, he was inconsistent in forming tonal structures, he preferred tone and independent structures concerning accompaniment, and he did not act in accordance with the musical movements of his century. Furthermore, findings were obtained on C. Guatelli speeding-up the interaction of the Turkish people with western music in his works and laid the foundation for musical initiatives in the Republic period by means of the students he trained.

Keywords: Guatelli, Polyphony in Turkish Music, Muzika-i Hümayun.

Callisto Guatelli'nin 19.Yüzyıl Klasik Türk Müziği Çokseslendirme Çalışmaları İçindeki Yeri, Eserlerinin Transkripsiyon ve Analizi

Yasin HANÖNÜ

İÇİNDEKİLER

ŞEKİLLER LİSTESİ

TABLOLAR LİSTESİ

KISALTMALAR LİSTESİ

C. Guatelli	: Callisto Guatelli
G. Donizetti	: Guiseppe Donizetti
J.C.	: Journal de Cpnstantinople
n	: Eleman Sayısı
%	: Yüzde
T.O.K.	: Tam Otantik Kadans
E.O.K.	: Eksik Otantik Kadans
Y.K.	: Yarım Kadans
P.K.	: Plagal Kadans
A.K.	: Aldatıcı Kadans
b	: Bemol
d	: Diyez
S.	: Sayı
s.	: Sayfa
yy	: Yüzyıl
akt.	: Aktaran
M.Ö.	: Milattan Önce

GİRİŞ

Tarihsel süreç içerisinde, Türk kimliğinin ortaya çıktığı zamandan günümüze kadar gelen bir Türk müzik kültürünün varlığından söz etmek mümkündür. Savaşçı yapının bir parçası olarak askeri müzik olgusu ile başladığı düşünülen bu kültürün Sümerlerden bu yana toplumsal yaşamın içinde olduğu yapılan kazılardan ve araştırmalardan anlaşılmaktadır. Eski toplumlarda her ferdin askerlik ruhunu taşıması askeri müziği doğal olarak bütün toplumun müziği haline getirmiştir. Türkler gibi savaşçı bir toplumun müzikle iştigalinin kaç yıllık ya da kaç bin yıllık bir süreçte gelişim gösterdiği tartışılan bir konu olsa da ortak nokta, Türklerin müzikte, Orta Asya'dan Anadolu'ya, dolayısı ile binlerce yıl öncesinden günümüze kadar gerek askeri gerekse gündelik yaşamda bir anlamda kesintisiz, bir yol kat ettiğidir.

"Türk müziği", "Şark Müziği", "Türk Sanat Müziği", "Türk Halk Müziği", "Divan Müziği" ve bunlara benzer birçok adlandırma yaklaşık bir asırdır Türklerin yaptığı müziği tanımlamak adına kavramlaştırılmaya çalışılmıştır. Her kuramcı, söz konusu adlandırmaları kendi bakış açısına göre yorumlamış ve altını doldurmaya uğraş vermiştir. Bunların içinde Türk müziği kavramı, yaklaşık 600 yıllık tarihi süreçte Osmanlı'nın ev sahipliğinde Türk kültürü içerisinde varlığını sürdürmüş en çok kullanılan ve kabul gören adlandırma olarak karşımıza çıkmıştır. Bu kapsamda Türk müziğinin kuramsal yapısını en iyi Osmanlı benimsemiş ve dünyaya öğretmiştir. Dolayısıyla Türklerin batıdaki müzikal kimlikleri de hep bu kavram ile karşılık bulmuştur.

Osmanlının çok geniş bir alanda nüfuz etmesi, her ırktan her dinden insana hükmetmesi doğal olarak kültürler arası etkileşimleri beraberinde getirmiştir. Bu etkileşim sürecinde yabancı kültürlerin kimi zaman toplumların karşılıklı etkileşimleri ile özümsenmiş kimi zaman da devlet eli yapılmıştır. Çoksesli batı müziği ile Türklerin tanışmasının da bu şekilde geliştiği yapılan araştırmalar neticesinde görülmektedir. Zira 18'inci yüzyıldaki bir takım etkileşimler sonucu tamamen beğeni ögesi çerçevesinde sarayla sınırlı kalan tanışma sürecinden sonra, devlet eli ile Mehterhanenin kapatılarak Muzika-i Hümayun'un kurulması batı müziğinin Osmanlılarda kurumsallaşmasını

sağlamış, Atatürk'ün daha kesin hatları ile çoksesli müziği bir kalkınma politikası haline getirişiyle de çokseslilik süreci günümüze kadar devam etmiştir.

Türklerin Avrupa müziği ile tanışıp Türk ezgileri ile çoksesli müzik icra edilebildiklerini fark etmeleri "Türk müziğinin çok seslendirilmesi" yaklaşımını ortaya çıkarmıştır. Her ne kadar bu konudaki öncüler böyle bir kavramın farkında olmadan tamamen popülist ve maddiyatçı bir yaklaşımla müzik bestelemişlerse de Cumhuriyet'le birlikte bu kavram ulusal bir müzik akımı haline dönüşmüş ve günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Bu çalışmada henüz Türk müziğinde çoksesliliğin bahsinin geçmediği dönemde, Osmanlının son yüzyılını müzikal yönden etkilemiş, bir anlamda günümüz batı müziği kurumlarına yön vermiş, yetiştirdiği öğrencilerle batı müziği kavramının yaygınlaşmasına da ciddi katkılar sağlamış olan Callisto Guatelli (C. Guatelli)'nin Türk müziğinin çok seslendirilmesine katkıları irdelenerek bu sürece ışık tutulmaya çalışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

Türklerin batı müziği ile nasıl tanıştığını, Türk müziğinin bu türden nasıl etkilendiğini ve çokseslilik kavramının Türk müziği ile nasıl kaynaştığını anlamak, bir döneme tanıklık etmek ve C. Guatelli'nin bu evrelerdeki rolünü daha kapsamlı bir biçimde ortaya koyabilmek için şu konuların irdelenmesi gerekmiştir:

1. Osmanlı Dönemi Öncesi Türk müziği
2. Osmanlı Dönemi Türk müziği
3. Çokseslilik ve On dokuzuncu Yüzyıl Batı Müziği
4. Türk ve Batı Müziği Etkileşim Süreci
5. Callisto Guatelli Dönemi
6. Türk müziğinde Çokseslilik Süreci

Diğer toplumlarda olduğu gibi Türk toplumunda müzik, kimi zaman bir iletişim aracı, kimi zaman bir inanç unsuru kimi zamanda eğlence unsuru olarak karşımıza çıkar ki bu unsurlar bir kültürün oluşmasındaki en temel ögelerdendir. Savaşlarında, düğünlerinde, ayinlerinde müziği temel taşlardan biri haline getiren bütün Türk toplumları, müzik anlayışlarını başka toplumlara da yansıtmış kendileri de etkilenmişlerdir. Bütün bu etkileşimler sonucu ortaya çıkan türler yeni kuşaklara yaşamsal tecrübelerle aktarılmıştır. Bu kapsamda Altaylardan günümüze Türklerle müziğin ilişkisini pek çok evrede incelemek mümkündür.

Türk müziği tarihini ilk olarak Rauf Yekta Bey yazmış, onu Ali Rıfat Çağatay ve Mahmut Ragıp Gazimihal takip etmişlerdir. Bu araştırmacıların yazdıkları Türk müziği tarihi içinde Türk müziğini dönemlere ayırma çabası görülmemiş, sadece Gazimihal, "10. Asırdan Sonra", "İslamiyet'ten Sonraki Asırların Klasik Türk Musikisi" gibi bazı başlıklar kullanmıştır. Daha sonraki dönemlerde Türk müziği tarihi anlatımlarının yanı sıra Türk müziği dönemleri farklı yazarlar tarafından da değerlendirilmiştir.

Bu kapsamda günümüze kadar "Türk müziğinin" sınıflandırılması üzerinde yapılan çalışmalar incelenmiş ve şu başlıklar altında toplanmıştır:

1) Avrupa müziği dönemlerinde karşılaşılan adlandırmalara ve besteci isimlerine göre yapılan sınıflandırmalar, (Ercüment Berker, Mustafa Cahit Atasoy, Cinuçen Tanrıkorur),
2) Yüzyıllara göre yapılan sınıflandırmalar, (Yılmaz Öztuna, Nazmi Özalp),
3) Tarihsel olaylara göre yapılan sınıflandırmalar, (Cinuçen Tanrıkorur, Onur Akdoğu, Çetin Körükçü),
4) Medeniyet tarihine göre yapılan sınıflandırmalar, (Ali Uçan),
5) Diğer yaklaşımlar, (Ahmet Emre Çelik).

Bu yaklaşımlar incelendiğinde en dikkat çekici ve işlevsel yaklaşımların daha çok medeniyet ve din kaynaklı konular ile bağlantılı olduğu değerlendirilebilir. Bu kapsamda söz konusu farklı yaklaşımlar şu şekilde detaylandırılıp kümelendirilebilir:

- İslamiyet Öncesi Türk Müzik Kültürü - İslamiyet Sonrası Türk Müzik Kültürü,
- Osmanlı Öncesi Türk Müzik Kültürü – Osmanlı Dönemi Türk Müzik Kültürü.

Bütün bu dönemlemeler incelendiğinde çalışmanın Osmanlı dönemi Türk müziği ile doğrudan ilişkili olduğu göz önüne alınarak çalışmaya en uygun olan yaklaşımın "Osmanlı öncesi ve Osmanlı dönemi Türk müziği olduğu sonucuna varılmış ve dönemler bu çerçevede özetlenmiştir.

1.1. Osmanlı Dönemi Öncesi Türk müziği

Osmanlı'dan önce Türklerin müzik kültürünün M.Ö. 3000 yıllarında oluşmaya başladığı bilinmekte ve Altay Türk kültürünün Altay Türk müzik kültürünün de belirleyicisi olduğu anlaşılmaktadır(Ögel,1991:2). Ayrıca Altay Türklerinin ana yurtlarından ayrılışı da Orta Asya Türk müzik kültürünün temellerini hazırlamıştır.

Türklerin M.Ö. bin yılından itibaren müzik konusunda olgun bir seviyeye geldikleri görülmekle birlikte kullandıkları enstrümanlara dair bulgular, kalıntılarda karşımıza çıkmaktadır. Fakat gelişmemiş her müzikte olduğu gibi Türk müziği başlangıç dönemleri de çok az perdeli bir sistemden oluşmuştur. Belli sesler arasında sürekli gidip gelen ve aynı seslerin yinelendiği bu sistem Şaman müziği ile zamanla ritmin ve melodinin daha hâkim olduğu dört perdelik (tetratonik) bir yapıya dönüşmüştür (Budak, 2006: 15). Bu anlamda dini müzik kavramının en ciddi şekilde görüldüğü Şaman kültürünün, Türk müziğinin gelişim seyrinde çok ciddi bir yere sahip olduğu görülmektedir.

Orta Asya'daki Türk müzik kültürü açısından en ciddi gelişmelerin yaşandığı devir olarak Hunlar Dönemi gösterilmektedir. Özellikle tarımcılığı öğrenen halkın birlikte yaşamaya alışmış olması örgütsel bir birlikteliğin, uyum içinde çalışabilmenin ve birlikte eğlenebilmenin kapılarını açmıştır. Bu anlamda toplum yapısı ile müziğin de bir bağının var olduğu ortaya çıkmaktadır.

Hunlar döneminde bu yapıya uygun olarak Hun Kağanlığına bağlı ilk askeri müzik topluluğu olarak kabul edilen "tuğ takımları" boy göstermiştir. Müzik, bu anlamda toplum yaşamında çok ciddi bir konuma gelmiş sancak ve askeri müzik birbiri ile iç içe girmiştir.

Türk hükümdarlarının egemenlik belirtisi olarak davul ve sancak kullanmaları töresi, Türkler aracılığı ile İslam devletlerine de yayılmıştır. "Tuğ" adı "Tabılhane" ve "Nevbete" çevrilmiş, ancak temel gelenek değişmemiştir. Bu anlamda Hun Devleti'nin katkısının yakın tarihimizi de etkilediği görülmektedir. Ayrıca ipek yolunun getirdiği yedi bin kilometrelik kültür köprüsü beraberinde farklı etkileşimleri de taşımıştır. Bu kapsamda bu dönemde ortaya çıkan beş perdelik sistem de bu etkileşimin bir ürünüdür. Çünkü bu müzik türü İran ve Çin müzik kültürleri ile başlı başına benzerlikler göstermektedir.

Göktürkler döneminde ise müzik alanındaki gelişmeler devam etmiş, pentatonik yapı iyice belirginleşmiş, ses (perde) sayıları artarak ezgi genişlemiştir. Ezgi içerisindeki sesler (perdeler) geniş aralıklarla kullanılmıştır. Bu dönemde ipek yolunun kültürel etkileşimleri kendisini iyice belli etmiş ve müziğe yansımıştır. Adları ve yaptıkları, yazılı Çin kaynakları yoluyla günümüze kadar ulaşan ilk büyük Türk müzikçileri yetişip iz bırakan etkinliklerde bulunmuştur. Bunların en ünlülerinden biri olan Sucup Akari'nin, 12

perdeli Türk müziği ses sistemini ve Türk müziği kuramını Çinli müzikçilere tanıtmış olduğu pek çok kaynakta karşımıza çıkmaktadır (Ak, 2009; 45).

Batı Göktürk döneminde, 295 yıl yaşadığı rivayet edilen Dede Korkut, bilinen ilk Türk ozanıdır. Dede Korkut hikâyeleri diye anlatılan hikâyeler günün şartlarındaki müzik yaşamı hakkında önemli bilgiler vermektedir. Çok sayıda kahramanlık hikâyesini anlatan Dede Korkut, hikâyelerinde kopuz, davul, surna, nakkare ve borulara sıkça yer vermiştir (Vural, 2013: 36).

Uygurlar döneminde ise Türk müziği İslamiyet öncesi dönem kapsamında en ileri seviyesine ulaşmıştır. Kültür ve bilim alanında da çok ileri seviyelere çıkan Uygurlar, müzikte on yedi perdeli ses siteminin de öncüleridir. Kâğıt yazımının da geliştiği bu dönemde Uygurların nota benzeri işaretlerden çalgı çaldıklarını Gazimihal; "Uygur sazendelerinin notadan çaldıklarına dair mevsuk müşahede "Tansukname[1]"de vardır (İstanbul basımı, Farsçadan çevrilme); İranlı seyyah bilgin bu müşahedesinde hayretli duygulanışını takdirle belirtmiştir: Uygur uygarlığı imrenilecek bir kültür üstünlüğündeymiş." şeklinde ifade etmiştir (Gazimihal, 2001:20 akt., Budak,2006;28).

Uygurlar döneminden sonra Türkler müzikte ve diğer bütün toplumsal yapılarında İslamiyet ile birlikte bir değişim sürecine girmişlerdir. Fakat bu İslamlaşma sürecinde Arap kültürünü tamamen edinmemişler ve İslamiyet'i yine kendi kültürleri içerisinde olgunlaştırmışlardır. Bu olgunlaşma yeni devletlerle birlikte ipek yolunun da vasıtası ile batıya doğru yönelmeye başlamıştır (Ögel, 2001: 97).

Türk müzik kültüründe Orta-Asya Anadolu ekseninin oluşumunun gerçekleştiği bu yönelmede Türkler' in İslamiyet dünyasına girmeye başlamalarının ardından sırası ile Karahanlılar, Gazneliler, ve Büyük Selçuklular ile onların devamı olan Anadolu Selçukluları etkin ve belirleyici rol oynamıştır.

Karahanlılar, tamamını Türk boylarının oluşturduğu büyük bir Türk devletidir. Karahanlılar ile birlikte şimdiki Afganistan bölgesinde ise ilk Müslüman Türk Devleti olan Gazneliler Devleti'de kurulmuştur. Gazneliler İran'ın çok büyük etkisinde kalarak

---

[1] Tansukname-i İlhan 10-12 yy.lar arasında Çin'in kuzeyinde yaşamış olan Hataylar medeniyetine ait bir kitaptır (Vural, 2013: 48)

neredeyse İranlılaşmışlar fakat Karahanlılar Müslüman olmalarına rağmen Türk kimliklerini her anlamda korumayı başarmışlardır (Budak, 2006: 35).

Karahanlılar döneminde tuğ takımı Tabılhaneye dönüşmüş, kopuzla türkü söyleme geleneğinin yanında tanbur ile şarkı söyleme de yerini almıştır. Orta Asya kökenli modalitenin yerine bu dönemle birlikte makamsal bir anlayış hâkim olmaya başlamıştır. Makamsal müziğin bu kapsamda Türk-İslam sentezinde oluşan müzik kültürünün de ana unsuru haline geldiği görülmektedir.

Bu dönemde kullanılan perde sayılarında da artış görülmektedir. Bu süreçte bir sekizlinin on yedi aralığa bölündüğü ve ilk sesin sekizlisinin de dâhil edildiği on sekiz perdelik bir sistemin geliştiği görülmektedir. Bu devirde yaşayan Mehmed Farabi(874-950) "horasan tanburu" üzerinde Türk müziği ses sistemini anlatmış ve bu bağlamda tanbur makamsal Türk müziğinin temel çalgısı olmuştur.

Gazneliler döneminde müziğin ve kültürün gelişimi Gazne kentinin çekim gücü olmasından ve farklı pek çok kültürden insanı bünyesine katmasından kaynaklanmıştır. Bu özelliği ile Gazne, devrinin kültür başkenti haline gelmiştir. Gaznelilerde ise müzik daha çok İran kültürüne benzeşmiş, övgü amaçlı kaside geleneği serbest ezgileme yöntemleri çerçevesinde gelişmeye başlamıştır.

Gazneliler'den ve Karahanlılar'dan sonra Büyük Selçuklular Devleti ile birlikte Türk müziği, daha sonraları iyice belirginleşecek olan yapılanmasını oluşturarak varlığını sürdürmüştür. Kırsal kesimde ve geniş halk kitleleri arasında "halk müziği" olarak; devlet kapısında ve orduda "nevbet" "nöbet" mehter müziği olarak; tekke ve tarikatlarda dinsel ya da "tasavvuf müziği" olarak; başta saray olmak üzere, kimi yöneticilerin ve ileri gelen ailelerin konaklarında "sanat/klasik müziği/müzik" türünde isimlendirilmiştir (Turan, 1990: 262).

Bu dönem Fars ve Arap kültürlerinin en belirgin olarak görüldüğü ve makamsal unsurların İslami çerçevede en yüksek seviyede kullanıldığı bir müzik dönemidir. İslami müziğin Türk müziği ile birlikte anıldığı bu dönem müziği, Büyük Selçukluların bir kolunun 1071 Malazgirt zaferi ile Anadolu topraklarına girişi ile Anadolu'nun da benimsediği bir müzik türü haline gelmiştir. Türklerin Anadolu'ya gelişi ile birlikte

yüzyıllardır Altaylardan gelen müzik geleneği ve bu müziğin taşıdığı bütün unsurlarda Anadolu'ya taşınmıştır.

Türklerin ilk önce Altaylarda sonra Orta Asya'da daha sonrada Anadolu'da sürdürdükleri yaşamlarında şüphesiz en renkli ve zengin kültür Anadolu kültürüdür. Anadolu coğrafyası, Orta Asya'dan taşınan kültürel kökler, Anadolu' da karşılaşılan Hitit, Hatti, Frig, Likya, Lidya, gibi uygarlıkların kültürel kökleri, İslamiyet'in kabulü sürecindeki Arap ve İran kültürel kökleri, hatta/ayrıca Helen ve Roma etkileri ile Selçuklu, Bizans, Osmanlı ve Cumhuriyet değerlerinin oluşturduğu kültürel köklerle uygarlıklar ve kültürler arası bir buluşma noktası olmuştur.

Zamanla Anadolu'nun zengin kültürü ile de etkileşime giren Türk müziği, Anadolu Selçukluları döneminde de İslami kimliğini korumuş ve aslında bir bakıma günümüze kadar etkisini sürdürmüştür. Bu dönemde müziğin himayesi saray çevresindedir. Sultanlığın ve beyliklerinin her birinde farklı müzikal oluşumlar dikkat çekmektedir. Devletin resmi müzik topluluklarına Tabılhane, yaptıkları dinletiye de nevbet denilmektedir. Türk beyliklerinin sancaklarının bağımsızlığı davul, boru ve sancak birlikteliği ile eşdeğerdir.

Ordusunun her an başında olan Selçuklu sultanları, cülus töreninden, Cuma namazına, hac alaylarından karşılamalara kadar saltanatlarının kudretinin göstergesi olan nevbet topluluğunu yanlarından eksik etmemişlerdir (Vural, 2013: 68).

Bu dönemde tabılhanelerden başka yine saray çevresinde fasıl müzisyenlerinin de olduğu görülmektedir. Bu açıdan fasıl müzisyenleri de devrin sivil müzik tarafını temsil etmektedir. Bunlardan başka halk ozanları kopuz eşliğinde şarkı söyleme geleneğini sürdürmüşlerdir. Fakat yine bu dönemde kopuzun yerine iki telli bağlama da kullanılmaya başlanmıştır.

Anadolu Selçukluları müzik kültürünün en büyük ögesi kuşkusuz tekke ve cami müziğidir. Bu devirde yaşamış Mevlana (1207-1273), Sultan Veled (1227-1312), Tabtuk Emre, Yunus Emre (1240-1320) ve Şeyyad Hamza hem düşünür hem de ayin kültüründe yaptıkları müzikal devrimlerle müzik kimliklerini bugüne kadar taşımış şahsiyetlerdir. Yine

bu dönemde Bektaşi ayinlerinin müzik kültürlerinin tekke kültüründe ayrıştığı bir dönemdir.

Selçuklular ile aynı dönemde Azerbaycan bölgesinde Türk müzik bilgini Urmiyeli Safiyüddün (1224-1294), Farabi'nin kendisinden 350 yıl önce bulduğu on yedi perdeli Türk müziği ses sistemini tekrar ele alarak kuramsal bir çerçevede ortaya koymuş ve "Kitab-ül Edvar" ile "Şerefiyyad Risalesi" adlı eserlerinde açıklamıştır. Urmiyeli Safiyüddün, yazdığı bu eserlerle Türk müziğini sistematik hale getiren İslam dünyasının ilk müzik kuramcılarından birisi, belki de en önemlisi olmuştur. O'nun sayesinde Türk müziği uluslararası bir üne kavuşmuş ve tanınmıştır.

Anadolu Selçukluların Türk müziği konusunda yaptıkları yaşattıkları şeyler bir bakıma Osmanlı döneminin öncülü niteliğindedir. Kuruluşu ile birlikte Osmanlı, Selçukluların hatta onlardan daha önceki bütün Türk toplumlarının bütün müzik geleneklerini devam ettirmiş özellikle Mevlevi müziği konusunda "Osmanlı Mevlevi Müziği" adlandırmasını alacak kadar bu mirası taşımıştır.

1.2. Osmanlı Dönemi Türk Müziği

Osmanlı dönemi Türk müziği, temelleri çok eskilere dayanan ve büyük bir müzik mirası üzerine inşa edilen bir dönemini kapsamaktadır. Altaylardan başlayıp pek çok başkalaşımla Türkler müziklerini Büyük Selçuklular'a kadar çok değerli bir halk kültürü mirası ve Farabi, İbn-Sinâ ve Urmiyeli Safiyüddün gibi büyük bilgin ve müzik adamları ile temellendirmişlerdir. Osmanlı işte tam bu noktada hayatına başlamış ve bu zenginliği olduğu gibi devralmıştır.

Osmanlı bu devralışı ile birlikte müziği bir üst noktaya taşımıştır taşımasına fakat müziğin gelişimi ile Osmanlı'nın iktisadi ve siyasi hayatı eş güdümlü gitmemiştir. 16.yüzyıla ait bize ulaşan pek fazla sayıda besteci veya eserler bulunmamasına karşın, en büyük isim ve eserlerin daha çok 18 ve 19. yüzyıllarda, yani çöküşün ilerlediği dönemlerde ortaya çıkmış olması bunun göstergesidir (Tanrıkorur, 2005: 33).

Tarihsel süreç içerisinde küçük bir beylik olarak kurulan Osmanlı ilkin müziği din içerisinde özümsemiştir. Zira Mevlevihaneler ve tekkelerde yapılan müzik bu dönemde en üst mertebede faaliyet göstermektedir. O döneme ilişkin günümüze kadar ulaşan yegâne eserlerin Mevlid ve Mevlevi ayini formlarında oluşu bunun açıkça göstergesidir.

Bu dönemde Orta Asya Türk medeniyetlerinde görülen halk musikisinde de 12 makam kavramı bulunmaktadır. "İslam Dünyası Musiki" kuramında "makam " sözcüğü Abdülkadir Meragi' ye kadar kullanılmamış olmasına rağmen süreç içerisinde makam anlamı veya yakın anlamlar taşıyan şedd, lahni, devir, nağme gibi sözcükler kullanılmıştır (Oransay, 1990: 56-58 akt: Sağlam, 2009: 5). Daha sonra makam sözcüğü tam kelime karşılığını 15. yy itibari ile bulmuştur.

15.yy İstanbul'un fethi şüphesiz diğer Müslüman toplumlardaki müzisyenler için İstanbul'u bir merkez haline getirmiştir. Türklerden başka Yahudiler ve Ermenilerde müziğin merkezini hep İstanbul'a koymuşlardır. Merkezi İstanbul olan Osmanlı müziği ise bu çok uluslu toplumsal ve kültürel yapının bir ürünü olarak gelişmiştir… Çeşitli dini ve etnik cemaatlerden oluşan Osmanlı toplumunda değişik kültürler yan yana yaşamaktadır… Her cemaat dini musikisini kendi ibadet yerinde, yerel müziğini bir folklor ürünü olarak görenler ise müziklerini kendi gelenek ve görenekleri içerisinde yaşatmıştır (Aksoy, 2008: 36).

Saray bünyesinde var olan müziğin, Mevlevi kültüründen beslendiği ve Mevlevi geleneğinden gelen müzik âlimleri tarafından oluşturulup geliştirildiği dolayısıyla tasavvuf musikisinin etkisine girdiği görülmektedir. Zira II. Bayezid'in sanat için yaptığı şeyler devre damgasını vurmuş, tedavi alanında bile müziğe yer vermesi dünya tarihinde ciddi bir yer edinmiştir. İstanbul'un ilk Mevlevi dergâhı Kule kapısı (Galata) Mevlevihane'si de O'nun döneminde kurulmuştur (Tanrıkorur, 2005: 36). Daha sonra Kanuni'de bu geleneği sürdürmüş ve sarayın, kökü dergâh olan musikiyi korumasını devam ettirmiştir. Yine bu dönemde sarayda bulunan müzik âlimlerinin halktan kopuk kişiler olduğu ve halkın müzik anlayışının dışında bir anlayış ile dönemin müziğini geliştirdikleri düşünülmektedir. Ancak saray da bulunan müzik âlimleri halkın içinden kişilerdir. Söz konusu âlimler sarayda oldukları için üstad müzikçiler değil, üstad müzikçiler oldukları için saraydadırlar.

IV. Murad ve IV. Mehmed dönemlerine gelindiğinde, müzik adına Osmanlı'daki en verimli ortam sağlanmıştır. Itri, Hafız Post, Taşçızade Receb Çelebi ve Ali Ufki gibi çok büyük bestekâr ve kuramcılar hep bu dönemde yetişmişlerdir. Özellikle bu dönemde Ali Ufki, asıl adıyla Alberto Bobowsky nota koleksiyonculuğunda tarihte ilklerden olmuş 1664 yayınladığı Mecmua-i Saz ü Söz eserinde 15. yüzyıldan kendisine kadar olan pek çok eseri notalayarak tarihe geçmiştir. Bir önceki cümleden de anlaşılacağı üzere Ufki Türk müzik tarihinde ilk defa batı notasını kullanan müzik âlimidir. Batı notasının kullanımını dönemin şartlarına uyarlayarak eserleri sağdan sola yazmıştır.

Ufki'nin ardından Türk müziğini batı notası ile tespit etme yaklaşımı son yüzyıla kadar terk edilmiştir. Ufki'nin ardından Romen Dimitri Kantemir (1673–1723) daha önce var olan ebced müzik yazısını geliştirerek 355 kadar eserin günümüze ulaşmasını sağlamış, Türk müziği tarihi ve kuramına yönelik büyük hizmetler yapmıştır (Tura, 2001: 683).

III. Ahmed dönemine gelindiğinde, batıda Fransız ihtilalinin getirdiği çok güçlü bir değişim ve devrim süreci boy göstermiştir. Bütün dünyayı etkileyen bu hareket şüphesiz Osmanlı'yı da etkilemiştir. Osmanlı'da "Lale Devri" diye nitelen dönemde, topraklarını genişletmeyi bırakıp artık kendi içine yönelen bir Osmanlı portresi karşımıza çıkmaktadır. Kültür-sanat kurumlarının her alanında olduğu gibi müzikte de "Lale Devri" çok önemli bir dönemdir. Bu dönemde padişah lale bahçelerinde halkla iç içe yaptığı törenlerde halk müziğine de yer vermiş böylece halk müziğinin de bu dönemde daha çok dinlenmesine ön ayak olmuştur. Bu anlamda halk müziği ile sanat müziği kavramları bu dönemde bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır (Reinhard, 2007: 35).

Saraydaki müziğin en canlı olduğu dönem ise I. Mahmud ve III. Selim dönemleridir. Aynı zamanda besteci de olan I. Mahmud, saraydaki cariyelerden bir orkestra kurmuştur. Onun ölümünden sonra yerine geçen III. Osman, kadın müzisyenleri saraydan dışarı çıkarmışsa da, III. Selim bu oluşumu yeniden kurmuştur. III. Selim ney ve tanbur çalmış aynı zamanda Suzidilara, Şevk-i dil, Acembuselik ve Şevkitarab makamlarını bulmuş ayrıca bu makamlarda birçok Mevlevi ayini, peşrev, yürük semai ve saz semaileri bestelemiştir (Budak, 2006: 60).

Tanburi İshak, Şakir Ağa ve bugün bile hala çok iyi tanınan Hamamizade Dede Efendi bu dönemde yaşamış ve Türk müziği adına çok önemli eserlere imza atmışlardır. Bu şahıslar II. Mahmud zamanına kadar sarayda yaşamaya devam etmişlerse de özlerinde yine dergâh kültürü ve tasavvuf bulunmaktadır. Bu anlamda söylenebilir ki Osmanlı'da Müslüman olmayan müzisyenler dışında Müslüman olan bütün önemli müzik insanları bir dergâha/Mevlevihane'ye bağlı olarak hayatlarını sürdürmüşlerdir. Bu noktada akıllara günümüz yazarları olan Behar, Aksoy ve Sağlam gibi müzik adamlarının "Osmanlı/Türk Mevlevi Musikisi" şeklindeki tanımlaması gelmektedir.

Sağlam Osmanlı/Mevlevi müziğinin 15. yüzyılda başlayarak Dede Efendi'nin 19.yüyzılda batı hayranlığının arttığı bir dönemde saraydan ayrılması ile son bulduğunu ve bugün de söylenen "Türk Sanat Müziği" kavramının kullanılmaya başladığını belirtmiştir (2009: 9).

Ancak günümüzde var olan Türk müziği dağarının büyük bir bölümünün söz konusu döneme ait olması, dağarı oluşturan bestecilerin birçoğunun kökeninin Mevlevihaneler olması ve günümüz Türk müziğinin temellerinin bu dönemde oluşturulmuş olması "Osmanlı/Türk Mevlevi Musikisi" adlandırılmasının kapsayıcılığı ve doğru bir adlandırma olduğunu ortaya koymaktadır.

19.yüzyıla gelindiğinde Osmanlı'nın her anlamda başkalaşım ve değişim gösterdiği bir yüzyıl karşımıza çıkmaktadır. Çoğu Türk müziği tarihçisi bu dönemi Türk müziğinde bir gerileme dönemi olarak adlandırmıştır. Bu dönem batının gerisinde kalan ve kapılarını mecburen batıya doğru açmak zorunda kalan sultanların dönemidir. Bu batılılaşma sürecinin ülkeye getirdiği opera, tiyatro ve batılı orkestralar ilgi odağı haline gelmiş Türk müziği saray korumasından çıkarılmıştır.

Bu dönemde faslın yerine koronun daha çok tercih edilmesi, peşrevlerin bütün olarak icra edilmemesi, eğitimde Türk müziğine yer verilmemesi, Gazel'in yok olmaya başlaması, Taksimlerin müziğin sonuna atılması ve bunlar içinde en önemli olarak görülen Kudûm'ün devreden çıkarılması bu gerilemenin alametleri olarak görülmektedir (Tanrıkorur, 2005: 43).

Fakat bu dönemde, günümüze kadar Türk müziğini çok ileri seviyelere taşımış besteci ve icracılar da yetişmiştir. Zekai Dede, Tanburi Ali Efendi, Hacı Arif Bey ve Tanburi Cemil Bey bu müzisyenlere en güzel örneklerdir. Bu müzisyenlerin yetiştirdiği öğrenciler ise yakın tarihimize kadar Türk müziğinde üstat olarak kabul edilmiş ve eserleri günümüzün en gözde klasik eserleri arasında yerlerini almıştır.

Günümüzde neredeyse bütün Türk müziği eğitim kurumlarında kullanılan sistem de yine bu dönemde karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde Sadeddin Arel (1880-1955), Suphi Ezgi (1869-1962), ve fizikçi Murat Uzdilek[2] bu sistemin kurucusu olmuşlardır. Arel, Ezgi ve Uzdilek yaptıkları bu çalışmada bir sekizliyi eşit olmayan 24 aralığa bölerek 24 perdeli yeni bir sistem mantığı geliştirmişler ve belli bir çerçevede ses sistemini oturtmaya çalışmışlardır. Bu sistem birçok müzik kuramcısı tarafından çeşitli yönleri ile eleştirilmesine rağmen mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda en yaygın olarak öğretilen, besteci ve icracıların en yaygın olarak kullandığı ses sistemi olarak güncelliğini korumaktadır. Osmanlı'da müzik görüldüğü üzere özellikle İslamiyet çatısı altında padişahların ve elit kesimin koruması çerçevesinde gelişmiştir. Bir anlamda günümüze kadar ulaşan eserlerin büyük çoğunluğunun halktan uzak yapıtlar olduğu hatta sarayda kullanılan enstrümanların halk arasında tanınmadığına dair bile yorumların yapıldığı bilinmektedir. Halkın müziği yine Orta Asya eksenli enstrümanlar çerçevesinde yoluna bugüne kadar devam etmiştir. Fakat konunun başında da ifade edildiği gibi askeri müzik kültürü her ne kadar sultanların egemenlikleri ve güçleriyle bir anılsa da hep halkla iç içe olmuştur.

Bu anlamda Osmanlı müziği denince "mehter" şüphesiz bütün bu anlatılanlardan ayrı değerlendirilmesi gereken büyük bir müzik oluşumudur. Daha önce de vurgulandığı gibi askeri müzik Türk toplumu ile iç içe geçmiş bir biçimdir. Bu anlamda "Tuğ" ile başlayıp "Nevbete" dönüşen, sultanlarla birlikte hareket eden, iktidarın ve gücün simgesi haline dönüşen bu topluluklar Osmanlı'nın Selçuklulardan aldığı beylik için yapılan törende de kendisine yer bulmuştur.

---

[2] "Uzdilek" soyadı Türkiye'nin Müziği (Cilt 1) adlı kaynakta "Özdilek" olarak verilmiştir. Kaynaklar bağlamında yapılan araştırmada "Uzdilek" soyadının daha yaygın kullanıldığı görülmüştür. Bu doğrultuda çalışmada "Uzdilek" soyadına yer verilmiştir. (Bkz. Türkiye'nin Müziği (Cilt 1) Kurt-Ursula Reinhard, 2007: 46)

“Osmanlı mehter örgütü I. Murat zamanında (1360-1389) yeniçeri birliklerinin kurulmasıyla gelişmiştir. Bu musiki takımı, yeniçerilere yardımcı nitelikte bir askeri kurum haline gelmiş, Osmanlı sultanlarının soyuyla özdeşleşmiştir” (Judetz, 2007: 60). Mehter çalıcıları hep devşirme bir yöntemle işe alınmışlardır. Repertuarlarını meşk geleneği ile kulaktan kulağa usta çırak ilişkisi ile geliştirmişlerdir. Bu anlamda Mevlevi geleneklerinden de oldukça etkilenmişlerdir. Yeniçeri ocağına bağlı olan bu kuruluş zamanla yeniçeriden bağımsız bir yapıya bürünmüştür.

Mehter, savaşlarda en önde düşmana korku salan, askerlere ise bir cihat hissi uyandıran hem savaşçı hem de manevi bir güç kaynağıdır. Devrin ulemasının, müzik karşıtı bir tavırda olduğu bir ortamda mehtere ses çıkarmayışı hatta destekleyişi de hep bu manevi cihat havasının ve mehterin tüm insanlık için icra yapıyor olmasının bir sonucudur. Mehterin namaz vakitlerinde halkı namaza davet etmesi de mehteri ayrıca halkın bir parçası haline dönüştürmüş İslam-müzik sentezinde halkın gözünde hep en yukarılarda kendisine yer bulmuştur.

Mehter, savaşlar dışında düğünlerde ve şenliklerde halk için toplu icralar da yapmış meydanlarda fasıl dinletileri sunmuştur. Evliya çelebi mehterin meydanlarda peşrevler, saz semaileri gibi saz musikisi eserleri icra ettiğine dair bilgiler vermiştir. Ayrıca bu icracıların halka bir müzik eğitimi vazifesi gördüğüne değinmiştir (Gedikli, 1999: 134).

Mehter repertuarına dair günümüze kadar ulaşan çok fazla eser olmamakla birlikte Kantemir sayesinde her şeye rağmen bilinen mehter eserleri mevcuttur. Bu eserler incelendiğinde özde yine makamın olduğu görülmekte, bu makam unsurları halk müziği esintilerini de barındırmaktadır. “Mehter musikisi başka musiki türlerinden farklı olarak, herkes için icra edilen ve toplumun çok geniş bir kesimince dinlenen bir musikiydi. Halk musikisi hep Anadolu’da Rumeli’de, hatta belki imparatorluğun başka bölgelerinde yaşan köylü halk için yaratılmış, köylü halka götürülmüştür. Klasik musiki diye tanımlanan incesaz musikisi ise sarayların, konakların duvarları arasında yankılanmış, musikiden anlayanlardan, musiki tutkunlarından, üst sınıf insanlardan oluşan seçkinlerin zevkine seslenmiştir” (Judetz, 2007: 56).

Mehterin savaşlarda edindiği ihtişamlı rol ise o dönemde Türk müziğinin batıdaki karşılığı olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha sonrada değinileceği üzere mehter batıda hem korkulan hem de kimi zaman örnek alınarak taklit dahi edilmeye çalışılan Türk müziğinin en görkemli oluşumudur. Mehterhane, yeniçerilerin tarih sahnesinden silinmeleri ile birlikte son bulmuştur. Daha sonra ordularda kullanılmak üzere yine mehter küçük yapılar şeklinde kullanılmaya çalışılsa da modern ordunun ihtiyaçlarına karşılık verememiş ve yerini batılı bandoya bırakmıştır. Fakat bir takım oluşumlarla varlığını bugüne kadar sürdürmüştür.

Mehterhane çalıcılarını yetiştiriş şekli ile de bir musiki okulu mahiyeti edinmiştir. Bu noktadan bakıldığında musiki okulu yapısında işlevi olan başka oluşumlarda vardır. Bunların şüphesiz en büyüğü Mevlevihanelerdir. Türk-İslam kültürünün en büyük önderlerinden Mevlana Cellaledin-i Rumi'nin fikirleri çerçevesinde oluşan sema kültürü ilk gününden Osmanlı'nın son dönemine kadar etkili olmuştur.

Temeli Hoca Ahmet Yesevi'ye dayanan Sultan Veled ve Mevlana'nın tasavvufi fikirleriyle ve ibadet biçimini sistemleştiren Mevlevilik, çeşitli derslerin yanı sıra ciddi bir musiki eğitim veren dergâhlar ve semahaneleriyle Osmanlı musikisinin gelişmesinde ve yayılmasında önemli roller almıştır. Mevlevi musikisi Mevlevi ayini adı verilen âyinhan-mıtrıb-semazen (ses-saz-raks) üçlüsü tarafından icra edilmektedir. Önceleri ney, kudüm ve rebapla icra edilen musiki zamanla Türk musikisinin tüm çalgıları ile icra edilmeye başlanılmıştır. III. Selim ve II. Mahmud gibi Mevlevi padişahları ile daha önceki yy.larda sadece 13 olan Mevlevi ayinleri sadece 19.yy.da 42 tane bestelenmiştir (Tanrıkorur, 2005: 27-30).

Müzik konusunda eğitim veren bir diğer kurumda Enderun'dur. 13. yy. sonlarına doğru kurulan Osmanlı Devleti ile birlikte eğitim "laik enstitüler" olarak nitelendirilen Enderun okullarında (Saray okullarında) yürütülmeye başlanmıştır (Kaya, 1974;64). Kuruluş fikrinin çoğunlukla II. Mahmud tarafından uygulamaya konulduğu ileri sürülen Enderun okullarının programlarında yürütülen diğer derslerin yanı sıra müzik derslerine de yer verildiği bilinmektedir.

Enderun'un kurulması ile musiki dersleri eski adı Büyük Oda yeni adı Seferli Odası denilen bölümlerde yapılmıştır. Topkapı Sarayında yapılan düzenleme ile Seferli Odalarda

yapılan müzik eğitimi Ali Ufkî'nin musiki odası olarak tanımladığı meşkhane denilen yerlerde yapılmaya başlanmıştır. Okulun öğretim kadrosunu oluşturan kimseler saray dışında yetişmiş ve üne kavuşan kişilerden seçilebildiği gibi Enderun'dan yetişmiş hocalar da olabilmiştir. Hocalar haftanın belirli günlerinde ders vermek üzere saraya gelmişlerdir. Musiki dersi verecek tanınmış sanatkârların musikinin teorik ve uygulama yönlerini iyi bilmelerine dikkat edilmiş, bunlara "Muallimin-i Enderun-i Hümayun" adı verilmiştir. (Özalp, 2000: 26)

Enderun'da Musiki öğretimi titizlikle yapılmıştır. Bu sanata yatkın gençler belirlendikten sonra saz ve ses sanatkârı olmak üzere her biri bir ustanın yanına çırak olarak verilmiştir. Haremde musiki eğitimi görecek cariyelerin eğitimi ise daha değişik şekillerde yapılmıştır. Öğretmenler hem saray içinden hem saray dışından seçilmiş haftanın belirli günlerinde harem meşkhanesinde tanbur, santur, çenk, kemençe, lavta gibi sazlar öğretmişlerdir. Keman ve kanun gibi sazların öğretilmesi ise XVIII. yüzyıldan sonra başlanmıştır. Ses sanatkârı olacak cariyelere ise güzel sesli ve bilgili hanendeler ders vermiştir (Özalp, 2000: 30).

Enderun ve Mevlevihanelerden başka cami musikisinin de Osmanlı'da etkili olduğu görülmektedir. Cami musikisinde kullanılan Ezan, Salat, Salat-ı Ümmiye, Tekbir, Mahfil Sürmesi, Tesbih, Miraciye, Mevlid, Tevşih, Münacat, Temcid ve Tehlil formları Osmanlı musikisinde çok büyük yer edinmişlerdir (Özer, 1995: 17).

Bütün bu kurumsal yapıların yanında Osmanlılarda evler, cemiyetler ve çeşitli korolarda toplu musiki icraları yapılmış ve özel müzik dersleri verilmiştir (Yıldırım, 2011: 137) "Osmanlı İmparatorluğunda musiki hocalarının evde ders verme geleneği, saray cariyelerinin müzik hocalarının evlerine derse gönderildiği hocalarla başlamıştır. Gerek erkek, gerek kız çocukların musiki eğitimi için Enderun'da sadece saraydan değil, dışarıdan hocalar da görevlendirilmiştir. 17. Yüzyıldan sonra kız öğrenciler, öğrenimi zor ve uzun süre alacak sazlarla büyük formda sözlü eserlerin meşki için hocaların evlerine gönderilmeye başlanmıştır" (Tanrıkorur, 2005: 23).

Özellikle bu durum, Osmanlı'da müzik eğitimi veren Mehterhane, Enderun ve Mevlevihanelerin kapatılmasıyla, müzik eğitimi açısından bir zorunluluk haline gelmiştir.

Özel müzik dersleri veren yerlerin sayısı zamanla giderek artmış ve bu mekânlar giderek derneklere dönüşmüştür (Yıldırım, 2011: 137).

1.3. Çokseslilik ve On Dokuzuncu Yüzyıl Batı Müziği

Çokseslilik kelime itibari ile anlamı karıştırılan bir kavramdır. Çokseslilik "birden fazla çalgının veya sesin bir araya gelmesi ve ortak bir müzik ya da gelişi güzel bir ses birlikteliğini bir araya getirmeleri kesinlikle değildir. "Çokseslilik" kelimenin özü itibari ile bir çokluk belirtse de burada kastedilen birden fazla ezginin belirli kurallar dâhilinde uyumlu bir birliktelikle seslendirilmesidir.

Çoksesliliğin ortaya çıkışı ve yayılması Hristiyan Avrupa kültürüne bağlıdır. İlk örnekleri Milattan Önce yedinci yüzyıla kadar dayansa da, çoksesliliğin Hristiyanların ayin kültürünün içine girmesiyle dinsel bir kimlik kazanarak kuramsallaşmıştır. Özellikle Katolik kilisesi çoksesliliğin gelişiminde çok büyük pay sahibi olup hâlâ bu müziğin ev sahibidir.

Çokseslilik, kilisenin kullandığı ilahilerin ana melodilerine karşı başka bir sesin tutulması ya da başka bir melodinin sekizli beşli dörtlü aralıklarla oluşturulması yöntemiyle ilk kez karşımıza "organum" ile çıkmıştır. Burada bahsi edilen ana melodi latince "cantus firmus" adını almaktadır. Organum adı verilen bu tarzda insan sesi ya da ses çıkaran diğer bütün elamanların "organ" olarak adlandırılması görülmektedir (Fuller, 1981: 62).

Paralel harekete ek olarak, bu tekniklerde, yavaş yavaş, önce eğri, sonra ters hareketin kullanılmasıyla, önemli bir gelişme sağlanmış, taklit tekniğinden yararlanmaya başlanmasıyla gelişmeler daha da hızlanmıştır. On üçüncü ve on dördüncü yüzyıllarda müziğin ölçümü ve yazımı konularında ortaya konan buluşlar, bestecilere pek çok yeni olanak sağlamıştır. "Contrapunctum" adıyla anılan ve nokta ya da noktayı andıran biçimlerde imlerle yazılmış bir ezgiye karşılık başka bir nokta, notaya karşılık başka bir nota konmasıyla oluşturulan çokseslilik, son derece yoğun, karmaşık, ince hesaplara, oyunlara yer veren bir kontrpuan tekniğinin ortaya çıkmasına yol açmıştır (Tura, 1998: 1).

Ezgiye karşı ezginin birbirlerine karşılıklı olarak etkileşimleri ve zenginleşmeleri şeklinde yol kat eden çokseslilik beraberinde yeni kuralları da getirmiştir. Her farklı ses ve her farklı tını teoriye yeni kuralını eklemiştir. Ortaya çıkan yapının uyumsuz duyulduğu her nokta için bir yöntem belirlenmiş ve yatay dikey ilişki bir düzene bağlanmıştır. Bu düzün bugün ki hali ile "armoni" denilen dalında ortaya çıkmasını sağlamıştır (Schenker, 1954: 33).

Bugün "geleneksel armoni" olarak nitelenen ve özellikle klasik çağ ile romantik çağda egemen olan çokseslendirme yönteminin ilk örnekleri barok çağın başlangıcı sayılan 1600 yıllarına rastlamaktadır. Rönesans ve barok çağın en önemli çokseslendirme yöntemi olan "kontrapuntdaki "yatay çokseslilik" örgüsüne karşıt olarak aynı anda tınlayan seslerin "dikey" ilişkisine dayanan armonik çokseslendirme, bütün barok çağ boyunca kontrapuntla yan yana (kimi zaman iç içe) kullanılmış olmasına karşın, kullanılan yöntemin teknik yanı ile ilgili yazılı açıklamalar ilk kez 1722 yılında J.P.Rameau tarafından yapılmış, konunun teknik yanını ifade eden "armoni bilgisi" terimi de ilk kez G.A.Sorge'nin "Armonik Özet ya da Armoni Bilgisi" (Conpendium harmonicum oder… Lehre von de Harmonie, 1760) başlıklı kitabında kullanılmıştır[3] (Cangal, 2002: 13).

Armoni bilgisi ile ilgili kurallar üzerine J.P.Rameau'nun yazmış olduğu temel kurallar, o tarihten itibaren çağın moda müzik akımları çerçevesinde pek çok değişiklik göstermiştir. J.S. Bach ve G.F. Handel ile iyice kuramsallaşan çokseslilik şüphesiz on sekizinci yüzyılda ve on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında altın çağını yaşamıştır. Ayrıca bu dönemde geleceğin armonik unsurlarına çağının ilerisinde örnekler veren diğer bir besteci de D.Scarlatti'dir. Scarlatti'nin eserlerindeki akıl almaz kuralcılığın kontrpuan üzerindeki etkisi günümüzü kadar etkilemiştir. Özellikle bu dönemde kullanılan kontrpuan yazısı notaların birbiri ile uyumunun en sistematik şeklidir (Sachs, 1965: 172).

Armoninin ve mükemmel ses uyumunun tarihte bilinen en ünlü bestecilerinin hep bu altın çağda yaşadığını söylemek yanlış olmayacaktır. W.A.Mozart, L. W.Beethoven, J. Haydn ve F.Schubert sadece içinde bulundukları yüzyılın değil çağımızın bile en ünlü bestecileridir. Her ne kadar kendi devirlerinde hak ettikleri ünü ve saygıyı kazanmasalar da

[3] Söz konusu armonileme yaklaşımına üçlüsel armoni ya da üçlü sistem armoni şeklinde tanımlamalar da yapılmıştır.

çokseslilik adına çok büyük bir mirasın sahipleridirler. Çokseslilik bu çağda kilise müziği olarak yine anılsa da din dışı müziklerde de büyük yapıtlar yazılmıştır. İlkin kilisede org ve çembola için makul görünen çokseslilik, çalgı çeşitlerinin de artması ile en görkemli halini almıştır. Yeni müzik türleri de bu çeşitlilikle ortaya çıkmıştır (Bent, 1994: 76).

İnsan sesinin kullanımı kilise kültüründen beri çoksesliliğin bir parçası olmuştur. Fakat özellikle opera on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıl çoksesliliğinde çok ciddi bir yer edinmiştir. Fransız Operası ve İtalyan Operası bu yüzyıllarda zirvededir.

Osmanlı'da batı müziğinin 1826 itibari ile kurumsallaştığı düşünüldüğünde batıda müzik akımları çerçevesinde tam olarak "Romantik" dönemin başına geldiği görülmektedir. Franz Shubert'in 1828 yılında ölmesi ve yeni bir dönemin başlayacak olması bunun açıkça göstergesidir. Bu anlamda on dokuzuncu yüzyıl ve "Romantizm" Osmanlı'nın batıdan hangi çerçevede etkilendiğinin ortaya konulması açısından çok önemli bir süreçtir.

On dokuzuncu yüzyıl yukarıda da değinildiği gibi Romantik dönemin hüküm sürdüğü ve bilindik armoni anlayışlarının hepten değişmeye başladığı bir yüzyıldır. Rossini operalarından A.Schonberg'in ton dışı yapıtlarına kadar uzanan bu ilginç dönemin ilk yıllarına Fransız Operası hâkimdir. Gürültülü korolar, gösterişli marşlar, büyümüş orkestralar ve karmaşık müzik temalarının olduğu Fransız Operası bir diğer adı ile "Grand Opera"dır. Kontrpuan yapısının kaybolmaya başladığı görülen bu dönemde çoksesliliğin kelime itibari ile de "çok fazla seslilik" şeklinde de tanımlanabileceği bir gerçektir (Dahlhaus, 1984: 4).

Grand Opera tarzından sonra ilerleyen yıllarda İtalya'nın opera sanatında daha fazla söz sahibi olduğu bir döneme girilmektedir. Bu dönemde Rossini, Bellini ve Gaetano Donizetti'nin en ünlü yapıtları sergilenmektedir. Yine bu dönemde operanın yanında çalgı müziği konusunda çok önemli yapıtlar ortaya koyan Mendelssohn, Berlioz, Schumann ve Chopin'in varlığı dönemin çoksesliliğine yenilik getirmiştir. Özellikle Chopin'in piyano yapıtları kontrpuan yapısından uzak bir çoksesliliğin kapılarını aralamıştır.

On dokuzuncu yüzyılın müzik tarihine bir önemli katkısı da oda müziği kavramının bu dönem ortaya çıkmasıdır. Salon müziği diye de adlandırılan bu tür Türkçemize oda

müziği şeklinde yansımıştır. Çoksesliliğin kilise dışında gelişen en önemli türlerindendir. Pek çok bestecinin örnek verdiği bu tür dönemin elit tabakasının buluştuğu az katılımlı toplantılar, eğlenceler ve yemeklerden sonra insanlara bir dinleti yapmak bağlamında yazılmış daha popülist eserlerden oluşmaktadır. Diğer bir tanımla özel topluluklar için yazılmış özel eserlerin oluşturduğu bir türdür.

Wagner'in başını çektiği, çoksesliliği bilindik armoni akımlarından uzaklaştıran, ton yapısının sürekli değişkenlik gösterdiği, daha hoyrat, köşeli ve kavgacı müzik yapısı Romantik dönemin şüphesiz en ilginç evresidir. Bu dönemde Strauss, Brahms, Verdi ve Liszt gibi hoyratlıktan uzak, daha geçmişin mirasına yönelik besteler yapan bestecilerin var olmasına rağmen Mahler, Debussy ve Ravel gibi "izlenimcilik" akımını benimsemiş besteciler de romantizm akımı çerçevesinde değerlendirilmektedir.

Evrensel müzik akımları içinde, çeşitli çokseslilik uygulamaları denenmiş ve denenmektedir. Denenen bu tarzların en başında atonal müzik yani yukarıda anlatılan bütün armonik ve kontrpuan adına yapılan tanımların dışında kalan tür gelmektedir. Her ne kadar günümüzde rağbet gören bu akımın çağdaş Türk müziğine etki ettiği varsayılsa da Çağdaş Türk müziğinin tonal armoni çerçevesinde geliştiğini söylemek mümkündür.

İleride değinileceği üzere Naum Tiyatrosu ile ilk önce Fransız Operası daha sonra İtalyan Operasının hâkim olduğu bir kurumla başlayan müzikte batılılaşma, çoksesli müzik açısından batının romantizmi ile eş güdümlü gitmiştir. Türk müziğinin batı ile iştigali ve Türk müziğindeki batı etkisi ise daha sonra irdelenecektir. Fakat burada söylenebilecek olan şey on dokuzuncu yüzyıldaki Türk müziğinde çoksesliliğin Wagner'in armonisinden çok romantizmin ilk dönemlerinden pay aldığı dolayısı ile daha klasik bir armonileme ile gerçekleştirildiği[4] hatta kendi döneminden daha geriye dönük yaklaşımlar çerçevesinde şekillendiğidir.

[4] Burada kastedilen klasik armonileme yaklaşımı üçlüsel armoni diye tabir edilen klasik ve erken romantik dönem müzik akımlarında görülen yaklaşımdır.

1.4. Türk ve Batı Müziği Etkileşim Süreci

Türk-batı ilişkisi kökleri çok eskiye dayanan bir etkileşim sürecidir. Bu etkileşim çoğunlukla savaş ortamlarında kendini göstermişse de, yayılımcı politikaların etkisiyle de varlığını sürdürmüştür. Bu noktada zorunlu bir etkileşimin olduğunu söylemekte yanlış olmayacaktır. Müzik de kültür ürünü olması sebebiyle böyle bir ortamda diğer kültürlerden payına düşeni almıştır. Çalgılar, ezgiler, sözler bu etkileşimin sonucu birbirlerinin içerisine girmişlerdir. Bu süreci Türk müziğinin batı müziği üzerindeki etkisi ve batı müziğinin Türk müziği üzerindeki etkisi /başlıkları altında ele almakta fayda vardır.

1.4.1. Türk Müziğinin Batı Müziği Üzerindeki Etkisi

Osmanlının altı asırlık hâkimiyeti şüphesiz tüm dünyada Türkleri hem korkulan hem imrenilen bir konuma getirmiştir. Müzik de dâhil olmak üzere Osmanlı'nın kültürel bütün unsurları taklit edilmeye çalışılmış, özellikle mehter müziği Almanya ve Rusya'da bir akım haline gelmiştir. Mehterin Avrupa'daki bu ününün Alman ve Macar kaynaklarınca incelendiği görülmektedir.

17. yüzyılda yaşamış Samuel Schweigger, Daniel Speer ve Istvan Gyongyösi'nin Türk musikisi hakkında verdiği bilgiler önemlidir. Buna göre; "8 Haziran 1665'te Viyana'ya giden bir Türk alayı bir ay kadar burada kalmış ve çeşitli konserler vermiştir. Bu sırada devletin başında İmparator Leopold I'in bulunması önemli bir olaydır. Çünkü bu kişi aynı zamanda, iyi bir müzisyendir. Verilen bu konserlerde hem Türkler, hem de Avusturyalılar karşılıklı olarak birbirlerinin müziklerini dinleyerek, müzikal anlamda haklarında fikir sahibi olmuşlardır" (Güner, 2007: 55).

Rusya, Almanya ve Polonya kralları ise mehteri birebir taklit etme yöntemini seçmişlerdir. Ülkelerinde usta yeni çeri mehterine benzer mehterler oluşturmuşlar hatta bunları Osmanlı'nın elçilerine bile dinletmişlerdir. Ancak yapmaya çalıştıkları şeyler Türk müziğinden çok uzak ve niteliksiz icralardır. Bu durum kendi ülkelerinde kimi zaman çok

büyük tepkilere de neden olmuş, bu süreçten hastalık şeklinde söz eden kendi vatandaşları eleştirmenlere bile rastlanmıştır.

Bahsedilen bu etkileşimde öncü rol Osmanlı'nın Avrupa ile yapılan barış anlaşmaları çerçevesinde gerçekleştirilen elçi mübadeleleridir. Gerektiğinde çok sayıda insanla oluşturulan Osmanlı elçilik heyeti kadrosunda tam takım birde mehter yer almakta ve bu birliklerce gerek günler boyu devam eden yürüyüş sürecinde, gerek ulaşılması gereken kentte, düzenli icra seansları uygulanmıştır. Bu durum gidilen ülkede hemen her gün halkın mehteri dinlemesini ve öğrenmesini sağlamıştır (Altar, 1980: 6).

Judetz'in konu ile ilgili görüşleri şöyledir: "Osmanlı fetihleri sona erince, mehter kültürü Osmanlı sınırları dışına yayılmaya başladı. Avrupa'ya gönderilen ilk Osmanlı elçileri gittikleri ülkeye kendi musiki takımlarını da götürdüler. Avrupalılar imparatorluk mehterhanesinin haşmetine, debdebesine, alışılmadık kıyafetine hayran kaldılar. Lehistan kralı ile Romen voyvodası resmi askeri bandolarının yanında bir de Türk bandosu[5] kurdurdular. On sekizinci yüzyılın ilk yarısında mehterin sadası Batı ülkelerinin askeri bandolarına girerken, gene aynı dönemde baş gösteren doğu modasından alınan zevkin sonucu olarak, bir Türklük çeşnisi katmak amacıyla Türk üslupları güzel sanatlara yansıtıldı" (2007: 69).

Bu durum bazı Avrupalı besteciler tarafından Osmanlı müziğini kendi müziklerine dâhil etme gayretini de beraberinde getirmiştir. Bu konuda onlarca örnek bulunmasına karşın dünyaca ünlü müzisyenlerden Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart ve Ludwig van Beethoven bunlardan en ünlüleridir. Özellikle Mozart'ın mehterin ritmik temalarını barındırdığı "Rondo Alla Turca" sı bu konuya bilindik en güzel örnektir. Ayrıca Beethoven da Türk marşları bestelemiş, 9. Senfonisinin son bölümünde Türk havasını yansıtmaya çalışmış ve Atina Harabeleri isimli eserinde Türk motiflerini ön plana çıkarmıştır. Ayrıca Haydn'ın "Asker Senfonisi", Berlioz'un "Bir Türk Biçemi" adlı eserleri Türk müziği etkileşimlerine en güzel örneklerdir.

Mehterin takliti ve Türk temalarının eserlerde kullanılmasının dışında bir diğer etkileşimde mehter takımlarında kullanılan vurmalı çalgılardan davul ve zilin batı

[5] Burada bahsedilen Türk bandosu aslında mehterdir.

tarafından kendi bandolarında kullanılmasıdır. Bu kullanım sonucu davul ve vurmalı çalgılar bir parti olarak orkestra müziğinde yer almaya başlamıştır. Klasik senfoni orkestralarının ve günümüze gelen miraslarının değişmez bir çalgı grubuna dönüşmüşlerdir. Bu çalgıların Türklerden esinlenerek geliştirildiğine ve kullanıldığına ilişkin birçok kanıt bulunmaktadır. Bu kanıtlar gerek yazılı kaynaklarda, gerek vurma çalgıların grubuna verilen adlarda, gerek bestecilerin Türk müziğinden esinlenerek yazdığı eserlerde bu çalgıların işlevi ve karakterini yansıtan kullanımlara yer verilmesinde bulunabilir (Sağlam, 2001: 14).

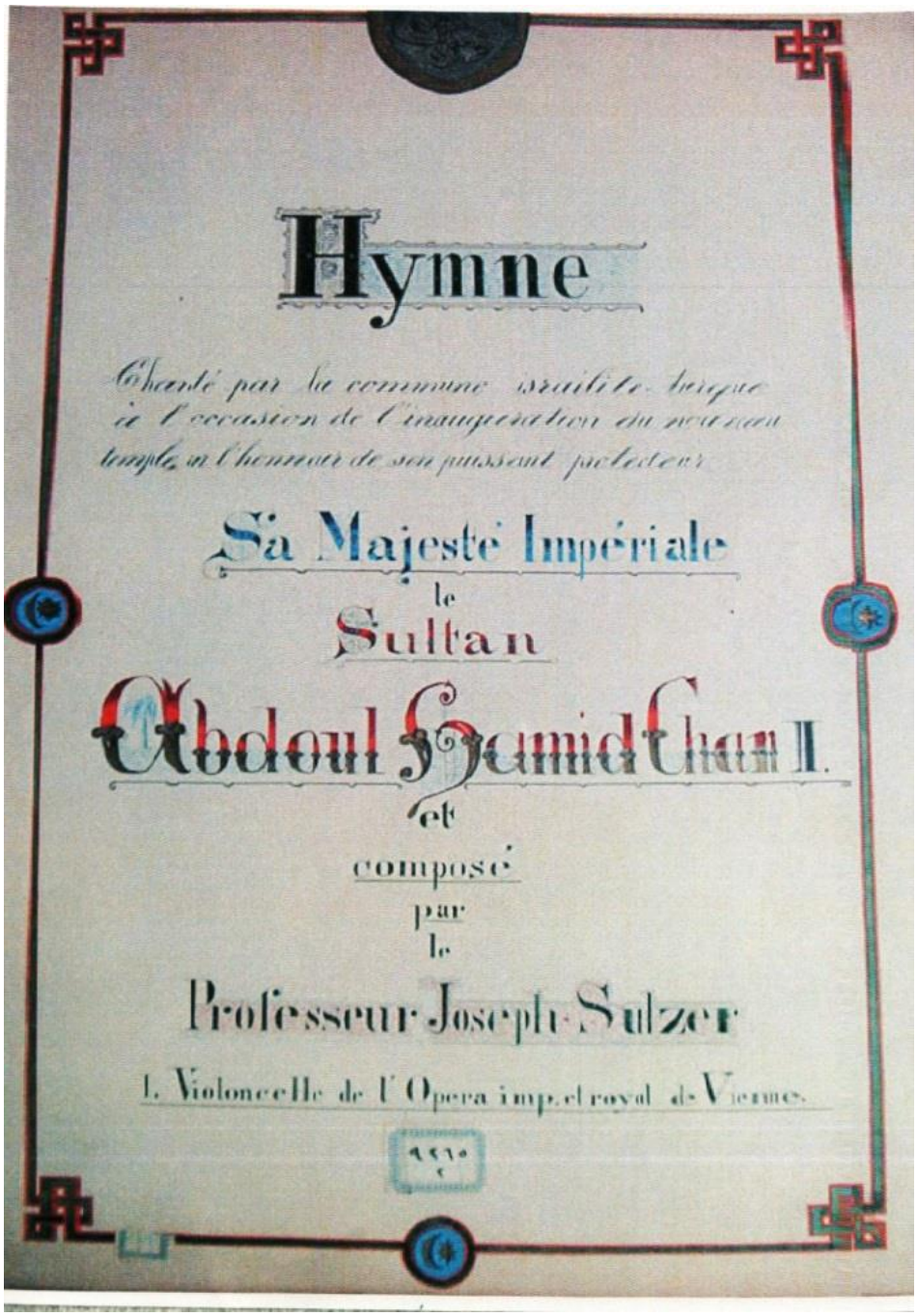
Bu etkileşimlerin ötesinde batılı bestecilerin hem kendilerini tanıtmak, kimi yerde hem de Osmanlının ihtişamına kapılarak padişahlara, saraya, diğer devlet büyüklerine vs. saygılarını ortaya koymak için besteler ithaf ettikleri görülmektedir. Aslında konunun maddi boyutu da olduğu, bu tarz beste yapan bestecilerin saraydan mutlak bir maddi karşılık buldukları da bilinmektedir. Bu eserlerin pek çoğu tamamen batı odaklı hiçbir Türk yapısı içermeyen eserlerdir. Kimi zamanda Türk motiflerinin işlenmeye çalışıldığı daha otantik eserlerin olduğu da bilinmektedir.

Altar bu konuda yapmış olduğu bir çalışmada 1686-1925 yılları arasında 120 kadar buna benzer eserin olduğunu dile getirmiştir. Bu eserler çoğunlukla opera ve bale olup eserlerin oluşumunda seyyahların gezi notları ve ressamların İstanbul'da yaptıkları gravürlerden yararlanılmıştır. Bunlardan en önemli dördü şöyledir;

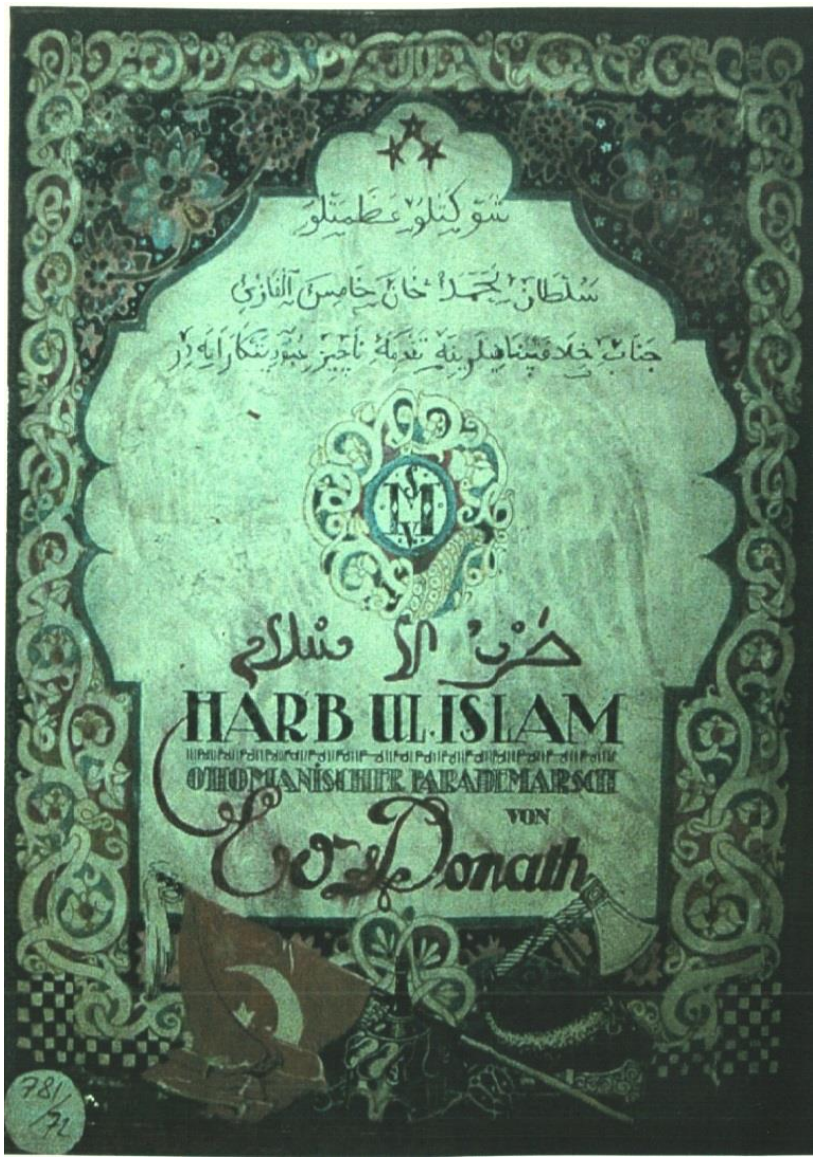
- J.W. Wanek: Kara Mustafa Operası, Hamburg 1686
- C.F. Pollarolo (1653-1723): İbrahim Sultano (Sultan İbrahim), Venedik 1692
- D.Purcell (1660-1717): İbrahim the Thirteenth Emperor of Turcs (Türklerin İmparatoru On Üçüncü İbrahim), Londra 1692
- R. Keiser (1674-1739): Mahometh II (II. Mehmet), Hamburg 1696 (1980: 13)

İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesi'nde yapılan incelemede ise III. Selim'den Vahdettin'e kadar pek çok padişaha hatta vezirlerine dahi eserlerin ithaf edildiği görülmektedir. Bu eserlerden birçoğu devrin padişahına övgüler yazan kapaklar, başlıklar

ve önsözler ile doludur. Pek çok milletten bestecinin yer aldığı bu nota arşivine örnek olması açısından bir eser kapağına yer verilmiştir.



Şekil 1 Prof.Joseph Sulzer'in II. Abdulhamid İçin Bestelediği Hymne'nin İç Kapağı



Şekil 2 Ed.Donah'ın V.Mehmed İçin Bestelediği Osmanlı Marşı

Örneği verilen Ed.Donah'a ait eserin kapağında padişahtan "şevketlü, azametlü" şeklinde övgüler sıralaması, Şekil 1'de verilen örnekte eserin padişahı öven sözlerden oluşması ve eserin bir İsrail-Türk komitesi tarafından basılmış olması söz konusu övgülere örnek olarak gösterilebilir. Bunlara benzer 200'e yakın eser İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesi'nde tespit edilmiş ve pek çoğunda bu tarz ithaf ve övgülerin olduğu görülmüştür.

Görüldüğü üzere Türkler her ne kadar batı müziği konusunda dışa kapalı bir görünüm sergilemiş olsalar da, batının padişahlara ve Türk kültürüne olan ilgisi son padişah

dönemine kadar kendisini göstermiştir. Bu ilgi şüphesiz bir süre sonra karşılığını bulmuş ve Türkler de batının dayanılmaz cazibesine kendilerini kaptırmışlardır.

1.4.2. Batı Müziğinin Türk Müziği Üzerindeki Etkisi

Sınırları üç kıtaya uzanmış dünya düzeninde önemli bir hükme sahip bir cihan imparatorluğunun bu karşılıklı etkileşimden pay aldığı da kaçınılmaz bir sonuçtur. Türk müziğinin batı müziğini etkileme süreci bilinçli bir politika sonucu gerçekleşmemiştir. Fakat batı müziğinin Türk müziğini etkilemesi hatta tüm yapıyı ve anlayışı değiştirmesi, III. Selim başta olmak üzere Osmanlı hanedanlarından bazılarının da desteklediği yenileşme hareketleri kapsamında bir siyaset unsuru olarak yürütülmüş ve gerçekleştirilmiştir. Sağlam bu değişim sürecini beş başlık altında toplamıştır:

1. Müzikte 3. Boyut olan çokseslilikle tanışma,
2. Batılı çalgıları tanıma/kullanma, notalama ve nota basımı,
3. Orkestra ve orkestrasyon bilincine varma, müzik eğitiminde kurumsallaşma,
4. Opera-bale ve tiyatro sanatlarını gerçekleştirme,
5. Türklerde yenilik ve değişim fikrinin simgesi olma (2001: 16).

Bu başlıklar incelendiğinde Osmanlı'nın çokseslikle tanışmasının tarihi çerçevesinin çizildiği görülmektedir. Kanuni ile başlayıp Cumhuriyet'e kadar olan bu süreçte rol sahibi olan şahıs ve kurumlarda bu kapsamda incelenmeye çalışılmıştır.

Osmanlı'ya gelen ilk batılı orkestranın Fransızlara ait olduğu bilinmektedir. 1543 yılında I. Francois, Kanuni Sultan Süleyman'ın şanına yakışır bir orkestrayı Osmanlı'ya göndermiş ve bu orkestra inanılmaz bir konukseverlik ile karşılanmıştır. Kanuni bu orkestranın 3 kez huzurunda konser vermesine müsaade etmiştir. Fakat daha sonra orkestranın var olan ordu düzenine zarar verebileceği kanısına vararak geri gönderilmesine karar vermiş, geri gönderilirken de büyük hediyelerle orkestra üyelerini onurlandırmıştır (Kösemihal, 1939: 49-50). Osmanlı için batı müziği ile ilk tanışmanın tam olarak bu olayla

gerçekleştiği net olmamakla birlikte tespit edilen ilk resmi hareketin bu olduğu değerlendirilmektedir.

Kanuni dönemindeki olaydan başka Evliya Çelebi ve daimi elçi Yirmi sekizinci Çelebi Mehmet'in Avrupa'daki çokseslilik izlenimleri de III. Selim'den önceki dönem konusunda bizleri fikir sahibi yapmaktadır. Bu izlenimlerde özellikle opera ve kullanılan çalgılar konusunda hayranlık duyulan ifadeler yer almaktadır.

Batı ile münasebetler çerçevesinde IV. Mehmed döneminde padişahın oğlunun sünneti ve kendi kızının düğünü için Vezir Köprülü Fazıl Ahmed Paşa, Viyana'dan bir orkestra istemiş fakat zaman darlığından bu talep gerçekleşmemiştir. III. Murad döneminde ise; İngiltere Kraliçesi padişaha bir org hediye etmiştir. Osmanlı protokolüne göre orgcunun padişaha sırtını dönmesi mümkün olmadığından bu da sorun yaratmıştır. Fakat "irade-yi seniyye"[6]ile padişah huzurunda org çalınabilmiştir (Kosal, 2001: 16).

Diğer hiçbir kaynakta rastlayamadığımız bir çarpıcı örneği de yine Kosal vermiştir. Buna göre 18.yüzyılın hemen başında Fransız Sefiri M.de Ferriol bir Mevlevi ayinini çok seslendirmiştir. Ferrol'un Johan Sebastian Bach'ın çağdaşı olması da düşündürücüdür (2001: 18). Buna göre kaynaklar anlamında yapılan değerlendirme doğrultusunda ilk çokseslendirmenin Ferrol'e ait olduğu ortaya çıkmaktadır.

Etkileşimler barış dönemleri dışında savaşlarda da kendisini göstermiştir. Buna örnek olarak Mahmut Ragıp Gazimihal, Avrupa'nın göbeğinde bozguna uğratılan düşman ordularından ele geçen yeni tip boruların Türk'ün eline geçtikçe mehterlerin bu çalgılar üzerinde yeteneklerini denemekten geri durmadıklarını belirtmiştir (1955:257). Ayrıca Evliya Çelebi'nin seyahatnamesinde askeri çalgıların ganimet olarak alındığına ilişkin bir tablo, Ciğerdelen Ovası'nda geçmektedir. Bu tabloda resmedildiğine göre, "kâfirlerin bütün savaş malzemelerinin yanında, trompete boruları[7], dankiyo[8] ve erganunları[9] da gazilere nasip olmuştur" (Kahraman, Dağlı, 2003: 428-436).

---

[6] Padişah emri
[7] Trompet
[8] Tulum
[9] Bir boru çeşidi.

Batı müziği ile bahsi geçen etkileşimler aslında Türk toplumunca çok kabul görmemiştir. Zaten kabul görmediği içinde benimsenmemiştir. Fakat bu benimsenmeme sadece Türkler için değil diğer yabancı Osmanlı vatandaşları için de geçerlidir. Buna en güzel örnek Gazimihal'in kitabında yer verdiği Fransız büyükelçisinin evinde verdiği konserleri izleyen İngiliz Elisabeth Vraven'in, müziği dinleyen Rumların verdikleri tepkiye ilişkin görüşleridir: "Her akşam, elçinin çalgıcıları bize konser veriyorlar. Elçi yalısının önündeki deniz bu konseri dinlemeğe üşüşen Rum kayıkları ile doluyor. Bu çalgıcıların hepsi Alman, M.De Choiseul'e Viyana'dan gönderilmiş. İtalyan ve Alman musikisinin en güzel parçalarını muvaffakiyetle çalışıyorlar. Pencerelerimizden taşan klarnet sesleri onları çekiyor, fakat birkaç dakika dinledikten sonra kafa silkerek beğenmiyorlar; sanki bizi yuhaya tutar gibi gürültülü, feci ahenklerine başlıyorlar… Ve yalının önünden uzaklaşıyorlar" (Gazimihal, 1939: 53).

Bu örnekten de anlaşıldığı gibi sanat da olsa, toplum tanımadığı bilmediği bir olguyu kabullenememiştir. Her ne kadar batı müziği özelikle Hristiyan kültürü ile örtüşse de Osmanlı'daki gayrimüslim tabaka bile bu müziği kolay kabullenmemiştir. Özellikle inanç konusunda kesin tabuları olan bir toplum için bu düşünüldüğünden çok daha zor başarılabilecek bir harekettir. Bu yüzden, gerek Müslüman gerekse de gayrimüslim halk kendine ait olmayan bir musikiyi merak etmişler ama benimseyememişlerdir

Görüldüğü üzere 16. yüzyıldan itibaren gerek elçilerle gerekse seyyahlar vasıtası ile ya da bir takım bestecilerin ithafları ile batı ile müzik anlamında etkileşimler meydana gelmiştir. Fakat bu etkileşimlerin batıyı benimsemek anlamına gelmediği görülmektedir. Zira günün şartlarında batı müziğinin gereksiz ve anlaşılmayan bir tarz olarak görülmesi bu benimsemeyişin sebebidir. Ayrıca bu etkileşimlerin hiçbirinin bilinçli bir şekilde yapılmadığı da anlaşılmaktadır. Tamamen merak örgüsü içinde olan bu etkileşimler 18. yüzyıl sonunda yerini hayranlığa ve gerekliliğe bırakmıştır. Bilinçli etkileşim döneminin ise aslında III. Selim dönemiyle başladığı görülmektedir. 18'inci yüzyılın III. Selim'in saltanatından önceki bölümü, Osmanlı padişahları ve diğer üst yöneticileri için yenilikler konusunda, küçük bazı uygulamalar bir yana, daha çok fikri bir hazırlanış dönemini oluşturmuştur. Batıdaki bilimsel gelişmenin ve Sanayi Devrimi'ne geçişin hızına bakıldığında, Osmanlı yöneticilerinin yenilikler yapma ihtiyacını duyacak bilgi düzeyine

ulaşmalarının bile hayli yavaş seyrettiği görülmektedir. Bilgilenme yavaş bir tempoda yürümüş olsa da, bir birikim sağlanabilmiş, reformcu bir kişilik sergileyen III. Selim ise, bu birikimi yüzyılın sonunda harekete dönüştürmüştür.

III. Selim'e gelinceye kadar devlet eliyle ve devlet otoritesi kullanılarak yapılan şeylerin önemli bir bölümü askeri alanla ilgilidir. Bilimsel ve kültürel yönlü bir hareket olan matematik dershanesinin kurulmasında bile askeri alanla ilgili bir taraf vardır (Cezar, 1971: 73). Fakat III. Selim daha şehzade iken XVI. Louis ile görüşerek ülkenin geleceğini batıda aramış ve bu yöndeki reformları hayal ederek ülkenin geleceğine yön vermiştir.

Bu reform çerçevesinde Nizam-ı Cedid kurulmuş, mehterhanenin yanında Avrupai bando örnekleri boy göstermeye başlamıştır. Mısır'ın dolayısı ile Osmanlı topraklarının işgal edilişi ve Kavalı Mehmed Ali Paşa'nın Mısır'da yaptığı Osmanlı tarihinin en büyük kültür açılımı III. Selim'i mecburen batıya yaklaştırmıştır.

Topkapı Sarayı Müzesi'nin eski müdürlerinden Tahsin Öz[10]'ün gayretiyle ortaya çıkan bir ruzname[11] bu konuya daha çok aydınlık getirmiştir. Belge padişahın sır kâtibi[12] tarafından yazılmış, III. Selim'in günlük yaşayışına ilişkin notlar içermektedir. Bu belgeye göre hicri 1207 (miladi 1793) yılında Şevval ayının dördüncü günü padişah Topkapı Saray köşkünde Frenk rakkaslarını seyredip eğlenmiştir. Padişah bundan sonraki gecelerde de bu yabancı dans topluluğunun gösterilerini seyretmeye devam etmiştir. Bunların bir bale topluluğunun dansçıları oldukları tahmin edilmektedir (Sevengil, 1959: 16).

Yine sır kâtibin ruznamesinde yer alan bilgileri Sevengil şöyle sadeleştirmiştir;

"Zilkadenin altıncı Çarşamba günü Topkapı'ya inildi' ve dün gece Topkapı'da Ağa yerinde opera adlı ecnebi oyunu gösteren Frenklerin temaşa ettirdikleri çalgılı çengili oyun ve konuşmaları ve dimağa sıkıntı ve nezle getiren is ve pasları ve taklitleri söyleşilerek eğlenildiği" belirtilir (1969: 91 Akt. Aksoy, 2003: 205).

---

[10] Tahsin ÖZ (1887-1973) Müzeci ve sanat tarihçisidir. İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesinden mezun olduktan sonra Türk- İslam çalışmaları üzerinde yoğunlaşmıştır. 1923' te İstanbul Müzeleri Müdür Muavinliği ve 1928'de Topkapı Müzesi Müdürü olmuştur (Öz, 1938;1).

[11] Ruzname: Yıl, ay, hafta, gün ve bazen saati de bildiren risâle; cetvel ve takvim anlamına gelir(http://tr.wiktionary.org/wiki/ruzname: 07.11.2012).

[12] Sır Kâtiplik: Fatih Sultan Mehmed tarafından kurulan birimdir. Padişahın özel yazıcısı ve sırdaşıdır(http://tr.wiktionary.org/wiki/sırkâtiplik: 07.11.2012).

III. Selim'in opera seyrettiğine ilişkin başka bir kayıt da Mora Konsolosu Fransız Pouqueville[13]'ye ait yer verdiği söyleşidir. Buna göre;

"Fransa ile savaştan bir yıl önce sultan, sarayında bir komedi gösterisi seyretmek istedi. Bunun için Pera'da bazı İtalyanları bir oyun sahnelemek üzere davet etti. Anlaşılan, İtalyan musikisinin tatlılığı, çekiciliği Selim'i pek etkilememiştir. Avrupa dansları hiç de onun zevkine göre değildir. Söz konusu gösterinin bir komik opera olduğu anlaşılmakla beraber savaştan bir yıl öncesi denildiği için tarih 1797'ye denk gelmektedir. Dolayısı ile padişahın sır kâtibi ile Poquvelle büyük ihtimalle aynı gösteriden bahsetmektedirler. Verilen iki bilgi birbirini doğrulamakta, sır kâtibi eserin bir opera olduğunu kaydederken, Pouquvellie buna bir İtalyan operası olduğunu eklemektedir" (Aksoy, 2003: 205).

III.Selim'in Avrupa müziğine karşı duyduğu coşku ve ilgiyi gösteren bir başka hadise de, yine padişahın sır kâtibinin ruznamesinden aktarıldığı haliyle, kız kardeşi Hatice Sultan'ın sarayında Fransa'nın İzmir Konsolosu Monsieur Amoureut'un kızı ile Sicilyateyn Sefiri Monsieur de Lodo'nun kızının org eşliğinde danslarını seyrederken heyecanını tutamayarak onları takip ettiği paravanın arkasından çıkması ve onlara iltifatta bulunmuş olmasıdır (Aksoy, 2003: 100). Ancak burada göz ardı edilmemesi gereken nokta padişahın duyduğu heyecandan öte II. Mahmud 'un reformlarına giden bu yolda sarayın çehresinin ne kadar değişmiş olduğudur.

III. Selim devrinde aynı zamanda cambazlar ve gözbağcılar da saraya kurulan sahnelerde gösteri yapmak üzere huzura davet edilmişlerdir. Fransız gözbağcısı Robert Houdin, sonradan gerçekçiliği konusunda şüpheye düşülen hatıratında biri dışarıda diğeri de sarayın içinde olmak üzere iki geçici tiyatronun kurulduğunu anlatırken, Sultan Selim'in sarayında kurulacak olan sahnenin harem kadınlarının arkasında durdukları altın kafesin önüne inşa edilmesini şart koştuğunu belirtir. Her ne kadar altın kafesin önüne sahne inşa etme fikrinin doğru olduğu kanıtlanmasa da Maxime Du Camp Doğu seyahati hatıralarında III. Selim devrinde Beyoğlu'nda yılın üç ayında faaliyet gösteren ahşap bir tiyatronun olduğunu doğrular (And, 1972: 25).

---

[13] F.C.H.L. Pouqueville (1770-1838): Gezgin ve yazardır. Osmanlı ülkesindeki gezilerinin ürünü olan seyahatnamesi ile ün kazanmıştır.

Osmanlı sefirlerini hayretler içerisinde bırakan ve III. Selim'in ilgisini çeken opera sanatı, II.Mahmud döneminde bambaşka bir kimliğe bürünmüştür. Hatta bu dönem, bandolarda İtalyan repertuarının eserlerini çalındığı, haremlere Viyana yapımı piyanoların sipariş edildiği, boğaz gecelerinde yalılardan kulaklara opera aryaları çalınmaya başlandığı, altın varaklı tahtırevan ile İstanbul'un Müslüman konaklarına şan dersine giden İtalyan hocaların boy gösterdiği bir dönem olmuştur.

1.4.2.1. Mehterhanenin Kapatılması ve Muzika-i Hümayun'un Kurulması

1830'ların İstanbul'u Sultan II. Mahmut'un Avrupa modellerini örnek aldığı reformlar çerçevesinde radikal değişimlerin hızla yaşandığı bir şehir manzarası ortaya koymaktadır. 1826'da uzun bir süredir ayaklanmalarla huzursuzluk yaratan ve her türlü yeniliğe karşı çıkan Yeniçeri Ocağı'nın kanlı bir şekilde ortadan kaldırılmasıyla yepyeni bir devir açılmıştır. Tarihimize Vaka-i Hayriye (hayırlı bir olay) diye geçen bu dönüm noktasından sonra II. Mahmud askeri reformların ötesinde toplumun yapısını da sarsacak bir dizi köklü değişiklik uygulamaya koymuş ve bunda da öncülüğü bizzat kendisi yapmıştır. Beşiktaş sahiline yaptırdığı bir Yunan tapınağını andıran yeni sarayından İngiliz faytonu ile gezintiye çıkmakta, Avrupai üniformalar giyen ordusunda yabancı uzmanlar ders vermekte ve Batı sanatları bizzat padişahın öncülüğünde imparatorlukta teşvik edilmektedir. Sultanın İtalyan müziği ve operaya karşı büyük ilgi ve merakı olduğu söylentileri de bu değişim ortamında Avrupa basınını yakından ilgilendirmeye başlamıştır (Aracı, 2011: 44).

Yeniçeri Ocağı lağvedilmiş ve yerine "Asakir-i Mansure-i Muhammediye[14]" adlı yeni bir ordu kurulmuştur. Modern tarzda giydirilen ve silahlandırılan yeni ordu II. Mahmud tarafından sürekli teftiş edilmiş ve bu teftişler esnasında yeni ordu içerisindeki eski usûl"mehterhanenin" bir işe yaramayacağı anlaşılmış, bunun üzerine mehterhanenin yerine yeni usûlaskerî bandoların kurulmasına karar verilmiştir (Arman, 1958: 3).

[14] "Asakir-i Mansure-i Muhammediye:"Muhammed'in Zafer Kazanmış Askerleri " şeklinde çevrilmektedir.

Böylelikle bugünkü İstanbul Teknik Üniversitesi'nin Taşkışla binasında Muzika-i Hümayun adı altında doğu ve batı müziği bölümlerinden oluşan bir kurum 1826 yılında kurulup 1827 yılında faaliyete geçmiş olmaktadır. Muzika-i Hümayun'un kuruluşuna yönelik Hatt-ı Hümayun Başbakanlık Arşivi'nde tespit edilmiştir. (EK-1)

Yeniden yapılanma kapsamında saray hizmetleri için yetiştirilmiş bulunan Enderun ağalarından mızıkaya elverişli gençler seçilerek bir Mızıka Takımı oluşturulmuş, yine ağalardan Nokta Mehmet Efendi birinci, Halil ve Osman Efendilerle Kilerden Edip Ağa ve Hasan Hoca ikinci dereceden zabit olarak bu mızıkaya atanmışlardır (Gazimihal, 1955: 104). Süvari Borazanı Vaybelim Ahmet Ağa ile Trampetçi Ahmet Usta da bu takıma öğretmenlik yapmışlardır (Sevengil, 1959: 17). Ancak bu hocaların Avrupa usulüne uygun bir bando yetiştirecek ölçüde bilgilerinin olmadığının anlaşılması üzerine saray bandosunun başına önce Fransız Manguel, daha sonra da 1828 yılında İtalyan askerî mızıka şeflerinden Guiseppe Donizetti[15] (G. Donizetti) getirilmiştir. "G. Donizetti'nin kurduğu ve yetiştirdiği genç takım 19 Nisan 1829'da Rami Kışlası'nda yapılan törende padişah ve saraya ait mızıka takımı olarak yerini almıştır (Arman, 1958: 4).

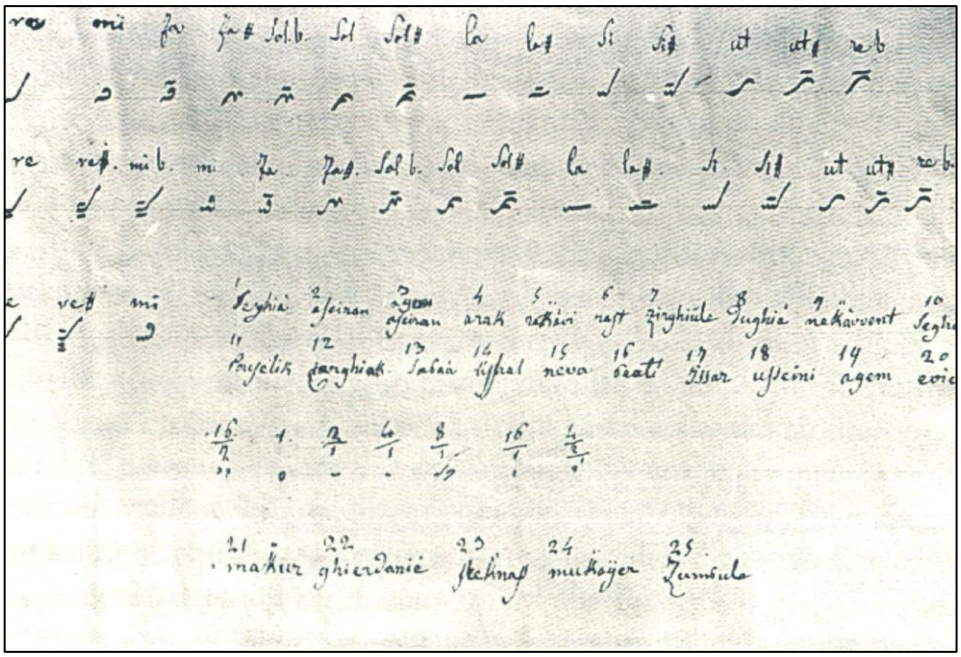
Türk müziği meşk geleneğinin bir gereği olarak Mehterhanede ezgiler, herhangi bir müzik yazısına ihtiyaç duymaksızın usta-çırak ilişkisi ile kulaktan öğretilmektedir. Fakat batı müziğinde bütünlük sağlamak ve tonaliteyi yakalayabilmek için bir müzik yazısına ihtiyaç duyulmaktadır. G. Donizetti öğrencilerine Batı müziği nazariyatı öğretebilmek için önce kendisi o sıralarda Osmanlı'da kullanılan bir nota yazım tekniği olan Hamparsum[16]'u öğrenmiştir. Hatta iki notasyon sistemini gösteren bir de çizelge hazırlamıştır. Bu sayede

---

[15] G. Donizetti (1788–1856): Meşhur opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin dokuz yaş büyük ağabeyidir. Bergamo'da doğmuş, orada amcasından müzik dersleri almıştır. Napoleon'un VII. İtalyan alayı bandosunda flüt çalıp, Avusturya ve İspanya seferlerine katılmıştır. Napoleon'a olan kayıtsız şartsız bağlılığını, Elba'ya sürüldüğünde beraber gitmek, sürgünü izleyen "100 Gün Saltanatı" zamanında yanından ayrılmamak ve nihayet Waterloo'ya da katılmak suretiyle dikkate değer bir şekilde kanıtlamıştır. Ancak bundan sonra Sardunya- Piemonte krallığı hizmetine girerek bir alay bandosuna şef olmuştur. Sardunya'nın Osmanlı İmparatorluğu nezdindeki sefiri Marchese Groppolo'nun tavsiyesi üzerine 17 Eylül 1828'de İstanbul'a gelmiş ve ölümüne kadar ki serüvenine başlamıştır (Kosal, 2001: 96).

[16] Hamparsum Notası: Osmanlı Padişahı III.Selim döneminde geleneksel Türk müziğini ilk defa notaya alan Hamparsum Limoncuyan'ın (1768-1839) Ermeni harflerine benzer işaretli nota sistemidir (Aktüze,2003:234).

hem Osmanlı'nın musikisini çözebileceği hem de Avrupai nota yazım stilini öğretebileceği bir anahtar oluşturmuştur (Aksoy, 2003: 374).



Şekil 3 G. Donizetti'nin Hazırladığı Hamparsum Tablosu

Çalgıların da yenilenmesi ve sıkı bir çalışma sonrası, bando takımı, altı ay içerisinde padişahın huzurunda konser verebilecek seviyeye gelmiştir. Bu topluluğun ilk olarak G. Donizetti'nin yazdığı Mahmudiye Marşı'nı seslendirdikleri bilinmektedir. G. Donizetti'nin ayrıca 1831 yılında ordu bandolarına eleman yetiştirmek üzere "Harbiye ve Muzika Mektepleri'ni" de açtığı bilinmektedir (Alaner, 2003: 7).

G. Donizetti II. Mahmud'dan sonra Sultan Abdülmecid döneminde de toplam 28 yıl boyunca görevde kalmıştır. Gösterdiği bu başarılı dönemden ötürü de kendisine "Liva" yani "Tuğgeneral" rütbesi verilmiştir. Ayrıca II. Mahmud için bestelediği "Mahmudiye Marşı" ve Sultan Abdülmecid için bestelediği "Mecidiye Marşı", "Cezayir Marşı" ve "Cenk Marşı" isimli marşlarla da ayrı bir ün kazanmıştır. Ayrıca Mahmudiye marşı, ülkemizde bestelenen ilk ulusal marş kabul edilir. Bu marş, on bir yıl boyunca Osmanlı İmparatorluğu'nun millî marşı olarak çalınmıştır. O yıllarda, Osmanlı İmparatorluğu'nda tahta çıkan her padişah için ayrı bir marş bestelenmiş, yazılan marşlar ise o padişahın dönemi boyunca Osmanlı Devleti'nin "millî marşı" sayılmıştır.

Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivinde (017 Dosya No-35001 Gömlek No: İ.DUİT 00017) yapılan taramada "Mahmudiye" marşının milli marş olarak kabul edilişi ile ilgili yazılan Hatt-ı Hümayun tespit edilmiştir. Belgede G. Donizetti'ye ait marşın Osmanlı Devletinin Milli Marşı olarak kabulü ve mektep ve talebelere öğretilmek üzere güfte ve bestesinin dağıtılması emri verilmiştir. (EK-2)

1.4.2.2. Naum Tiyatrosu ve Saray Orkestrası

Osmanlıda yukarıda söz konusu edilen gelişmeler yaşanırken, temsillerinde İtalyan Operasının hâkim olduğu III. Selim döneminde kurulmuş Pera Tiyatrosu başarısız sezonlar geçirmekte ve yeni sezonları açmakta zorlanmaktadır. 1843 sezonu da, yine bu başarısızlıklardan biri ile sonuçlanınca artık Pera Tiyatrosunun kapatılması gündeme gelmiştir. Bu aşamada tiyatronun kapatılmasına göz yummak istemeyen gönüllü zengin ve entelektüellerden Michael Naum tiyatronun idaresini ele alarak Naum tiyatrosunun kurucusu olarak tarihe geçmektedir (Sevengil, 1962: 20).

Naum Tiyatrosu her ne kadar başta Pera'nın azınlık Hıristiyan halkına hitap eder nitelikte gibi görünse de, eğitimli ve aydın Osmanlı bürokrasisine mensup yüksek rütbeli sivil ve askerlerin de ilgi odağı olmuştur. 1845–1846 yılı sezonu Naum Tiyatrosu için çok önemli gelişmelerin yaşandığı bir yıldır. Geçmiş yıllarda yaşanan başarısızlıkların hafızalardan silinmesi için kadrolar yeniden oluşturulmuş ve dünyaca ünlü sanatçılar sezonun açılışı için rol almıştır (Altar, 2001: 189).

Naum Tiyatrosu'na gelen sanatçılar saraya davet edilmiş ve sarayda konserler vermişlerdir. Dolayısıyla, Naum Tiyatrosu sarayın müzik yaşantısını zenginleştiren öğelerden biri olmuştur. Naum Tiyatrosu'na gelen müzisyenlerin yanı sıra, ünlü Avrupalı virtüözler saraya konser vermek üzere davet edilmişlerdi. Bu dönemde sarayı ziyaret eden ünlü piyanistlerden biri de Franz Liszt'dir.

F. Liszt (1811-1886) 1847 yılının Haziran ayında saraya resital vermek üzere çağrılmıştır. İstanbul'da bir ay kadar kalan Liszt, konser vermenin yanı sıra, G. Donizetti'nin *Mecidiye Marşı* üzerine piyano varyasyonlarından oluşan *Grande*

Paraphrase de la Marche de Donizetti - Grande Marche d'Abdul-Medjit Han Op. 87 adlı eserini besteleyerek padişaha adamıştır. Bu eser sayesinde bir de nişan kazanmıştır. Bir yıl sonra, 1848'de, Belçikalı kemancı, H. Vieuxtemps (1820-1881) saraya davet edilerek bir keman resitali vermiştir (Umur, 1987: 51-53).

Naum Tiyatrosu yabancı elçilikler ve Osmanlı Sarayı tarafından desteklenmiştir. Ancak, tiyatro yeni bir eğlence olduğu için salonu doldurmak zor olmuştur. Bu sebepten dolayı Naum, Padişah'tan İstanbul'da tiyatro oynatma izninin sadece kendisine ait olmasını isteyen özel bir talepte bulunmuştur. Padişah Abdülmecid bu talebe olumlu yanıt vermiş ve elli bin kuruşu Naum'a on bin kuruşu da çalıcılara verilmek üzere altmış bin kuruşluk bir yardım yapmıştır. Ayrıca Naum'a on yıllık bir imtiyazda sağlanmıştır. Bu yardım sayesinde yapılan yeni bina ise 4 Ekim 1848'de Macbet Operası ile ilk gösterimini yapmış ve bu gösterime padişah bizzat katılmıştır (Sevengil, 1962: 28-29).

Naum tiyatrosunu desteklediğini ziyaretleri ile de belli eden Padişah Abdülmecid, tiyatroyu 1851 ve 1858 yıllarında da ziyaret etmiştir (Umur, 1987: 51-53).

Sarayda bir sahne olmamasına rağmen, gelen grup ve sanatçıların eserlerini sahneye koyabilmeleri için sarayda geçici tiyatrolar da kurulmuştur. Örneğin, 1843 yılında Valide Sultan Sarayı'nda bir salon tiyatro sahnelenecek şekilde düzenlenmiş ve harem kadınlarının izleyebilmesi için, Gaetano Donizetti'nin Belisario operası sahneye konmuştur (And, 1972: 25).

1858 yılında, saraydaki müzik etkinliklerinin artması nedeniyle, Dolmabahçe Sarayı'nda, bir saray tiyatrosunun kurulması uygun görülmüş ve bugün Beşiktaş Spor Kulübü Stadyumu'nun olduğu alanda çalışmalara başlanmıştır (And, 1972: 25). Abdülmecid, yeni saray tiyatrosunun Avrupa'daki örnekleri ile yarışacak şekilde yapılmasını istediği için, daha önce Paris operasının dekorasyonunu yapmış olan Charles Sechan'ı İstanbul'a çağırtmıştır. 1859 tarihinde tamamlanan Dolmabahçe Saray Tiyatrosu, 12 Ocak'ta Naum Tiyatrosu sanatçılarının temsili ile açılmıştır. Luigi Ricci'nin (1805-1859) operası *Scaramuccia*'dan iki perde ile başlayan temsil, keman konseri ile devam etmiş ve bale gösterisi ile sona ermiştir. Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nda ağırlıklı olarak

Naum'un sanatçılarına, ayrıca yeni kurulmuş olan saray orkestrasının konserlerine ve amatör sanatçıların oyunlarına da yer verilmiştir (Umur, 1987: 51-53).

Abdülmecid'in döneminin sonuna doğru, 1856 yılında Muzıka-yı Hümayun'un kurucusu G. Donizetti'nin vefatı ile Muzıka-yı Hümayun'un idari sisteminde değişiklikler olduğu ve bir geçiş döneminin başladığı görülmektedir. Muzıka-yı Hümayun askeri bir kurum olduğu için başında idari işlerden sorumlu bir komutan yer almaktadır. G. Donizetti'nin yaşlılık döneminde Muzıka-yı Hümayun'un komutanı, Muzıka-yı Hümayun'da yetişmiş ve G. Donizetti'nin öğrencisi olmuş olan Necip Paşa (1813-1883) olmuştur (Gazimihal, 1955: 54). Bu gelişmeler yaşanırken Naum Tiyatrosunun sarayda icra ettiği konserler ve gösteriler devam etmiştir. Bu esnada sarayda Naum Tiyatrosu'nun şef ve icracılarından olan C. Guatelli sarayda padişahın huzurunda bir piyano konseri vermiştir. Konserdeki performansı padişah tarafından takdir edilen C. Guatelli, Muzika-i Hümayun'da ders vermek üzere davet edilmiştir (İrtem,1999: 273).

1.5. Callisto Guatelli Dönemi

Atatürk Kütüphanesi'nde ve İstanbul Salt Müzesi'nde yapılan araştırmada tespit edilen; dönemin Pera halkını sanatsal konularda bilgilendirmek üzere yayınlanan Journal de Constantinople (J.C.) gazetesi 1800–1900 yılları arasındaki Pera yaşamını ortaya koymaktadır. Araştırmada yer alan tarihi bilgilere büyük ölçüde kaynaklık edecek bu gazeteye göre C. Guatelli'nin Naum'da başlayıp saraya uzanan yaşamına ait haberleri bulabilmekteyiz.

C. Guatelli'nin İstanbul'a nasıl geldiği tam olarak bilinmese de yine Naum Tiyatrosu'nun bir daveti üzerine çalıcılık, bestecilik ve şeflik yapmak üzere geldiğini varsaymak yanlış olmayacaktır. Çünkü dönemin Naum temsillerinin tamamen yabancılardan kurulu teşkillerle yapıldığı pek çok kaynakta karşımıza çıkmaktadır. Özellikle yine J.C. haberine göre 14 Ekim 1845 tarihinde gelen kumpanya ile C. Guatelli'nin İstanbul'a geldiği çok kuvvetli bir ihtimal olarak gözükmektedir.

Şekil 4 C. Guatelli Paşa

(Gazimihal,1955;70)

C. Guatelli 1818 yılında Parma'da doğmuş, 1830 yılında Scuola Di Musica Del Carmine Di Parma adlı müzik okuluna başlamıştır. Bu okulda Francesco Hiserich (1772–1851) ile kontrbas, Antonio de Cesari (1797-1853) ile şan çalışmıştır. Bu okuldan 1 Temmuz 1837'de mezun olmuş ve çeşitli tiyatrolarda kontrbas sanatçısı olarak çalışmıştır (Janelli, Pariset, 2006: 32). İstanbul'a geldiği tarihi 1845 yılı olarak kabul ettiğimizde C. Guatelli'nin henüz genç bir yaşta İstanbul ile tanıştığı görülmektedir.

C. Guatelli'nin İstanbul'a gelme sebebi olan ve uluslararası üne kavuşan Naum Tiyatrosu kadrosunda 1845–1846 sezonunda 'maestro alcembola, directuer de l'opera'(şef çembolacı ve opera direktörü) görevini üstlenmiştir. J.C.'ün belirttiğine göre bu sezonda C. Guatelli Naum Tiyatrosu'nda şef olarak çok başarılı bir sezon geçirmiştir. Hatta O'ndan "saygıdeğer maestro" olarak bahseden gazete, Naum Tiyatrosu'nun İtalya'daki örneklerini

aratmayacak seviyeye geldiğini ve bunun C. Guatelli'nin çalışmaları sayesinde olduğunu belirtmektedir. Bu dönemde C. Guatelli, sunulan operalara, bestecisinin formuna ve stiline yakın yeni aryalar bestelemekte ve kendi bestelerini de bu dönemde Naum'da sergilemektedir. (J.C.,1 Kasım 1845). C. Guatelli'den "saygıdeğer maestro" diye söz edilmesinin yanında C. Guatelli'nin Ricci'nin operasına ek olarak Ricci'nin stiline ve tarzına uygun bir aryanın bestelendiği de görülmektedir (J.C.,16 Aralık 1845).

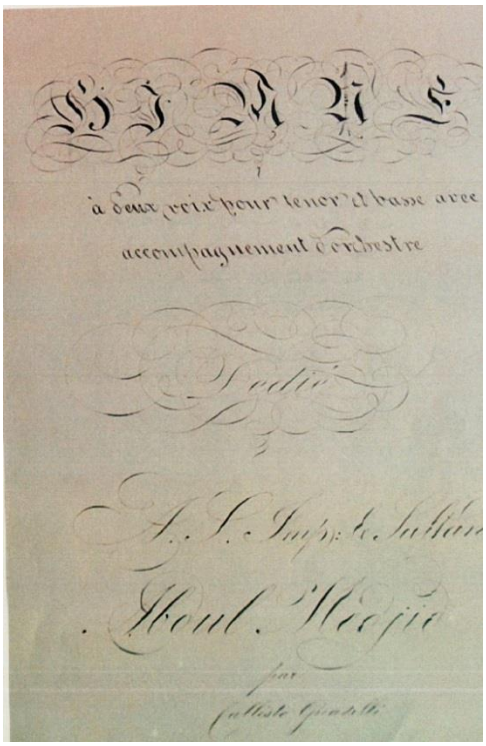
C. Guatelli'nin İstanbul'daki kariyeri 15 Aralık 1846'da Çırağan Sarayı'nda padişahın huzurunda bir konser vermesi ile yükselmeye başlamıştır. J.C. konuyu gazetede haber yaparak C. Guatelli adına büyük bir tarihe imza atmıştır (J.C. 21 Aralık 1846). 26 Ocak 1847'de Pera'da İngiltere Büyükelçiliği'nin yanında çıkan büyük yangın giderek büyümüş ve Beyoğlu'nun en güzel evleri yanında Naum'unda ahşap tiyatrosunu yok etmiştir. Bu yangından sonra Naum'da çalışan İtalyan sanatçıların mağduriyeti padişaha iletilmiş, padişah da onlar için ihtiyaçlarına göre dağıtılmak üzere on bin kuruş tahsis etmiştir. Tiyatroları elden giden ve padişah tarafından onure edilen sanatçılar C. Guatelli'nin şefliğini yaptığı bir konserle padişaha teşekkürlerini sunmuşlardır (Aracı, 2011: 99).

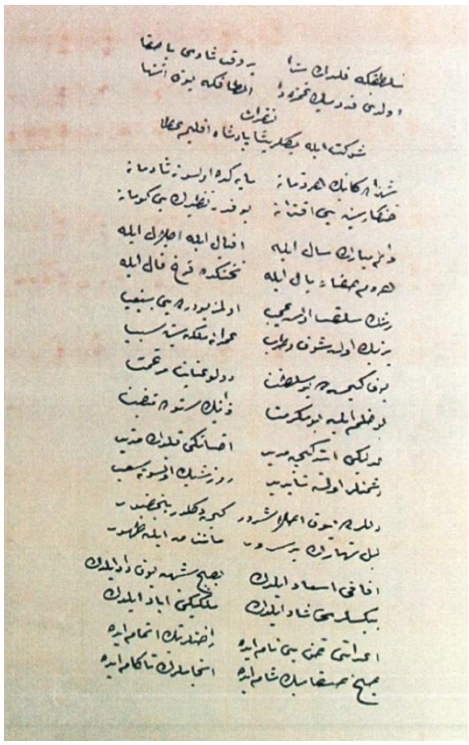
Michael Naum'un çabaları ve padişahında yardımları ile yeniden yeni binasında kurulan Naum Tiyatrosu, 1847-1848 sezonlarında yeni yapılanmaya gitmiş, C. Guatelli burada "metteur en scene" (baş senarist) görevi ile operaları sahneye koymuştur. Bu dönemde her milletten halkın birlikte yaşadığı Pera'da çok daha seçkin bir yere sahip olan Naum sadece Pera halkından değil bütün toplumlardan övgüler almıştır (Altar, 2001: 192).

C. Guatelli, Naum'un 1849-1850 sezonunda tiyatronun şefliğinden ayrılmış fakat kendisine "maestro concertatore" (ikinci şef) görevi verilmiştir. Bu görevi ile birlikte C. Guatelli'nin daha çok ikinci planda kaldığı görülmekle birlikte dini içerikli konserlerde şeflik yaptığı yine J.C. haberlerinde yer almaktadır (J.C., 29 Mart 1950).

C. Guatelli Naum'daki başarılı çalışmalarını devam ettirirken saraydan da aldığı övgüler neticesinde 1951 senesinde sarayda Muzika-i Hümayun'da ders vermek üzere görevlendirilmiştir. Bu görevini yürüttüğü esnada hem saraya ithafen besteler yazmakta, bunları fırsat verildiği ölçüde Naum'da sergilemeye çalışmaktadır.

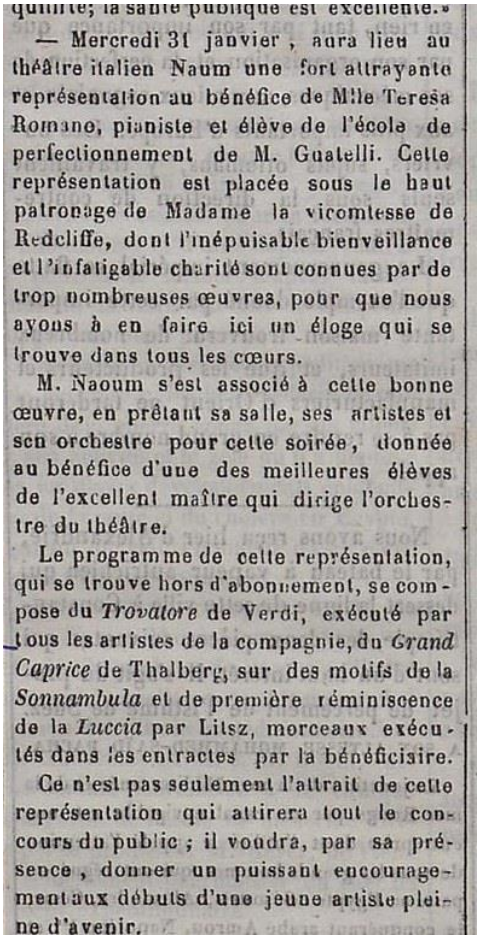
1851 yılının 26 Mart'ı hem Naum hem de C. Guatelli için çok önemli bir gündür. Zira C. Guatelli'nin Padişah için bestelediği "Hymne" bu tarihte Naum'da sergilenmiş ve Padişah Abdülmecid'in iki sene sonra tekrar gösteri izlemeye gelmesi büyük heyecan yaratmıştır. Bu ziyarette C. Guatelli'nin padişah için bestelediği eser büyük övgü almış bu durumu Abdülmecid'de yaptığı konuşma ile belli etmiştir (J.C. 26 Mart 1851). Abdülmecid'in bu temsile geleceğin 3 padişahı V. Murad, II. Abdülhamid ve V. Mehmed ile birlikte gelmesi de C. Guatelli için çok önemli bir dönüm noktası olmuştur.





Şekil 5 Guatelli'nin Abdülmecid İçin Bestelediği Hymne Ve Sözleri

C. Guatelli ilerleyen sezonlar da değişen görevleriyle beraber öğrenciler yetiştirmekte, saraydaki derslerinin yanında Naum'da da öğrenciler yetiştirmektedir. Yetiştirdiği bu öğrencilerini Naum'da sahneye çıkarmakta ve bu sayede öğretici yönünü de insanlara göstermektedir. Bu özelliğini gösteren bir haber yine J.C. haberlerinde verilmektedir. 29 Ocak 1855 tarihli haberde C. Guatelli'nin bir öğrencisi adına düzenlenmiş bir konserin bilgileri konu hakkında bizleri bilgi sahibi yapmaktadır.



quinte; la santé publique est excellente.»

— Mercredi 31 janvier, aura lieu au théâtre italien Naum une fort attrayante représentation au bénéfice de Mlle Teresa Romano, pianiste et élève de l'école de perfectionnement de M. Guatelli. Cette représentation est placée sous le haut patronage de Madame la vicomtesse de Redcliffe, dont l'inépuisable bienveillance et l'infatigable charité sont connues par de trop nombreuses œuvres, pour que nous ayons à en faire ici un éloge qui se trouve dans tous les cœurs.

M. Naoum s'est associé à cette bonne œuvre, en prêtant sa salle, ses artistes et son orchestre pour cette soirée, donnée au bénéfice d'une des meilleures élèves de l'excellent maître qui dirige l'orchestre du théâtre.

Le programme de cette représentation, qui se trouve hors d'abonnement, se compose du *Trovatore* de Verdi, exécuté par tous les artistes de la compagnie, du *Grand Caprice* de Thalberg, sur des motifs de la *Sonnambula* et de première réminiscence de la *Luccia* par Litsz, morceaux exécutés dans les entractes par la bénéficiaire.

Ce n'est pas seulement l'attrait de cette représentation qui attirera tout le concours du public ; il voudra, par sa présence, donner un puissant encouragement aux débuts d'une jeune artiste pleine d'avenir.

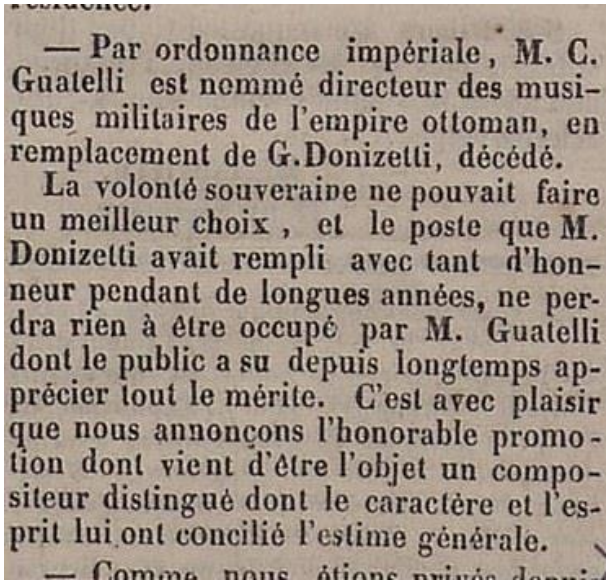
Şekil 6 Journal De Constantinople 29 Ocak 1855

"31 Ocak Çarşamba günü İtalyan Naum Tiyatrosu'nda, Bay Guatelli'nin okulunda öğrenci ve piyanist olan Bayan Teresa Romano'nun yararına bir gösteri yapılacaktır. Bu gösteri, tüm kalplerdeki övgüye layık olan Madam Vikontes Redcliffe'in desteğiyle yapılmaktadır. Madam Vikontes Redcliffe'nin bitmek tükenmez iyilikleri ve yorulmak bilmez yardımları pek çok eserde bilinmektedir. Bay Naum ise; salonunu, sanatçılarını ve orkestrasını bu gösteriye tahsis etmek suretiyle, tiyatronun orkestrasını yöneten büyük üstadın en iyi öğrencilerinden birinin yararına verilen bu esere ortak olmuştur.

Abonman harici olan bu gösterinin programı şu eserlerden oluşmaktadır; tüm sanatçıların birlikte çalacağı Verdi'den "Trovatore", Sonnambula konulu Talberg'ten "Grand Caprice" ve Teresa Romano'nun antraklarda çalacağı parçalardan olan Liztz'den "Luccia"nın ilk hatırası.

Bu gösterinin ilgi çekmesi, sadece tüm halkı bir araya getirmeyecek, aynı zamanda mevcudiyetiyle (varlığıyla) gelecek vadeden genç bir sanatçının sahneye ilk çıkışına büyük bir cesaret verecektir." (Çev. N. Özgüneş)

Naum Tiyatrosunun Osmanlı kültür yaşamındaki rolü en çok Guatelli'nin işine yaramıştır. Kırk yaşından itibaren 28 yıl Osmanlıda görev yapan G. Donizetti'nin 12 Şubat 1856'daki vefatından sonra yerine Osmanlı Saltanat Muzıkalarının Baş Ustakârı' olarak C. Guatelli getirilmiştir. 21 Şubat 1856 tarihli J.C. gazetesi C. Guatelli'nin Muzika-ı Hümayun'un başına getirilmesi ile ilgili şu haberi yayınlamıştır:



— Par ordonnance impériale, M. C. Guatelli est nommé directeur des musiques militaires de l'empire ottoman, en remplacement de G. Donizetti, décédé.

La volonté souveraine ne pouvait faire un meilleur choix, et le poste que M. Donizetti avait rempli avec tant d'honneur pendant de longues années, ne perdra rien à être occupé par M. Guatelli dont le public a su depuis longtemps apprécier tout le mérite. C'est avec plaisir que nous annonçons l'honorable promotion dont vient d'être l'objet un compositeur distingué dont le caractère et l'esprit lui ont concilié l'estime générale.

Şekil 7 Journal De Constantinople 21 Şubat 1856

"*İmparatorluk yönetmeliğiyle Bay C. Guatelli, merhum G. Donizetti'nin yerine Osmanlı Saltanat Muzikaları'nın başına atanmıştır."*

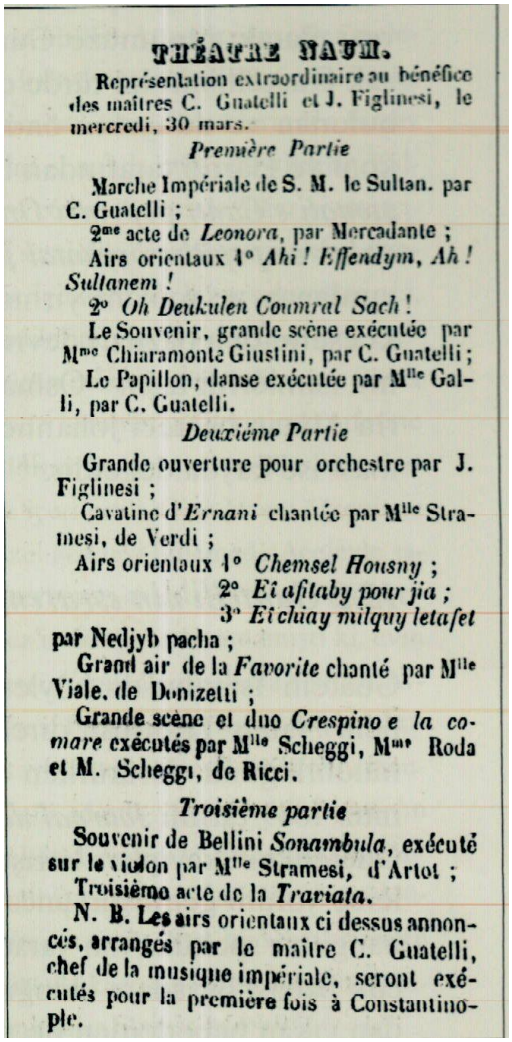
"Majesteleri Padişah bundan daha güzel bir seçim yapamazdı. Pera halkı uzun zamandan beri Bay Guatelli'nin müzik dehasını takip ve takdir etmektedir. Dolayısıyla iyi ve etrafına neşe saçan karakteriyle birçok kişinin sevgisini kazanmış bu saygıdeğer bestecinin onurlu terfisini duyuruyor olmak bizim için büyük bir mutluluktur." (Çev. N. Özgüneş)

Sevengil Türk Tiyatrosu Kitabında G. Donizetti'den sonra C. Guatelli'nin atanması ile ilgili şöyle demiştir;

> *"Donizetti'nin ölümünden sonra Pisani (Bizani) isminde İtalyan san'atkar, bir müddet saray orkestrası (Muzıka-ı Hümayün) şefliği yapmış, ondan sonra Guatelli, senelerce bu vazifeyi ifa etmiştir. Guatelli, Beyoğlu'nda temsiller vermek üzere gelen bir opera heyetinde orkestra şefi idi; saraya alındıktan sonra Abdülaziz'in ve Abdülhamid'in saltanatları sırasında orkestra şefi olarak çalışmış, Paşalığa kadar yükselmiş, Osmanlı sarayında ihtiyarlamıştır. İkinci Abdülhamid'in çocukluğu sırasında sarayda* bulunan *ve ona piyano dersi vermiş olan Dussep Paşa, Abdülhamid tarafından Guatelli'nin yerine orkestra şefi yapılmıştır."* (1970: 78)

1857–1860 sezonlarında saraydaki görevinin yanında Naum Tiyatrosundaki boşluğu doldurmak adına şeflik görevini yürüten C. Guatelli bu dönemde yine padişahın da bizzat katıldığı gösterimler için marşlar ve küçük eserler bestelemiştir.

30 Mart 1859 da C. Guatelli ve J. Figlinsi yararına düzenlenen bale-opera gecesinde C. Guatelli tarafından armonize edilmiş Türk ezgileri ve C. Guatelli'nin 'Marche Imperiale'i seslendirilmiştir (J.C., 30 Mart 1859).



THÉATRE NAUM.

Représentation extraordinaire au bénéfice des maîtres C. Guatelli et J. Figlinesi, le mercredi, 30 mars.

Première Partie

Marche Impériale de S. M. le Sultan. par C. Guatelli ;

2me acte de *Leonora*, par Mercadante ;

Airs orientaux 1° *Ahi ! Effendym, Ah ! Sultanem !*

2° *Oh Deukulen Coumral Sach !*

Le Souvenir, grande scène exécutée par Mme Chiaramonte Giustini, par C. Guatelli ;

Le Papillon, danse exécutée par Mlle Galli, par C. Guatelli.

Deuxième Partie

Grande ouverture pour orchestre par J. Figlinesi ;

Cavatine d'*Ernani* chantée par Mlle Stramesi, de Verdi ;

Airs orientaux 1° *Chemsel Housny* ;
2° *Eî afitaby pour jia ;*
3° *Eî chiay milquy letafet*
par Nedjyb pacha ;

Grand air de la *Favorite* chanté par Mlle Viale. de Donizetti ;

Grande scène et duo *Crespino e la comare* exécutés par Mlle Scheggi, Mme Roda et M. Scheggi, de Ricci.

Troisième partie

Souvenir de Bellini *Sonambula*, exécuté sur le violon par Mlle Stramesi, d'Artot ;

Troisième acte de la *Traviata*.

N. B. Les airs orientaux ci dessus annoncés, arrangés par le maître C. Guatelli, chef de la musique impériale, seront exécutés pour la première fois à Constantinople.

Şekil 8 Journal De Constantinople 30 Mart 1859

30 Mart 1859'da yapılan bu konser ilanında konserin sadece C. Guatelli için değil J. Figlinsi adında başka bir şef adına da düzenlendiği görülmektedir. Detaylı bir şekilde yazılan bu ilan, konser hakkında ve dönemin müzik kültürü hakkında fikir sahibi olmamızı sağlamaktadır.

Konser, C. Guatelli'nin Sultan Abdülmecid için bestelediği marş ile başlamıştır. Marcandante'nin Leonara operasından ikinci perde ile açılan konser Türk ezgilerinin yer aldığı bazı eserlerle devam etmektedir. Bu eserlerden ilki "Ah Efendim! Ah Sultanım" adlı şarkıdır. Ardından "O Dökülen Kumral Saç" adlı diğer bir şarkı seslendirilir. Birinci yarının son iki eseri de C. Guatelli'ye ait olan "Le Souvenir ve Le Papillon adlı eserlerdir.

İkinci kısım şef Figlinesi'nin bir orkestra uvertürü ile açılır. Verdi'nin Ernani'sinden Cavatine'in ardından bu sefer Necip Paşa[17]'ya ait üç Türk eseri seslendirilmiştir. Konserin üçüncü bölümü de La Traviata operasının son perdesidir. Konserle ilgili notta ise;

"Maestro Guatelli'nin aranje ettiği oryantal şarkılar İstanbul'da ilk defa bu konserde seslendirilmiştir"(Çev. N. Özgüneş) denilmektedir.

Bu not araştırmaya da konu edilmiş eserlerin ilk defa bu konserde yer aldığının en büyük kanıtıdır. Bu not ile C. Guatelli'nin Türk müziğine yönelik bilgi birikimini arttırdığı ve bu alanda yeni eserler ortaya koyabilecek düzeye ulaştığı anlaşılmaktadır. Padişah için bestelediği marşın karakteristik temalarını Türk ezgilerine benzetmesi halkın C. Guatelli'ye olan ilgisinin nasıl arttığının anlaşılmasını sağlayan ayrı bir gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca C. Guatelli'nin bu jestleri saray tarafından da takdir edilmiş ve saygınlığının artmasını sağlamıştır.

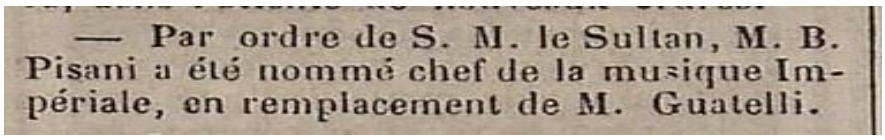
C. Guatelli Naum ve saraydaki bu aktif yaşamına devam ederken C. Guatelli'nin 13 Temmuz 1859 tarihli J.C. haberinde ortadan kaybolduğu yer almaktadır. Söz konusu durumun bir kadın nedeni ile olduğu da belirtilmektedir. Ancak olayın kesin sonucu bilinmeden gazete herhangi bir dedikodu yaratmak istememektedir ve C. Guatelli'nin evli ve bir çocuk babası olduğunu duyurmayı da ihmal etmemektedir. Hemen ardından çıkan haberlerden de padişah emriyle C. Guatelli'nin görevden alınarak yerine Pisani[18]'nin atandığı ve Naum Tiyatrosu'nda da yeni bir yapılanmaya gidilme kararı alındığı görülmektedir.

---

[17] Necip Paşa(1813-1883); Donizetti'nin öğrencisi bando şefidir. Donizeti'nin ölümünden hemen sonra 5 yıllığına Muzika-i Hümayunda bando şefliği görevini icra etmiş fakat padişah hizmetlerinden memnun olmadığı için görevinden alınmıştır (Tuğlacı, 1986-189).

[18]Bartolomeo Pisani(1811-1893):İstanbul'da doğan Bartolomeo Pisani, müzik eğitimini Napoli konservatuarında almış, ünlü İtalyan besteci Saverio Marcandante'nin öğrencisi olmuştur.(Baydar,2010: 11). Pisanin'nin tam olarak İstanbul'a hangi tarihte döndüğü bilinmese de çalışmalarından bir çıkarım yapmak mümkün olmuştur. Osmanlı'daki çalışmalarını anlatırken Gazimihal; Pisani'nin, Donizetti hayattayken onun yaşlılığı sebebiyle zaman zaman opera temsillerinde şeflik yaptığını bildirmiştir (1955: 69) Nitekim Sevengil'de Pisani'yi C. Guatelli'nin Saraya aldırdığını belirtmiştir. (1962: 105). Dolayısı ile 1856 yılından önce İstanbul'da olmalıdır. Ayrıca, C. Guatelli'nin Muzika-i Hümayun'un müzik bölümünün başında bulunduğu 1858 yılında, Pisani'de tiyatro bölümünün başına getirilmiştir (And, 1989: 39).

C. Guatelli'nin şefliği sırasında, bir dönem görevden alınmasıyla 10 yıl boyunca Pisani'nin Muzika-i Hümayun'un başına getirildiği de bilinmektedir. Pisani Sultan II.Abdülhamid'e ithafen bir Hymne ve erkek sesleri için "Matelotsé isimli bir eser bestelemiştir. Ayrıca Sultan şerefine "Mecd ü şeref sizedir, ey Sultan-ı Azam!" sözleriyle başlayan bir de marş bestelemiştir (Baydar, 2010: 16).


— Par ordre de S. M. le Sultan, M. B. Pisani a été nommé chef de la musique Impériale, en remplacement de M. Guatelli.

Şekil 9 Journal de Constantinople 16 Eylül 1859

"Sultan S.M'nin emriyle Bay B.Pisani, Bay Guatelli'nin yerine imparatorluk bandosu şefi olarak atanmıştır."(Çev. N. ÖZGÜNEŞ)

Bu aşk skandalının ardından kendisinin ne şekilde İstanbul'a döndüğü bilinmemekle birlikte, C. Guatelli tekrar kısa sürede saray hizmetine girerek Pisani'nin arzusu üzerine birbirlerinden bağımsız olarak eşit iradeyle ikiye bölünen Muzika-i Hümayun bünyesinde C. Guatelli'nin askeri bandoların başına, Pisani'nin de Dolmabahçe Sarayı Tiyatrosu'nun idaresine getirildiği duyurulmuştur (Kosal, 2001: 98).

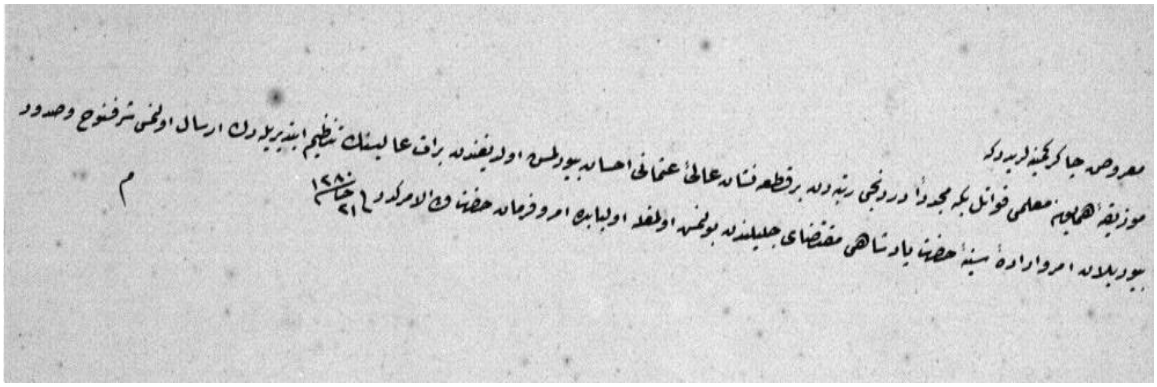
Abdülmecid'in ölümünden sonra tahta Abdülaziz çıkmıştır. Abdülaziz'in Abdülmecid kadar sanata düşkün olmadığı bilinmektedir. Sevengil'e göre;

> "*Yeni Sultan, Abdülmecid gibi Avrupalılaşma hareketlerine ilgi göstermemişti, tamamıyla alaturka bir hayat yaşıyordu; eski geleneklerden kolay ayrılamayan geniş halk topluluğu Abdülmecid sarayında ve bazı vezirlerin konak ve yalılarında görülen ve bol para harcamakla bir sayılan şatafatlı alafrangalıktan hoşlanmıyordu'* (1970: 43-44).

Abdülaziz, halk arasında ve basında Abdülmecid kadar batı meraklısı gibi görünmese de, küçük yaştan itibaren Naum'da izlediği temsiller ve yine küçük yaştan itibaren aldığı piyano eğitimi göz önüne alındığında batı müziği ile çocukluğundan beri meşgul olduğu gerçeği karşımıza çıkmaktadır. Tahta çıkar çıkmaz piyano hocası olan C. Guatelli'yi liva paşalık mertebesine getirmesi de Abdülaziz hakkındaki ön yargıları değiştirmiştir (J.C., 3 Temmuz 1861).

C. Guatelli sarayda görev yaptığı sürede padişahtan pek çok madalya, nişan ve ödül almıştır. Abdülaziz'in C. Guatelli'yi livalığa yükseltmesi bu ödüllerin en büyüğüdür. Bu olay padişahın C. Guatelli'nin müziğine ne kadar önem verdiğinin bir göstergesidir.

Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivlerinde yapılan taramada 517 Dosya no, 35179 Gömlek No kayıtlı belgede C. Guatelli'ye rütbe ve nişan verilmesi ile ilgili belgeye ulaşılmıştır[19](Şekil 10).

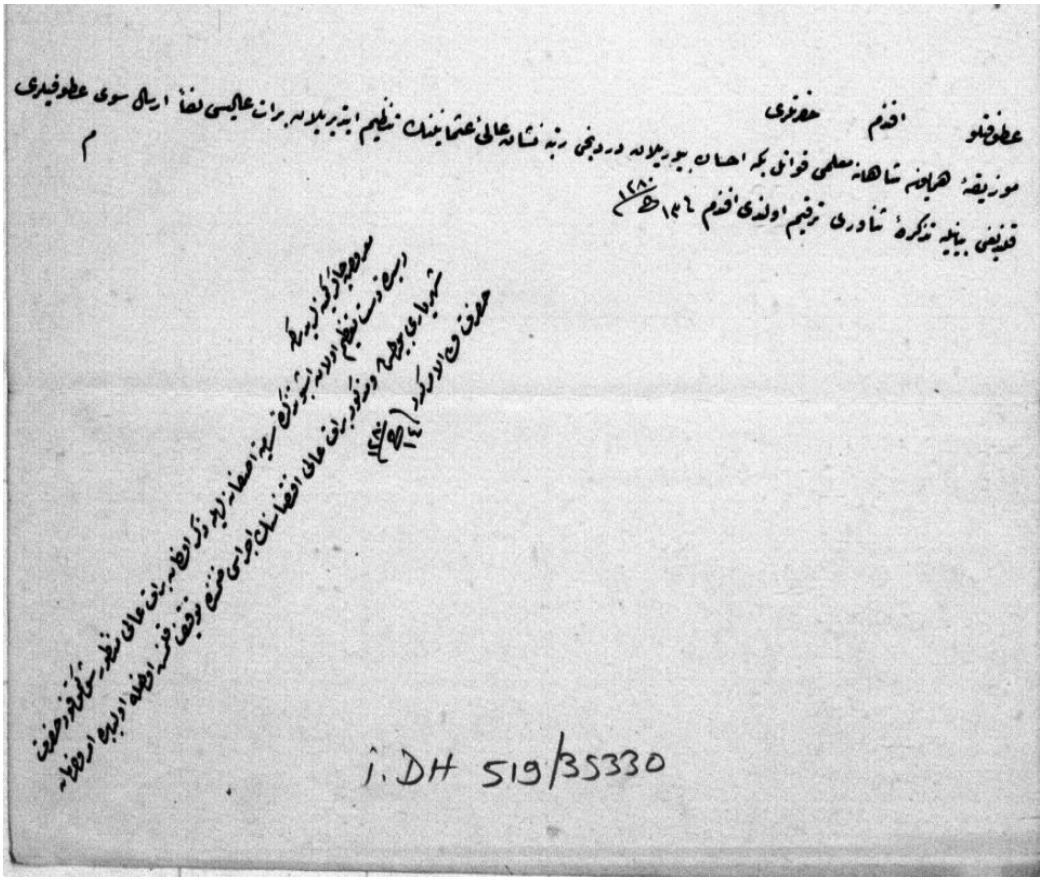


Şekil 10 C. Guatelli'ye Nişan ve Rütbe Beratı

"*Mızıka-i hümâyûne mu'allimi Guatelli Beye müceddeden dördünci rütbeden bir kıt'a nişân-ı 'âlîy-i 'Osmânî ve liva rütbe-i refiası ihsân buyurulmuş oldığından berât-ı 'âlînin tanzîm itdirilerek irsâl olunması ve südûr buyurulan emr ü irâde-i seniyye-i hazret-pâdişâhî muktezây-ı celîlinden bulunmuş olmağla ol bâbda emr ü fermân hazret-i velîyyi'l-emrindir. 12 Cemaziyel-evvel 1280.*

Padişah tarafından C. Guatelli'ye verilen nişan ve rütbe beratına ait belge (519 Dosya No ve 35330 Gömlek no'lu) Başbakanlık Arşivinde yer almaktadır (Şekil 11).

[19] Belge aslından küçültülmüş ve sadece ilgili kısmı konulmuştur.



Şekil 11 C. Guatelli'ye Verilen Osmanlı Nişan ve Rütbe Beratı

Bu belge de daha önce verilen nişan ve rütbe verilmesi fermanının yerine getirildiğini yazmaktadır. Tam çevirisi şöyledir:

> *"Utuvvetlü efendim hazretleri Muzıka-i hümâyune-i şâhâne mu'allimi Guatelli Beye ihsân buyurılan dördünci rütbe nişân-ı 'âlîy-i 'Osmânînin ve rütbe-i refîası tanzim itdirilan berât-ı'âlîsi irsâl sûy-ileri beyânıyla tezkere-i senâverî terkîm olundı efendim. 14 - 1280.*

C. Guatelli'de padişaha olan minnettarlığını belirtmek için padişaha ithafen Osmaniye Marşını bestelemiştir (EK-3). Bir süre Osmanlı'da milli marş olarak anılan Osmanlı sergisinin tınılarını taşıyan, bestesini C. Guatelli'nin yaptığı ve Sadrazam Fuad Paşa'ya ithaf ettiği Marche de L'Exposition Ottomane (Osmanlı Sergi Marşı) ve Aziziye Marşı yine bu devirde ortaya çıkmıştır.

C. Guatelli Sultan Abdülaziz döneminde Naum tiyatrosunun son sezonu olan 1870' kadar tiyatroya hizmet ettiği hatta Naum Tiyatrosu'nun büyük Beyoğlu yangınında kül oluşundan sonra da bir İtalyan Operası kurmak için girişimlerde bulunduğu, hatta bu girişimleri sultan tarafından finanse edildiği bilinmektedir (Altar, 2001: 192)

J.C. gazetesinin sahibinin değişmesi ve yayın hayatına son vermesi nedeni ile Naum tiyatrosu yandıktan sonraki gelişmeler konusunda oldukça sınırlı kaynak tespit edilmiştir. Fakat günümüze ulaşan tarihi eser niteliğindeki yapıtlara bakıldığında C. Guatelli'nin sanat hayatına Abdülaziz'den sonra V. Murad ve II. Abdülhamid zamanında da Muzika-i Hümayun'da devam ettiği ve ölene kadar bu görevi sürdürdüğü anlaşılmaktadır.

V. Murad'ın ardından 31 Ağustos 1876'da II. Abdülhamid tahta geçmiştir. Abdülhamid de V. Murad gibi C. Guatelli'den müzik dersleri almıştır. C. Guatelli, Abdülhamid zamanından 1900 yılındaki vefatına dek Muzıka-ı Hümayün'un komutanı olmuştur (Osmanoğlu, 1960: 25). C. Guatelli'nin mezarı halen İstanbul Feriköy Katolik mezarlığında yer almaktadır.

Gazimihal C. Guatelli için şöyle demektedir;

> *"Nedense kuvvetli bir konservatuar tahsili görmemiş olduğu, pratikten kumpanya maestroluğuna yükselebilmiş istidatlardan sayılması gerektiği ve hatta neden dolayı Abdülmecid devrinde pek kısa bir tecrübeden sonra yerini bir başka İtalyan'a terk ettiği kolaylıkla istintaç edilebilir. II. Abdülhamid musikideki kifayetsizliğini bilmekle beraber, hoş kullanarak emektarlığına riayet göstermiştir''* (1955: 70)

Oysa C. Guatelli, gerek Naum'da sergilediği başarılar, sarayda ettiği hizmetler ve ünü Avrupa'nın seçkin kütüphanelerine kadar uzanan besteciliği göz önüne alındığında Osmanlı müziğine yön vermiş şahsiyetlerden en önemlilerindendir. Gazimihal'in C. Guatelli'ye ilişkin yaklaşımı C. Guatelli'nin bu güne kadar çok az sayıda eserine ulaşılabilmiş olmasından kaynaklandığı değerlendirilmektedir. Zira özellikle Armoni

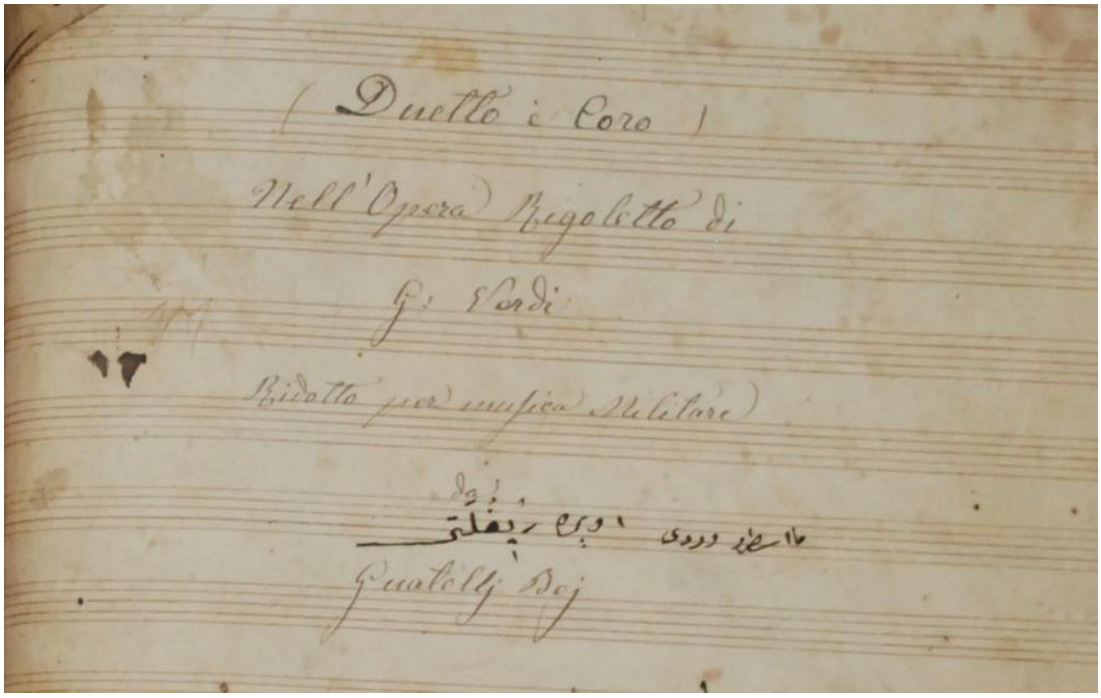
Mızıkası arşivlerinde C. Guatelli'ye ait olan eserlerin geneli incelendiğinde çok ciddi bir birikim ve tecrübenin varlığı fark edilmektedir.

C. Guatelli'nın çoksesli müziğin Osmanlı topraklarında gelişimi için yaptığı çalışmaların yanı sıra Türk müzisyenlerin yetişmesine de büyük katkısı vardır. Örneğin C. Guatelli'nin armoni öğrencisi olup saray bandosunda yetişmiş, Plevne ve İzmir marşlarının bestecisi Mehmet Ali Bey (1856–1895), Klarnetçi Zati Bey (Arca) (1863–1951), Pembe Kız Operetinin bestecisi Flütçü Haydar Bey, Saffet (Atabinen) Bey (1858–1939) gibi müzisyenler Batı tarzında çoksesli Türk müziği yazan bestecilerden birkaçıdır (Gazimihal, 1955: 80).

1.5.1. Callisto Guatelli'nin Eserleri ve Müzikal Kimliği

C. Guatelli her ne kadar kontrbas eğitimi almışsa da Naum'a gelişi ve eserleri göz önüne alındığında İstanbul'da hep besteci ve şef kimliği ile ön plana çıkmıştır. Tarihi bilgilerde şan eğitimi aldığı bilinen C. Guatelli'nin şeflik ve bestecilik yönü konusunda nasıl bir tecrübe sahibi olduğu konusu bilinmemektedir.

C. Guatelli'nin günümüze kadar gelen eserleri incelendiğinde, eserlerinde İtalyan kültürünü ve on dokuzuncu yüzyıl müziğine ait kuramların hâkim olduğu görülmektedir. Özellikle Naum'un bir opera temelinde olması C. Guatelli'yi de hem bir opera orkestrası şefi hem de opera bestecisi haline getirmiştir. Eserleri incelendiğinde opera besteciliği yönünde büyük bir eserine rastlanılmamış olsa da operalar için yaptığı küçük yapıtlar ve operaların özünden uzaklaşarak temsiller için özel olarak bestelediği veya değiştirdiği aryaların varlığı göze çarpmaktadır. Örneğin Armoni Mızıkası Arşivi 51 nolu klasör 593 nolu eser incelendiğinde C. Guatelli'nin Verdi'nin Rigoletto'sundan bir bölümü hem askeri orkestra için düzenlediği hem de aslından biraz uzaklaştığı tespit edilmiştir.



Şekil 12 Verdi'nin Rigoletto Operasından Bir Bölüm

İstanbul'daki opera temsilleri bir bakıma gayrimüslim tabakanın eğlencesi niteliğindedir. Fakat opera temsillerinin yanında Osmanlı geleneklerinin de bu konserlerde yansıtılmaya çalışılması müzisyenlerin şehre ve payitahta saygısının bir ürünüdür. Bu açıdan bakıldığında tamamen batı kökenli orkestralar için Türk müziği çalma olanağının olmayışı da yeni arayışları beraberinde getirmiştir. İşte Türk sazları ile yapılan müziğin batı çalgılarına uyarlanması da bu arayışların bir sonucudur. Halka mâl olmuş eserlerin çok seslendirilmesi ve hatta Türk müziği öğrenen batıcı bestecilerin Türk müziği denemeleri on dokuzuncu yüzyılın bir âdeti haline gelmiştir.

Türk müziği ezgilerini çokseslendirmek G. Donizetti'nin getirdiği bir alışkanlıktır. Ancak C. Guatelli bu alanda G. Donizetti'ye göre çok daha fazla eser yayımlamıştır. Notacı Hacı Emin Efendi[20]'nin öncülüğünde İstanbul'da gelişen nota baskı tekniği sayesinde Malumat Mecmuası[21] ilavesi olarak günümüze C. Guatelli'ye ait pek çok düzenleme

[20] Notacı Hacı Emin Efendi (1845-1907). Bugünkü nota yazım sistemimizin öncüsü diye tanımlanmaktadır. 1886 yılında "Nota Muallimi" adıyla bir kitap yayınlamıştır. Bu kitabı sayesinde batı notasyonunun Türk müzisyenler tarafından tanınmasını sağlamıştır (Musiki Mecmuası Yıl 1948,Sayı 37: 6)

[21] Malumat mecmuası: iki ayrı dönemde yayın hayatını sürdürmüş bir dergidir. 1893–1895 yılları arasını kapsayan ilk döneminde imtiyaz sahibi Artin Asaduryan'dır. Bu dönemde 48 sayısı yayımlanan dergi, fennî

ulaşmıştır. Ceride-i Havadis eklerinde de rastlanılan bu külliyattan araştırmada da yararlanılmıştır.

Bugün Malumat Dergisi'nin neredeyse bütün basılı nüshalarına ulaşılabilmektedir. Fakat Notacı Hacı Emin Efendi'nin dergiye ek olarak yayınladığı nota fasikülleri Malumat kadar kolay ulaşılabilen nüshalar değildir. Nota nüshaları Malumat içeriğinden ayrı tutulduğu için pek çok nüshası arşivciler tarafından alıkonulmuştur. Devrin önde gelen Türk müziği bestecilerine ilişkin bulguların yer aldığı bu eklerden bir kısmına kişisel arşivlerde rastlanılmıştır. Çoğunluğunu piyano eserlerinin oluşturduğu bu külliyatta kimi zaman sadece tek sesli Türk müziği örnekleri de verilmiş ve devrin müzik kültürüne dair önemli bilgiler bizlere ulaşmıştır.

Malumat'dan farklı bir sayfa düzeni ve farklı bir teknik ile yazıldığı belli olan bu notalardan C. Guatelli'ye ait yaklaşık yirmi esere ulaşılmıştır. Hepsi piyano için yazılmış bu eserler Türk müziği formlarından olan pek çok şarkı, peşrev ve saz eserinin çok seslendirilmiş halleridir.

Notacı Hacı Emin Efendi'nin bizzat kendi Türk müziği eserlerinin de yer aldığı bu külliyatta C. Guatelli çokseslendirme anlamında eser sayısı bakımından hatırı sayılır bir yer edinmiştir. Hakkında çok fazla bilgi sahibi olamadığımız Usta Yanni adında bir bestecinin yazmış olduğu "Acemaşiran" makamındaki şarkıya ait çokseslendirmenin kapağı Notacı Hacı Emin Efendi'nin kullandığı tasarım adına güzel bir örnektir.

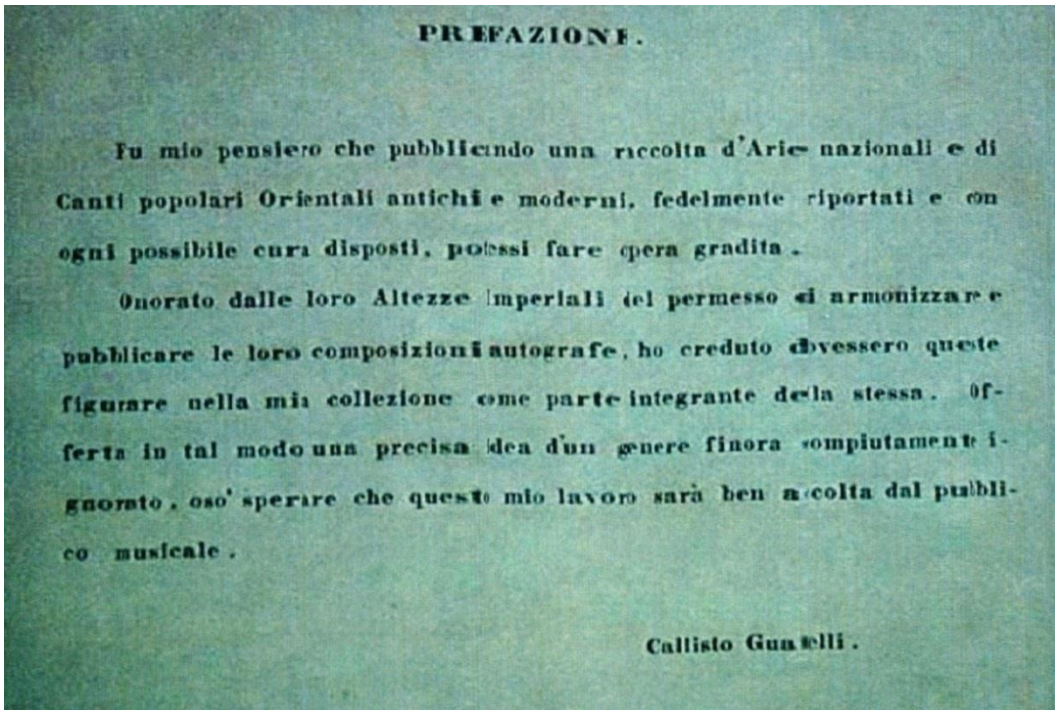
---

ve edebî bir dergi olarak okuyucunun karşısına çıkar….1895–1903 yılları arasında da ikinci dönem yayın hayatı vardır. Bu dönem imtiyaz sahibi, Baba Tahir olarak anılan Mehmet Tahir Bey'dir. Mecmua kendini tanımlarken "Menafi-i mülk-i devlete hâdim haftalık musavver Malumat 'tır." ifadesini kullanır. Bu tanımda üç özellik yer alır: devletin menfaatine hizmet etmesi, haftalık çıkması ve resimli olması (Ceylan, 2008: 35).

Şekil 13 Malumat Eki Notacı Hacı Emin Efendi Külliyatı

Notacı Hacı Emin Efendi'ye ait bu fasiküllerden bazıları "Chant Turc" başlıklıdır. Bu başlık altında yer alan eserlerin tamamının şarkı formunda olduğu görülmekle birlikte devrin müzik anlayışında gelenekselliği batı ile buluşturmanın pek çok örneği görülmektedir. Eserlerden kimisinin ciddiyetle çok seslendirildiği, kimisinin ise batı müziği açısından değer taşımayan yapıtlar haline geldiği de anlaşılmaktadır.

C. Guatelli'nin bu türde yapılmış başka bir çalışması da Breitkopf ve Hartel tarafından basılan, piyano için bestelemiş olduğu "Arie nazionali e Canti populari Orientali antichi e moderni (Eski ve yeni milli havalar ve popüler oryantal şarkılar)" ismini taşır. İki albüm halinde yayımlanan ve toplam yirmi dört parçadan oluşan bu koleksiyondaki eserlerden bazıları devrin padişahı Sultan Abdülmecid ve aile fertlerinin isimlerini taşır. Osmanlı çoksesli müziğini dünyaya tanıtan bu eser araştırma içinde önemli bir kaynak niteliğindedir. Bahsi geçen albümün ilk baskılarından bir tanesi bugün İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesinde bulunmakta olup Guatelli'nin 1900 yılında öldüğü göz önüne alındığında, nota üzerindeki hicri 1332 miladi 1914 tarihi eserin kütüphaneye giriş tarihi olarak varsayılabilmektedir.



PREFAZIONE.

Fu mio pensiero che pubblicando una raccolta d'Arie nazionali e di Canti popolari Orientali antichi e moderni, fedelmente riportati e con ogni possibile cura disposti, potessi fare opera gradita.

Onorato dalle loro Altezze Imperiali del permesso di armonizzare e pubblicare le loro composizioni autografe, ho creduto dovessero queste figurare nella mia collezione come parte integrante della stessa. Offerta in tal modo una precisa idea d'un genere finora compiutamente ignorato, oso' sperare che questo mio lavoro sarà ben accolta dal pubblico musicale.

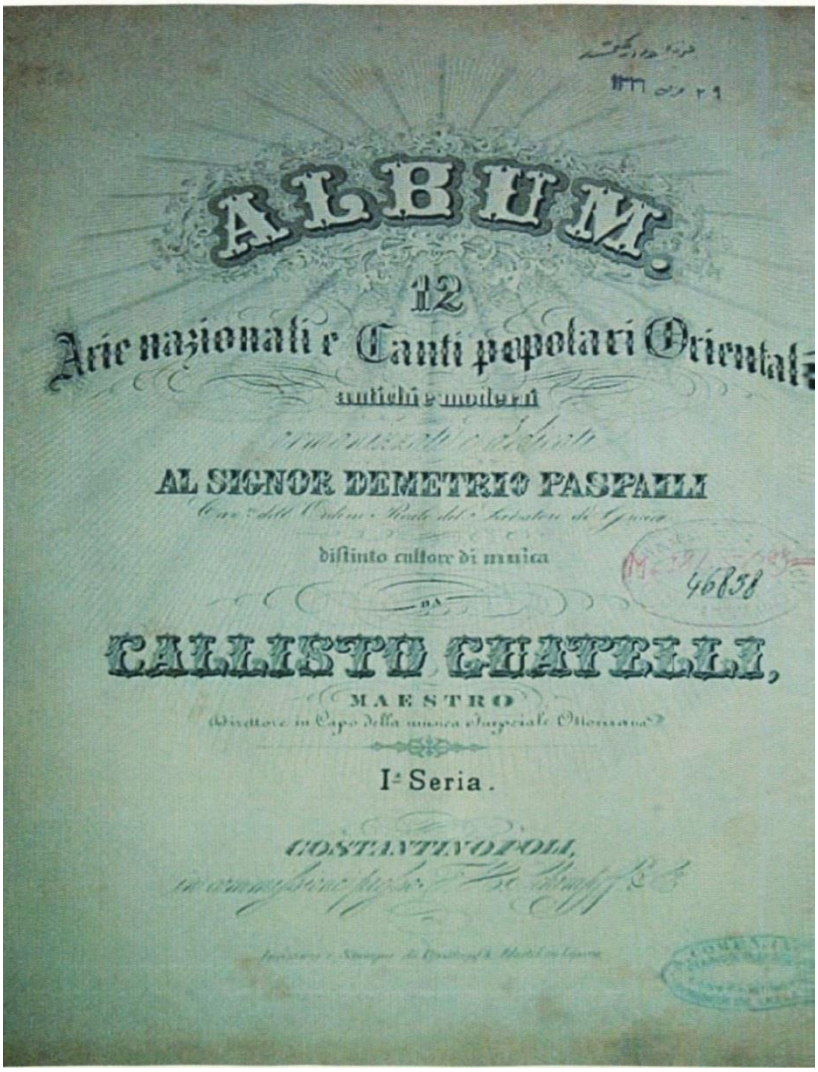
Callisto Guatelli.

Şekil 14 Arie Nazionali E Canti Populari Orientali Antichi E Moderni Albümünün Kapağındaki Yazı

C. Guatelli, İtalyanca olarak kaleme aldığı albümün ön sözünde şöyle demektedir:

"Modern ve eski dönemlere ait oryantal halk şarkılarından ve milli marşlardan oluşan bu derlemeyi, asıllarına sadık kalarak ve mümkün olan azami özeni göstererek yayınlamak, beğenilecek bir eser ortaya koymak benim

*düşüncemdi. Sultan Hazretleri, kendi imzalı bestelerini armonize etme ve yayınlama iznini vererek beni onurlandırdığından bu eserlerin koleksiyonumun baş tacı olacağına inanıyorum. Şimdiye dek bilinmeyen böyle farklı bir çalışmayı teklif ederken işimin müzikal kamuoyu tarafından beğenileceğini umut etme cesaretini gösteriyorum"(*Çev. E. CENDEY)



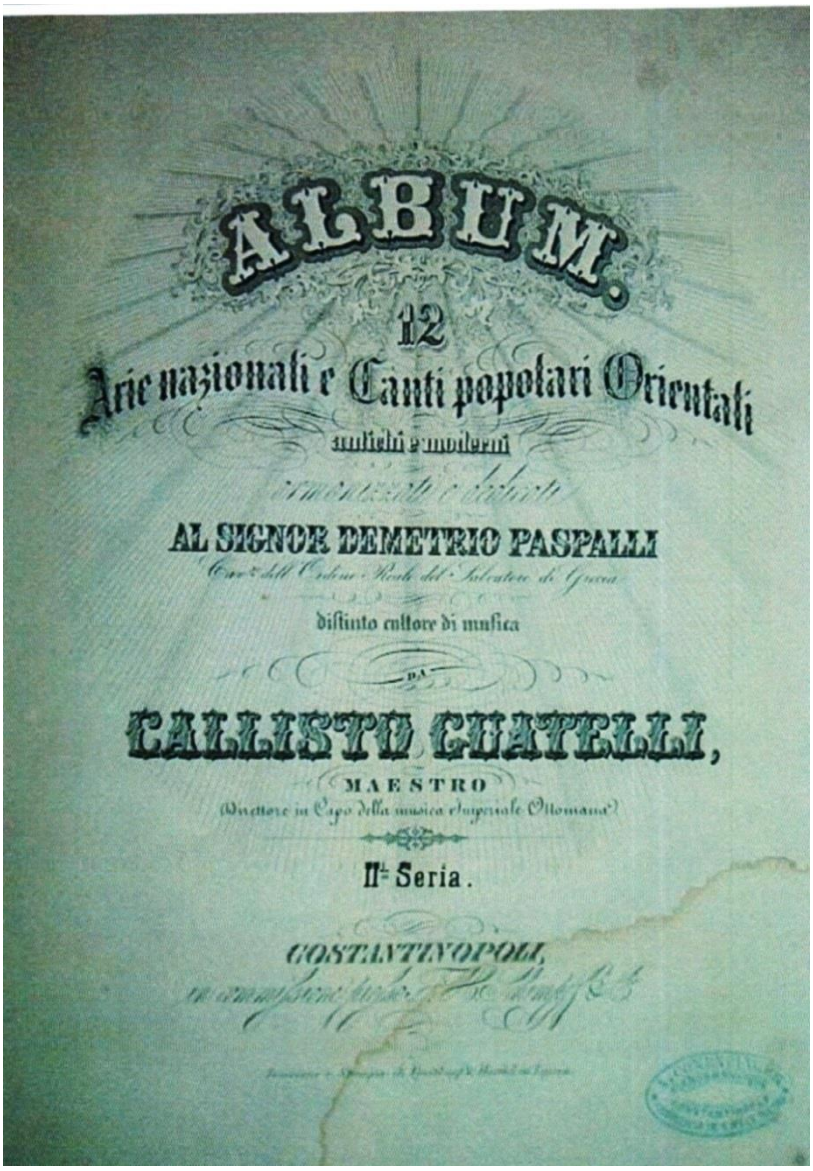
Şekil 15 Arie Nazionali E Canti Populari Orientali Antichi E Moderni 1. Albümünün Kapağı

Albümler incelendiğinde C. Guatelli'nin ön sözde de belirtildiği üzere eserlerin hepsinin aslından çok seslendirilmiş olduğu görülmektedir. C. Guatelli bu eserleri çok

seslendirirken her ne kadar asıllarına sadık kaldığını belirtse de devrin Türk müziği eserlerinin yapıları incelendiğinde yapılan armonilemelerde eserlerin var olan yapısını bozduğu görülmektedir. Özellikle padişahın aile fertleri için yazılmış eserlerin armonize edilmekten çok C. Guatelli'nin yapıtları olduğu izlenimi edinilmektedir. Fakat albümün başında yer alan ön sözde eserlerin asıllarından armonize olduğu ifadesi bu izlenimleri tersine çevirmektedir.

İlk albümün 1. eseri "Inno Nazionale Ottomano" (Osmanlı Milli Marşı) başlığını taşımaktadır. Daha sonra başlıkları sadece "Schiarky" olan eserler görülmektedir. Bu şarkı başlıklı eserlerden sonra isimleri padişah ailesi fertleri için yazılmış eserler yer almaktadır. Eserlerden sadece bestecisi belli olanlar padişahların bestelediği eserlerdir. Diğer ithaf edilmiş eserlerin ve "schiarky" adlı eserlerin bestecilerine yer verilmemiştir. Buna göre birinci albümün eser listesi şöyledir:

1. *Inno Nazionale Ottomano*
2. Schiarky
3. *Fatma Sultana-Figlia del Sultano Regnante*
4. Schiarky
5. *Rafié Sultana- Figlia del Sultano Regnante*
6. Schiarky
7. *Geminié Sultana- Figlia del Sultano Regnante*
8. Schiarky
9. *Valide Sultana- Madre del Sultano Regnante*
10. Schiarky
11. *Schiarky- Composti del Sultan Selym*
12. *Pescreff*



Şekil 16 Arie Nazionali E Canti Populari Orientali Antichi E Moderni 2. Albümünün Kapağı

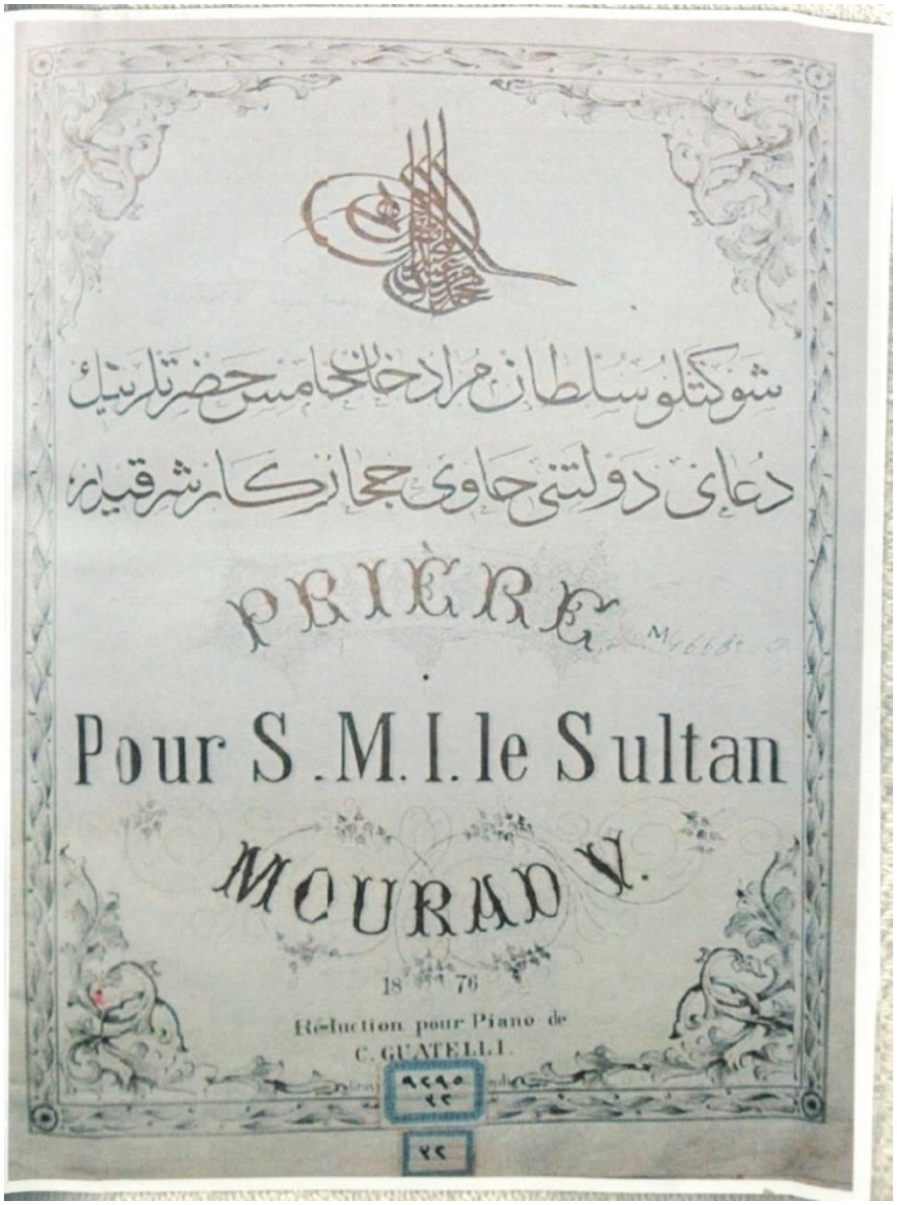
İkinci albüm yine bir padişah bestesi ile başlamış ve eser yerleşimi aynen ilk albümde olduğu gibi yapılmıştır. Buna göre ikinci albüm eser listesi şöyledir:

1. *Marcia Imperiale Ottomana*
2. *Schiarky*
3. *Muniré Sultana-Figlia del Sultano Regnante*
4. *Schiarky*

5. *Adilé Sultana-Figlia del Sultano Regnante*
6. *Schiarky*
7. *Hanöm Sultana-Nipote del Sultano Regnante*
8. *Schiarky*
9. *Fethi Achmet Pascia-Cognato del Sultano Regnante Schiarky*
10. *Schiarky*
11. *Schiarky-Composta del Sultan Mahmud*
12. *Pescreff (Sinfonia popolare)*

Albümlerde C. Guatelli'nin devrin padişahları ile ne kadar yakın ilişki içerisinde olduğu açıkça görülmektedir. Özellikle albümlerin ilk eserlerinin padişahlara adanmış olması ve diğer isimlerinde padişah ve aile fertlerinin isimlerinden oluşması bu durumun en açık göstergesidir. Ayrıca batı müziğine ilgi duyan padişahlara ait eserlere de yer vererek Osmanlı'da batı müziğinin gelişimi bir nebze yansıtılmıştır.

İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesi'nde tespit edilen ve çalışmada yer verilen diğer bir eser de orijinali Rıfat Bey' e ait olan ve Sultan V. Murad'ın tahta çıkışına ithaf edilmiş Hicazkâr bir şarkı olan 'Priêre' adlı eserdir. Eserin piyano için çokseslendirmesi C. Guatelli tarafından yapılmıştır. Ayrıca içerisinde 'Priêre' adlı eserin olduğu bu albümde yine çokseslendirmesini C. Guatelli'nin yaptığı tahmin edilen on altı şarkılık bir Rast şarkı takımı da tespit edilmiştir. Burada tahmin edilen ifadesinin kullanılmasındaki sebep Priêre adlı eser ile bu Rast takımın aynı albümde yer alıyor olması ve yazı stillerinin birbirine benzemesidir. Fakat eserlerin üzerinde çok seslendirenin yazmaması da C. Guatelli'nin çokseslendirmeleri yaptığı konusundaki güvenilirliği azaltmakta olduğundan bu eserlerin C. Guatelli külliyatına dâhil edilmesi yanlış olacaktır.



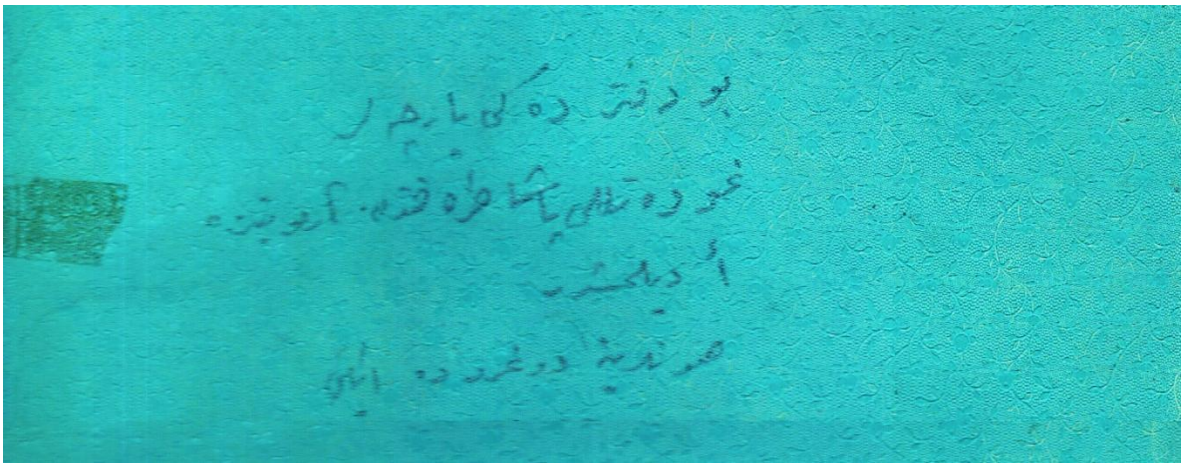
Şekil 17 Rıfat Beyin Sultan V. Murad İçin Bestelediği Eser İçin Yapılan Piyano Çokseslendirmesi

Albümün kapağında şöyle yazmaktadır:

"Şevketlü Sultanım Murâd Hân-ı hâmis hazretlerinin du'ây-ı devletini hâvî hicazkâr şarkıdır." (Çev. N. YAŞAR)

Armoni Mızıkası Arşivinde yapılan detaylı taramada Muzika-i Hümayun'dan bu güne kadar ulaşılabilmiş en büyük arşiv karşımıza çıkmıştır. O günün şartlarında tamamı el yazması olan bu arşiv çoğunlukla orkestra ve askeri bando için yazılmış partisyonlardan meydana gelmektedir. Bunun dışında C. Guatelli'nin kendi el yazısı ile tamamı piyano için yazılmış bir nota defteri de bulunmaktadır. Bu defterde C. Guatelli'nin bestelerinin piyano düzenlemeleri ve kimi tanınmış eserin piyano versiyonları ve çalışma notları bulunmaktadır.

Çalışmaya kaynaklık eden bu defterde C. Guatelli Türk müziği çokseslendirmelerine yer vermiştir. Dede Efendi'ye ait olduğu yazan iki peşrevin, yine Numan Ağa'ya ait bir başka peşrevin ve isimsiz birkaç şarkının çokseslendirme örneklerine rastlanılan bu defterde ayrıca devrin padişahının çocukları Şehzade Yusuf İzzeddin ve Şehzade Mahmud Efendi'ler için bestelediği marşların piyano halleri bulunmaktadır. Ayrıca "Şayeste Hanım"[22]a ithafen yazdığı bir de "Schertzo" yer almaktadır (EK-4).



Şekil 18 Contre Basso Başlıklı Defterin İç Kapağındaki Yazı

"*Bu defterdeki parçalar Guatelli Bey tarafından armonize edilmiştir". Sonlarına doğruda iki…"*

[22]*Şayeste Hanım:* Sultan Abdülmecid'in 4'üncü eşidir.

Bu defterde yer alan diğer eserler ise başka bestecilere ait düzenlenmek üzere seçilmiş piyano notaları ve yine kendisine ait olan mazurka, polka, vals, marş ve Türk müziği çokseslendirmeleridir. Ayrıca yine bu defterde C. Guatelli'nin yeni beste çalışmalarında kullandığı notlar da yer almaktadır (EK-5).

Toplam 135 sayfa olan bu defterde bulunan yaklaşık 45 piyano eseri C. Guatelli'nin çoksesli müzikle tanışmada Osmanlı müziğine sağladığı katkıları ve yeni teknikleri ortaya koymak adına oldukça hayati önem arz etmektedir.

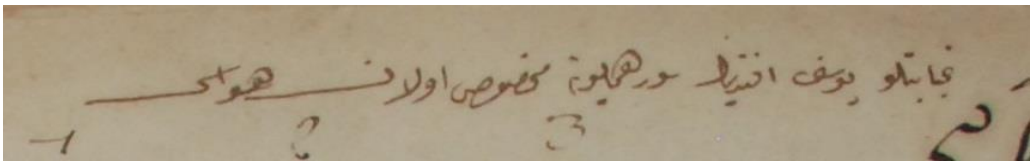
C. Guatelli'nin eserleri açısından en büyük kaynak ise yine Armoni Mızıkası Arşivi'nde bulunan eser partisyonlarıdır. Bahsi geçen piyano notası defterinde yer alan eserlerin nerede ise tamamına ait orkestrasyonları da bu partisyonlarda yer almaktadır. Yapılan incelemede C. Guatelli'nin pek çok tarzda eser bestelediği ve bu bestelerini kimi zaman yaylı orkestra için kimi zaman da askeri bando için düzenlediği görülmektedir. Ayrıca kendisine ait olmayan eserleri de ustalıkla yaylı çalgı topluluklarına ya da askeri bandoya göre düzenlemiştir.

Pek çok İtalyan operasının örneklerini bulduğumuz bu partisyonlarda Muzika-i Hümayun'un askeri talimlerde kullanılmak üzere kullandığı birçok marşın çoğunlukta olduğu görülmektedir. Çoğu isimsiz olan bu marşlardan çok azı günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Askeri müzik adına bu marşların tekrar gün yüzüne çıkartılmış olması büyük bir kazançtır.

Marşlar içerisinde en dikkat çekici olanları devrin padişahları Abdülaziz, Abdülmecid ve II. Mahmud için yazılan marşlardır. Aziziye Marşı özellikle günümüzde en çok bilinen C. Guatelli marşıdır. Marşlar içerisinde özellikle iki marş C. Guatelli'nin siyasi kimliğini ve saraydaki yerini çok iyi ifade etmektedir. Piyano defterinde de piyano versiyonlarına yer verilen bu marşlar Şehzade Yusuf İzzeddin ve Şehzade Mahmud Efendi Marşlarıdır.

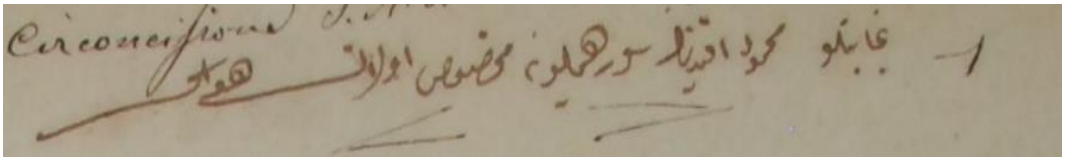
Şehzade Yusuf İzzeddin ve Şehzade Mahmud Efendi Marşları şehzadelerin sünneti için yazılmıştır. C. Guatelli bu marşlar karşılığı bir ücret almış mıdır? Ya da bunu saraydaki görevinin bir parçası olarak mı yapmıştır? Bilinmemekle birlikte şehzadelerin en özel

günlerinde dahi batı müziği unsurlarının yer aldığı bir müzik besteleyebilmek C. Guatelli'nin saraydaki önemini gözler önüne sergilemektedir.



Şekil 19 Marşın Şehzade Yusuf İzzettin'in Sünneti İçin Bestelendiğini Belirten Yazı

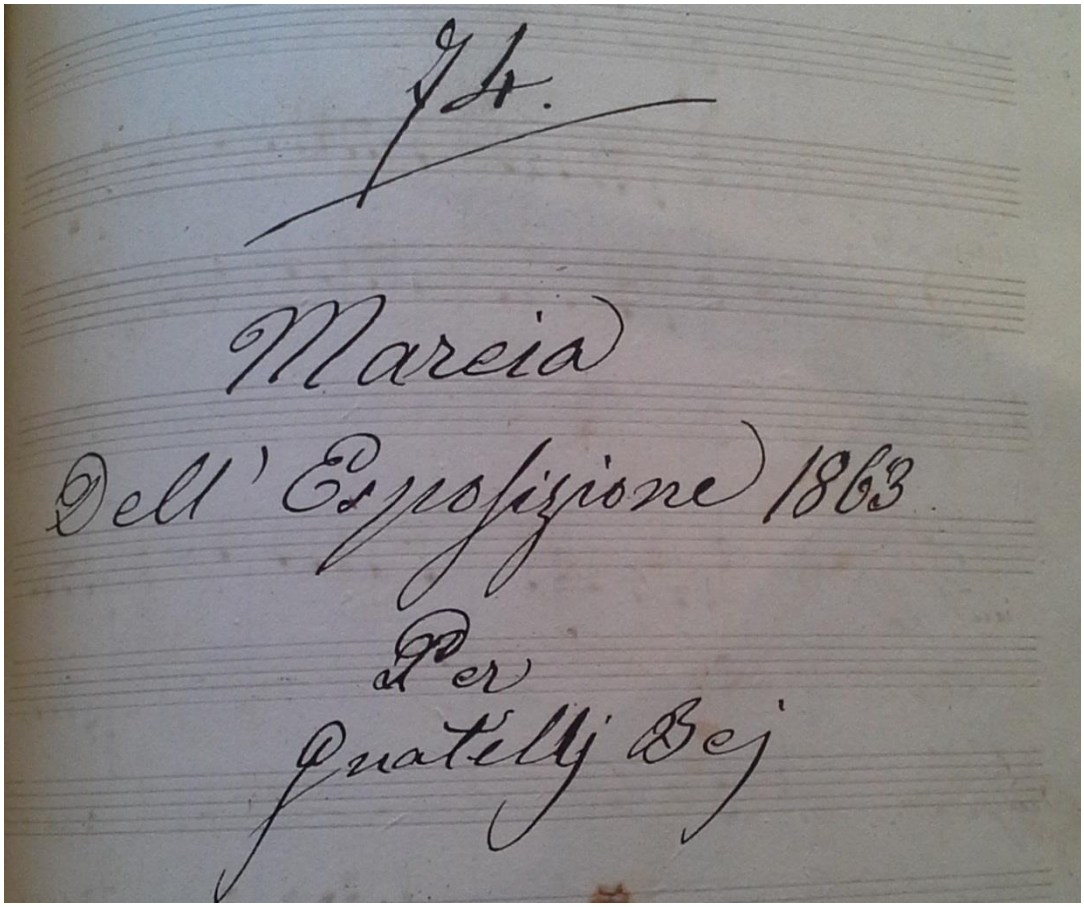
"Necâbetlü Yusuf Efendi'nin sur-i hümâyûna mahsûs olan havâsı"



Şekil 20 Marşın Mahmud Efendi'nin Sünneti İçin Bestelendiğini Belirten Yazısı

"Necâbetlü Mahmud Efendi'nin sur-i hümâyûna mahsûs olan havâsı"

Arşivdeki bütün partisyonlar incelendiğinde C. Guatelli'ye ait otuz yedi adet marşa rastlanmıştır. Bu marşların büyük bir çoğunluğu askeri orkestra için olsa da bir kısmı da yaylılarında yer aldığı senfonik orkestralar için yazılmıştır. Marşların genel karakterleri incelendiğinde askeri marşların tamamen yürüyüşlerde kullanılabilen ve kesin hatları belli yapıda olduğu, yaylı çalgılar için yazılmış marşların ise konser salonlarında seslendirilebilir daha yumuşak hatlara sahip olduğu gözlemlenmiştir. C. Guatelli'nin bu konudaki en ünlü marşı da şüphesiz "Osmanlı Sergi Marşı"dır. Günümüzde dahi askeri ortamlardan çok konser salonlarında seslendirilen bu eserin orijinal hali yine bu partisyonlar içerisinde yerini almaktadır.



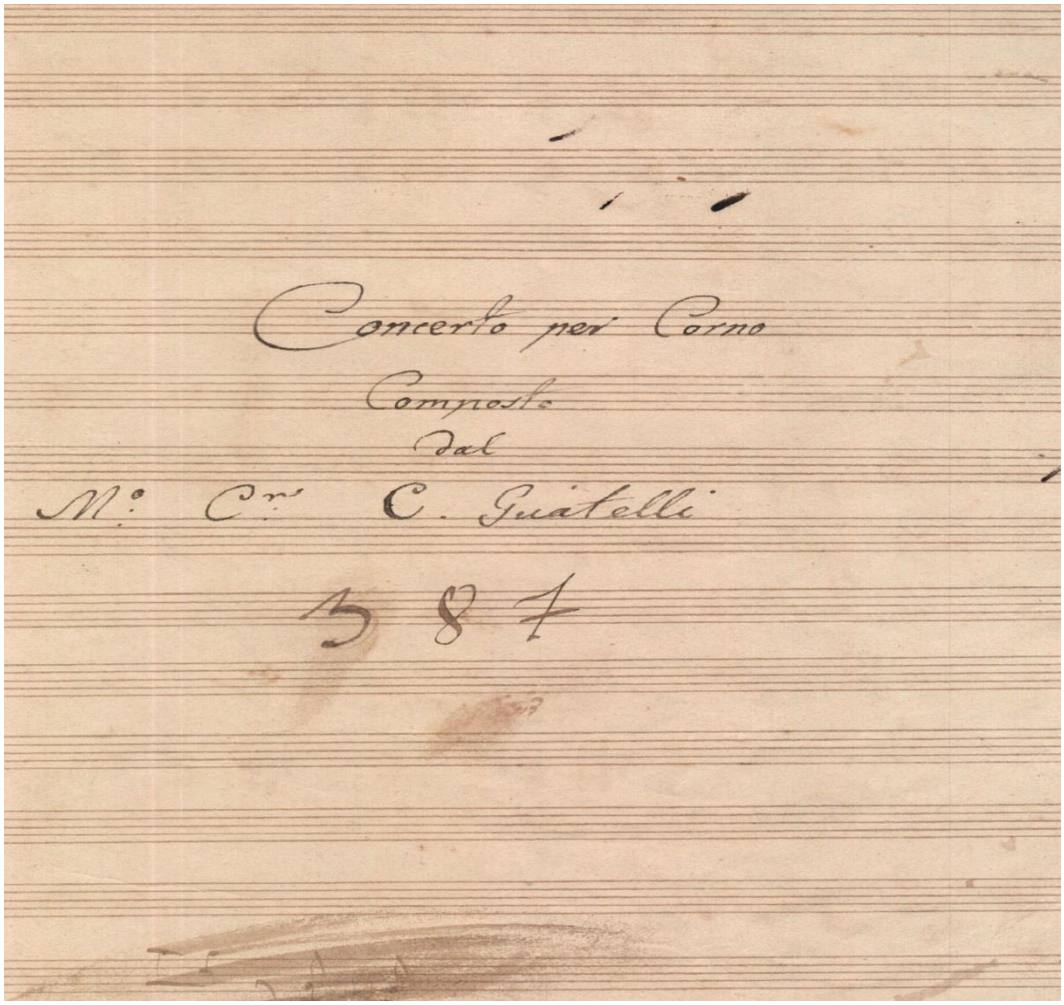
Şekil 21 Osmanlı Sergi Marşı'nın C. Guatelli'nin El Yazısı ile Yazılmış Kapağı

C. Guatelli'ye ait marşlar incelendiğinde içlerinde yine padişahın özel tören ve günleri için yapılmış bestelerinde yer aldı görülmektedir. Bunlardan en dikkat çekici olanları padişahın Cuma günleri halkla iç içe olduğu ve onları selamladığı seremoni için yazılmış "Cumalık Marşı", şehzadelerin doğumu için yazılmış "Veladet" ve "Bayram Marşı"dır.

C. Guatelli'nin marşlar konusunda bu kadar çalışkan ve üretken olmasının sebebi Muzika-i Hümayun'daki görevidir. Burasının hem müzik adına bir okul olması hem de askeri bir kurum niteliği taşıması C. Guatelli'ye askeri bir kimlik yüklemiştir. Ayrıca marş dışında diğer formlarda yazmış olduğu eserlerin karakterini veren melodik yapıların içerisine Türk müziği tınılarını entegre edemeyişi ve bu kullanımı marşlarda daha kolay elde edebilmesi marş formundaki yapıtlarının daha fazla olmasını sağlamıştır. Ancak askeri bando için yazdığı eserlerde dönemin ünlü dans parçalarının ve müzik akımının

gerektirdiği hemen hemen bütün formların var olduğu da görülmektedir. Bu formlar içinde en çok kullandığı türler “Mazurka”, “Polka”, “Ballabile”, “Galop”, “Berceuse”, “Capriccio”, “Schertzo” ve “Vals”tir. C. Guatelli’ye ait detaylı bir eser listesi çalışmanın Ek’ler bölümüne konulmuştur. (EK-6)

Armoni Mızıkası Arşivinde tespit edilen ve 2003 yılına kadar henüz varlığı bilinmeyen eserlerden birisi de C. Guatelli’ye ait olan Korno konçertosudur. 2003 yılında ilk defa çalınan bu eser C. Guatelli’nin farklı bir bestecilik yönünü de ortaya koymaktadır.



Şekil 22 Korno Konçertosu Kapağı

Askeri yaşantısının bir parçası olarak marş yapıtlarının çokluğu ve marş dışındaki tarzların ise çoğunlukla salon dansları olması C. Guatelli'nin, sarayın gösteriş ve eğlence safhasında kendisine güçlü bir yer edindiği izlenimini vermektedir. G. Donizetti ile kıyaslandığında orkestra yapıtları açısından bir hayli sönük kaldığı görülen C. Guatelli, küçük yapıtlarla kendisine yer bulmaya çalışmış ve bu konuda G. Donizetti'ye nazaran halkın hem de padişah ve ailesinin gözünde salon müzikleri besteleyen payitahta daha yakın bir konum kazanmıştır.

C. Guatelli bu konuma aslında kendi bestelediği eserlerden çok armonize ettiği eserlerle gelmiştir. Kendisinin de Türk müziğini öğrendiğini bildiğimiz C. Guatelli, devrinin en çok Türk müziği çokseslendirmelerini yapan şahsiyeti olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Notacı Hacı Emin Efendi'nin de C. Guatelli'nin ün yapmasında çok büyük katkısı vardır.

Eserleri Lucca ve Ricordi gibi Avrupa'nın tanınmış yayınevleri tarafından da basılmıştır; nitekim Franz Pazdirek Universal Handbook of Musical Literature (1923,7-263) kitabında C. Guatelli'ye ait yirmi altı eser sıralamıştır. Bunlar arasında koro için *Una notte sul Bosforo, Serenate oriantale* (Boğazda bir gece, Doğu serenadı) ve keman ve piyano için romans olan *Pourquoi ai-je quitte ma Patrie* (Ülkemden ne için ayrıldım), *Marche de L'Exposition Ottomane* (Osmanlı Sergi Marşı), *Marche Osmanie* (Osmaniye Marşı), *Marche İmperiale* (Marş-ı Sultani Aziziye) ve *Marche Orientale* (Sultan II.Abdülhamid için Doğu Marşı) gibi eserler bulunmaktadır.

1.6. Türk Müziğinde Çokseslilik Süreci

Gazimihal'e göre armonilenen ilk halis Türk parçası, Weber'in "Oberon" operasındaki bir Rumeli oyun havasıdır (1928: 89). Kosal'a göre ise 18.yüzyılın hemen başında Fransız Sefiri M.de Ferriol bir Mevlevi ayinini çok seslendirmiştir (2001: 18). "Türk müziğini ilk kez çoksesli yazan kişinin ise Sultan V. Murad olduğu, şaşırtıcı bulunabilir. Sultan V. Murad Osmanlı padişahları arasında en çok batı tarzı eser vermiş olanıdır" (Sağlam, 2001: 24).

Gerçek anlamda ise halk müziği, sanat müziği ve askeri müzik alanlarında geleneksel müzik yaşantısını yüzyıllar boyunca sürdüren Türk milletinin, çoksesli müzik kültürü; 1826 yılında II. Mahmut'un batıya açılma politikaları doğrultusunda oluşmaya başlamıştır. Batı müziğinin devletçe benimsendiği ve yayılmasına yönelik atılımlar yaptığı bu dönem aynı zamanda yeni Türk çoksesli müziğinin temellerinin atıldığı dönemdir.

Batılı anlamda bir müzik kurumu olan Muzıka-i Hümayun'un kurulması ile başlayan bu süreçte batı müziğinin yayılması ve batı müziği beğenisinin sınırlı da olsa benimsenmesinin etkisiyle Türk müziğinin temsilcisi olan besteciler, piyano veya bando için eserler yazmaya başlamışlardır. Bu anlamda Türk müziğinin çok seslendirilmiş halini kuramsal bir çatıda ilk örnekleyenin G. Donizetti olduğu görülmektedir.

G. Donizetti Muzika-i Hümayun'un başına geçmesi ile Osmanlı'nın müzik bağlamında batılı kültür politikasının da başını çekmiştir. Yazdığı Türk temalı marşlar o kadar beğenilmiştir ki Mahmudiye Marşı milli marş olarak bile kabul edilmiştir. Buradan hareketle G. Donizetti'nin bu evrede selefi C. Guatelli'ye de bir yol açtığı görülmektedir.

G. Donizetti'nin vefatı ve C. Guatelli'nin Muzika-i Hümayun'un başına geçmesi G. Donizetti'nin Türk müziği çalışmalarını da bir nebze C. Guatelli'ye miras bırakması anlamını taşır. Zira C. Guatelli eserlerinde Türk müziği ögelerini G. Donizetti'ye göre çok daha fazla kullanmıştır. Ordu için yazdığı otuzun üzerindeki marşın çoğunda bu tutumu görmek mümkündür. Payitahtın beğenisini kazanmak ve saraydaki yerini bir nebze sağlamlaştırmak fikri de C. Guatelli'yi Türk kültürüne yakınlaştırmıştır. Bu amaçla beste lediği ve armonize ettiği eserlerde bunun en büyük kanıtıdır.

C. Guatelli'nin eserlerinden çok, Muzika-i Hümayun'da yetiştirdiği öğrencilerin Cumhuriyet dönemi müziğine de yön veren şahsiyetler olması, Türk müziği ile batı müziği buluşmasında kilit rol oynadığının açık bir göstergesidir. Türk müziği çokseslendirmesi örneklerini veren bir diğer önemli besteci olan Zati Arca'da C. Guatalli'nin öğrencisidir.

Ulusal müzik üzerine yönelimler ise 1912'li yıllarda başlar ve başlangıcın yapıldığı eğitim kurumu 1912 yılında İzmir'de açılan "İttihat ve Terakki Mektebi" olur. Bu okulun amaçları arasında ulusal ruhu gençlere aşılayacak bir ulusal müzik ilkesinin belirlenmesi

yer almaktadır. Dönemin en etkili düşünürlerinden yönlendiricilerinden etkileyicilerinden başta geleni hiç kuşkusuz Ziya Gökalp'tir. Ziya Gökalp'in yayımladığı Türkçülüğün Esasları adlı kitabında, düm-tek usulü ile yapılan Türk müziğinin çağdaş yaşantıya uygun düşmediğini, yapılacak tek şeyin Türk ezgilerini batı tekniğine göre armonilemek olduğunu söylemektedir (1976: 70). Bu fikir kimi düşünür tarafından kabul görse de günümüzde dahi tartışılan pek çok çevre tarafından da kabul görmeyen bir konumdadır.

Cumhuriyetin ilanına kadar geçen süre için Sağlam'ın görüşleri de şöyledir;

> *"Cumhuriyetin ilan edildiği 1923 yılına kadar çokseslilikle ilgili yapılanlar önemli bir birikim oluşturmuş mudur? Çoksesli müzik birikimi varsa bu yatay bir anlayışla mı yoksa dikey bir anlayışla mı gerçekleştirilmiştir? Çoksesli müzikle ilgili yapılan çalışmalar Cumhuriyet Türkiye'sine aktarılmış mıdır? Bu sorular bağlamında Türk müziğinde çokseslilik çalışmalarına iki yönüyle bakmakta yarar vardır: 1. Yabancı müzisyenlerin Türk ezgilerine çokseslilik uygulamaları ve Türk müziği özelliklerine uygun yeni çoksesli müzikler yaratmaları, 2. Türk müzisyenlerin çokseslilik uygulamaları* (2001: 19).

Cumhuriyet dönemi ise Türk müziğinde başkalaşımın da miladı olmuştur. Zira Osmanlı'nın kalıntıları üzerine inşa edilmiş yeni bir devlet anlayışı ve yeni bir soluk müzikte de kendini göstermiştir. Muzika-i Hümayun bu devirde yerini tamamen batılı kurumlara bırakmış ve müzik bir kalkınma politikası haline dönüşmüştür. Geleneksel Türk müziğinin yerini tamamen batı müziğinin yer alması gerekliliği ortaya atılmış ve Türk müziği yasaklanacak seviyede ikinci plana itilmiştir. Daha sonra Türk müziğinin tamamen ötelenemeyeceği fikrinden yola çıkarak Türk müziğinden ulusal bir batılı müzik anlayışı yaratma fikri kabul görmüştür. Bu anlamda yeni bestecilere ve yeni fikirlere ihtiyaç duyulmuştur. Türk müzik okulları bu anlamda yetersiz kaldığı için Türk kompozitörler eğitim almaları için yurt dışındaki konservatuvarlara gönderilmiştir.

Batıda eğitim görmüş öğrenciler, günümüzde "Türk beşleri" olarak bilinen bestecilerin doğuşunu temsil etmektedir. Türk müziğinden yeni bir batılı müzik anlayışının doğduğu dönem bu dönemdir. Bu döneme "Çağdaş Türk müziği" dönemi de denilmektedir.

Türk müziği temalarını içeren besteler ve düzenlemeler tonal yapı içerisinde veya batılı çağdaşların yapıtlarına benzer çağdaşlıkta ton kavramının dışına çıkmaya başlamış örneklerle doludur. Fakat Cumhuriyet öncesi çokseslendirmelerde olduğundan farklı olarak Türk müziği temaları değiştirilmekten çekinilmemiş armonilerin her bir ögesinde Türk tınıları hissettirilmiştir. Klasik üçlü armonin dışına çıkılmaya başlandığı bu dönem 1948 yılından itibaren yerini yeni bir akıma bırakmıştır.

Aslında başını Türk beşlerinin çektiği "Çağdaş Türk müziği" dönemi etkisini günümüze kadar sürdürmüştür. Fakat 1948'den sonra Kemal İlerici'nin Türk müziğinde armoni uygulamalarını yeni bir kuramsal yapıya oturtmaya çalışması yeni bir akımı beraberinde getirmiştir. Tamamen Türk müziğine özel bir armoni oluşturmak kimi besteciye çok mantıklı gelmekle birlikte çok tartışılan konuların da başını çekmektedir.

Sonraları eğitimci, besteci, politikacı vb. hemen her kesimin katıldığı bu tartışmalar, kimi zaman gazete ve dergilerde, kimi zaman devlet kurumlarında devam etmiştir. Türk müziğinin nasıl seslendirileceği, seslendirilirken hangi temellerin hangi ekollerin örnek alınacağı konusu günümüze kadar tartışılmıştır.

Türk çoksesli müziği çalışmalarının aşamalarını incelerken, incelemenin yöntem ve uygulamalarını ayrı ayrı ortaya koymak gereklidir. Bu bağlamda Yalçın Tura'nın konuyu 5 başlık altında incelediği ve türlerine ayırdığı görülmektedir. Buna göre;

1. İlk denemeler. Batılı öğretmenler ve onların Muzika-i Hümayun'da yetiştirdikleri öğrencileri tarafından yapılan çokseslendirmeler. Türk makamlarıyla Batı müziği tonaliteleri arasında ilişki kurma ve fonksiyonel armoni temeli üzerine Türk ezgilerini yerleştirme çabaları. Zati Bey, Zeki Bey vs. gibi Türk bestekârlar tarafından yapılan armoni denemeleri.

2. Ziya Gökalp'in "Türkçülüğün Esasları" ve Mahmut Ragıp'ın"Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz" adlı kitabında belirtilen görüşler doğrultusunda yapılmaya başlanan çalışmalar. Batıda eğitim görmüş genç Türk bestecilerinin, sonradan "Türk Beşleri" diye anılacak olan beş gencin: Cemal Reşid, Hasan Ferit, Ahmed Adnan, Ulvi Cemal ve Necil

Kazım'ın, çoğunlukla halk, bazen de sanat müziği ezgilerinden ve Türk müziğinin makam ve usûl özelliklerinden yararlanarak, "tempere" dizi çerçevesi içinde fakat çağdaş tekniklerle gerçekleştirdikleri çokseslendirmeler ve özgün eserler,

3. Makamlara eğilme: Türk Musikisi Ses Sistemi içinde kalınarak yapılmak istenen çokseslendirmeler, Arel'in çoksesli çalışmaları, Türk müziğine özgü yeni bir armoni arayışları. Tümer Çepni, Vakur Sağmen, Kemal İlerici ve onun yolundan gidenler.

4. 'Bizim çalışmalarımız' dediği kendi çokseslendirme çalışmaları,

5. Yabancı bestecilerin Türk ezgilerinden ve makamlarından yararlanarak yaptıkları bestelerdir(1998: 4).

Sağlam ise Türk müziğinde çokseslilik sürecini üç başlıkta toplamıştır.

1. Osmanlı'da yenileşme hareketleri kapsamında kurulan Muzika-i Hümayun kaynaklı basit İtalyan armonisiyle eşliklenen tonal ezgilere dayalı çokseslendirme yöntemi ve bu yöntemin Türk ezgilerine uygulanması süreci. (1828-1913-1923), (G. Donizetti ve Arca vb. uygulamaları-Gökalp yaklaşımı)

2. "Türk musiki devrimi" ile çoksesli yeni "Türk Musikisi" yaratma aşamasında "Çağdaş Türk Musikisi" biçeminin armonik dokusuna hâkim olan dörtlü, beşli, ikili akorlar yönteminin kullanımına dayalı bir eşlikli ezgi üslubu. (1913/1923- devam ediyor), (Atatürk-Türk beşleri ve takipçileri).

3. Gazimihal'in fikir öncülüğünde Kemal İlerici'nin ortaya koyduğu öznel ve fonksiyonel armoni önermesi yöntemi. (1948/1955), (Gazimihal-İlerici-Sun) (2009: 124).

Her iki görüş incelendiğinde temel üç maddenin aynı çerçevede değerlendirildiği, fakat Tura'nın konuya ek olarak Kemal İlerici armoni anlayışından dışında geliştirdiği kendi çalışmalarını ve yabancı bestecilerin Türk müziği kullanımına dair yaklaşımlarını da

ilave ettiği görülmektedir. Bu kapsamda her iki görüşün, araştırmanın temelini teşkil eden dönem için aynı yaklaşımı sergilediği anlaşılmaktadır.

Araştırmada her iki müzik bilimcinin yaklaşımlarında, birinci basamakta yer alan, G. Donizetti ile başlayıp C. Guatelli ve öğrencileri ile devam eden Türk müziğini çokseslendirme çalışmalarından C. Guatelli süreci araştırmanın ana konusu yapılmış bu ilk döneme ait bulgular ortaya konmaya çalışılmıştır.

Daha önce de ifade edildiği gibi II. Mahmud döneminde başlayıp 20'inci yüzyılın ilk yıllarına kadar devam eden yabancı hocalar vasıtası ile yeni bir müzik kültürü edinimi Türk müzik kültürü değişiminin başlangıcı olmuş, günümüz çağdaş çoksesliliğe geçiş sürecinde önemli bir adımı olmuştur.

Elde edilen bilgiler ışığında Osmanlı'ya Batı müziğinin kurumsal anlamda İtalyan müzisyenler sayesinde girdiği göz ardı edilemez bir gerçektir. Muzika-i Hümayun çatısı altında saraya yakın olan ve müziğinin gücünün yanında politik olmak zorunda da olan İtalyan müzisyenlerin gerek padişaha yakın olmak gerekse geçinebilmek çabası için besteledikleri, armonize ettikleri eserler günümüze kadar pek çok farklı yol ile ulaşmıştır.

G. Donizetti hakkında bugüne kadar yapılmış pek çok araştırma ve inceleme bulunmaktadır. Bu nedenle çalışmanın özünü Türk müzik tarihine en az G. Donizetti kadar hizmet etmiş hatta G. Donizetti'den daha fazla eser bırakmış ve kendisinden sonraki kuşakların yetişmesinde çok büyük katkıları bulunan C. Guatelli oluşturmaktadır.

1.7. Problem Durumu

Osmanlı Devleti'nde çoksesli müzik kavramı, Sultanların himayesi ve finansal destekleri ile gelişmiştir. Özellikle II. Mahmud'dan sonra Muzika-i Hümayun dışında Naum Tiyatrosu gibi önemli sanat kurumları ve diğer küçük çaplı oluşumlar çoksesli müziğin Osmanlı'dan günümüze olan tarihsel gelişiminde büyük paya sahiptirler.

Gerek devlet kontrolünde olan Muzika-i Hümayun'da, gerekse Naum gibi sivil oluşumlarda Osmanlı vatandaşı müzisyenlerin çok fazla söz sahibi oldukları söylenemez. Devletin batılılaşma çabaları çerçevesinde bunun olması da mümkün görünmemektedir. Çünkü amaç Osmanlı kabuğundan çıkıp batılı yeni bir dünya görüşü edinmektir. Bu bağlamda müzik kurumlarının batılı temeline dönüştürülmesi ancak batılı yabancı müzisyenlerin Osmanlı'ya getirilmesi sayesinde olmuştur.

Çoksesli müzik kültürünün günümüze kadar devam etmesini sağlamış olan Muzika-i Hümayun, yabancı hocalar nezdinde kurulmuş en önemli müzik kurumudur. G. Donizetti'nin attığı batı müziği tohumlarını, O'ndan sonra gelen selefi C. Guatelli yeşertmiştir demek yanlış olmaz. C. Guatelli gerek yetiştirdiği öğrenciler gerekse Türk müziği formunda yazılmış çoksesli beste ve armonizasyonları ile çoksesli müzik kültürünün gelişiminde çok önemli katkılar sağlamıştır.

C. Guatelli'nin müzikal kimliği aslında kendi döneminin batısal özelliklerini yansıtmaktadır. Fakat G. Donizetti ile başlayıp C. Guatelli'nin devraldığı bir diğer konu da Türk müziği eserlerinin çokseslendirmesi konusudur. Gerek Sultan ve ailesinin gerekse halkın beğenisini kazanmak ve batı müziğine geçiş evresinde yeni döneme kolay alışılabilmesini sağlamak adına yazılan bu eserler, çoksesli tarihimizin ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir.

G. Donizetti adına ülkemizde yapılan pek çok araştırma bulunmaktadır. Hatta adına düzenlenmiş her yıl yapılan bir müzik organizasyonu dahi vardır. Fakat en az G. Donizetti kadar emeği geçmiş ve Türk müzik kültürüne onlarca eser kazandırmış C. Guatelli adına çok fazla kaynak ve çalışma bulunmamaktadır. Ayrıca C. Guatelli'nin de içinde yaşamış olduğu yüzyıla ait Osmanlı'nın batı müziği ile iştigali çerçevesinde özellikle Türk müziği çokseslendirmesi alanında detaylı bir çalışma bulunmamaktadır. Cumhuriyet döneminden hemen önceki yaklaşık yüz yıllık bu batılılaşma süreci ve Türk müziği ile batı müziğinin girift olduğu bu döneme ait bilgilerin sistematik bir yolla ifade edilmesi gereği yapılan incelemeler ve literatür taraması sonucunda ortaya çıkmıştır.

Günümüz eğitim öğretim programlarında Türk müziği çokseslendirmesi adı altında pek çok ders planlanmaktadır. Bu derslerde çokseslendirme yaklaşımları; günümüz

çokseslendirme yaklaşımları, Cumhuriyet dönemi ve öncesi çokseslendirme yaklaşımları şeklindeki dönemleme anlayışı çerçevesinde öğretilmektedir. Bu bağlamda Cumhuriyet dönemi öncesine ait örnek eser sayısı ve Türk müziği çokseslendirme yaklaşımlarına ilişkin çalışmalar ne yazık ki çok sınırlıdır. Eğitim öğretim alanında kullanılmak üzere bu döneme ait eserlerin gün yüzüne çıkarılması ve günümüz şartlarında çalınabilir hale getirilmesi bu ders programları için oldukça büyük bir ihtiyaçtır.

Ayrıca yine bu ders programlarında hem Türk müziği hem batı müziği anlamında sentez yapılabilmesi maksadıyla dönemin çokseslendirme anlayışının çok iyi ortaya konulmasının kaynaklar bağlamında gereklilik haline geldiği görülmektedir. Piyano öğrencileri için ise Cumhuriyet dönemi öncesine ait Türk müziği ile ilgili piyano için yazılmış eser külliyatının sınırlı sayıdan oluştuğu gerçeği C. Guatelli'ye ilişkin yapılacak çalışmaların değerini ayrıca ortaya koymaktadır. Piyano öğrencileri için döneme ilişkin kaynakları ortaya çıkarmak ve çalınmalarını sağlamak on dokuzuncu yüzyıl Türk-batı müziği etkileşiminin daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

Yapılan durum tespitlerinden yola çıkarak Türk müziğinde çokseslendirme yöntemlerinin henüz bilinmediği, ya da uygulanmadığı bir dönemde C. Guatelli'nin uyguladığı çokseslendirme yöntemini tespit etmek, konu ile ilgili araştırmacılara yeni bir kaynak oluşturmak ve C. Guatelli'nin şahsına ve yaptığı çalışmalara görmesi gereken ilgiliyi kazandırmak bir gereklilik olmaktadır.

Bu doğrultuda araştırmanın problem cümlesi;

"C. Guatelli'nin Türk müziği eserlerini çok seslendirme anlayışı nasıldır? sorusu olarak kurgulanmış olup bu sorunun yanıtlanmasına olanak sağlayacağı düşünülen aşağıdaki alt problemler türetilmiştir:

1. C. Guatelli'nin çokseslendirme anlayışında Türk müziği unsurlarını eşlik ve armonileme bağlamında kullanma durumu nasıldır?

2. C. Guatelli'nin çokseslendirme anlayışında Türk müziği ve batı müziği unsurlarının kullanılma durumu nedir?

2.8. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada,

C. Guatelli'nin, Türk müziği eserlerini çokseslendirme anlayışını ortaya koymak, belirlenen yaklaşımla Cumhuriyet öncesi 19.yüzyılda çokseslilik dönemine ışık tutmak ve C. Guatelli'nin bu süreçte aldığı rolü müzikal açıdan ortaya çıkarmak amaç edinilmiştir.

2.9. Araştırmanın Önemi

Türkiye'de Geleneksel Türk müziği Formunda bestelenmiş/düzenlenmiş eserlerin Batı müziği tarzında çok seslendirilmesinde "hangi tür çokseslilik ya da hangi armoni kullanılmalı?" sorusu 19.yüzyılın başlarından bu güne kadar tartışılmaktadır. Bu tartışmalar göz önüne alındığında, "Türk ezgilerini armonilemek ya da Türk makamlarını kullanarak çoksesli eser yazabilmek için tek bir yol bulunmadığı, bestecilerin, eğitim ve yönelimlerine göre, değişik yollar denemekte ve değişik öneriler ileri sürmekte kendilerine göre haklı oldukları" (Tura,1998: 59) görüşü doğrultusunda bu araştırma;

C. Guatelli'nin Türk müziği unsurları içeren eserlere yönelik çokseslendirme anlayışının ilk defa ortaya konulması bakımından, Türk müziği unsurları içeren eserlere yönelik ilk denemeler olması ve dönem anlayışının ortaya konulması bakımından, Türk müziği çokseslendirme yaklaşımı eğitim-öğretim sürecine katkı sağlaması bakımından, Türk müziği çokseslendirme eğitim-öğretim sürecinde Cumhuriyet öncesi döneme ilişkin hem öğretim elemanlarının hem de öğrencilerin yararlanabileceği bir kaynak oluşturulması bakımından, Türk müziği çokseslendirme alanının gelişmesine katkı sağlaması ve bundan sonra yapılacak bu ve buna benzer çalışmalara ışık tutması bakımından önemli görülmektedir.

2.10. Sınırlılıklar

Bu araştırma,

1. Örneklem grubuna seçilen C. Guatelli'nin çok seslendirdiği eserlerle,
2. C. Guatelli'nin çok seslendirdiği eserler üzerinde yapılan içerik analizleriyle,
3. Eserlerde var olan Türk müziği unsurlarının analizinde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemiyle sınırlandırılmıştır.

2.11. Varsayımlar

1. Araştırmada kullanılan yöntemin, araştırmanın konusuna, amacına ve problemin çözümüne uygun olduğu,
2. Belirlenen örneklem grubunun, evreni temsil edecek nitelikte olduğu,
3. Araştırmada uygulanacak yöntemin ve veri toplama araçlarının araştırma için uygun ve yeterli olduğu,
4. Ulaşılabilen eserlerin ve dokümanların C. Guatelli'nin çok seslendirilmiş olduğu piyano eserlerini doğru olarak yansıttığı, düşünülmektedir.

2.12. Tanımlar

Armonize: Bir müzik notasının armoni kurallarına uygun hale getirilerek çok seslendirilmesidir.

Çeşni: "Makamı oluşturan dörtlü-beşlilerin dışında makamın yapısı içinde bulunan ve artık o makamın hüviyetiyle bütünleşmiş farklı makamlara ait üçlü, dörtlü ve beşlilerin kullanılmasıyla oluşan nağmelerdir" (Kaçar, 2009: 61)

Çokseslendirme-Çokseslilik: Müzikte tek sesli olarak yazılan bir eserin çoksesli batı müziği armonisi kullanılarak ilk sese uygun haldeki diğer seslerle bütünleştirilmesidir.

Form: Bestecilerin ilhamlarını ses sanatına dökerken uymak durumunda bulundukları beste kalıplarına form denir (Tanrıkorur, 2003: 47).

Makam: "… bir oluş tarzıdır. Kendisini teşkil eden çeşitli nisbetlerle ve aralıkların düzenlenmesiyle vasfını belli eden musiki skalasının hususi bir şeklidir" (Yekta, 1986: 67). Bir başka ifadeyle makam; "kendine has perde ve aralıklardan meydana gelen müzik dizilerinin özel bir ezgi dolaşımı (seyir) içinde meydana getirdiği yapıdır" (Kaçar, 2009: 53).

Peşrev: "Farsça Piş: Ön, Rev: Giden demektir. Bu duruma göre pişrev "önde giden" anlamına geliyor. Gerçekten pişrevler bir faslın en başında çalınan saz eserleridir. Her birine hane denilen kısımlardan meydana gelmişlerdir. Her hanenin sonunda nağmeleri karar götüren Teslim veya Mülazime denilen melodisi hiç değişmeyen bir kısım vardır" (Özkan, 2003: 98).

Sirto: "…, haneli veya hanesiz, son hanelerinde usûl geçkisi yapılabilen ve çok yürük herhangi bir küçük usulle ölçülmüş, sirto isimli bir oyunu oynamak için yapılmış saz eseridir. Özel ritimleri vardır" (Özkan, 2003: 99).

Şarkı: "4, 5, 6, 10, 12 mısralı kıt'aların bestelenmesinden meydana gelmiş bir formdur. Terennümsüzdür. Ekseriyetle 10 zamanlıya kadar küçük usûllerle ve nadiren de bazı büyük usûllerle ölçülmüşlerdir" (Özkan, 2003: 108).

Usûl: Musikinin terazisi ve endazesi (tartısı ve ölçüsü) dür. Öyle ki, usûl gücü ile nağmenin kâfiyelenişinin, gerekenden fazla ya da eksik olmaması sağlanmalıdır (Kantemiroğlu, Haz: Tura, 2001: 158).

Transkripsiyon: Bir yazıyı bütün ses inceliklerini belirterek başka bir alfabeye çevirme yoludur. Müzik yazısında transkripsiyon ise, müziğin dikte edilerek notaya alınması ya da var olan müzik yazısının yeniden yazılması anlamını taşımaktadır.

2.13. İlgili Yayın ve Araştırmalar

Araştırmanın bu bölümünde konu ile ilgili araştırmalara yer verilmiştir.

ÖZDEMİR (2007) "Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Yazılan Piyano Eserleri Üzerine Analitik İnceleme" adlı yüksek lisans çalışmasında, 1828 ile 1920 tarihleri arasında yazılan 14 piyano eserin hem tarihsel hem de, armoni, form, makamsal kullanımları ve çokseslendirme teknikleri açısından incelenmiştir. Araştırma da seçilen eserler Bülent ALANER kişisel arşivinde bulunan eserlerdir. C. Guatelli'nin çokseslendirme anlayışının ortaya konulması ile ilgili bilgiler açısından araştırmaya kaynak oluşturmuştur.

KOÇ (2003) "Sultan III. Selim Han'ın Musiki Eserlerinin Müzikal Analizi" adlı yüksek lisans çalışmasında, Sultan III. Selim'in bestelediği 117 Klasik Türk müziği eserinin, Klasik Türk müziği formları çerçevesinde analizleri yapılmıştır. C. Guatelli'nin çokseslendirme anlayışının ortaya konulması ve içerik analizlerinde kullanılacak yöntemin belirlenmesi ile ilgili bilgiler açısından araştırmaya kaynak oluşturmuştur.

YARMAN (2001) "Türk Musıkisi ve Çokseslilik" " adlı yüksek lisans çalışmasında, müzik ve musiki sözcüklerinin kökeni, Türk müziğinin çok seslendirilme çabaları ve çokseslilik denemelerinin yaygınlaşmamasının nedenleri ele alınmıştır. Türk müziği eserlerinin çok seslendirilme süreci ile ilgili bilgiler açısından araştırmaya kaynak oluşturmuştur.

CEVHER (1995) "Ali Ufki Bey ve Haza Mecmu'a-i Saz ü Söz Transkripsiyon, İnceleme" adlı doktora çalışmasında, Ali Ufki'nin hayatı, besteciliği, icracılığı, şairliği, minyatür yönü ve eserleri incelenmiş ve notalarının yeniden yazımı sağlanarak incelemesi yapılmıştır. C. Guatelli'nin çok seslendirmiş olduğu eserlerin yeniden yazımı ile ilgili bilgiler açısından araştırmaya kaynak oluşturmuştur.

KOÇAK (2007) "Geleneksel Türk Sanat Müziğinin Piyano İle İcrasında Kullanılan Süsleme Teknikleri" adlı doktora çalışmasında, Geleneksel Türk Sanat Müziği'nin piyano ile icrasının temelini oluşturan süsleme teknikleri Geleneksel Türk Sanat Müziği

çevrelerinde yaygın olarak kabul gören piyano sanatçıları Sayın Hilal Çalıkoğlu, Erkan Yüksel ve Feyzi Aslangil'in icra ettiği eserler üzerinde incelenmiştir. Öncelikle, Osmanlı İmparatorluğu'nun özellikle son dönemlerinde gelişen, Batı Müziği ve Türk Sanat Müziği arasındaki etkileşimlerden ve piyanonun saray çevresindeki yerinden bahsedilerek tarihsel süreç içerisindeki durum ortaya konulmuş daha sonra, piyano sanatçılarına ait ses kayıtları notaya alınarak analiz edilmiş ve kullanılan süsleme teknikleri tespit edilmiştir. Türk ve batı müziği etkileşim süreci ve Türk müziği unsurları içeren çok seslendirmiş piyano eserlerin tespiti ile ilgili bilgiler açısından araştırmaya kaynak oluşturmuştur.

ENSARİ (1999) "19. Yüzyılda Çok Seslendirilmiş Türk müziği Eserleri" adlı sanatta yeterlilik çalışmasında, Malumat Dergisi'nin ekleri olarak karşımıza çıkan çoksesli Türk müziği eserlerinin tür, form, armoni açısından değerlendirmeleri yapılmıştır. C. Guatelli'nin çokseslendirme anlayışının ortaya konulması ile ilgili bilgiler açısından araştırmaya kaynak oluşturmuştur.

GÜNER (2007) "Çoksesli (Alafranga) Müziğin Türk Toplumuna Giriş Süreci ve Sarayın Etkisi Türk Müziğinin Tarihteki Yeri" adlı makale çalışmasında, çoksesli müziğin Türk toplumunda yerleşme süreci, Türk ve batı müziği etkileşimi ele alınmıştır. Türk müziğinin batı müziği üzerindeki etkisi (mehterhane) ile ilgili bilgiler açısından araştırmaya kaynak oluşturmuştur.

BAYDAR (2010) "Osmanlı'da Görevli İki İtalyan Müzisyen: Guiseppe Donizetti ve Callisto Guatelli" adlı makale çalışmasında, 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşamış, saray için müzisyen olarak çalışmış ve müzisyen yetiştirmiş iki İtalyan müzisyen G. Donizetti ve C. Guatelli'nin müzik çalışmalarına ve onların Osmanlı sultanlarına ithaf ettikleri belli başlı eserlere ait bilgiler verilmektedir. C. Guatelli'nin Osmanlı'da yapmış olduğu hizmetler ile ilgili bilgiler açısından araştırmaya kaynak oluşturmuştur.

AKANSEL (2011) "Osmanlı Dönemindeki Batı Tipi Sanat Dallarının Osmanlı Modernleşmesine Etkisi" adlı makale çalışmasında, Osmanlı'da klasik Batı müziği, opera, bale, tiyatro dallarının Osmanlı modernleşmesine katkısını Louis Althusser'in görüşlerini doğrultusunda incelenmiş ve ele alınmıştır. Batı müziğinin Türk müziğini etkileme süreci ve Naum tiyatrosu ile ilgili bilgiler açısından araştırmaya kaynak oluşturmuştur.

ALBUZ (2011) “Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımları” adlı makale çalışmasında, Türk müziğinde uygulana gelen farklı çokseslilik yaklaşımlarına ilişkin bazı görüşlere değinilmiş, uzmanların görüşlerine atıf yapılmış, yanı sıra çokseslilik çabalarına dair kısmi örnek uygulamalar ele alınmış ve ilgili makam dizilerinde deneysel bir yaklaşımla çokseslilik denemeleri yapılmıştır. Türk müziğinde çokseslilik yaklaşımlarına ilişkin görüşler ve Türk müziğinde çokseslilik denemeleri ile ilgili bilgiler açısından araştırmaya kaynak oluşturmuştur.

TUTU (2011) “Evliya Çelebi’nin Kaleminden Batılı Müzik Unsurları” adlı makale çalışmasında, Seyahatnâme’de karşılaşılan bazı batılı müzik unsurları, dinî müzik, dinî ve dindışı özellikler taşıyan askerî müzik ve dindışı müzik başlıklarında incelenmiş, Çelebi’nin batılı müzik unsurlarına yüklediği anlamlar ve bu unsurların müziksel etkileri hakkındaki izlenimleri ele alınmıştır. Osmanlı dönemi Türk müziği ve etkileşim ile ilgili bilgiler açısından araştırmaya kaynak oluşturmuştur.

KALYONCU (2005) “Alla Turca Stiline Genel Bir Bakış” adlı makale çalışmasında, Türk Geleneksel Askeri Müziği Mehter’in Osmanlı İmparatorluğu’nun Avrupa’daki genişleme hareketleri esnasında, çeşitli faktörler vasıtasıyla batı müzik kültürünü etkileme ve Türk vurma çalgılarının ilk önce batı askeri müzik topluluklarında kabul görmüşü ele alınmıştır. Bu bağlamda, Alla Turca’nın gelişim şartları, karakteristik özellikleri ve eserleri ana hatlarıyla incelenmiştir. Çalışma, Türk ve batı müziği etkileşim süreci ile ilgili bilgiler açısından araştırmaya kaynak oluşturmuştur.

YÖRE (2009) “Osmanlı/Türk Müzik Kültüründe Levanten Müzikçiler” adlı makale çalışmasında, Osmanlıda görev yapan levanten müzisyenlerden en önemlileri onların Osmanlı/Türk müzik kültürüne katkıları ele alınmıştır. C. Guatelli Osmanlı/Türk müzik kültürüne katkıları ile ilgili bilgiler açısından araştırmaya kaynak oluşturmuştur.

BAYDAR (2009) “Osmanlı Saraylarında Konser Veren Avrupalı Müzisyenler Ve Osmanlı’da Batı Müziğinin Gelişimine Katkıları” adlı makale çalışmasında, 19. Yüzyıl’da konser, denetleme gibi amaçlarla Osmanlı Saraylarında bulunmuş batılı müzisyenler, onların Osmanlı Sultanlarına çaldıkları ve ithaf ettikleri eserler ile Türkiye’de batı müziğinin ilk adımlarının hangi koşullarda atıldığı ve hangi Avrupalı müzisyenlerin bu

bağlamda rol aldığı ele alınmıştır. Osmanlı Saraylarında bulunmuş batılı müzisyenler ve etkileşim süreci ile ilgili bilgiler açısından araştırmaya kaynak oluşturmuştur.

YÖRE (2011) "Kültürleşmenin Bir Parçası Olarak Osmanlı'da Operanın Görünümü" adlı makale çalışmasında, bir müziksel kültürleşme aracı olarak operanın Osmanlı'daki görünümünü etnomüzikoloji ve kültürel çalışmalar çerçevesinde betimsel ve yorumlayıcı yaklaşımlarla ele alınmıştır. Osmanlı'da Batılılaşma hareketleri kapsamında Türk ve batı müziği etkileşimi (kültürleşmesi) ile ilgili bilgiler açısından araştırmaya kaynak oluşturmuştur.

İKİNCİ BÖLÜM
YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın modeli, evren ve örneklemi, araştırmada kullanılan veri toplama araçları, verilerin toplanması, verilerin çözümlenmesi ve çözümlemede kullanılan yöntemler açıklanmıştır.

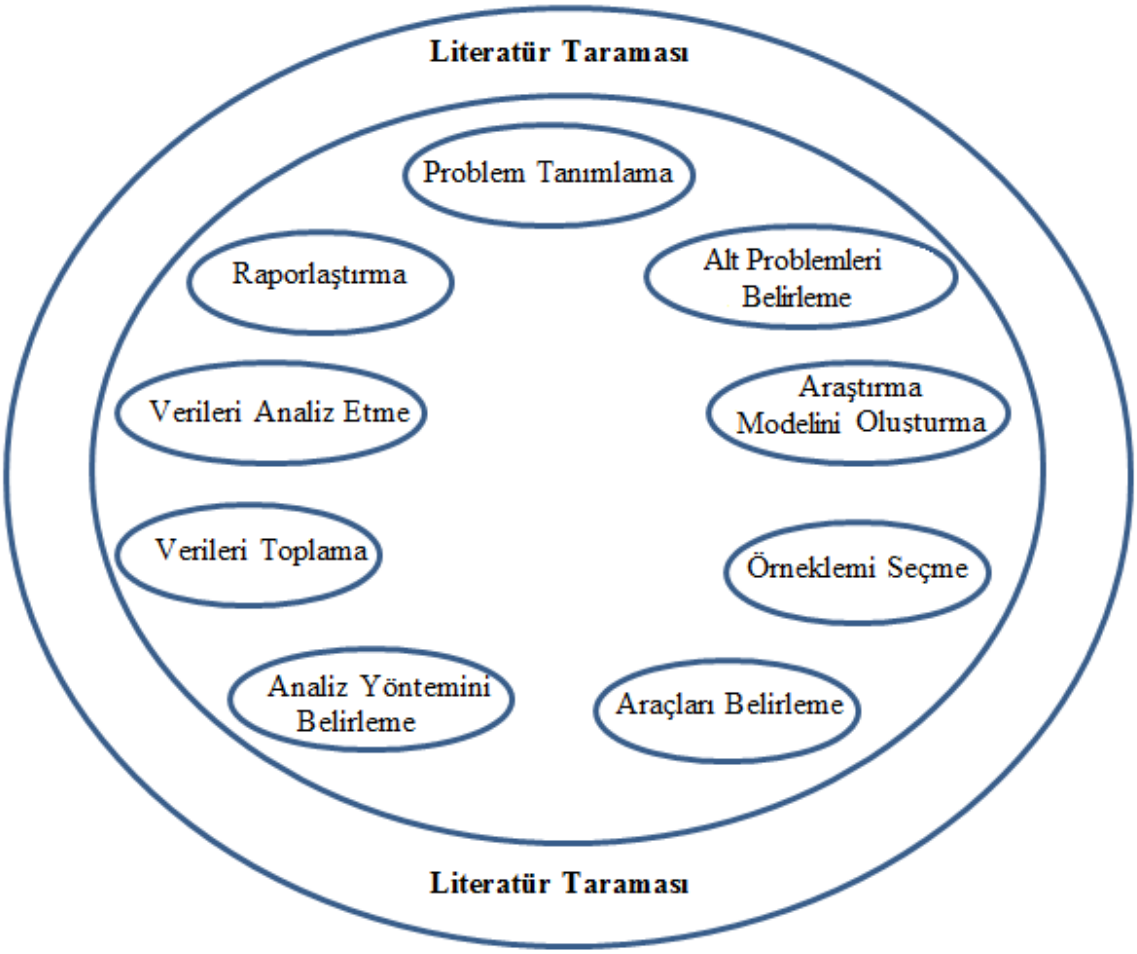
2.1. Araştırma Modeli

Araştırmada Türk müziği unsurlarını barındıran eserlerin çok seslendirilme sürecinde C. Guatelli'nin yeri, önemi ve çokseslendirme anlayışını ortaya koymak amacıyla "tarama modeli" kullanılmıştır. "…Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu, var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır." Başka bir ifadeyle "…Tarama modelleri, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir" (Karasar, 2013: 77–79). Bu amaç doğrultusunda literatür taraması, arşiv araştırmaları ve alanında uzman kişiler ile görüşmeler yapılmıştır.

C. Guatelli'nin Türk müziği unsurlarını içeren eserleri çokseslendirme anlayışını tespit edebilmek, ortaya koymak ve kuramsal temellere dayandırabilmek için örneklem kümesine alınan eserler üzerinde "içerik analizi" yapılmıştır "İçerik analizi özellikle sosyal bilimler alanında sıklıkla kullanılan en önemli tekniklerden biridir (Büyüköztürk ve diğerleri, 2013: 240). "İçerik analizi, çeşitli metinlerin içeriğini, naif bir okumaya kendini doğrudan vermeyen temel öğelerini sınıflandırmak ve yorumlamak amacıyla metodik, sistematik, objektif ve mümkünse nicel olarak incelenmesini sağlayan tekniktir" (Bilgin, 2006: 2). "İçerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşabilmektir. Betimsel analizde özetlenen ve yorumlanan veriler, içerik analizinde daha derin bir işleme tabi tutulur ve betimsel bir yaklaşımla fark edilemeyen kavram ve temalar bu analiz sonucu keşfedilebilir" (Yıldırım, Şimşek, 2006: 227).

İçerik analizi ile edilen verilerin nicel verilere dönüştürülebilmesi amacıyla uzman görüşleri alınarak "Eser İnceleme ve Değerlendirme Ölçeği" geliştirilmiştir.

Araştırmanın son aşamasında ise Armoni Mızıkası Arşivi, Milli Kütüphane İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesi ve kişisel arşivde bulunan geçerliliği ve tarihsel süreçteki güvenilirliği sağlanmış eserlerin bilgisayar ortamında Sibelius 6 programı ile transkripsiyonları (yeniden yazımları) yapılmıştır.



Şekil 23 Çalışmaya İlişkin Bilimsel Araştırma Süreci

(Büyüköztürk ve diğerleri, 2013: 24)

2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini, Armoni Mızıkası Arşivi, İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesi, Milli Kütüphane ve araştırmacının kişisel arşivinde bulunan C. Guatelli'ye ait, yapısında Türk müziği unsurları barındıran piyano eserleri oluşturmaktadır.

"Çalışma evreni, ulaşılabilen evrendir. Bu yönü ile somuttur. Araştırmacının ya doğrudan gözleyerek ya da ondan seçilmiş bir örnek küme üzerinde yapılan gözlemlerden yararlanılarak, hakkında görüş bildirebileceği evrenidir" (Smith, 1975: 107 akt. Karasar, 2013: 110). Bu kapsamda çalışmanın evreni şu eserlerden oluşmaktadır:

1. No 13 – Contre Basso başlıklı el yazması defter (6 eser),
2. Arie Nazionalie Canti popilari Oriantali Seria I (12 eser),
3. Arie Nazionalie Canti popilari Oriantali Seria II (12 eser),
4. Priêre Pour S.M.I.le Sultan Mourad V (Rast Albüm),
5. Malumat Gazetesi Notacı Hacı Emin Efendi Nota Ekleri (20 eser).

Araştırmanın örnekleminin belirlenmesinde ise, "seçkisiz örnekleme" yönteminin "basit seçkisiz örnekleme" türü kullanılmıştır. "Örneklem (sample), belli bir evrenden, belli kurallara göre seçilmiş ve seçildiği evreni temsil yeterliği kabul edilen küçük kümedir. Araştırmalar, çoğunlukla örneklem kümeler üzerinden yapılır ve alınan sonuçlar, ilgili evrenine genellenir" (Karasar, 2013: 110). "Her bir örnekleme birimine eşit seçilme olasılığı vererek (seçilen birim yerine konularak) seçilen birimlerin örnekleme alındığı yöntem basit seçkisiz örnekleme (simple random sampling) adı verilir. Burada her bir örneklem birimine eşit seçilme olasılığının verilmesinin anlamı örneklem uzaydan her bir örneklemin eşit olasılıklı seçilmesidir (Büyüköztürk ve diğerleri, 2013: 85).

Araştırmanın amacı ve sınırlılıkları doğrultusunda C. Guatelli'ye ait Türk müziği unsurları içeren piyano eserleri numaralandırılmıştır. Numaralandırılan eserler içerisinden

rastgele eserler seçilerek örneklem kümesi oluşturulmuştur. Buna göre; araştırmanın örneklem kümesi şöyledir:

1. Şevk'efza Peşrev
2. Yar İçun Uşşak Çıktı Falıma
3. Mübtelayı Derdi Hicrandır
4. Fatma Sultana
5. Rafia Sultana
6. Valide Sultana
7. Schiarky No 4
8. Schiarky No 8
9. Schiarky No 10
10. Schiarky No 2
11. Priêre (Dua)
12. Muhayyer Peşrev
13. Suzinak Peşrev
14. Et Sirto
15. Dinle Sözüm Ey Dilruba
16. Sabâ Peşrev
17. Çargâh Peşrev

Ulaşılan evrende elli bir Türk müziği unsuru içeren eserin oluşu ve örnek olarak evrenin üçte birlik kısmının evreni temsil edeceği düşüncesinden hareketle, örneklem kümesi için on yedi eserlik bir seçki yapılmıştır.

Araştırmanın çalışma grubunu, örneklem kümesine seçilen eserlerin incelenmesi ve değerlendirilmesi aşamasına yön verecek, alanında uzman beş öğretim elemanı oluşturmaktadır. Söz konusu öğretim elemanlarının uzmanlık alanları, müzikoloji, batı ve Türk müziği alanlarında bestecilik, Türk müziği alanında kuram ve icracılık ile müzik eğitimciliği olup; ikisi profesör, ikisi yardımcı doçent doktor, birisi öğretim görevlisi ünvanına sahiptir.

Uzmanlardan üçü Batı müziği konservatuarında, ikisi Türk müziği konservatuarında görev yapmaktadır. Uzmanlardan ikisi 21 yıl ve üzeri, ikisi 16-20 yıl, biri 1-5 yıl görev yapmıştır.

2.3. Veri Toplama Teknikleri

Araştırmanın temelini oluşturabilmek ve önceden belirlenen amaçlara ulaşabilmek için verilerin bir bölümü kaynak taraması yapılarak elde edilmiştir. Bu tarama sırasında Armoni Mızıkası Arşivi, İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesi Arşivi'nde bulunan notalardan, Milli Kütüphane' de bulunan süreli yayınlardan, kişisel arşivlerden, daha önce konuyla ilgili yapılmış olan bilimsel çalışmalardan, kitaplardan, internet taramasından ve uzman görüşlerinden yararlanılmıştır.

Bu noktadan hareketle araştırmanın alt problemlerini yanıtlamak için iki çeşit veri toplama tekniği kullanılmıştır. Birinci alt probleme ilişkin verilerin toplanmasında "içerik analizi" kullanılmıştır. İkinci alt probleme ilişkin verilerin toplanması amacıyla "Eser İnceleme ve Değerlendirme Ölçeği" geliştirilmiştir. Bu ölçek ile içerik analizi ile elde edilen nitel verilerin nicel verilere dönüştürülmesi hedeflenmiştir.

2.3.1. İçerik Analizi

C. Guatelli'nin Türk müziği unsurlarını içeren eserleri çokseslendirme anlayışını; tespit edebilmek ve kuramsal temellere dayandırabilmek için örneklem kümesine alınan eserler üzerinde "içerik analizi" yapılmıştır.

Araştırmada incelenen eserlerin Türk müziği yapıları içermesi ve çokseslendirmelerin bu yapılar üzerinden sağlanması analiz içeriğinde pek çok konuya değinilmesini zorunlu kılmıştır. Buna göre yapılan içerik analizi aşağıda belirtilen hususlar çerçevesinde yapılmıştır:

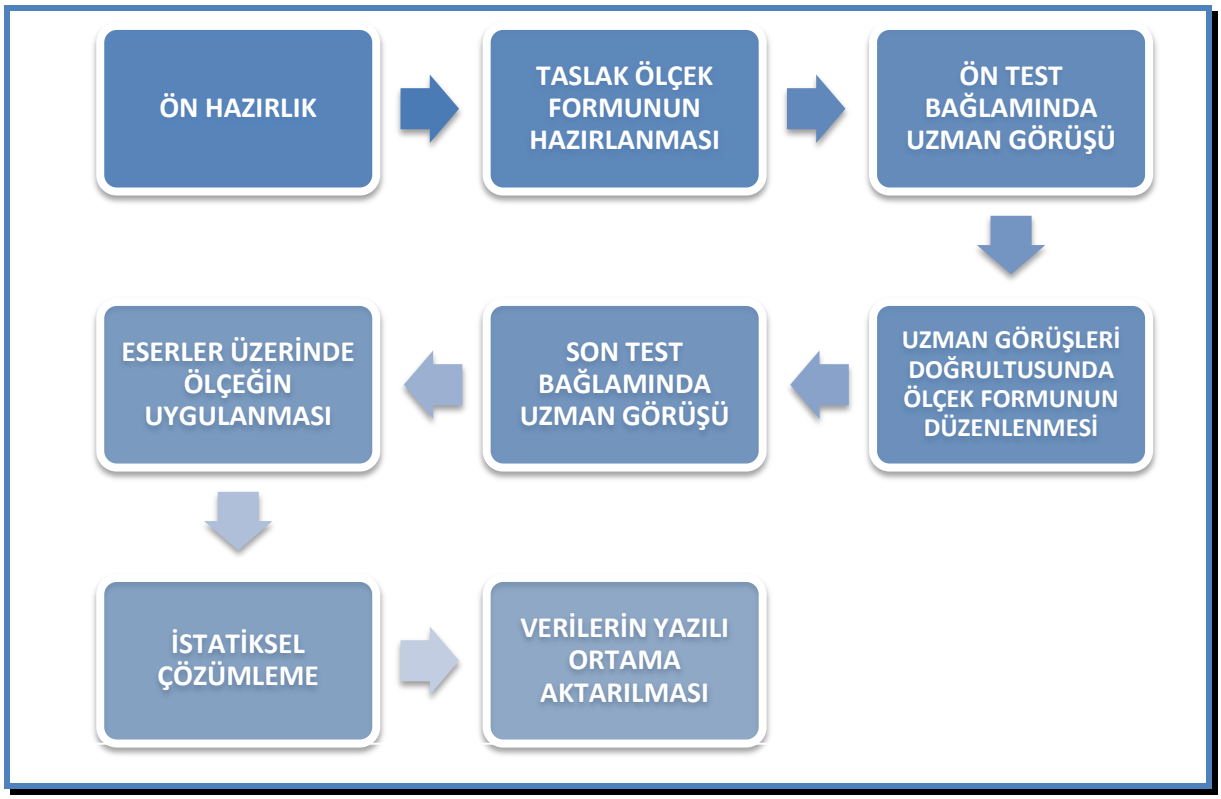
Eserlerde içerik analizi yapılırken ilk önce esere ait künye belirtilmiş, eserin kaynağı, bestecisi ve nota şekli ile ilgili edinilen bilgiler ile Türk müziği asıl halini yazan

besteciler hakkında bilgilendirmeler yapılmıştır. Ardından eserin Türk müziği asıl halindeki özelliklerinin armoni ve eşlik yönünden ortaya konması bağlamında orijinal halindeki formun ve çokseslendirilmiş halindeki formunun karşılaştırılması, tonalitenin belirlenmesi ve makamsal ilişkileri, armonik ilerleyişlerde güdülen mantık ve izlenilen yol, örnek alınan batı müziği dönemi, eşlik incelemesi, makamsal unsurlar ile bu unsurların çokseslendirme evresinde uğradığı değişiklikler ve eserlerin Türk müziği asıl hallerindeki usûlün çokseslendirme anlayışındaki kullanım yöntemleri irdelenmiştir. Ayrıca yorumlanan eserlere ilişkin yeniden yazımları yapılmış notalar her eserin sonuna eklenmiş, notalar üzerindeki armonik fonksiyonlar Romen rakamları ile belirtilmiştir.

2.3.2. Eser İnceleme ve Değerlendirme Ölçeği

Araştırmada nicel verilerin tespit edilmesi amacı ile "Eser İnceleme ve Değerlendirme Ölçeği" geliştirilmiştir. Türk Dil Kurumu'na göre ölçek, "Bir ölçüm boyutu ya da konusunu nicel olarak ölçmeye yarayan ve tam ölçümlü sınırlardan oluşmuş ölçme aracıdır". (TDK, 25.12.2013). Bilimsel çalışmalarda kullanılan ölçek ise "istatistik birimlerinin ilgilenilen özelliğe sahip olma derecesinin, belirli kurallara uyarak, sembolle ve özellikle sayı ile eşleştirilmesidir" (Carmines E.G., Zeller R.A., 1987: 11).

Bu doğrultuda örneklem kümesinde yer alan eserlerin incelenmesi ve değerlendirilmesi için oluşturulan ölçek formunun hazırlanma ve geliştirilme aşamaları aşağıda verilmiştir.



Şekil 24 Ölçek Formunun Hazırlanması, Geliştirilmesi ve Uygulanması

Eserlerin incelenmesi ve değerlendirilmesi amacı ile yirmi beş sorudan oluşan taslak bir ölçek formu hazırlanmıştır. Ölçek formu, açık uçlu soru türlerinden boşluk doldurma, kapalı uçlu soru türlerinden ise dereceleme sorulardan oluşmaktadır. Dereceleme sorularda "evet-hayır", "tamamen-kısmen-hiç" ve soru köklerine yönelik uygun alternatifler kullanılmıştır. Oluşturulan taslak ölçek formu, ön test (ön deneme) anlamında alanında uzman öğretim elemanlarına görüş alınmak üzere e-posta yolu ile gönderilmiştir (EK:7). "Geliştirilen veri toplama planı, uygulamaya aktarılmadan önce bir ön denemeden geçirilmelidir. Ön deneme de, planın amacına uygunluğu ile süreçlerin işlerliği belirlenmeye çalışılır. Bu aşamada, toplanmak istenen veriler amaca uygun olarak toplanabiliyor mu? Kayıt sistemi uygun mu? Veriler, planlandığı şekilde işlenmeye ve çözümlenmeye uygun mu? Alınabilecek sonuç problemin olası çözümüne ışık tutabilecek nitelikte mi?... gibi çeşitli sorulara cevap aranır. Aksi halde, pek çok çaba ve emek boş yere harcanabilir" (Borg ve Gall, 1971, akt. Karasar, 2013: 156)… "Ön deneme sonunda

aksayan yönler bulunursa bunlar düzeltilir ve gerekirse ön deneme yinelenir, değilse asıl uygulamaya geçilir" (Karasar, 2013:156).

E-posta yolu ile alınan uzman görüşleri doğrultusunda soru sayısı yirmi üçe düşürülmüş ve sorulara yönelik düzeltmeler dikkate alınarak ölçek formunun son hali ve başlığı oluşturulmuştur. Oluşturulan ölçek formu uzmanların görüşlerinin yeniden alınması için ilgili öğretim elemanlarına tekrar yollanmıştır. Ölçeğin son hali uzmanların tamamı tarafından onaylanmış ve onaylanan ölçek eserlere uygulanmıştır (EK:8).

2.4. Verilerin Analizi

Araştırma kapsamında nitel veriler örneklem kümesinde yer alan eserler üzerinde yapılan içerik analizi yoluyla elde edilmiştir. Nicel veriler ise, ölçek formu yoluyla elde edilerek bilgisayar ortamına aktarılmış, verilerin çözümlenmesinde yüzde ve frekans gibi betimsel istatistikler elde edilmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR ve YORUM

3.1. "Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar"

3.1.1. "Şevk'efzâ Peşrev" İçerik Analizi

Eserin Adı : Şevk'efzâ Peşrev

Bestecisi : Numan Ağa[23] (Tanburi Hacı) (1750–1834)

Armonize : C. Guatelli

Kaynağı : Malumat Dergisi/Sayısı Bilinmiyor
El yazması Contre Basso adlı defter: Armoni Mızıkası Arşivi

Şevk'efzâ Peşrev C. Guatelli'nin çok seslendirdiği eserler arasında en çok bilinenidir. Yapılan incelemede eserin Türk müziği hali ile asıl notasına ulaşılmış ve notasyon anlamında belirli değişikler yapıldığı tespit edilmiştir. Eser Malumat Dergisi eki olarak basılmış aynı zamanda el yazması hali ile de Armoni Mızıkası Arşivi'nde yer almaktadır. Malumat Dergisi'nin hangi sayısının eki olarak basıldığı bilinmemektedir. Her iki nota da incelendiğinde notasyon açısından farklılıkların olduğu görülmüş ve el yazması hali dikkate alınmıştır.

Numan Ağa'nın bestelemiş olduğu "Şevk'efza Peşrevi" başlığından da anlaşılacağı üzere Türk müziği formlarından Peşrev formundadır. Yapısal olarak batı müziği çerçevesinde değerlendirilse de form olarak melodiye bağımlı bir yapı sergilemektedir. Esere ait form şeması Tablo 1'de görüldüğü gibidir.

---

[23] Numan Ağa (Tanburi Hacı) (1750–1834):İstanbul'da doğmuş ve yine İstanbul'da ölmüştür. III. Selim ve II.Mahmud döneminde sarayda büyük üne kavuşan Numan Ağa, hem şarkı hem de saz eseri bestelemiştir. Enderun'da yetişip orada tanbur hocası olmuş ve "çavuş" payesi almıştır. En meşhur bestenigâr ve Şevk'efza Peşrevleri Numan Ağa'ya ait olanlarıdır. Şevk'efza peşrev ve Saz Semai'sini Dede Efendi ve Kömürcü-zade'nin III.Selim şerefine besteledikleri fasıl için yazmıştır (Öztuna, 1976: 105).

Tablo 1 Şevk'efzâ Peşrev Form Şeması

Bölüm Adı	I. Hane	Teslim	II. Hane	Teslim	III. Hane	IV. Hane	Teslim
Harfsel İfade	**A**	**B**	**C**	**B**	**D**	**E**	**B**
Ölçü Sayısı Uzunluğu	1-16. Ölçüler	17-24/26. Ölçüler	27-42. Ölçüler	43-50. Ölçüler	51-74/75. Ölçüler	76-91. Ölçüler	92-99/101. Ölçüler

Tablo 1 incelendiğinde III. Haneden sonra Teslim bölümüne dönülmemiş olmasına rağmen III. Haneye Teslim bölümü uzunluğunda farklı bir melodinin eklenmesinin bölümler arasında ölçü sayısı açısından var olan tutarlılığı ve dengeyi bozmadığı görülmüştür.

Eser tonalite açısından incelendiğinde fa majör donanımına sahip olduğu ve eserin bu ton anlayışı üzerinde kurgulandığı görülmektedir. Ancak donanım bağlamında fa majör tonalite doğrultusunda çok seslendirildiği düşünülen eserin içerisinde var olan kurgunun fa minör algısını hissettirdiği anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda, C. Guatelli'nin donanım olarak fa majör tonalitesinin donanımını Şevk'efzâ makamının donanımına en yakın donanım olması sebebiyle tercih ettiği, fa minör tonalitesinin donanımını ise makamın donanımından oldukça farklı olması sebebiyle tercih etmediği görülmektedir.

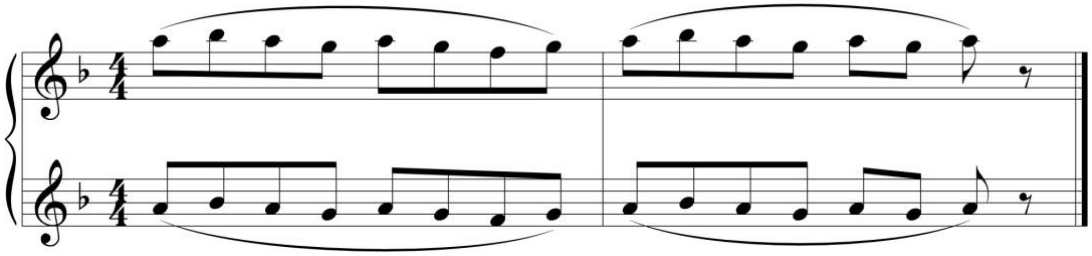
Armonileme yaklaşımı açısından eser makamın oluşması için gerekli olan unsurlar çerçevesinde seyretmiştir. Eser içerisinde ton değişiklikleri yapılmışsa da eser içerisinde yer alan çeşniler doğrultusunda ton değişikliği yapılmadığı ve armonileme yaklaşımında bir farklılık olmadığı tespit edilmiştir. Armonileme yaklaşımı ve akor kuruluşları açısından "Klasik Dönem" özelliklerini taşıyan bu eserin çok seslendirilmesinde melodik ilerleyiş çoğunlukla belli bir tonalite çerçevesinde yürümemiş makamın seyir özellikleri doğrultusunda gelişmiştir. Bu çerçevede eserin çokseslendirmesinde dikey armoni tekniğinin baskın olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Eserdeki kadans yapıları ise melodik yapı paralelinde yapılmış cümle ve bölüm sonları Şevk'efzâ makamının seyri çerçevesinde oluşturulmuştur. Özellikle bölüm sonlarında kullanılan ünison işlemeler kadans kavramının kimi yerde tam olarak anlaşılmasını engellemektedir. Tespit edilen benzerlik ve farklılıklar bağlamında kadans kavramı ile karar kavramı ilişkisi dikkate alınarak esere ait kadans yapıları Tablo 2'de gösterilmiştir. Tablo 2 incelendiğinde Türk müziğindeki karar kavramı ile batı müziğindeki kadans kavramının bu eserde örtüşmediği görülmüştür.

Tablo 2 Şevk'efzâ Peşrev Karar/Kadans Şeması

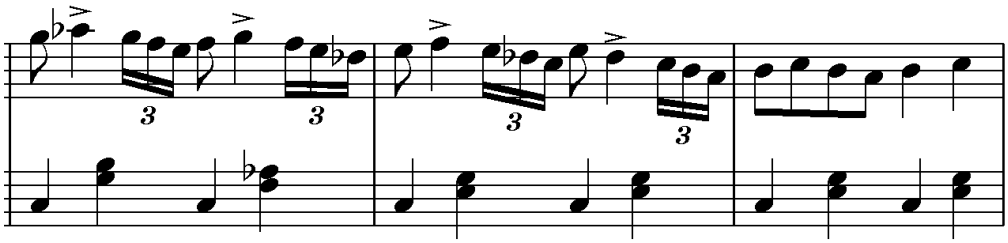
I. Hane Sonu	Teslim Sonu	II. Hane Sonu	Teslim Sonu	III. Hane 62. Ölçü Sonu	III. Hane Sonu	IV. Hane Sonu	Teslim Sonu
Çargâh (II. Derece Güçlü) Perdesinde Yarım Karar	Muhayyer Perdesinde Geçiş Melodisi Kalış Yok	Çargâh (II. Derece Güçlü) Perdesinde Yarım Karar	Muhayyer Perdesinde Geçiş Melodisi Kalış Yok	Acem Aşiran Perdesinde Tam Karar	Çargâh (II. Derece Güçlü) Perdesinde Yarım Karar	Çargâh (II. Derece Güçlü) Perdesinde Yarım Karar	Acem Aşiran Perdesinde Tam Karar
Yarım Kadans	Tam Otantik Kadans	Tam Otantik Kadans	Tam Otantik Kadans	Plagal Kadans	Tam Otantik Kadans	Tam Otantik Kadans	Tam Otantik Kadans

Eser eşlik açısından incelendiğinde piyanodaki sağ elin solo olarak kullanıldığı esas melodiye ek bir armoni unsuru yazılmadığı sol elin ise sağ eli eşlikleyecek nitelikte armonilendiği saptanmıştır. Bu nedenle sol eli bir eşlik gibi değerlendirmek gerekmektedir. Bu bağlamda eserde sağ el ve sol el teknikleri açısından herhangi bir yapısal tutarlılık görülmemekle birlikte genelde tek sesli örgüsel yapılar kullanmıştır. Bu yapılar genelde melodiye karşı melodi veya ünison işlemeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun dışında sol el için yalın akor kullanımlarının eserin genelinde yer aldığı görülmektedir. (Şekil 26)



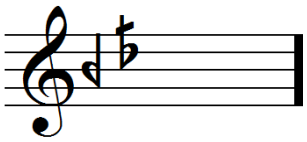
Şekil 25 Şevk'efzâ Peşrev 53-54. Ölçülerdeki Ünison Kullanım

Eserde belli eşlik kalıbı olmamasına rağmen Oom-Pah (Dum-Çak) ve Basso Ostinato eşlik kalıbı türleri kısmen kullanılmıştır (Şekil 26). Eserde yer alan eşlik, asıl ezgi ile ritim ve melodi açısından karşılaştırıldığında benzerlik ve bağın bulunmadığı tespit edilmiştir.



Şekil 26 Şevk'efzâ Peşrev Oom-Pah (Dum-Çak) Eşlik Kalıbı Kullanımı

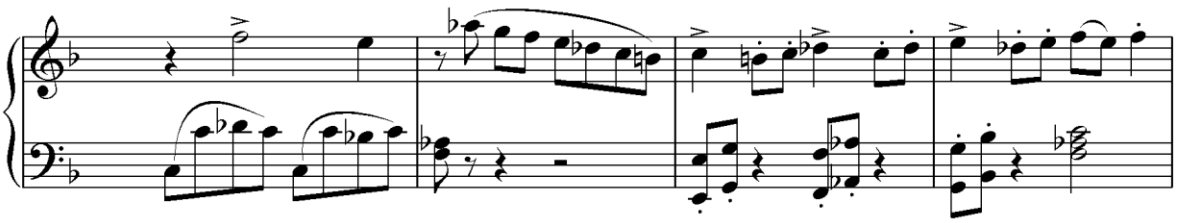
Eser makamsal açıdan incelendiğinde Şevk'efza makamının kuramsal açıdan oluşabilmesi için gerekli olan unsurlardan hiç birinin dikkate alınmadığı görülmektedir. Eserin karar perdesinin "Acem Aşiran" perdesi olması ve Şevk'efza makamının donanım bölgesinde yer alması gereken "Segâh" ve "Hicâz" perdeleri yerine sib (Kürdi) perdesinin yazılmış olması eserin C. Guatelli tarafından fa majör tonu ile ilişkilendirilmek istendiğinin ifadesidir. Ayrıca eserin içerisinde kullanılan değiştirici işaretlerden "Segâh" perdesinin si (Buselik) perdesine, "Hicâz" perdesinin reb (Nim Hicâz) perdesine, "Şehnâz" perdesinin lab (Nim Şehnâz) perdesine dönüştürülmesi eserin çok seslendirilebilmesi amacı ile yapılan uyarlamalardır. Söz konusu uyarlamalar makamın kuramsal olarak açıklanmasına olanak vermemekle birlikte, eser icra edilerek eserin donanımı ve içerisinde yer alan değiştirici işaretler Şevk'efza makamının algılanmasına kısmen olanak tanımaktadır.



Şekil 27 Şevk'efza Makamı Donanımı

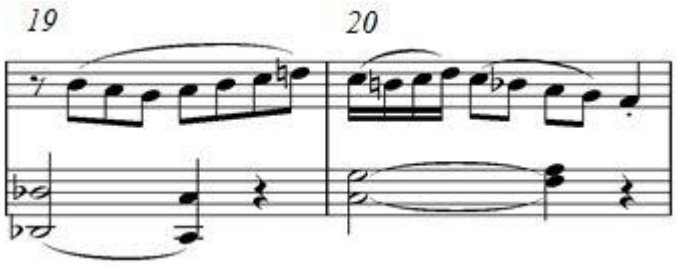
Eşlikteki makam unsurları incelendiğinde ise Şevk'efzâ makamının özelliklerinin değiştirici işaretler bağlamında kısmen anlaşıldığı sonucuna varılmıştır. Çünkü çoksesli

yazı stili dahi olsa makamın gerekli olduğu donanımların bir kısmı eşlik içerisinde görülmektedir.

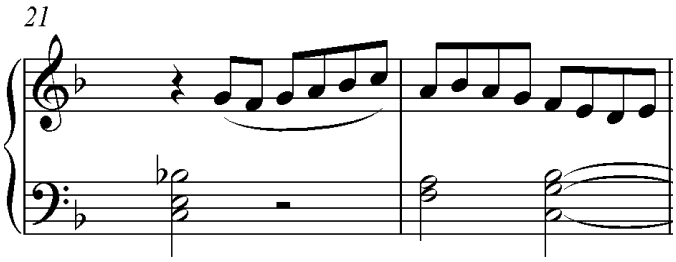


Şekil 28 Şevk'efza Peşrev İçerisinde Kullanılan Değiştirici İşaretler

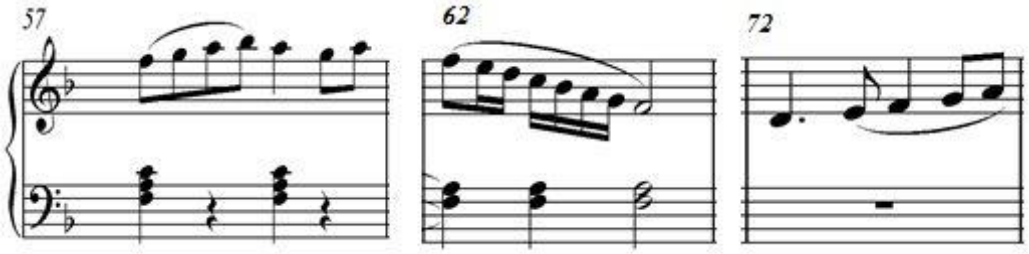
Eserin tek sesli asıl hali incelendiğinde eserde; 19, 20, 21 ve 22. ölçülerinde Rast perdesi üzerinde Buselik dörtlüsü ve beşlisi, Dügâh perdesi üzerinde Kürdi dörtlüsü, Acem Aşiran perdesi üzerinde Çargâh dörtlüsü ve beşlisi, Yegâh perdesi üzerinde Buselik dörtlüsü ve beşlisi ile Hüseyni Aşiran perdesi üzerinde Kürdi dörtlüsü, 51. ölçüde Gerdaniye perdesi üzerinde Buselik dörtlüsü, 57. ölçüde Acem perdesi üzerinde Çargâh dörtlüsü, 60. ölçüde Nevâ perdesi üzerinde Buselik dörtlüsü ve beşlisi, Hüseyni perdesi üzerinde Kürdi dörtlüsü, 62. ölçüde Acem Aşiran makamı dizisi, 72. ölçüde Yegâh perdesi üzerinde Buselik dörtlüsü ve beşlisi ile Hüseyni Aşiran perdesi üzerinde Kürdi dörtlüsü çeşnilerinin olduğu ve bahsi geçen bu çeşnilerin armonileme yaklaşımında herhangi bir değişikliğe neden olmadığı görülmüştür.



Şekil 29 Şevk'efza Peşrev Teslim Bölümü 19 ve 20. Ölçü Görünümü



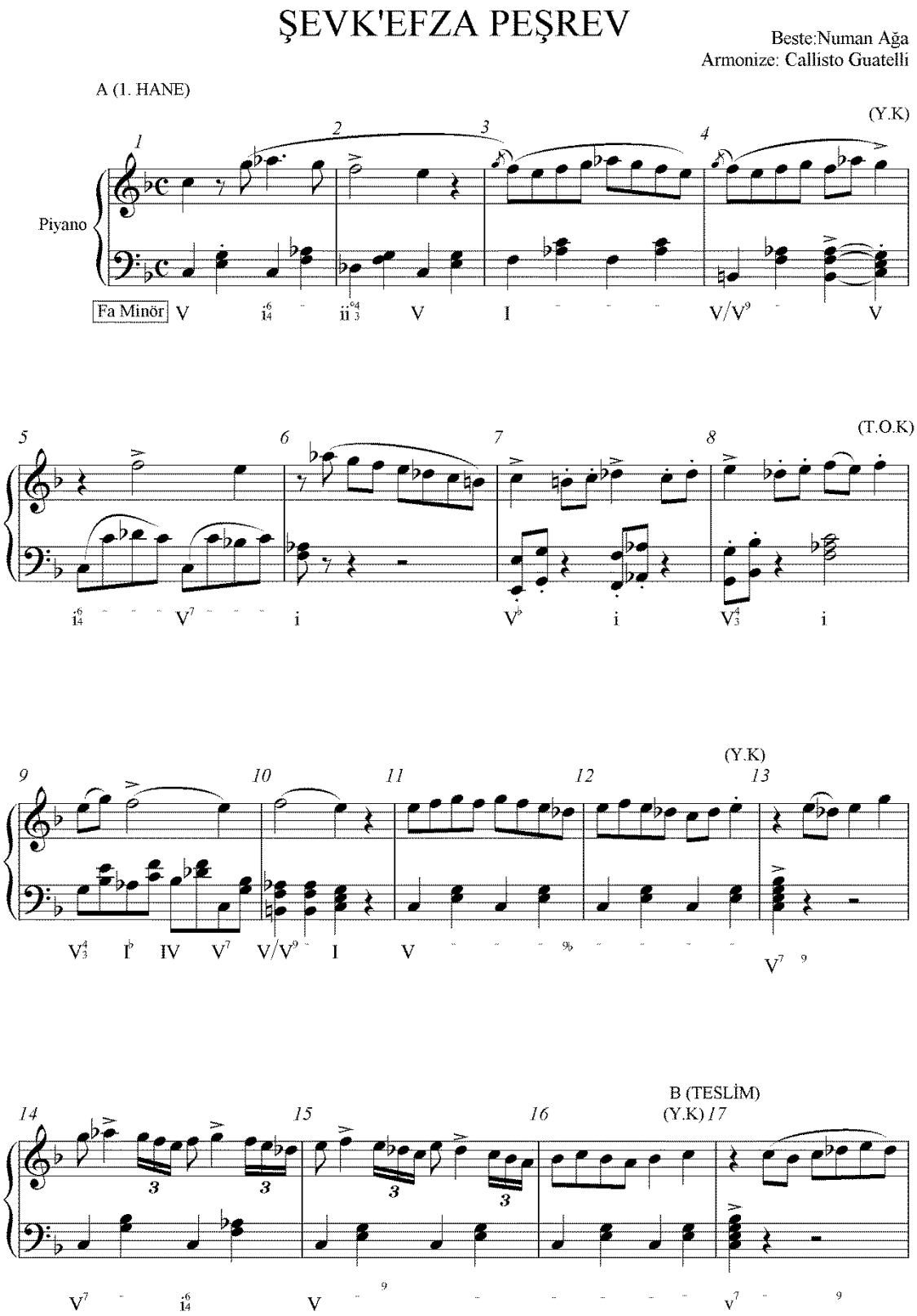
Şekil 30 Şevk'efza Peşrev Teslim Bölümü 21 ve 22. Ölçü Görünümü



Şekil 31 Şevk'efza Peşrev 57, 62 ve 72. Ölçü Görünümü

Eserin orijinal tek sesli birkaç nüshası incelendiğinde bu nüshalarda eserin usûlünün 48/2, 32/4, 16/4 olarak farklılık gösterdiği anlaşılmaktadır. Eser üzerinde yapılan incelemeler doğrultusunda eserin melodik yapısına uygun düşen Türk müziği darblarının (vuruşlarının) ve form yapısının 32/4 zamanlı "muhammes" usulüne daha uygun olduğu söylenebilmektedir. Çok seslendirmiş nüshada ise C. Guatelli'nin eseri 4/4 "sofyan" usûlü doğrultusunda ele aldığı görülmektedir. Peşrevlerin sayısal değer olarak küçük usûller ile yazılamayacağı, var olan usûlün parçalara bölünmesi dolayısıyla darblarının (vuruşların) yerinin değişmesi ile eserin çok seslendirilmiş biçiminde usûl unsurunun korunmadığı ve çok seslendirilmek üzere farklılaştırıldığı açık bir biçimde anlaşılmaktadır.

3.1.1.1. “Şevk’efza Peşrev” Analiz Örneği



2

Şevk'efza Peşrev

18 19 20 21

V^4_3 iv V/V° ii^6_{14} iv I^6 V 7 I V^7

Fa Majör

22 23 (T.O.K) 24 25

1. 2.

I V^7 I I^6 IV V $iv^\flat$ V^6_5 I I V

C (2. HANE)

26 27 28 29

I I I V

(Y.K)

30 31 32 33

$V^{9\flat}$ V_2 9 i^6 V^7

34 (Y.K) 35 36 37 38 (Y.K)

ii° I^6 iv V^6 V i^6_{14} V^7 i V^7 i^6 V^7 iv^6 V^6

Şevk'efza Peşrev 3

39 40 41 42 (Y.K)

V♭ V2 i6 V56 iv64 iv ♮ V

B (TESLİM)

43 44 45 46 (T.O.K.)

V7 ♭ V43 iv V/V° ii°64 iv6 I6 V7 I

47 48 49 50 (T.O.K.)

V7 I V7 I V I

D (3.HANE)

51 52 53 54 (T.O.K.)

I

55 56 57 58 59

V I II6 V2 I II6

4

Şevk'efza Peşrev

60 61 62 (T.O.K.) 63

V I V V7 I V7 I

64 65 66 (T.O.K.) 67

V7 9♭ iv7♭ V6/5 iv6♭ I6/4 iv V9♭/7

68 69 70 (T.O.K.) 71 72

I II6 I

73 1. 2. (T.O.K.) E (4.HANE) 76

V7 I I v9♭ V 9

77 78 79 (E.O.K) 80

vi♭ V9♭ iv♭ i V7 V/V7 v6 V9♭

5

81 82 83 84 85

V2♯ i6 V♯ I I V/V7 V iv i6 V46 iv46

Do Minör iv

86 87 88 89

V9♭ iv46 I46♮ I iv♭ I V7

Fa Majör V7

90 91 (P.K.) B (TESLİM) 93

V9♭ I I V7 V34 iv V/V° ii46

94 95 96 97

iv6 V7 I V7 I V7

98 1. (T.O.K.) 99 2.

I V/V V♯ I V7 I

3.1.2. “Yâr İçun Uşşak Baktı Falıma" İçerik Analizi

Eserin Adı : Yar İçun Uşşak Baktı Falıma

Bestecisi : Şevki Bey[24]

Armonize : C. Guatelli

Kaynağı : Malumat Dergisi/Sayısı bilinmiyor: Kişisel Arşiv

Eser Malumat Dergisi eki olarak yayınlanmış ve günümüze kadar ulaşmış bir piyano notasıdır. Notacı Hacı Emin Efendi külliyatının 61 nolu eseridir. Eserde besteci olarak Asım Bey yazılmış fakat yapılan arşiv taramasında eserin Şevki Bey’e ait olduğu görülmüştür. Eserde yer alan güfte Asım Bey tarafından aynı adla “nim sofyan” usulde tekrar bestelenmiştir. Fakat bu eserde kullanılan beste Şevki Bey’e aittir. Türk müziği hali ile notasına ulaşılmış olup, Türk müziği hali notasyonda Cüneyt Kosal’a ait el yazısı notlar dikkat çekmektedir. Bu notta eserdeki güftenin Asım Bey’in “nim sofyan” eseri ile aynı olduğu bilgisi verilmektedir (www.sanatmuziginotalari.com, 12.01.2014).

[24] Şevki Bey:1860 yılının ikinci yarısında, İstanbul-Fatih’te doğmuştur. Kâtip Necmeddin Bey’ den aldığı ilk müzik eğitimi sonrasında Muzika-i Hümayûn’da görevli bulunan Hacı Arif Bey’ den faydalanmış ve onun himayesinde bir dönem sarayda bulunmuştur (İnal, 1958: 276). Yaşadığı dönemde 1000’den fazla şarkı bestelemiş olan Şevki Bey’in bu gün elde bulunan eserlerinin sayısı 265-270 kadardır. Eserlerinin notaya alınmayışı, birçok kimsede görüldüğü gibi bestelerinin unutulmasına sebep olmuştur. Yapı ve biçim bakımından birbirine çok benzeyen eserler bestelemiş olan Şevki Bey, Uşşak makamını çok sevmiş ve çok kullanmıştır. Bestelemiş olduğu eserlerin 72 tanesi Uşşak makamındadır (Altay, 2010: 14)

یار ایچون عشاق باقدی فاله
بر پری دوشدی بنم اقباله
اویدی شمدی طالع آماله

نقرات

بر پری دوشدی بنم اقباله
پنبه پنبه روحلری کللر کبی
کاکل نورسته سنبللر کبی
لبلرنده رنك وار مهر کبی

نقرات

بر پری دوشدی بنم اقباله

Yar itchun ouchak bakdi falima,
Bir péri duchdi bénim ikbalima,
Ouydou chimdi taliim amalima.

NAKARAT

Bir péri duchdi bénim ikbalima,
Penbé penbé rouhlari guller guibi,
Kiakul nevresté sumbuller guibi,
Leblérindé renk var mihr guibi.

NAKARAT

Bir péri duchdi b.nim ikbalima,

Şekil 32 Yâr İçun Uşşak Baktı Falıma Cüneyt Kosal'a ait nota kapağı

Ulaşılan Türk müziği notası ile Notacı Hacı Emin Efendi'nin yayınladığı ve çokseslendirmesini C. Guatelli'nin yaptığı bu eserin notasyon anlamında bir değişime uğramadığı tek sesli halinin birebir çok seslendirildiği tespit edilmiştir.

Şevki Bey'in bestelemiş olduğu "Yar İçun Uşşak Baktı Falıma" adlı eser Türk müziği formlarından olan şarkı formundadır. Yapısal olarak batı müziği çerçevesinde değerlendirilse de form olarak melodiye bağımlı bir yapı sergilemektedir. Esere ait form şeması Tablo 3'de görüldüğü gibidir.

Tablo 3 Yâr İçun Uşşak Baktı Falıma Form Şeması

Bölüm Adı	Zemin	Nakarat	Meyan	Nakarat	Aranağme
Harfsel İfade	**A**	**B**	**C**	**B**	**D**
Ölçü Sayısı Uzunluğu	1-8. Ölçüler	9-16. Ölçüler	17-24. Ölçüler	25-32. Ölçüler	33-36. Ölçüler

Bu hali ile eserin bölümleri arasında ölçü sayısı açısından tutarlık ve denge bulunduğu ayrıca genel tema ve bölüm sonu kadanslarının belirgin olduğu söylenebilmektedir.

Eser tonalite açısından incelendiğinde tonal yapının belirlenmesinin oldukça güç olduğu görülmektedir. Eserde kullanılan donanım ve var olan ton yapısı, gösterdiği çeşitlilik ve kararsızlık neticesinde hem do majör hem de la minör kurgusu içerisinde değerlendirilebilmektedir. Makam unsuru da dikkate alındığında donanım olarak her iki tonaliteyi de kullanmış olan C. Guatelli esere do tonik çerçevesinde başlamış fakat la tonik çerçevesinde son vermiştir. Bu hali ile la minör kurgusu çözümleme için daha mantıklı görülmüştür.

Armonileme yaklaşımları açısından incelendiğinde C. Guatelli'nin ciddi bir armoni anlayışı gözetmediği, mantıklı bir ilerleyişten ve akor bağlanışından çok, makam seyrinin özellikleri çerçevesinde hareket ederek melodiye bağımlı bir anlayış sergilediği

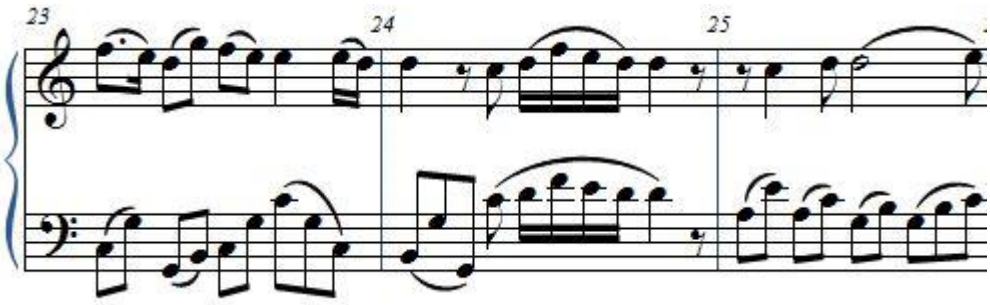
görülmüştür. Bu anlamda armonileme anlayışının makamın gerekli unsurları çerçevesince şekillendiği, eserde sıkça ton değişimlerinin yapıldığı fakat genel tonalite ile donanımın tamamen örtüştüğü görülmüştür.

Eser boyunca yatay bir kontrpuan anlayışının hâkim olduğu çokseslendirme de "Barok Dönem" yaklaşımı gözetilse de yine mantıklı bir kontrpuan ilerleyişinin olmadığı görülmektedir. Kadans anlamında ise cümle sonlarında belli bir kadans mantığının kimi yerde gözetildiğini fakat bölüm sonlarındaki ünison işlemeler neticesinde kadans kavramından uzaklaşıldığını söylemek mümkündür. Bu çerçevede esere ait kadans yapıları belirlenmiş ve Tablo 4'te belirtilmiştir. Bu tablo incelendiğinde Türk müziğindeki karar kavramı ile batı müziğindeki kadans kavramının bu eserde örtüştüğü ve karar ile kadanslar arasında bir bağ olduğu görülmüştür.

Tablo 4 Yâr İçun Uşşak Baktı Falıma Karar/Kadans Şeması

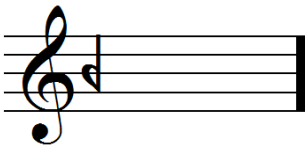
Zemin Sonu	Nakarat Sonu	Meyan Sonu	Nakarat Sonu	Aranağme Sonu
Nevâ perdesinde yarım karar	Dügâh perdesinde tam karar	Nevâ perdesinde yarım karar	Dügâh perdesinde tam karar	Dügâh perdesinde tam karar
Yarım Karar	Tam Otantik Kadans	Yarım Karar	Tam Otantik Kadans	Tam Otantik Kadans

Eser eşlik açısından incelendiğinde piyano yazısındaki sağ elin solo olarak kullanıldığı esas melodiye ek bir armoni unsuru yazılmadığı sol elin ise sağ eli eşlikleyecek nitelikte armonilendiği saptanmıştır. Bu nedenle sol eli bir eşlik gibi değerlendirmek gerekmektedir. Bu bağlamda eserin genelinde eşlik açısından belirli bir kalıbın hâkim olduğu görülmektedir. Özellikle kontrpuan yapısı ile armonileme bu kalıbı zorunlu hale getirmiştir. Bu kalıbı herhangi bir eşlik türü ile bağdaştırmak mümkün olmamakla birlikte eşliğin melodi ile ritmik olarak benzerlikler gösterdiğini söylemek mümkündür. Fakat eşliğin ezgi ile olan ilişkisine bakıldığında herhangi bir bağlantısının olmadığı, yalnız ünison işlemelerde hem ritmik hem de ezgisel olarak birlikte hareket ettiği görülmüştür. (Şekil 33)



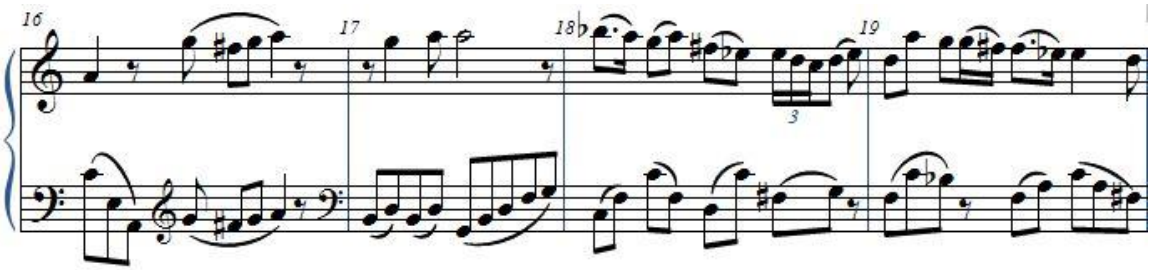
Şekil 33 Eşlik ile Melodinin Ritmik ve Ezgisel İlişkisi

Eserin çok seslendirilmiş nüshası üzerinde yapılan inceleme doğrultusunda Uşşak makamının kuramsal açıdan oluşabilmesi için gerekli olan unsurlardan hiç birinin dikkate alınmadığı görülmektedir. Eserin karar perdesinin "Dügâh" perdesi olması ve Uşşak makamının donanım bölgesinde yer alması gereken "Segâh" perdesini yerine hiçbir işaret yazılmamış olması eserin Guatelli tarafından la minör tonu ile ilişkilendirilmiş olduğunu göstermektedir.



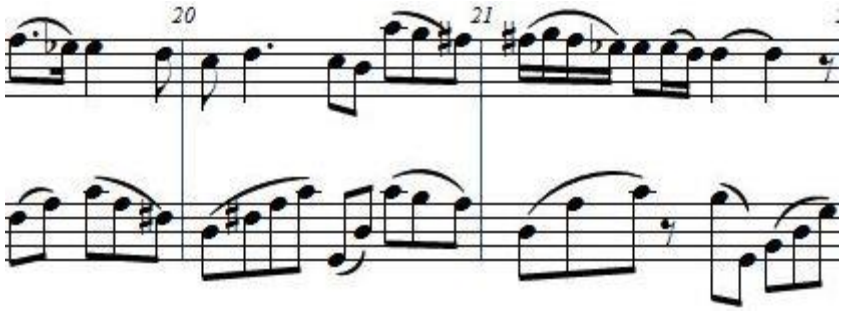
Şekil 34 Uşşak Makamı Donanımı

Eserin içerisinde kullanılan değiştirici işaretlerden "Segâh" perdesinin si (Buselik) perdesine, "Dik Sünbüle" perdesinin sib (Sünbüle) perdesine, "Hisar" perdesinin mib (Nim Hisar) perdesine dönüştürülmesi eserin çok seslendirilebilmesi amacı ile yapılan uyarlamalardır. Söz konusu uyarlamalar makamın kuramsal olarak açıklanmasına olanak vermemekle birlikte, eser icra edilerek eserin donanımı ve içerisinde yer alan değiştirici işaretler Uşşak makamının kısmen algılanmasına olanak tanımaktadır. Ancak eserin donanımı ve içerisinde kullanılan değiştirici işaretler ile makamın oluşmasında gerekli olan donanımın birbiri ile örtüşmediği anlaşılmaktadır. Eşlik açısından bakıldığında ise makam özelliklerinin hiçbir şekilde korunmadığı görülmüştür.



Şekil 35 Uşşak Şarkı İçerisinde Yer Alan Değiştirici İşaretlerin Görünümü

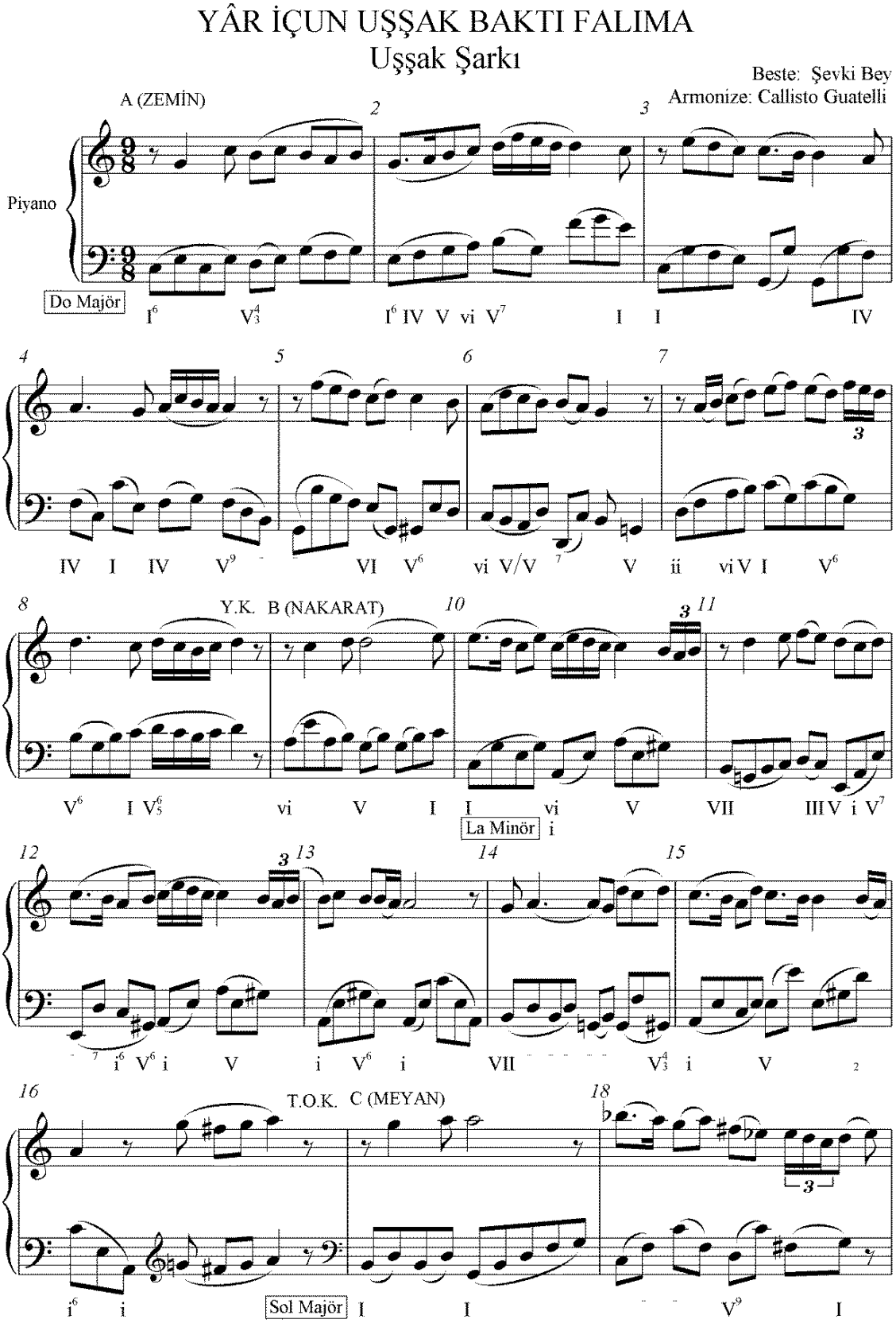
Uşşak makamında kullanılan çeşniler ile eserdeki ton değişimlerinin ise birebir bağlantılı olduğu görülmektedir. Bu bağlamda çeşnilerde tonal yapının değiştiği fakat armoni anlayışı açısından çeşnilerin herhangi bir etki etmediği görülmektedir. Örnek bir ton değişimi ve çeşni armonilemesi şekil 36' da görüldüğü gibidir. Buna göre Neva üzeri Hicaz çeşnisine sol tonik üzeri işleyen bir armonileme söz konusudur.



Şekil 36 Neva üzeri hicaz armonilemesi

Eserin tek sesli Türk müziği notası incelendiğinde usûl olarak çok seslendirilmiş nüshasında var olan dokuz zamanlı "Aksak" usûl ile aynı olduğu görülmüştür. Eserin melodik yapısına denk düşen darbların (vuruşların) bilinen Aksak usûlü ile birebir aynı olduğu görülmektedir. Şarkı formundaki eserlerde sayısal değer olarak küçük usûllerin kullanılma geleneği de göz önünde bulundurularak eserin çok seslendirilmiş biçiminde Aksak usûlün genel özelliklerinin korunmuş olduğu anlaşılmaktadır.

3.1.2.1. “Yâr İçun Uşşak Baktı Falıma” Analiz Örneği



Yâr İçun Uşşak Baktı Falıma
Uşşak Şarkı

2

19 20 21 22

V6 i V6 7 V 7 I V2 I V43 V 9 I V 7

23 24 Y.K. B (NAKARAT) 26 3

I V I V I V vi V I I vi V

La Minör i

27 28 3 29 30

VII III V i V7 7 i6 V6 i V i V6 i VII V43

31 32 T.O.K. D (KODA-ARANAĞME)

i V 2 i6 i i iv V 7 i V

35 36 T.O.K

V7/III III VII V7 i

3.1.3. "Mübtelayı Derdi Hicrandır" İçerik Analizi

Eserin Adı : Mübtelayı Derdi Hicrandır

Bestecisi : Hacı Faik Bey[25]

Armonize : C. Guatelli

Kaynağı : Malumat Dergisi/Sayısı bilinmiyor: Kişisel Arşiv

Eser Malumat Dergisi eki olarak yayınlanmış ve günümüze kadar ulaşmış bir piyano notasıdır. Notacı Hacı Emin Efendi külliyatının 184 nolu eseridir. Ancak Malumat Dergisi'nin hangi sayısı ile birlikte basıldığı bilinmemektedir. Eserleri günümüze kadar ulaşabilmiş bir besteci olan Hacı Faik Bey'e ait olan bu bestenin orijinal tek sesli notası günümüzde bilinmektedir. Yapılan incelemede eserin Türk müziği hali ile asıl notasına ulaşılmış ve notasyon anlamında belirli değişikler yapıldığı tespit edilmiştir.

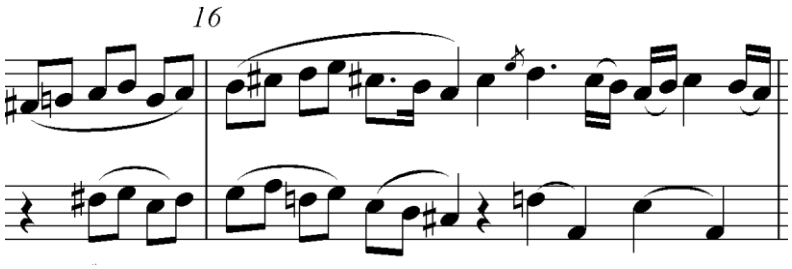
Hacı Faik Bey'in bestelemiş olduğu "Hicaz Şarkı" form açısından geleneksel şarkı formu ile aynıdır. Bu bağlamda eserin bölümleri arasında ölçü sayısı açısından tutarlık ve denge bulunmaktadır. Form yapısı itibari ile oluşturulan form şeması Tablo 5'te gösterilmiştir.

Tablo 5 Mübtelayı Derdi Hicrandır Form Şeması

Bölüm Adı	Zemin	Nakarat	Meyan	Nakarat	Aranağme
Harfsel İfade	**A**	**B**	**C**	**B**	**D**
Ölçü Sayısı Uzunluğu	1-4. Ölçüler	5-9. Ölçüler	9-13. Ölçüler	14-17. Ölçüler	17-19. Ölçüler

[25] Hacı Faik Bey(1831,1890): XIX. yüzyılın en dikkate değer ve bu dönemin kudretli, başarılı bestekârlarından birisidir. Dinî, dindışı müzik alanında âyinden ilâhiye, kâr'dan şarkıya kadar birçok eser bestelemiştir. Hacı Faik Bey eserlerinin her türüne kendi damgasını vurmuş olan bir sanatkârdır. İyi bir neyzen ve giriftzen olmasına rağmen, daha çok usta bir hanende olarak tanınmıştır(Özalp,2000:148).

Eser tonalite açısından incelendiğinde re minör donanımının olduğu ve eserin bu ton üzerine kurgulandığı görülmektedir. Ancak eserin pek çok yerinde bu kurgunun yerini RE majöre bıraktığı görülmektedir. Bu doğrultuda, C. Guatelli'nin donanım olarak re minör tonunun donanımını makamın donanımına uymak adına tercih ettiği görülmektedir. Pek çok yerde karşımıza çıkan re minör – re majör tonaliteleri istikrarlı bir ton anlayışından uzaklaşılmasına neden olmaktadır. Makamın gereği olan fa diyez sesine ulaşan melodik yapılarda re minörden re majöre geçiş pek çok yerde karşımıza çıkmaktadır. (Şekil 37)



Şekil 37 Re Majör-Re Minör Değişimi Örneği

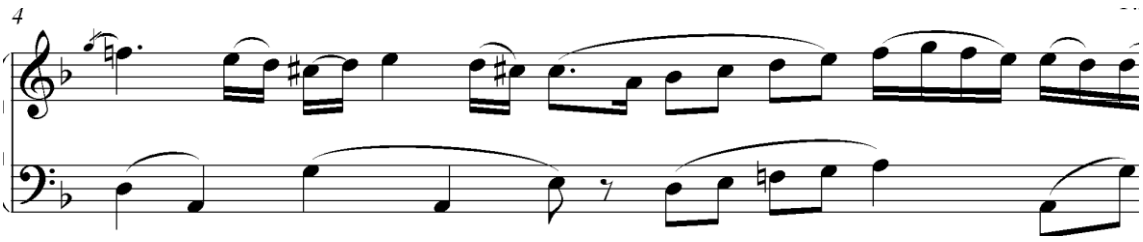
Armonileme yaklaşımı açısından eser, aslındaki tek sesli makamsal yapı çerçevesinde armonilenmiştir. Bu şekli ile C. Guatelli'nin armoni yaklaşımı açısından mantıklı bir tonalite anlayışı gütmediği makamın gerekli unsurları çerçevesinde eseri şekillendirdiği görülmektedir. Eser boyunca kontrpuantal bir yatay çok seslendirilmenin olduğu ve bu çokseslendirmede tonalite ile donanımın da kısmen örtüştüğü görülmüştür.

Kadans anlamında ise cümle sonlarında makamsal duraklarda kısmen bir mantığın yürütüldüğü görülmektedir. Bu çerçevede oluşturulan karar/kadans şeması Tablo 6'da belirtilmiştir. Bu tablo incelendiğinde Türk müziğindeki karar kavramı ile batı müziğindeki kadans kavramının bu eserde kısmen örtüştüğü görülmüştür.

Tablo 6 Mübtelayı Derdi Hicrandır Karar/Kadans Şeması

Zemin	Nakarat	Meyan	Nakarat	Aranağme
Nevâ Perdesinde Asma Karar	Dügâh Perdesinde Tam Karar	Hüseyni Perdesinde Yarım Karar	Dügâh Perdesinde Tam Karar	Dügâh Perdesinde Tam Karar
Yarım Kadans	1.Dolapta Yarım Kadans 2.Dolapta Eksik Otantik Kadans	Yarım Kadans	Yarım Kadans	Yarım Kadans

Eser eşlik açısından incelendiğinde piyano yazısındaki sağ elin solo olarak kullanıldığı esas melodiye ek bir armoni unsuru yazılmadığı sol elin ise sağ eli eşlikleyecek nitelikte armonilendiği saptanmıştır. Bu nedenle sol eli bir eşlik gibi değerlendirmek gerekmektedir. Bu bağlamda eserin genelinde eşlik açısından belirli bir kalıbın hâkim olduğu görülmektedir. Özellikle kontrpuan yapısı ile armonileme bu kalıbı zorunlu hale getirmiştir. Bu kalıbı herhangi bir eşlik türü ile bağdaştırmak mümkün olmamakla birlikte eşliğin melodi ile ezgisel açıdan ilişkisine bakıldığında herhangi bir bağlantısının olmadığı, ritmik benzerliklerin yer yer görüldüğü tespit edilmiştir.(Şekil 38)

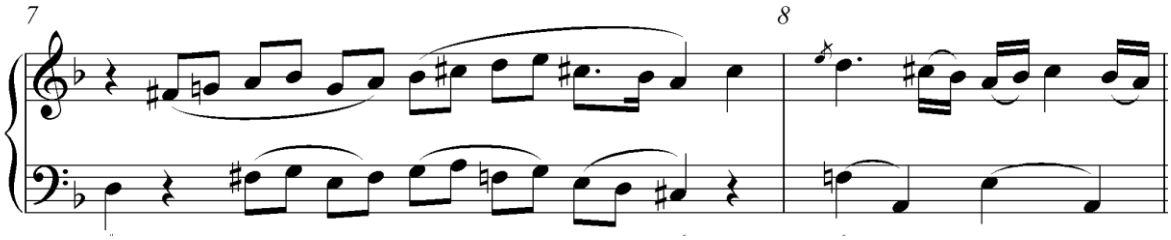


Şekil 38 Eşlik ile Melodinin Ritmik ve Ezgisel İlişkisi

Eser makamsal açıdan incelendiğinde şarkının zemin bölümünde Hicaz makamının, nakarat bölümlerinde Zirgüleli Hicaz makamının, meyan bölümünde ise Hicaz ve Zirgüleli Hicaz makamlarını bir arada kullanıldığı görülmektedir. Nakarat bölümünde Hüseyni perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü ve Hüseyni beşlisi çeşnisi, meyan bölümünde Gerdaniye perdesi üzerinde Çargâh dörtlüsü çeşnisi kullanılmıştır.

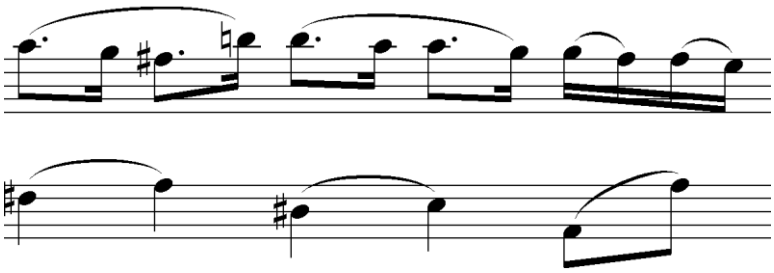
Eserin karar perdesinin “Dügâh” perdesi olması ve Zirgüleli Hicaz makamının donanım bölgesinde yer alması gereken “Dik Kürdi” ve “Nim Hicâz” perdeleri yerine sib (Kürdi) perdesinin yazılmış olması ve do (Nim Hicâz) perdesine yönelik hiçbir işarete yer verilmemesi eserin Guatelli tarafından re minör tonuna ilişkilendirilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Yapılan değişiklikler makamın kuramsal olarak açıklanmasına olanak vermemektedir. Eser icra edilerek eserin donanımı ve içerisinde yer alan değiştirici işaretler Zirgüleli Hicaz makamının algılanmasına olanak tanımaktadır. Ancak eserin donanımı ve içerisinde kullanılan değiştirici işaretler ile makamın oluşmasında gerekli olan donanımın birbiri ile örtüşmediği anlaşılmaktadır. Eşlik açısından bakıldığında ise makam özelliklerinin hiçbir şekilde korunmadığı görülmüştür.

Şekil 39 Zirgüleli Hicaz Makamı Donanımı

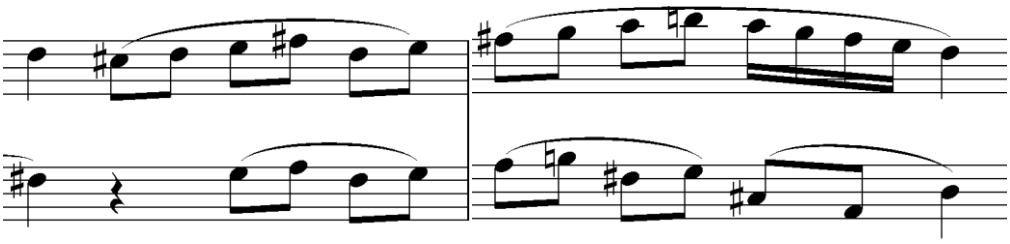


Şekil 40 Mübtelayı Derdi Hicrandır İçerisinde Kullanılan Değiştirici İşaretler

Eser içerisinde yapılan ton değişiklikleri ile eser içerisinde yer alan çeşniler arasında bir bağ olduğu ancak armonileme yaklaşımı açısından herhangi bir farklılığa gidilmediği görülmüştür.



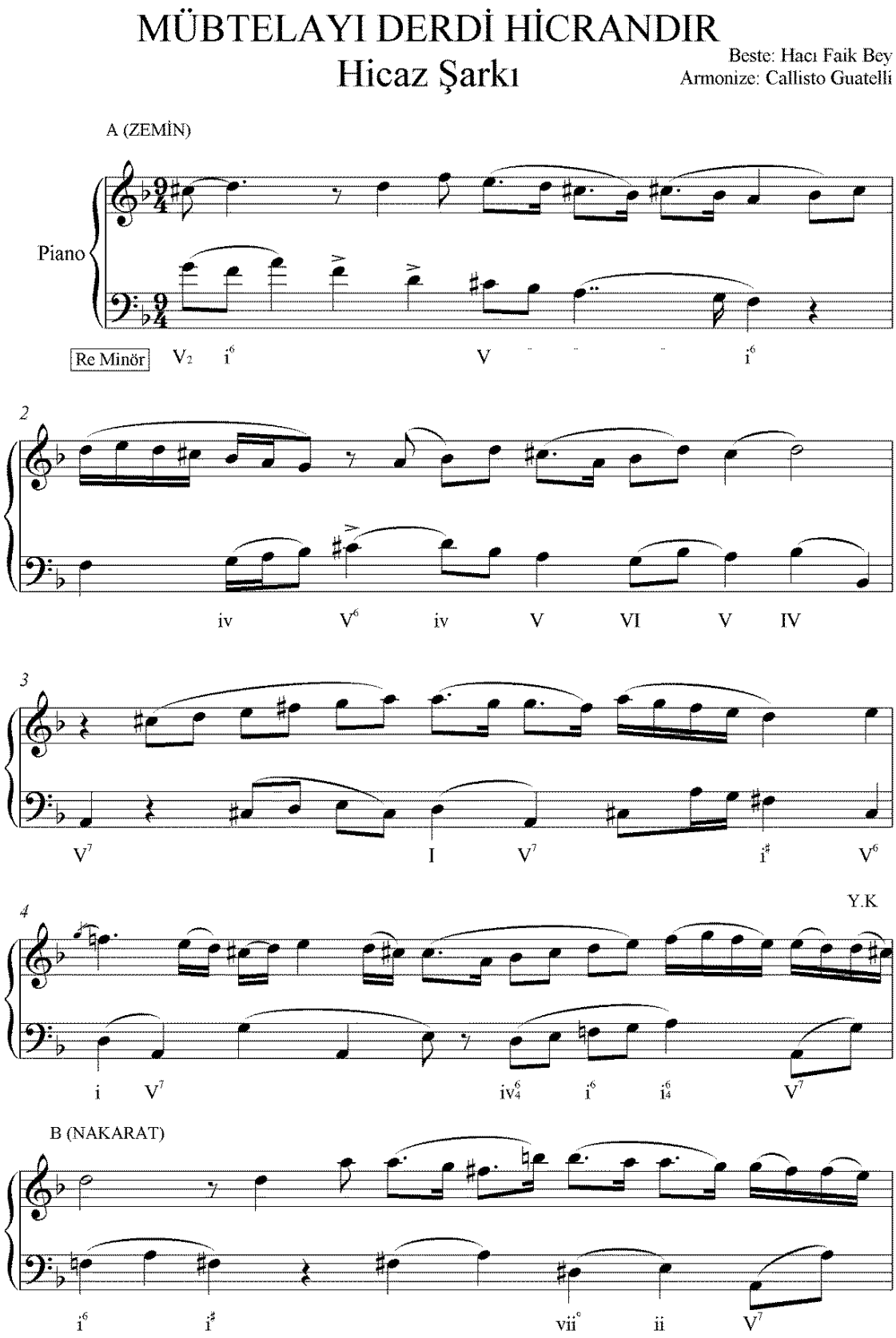
Şekil 41 Hüseyni Perdesi Üzerinde Uşşak Dörtlüsü ve Hüseyni Beşlisi Çeşnileri



Şekil 42 Gerdaniye Perdesi Üzerinde Çargâh Dörtlüsü Çeşnisi

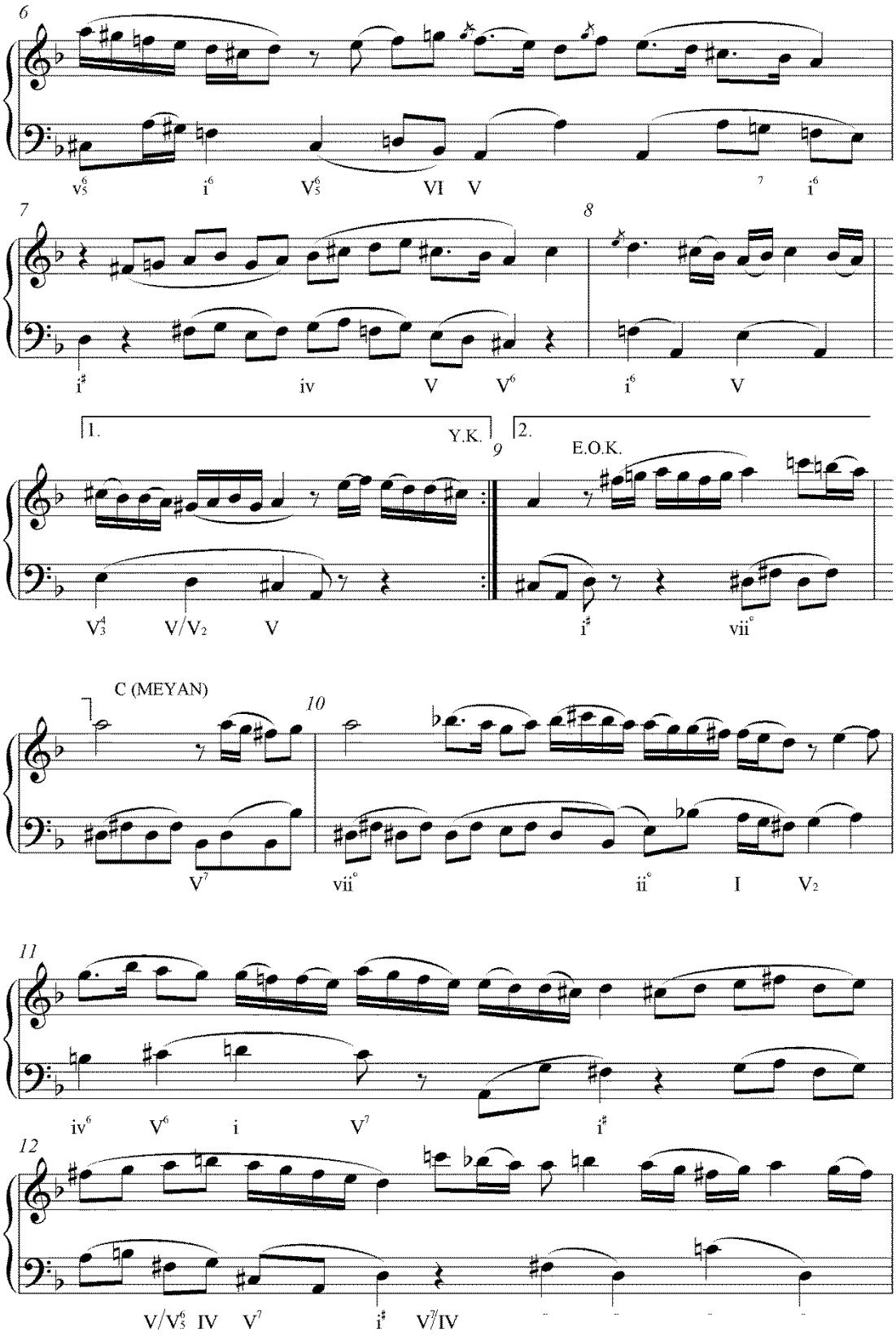
Usûl açısından incelendiğinde ise eserin çok seslendirilmiş nüshasında var olan usûlün asıl notada olan dokuz zamanlı "Ağır Aksak" usûlü olduğu eserin melodik yapısına denk düşen darbların (vuruşların) bilinen Ağır Aksak usûlü ile birebir aynı olduğu görülmektedir. Şarkı formundaki eserlerde sayısal değer olarak küçük usûllerin kullanılma geleneği de göz önünde bulundurularak eserin çok seslendirilmiş biçiminde Ağır Aksak usûlün genel özelliklerinin korunmuş olduğu anlaşılmaktadır.

3.1.3.1. "Mübtelayı Derdi Hicrandır" Analiz Örneği



Mübtelayı Derdi Hicrandır
Hicaz Şarkı

2



Mübtelayı Derdi Hicrandır
Hicaz Şarkı

13

Y.K.

V7 iv I6/4 V6 I

B (NAKARAT)

I6 vii° ii V7 V6/5 i6 V6/5 VI

15 16

V i6 i iv V 6 i6 V

Y.K. D (ARANAĞME)

17

V4/3 V/V2 V6 V/V7 V6

18

V/V V V6/V i6 V7 i6 V i ii°

1. 2.

19

Y.K.

V i6 V/V V i6 V7

D.C.

3.1.4. "Fatma Sultana" İçerik Analizi

Eserin Adı : Fatma Sultana[26] (Figlia del Sultano Regnante) (Sultan Abdülmecid'in Kızı)

Bestecisi : -

Armonize : C. Guatelli

Kaynağı : Arie nazionali e Canti populari Orientali antichi e moderni (Eski ve yeni milli havalar ve popüler oryantal şarkılar) Albüm 1: İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesi

Eser Breitkopf ve Hartel tarafından basılan iki serilik piyano albümünün ilk seri üçüncü parçasıdır. C. Guatelli'nin eserin girişinde yazdığı nota dayanarak eserin bir Türk müziği eserinden armonize olduğu sonucuna varılmaktadır. Ancak eserin bestecisi belirtilmemiştir. Yapılan incelemede esere ait ismin C. Guatelli tarafından koyulduğu, asıl Türk müziği halinin ise notaya alınmamış halk ezgilerinden biri olduğu değerlendirilmektedir.

Eser notasyon anlamında diğer yayınlara ve el yazmalarına nazaran çok daha profesyonel olarak yazılmış ve basılmıştır. Diğer yayınlarda görülmeyen nüans terimleri bu eserde sıklıkla kullanılmıştır Ayrıca diğer eserlerde yine karşılaşmadığımız İtalyanca (Moderato Assai) ve (Piu Mosso) hız terimi kullanılmıştır. Buradan sonuçla C. Guatelli'nin eseri armonize ederken asıl halinden çok daha özgün bir kimliğe dönüştürdüğü görülmüştür. Eserin orijinal tek sesli haline ulaşılamadığı için eser içerisinde yapılan değişiklikler de anlaşılamamaktadır.

Eser Türk müziği formlarından şarkı formundadır. Yapısal olarak melodiye bağımlı bir yapı sergileyen esere ait form şeması Tablo 7'de görüldüğü gibidir.

---

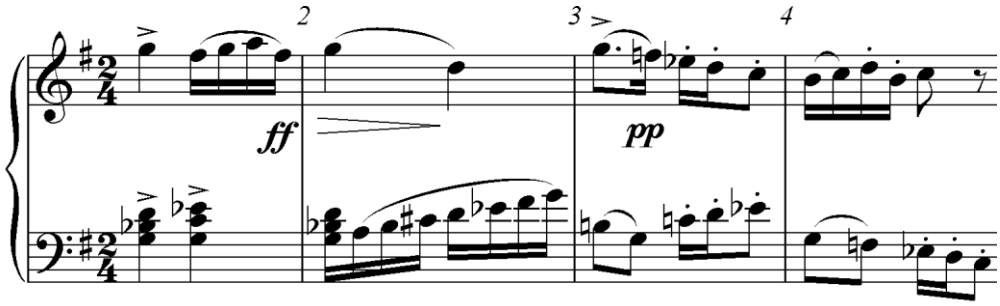
[26] Fatma Sultan (1840-1884), Sultan Abdülmecid'in ve eşi İkbal Gülcemal Hanım'ın kızı ve Mehmet Reşat ve Rafia Sultan'ın kardeşidir. Babasının desteği ile çok ciddi bir müzik eğitimi almış bu eğitimde C. Guatelli'de piyano öğretmeni olarak yer almıştır. Ömrünün son yıllarını enstrüman çalarak ve beste yaparak geçirerek vefat etmiştir.

Tablo 7 Fatma Sultana Form Şeması

Bölüm Adı	Zemin	Nakarat	Meyan	Nakarat	Aranağme
Harfsel İfade	**A**	**B**	**C**	**B**	**D**
Ölçü Sayısı Uzunluğu	1-8. Ölçüler	9-16. Ölçüler	17-25. Ölçüler	26-33. Ölçüler	34-49. Ölçüler

Esere ilişkin form şeması incelendiğinde bölümler arasında ölçü sayısı açısından tutarlılık ve denge olduğu görülmektedir. Bu hali ile geleneksel şarkı formu ile benzerlik göstermekte olup genel tema ve bölüm sonu kadansları açısından belirginlik vardır.

Eser tonalite açısından incelendiğinde tonal yapının değişkenlik gösterdiği görülmektedir. Eserde kullanılan donanım ve var olan ton yapısı, gösterdiği çeşitlilik ve kararsızlık neticesinde hem sol majör hem de sol minör kurgusu içerisinde değerlendirilebilmektedir. Eserde hissedilen makamın gerekleri olarak si bemol ve fa diyez seslerinin makam dizisi içerisindeki konumlarına göre tonalite sürekli değişmiştir. Makam donanımına aykırı geldiği için sol minör kurgusunu sağlayamayan C. Guatelli tonaliteyi sol majör üzerine inşa edip değiştirici işretler ile kurguyu devam ettirmiştir.(Şekil 43)



Şekil 43 Tonalitede Sol Majör Ve Sol Minör Kullanımları

Armonilime yaklaşımı açısından incelendiğinde diğer eserlere nazaran daha mantıklı bir armonileme anlayışının olduğu görülmektedir. Daha anlamlı akor kuruluşları

ve kadans hazırlıklarının olduğu bu eserde "Klasik Dönem" armoni anlayışı güdülmüş makam seyri çerçevesinde yapılan armonileme mantığı yine değişmemiş melodiye bağımlı bir armonik ilerleyiş sergilenmiştir. Bu anlamda armonileme anlayışının makamın gerekli unsurları çerçevesinde şekillendiği, eserde sıkça ton değişimlerinin yapıldığı fakat genel tonalite ile donanımın kısmen örtüştüğü görülmüştür.

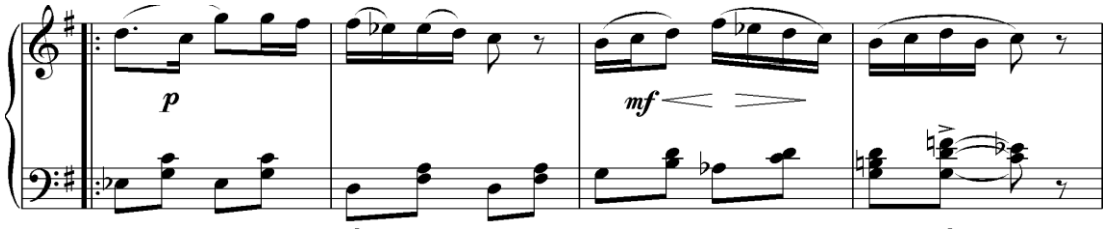
Eser boyunca çoğunlukla dikey bir armonileme mantığı görülmekle birlikte yer yer kontrpuantal eşliklemeler de görülmektedir. Kadans anlamında ise melodik yapının kadans oluşturabilmek için bilinçli bir değişime tabi tutulduğu izlenimi edinilmiştir. Zira özellikle bölüm sonlarında Türk müziği karakteristiği dışında ilk tekrarda yarım kadans ikinci tekrarda tam kadans yapan cümle yapılarının varlığı bu bulguyu desteklemektedir. Bu çerçevede esere ait kadans yapıları belirlenmiş ve Tablo 8'de belirtilmiştir. Bu tablo incelendiğinde Türk müziğindeki karar kavramı ile batı müziğindeki kadans kavramının bu eserde örtüştüğü ve karar ile kadanslar arasında bir bağ olduğu görülmüştür.

Tablo 8 Fatma Sultana Karar/Kadans Şeması

Zemin Sonu	Nakarat Sonu	Meyan Sonu	Nakarat Sonu	Aranağme Sonu
Gerdaniye (I. Derece Güçlü) Perdesinde Yarım Karar	Rast Perdesinde Tam Karar	Gerdaniye (I. Derece Güçlü) Perdesinde Yarım Karar	Rast Perdesinde Tam Karar	Rast Perdesinde Tam Karar
Tam Otantik Kadans	Tam Otantik Kadans	İlk tekrarda Yarım Kadans İkinci Tekrarda Tam Otantik Kadans	Tam Otantik Kadans	Tam Otantik Kadans

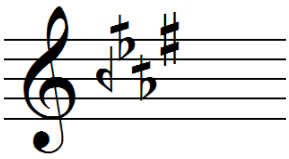
Eser eşlik açısından incelendiğinde piyano yazısındaki sağ elin solo olarak kullanıldığı esas melodiye ek bir armoni unsuru yazılmadığı sol elin ise sağ eli eşlikleyecek nitelikte armonilendiği saptanmıştır. Bu nedenle sol eli bir eşlik gibi değerlendirmek gerekmektedir. Bu bağlamda eserin genelinde eşlik açısından belirli bir kalıbın olmadığı görülmektedir. Ancak eşlik içerisinde tür açısından kimi yerde Oom-Pah (Dum-Çak) yapısının kullanıldığı görülmektedir (Şekil 44). Eşliğin melodi ile ritmik ve ezgi açısından

ilişkisinde ise herhangi bir bağın olmadığını söylemek mümkündür. Diğer eserlerde sıkça rastladığımız ünison kullanımların ise bu eserde yer almadığı görülmektedir.

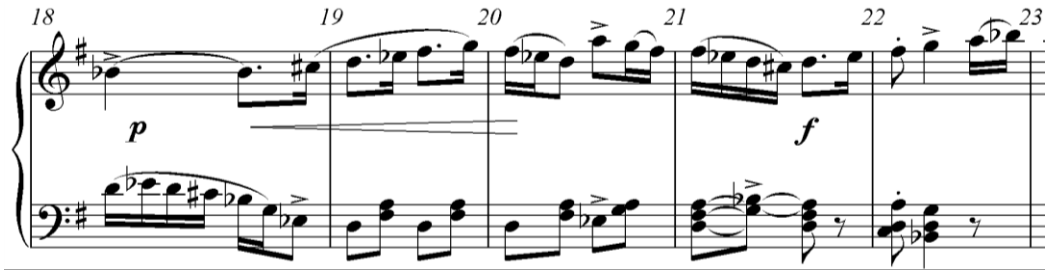


Şekil 44 Fatma Sultana (Dum-Çak Eşlik Türü Kullanımı)

Makamsal açıdan değerlendirildiğinde Hicazkâr makamının kuramsal açıdan oluşabilmesi için gerekli olan unsurlardan hiç birinin dikkate alınmadığı görülmektedir. Eserin karar perdesinin "Rast" perdesi olması ve Hicazkâr makamının donanım bölgesinde yer alması gereken "Segâh", "Hisar", "Zirgüle" perdelerine yer verilmemiş olması eserin C. Guatelli tarafından sol majör tonu ile ilişkilendirilmek istendiğinin ifadesidir. Kullanılan değiştirici işaretlerden "Segâh" perdesinin si (Buselik) perdesine, "Hisar" perdesinin mib (Nim Hisar) perdesine, "Zirgüle" perdesinin lab (Nim Zirgüle) perdesine dönüştürülmesi eserin çok seslendirilebilmesi amacı ile yapılan uyarlamalardır. Söz konusu uyarlamalar makamın kuramsal olarak açıklanmasına olanak vermemekle birlikte, eser icra edilerek eserin donanımı ve içerisinde yer alan değiştirici işaretler Hicazkâr makamının algılanmasına kısmen olanak tanımaktadır. Ancak eserin donanımı ve içerisinde kullanılan değiştirici işaretler ile makamın oluşmasında gerekli olan donanımın birbiri ile örtüşmediği görülmektedir. Eşlik açısından ise makamsal özellikler değiştirici işaretler anlamında kısmen korunmuştur.

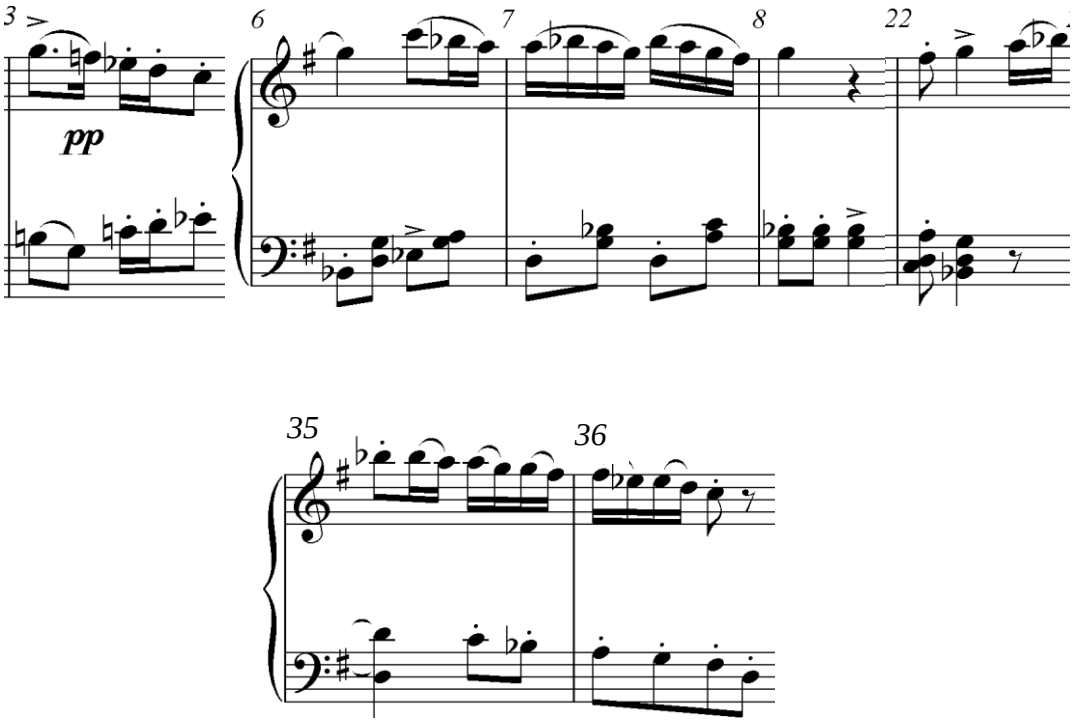


Şekil 45 Hicazkâr Makamı Donanımı



Şekil 46 Fatma Sultana İçerisinde Kullanılan Değiştirici İşaretlerin Görünümü

Eser tek sesli olarak ele alındığında; 3. ölçüde Çargâh perdesi üzerinde Buselik dörtlüsü ve beşlisi, 6-7-8. ölçülerde Gerdaniye perdesi üzerinde Buselik dörtlüsü, 22. ölçüde Acem perdesi üzerinde Çargâh dörtlüsü, 35-36-37. ölçülerde Çargâh perdesi üzerinde Buselik makamı dizisi çeşnileri kullanılmıştır. Eserde ton değişimleri ile bu çeşniler arasında herhangi bir ilişki söz konusu değildir.



Şekil 47 Fatma Sultana Çeşni Örnekleri

Usûl açısından ise şarkı formundaki eserlerde sayısal değer olarak küçük usûllerin kullanılma geleneği göz önünde bulundurularak eserin çok seslendirilmiş biçiminde Nim Sofyan usûlünün genel özelliklerinin korunmuş olduğu anlaşılmaktadır.

3.1.4.1. “Fatma Sultana” Analiz Örneği

FATMA SULTANA

(Figlia del Sultano Regnante)

Beste: -------
Armonize: Callisto Guatelli

Moderato assai ♩ = 108

A (ZEMİN)

Piyano

Sol Majör (Minör)

i iv i I iv I iv V V2

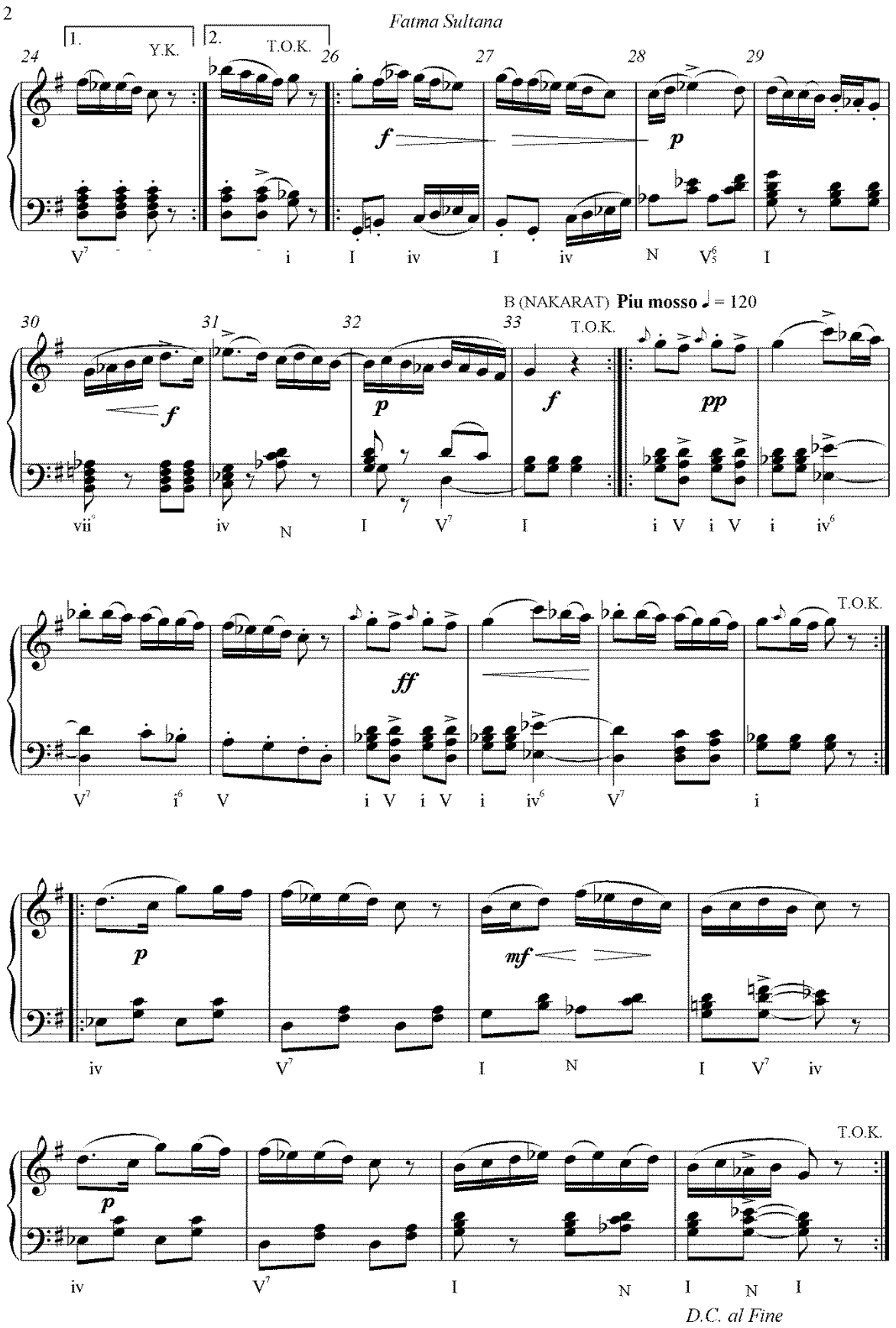
T.O.K. B (NAKARAT)

i6 iv6 V i V7 i I iv I iv N

I VII9 iv N I V7 I i

T.O.K. C (MEYAN)

V/V3 V V/V V (N) V V2 i6 i V7


2
Fatma Sultana
1.
Y.K.
2.
T.O.K.
24
26
27
28
29
f
p
V7
i
I
iv
I
iv
N
V6/5
I
B (NAKARAT) Piu mosso ♩ = 120
30
31
32
33
T.O.K.
f
p
f
pp
vii°
iv
N
I
V7
I
i V i V i iv6
T.O.K.
ff
V7
i6
V
i V i V i iv6
V7
i
p
mf
iv
V7
I
N
I
V7
iv
T.O.K.
p
iv
V7
I
N
I
N
I
D.C. al Fine

3.1.5. "Rafia Sultana" İçerik Analizi

Eserin Adı : Rafia Sultana[27] (Figlia del Sultano Regnante) (Sultan Abdülmecid'in Kızı)

Bestecisi : -

Armonize : C. Guatelli

Kaynağı : Arie nazionali e Canti populari Orientali antichi e moderni (Eski ve yeni milli havalar ve popüler oryantal şarkılar) Albüm 1: İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesi

Eser Breitkopf ve Hartel tarafından basılan iki serilik piyano albümünün ilk seri beşinci parçasıdır. C. Guatelli'nin eserin girişinde yazdığı nota dayanarak eserin bir Türk müziği eserinden armonize olduğu sonucuna varılmaktadır. Ancak eserin bestecisi belirtilmemiştir. Yapılan incelemede esere ait ismin Guatelli tarafından koyulduğu, asıl Türk müziği halinin ise notaya alınmamış halk ezgilerinden biri olduğu değerlendirilmektedir.

Eser notasyon anlamında "Fatma Sultana" adlı eserde olduğu gibi oldukça profesyonel bir teknikle yazılmıştır. Nüans terimleri sıklıkla kullanılmıştır. Ayrıca sadece iki serilik bu albümde karşılaşmadığımız İtalyanca (Andante non moto) hız terimi kullanılmıştır. Buradan sonuçla C. Guatelli'nin eseri armonize ederken asıl halinden çok daha özgün bir kimliğe dönüştürdüğü görülmektedir. Eserin orijinal tek sesli haline ulaşılamadığı için eser içerisinde yapılan değişiklikler de anlaşılamamaktadır.

Eser Türk müziği formlarından şarkı formundadır. Yapısal olarak melodiye bağımlı bir yapı sergileyen esere ait form şeması Tablo 9'da görüldüğü gibidir.

---

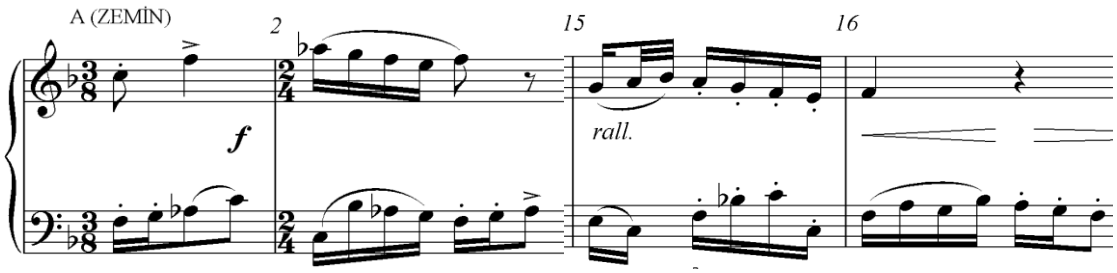
[27] Rafia Sultan (1842-1880), Sultan Abdülmecid'in ve eşi İkbal Gülcemal Hanım'ın kızı ve Mehmet Reşat ile Fatma Sultan'ın kardeşidir. Fatma Sultan gibi iyi bir müzik eğitimi almış, piyano eğitimini C. Guatelli'nin yanında yine bir İtalyan olan piyanist Thressa Romano'dan almıştır (Akyıldız, 2003:9-12).

Tablo 9 Rafia Sultana Form Şeması

Bölüm Adı	Zemin	Nakarat	Meyan	Nakarat
Harfsel İfade	**A**	**B**	**C**	**B**
Ölçü Sayısı Uzunluğu	1-8. Ölçüler	9-16. Ölçüler	17-24. Ölçüler	25-32. Ölçüler

Esere ilişkin form şeması incelendiğinde bölümler arasında ölçü sayısı açısından tutarlılık ve denge olduğu görülmektedir. Bu hali ile geleneksel şarkı formu ile benzerlik göstermekte olup genel tema ve bölüm sonu kadansları açısından belirginlik vardır.

Eser tonalite açısından incelendiğinde fa majör donanımının olduğu ve eserin bu ton üzerine kurgulandığı görülmektedir. Ancak eserin pek çok yerinde bu kurgunun yerini fa minöre bıraktığı görülmektedir. Bu doğrultuda, C. Guatelli'nin donanım olarak fa majör tonunun donanımını makamın donanımına uymak adına tercih ettiği görülmektedir. Hatta eserin donanımı görmezden gelindiğinde eserin büyük bir bölümünde fa minör algısının olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Pek çok yerde karşımıza çıkan fa majör-fa minör tonaliteleri kimi yerde istikrarlı bir ton anlayışından uzaklaşılmasına neden olmaktadır. Makamın gereği olan la bemol ve re bemol seslerine giden melodik yapılarda fa minör kurgusu hâkimdir. Fa majör tonalite ise genelde makamın orta oktavında kullanılan la natürel ve si bemol seslerinde kendisini göstermiştir. (Şekil 48)



Şekil 48 Tonalitede Fa majör ve Fa minör kullanımları

Eser armonilime yaklaşımı açısından incelendiğinde mantıklı bir armonileme ilerleyişinin olduğu görülmektedir. Anlamlı akor kuruluşları ve kadans hazırlıklarının olduğu bu eserde "Barok Dönem" armoni anlayışı güdülmüş makam seyri çerçevesinde yapılan armonileme mantığı yine değişmemiş melodiye bağımlı bir armonik ilerleyiş sergilenmiştir. Bu anlamda armonileme anlayışının makamın gerekli unsurları çerçevesinde şekillendiği, eserde sıkça ton değişimlerinin yapıldığı fakat genel tonalite ile donanımın kısmen örtüştüğü görülmüştür.

Eser boyunca yatay bir armonileme mantığı görülmekle birlikte eser boyunca kontrpuantal bir işleyiş söz konusudur. Kadans anlamında ise melodik yapının kadans oluşturabilmek için oldukça müsait bir tarzda yazıldığı söylenebilmektedir. Bu çerçevede esere ait kadans yapıları belirlenmiş ve Tablo10'da belirtilmiştir. Bu tablo incelendiğinde Türk müziğindeki karar kavramı ile batı müziğindeki kadans kavramının bu eserde örtüştüğü ve karar ile kadanslar arasında bir bağ olduğu görülmüştür.

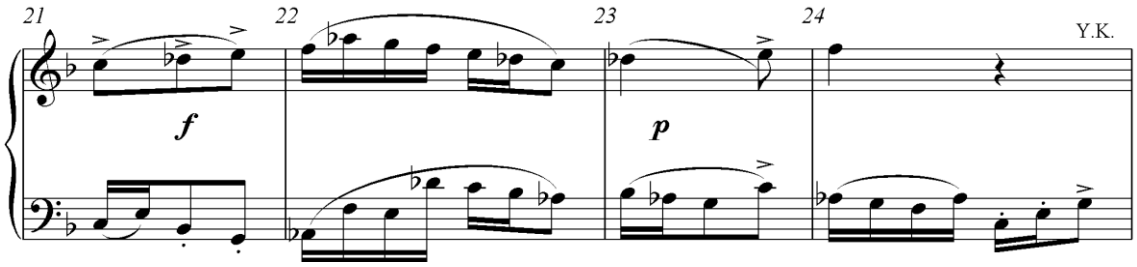
Tablo 10 Rafia Sultana Karar/Kadans Şeması

Zemin Sonu	Nakarat Sonu	Meyan Sonu	Nakarat Sonu
Acem Perdesinde Asma Karar	Acem Aşiran Perdesinde Tam Karar	Acem Perdesinde Asma Karar	Acem Aşiran Perdesinde Tam Karar
Yarım Kadans	Tam Otantik Kadans	Yarım Kadans	Tam Otantik Kadans

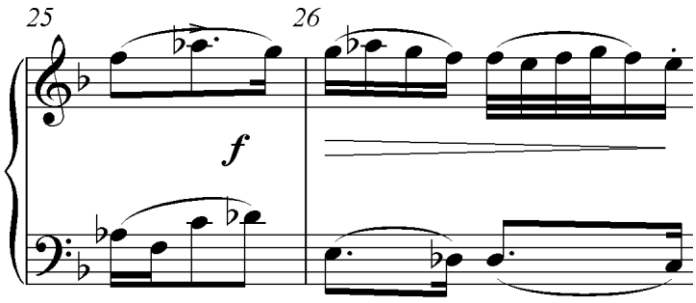
Eser eşlik açısından incelendiğinde piyano yazısındaki sağ elin solo olarak kullanıldığı esas melodiye ek bir armoni unsuru yazılmadığı sol elin ise sağ eli eşlikleyecek nitelikte armonilendiği saptanmıştır. Bu nedenle sol eli bir eşlik gibi değerlendirmek gerekmektedir. Bu bağlamda eserin genelinde eşlik açısından belirli bir kalıbın ve türün olmadığı görülmektedir. Eşliğin ezgi ile melodik açısından ilişkisinde de herhangi bir bağın olmadığını söylemek mümkündür. Ritmik benzerlik konusunda ise ezgi ile kısmen birlikte hareketler görülmektedir. Ünison kullanımların ise bu eserde yer almadığı görülmektedir.

Makamsal açıdan değerlendirildiğinde Şevk-u Tarab makamının kuramsal açıdan oluşabilmesi için gerekli olan unsurlardan hiç birinin dikkate alınmadığı görülmektedir. Eserin karar perdesinin "Acem Aşiran" perdesi olması ve Şevk-u Tarab makamının donanım bölgesinde yer alması gereken "Segâh" ve "Hicâz" perdeleri yerine "Kürdi" perdesinin yazılmış olması eserin C. Guatelli tarafından fa majör tonu ile ilişkilendirilmek istendiğinin ifadesidir. Ancak Şevk-u Tarab makamına ait değiştirici işaretlerin eserin içerisinde kullanıldığı görülmektedir. Kullanılan değiştirici işaretlerden "Segâh" perdesinin Si (Buselik) perdesine, "Hicâz" perdesinin reb (Nim Hicâz) perdesine, "Dik Sünbüle" perdesinin lab (Sünbüle) perdesine dönüştürülmesi eserin çok seslendirilebilmesi amacı ile yapılan uyarlamalardır. Söz konusu uyarlamalar makamın kuramsal olarak açıklanmasına olanak vermemekle birlikte, eser icra edilerek eserin donanımı ve içerisinde yer alan değiştirici işaretler makamının algılanmasına kısmen olanak tanımaktadır. Ancak eserin donanımı ve içerisinde kullanılan değiştirici işaretler ile makamın oluşmasında gerekli olan donanımın örtüşmediği görülmektedir. Eşlik açısından ise makamın genel özelliklerinin değiştirici işaretler anlamında kısmen gözetildiği görülmektedir.

Şekil 49 Şevk-u Tarab Makamı Donanımı

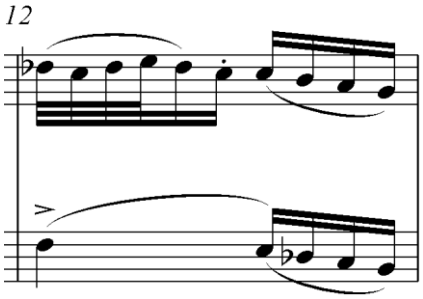


Şekil 50 Rafia Sultana İçerisinde Kullanılan Değiştirici İşaretlerin Görünümü



Şekil 51 Eşlikte Makama Ait Değiştirici İşaretler Örneği

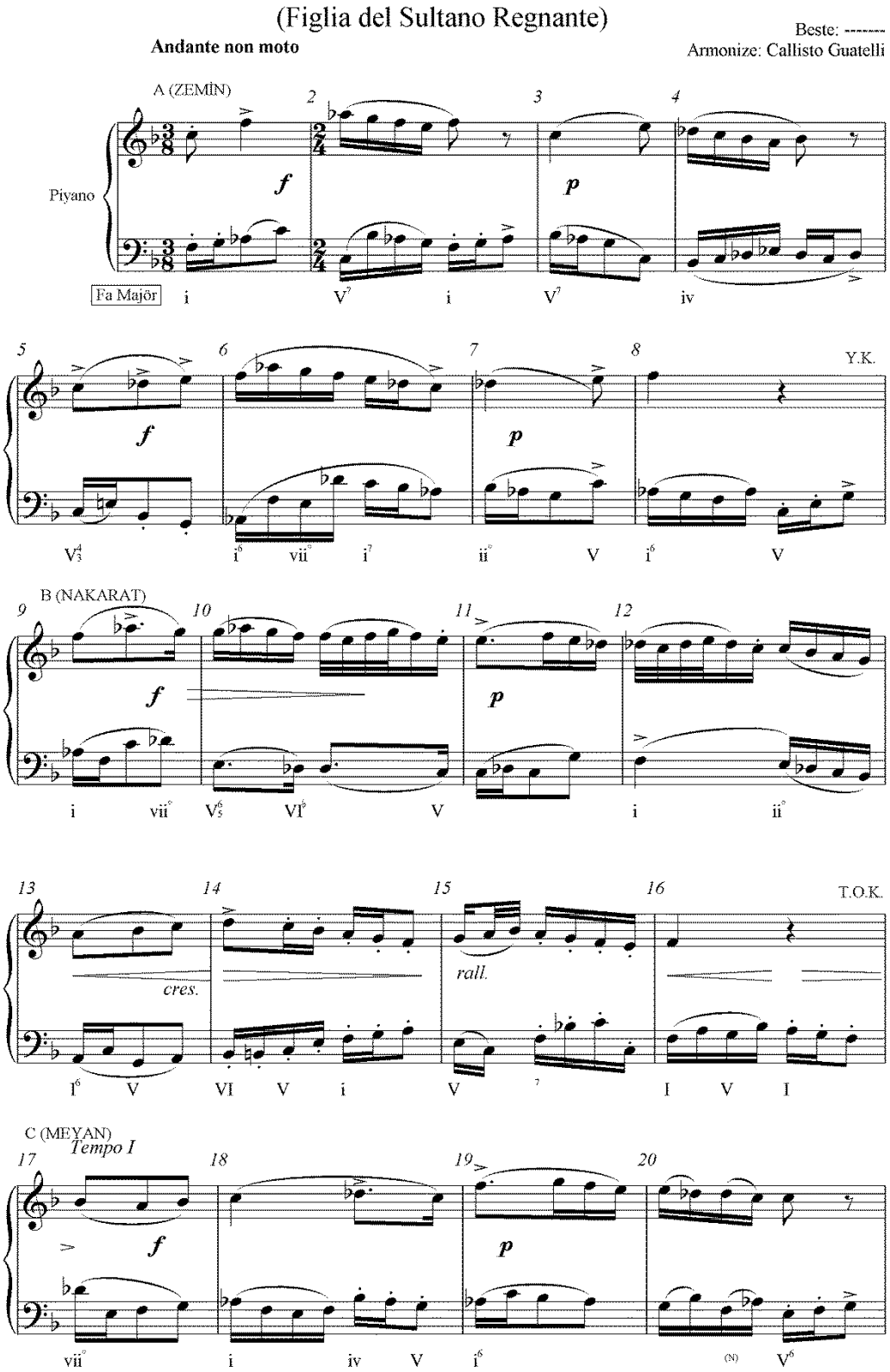
Eser tek sesli olarak ele alındığında 12. ölçüsünde Rast dörtlüsü çeşnisinin kullanıldığı tespit edilmiş, eserdeki ton değişimleri ile çeşni arasında bir bağ görülmemiştir.



Şekil 52 Rast Çeşni Örneği

Şarkı formundaki eserlerde sayısal değer olarak küçük usûllerin kullanılma geleneği göz önünde bulundurularak eserin çok seslendirilmiş biçiminde Semai ve Nim Sofyan usûlleri değişimli olarak kullanılmış ve söz konusu usûllerin genel özelliklerinin kısmen korunmuş olduğu anlaşılmaktadır.

3.1.5.1. “Rafia Sultana” Analiz Örneği



2

Rafie Sultana

21 22 23 24

Y.K.

f *p*

V^4_3 i^6 vii° i^7 ii° V i^6 V

B (NAKARAT)

25 26 27 28

f

i vii° V^6_5 $VI^\flat$ V i ii°

29 30 31 32

T.O.K.

cres. *p morendo.*

I^6 V IV V I V ^{7} I

3.1.6. "Valide Sultana" İçerik Analizi

Eserin Adı : Valide Sultana[28] (Madre del Sultano Regnante) (Sultan Abdülmecid'in Annesi)

Bestecisi : -

Armonize : C. Guatelli

Kaynağı : Arie nazionali e Canti populari Orientali antichi e moderni (Eski ve yeni milli havalar ve popüler oryantal şarkılar) Albüm 1: İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesi

Eser Breitkopf ve Hartel tarafından basılan iki serilik piyano albümünün ilk seri dokuzuncu parçasıdır. C. Guatelli'nin eserin girişinde yazdığı nota dayanarak eserin bir Türk müziği eserinden armonize olduğu sonucuna varılmaktadır. Ancak eserin bestecisi belirtilmemiştir. Yapılan incelemede esere ait ismin Guatelli tarafından koyulduğu, asıl Türk müziği halinin ise notaya alınmamış halk ezgilerinden biri olduğu değerlendirilmektedir.

Eser notasyon anlamında profesyonel bir teknikle yazılmıştır. Nüans terimleri sıklıkla kullanılmıştır. İtalyanca (Andante mosso ve Allegro) hız terimleri kullanılmıştır. Buradan sonuçla C. Guatelli'nin eseri armonize ederken asıl halinden çok daha özgün bir kimliğe dönüştürdüğü görülmektedir. Eserin orijinal tek sesli haline ulaşılamadığı için eser içerisinde yapılan değişiklikler de anlaşılamamaktadır. İki bölümlü bir yapıda yazılmış çok seslendirilme adına C. Guatelli'nin en başarılı çalışmalarından birisidir. Piyano tekniği açısından da mantıklı bir kurguya sahiptir.

---

[28] Valide Sultan (Bezm-i âlem Valide Sultan) adına kaynaklarda doğum tarihi adına net bir bilgi olmamakla birlikte 1807-1809 yılları arasında doğduğu tahmin edilmektedir. II.Mahmud'un eşi ve Abdülmecid'in annesidir. Devlet işlerinde ciddi söz sahibi olan Valide Sultan Abdülmecid'in saltanatı sırasında etkin rol oynamış ve 1853 yılında vefat etmiştir (Sezer, 2005; 5).

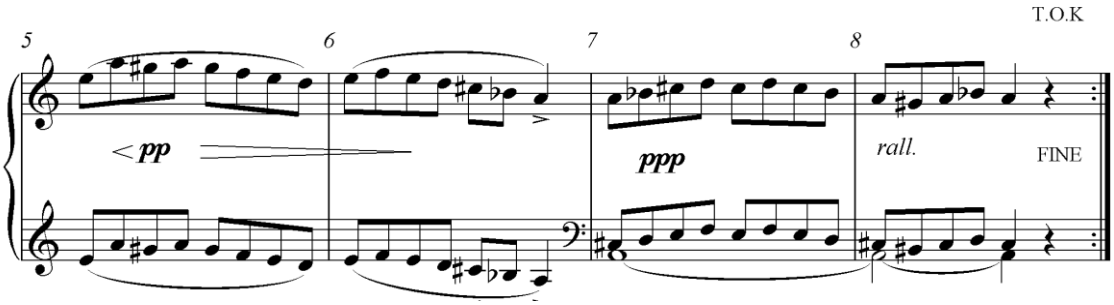
Eser Türk müziği formlarından saz eseri formuna benzerlik göstermektedir. Yapısal olarak melodiye bağımlı bir yapı sergileyen esere ait form şeması Tablo 11'de görüldüğü gibidir.

Tablo 11 Valide Sultana Form Şeması

Harfsel İfade	**A**	**B**	**A**	**C**	**D**	**A**
Ölçü Sayısı Uzunluğu	1-8. Ölçüler	9-16. Ölçüler	17-24. Ölçüler	25-32. Ölçüler	33-40. Ölçüler	1-8. Ölçüler

Esere ilişkin form şeması incelendiğinde bölümler arasında ölçü sayısı açısından kısmen tutarlılık ve denge olduğu görülmektedir. Bu hali ile geleneksel şarkı formu ile benzerlik göstermekte olup genel tema ve bölüm sonu kadansları açısından belirginlik vardır.

Eser tonalite açısından incelendiğinde C. Guatelli'nin diğer eserlerde görüldüğü tonaliteyi en kolay şekli ile makamın dizileri çerçevesinde şekillendirmiş la minör tonik çerçevesinde oluşturulan ton kurgusu kimi yerde makamın gereği olan do diyez sesi kullanımlarında yerini la majöre bırakmıştır. Sol elde kullanılan pedal kullanımları eserdeki bu ton anlayışının görmezden gelinmesini sağlamış esere ciddi bir kimlik kazandırmıştır.



Şekil 53 Tonalitede La majör kullanımı

Armonilime yaklaşımı açısından incelendiğinde mantıklı bir armonileme ilerleyişinin olduğu görülmektedir. Sık değişen tonaliteye rağmen anlamlı akor kuruluşları ve kadans hazırlıklarının olduğu bu eserde "Klasik Dönem" armoni anlayışı güdülmüş makam seyri çerçevesinde yapılan armonileme mantığı yine değişmemiş melodiye bağımlı bir armonik ilerleyiş sergilenmiştir. Bu anlamda armonileme anlayışının makamın gerekli unsurları çerçevesinde şekillendiği, eserde sıkça ton değişimlerinin yapıldığı fakat genel tonalite ile donanımın kısmen örtüştüğü görülmüştür.

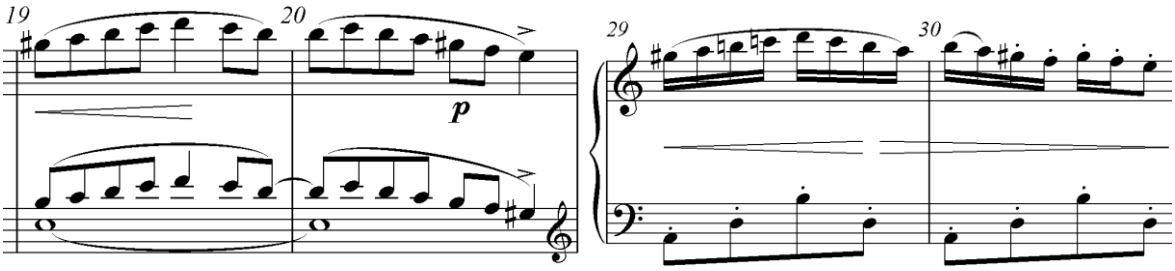
Eser boyunca hem yatay hem de dikey bir armonileme mantığı görülmekle birlikte eserde sıkça karşılaşılan ünison yapılar eserin armonizasyonunu sadeleştirmiştir. Kadans anlamında ise melodik yapının kadans oluşturabilmek için oldukça müsait bir tarzda yazıldığı söylenebilmektedir. Tonal değişimler çerçevesinde bu kadansların kısmen belirgin olduğu görülmüş, bu çerçevede esere ait kadans yapıları belirlenmiş ve Tablo12'de belirtilmiştir. Bu tablo incelendiğinde Türk müziğindeki karar kavramı ile batı müziğindeki kadans kavramının bu eserde kısmen örtüştüğü ve karar ile kadanslar arasında bir bağ olduğu görülmüştür.

Tablo 12 Valide Sultana Karar/Kadans Şeması

A	B	A	C	D	A
Bölümü Sonu	**Bölümü Sonu**	**Bölümü Sonu**	**Bölümü Sonu**	**Bölümü Sonu**	**Bölümü Sonu**
Dügâh Perdesinde	Muhayyer Perdesinde	Dügâh Perdesinde	Hüseyni Perdesinde	Dügâh Perdesinde	Dügâh Perdesinde
Tam Karar	Karar Yok	Tam Karar	Yarım Karar	Tam Karar	Tam Karar
Tam Otantik Kadans	Tam Otantik Kadans	Tam Otantik Kadans	Eksik Otantik Kadans	Tam Otantik Kadans	Tam Otantik Kadans

Eser eşlik açısından incelendiğinde piyano yazısındaki sağ elin solo olarak kullanıldığı esas melodiye ek bir armoni unsuru yazılmadığı sol elin ise sağ eli eşlikleyecek nitelikte armonilendiği saptanmıştır. Bu nedenle sol eli bir eşlik gibi değerlendirmek

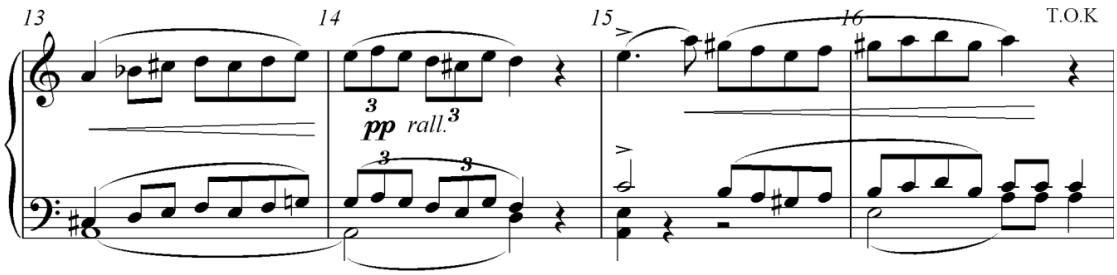
gerekmektedir. Bu bağlamda eserin her iki bölümünde de eşlik açısından bir kalıbın varlığından söz etmek mümkündür. İlk bölümdeki pedal üzeri melodik işleme ve ünison yapılar ile ikinci bölümdeki "Alberti Basso" eşlik türleri kendisini göstermektedir. Eşliğin ezgi ile olan ezgisel ve ritmik açısından ilişkisinde birinci bölümde bir bağın olduğundan söz etmek mümkündür. Ancak ikinci bölümde eşliğin ezgi ile olan ilişkisinde ritmik ya da ezgisel bir bağ görülmemektedir. (Şekil 54)



Şekil 54 Eşlik ile Melodinin Ritmik ve Ezgisel İlişkisi

Eser makamsal açıdan incelendiğinde Zirgüleli Hicaz makamının kuramsal açıdan oluşabilmesi için gerekli olan unsurlardan hiç birinin dikkate alınmadığı görülmektedir. Eserin donanım bölgesinde Zirgüleli Hicaz makamına ilişkin hiçbir değiştirici işarete yer verilmemiştir. Tüm değiştirici işaretler eserin içerisinde kullanılmış ve herhangi bir çeşni yapılmamıştır. Kullanılan değiştirici işaretlerden "Dik Kürdi" perdesinin sib (Kürdi) perdesine dönüştürülmesi eserin çok seslendirilebilmesi amacı ile yapılan uyarlamalardır. Söz konusu uyarlamalar makamın kuramsal olarak açıklanmasına olanak vermemekle birlikte, eser icra edilerek eserin donanımı ve içerisinde yer alan değiştirici işaretler makamının algılanmasına olanak tanımaktadır. Eşlik açısından ise makamın genel özelliklerinin değiştirici işaretler anlamında ünison yapıların çokluğu sebebi ile kısmen gözetildiği anlaşılmaktadır.

Şekil 55 Zirgüleli Hicaz Makamı Donanımı



Şekil 56 Valide Sultana İçerisinde Kullanılan Değiştirici İşaretlerin Görünümü

Saz eseri olan serbest formdaki eserlerde sayısal değer olarak küçük usûllerin kullanılma geleneği göz önünde bulundurularak eserin çok seslendirilmiş biçiminde Sofyan usûlünün genel özelliklerinin korunmuş olduğu anlaşılmaktadır.

3.1.6.1. “Valide Sultana” Analiz Örneği

VALIDE SULTANA

(Madre del Sultano Regnante)

Beste: -------
Armonize: Callisto Guatelli

A **Andante mosso.**

Piano

sempre legato *pp* *p*

La Minör

T.O.K

pp *ppp* *rall.* FINE

B

Re Minör

T.O.K

pp *rall.*

La Minör

A

pp *p*

T.O.K

21 22 23 24

ppp *rall.* *Fine*

i vii° i i♯ N i

C

Allegro ♩ = 120

25 26 27 28

leggiero.

i V7 iv V7

E.O.K

29 30 31 32

i vii° V2 iv vii° i

D

33 34 35 36

iv i

T.O.K

37 38 39 40

f *p* *mo. . . ren . . . do . . .*

iv6 4 i ♯ N I

D.S. al Fine

3.1.7. "Schiarky No:4" İçerik Analizi

Eserin Adı : Schiarky No:4

Bestecisi : -

Armonize : C. Guatelli

Kaynağı : Arie nazionali e Canti populari Orientali antichi e moderni (Eski ve yeni milli havalar ve popüler oryantal şarkılar) Albüm 1: İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesi

Eser Breitkopf ve Hartel tarafından basılan iki serilik piyano albümünün ilk seri dördüncü parçasıdır. C. Guatelli'nin eserin girişinde yazdığı nota dayanarak eserin bir Türk müziği şarkısından armonize olduğu sonucuna varılmaktadır. Ancak eserin bestecisi belirtilmemiştir. Asıl Türk müziği halinin notaya alınmamış halk ezgilerinden biri olduğu değerlendirilmektedir.

Eser notasyon anlamında albümün diğer eserlerinde olduğu gibi oldukça profesyonelce yazılmıştır. Orijinal halinde muhtemel olmadığı değerlendirilen (Allegro non tanto- Piu mosso) İtalyanca hız terimleri kullanılmıştır. "Fatma Sultana", "Rafia Sultana" ve "Valide Sultana" adlı eserlere nazaran Türk müziği şarkı formuna daha yakın bir yapıda olan bu eserde C. Guatelli'nin çok büyük değişikler yapmadığı izlenimi edinilmiştir.

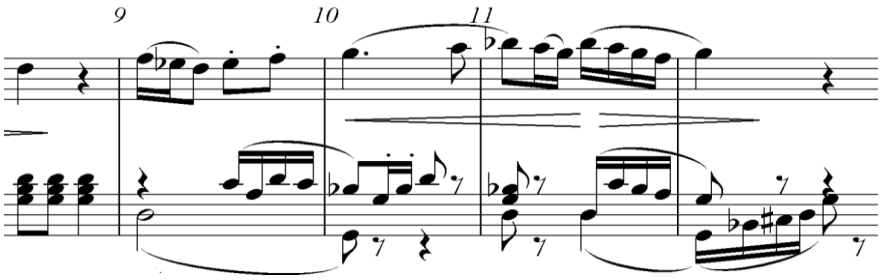
Eser isminden de anlaşılacağı üzere Türk müziği formalarından olan şarkı formunda yazılmıştır. Esere ait form şeması Tablo 13'de görüldüğü gibidir.

Tablo 13 Schiarky No:4 Form Şeması

Bölüm Adı	Zemin	Nakarat	Meyan	Nakarat	Aranağme
Harfsel İfade	A	B	C	B	D
Ölçü Sayısı Uzunluğu	1-12. Ölçüler	13-19. Ölçüler	20-35. Ölçüler	36-42. Ölçüler	43-50. Ölçüler

Esere ilişkin form şeması incelendiğinde bölümler arasında ölçü sayısı açısından bir tutarlılık ve dengenin olmadığı görülmektedir. Tema ve bölümleme anlamında ise geleneksel şarkı formu ile benzerlik göstermekte olup genel tema ve bölüm sonu kadansları açısından kısmen bir belirginlik vardır.

Eser tonalite açısından incelendiğinde donanımın sol majör üzerine inşa edildiği görülmektedir. C. Guatelli diğer eserlerde görüldüğü tonaliteyi en kolay şekli ile makamın dizileri çerçevesinde şekillendirmiş ton kurgusu kimi yerde makamın gereği olan si bemol sesi kullanımlarında yerini sol minöre bırakmıştır. Sol minör dışında ise do minör algısını yarattığı bu armonilemede ton anlayışı konusunda yine tutarsız bir amaç güdülmüştür.



Şekil 57 Tonalitede Sol majör-Sol minör kullanımı

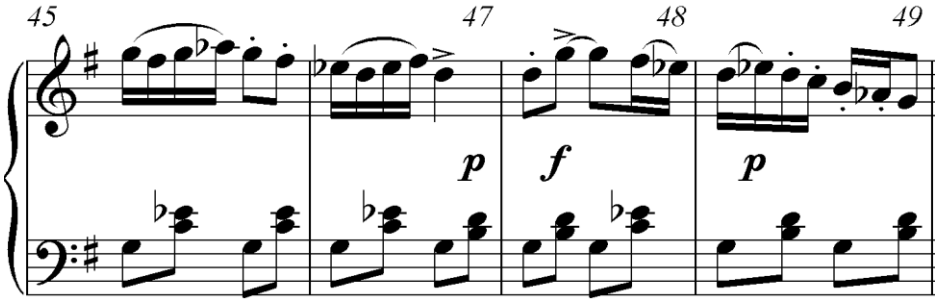
Armonileme yaklaşımı açısından eser, aslındaki tek sesli makamsal yapı çerçevesinde armonilenmiştir. Bu şekli ile C. Guatelli'nin armoni yaklaşımı açısından mantıklı bir tonalite, akor kuruluşu ve kadans anlayışı gütmediği, makamın gerekli unsurları çerçevesinde eseri şekillendirdiği görülmektedir. Bu hali ile "Klasik Dönem" armonizasyonu çerçevesinde değerlendirilen eserde armonileme anlayışının makamın gerekli unsurları çerçevesinde şekillendiği, eserde sıkça ton değişimlerinin yapıldığı fakat genel tonalite ile donanımın kısmen örtüştüğü görülmüştür.

Eser boyunca dikey bir anlayış sergilense de kontrpuantal bir takım karşılıklar eşlikte yerini bulmuştur. Kadans anlamında ise cümle sonlarında makamsal duraklarda kısmen bir mantığın yürütüldüğü görülmektedir. Bu çerçevede oluşturulan karar/kadans şeması Tablo 14'de belirtilmiştir. Bu tablo incelendiğinde Türk müziğindeki karar kavramı ile batı müziğindeki kadans kavramının bu eserde kısmen örtüştüğü görülmüştür.

Tablo 14 Schiarky No 4 Karar/Kadans Şeması

Zemin Sonu	Nakarat Sonu	Meyan Sonu	Nakarat Sonu	Aranağme Sonu
Gerdaniye (I. Derece Güçlü) Perdesinde Yarım Karar	Rast Perdesinde Tam Karar	Gerdaniye (I. Derece Güçlü) Perdesinde Yarım Karar	Rast Perdesinde Tam Karar	Rast Perdesinde Tam Karar
Tam Otantik Kadans	Tam Otantik Kadans	Tam Otantik Kadans	Tam Otantik Kadans	Tam Otantik Kadans

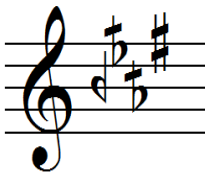
Eser eşlik açısından incelendiğinde piyano yazısındaki sağ elin solo olarak kullanıldığı esas melodiye ek bir armoni unsuru yazılmadığı sol elin ise sağ eli eşlikleyecek nitelikte armonilendiği saptanmıştır. Bu nedenle sol eli bir eşlik gibi değerlendirmek gerekmektedir. Bu bağlamda eserin her iki bölümünde de eşlik açısından bir kalıbın varlığından söz etmek mümkün değildir. Ancak eserde yer yer belli eşlik türlerine ait örnekler görülmekte Oom-Pah (Dum-Çak) ve Murky Bass kalıpları kendini göstermektedir. Eşliğin ezgi ile olan ezgi ve ritim açısından ilişkisinde ise bir bağ görülmemektedir.



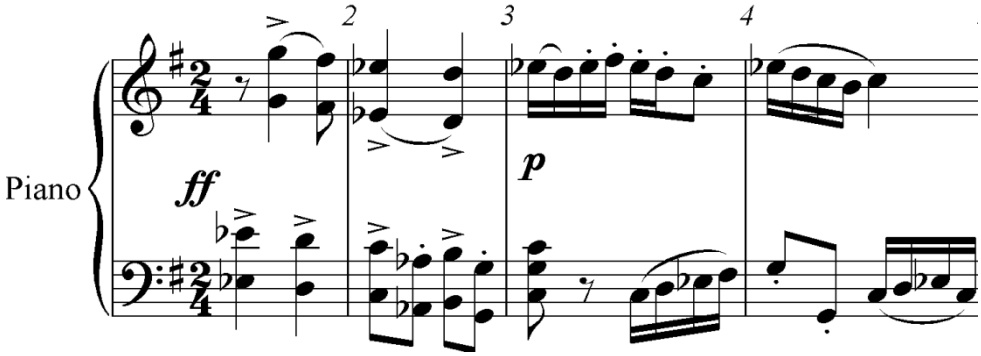
Şekil 58 Eşlikte Oom-Pah (Dum-Çak) kullanımı

Makamsal açıdan yapılan incelemede Hicazkâr makamının kuramsal açıdan oluşabilmesi için gerekli olan unsurlardan hiç birinin dikkate alınmadığı görülmektedir. Hicazkâr makamının karar perdesinin “Rast” perdesi olması ve donanım bölgesinde yer alması gereken “Segâh”, “Hisar” ve “Zirgüle” perdelerine yer verilmeyerek sadece “Eviç” perdesinin kullanılması eserin C. Guatelli tarafından sol majör tonu ile ilişkilendirilmek

istendiğinin ifadesidir. Eserin içerisinde kullanılan değiştirici işaretlerden “Segâh” perdesinin si (Buselik) perdesine, “Hisar” perdesinin mib (Nim Hisar) perdesine, “Zirgüle” perdesinin lab (Nim Zirgüle) perdesine dönüştürülmesi eserin çok seslendirilebilmesi amacı ile yapılan uyarlamalardır. Söz konusu uyarlamalar makamın kuramsal olarak açıklanmasına olanak vermemekle birlikte, eser icra edilerek eserin donanımı ve içerisinde yer alan değiştirici işaretler Hicazkâr makamının algılanmasına olanak tanımaktadır. Ancak eserin donanımı ve içerisinde kullanılan değiştirici işaretler ile makamın oluşmasında gerekli olan donanımın birbiri ile örtüşmediği anlaşılmaktadır. Eşlik açısından ise içeride kullanılan değiştirici işaretler bağlamında makam özelliklerinin kısmen gözetildiği sonucuna varılabilmektedir. Ayrıca eserde çeşni kullanılmamıştır.



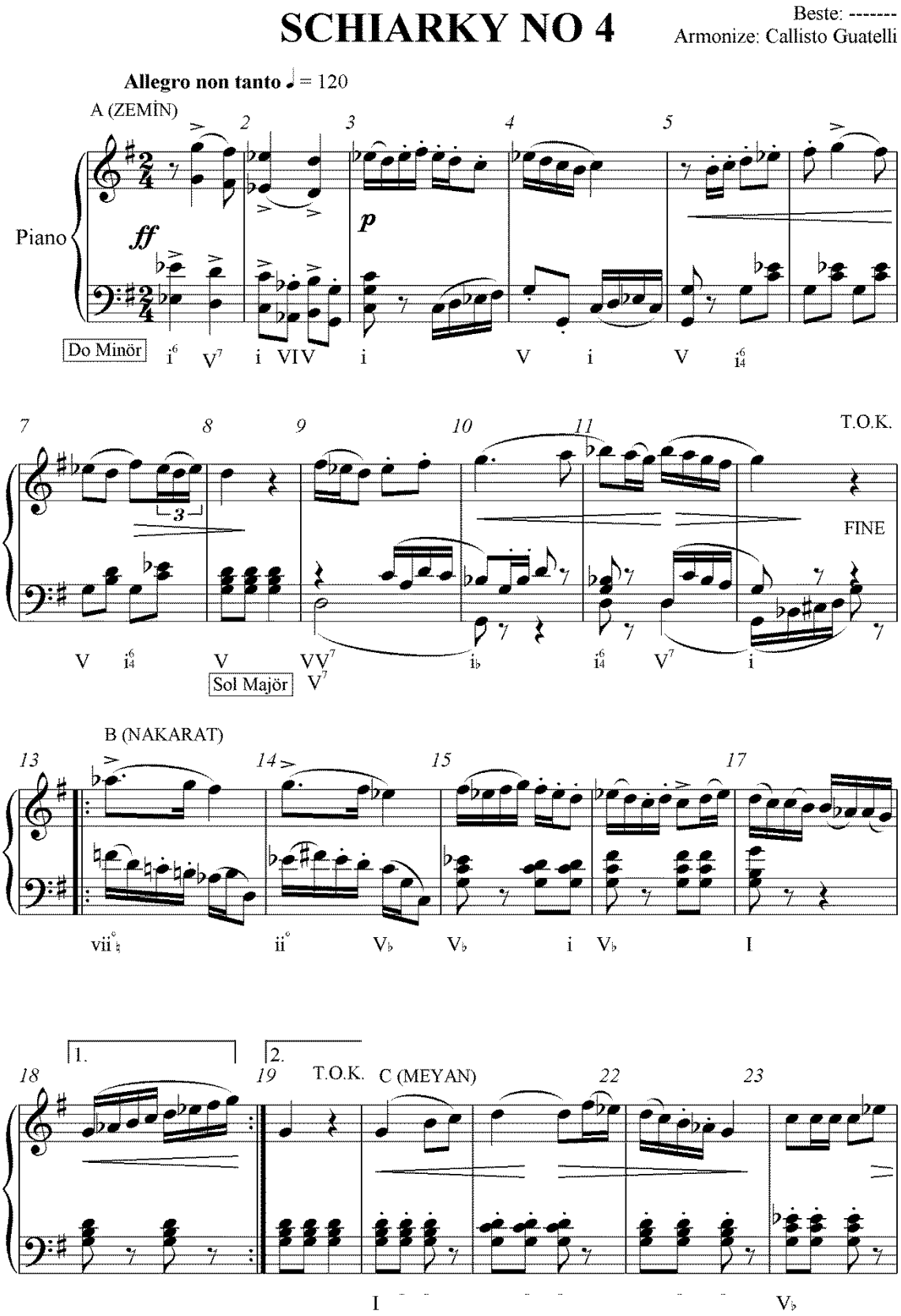
Şekil 59 Hicazkâr Makamı Donanımı



Şekil 60 Schiarky No 4 İçerisinde Kullanılan Değiştirici İşaretlerin Görünümü

Şarkı formundaki eserlerde sayısal değer olarak küçük usûllerin kullanılma geleneği göz önünde bulundurularak Şarkı’nın çok seslendirilmiş biçiminde Nim Sofyan usûlünün genel özelliklerinin korunmuş olduğunu görülmektedir.

3.1.7.1. “Schiarky” No:4 Analiz Örneği



2

Schiarky No 4

24 25 27 28 29

I

30 31 33 34

V♭ I V7 i V7

35 T.O.K. 36 B (NAKARAT) 38 39

p

i vii°♮ ii° V♭ V♭ i V♭

40 1. 2. 42 T.O.K. 43 D (ARA NAĞME) **Piu mosso.** ♩ = 120

Fine *ff*

I I I V♭

45 47 48 49 50 T.O.K.

p *f* *p* *rall.*

I V♭ I I V♭ I

D.C.al Fine

3.1.8. “Schiarky No:8” İçerik Analizi

Eserin Adı : Schiarky No:8

Bestecisi : -

Armonize : C. Guatelli

Kaynağı : Arie nazionali e Canti populari Orientali antichi e moderni (Eski ve yeni milli havalar ve popüler oryantal şarkılar) Albüm 1: İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesi

Eser Breitkopf ve Hartel tarafından basılan iki serilik piyano albümünün ilk seri sekizinci parçasıdır. C. Guatelli’nin eserin girişinde yazdığı nota dayanarak eserin bir Türk müziği şarkısından armonize edildiği sonucuna varılmaktadır. Ancak eserin bestecisi belirtilmemiştir. Asıl Türk müziği halinin notaya alınmamış halk ezgilerinden biri olduğu değerlendirilmektedir.

Eser notasyon anlamında albümün diğer eserlerinde olduğu gibi oldukça profesyonelce yazılmıştır. Orijinal halinde muhtemel olmadığı değerlendirilen (Moderato assai) İtalyanca hız terimi kullanılmıştır. Esere ait tek sesli notaya ulaşılamadığı için ne tür değişiklikler yapıldığına dair bir bilgi edinilememiştir.

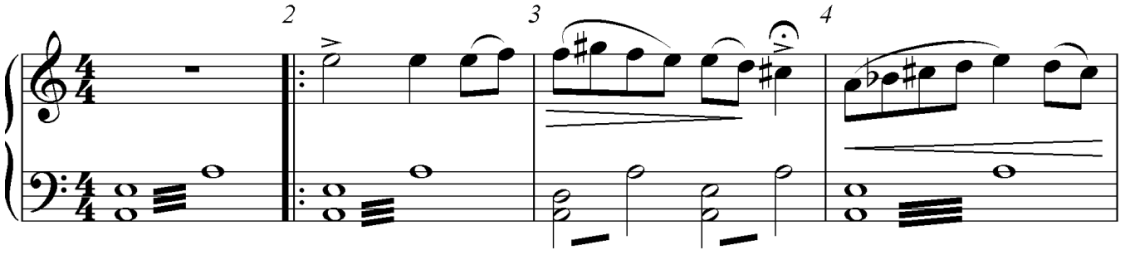
Eser isminden de anlaşılacağı üzere Türk müziği formalarından olan şarkı formunda yazılmıştır. Esere ait form şeması Tablo 15’de görüldüğü gibidir.

Tablo 15 Schiarky No 8 Form Şeması

Bölüm Adı	Zemin	Nakarat	Meyan	Nakarat	Aranağme
Harfsel İfade	A	B	C	B	D
Ölçü Sayısı Uzunluğu	1-5. Ölçüler	6-11. Ölçüler	12-15. Ölçüler	16-21. Ölçüler	22-33. Ölçüler

Esere ilişkin form şeması incelendiğinde bölümler arasında ölçü sayısı açısından kısmen tutarlılık ve denge olduğu görülmektedir. Bu hali ile geleneksel şarkı formu ile benzerlik göstermekte olup genel tema ve bölüm sonu açısından belirginlik vardır.

Eser tonalite açısından incelendiğinde C. Guatelli'nin diğer eserlerde görüldüğü tonaliteyi en kolay şekli ile makamın dizileri çerçevesinde şekillendirmiş la minör tonik çerçevesinde oluşturulan ton kurgusu kimi yerde makamın gereği olan do diyez sesi kullanımlarında yerini la majöre bırakmıştır. Hatta donanıma rağmen eserin büyük bir bölümünde la majör toniğin hâkim olduğu görülmüştür. Alt partide pedal vazifesi gören tremolalar en temel tonal yapıya uygun şekilde kurgulanmış ve değişik bir hava yaratmıştır.



Şekil 61 Tonalitede La Minör-La Majör Kullanımı

Armonileme yaklaşımı açısından C. Guatelli'nin armonilemeyi en kolay şekliyle ele aldığı görülmektedir. Çok temel akorlardan yararlanılan bu çokseslendirmede puandorglar vasıtası ile ulaşılan cümle sonları akor kuruluşları için belirleyici varış noktaları olmuş ancak bu varışlar bir kadans oluşturmamıştır. Bu tarz kullanımlara rastladığımız "Romantik Dönem" özelliklerini taşıyan bu eserde armoni anlayışı makam seyri çerçevesinde gelişmiş, yapılan armonileme mantığı yine değişmemiş melodiye bağımlı bir armonik ilerleyiş sergilenmiştir. Ancak makamsal öğelerin tonal yapıya ciddi bir etki ettiği söylenemez. Bu anlamda armonileme anlayışının makamın gerekli unsurları çerçevesinde şekillenmediği, eserde tonalite ile donanımın kısmen örtüştüğü görülmüştür.

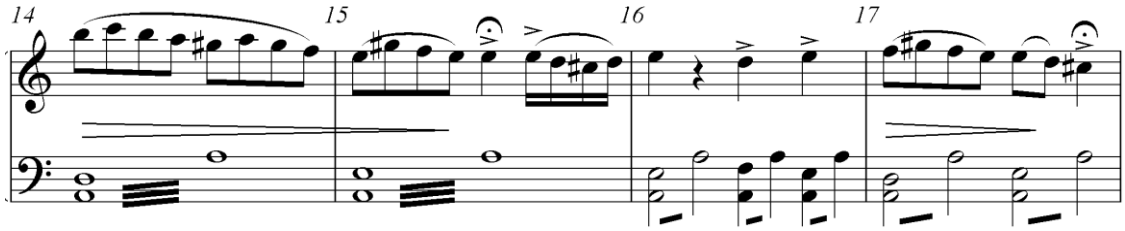
Eser boyunca dikey bir armoni yaklaşımı sergilenmekle birlikte pedal şeklindeki yapılar armonik yapının oluşmasını kolaylaştırmıştır. Kadans anlamında ise melodik yapının kadans oluşturabilmek için müsait bir tarzda yazıldığı ancak armonileme mantığının bunu engellediği söylenebilmektedir. Tonal değişimler çerçevesinde bu

kadansların belirgin olmadığı görülmüştür. Bu çerçevede esere ait karar yapıları belirlenmiş ve Tablo16'da belirtilmiştir. Bu tablo incelendiğinde Türk müziğindeki karar kavramı ile batı müziğindeki kadans kavramının bu eserde örtüşmediği ve karar ile kadanslar arasında bir bağ olmadığı görülmüştür.

Tablo 16 Schiarky No 8 Karar/Kadans Şeması

Zemin Sonu	Nakarat Sonu	Meyan Sonu	Nakarat Sonu	Aranağme Sonu
Hüseyni Perdesinde Yarım Karar	Dügâh Perdesinde Tam Karar	Hüseyni Perdesinde Yarım Karar	Dügâh Perdesinde Tam Karar	Dügâh Perdesinde Tam Karar
Kadans Yok	Kadans Yok	Kadans Yok	Kadans Yok	Kadans Yok

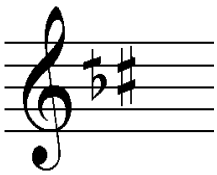
Eser eşlik açısından incelendiğinde piyano yazısındaki sağ elin solo olarak kullanıldığı esas melodiye ek bir armoni unsuru yazılmadığı sol elin ise sağ eli eşlikleyecek nitelikte armonilendiği saptanmıştır. Bu nedenle sol eli bir eşlik gibi değerlendirmek gerekmektedir. Bu bağlamda eserde eşlik açısından bir kalıbın ve türün varlığından söz etmek mümkündür. Bu bağlamda "Basso Ostinato" eşlik türü bütün eser boyunca kendini göstermiştir. Eşliğin ezgi ile olan ilişkisinde ise ritmik ya da ezgisel bir bağ görülmemektedir.(Şekil 62)



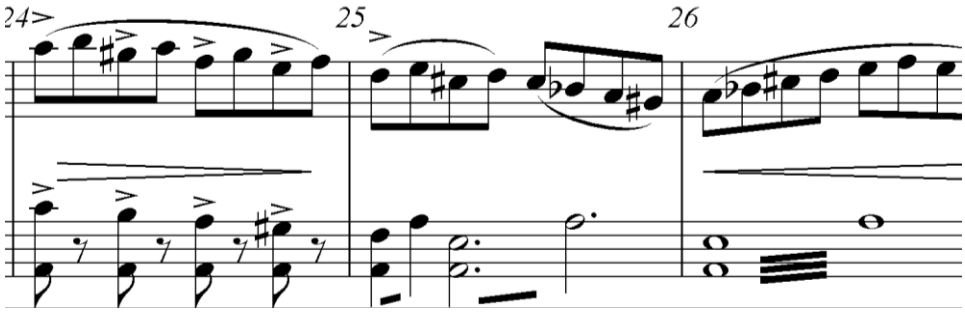
Şekil 62 Eşlik ile Melodinin Ritmik ve Ezgisel İlişkisi

Eser makamsal açıdan incelendiğinde Zirgüleli Hicaz makamının kuramsal açıdan oluşabilmesi için gerekli olan unsurlardan hiç birinin dikkate alınmadığı görülmektedir. Zirgüleli Hicaz makamının karar perdesinin "Dügâh" perdesi olması ve donanım bölgesinde yer alması gereken "Dik Kürdi" ve "Nim Hicaz" perdelerine yer verilmemesi

eserin C. Guatelli tarafından la Minör tonu ile ilişkilendirilmek istendiğinin ifadesidir. Eserin içerisinde kullanılan değiştirici işaretlerden "Dik Kürdi" perdesinin sib (Kürdi) perdesine dönüştürülmesi eserin çok seslendirilebilmesi amacı ile yapılan uyarlamalardır. Söz konusu uyarlamalar makamın kuramsal olarak açıklanmasına olanak vermemekle birlikte, eser icra edilerek eserin donanımı ve içerisinde yer alan değiştirici işaretler Zirgüleli Hicaz makamının kısmen algılanmasına olanak tanımaktadır. Ancak eserin donanımı ve içerisinde kullanılan değiştirici işaretler ile makamın oluşmasında gerekli olan donanımın birbiri ile örtüşmediği anlaşılmaktadır. Eşlik açısından ise içeride kullanılan değiştirici işaretler bağlamında makam özelliklerinin hiç gözetilmediği sonucuna varılabilmektedir.



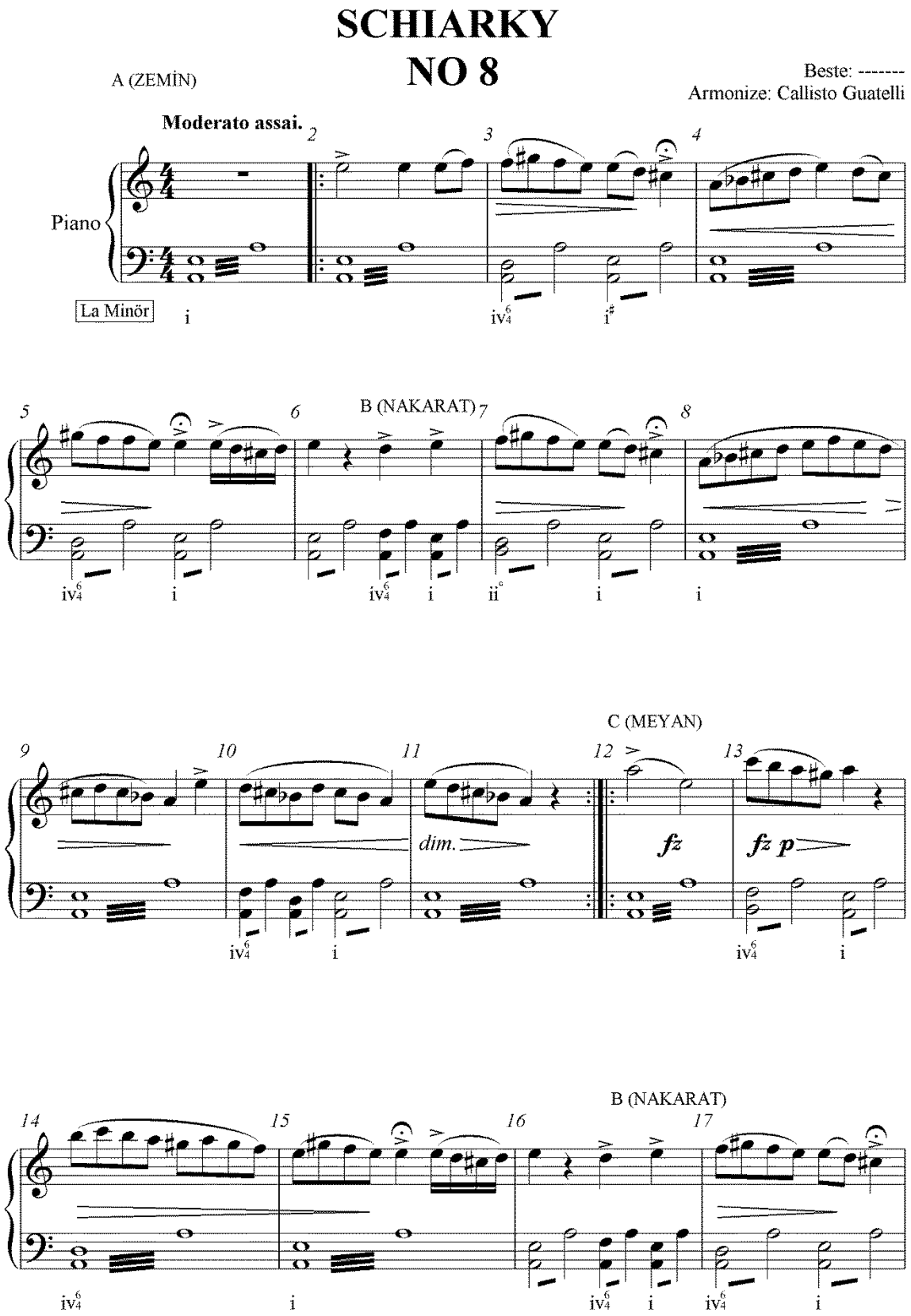
Şekil 63 Zirgüleli Hicaz Makamı Donanımı



Şekil 64 Schiarky No 8 İçerisinde Kullanılan Değiştirici İşaretlerin Görünümü

Eserin tek sesli asıl hali incelendiğinde eserin içerisinde çeşnilerin kullanılmadığı görülmektedir. Şarkı formundaki eserlerde sayısal değer olarak küçük usûllerin kullanılma geleneği göz önünde bulundurularak eserin çok seslendirilmiş biçiminde Sofyan usûlünün genel özelliklerinin korunmuş olduğunu görülmektedir.

3.1.8.1. “Schiarky No:8” Analiz Örneği



2

Schiarky

D (ARANAĞME)

18 19 20 21 22

dim.

f

i iv$^{6}_{4}$ i i

23 24 25 26

cresc.

i iv$^{6}_{4}$ i iv$^{6}_{4}$ II

27 28 29

ten.

i iv$^{6}_{4}$ i

30 31 32 33

iv$^{6}_{4}$ i

3.1.9. “Schiarky No:10” İçerik Analizi

Eserin Adı : Schiarky No:10

Bestecisi : -

Armonize : C. Guatelli

Kaynağı : Arie nazionali e Canti populari Orientali antichi e moderni (Eski ve yeni milli havalar ve popüler oryantal şarkılar) Albüm 2: İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesi

Eser Breitkopf ve Hartel tarafından basılan iki serilik piyano albümünün ikinci seri onuncu parçasıdır. C. Guatelli’nin eserin girişinde yazdığı nota dayanarak eserin bir Türk müziği şarkısından armonize olduğu sonucuna varılmaktadır. Ancak eserin bestecisi belirtilmemiştir. Asıl Türk müziği halinin notaya alınmamış halk ezgilerinden biri olduğu değerlendirilmektedir.

Eser notasyon anlamında albümün diğer eserlerinde olduğu gibi oldukça profesyonelce yazılmıştır. Orijinal halinde muhtemel olmadığı değerlendirilen (Moderato) İtalyanca hız terimi kullanılmıştır. Esere ait tek sesli notaya ulaşılamadığı için ne tür değişiklikler yapıldığına dair bir bilgi edinilememiştir.

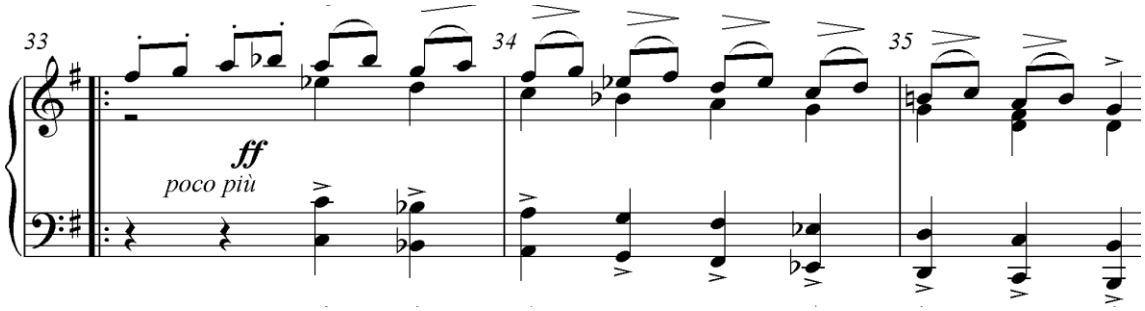
Eser isminden de anlaşılacağı üzere Türk müziği formalarından olan şarkı formunda yazılmıştır. Esere ait form şeması Tablo 17’de görüldüğü gibidir.

Tablo 17 Schiarky No 10 Form Şeması

Bölüm Adı	Zemin	Nakarat	Meyan	Nakarat	Aranağme
Harfsel İfade	A	B	C	B	D
Ölçü Sayısı Uzunluğu	1-8. Ölçüler	9-16. Ölçüler	17-24. Ölçüler	25-32. Ölçüler	33-39. Ölçüler

Esere ilişkin form şeması incelendiğinde bölümler arasında ölçü sayısı açısından tutarlılık ve denge olduğu görülmektedir. Bu hali ile geleneksel şarkı formu ile benzerlik göstermekte olup genel tema ve bölüm sonu kadansları açısından belirginlik vardır.

Eser tonalite açısından incelendiğinde donanımın sol majör üzerine inşa edildiği görülmektedir. C. Guatelli diğer eserlerde görüldüğü tonaliteyi en kolay şekli ile makamın dizileri çerçevesinde şekillendirmiş ton kurgusu kimi yerde makamın gereği olan si bemol sesi kullanımlarında yerini sol minöre bırakmıştır. Hatta eserin genel karakterinin sol minör çerçevesinde şekillendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Sol majör tonalitesi ise nakarat bölümünde kendisini hissettirmektedir.(Şekil 65)



Şekil 65 Tonalitede Sol Majör-Sol Minör Kullanımı

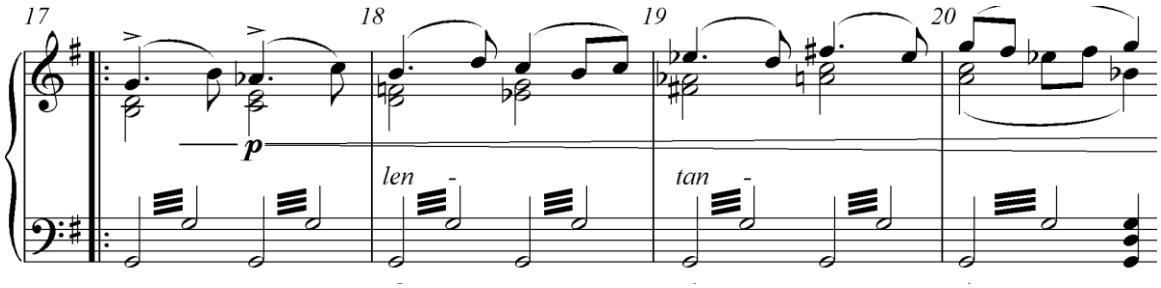
Eser armonilime yaklaşımı açısından incelendiğinde mantıklı bir armonileme ilerleyişinin olduğu görülmektedir. Anlamlı akor kuruluşları ve kadans hazırlıklarının olduğu bu eserde "Klasik Dönem" armoni anlayışı güdülmüş makam seyri çerçevesinde yapılan armonileme mantığı yine değişmemiş melodiye bağımlı bir armonik ilerleyiş sergilenmiştir. Bu anlamda armonileme anlayışının makamın gerekli unsurları çerçevesinde şekillendiği, eserde sıkça ton değişimlerinin yapıldığı fakat genel tonalite ile donanımın kısmen örtüştüğü görülmüştür.

Eser boyunca çoğunlukla dikey bir armonileme mantığı görülmekle birlikte yer yer kontrpuantal eşliklemeler de görülmektedir. Kadans anlamında ise melodik yapının kadans oluşturabilmek için daha önce "Fatma Sultana" adlı eserde olduğu gibi bilinçli bir değişime tabi tutulduğu izlenimi edinilmiştir. Bu çerçevede esere ait kadans yapıları belirlenmiş ve Tablo 18'de belirtilmiştir. Bu tablo incelendiğinde Türk müziğindeki karar kavramı ile batı müziğindeki kadans kavramının bu eserde örtüştüğü ve karar ile kadanslar arasında bir bağ olduğu görülmüştür.

Tablo 18 Schiarky No 10 Karar/Kadans şeması

Zemin Sonu	Nakarat Sonu	Meyan Sonu	Nakarat Sonu	Aranağme Sonu
Gerdaniye Perdesinde Yarım Karar	Rast Perdesinde Tam Karar	Gerdaniye Perdesinde Yarım Karar	Rast Perdesinde Tam Karar	Rast Perdesinde Tam Karar
Tam Otantik Kadans	Tam Otantik Kadans	Tam Otantik Kadans	Tam Otantik Kadans	Tam Otantik Kadans

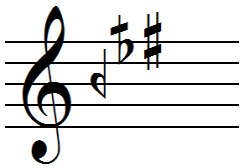
Eser eşlik açısından incelendiğinde piyano yazısındaki sağ elin solo olarak kullanıldığı esas melodiye ek bir armoni unsuru yazılmadığı sol elin ise sağ eli eşlikleyecek nitelikte armonilendiği saptanmıştır. Bu nedenle sol eli bir eşlik gibi değerlendirmek gerekmektedir. Bu bağlamda eserin genelinde eşlik açısından belirli bir kalıbın olmadığı görülmektedir. Ancak eşlik içerisinde tür açısından kimi yerde "Basso Ostinato" yapısının kullanıldığı görülmektedir (Şekil 66). Eşliğin melodi ile ritmik ve ezgi açısından ilişkisinde ise ritmik açıdan bir takım bağlantıların yer yer olduğu ancak ezgisel bir bağlantının olmadığı görülmüştür.



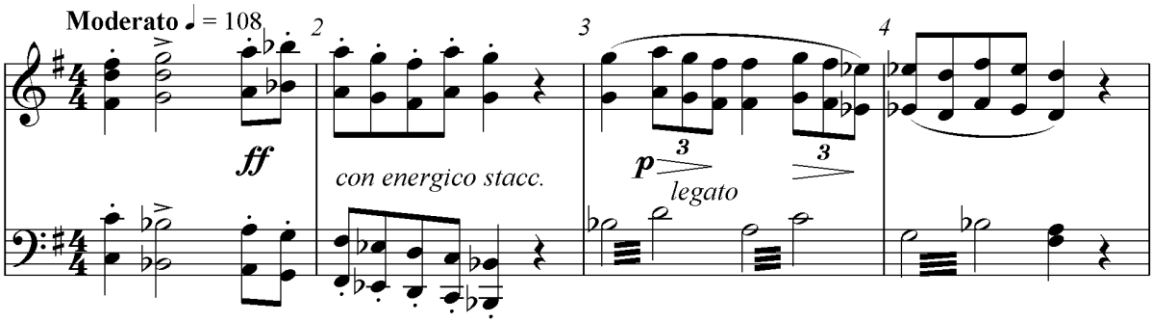
Şekil 66 Eşlikte "Basso Ostinato" Kullanımı

Eser makamsal açıdan incelendiğinde Suzinâk makamının kuramsal açıdan oluşabilmesi için gerekli olan unsurlardan hiç birinin dikkate alınmadığı görülmektedir. Suzinâk makamının karar perdesinin "Rast" perdesi olması ve donanım bölgesinde yer alması gereken "Segâh" ve "Hisar" perdelerine yer verilmeyerek sadece "Eviç" perdesinin yer alamsı eserin C. Guatelli tarafından sol majör tonu ile ilişkilendirilmek istendiğinin ifadesidir. Eserin içerisinde kullanılan değiştirici işaretlerden "Hisar" perdesinin mib (Nim

Hisar) perdesine ve “Segâh” perdesinin si (Buselik) dönüştürülmesi eserin çok seslendirilebilmesi amacı ile yapılan uyarlamalardır. Söz konusu uyarlamalar makamın kuramsal olarak açıklanmasına olanak vermemekle birlikte, eser icra edilerek eserin donanımı ve içerisinde yer alan değiştirici işaretler ile Suzinâk makamının algılanmasına olanak tanımaktadır. Ancak eserin donanımı ve içerisinde kullanılan değiştirici işaretler ile makamın oluşmasında gerekli olan donanımın örtüşmediği görülmüştür. Eşlik açısından ise içeride kullanılan değiştirici işaretler bağlamında makam özelliklerinin kısmen gözetildiği sonucuna varılabilmektedir.

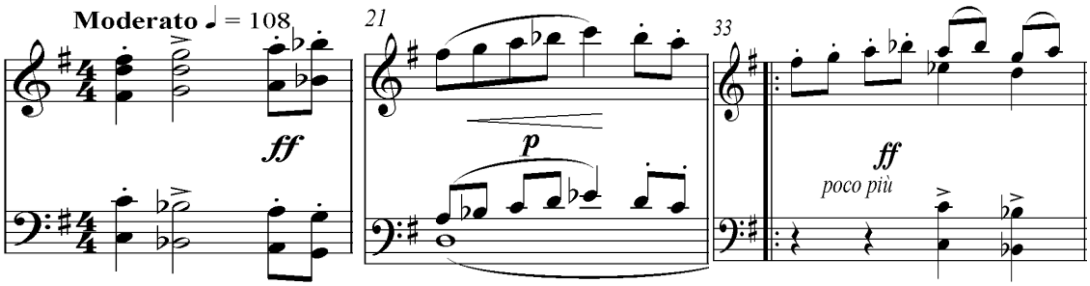


Şekil 67 Suzinak Makamı Donanımı



Şekil 68 Schiarky No 10 İçerisinde Kullanılan Değiştirici İşaretlerin Görünümü

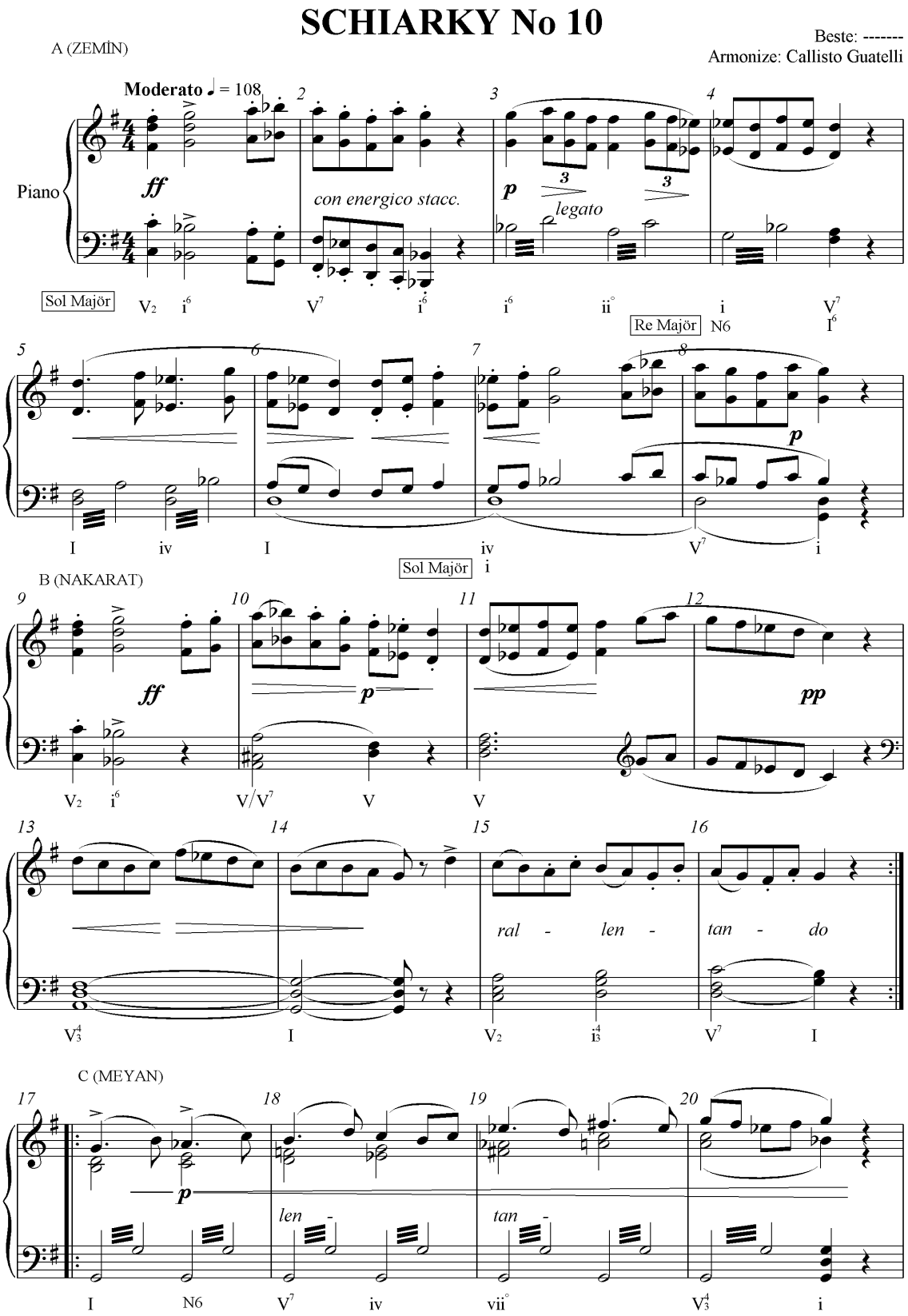
Eserin tek sesli olarak incelendiğinde eserde; 1-7-9-10-21-24 ve 33. ölçülerinde makamın genişlemesinde yer verilen Gerdaniye perdesi üzerinde Buselik dörtlüsü çeşnisi kullanılmıştır. Yapılan bu çeşniler ve eserdeki ton değişimleri ve armoni yaklaşımları arasında herhangi bir bağ bulunmamıştır. Ancak si bemol sesinin bu çeşnide yer alması tonalitede hep sol majör yerine sol minör karşılığını bulmuştur.



Şekil 69 Schiarky No 10, 1-21 ve 33. Ölçülerin Görünümü

Şarkı formundaki eserlerde sayısal değer olarak küçük usûllerin kullanılma geleneği göz önünde bulundurularak Şarkı'nın çok seslendirilmiş biçiminde Sofyan usûlünün genel özelliklerinin korunmuş olduğunu görülmektedir.

3.1.9.1. “Schiarky No 10” Analiz Örneği



Schiarky No 10

21 22 23 24

p

V7 i43 V7 i

B (NAKARAT)

25 26 27 28

ff *p* *pp*

V2 i6 V/V V V

29 30 31 32

ral - len - tan - do

V43 I V2 I43 V7 I

D (ARANAĞME)

33 34 35

ff
poco più

V V9 i6 V43 N6 V iv♭ i64 V2 i6

36 37 38 39

meno pp

V7 I V2 V43 V7 I

3.1.10. “Schiarky No 2” İçerik Analizi

Eserin Adı : Schiarky No:2

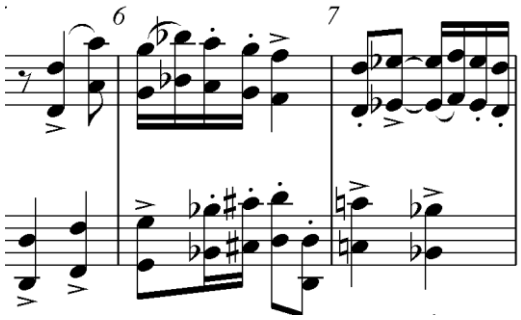
Bestecisi : -

Armonize : C. Guatelli

Kaynağı : Arie nazionali e Canti populari Orientali antichi e moderni (Eski ve yeni milli havalar ve popüler oryantal şarkılar) Albüm 2: İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesi

Eser Breitkopf ve Hartel tarafından basılan iki serilik piyano albümünün ikinci seri ikinci parçasıdır. C. Guatelli’nin eserin girişinde yazdığı nota dayanarak eserin bir Türk müziği şarkısından armonize edildiği sonucuna varılmaktadır. Ancak eserin bestecisi belirtilmemiştir. Asıl Türk müziği halinin notaya alınmamış halk ezgilerinden biri olduğu değerlendirilmektedir.

Eser notasyon anlamında albümün diğer eserlerinde olduğu gibi oldukça profesyonelce yazılmıştır. Orijinal halinde muhtemel olmadığı değerlendirilen (Allegro maestoso) İtalyanca hız terimi kullanılmıştır. Esere ait tek sesli notaya ulaşılamadığı için ne tür değişiklikler yapıldığına dair bir bilgi edinilememiştir. C. Guatelli’nin armonize ettiği eserlerde pek rastlanılmayan bir olgu olarak ise ezginin katlanması karşımıza çıkmış bu yapı piyano tekniği açısından esere zenginlik katmıştır.



Şekil 70 Ezgide Katlama Örneği

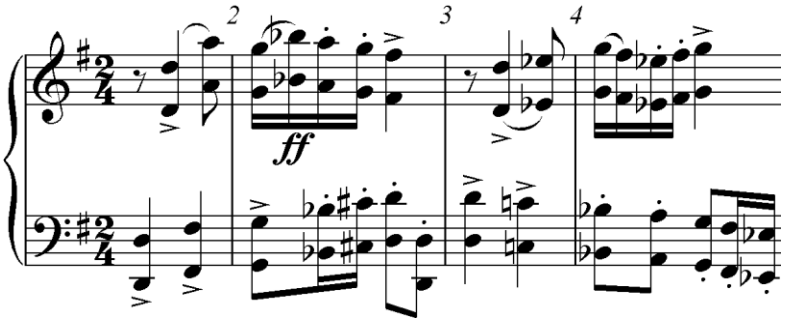
Eser isminden de anlaşılacağı üzere Türk müziği formalarından olan şarkı formunda yazılmıştır. Esere ait form şeması Tablo 19'da görüldüğü gibidir.

Tablo 19 Schiarky No 2 Form Şeması

Bölüm Adı	Zemin	Nakarat	Meyan	Nakarat	Aranağme
Harfsel İfade	A	B	C	B	D
Ölçü Sayısı Uzunluğu	1-8. Ölçüler	9-17. Ölçüler	18-25. Ölçüler	26-34. Ölçüler	35-42. Ölçüler

Esere ilişkin form şeması incelendiğinde bölümler arasında ölçü sayısı açısından tutarlılık ve denge olduğu görülmektedir. Bu hali ile geleneksel şarkı formu ile benzerlik göstermekte olup genel tema ve bölüm sonu kadansları açısından belirginlik vardır.

Eser tonalite açısından incelendiğinde donanımın sol majör üzerine inşa edildiği görülmektedir. C. Guatelli diğer eserlerde görüldüğü tonaliteyi en kolay şekli ile makamın dizileri çerçevesinde şekillendirmiş ton kurgusu kimi yerde makamın gereği olan si bemol sesi kullanımlarında yerini sol minöre bırakmıştır. Ancak diğer eserlere şarkılara nazaran makamın dizileri çerçevesinde makamda çok fazla si bemol sesine değinilmediğinden donanımda belirtilen asıl ton olan sol majör eserin çoğu yerinde hissedilmektedir.(Şekil 71)



Şekil 71 Sol Majör Donanımda Sol Minör Kullanımı

Eser armonilime yaklaşımı açısından incelendiğinde mantıklı bir armonileme ilerleyişinin olduğu görülmektedir. Anlamlı akor kuruluşları ve kadans hazırlıklarının

olduğu bu eserde “Klasik Dönem” armoni anlayışı güdülmüş makam seyri çerçevesinde yapılan armonileme mantığı yine değişmemiş melodiye bağımlı bir armonik ilerleyiş sergilenmiştir. Bu anlamda armonileme anlayışının kısmen makamın gerekli unsurları çerçevesinde şekillendiği, eserde sıkça ton değişimlerinin yapıldığı fakat genel tonalite ile donanımın kısmen örtüştüğü görülmüştür.

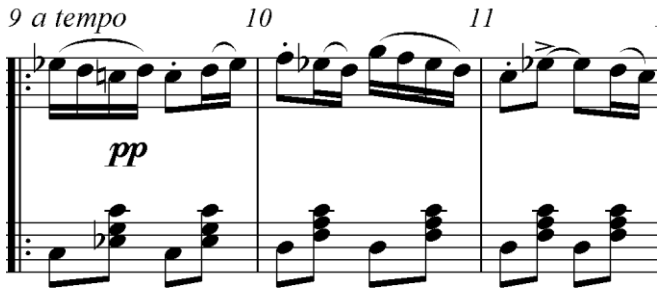
Eser boyunca çoğunlukla dikey bir armonileme mantığı görülmekle birlikte yer yer ünison eşliklemeler de görülmektedir. Kadans anlamında ise melodik yapının bölüm sonlarında kadans oluşturmak için uygun nitelikte armonilendiği göze çarpmaktadır. Bu çerçevede esere ait kadans yapıları belirlenmiş ve Tablo 20’de belirtilmiştir. Bu tablo incelendiğinde Türk müziğindeki karar kavramı ile batı müziğindeki kadans kavramının bu eserde örtüştüğü ve karar ile kadanslar arasında bir bağ olduğu görülmüştür.

Tablo 20 Shiarky No 2 Karar/Kadans Şeması

Zemin Sonu	Nakarat Sonu	Meyan Sonu	Nakarat Sonu	Aranağme Sonu
Nevâ (II. Derece Güçlü) Perdesinde Asma Karar	Gerdaniye (I. Derece Güçlü) Perdesinde Yarım Karar	Nevâ (II. Derece Güçlü) Perdesinde Asma Karar	Gerdaniye (I. Derece Güçlü) Perdesinde Yarım Karar	Rast Perdesinde Tam Karar
Yarım Kadans	İlk Dönüşte Yarım Kadans İkinci Dönüşte Tam Otantik Kadans	Yarım Kadans	İlk Dönüşte Yarım Kadans İkinci Dönüşte Tam Otantik Kadans	Tam Otantik Kadans

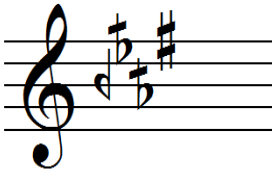
Eser eşlik açısından incelendiğinde piyano yazısındaki sağ elin solo olarak kullanıldığı esas melodiye ek bir armoni unsuru yazılmadığı sol elin ise sağ eli eşlikleyecek nitelikte armonilendiği saptanmıştır. Bu nedenle sol eli bir eşlik gibi değerlendirmek gerekmektedir. Bu bağlamda eserin genelinde eşlik açısından belirli bir kalıbın olmadığı görülmektedir. Ancak eşlik içerisinde tür açısından kimi yerde Oom-Pah (Dum-Çak)

yapısının kullanıldığı görülmektedir. Eşliğin melodi ile ritmik ve ezgi açısından ilişkisinde ise herhangi bir bağın olmadığını söylemek mümkündür. Diğer eserlerde sıkça rastladığımız ünison kullanımların ise bu eserde de yer aldığı görülmektedir.

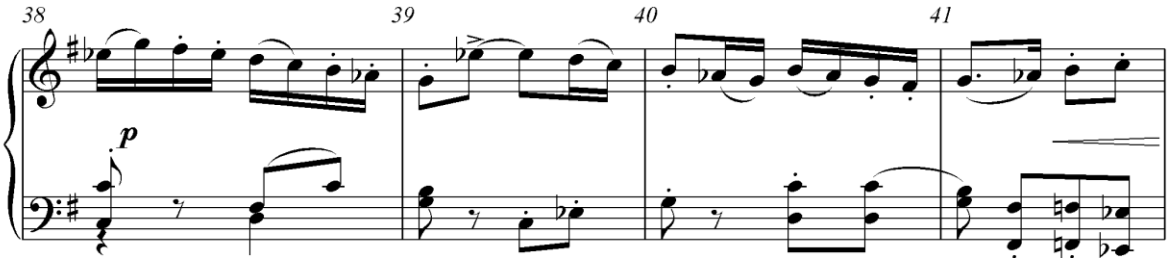


Şekil 72 Oom-Pah (Dum-Çak) Eşlik Türü Kullanımı

Eser makamsal olarak incelendiğinde Hicazkâr makamının kuramsal açıdan oluşabilmesi için gerekli olan unsurlardan hiç birinin dikkate alınmadığı görülmektedir. Hicazkâr makamının karar perdesinin "Rast" perdesi olması ve donanım bölgesinde yer alması gereken "Segâh", "Hisar" ve "Zirgüle" perdelerine yer verilmeyerek sadece "Eviç" perdesinin kullanılması eserin C. Guatelli tarafından sol majör tonu ile ilişkilendirilmek istendiğinin ifadesidir. Eserin içerisinde kullanılan değiştirici işaretlerden "Segâh" perdesinin si (Buselik) perdesine, "Hisar" perdesinin mib (Nim Hisar) perdesine, "Zirgüle" perdesinin lab (Nim Zirgüle) perdesine dönüştürülmesi eserin çok seslendirilebilmesi amacı ile yapılan uyarlamalardır. Söz konusu uyarlamalar makamın kuramsal olarak açıklanmasına olanak vermemekle birlikte, eser icra edilerek eserin donanımı ve içerisinde yer alan değiştirici işaretler Hicazkâr makamının kısmen algılanmasına olanak tanımaktadır. Ancak eserin donanımı ve içerisinde kullanılan değiştirici işaretler ile makamın oluşmasında gerekli olan donanımın birbiri ile örtüşmediği anlaşılmaktadır. Ayrıca eser içerisinde çeşni kullanılmadığı ve eşlik açısından da makamsal kısmen kullanılarak korunduğu tespit edilmişti.



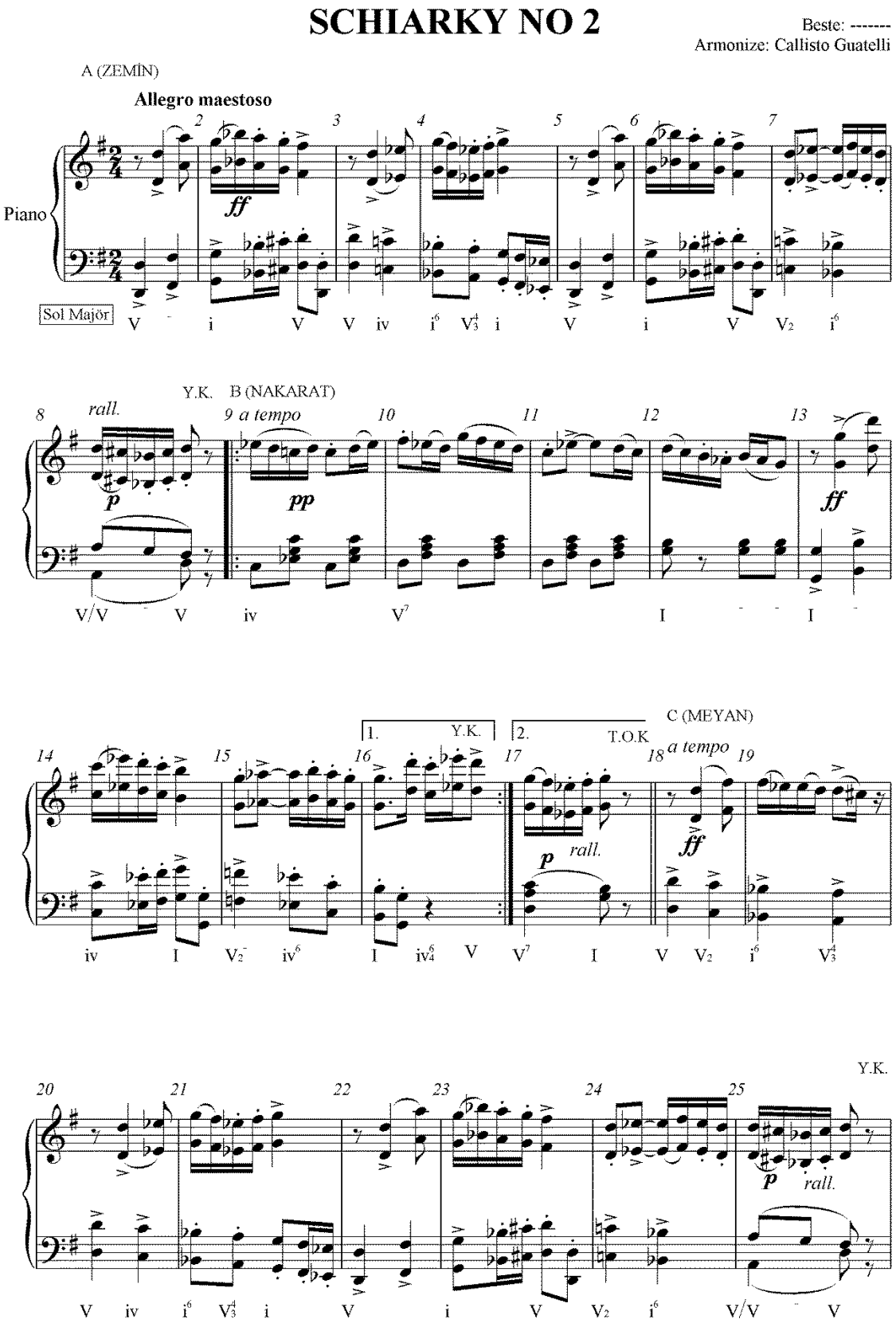
Şekil 73 Hicazkâr Makamı Donanımı



Şekil 74 Schiarky No 2 İçerisinde Kullanılan Değiştirici İşaretlerin Görünümü

Şarkı formundaki eserlerde sayısal değer olarak küçük usûllerin kullanılma geleneği göz önünde bulundurularak Hicazkâr Şarkı'nın çok seslendirilmiş biçiminde Nim Sofyan usûlünün genel özelliklerinin korunmuş olduğunu görülmektedir.

3.1.10.1. “Schiarky No 2” Analiz Örneği



2

Schiarky
No 2

B (NAKARAT)

a tempo

26 27 28 29 30 31

p *ff*

iv V7 I I iv I

1. Y.K. 2. T.O.K D (ARANAĞME)

32 33 34 35 36 37

ff

v2 iv6 I V V7 I i i V65 iv6 V ii° i6 vii°

38 39 40 41

p

iv V7 I iv I V7 I V2 iv

42 43 44

3 3 3 3 *cresc.*

T.O.K

p *rall.*

V65 iv I V7 I

3.1.11. “Priêre (Dua)” İçerik Analizi

Eserin Adı : Priêre (Dua)

Bestecisi : Rıfat Bey[29] (Sermüezzin Rıfat Bey)

Armonize : C. Guatelli

Kaynağı : Rast Albüm/İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesi-M4668249

İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesi’nde tespit edilen ve çalışmada yer verilen diğer bir eser de orijinali Rıfat Bey’ e ait olan ve Sultan V. Murad’ın tahta çıkışına ithaf edilmiş Hicazkâr bir şarkı olan ‘Priêre’ adlı eserdir. Eser üzerinde 1876 yılında yazıldığına dair bir tarih vardır. Zira bu tarih V. Murad’ın 93 günlük padişahlığı zamanına birebir denk gelmektedir. Başlık olarak “Dua” anlamını taşıyan bu eserin bulunduğu nota albümü 16 parçadan oluşmaktadır. Priêre hariç diğer eserler “Rast” makamına ait peşrevler, şarkılar ve saz eserlerinden oluşmaktadır. Ancak bu eser için özel bir tasarım yapılmış ve girişinde padişahın takta çıkışına ithaf edildiği yazılmıştır. Esere ait güfte de yine Rıfat Bey tarafından yazılmıştır. Ancak eserin Türk müziği hali olan tek sesli notasına ulaşılamamıştır.

Eser notasyon anlamında Notacı Hacı Emin Efendi külliyatında yer alan yazı stiline benzerlikler göstermektedir. Ancak üzerinde Emin Efendi’ye ait olan imza ve sayfa düzeni stili gözükmemektedir. Herhangi bir hız terimi ve nüans işareti olmayışı da Emin Efendi külliyatı ile benzerlikler göstermektedir.

---

[29] Rıfat Bey (Sermüezzin) (1820-1888): Babası II. Mahmud dönemi bestekârlarından Tanburi Keçi (Şirin) Arif Ağa, annesi Hamamizade İsmail Dede Efendi'nin kızı Hatice Hanım'dır. Zamanının en meşhur hanendelerinden olan Rıfat Bey ayrıca bestelediği eserlerle devrin önde gelen bestekârları arasında yer almıştır. Hacı Arif Bey'den büyük olmasına rağmen bestekârlığa ondan daha geç başlayan Rıfat Bey, Hacı Arif Bey ve Şevki Bey'den sonra şarkı formunu geliştirerek bu formun en tanınan bestekârı sayılmıştır. Geleneksel kurallara bağlılığın ön planda olduğu eserlerinde kullanılan makamların bütün incelikleriyle işlendiği, melodilerin zarif motiflerle süslendiği görülür. Kırım savaşında kazanılan zafer dolayısıyla (1855) bestelenen, "Sivastopol önünde yatar gemiler" mısrasıyla başlayan Sivastopol Marşı ile 1871 -1872 Yemen harekâtı sırasında Yemen çöllerinde bulunan askerlerin duyduğu vatan özleminin dile getirildiği "Annem beni yetiştirdi bu ellere yolladı" mısrasıyla başlayan Alay Marşı günümüz marş repertuvarının gözde eserlerindendir (Tahralı, 1988: 103).

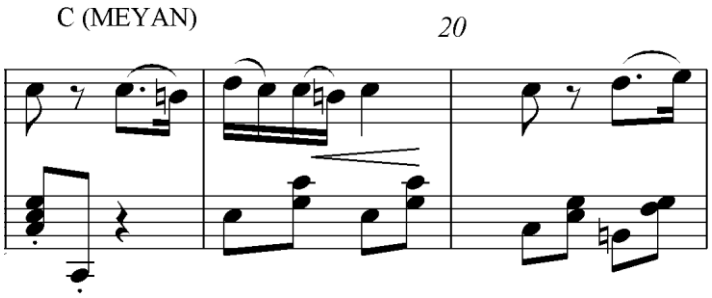
Eser Türk müziği formlarından şarkı formundadır. Yapısal olarak melodiye bağımlı bir yapı sergileyen esere ait form şeması Tablo 21'de görüldüğü gibidir.

Tablo 21 Priêre Form Şeması

Bölüm Adı	Zemin	Nakarat	Meyan	Nakarat	Aranağme
Harfsel İfade	A	B	C	B	D
Ölçü Sayısı Uzunluğu	1-8. Ölçüler	9-17. Ölçüler	18-33. Ölçüler	34-41. Ölçüler	42-50. Ölçüler

Eser form açısından Türk müziğinde kullanılan geleneksel şarkı formundadır ancak bu hali ile eserin bölümleri arasında ölçü sayısı açısından kısmen bir tutarlık ve denge bulunduğu görülmektedir.

Tonalite açısından incelendiğinde do minör kurgusunun yerine oturduğu ancak eser üzerindeki tonik mantığının çoğunlukla dominant eksenli olduğu görülmüştür. Hatta çoğu yerde tonaliteyi sol majör çerçevesinde değerlendirmek daha mantıklı bir incelemeye olanak sağlayacak olsa da eser C. Guatelli'nin yaptığı gibi do minör sınırları içerisinde değerlendirilmiştir. Eserdeki en bariz do minör kurgusu ise Meyan bölümündedir. Eserde bu hali ile başta yer alan donanım ve varolan tonal yapının birbiri ile uyumlu olduğu söylenebilmektedir.



Şekil 75 Meyan Bölümünde Do Minör Kullanımı

Eser armonilime yaklaşımı açısından incelendiğinde kısmen mantıklı bir armonileme ilerleyişinin olduğu ancak yine bu mantığın bilinçli bir şekilde yapılmadığı görülmektedir.

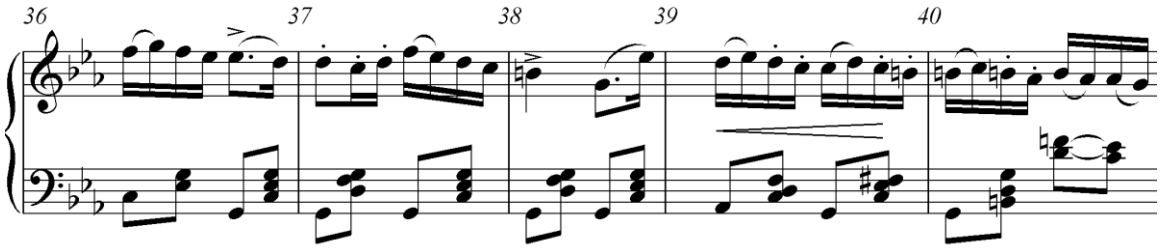
Anlamlı akor kuruluşları ve kadans hazırlıklarına yer yer rastladığımız bu eserde "Klasik Dönem" armoni anlayışı güdülmüş makam seyri çerçevesinde yapılan armonileme mantığı yine değişmemiş melodiye bağımlı bir armonik ilerleyiş sergilenmiştir. Bu anlamda armonileme anlayışının makamın gerekli unsurları çerçevesinde şekillendiği ve dikey bir armonileme mantığı güdüldüğü de söylenebilmektedir.

Kadans anlamında ise bölüm sonlarında oluşan kadans yapılarının kısmen mantıklı ve belirgin olduğu görülmektedir. Makamın seyrine uygun kalışları çerçevesinde şekillenen bu kadans yapıları Tablo 22'de belirtilmiştir. Tablo 22 incelendiğinde Türk müziğindeki karar kavramı ile kadans kavramının bu eserde kısmen örtüştüğü görülmüştür.

Tablo 22 Priêre Karar/Kadans Şeması

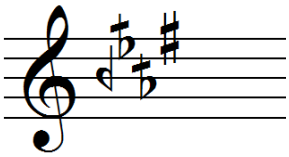
Zemin Sonu	Nakarat Sonu	Meyan Sonu	Nakarat Sonu	Aranağme Sonu
Nevâ (II. Derece Güçlü) Perdesinde Yarım Karar	Rast Perdesinde Tam Karar	Nevâ (II. Derece Güçlü) Perdesinde Yarım Karar	Rast Perdesinde Tam Karar	Rast Perdesinde Tam Karar
Yarım Kadans	Yarım Kadans	Yarım Kadans	Yarım Kadans	Yarım Kadans

Eser eşlik açısından incelendiğinde piyano yazısındaki sağ elin solo olarak kullanıldığı esas melodiye ek bir armoni unsuru yazılmadığı sol elin ise sağ eli eşlikleyecek nitelikte armonilendiği saptanmıştır. Bu nedenle sol eli bir eşlik gibi değerlendirmek gerekmektedir. Bu bağlamda eserin genelinde eşlik açısından belirli bir kalıbın olduğu görülmektedir. Eşlik içerisinde tür açısından Oom-Pah (Dum-Çak) yapısının kullanıldığı görülmektedir. Eşliğin melodi ile ritmik ve ezgi açısından ilişkisinde ise herhangi bir bağın olmadığını söylemek mümkündür. Diğer eserlerde sıkça rastladığımız ünison kullanımların ise bu eserde yer almadığı görülmektedir.

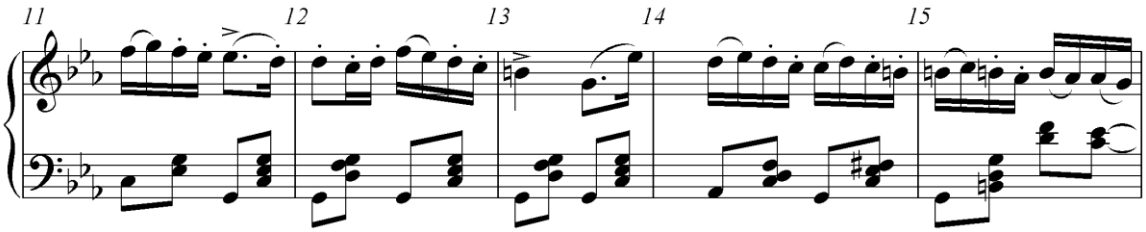


Şekil 76 Eşlikte Oom-Pah (Dum-Çak) Kullanımı

Eserin çok seslendirilmiş nüshası üzerinde yapılan inceleme doğrultusunda Hicazkâr makamının kuramsal açıdan oluşabilmesi için gerekli olan unsurlardan hiç birinin dikkate alınmadığı görülmektedir. Hicazkâr makamının donanımında yer alması gereken "Segâh", "Hisar", "Zirgüle" ve "Eviç" perdelerine yer verilmemiştir. Bu anlamda eserin do minör kurgusu için uyarlanmış olduğu sonucuna varılabilmektedir. Eserin içerisinde kullanılan değiştirici işaretlerden "Segâh" perdesinin si (Buselik) perdesine, "Hisar" perdesinin mib (Nim Hisar) perdesine, "Zirgüle" perdesinin lab (Nim Zirgüle) perdesine dönüştürülmesi eserin çok seslendirilebilmesi amacı ile yapılan uyarlamalardır. Söz konusu uyarlamalar makamın kuramsal olarak açıklanmasına olanak vermemekle birlikte, eser icra edilerek eserin donanımı ve içerisinde yer alan değiştirici işaretler Hicazkâr makamının kısmen algılanmasına olanak tanımaktadır. Ancak eserin donanımı ve içerisinde kullanılan değiştirici işaretler ile makamın oluşmasında gerekli olan donanımın birbiri ile örtüşmediği anlaşılmaktadır. Ayrıca eserde çeşni kullanılmadığı ve eşlik açısından ise makamın özelliklerinin kısmen korunduğu görülmektedir.



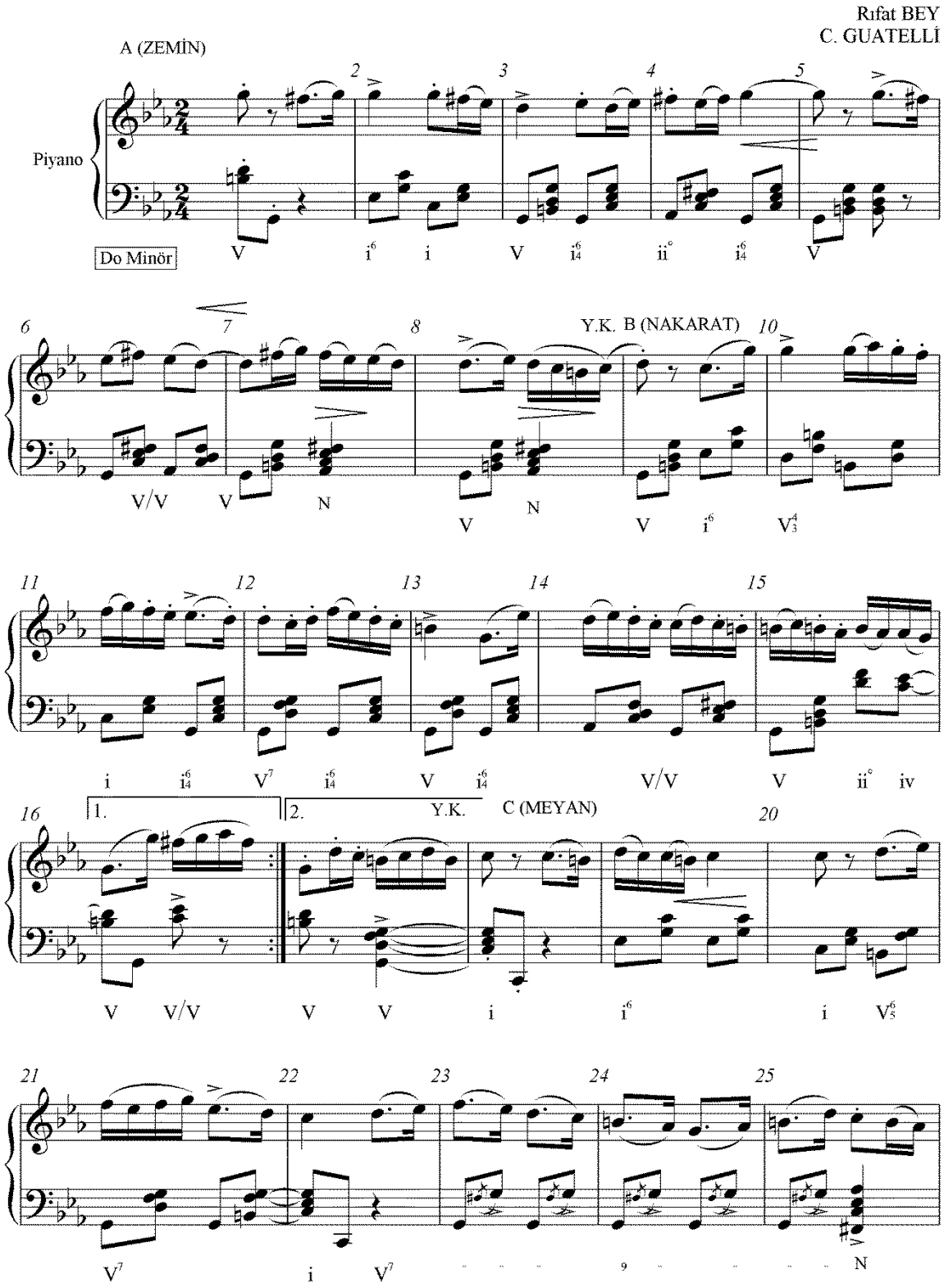
Şekil 77 Hicazkâr Makamı Donanımı



Şekil 78 Priêre İçerisinde Kullanılan Değiştirici İşaretlerin Görünümü

Şarkı formundaki eserlerde sayısal değer olarak küçük usûllerin kullanılma geleneği göz önünde bulundurularak Hicazkâr Şarkı'nın çok seslendirilmiş biçiminde Nim Sofyan usûlünün genel özelliklerinin korunmuş olduğu anlaşılmaktadır.

3.1.11.1. “Priêre” Analiz Örneği



2

Priere

26 27 28 29 30

V i6 i V65 V i

31 32 33 Y.K. B (NAKARAT) 35

V7 i N V7 i6 V43

36 37 38 39 40

i i64 V7 i63 V i64 V/V V ii° IV

41 Y.K. D (ARANAĞME) 43 44 45

f

V i V43 i N V N V

46 47 48 1. 2. Y.K.

i6 V43 i N V ii° IV V V

3.1.12. “Muhayyer Peşrev” İçerik Analizi

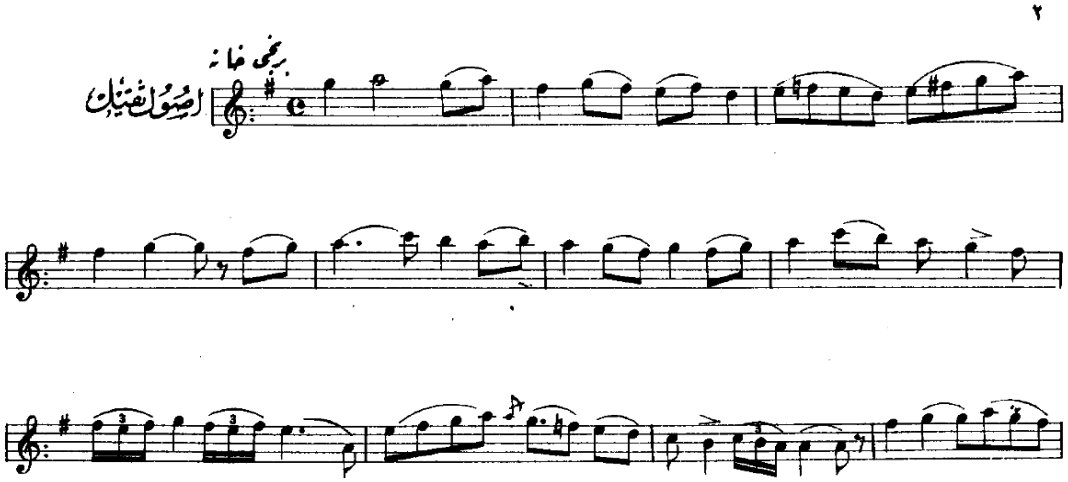
Eserin Adı : Muhayyer Peşrev

Bestecisi : Edhem Efendi[30] (Kanuni Edhem Efendi)

Armonize : C. Guatelli

Kaynağı : Malumat Dergisi/Sayısı bilinmiyor: Kişisel Arşiv

Eser Malumat Dergisi eki olarak yayınlanmış ve günümüze kadar ulaşmış bir piyano notasıdır. Notacı Hacı Emin Efendi külliyatının 84 nolu eseridir. Eserde besteci olarak Edhem Bey yazılmış, yapılan araştırma ile eserin asıl Türk müziği notasına ulaşılarak bestecisinin Kanuni Edhem Bey olduğu anlaşılmıştır. Türk müziği hali ile notasına ulaşılmış olup Türk müziği aslı da yine Notacı Hacı Emin Efendi’nin aynı ekinde yer almaktadır. Ancak bu nota da yine muhayyer makamı çerçevesinde değil de bu eserde çok seslendirilmiş üst partideki hali ile aynıdır. (Şekil 79)



Şekil 79 Muhayyer Peşrev’in Notacı Hacı Emin Efendi Külliyatında Yer Alan Tek Sesli Notası

[30] Kanuni Edhem Efendi (-1920), Musika-i Hümayun’da görev yapmış sarayın fasıllarında icracılık yapmış aynı zamanda Enderun hocalarından birisidir. 1 peşrev (muhayyer), 4 saz semaisi ve 7 şarkısı bilinmektedir (www.tahiraydogdu.com, 17.04.2014).

Ulaşılan Türk müziği notası ile Notacı Hacı Emin Efendi'nin yayınladığı ve çokseslendirmesini C. Guatelli'nin yaptığı bu eserin notasyon anlamında bir değişime uğramadığı tek sesli halinin birebir çok seslendirildiği tespit edilmiştir. Ancak burada örneği verilen tek sesli notanın bir değişime tabi tutulduğu ve yine makamsal yapıdan uzaklaştığı düşünülmektedir. Çünkü devrin Türk müziği kuramsal çatısı düşünüldüğünde muhayyer makamına ait donanımda yine eksikler olduğu dikkat çekmektedir.

Eser başlığından da anlaşılacağı üzere Türk müziği formlarından Peşrev formundadır. Yapısal olarak batı müziği çerçevesinde değerlendirilse de form olarak melodiye bağımlı bir yapı sergilemektedir. Esere ait form şeması Tablo 23'de görüldüğü gibidir.

Tablo 23 Muhayyer Peşrev Form Şeması

Bölüm Adı	I. Hane	Teslim	II. Hane	Teslim	III. Hane	Teslim	IV. Hane	Teslim
Harfsel İfade	A	B	C	B	D	B	E	B
Ölçü Sayısı Uzunluğu	1-16. Ölçüler	17-24. Ölçüler	25-40. Ölçüler	41-48. Ölçüler	49-64. Ölçüler	65-72. Ölçüler	73-88. Ölçüler	89-96. Ölçüler

Esere ilişkin form şeması incelendiğinde bölümler arasında ölçü sayısı açısından tutarlılık ve denge olduğu, geleneksel peşreve formu ile benzerlik gösterdiği anlaşılmaktadır.

Eser tonalite açısından incelendiğinde donanım ve kurgu olarak sol majör tonik çerçevesinde şekillendirilmeye çalışılmıştır. Ancak eserde tonalite anlamında çok büyük problemler yer almaktadır. Eserde başta Sol majöre ait donanım olmasına rağmen eser içerisinde çokça ton değişimleri meydana gelmiş ancak bu ton değişimleri bilinçli bir başkalaşım sonucu değil de makamın gereklilikleri çerçevesinde melodiye bağımlı bir şekilde gelişmiştir. C. Guatelli'nin diğer çokseslendirmeleri ile yapılan karşılaştırma

neticesinde eserin pek çok yerinde ciddi armonik hataların olduğu noktalarla karşılaşılmıştır.

Armonik açıdan incelendiğinde esere yukarıda da değinildiği gibi ciddi bir armoni anlayışı güdülmemiş, melodideki her ses için yeni bir armoni türetilmeye çalışmıştır demek yanlış olmayacaktır. Zira armonileme anlayışı açısından C. Guatelli'nin en başarısız örneklerinden birisidir. Armonileme yaklaşımı ve akor kuruluşları açısından "Klasik Dönem" özelliklerini taşıyan bu eserin çok seslendirilmesinde melodik ilerleyiş çoğunlukla belli bir tonalite çerçevesinde yürümemiş makamın seyir özellikleri doğrultusunda gelişmiştir. Bu çerçevede eserin çokseslendirmesinde çokseslendirme tekniklerinden hem dikey hem yatay armoni tekniğinin baskın olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Eserdeki kadans yapıları ise melodik yapı paralelinde yapılmış cümle ve bölüm sonları Muhayyer makamının seyri çerçevesinde oluşturulmuştur. Tespit edilen benzerlik ve farklılıklar bağlamında kadans kavramı ile karar kavramı ilişkisi dikkate alınarak eserdeki bölüm sonlarına ait kadans yapıları Tablo 24'de gösterilmiştir. Tablo incelendiğinde Türk müziğindeki karar kavramı ile batı müziğindeki kadans kavramının bu eserde örtüştüğü görülmüştür.

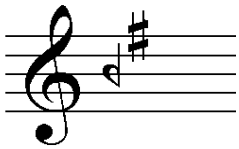
Tablo 24 Muhayyer Peşrev Karar/Kadans Şeması

I. Hane Sonu	Teslim Sonu	II. Hane Sonu	Teslim Sonu	III. Hane Sonu	Teslim Sonu	IV. Hane Sonu	Teslim Sonu
Muhayyer (I. Derece Güçlü) Perdesinde Yarım Karar	Dügâh Perdesinde Tam Karar	Muhayyer (I. Derece Güçlü) Perdesinde Yarım Karar	Dügâh Perdesinde Tam Karar	Muhayyer (I. Derece Güçlü) Perdesinde Yarım Karar	Dügâh Perdesinde Tam Karar	Muhayyer (I. Derece Güçlü) Perdesinde Yarım Karar	Dügâh Perdesinde Tam Karar
Yarım Kadans	Tam Otantik Kadans	Yarım Kadans	Tam Otantik Kadans	Yarım Kadans	Tam Otantik Kadans	Yarım Kadans	Tam Otantik Kadans

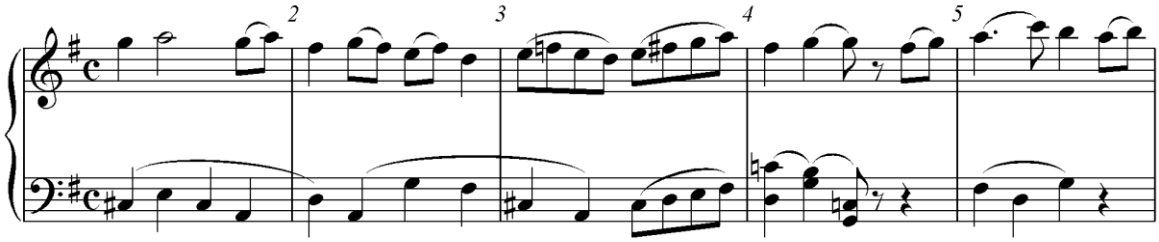
Eser eşlik açısından incelendiğinde piyanodaki sağ elin solo olarak kullanıldığı esas melodiye ek bir armoni unsuru yazılmadığı sol elin ise sağ eli eşlikleyecek nitelikte armonilendiği saptanmıştır. Bu nedenle sol eli bir eşlik gibi değerlendirmek gerekmektedir.

Bu bağlamda eserde sağ el ve sol el teknikleri açısından herhangi bir yapısal tutarlılık görülmemekle birlikte genelde tek sesli örgüsel yapılar kullanmıştır. Bu yapılar genelde melodiye karşı melodi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun dışında sol el için yalın akor kullanımlarının eserin genelinde yer aldığı görülmektedir. Eşliğin ezgi ile ritmik ve ezgisel açısından ilişkisinde ise herhangi bir bağın olmadığını söylemek mümkündür. Diğer eserlerde sıkça rastladığımız ünison kullanımların ise bu eserde sadece iki ölçüde yer aldığı görülmektedir.

Eser makamsal açıdan incelendiğinde Muhayyer makamının kuramsal açıdan oluşabilmesi için gerekli olan unsurların kısmen dikkate alındığı görülmektedir. Muhayyer makamının donanım bölgesinde yer alması gereken "Segâh" yerine hiçbir işaretin yazılmamış olması eserin C. Guatelli tarafından çokseslendirmek üzere yapılan uyarlamadır. Söz konusu uyarlama makamın kuramsal olarak açıklanmasına olanak vermemekle birlikte, eser icra edilerek eserin donanımı ve içerisinde yer alan değiştirici işaretler Muhayyer makamının algılanmasına kısmen olanak tanımaktadır. Ancak eserin donanımı ve içerisinde kullanılan değiştirici işaretler ile makamın oluşmasında gerekli olan donanımın birbiri ile örtüşmediği anlaşılmaktadır. Eşlik açısından ise yine makamsal özelliklerin kısmen gözetildiği sonucuna varılabilmektedir.

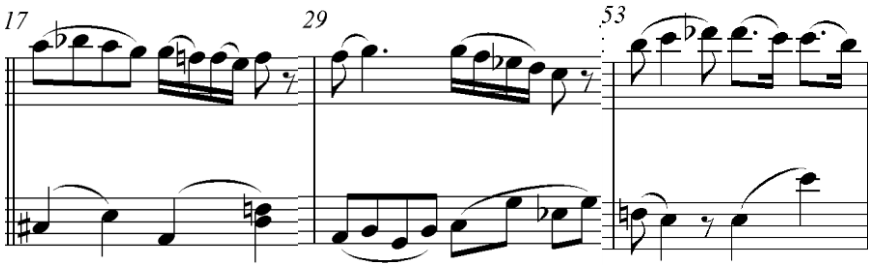


Şekil 80 Muhayyer Makamı Donanımı

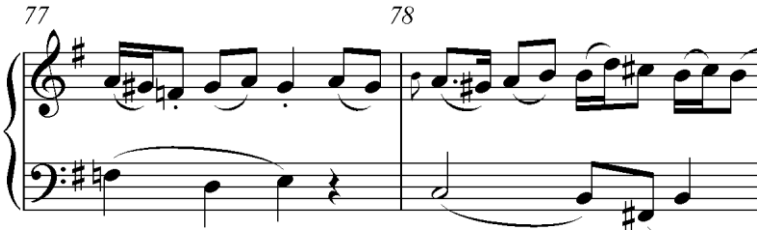


Şekil 81 Muhayyer Peşrev İçerisinde Kullanılan Değiştirici İşaretlerin Görünümü

Eserin tek sesli asıl hali incelendiğinde eserde; 9. ölçüde Nevâ perdesi üzerinde Buselik dörtlüsü, 13. ölçüde Acem perdesi üzerinde Çargâh dörtlüsü, 17. ölçüde Acem perdesi üzerinde Çargâh dörtlüsü, 19. ölçüde Nevâ perdesi üzerinde Buselik dörtlüsü çeşnileri, 29. ölçüde Çargâh perdesi üzerinde Nikriz beşlisi, 31. ölçüde yerinde Hüzzam beşlisi, 34. ölçüde Nevâ perdesi üzerinde Buselik dörtlüsü ve beşlisi çeşnileri, 52. ölçüde Nevâ perdesi üzerinde Buselik beşlisi ve dörtlüsü, 53 ve 54. ölçülerde Muhayyer perdesi üzerinde Sabâ dörtlüsü, 56 ve 57. ölçülerde Acem perdesi üzerinde Buselik dörtlüsü, 59. ölçüde yerinde Sabâ dörtlüsü, 61. ölçüde yerinde Sabâ makamı dizisi çeşnileri, 75 ve 76. ölçülerde Hüseyni Aşiran perdesi üzerinde Kürdi dörtlüsü, 77 ve 78. ölçülerde Nim Zirgüle perdesi üzerinde eksik Segâh beşlisi, 83. ölçüde Çargâh perdesi üzerinde Buselik dörtlüsü çeşnileri kullanılmıştır.



Şekil 82 Çeşni Armonilemeleri



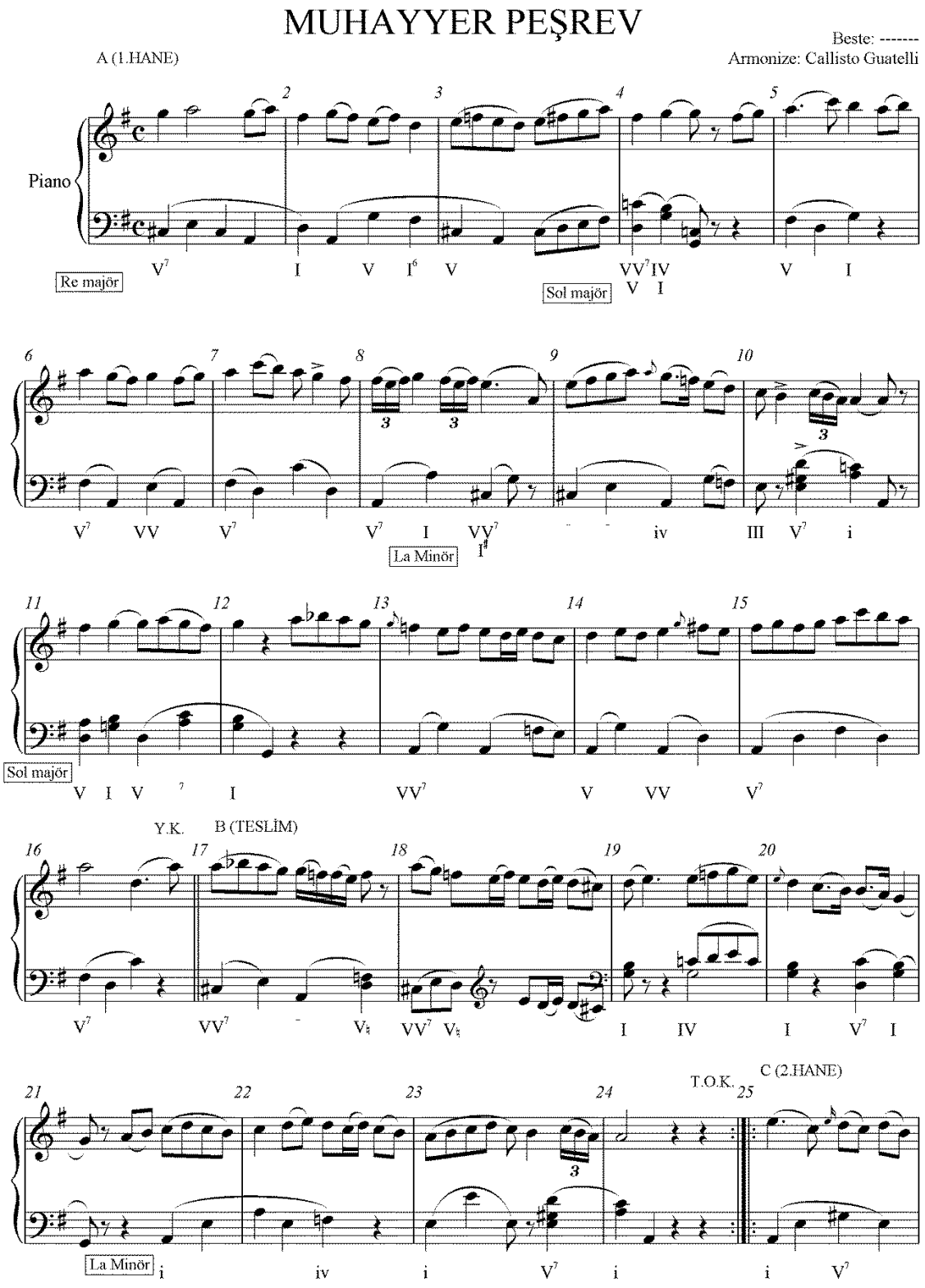
Şekil 83 Çeşni Armonilemeleri

Eser içerisinde ton değişiklikleri yapılmışsa da eser içerisinde yer alan çeşniler doğrultusunda ton değişikliği yapılmadığı, zaten sürekli değişen bir tonalite anlayışının olduğu ve armonileme yaklaşımında bir farklılık olmadığı söylenebilmektedir.

Eserin C. Guatelli tarafından 4/4 “sofyan” usûlü doğrultusunda ele alındığı görülmektedir. Peşrevlerin sayısal değer olarak küçük usûller ile yazılamayacağı, var olan usûlün parçalara bölünmesi dolayısıyla darblarının (vuruşlarının) yerinin değişmesi ile

eserin çok seslendirilmiş biçiminde usûl unsurunun korunmadığı ve çok seslendirilmek üzere farklılaştırıldığı anlaşılmaktadır.

3.1.12.1. “Muhayyer Peşrev” Analiz Örneği



2

Muhayyer Peşrev

26 27 28 29 30

i i7 i III IV I6 I IV I V I iv♭ V7

Sol Majör

31 32 33 34

I V9 V7 I V7 I

Do Majör

35 36 37 38 39

V I V7 I I V43 I6

Sol Majör

Y.K. B (TESLİM)

40 41 42 43

VV7 V43 VV7 V43 I IV

44 45 46 47 48 T.O.K

I V7 I i iv i V7 i

La Minör

Muhayyer Peşrev

D (3.HANE)

49 50 51 52 53

Do Majör V2 I6 VV V VV V♭ V7 I IV V2 I6

54 55 56 57

iv V7 iv ii V6/5 V7 iv♭ V7

58 59 60 61 62

iv N6 I V7 vi IV V7 IV

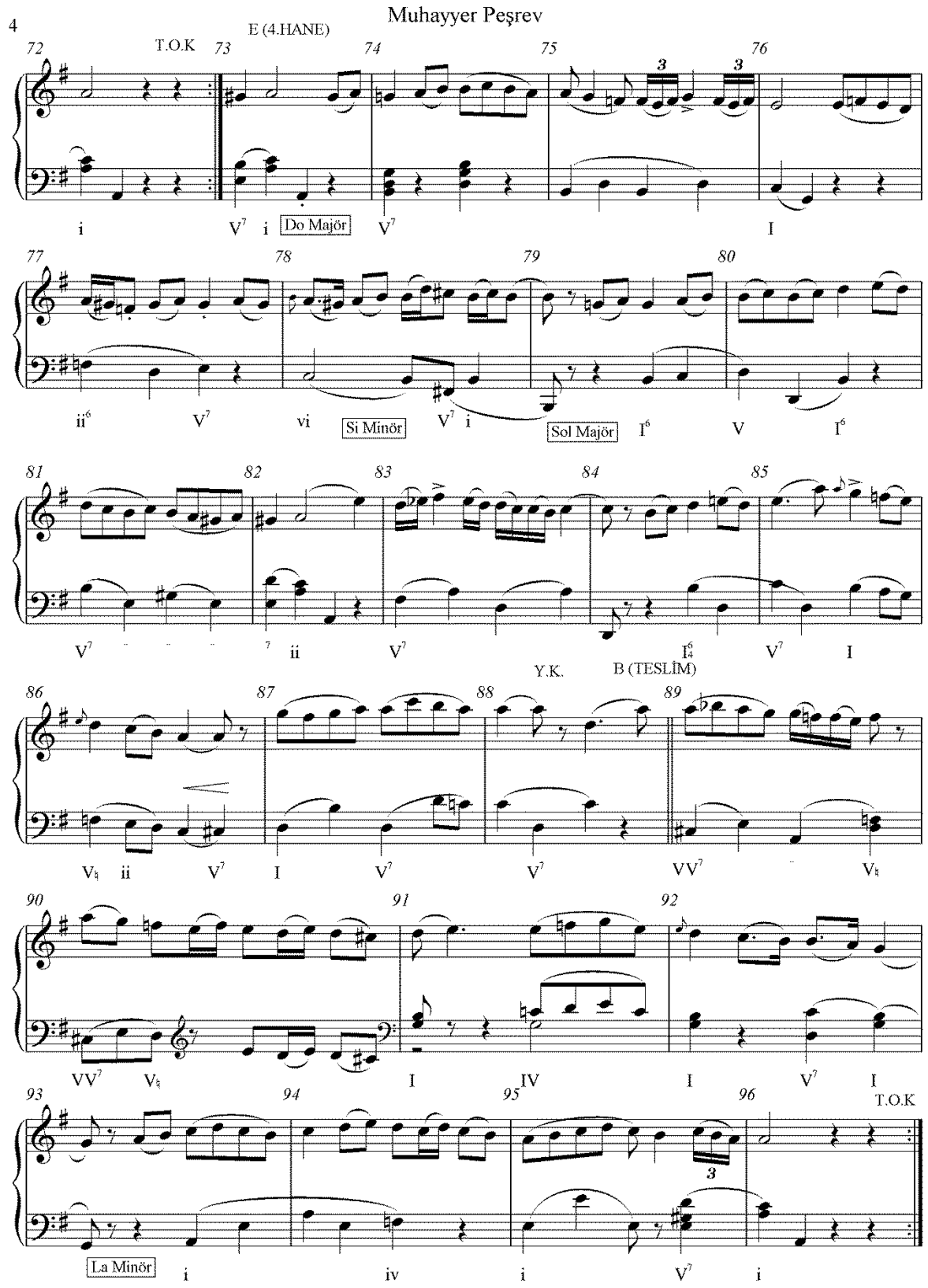
Y.K. B (TESLİM)

63 64 65 66

I Sol Majör V7 V7 VV7 V♭ VV7 V♭

67 68 69 70 71

I IV I V7 I La Minör i iv i V7


4
Muhayyer Peşrev
T.O.K
E (4.HANE)
Do Majör
Si Minör
Sol Majör
Y.K.
B (TESLİM)
T.O.K
La Minör

3.1.13. "Suzinak Peşrev" İçerik Analizi

Eserin Adı : Suzinak Peşrev

Bestecisi : Emin Ağa[31] (Tanburi Emin Ağa)

Armonize : C. Guatelli

Kaynağı : Malumat Dergisi/Sayısı bilinmiyor: Kişisel Arşiv

Eser Malumat Dergisi eki olarak yayınlanmış ve günümüze kadar ulaşmış bir piyano notasıdır. Notacı Hacı Emin Efendi külliyatının 83 nolu eseridir. Eserde besteci olarak Emin Agha yazılmış, yapılan araştırma ile eserin asıl Türk müziği notasına ulaşılarak bestecisinin Tanburi Emin Ağa olduğu anlaşılmıştır. Türk müziği hali ile notasına ulaşılmış olup çok seslendirilmiş esere ait notanın bir bölümünün eksik olduğu anlaşılmıştır. Dört haneli bir peşrevin çok seslendirilmiş hali olan bu notada yalnızca birinci ve dördüncü hane ile teslim bölümünün büyük bir kısmı bulunmaktadır. Eser bu hali ile analiz edilmiştir.

Ancak eserin elde olan kısmı ile tek sesli asıl hali karşılaştırıldığında asıl notanın çok büyük değişiklikler ile neredeyse armonize etmek için tekrar uyarlandığı ve makamsal yapıdan da uzaklaşıldığı tespit edilmiştir. Eser başlığından da anlaşılacağı üzere Türk müziği formlarından peşrev formundadır. Yapısal olarak batı müziği çerçevesinde değerlendirilse de form olarak melodiye bağımlı bir yapı sergilemektedir. Esere ait form şeması Tablo 25'de görüldüğü gibidir.

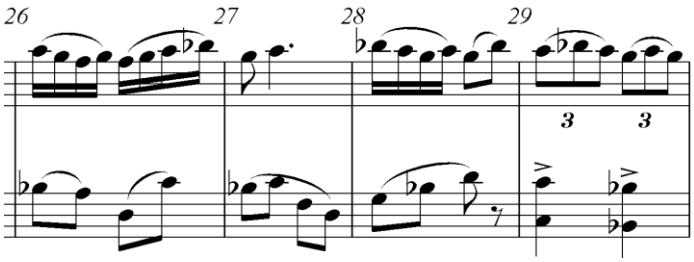
[31] Tanburi Emin Ağa (1750-1814). Enderûn'da tahsil görmüş, tanbur hocalığı yapmış, padişahın müezzinbaşılığına kadar yükselmiştir. Emin Ağa sadece saz eseri bestelemiştir. Eserlerinde o güne dek görülmemiş bir yenilik ve modern bir nağme yapısı taşıması münasebetiyle, bestekârın Batı Mûsıkîsi'den çok etkilendiğini ve bu etkinin eserlerine yansıdığı düşünülmektedir. Sultan III. Selim devrinin önemli bestekârlarındandır (Çevik, 2011: 33).

Tablo 25 Suzinak Peşrev Form Şeması

Bölüm Adı	I. Hane	Teslim	IV. Hane
Harfsel İfade	A	B	C
Ölçü Sayısı Uzunluğu	1-14. Ölçüler	15-25. Ölçüler	26-52. Ölçüler

Eser elde edilmiş iki sayfasınca değerlendirildiğinden yalnızca üç bölüm incelenebilmiştir. Orijinal notaya ulaşıldığında ise notaların ve usûlün de bozulmuş olması arada kaç ölçülük bir boşluk olduğunu anlamayı mümkün kılmamaktadır. Bu hali ile ölçü sayıları arasında bir dengeden bahsetmek mümkün değildir. Ancak bölümler arasında belirginlik vardır.

Eser tonalite açısından değerlendirildiğinde donanımın ve genel kurgunun sol majör tonik çerçevesinde geliştiğidir. Ulaşılamayan bölümler göz önüne alınmadığında dördüncü hanedeki si bemol sesinin kullanıldığı yerlerde tonalite tamamen sol minör çerçevesinde şekillenmiştir. Ancak eksik bölümler de olsa diğer eserlerde C. Guatelli'nin peşrev armonileme anlayışında olduğu gibi bu eserde de tonalite konusunda mantıklı bir düşünce tarzının olduğu söylenemez. Makamın gerekleri çerçevesinde gelişen tonalite, makam hangi dizide ise ona göre şekillenmiş ve makam donanımına en yakın tonalite olarak sol majör seçilmiştir.



Şekil 84 Majör Tonalite İçerisinde Sol Minör Kullanımı

Armonileme yaklaşımları açısından incelendiğinde C. Guatelli'nin diğer eserlerde olduğu gibi çok ciddi bir anlayış gütmediği görülmektedir. Bu eserde dikkat çeken en önemli husus ise üst partide yer alan mi bemol ve la bemol seslerinin özellikle ilk hane de hiçbir şekilde armonilemeyi etkilememiş hatta üst partide minör bir ilerleyiş duyulurken eşlikte ısrarcı bir sol majör tonalitesinin kendisini göstermesidir. Bu da eseri bütünleşik ton ve armonileme anlayışından uzaklaştırmıştır. Makam seyrinin el verdiği kadar armonileme yapan C. Guatelli eserde yatay bir kontrpuan mantığı gütmüş "Barok ve Klasik" dönemlerde görülen bir yaklaşım sergilemiştir. Sol minör tonalite de ise eserin donanımı ile tonalite uyumsuzluk göstermektedir.

Eserdeki kadans yapıları ise melodik yapı paralelinde yapılmış cümle ve bölüm sonları Muhayyer makamının seyri çerçevesinde oluşturulmuştur. Tespit edilen benzerlik ve farklılıklar bağlamında kadans kavramı ile karar kavramı ilişkisi dikkate alınarak eserdeki bölüm sonlarına ait kadans yapıları Tablo 26'da gösterilmiştir. Tablo incelendiğinde Türk müziğindeki karar kavramı ile batı müziğindeki kadans kavramının bu eserde kısmen örtüştüğü görülmüştür.

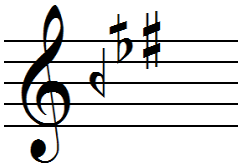
Tablo 26 Suzinak Peşrev Karar/Kadans Şeması

I. Hane Sonu	Teslim Sonu	IV. Hane Sonu
Nevâ (Güçlü) Perdesinde Yarım Karar	Dügâh Perdesinde Tam Karar	Rast (Güçlü) Perdesinde Tam Karar
Eksik Otantik Kadans	Yarım Kadans	Tam Otantik Kadans

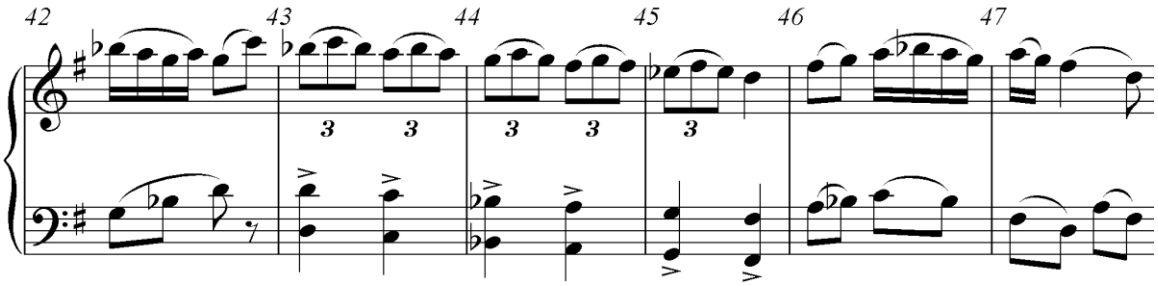
Eser eşlik açısından incelendiğinde piyanodaki sağ elin solo olarak kullanıldığı esas melodiye ek bir armoni unsuru yazılmadığı sol elin ise sağ eli eşlikleyecek nitelikte armonilendiği saptanmıştır. Bu nedenle sol eli bir eşlik gibi değerlendirmek gerekmektedir. Bu bağlamda eserde sağ el ve sol el teknikleri açısından herhangi bir yapısal tutarlılık görülmemekle birlikte genelde tek sesli örgüsel yapılar kullanmıştır. Bu yapılar genelde melodiye karşı melodi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun dışında sol el için yalın akor

kullanımlarının eserin genelinde yer aldığı görülmektedir. Eşliğin ezgi ile ritim ve melodi açısından ilişkisinde ise herhangi bir bağın olmadığını söylemek mümkündür. Diğer eserlerde sıkça rastladığımız ünison kullanımların ise "Muhayyer Peşrev" de olduğu gibi bu eserde de sadece iki ölçüde yer aldığı görülmektedir.

Eser makamsal açıdan incelendiğinde Suzinâk makamının kuramsal açıdan oluşabilmesi için gerekli olan unsurlardan hiç birinin dikkate alınmadığı görülmektedir. Eserin karar perdesinin "Rast" perdesi olması ve Suzinâk makamının donanım bölgesinde yer alması gereken "Segâh" ve "Hisar" perdelerinin yer almaması sadece "Eviç" perdesinin yer alması eserin C. Guatelli tarafından sol majör tonu ile ilişkilendirilmek istendiğinin ifadesidir. Ancak Suzinâk makamına ait değiştirici işaretlerin eserin içerisinde kullanıldığı görülmektedir. Kullan değiştirici işaretlerden "Segâh" perdesinin si (Buselik) perdesine, "Hisar" perdesinin mib (Nim Hisar) perdesine dönüştürülmesi yer verilmemesi eserin çok seslendirilebilmesi amacı ile yapılan uyarlamalardır. Söz konusu uyarlamalar makamın kuramsal olarak açıklanmasına olanak vermemekle birlikte, eser icra edilerek eserin donanımı ve içerisinde yer alan değiştirici işaretler makamının algılanmasına kısmen olanak tanımaktadır. Eşlik açısından ise makamsal ögelerin kısmen kullanıldığı görülmektedir.

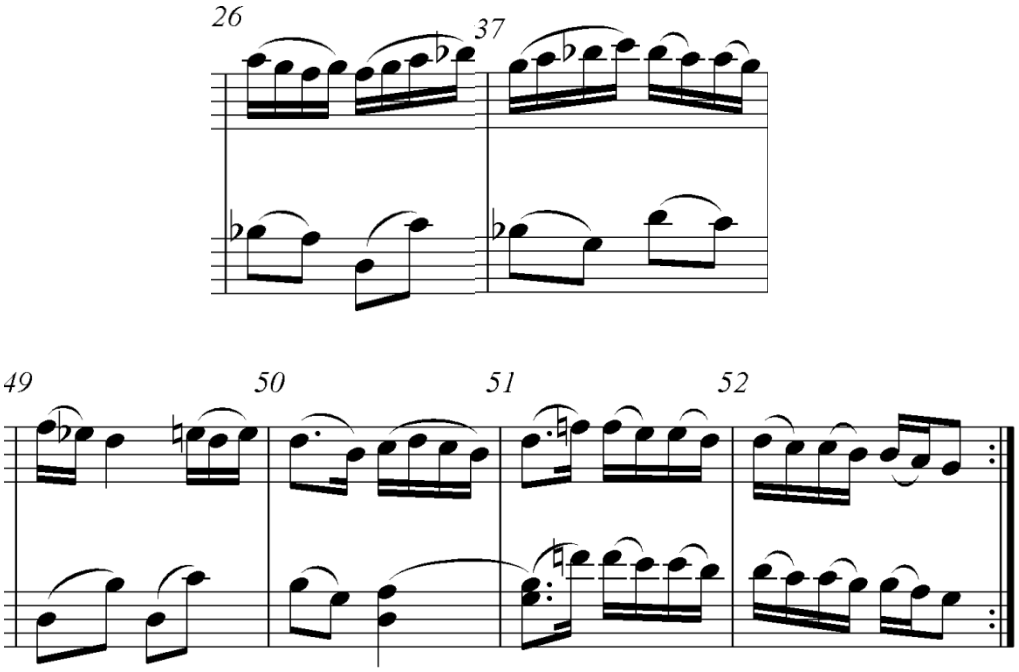


Şekil 85 Suzinak Makamı Donanımı



Şekil 86 Suzinak Peşrev İçerisinde Kullanılan Değiştirici İşaretlerin Görünümü

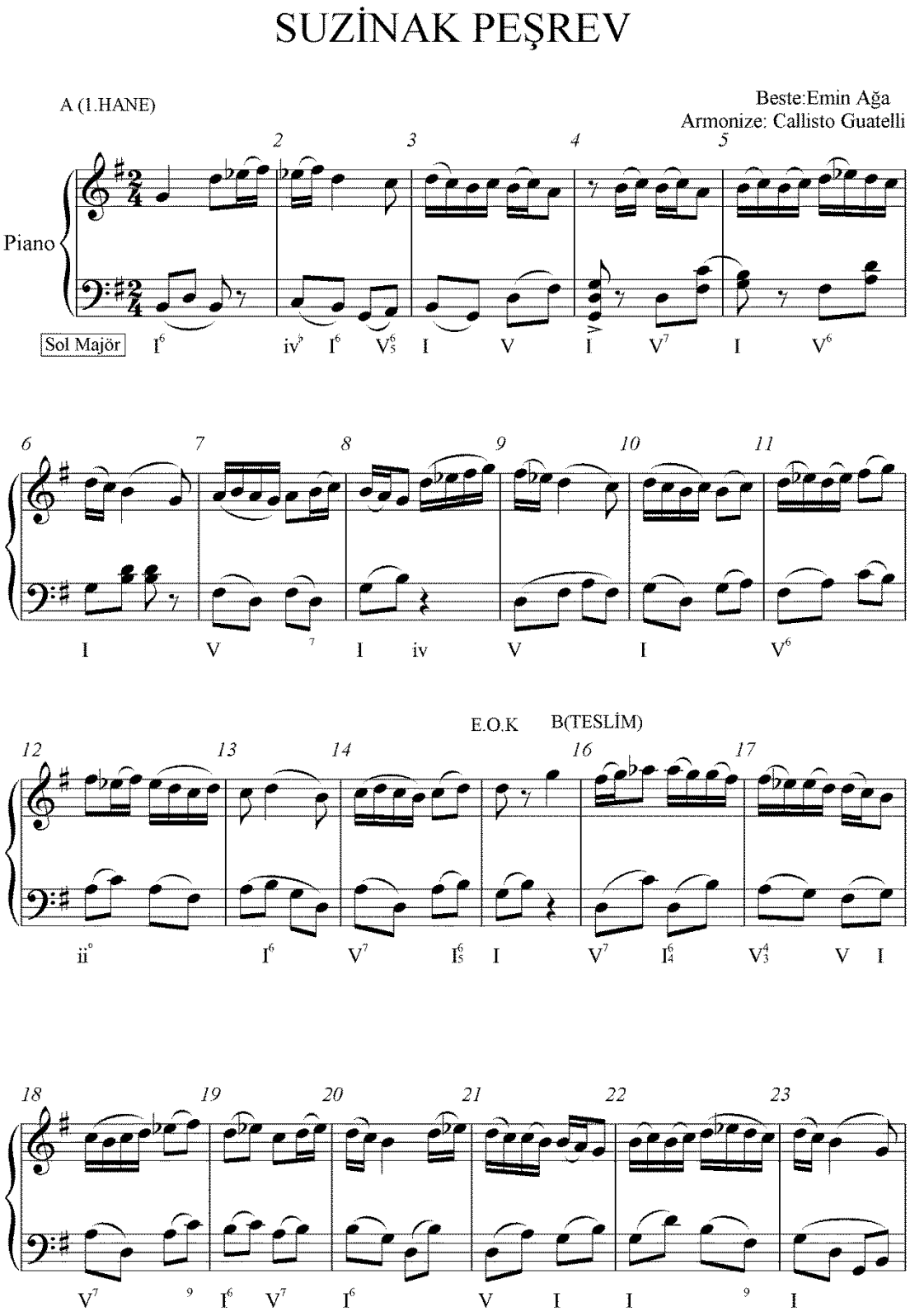
Eserin tek sesli asıl hali incelendiğinde eserin; 26. ölçüsünde Acem perdesi üzerinde Çargâh dörtlüsü, 37. Ölçüsünde Gerdaniye perdesi üzerinde Buselik dörtlüsü, 49-52. ölçülerde Acemli Rast makamı dizisinin kullanıldığı görülmektedir. Bütün bu çeşnilerin eser içerisinde genel manada bir ton değişimine ve armoni anlayışında bir değişime sebep olmadığı, ancak yalnızca 26. Ölçüdeki çeşnide kullanılan si bemol sesinin tonalitede sol minör kullanılmasına sebep olduğu görülmektedir.



Şekil 87 Çeşni Armonilemeleri

Eserin tek sesli orijinal nüshasında 28/4 lük “Devri Kebir” usulü ile bestelendiği görülmüştür. Ancak eseri C. Guatelli 2/4 “Nim Sofyan” usûlü doğrultusunda ele almıştır. Peşrevlerin sayısal değer olarak küçük usûller ile yazılamayacağı, var olan usûlün parçalara bölünmesi dolayısıyla darblarının yerinin değişmesi ile eserin çok seslendirilmiş biçiminde usûl unsurunun korunmadığı ve çok seslendirilmek üzere farklılaştırıldığı anlaşılmaktadır.

3.1.13.1. “Suzinak Peşrev” Analiz Örneği



2

Suzinak Peşrev

24 Y.K. B (4.HANE) 26 27 28 29

V_3^4 I V_5^6 I V_3^4 V^7 i^6 V^7 i V_2 i^6

30 31 32 33 34 35

V_3^4 i V^9 V_5^6 i N V i^6 V^7 i^6 N V

36 37 38 39 40 41

ii° i^6 i^6 V^7 i^6 V_3^4 iv I^6 V_2 i V I V

42 43 44 45 46 47

i i_4^6 V_2 i^6 V_3^4 N V^6 V^7

48 49 50 51 52 T.O.K

N V I^6 V^7 I V^7 I

3.1.14. “Et Sirto” İçerik Analizi

Eserin Adı : Et Sirto

Bestecisi : Notacı Hacı Emin Bey

Armonize : C. Guatelli

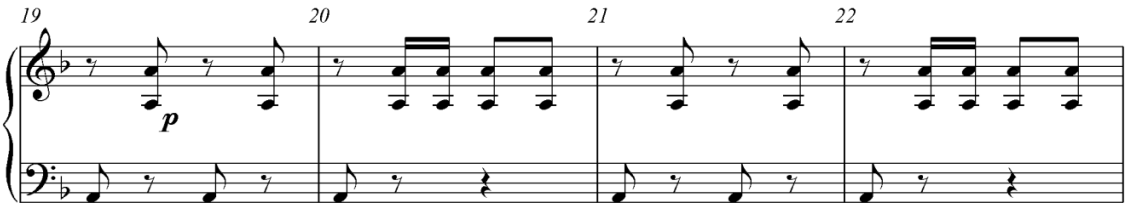
Kaynağı : Malumat Dergisi/Sayısı bilinmiyor: Kişisel Arşiv

Eser Malumat Dergisi eki olarak yayınlanmış ve günümüze kadar ulaşmış bir piyano notasıdır. Notacı Hacı Emin Efendi külliyatının 135 nolu eseridir. Ancak Malumat Dergisi’nin hangi sayısı ile birlikte basıldığı bilinmemektedir. Notacı Hacı Emin Efendi’nin külliyatında yer alan kendine ait nadir eserlerden bir tanesidir. Eserin asıl tek sesli haline ulaşılabilmiş ve notasyon anlamında çok fazla değişime tabi tutulduğu görülmüştür. Hatta asıl notasında güftenin olmadığı fakat çok seslendirilmiş nüsha üzerinde güftenin de yer aldığı görülmektedir.

Notacı Emin Efendi’nin bestelemiş olduğu eser başlığında da geçtiği gibi sirto formuna benzerlikler gösterse de geleneksel form ile kuramsal açıdan benzememektedir. Ancak eserin aslında sirto formu kendisini çok daha iyi belli etmektedir. İnceleme ışığında yapılan form şeması Tablo 27’de belirtilmiştir. Buna göre eserde sirto formunda çok görülmeyen ara bir bölümün olduğu ancak genelde ölçü sayılarında bir tutarlılık ve bölümler arasında belirginlik olduğunu söylemek mümkündür. (Şekil 88)

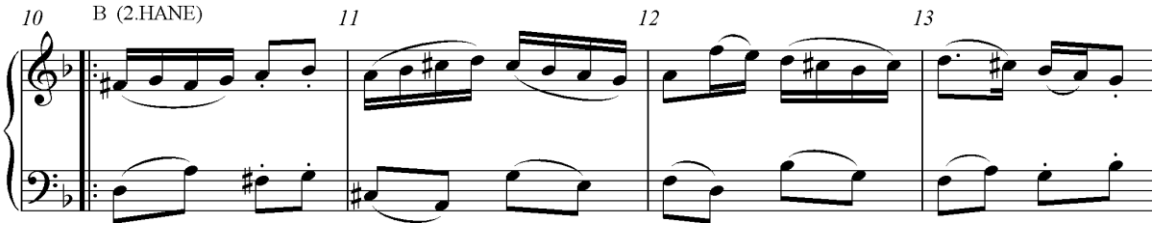
Tablo 27 Et Sirto Form Şeması

Bölüm Adı	I. Hane	II. Hane	*	III. Hane	IV. Hane
Harfsel İfade	A	B	*	C	D
Ölçü Sayısı Uzunluğu	1-9. Ölçüler	10-18. Ölçüler	19-22. Ölçüler	23-30. Ölçüler	31-39. Ölçüler



Şekil 88 Form Dışı Bölüm

Eser tonalite açısından incelendiğinde Re minör donanımının olduğu ve eserin bu ton üzerine kurgulandığı görülmektedir. Ancak eserin bazı yerlerinde bu kurgunun yerini re majöre bıraktığı görülmektedir. Bu doğrultuda, C. Guatelli'nin donanım olarak re minör tonunun donanımını makamın donanımına uymak adına tercih ettiği görülmektedir. Karşımıza çıkan re minör – re majör tonaliteleri kimi yerde istikrarlı bir ton anlayışından uzaklaşılmasına neden olmaktadır. Makamın gereği olan fa diyez sesine ulaşan melodik yapılarda re minörden re majöre geçiş pek çok yerde karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 89 Re Majör-Re Minör Kullanımı

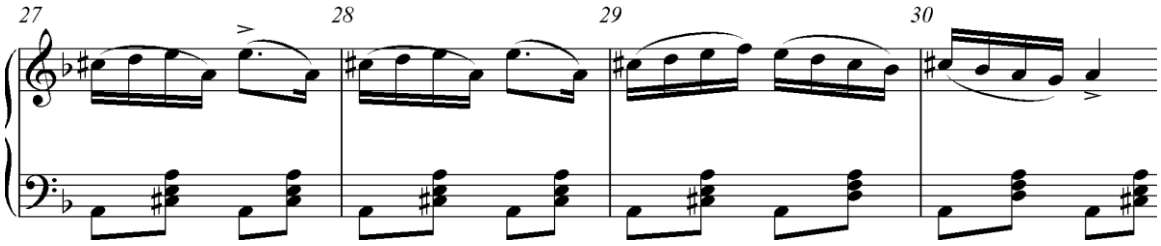
Armonileme yaklaşımı açısından eser, aslındaki tek sesli makamsal yapı çerçevesinde armonilenmiştir. Bu şekli ile C. Guatelli'nin armoni yaklaşımı açısından mantıklı bir tonalite anlayışı gütmediği makamın gerekli unsurları çerçevesinde eseri şekillendirdiği görülmektedir. Eserde hem yatay hem de dikey bir çok seslendirilmenin olduğu ve bu çokseslendirmede tonalite ile donanımın da kısmen örtüştüğü görülmüştür. Genelde "Klasik Dönem" yapıları kullanılmıştır.

Eserdeki kadans yapıları ise melodik yapı paralelinde yapılmış cümle ve bölüm sonları Hicaz makamının seyri çerçevesinde oluşturulmuştur. Tespit edilen benzerlik ve farklılıklar bağlamında kadans kavramı ile karar kavramı ilişkisi dikkate alınarak eserdeki bölüm sonlarına ait kadans yapıları Tablo 28'de gösterilmiştir. Tablo incelendiğinde Türk müziğindeki karar kavramı ile batı müziğindeki kadans kavramının bu eserde kısmen örtüştüğü görülmüştür.

Tablo 28 Et Sirto Karar/Kadans Şeması

I. Hane Sonu	II. Hane Sonu	III. Hane Sonu	IV. Hane Sonu
Dügâh Perdesinde Tam Karar	Dügâh Perdesinde Tam Karar	Dügâh Perdesinde Tam Karar	Dügâh Perdesinde Tam Karar
Yarım Kadans	Eksik Otantik Kadans	Yarım Kadans	Yarım Kadans

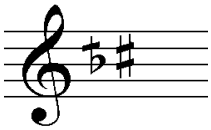
Eser eşlik açısından incelendiğinde piyanodaki sağ elin solo olarak kullanıldığı esas melodiye ek bir armoni unsuru yazılmadığı sol elin ise sağ eli eşlikleyecek nitelikte armonilendiği saptanmıştır. Bu nedenle sol eli bir eşlik gibi değerlendirmek gerekmektedir. Bu bağlamda eserde sağ el ve sol el teknikleri açısından herhangi bir yapısal tutarlılık görülmemekle birlikte genelde tek sesli örgüsel yapılar kullanmıştır. Bu yapılar genelde melodiye karşı melodi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun dışında sol el için yalın akor kullanımlarının eserin genelinde yer aldığı görülmektedir. Eşlikte belli bir kalıp mantığının güdüldüğü ve eserde kimi yerde Oom-Pah (Dum-Çak) türünün kullanıldığı görülmekle birlikte eşliğin ezgi ile ritmik ve melodik açıdan ilişkisinde ise herhangi bir bağın olmadığını söylemek mümkündür.



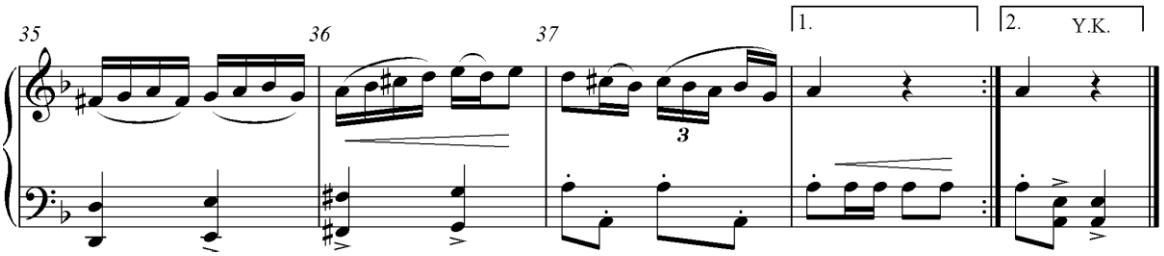
Şekil 90 Eşlikte Oom-Pah (Dum-Çak) kullanımı

Eser makamsal açıdan incelendiğinde Hicaz makamının kuramsal açıdan oluşabilmesi için gerekli olan unsurlardan hiç birinin dikkate alınmadığı görülmektedir. Eserin karar perdesinin “Dügâh” perdesi olması ve Hicaz makamının donanım bölgesinde yer alması gereken “Dik Kürdi” perdesi yerine sib (Kürdi) perdesinin yer alması ve “Nim

Hicâz” perdesine yer verilmemesi C. Guatelli tarafından re minör tonu ile ilişkilendirilmek istendiğinin ifadesidir. Söz konusu farklılıklar makamın kuramsal olarak açıklanmasına olanak vermemekle birlikte, eser icra edilerek eserin donanımı ve içerisinde yer alan değiştirici işaretler makamın algılanmasına kısmen olanak tanımaktadır. Ancak eserin donanımı ve içerisinde kullanılan değiştirici işaretler makamın oluşmasında gerekli olan donanımla örtüşmemektedir. Ayrıca eserde herhangi bir çeşni kullanılmamakla birlikte eşlikte makamsal ögeler kısmen özelliklerini korumuşlardır.



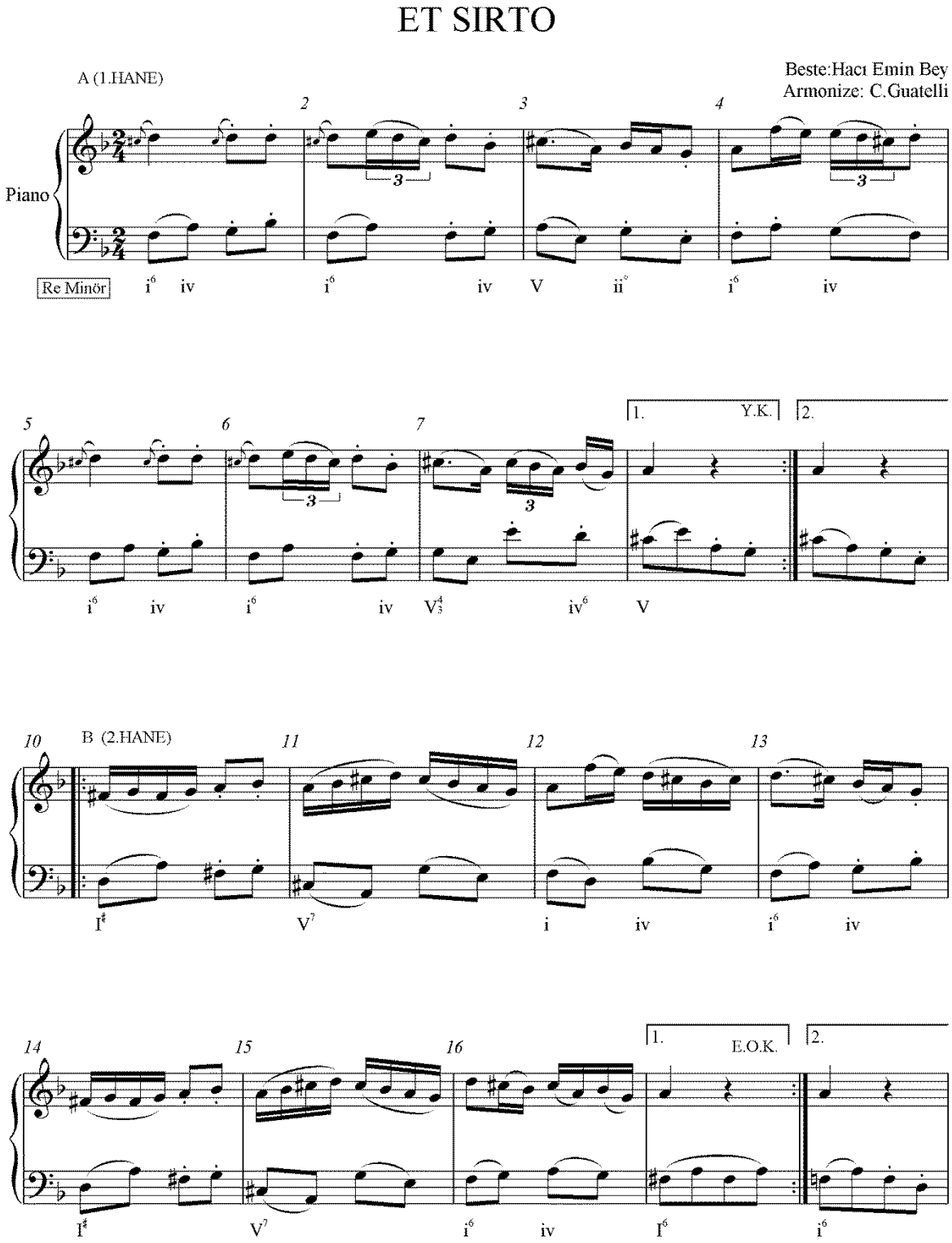
Şekil 91 Hicaz Makamı Donanımı



Şekil 92 Et Sirto İçerisinde Kullanılan Değiştirici İşaretlerin Görünümü

Sirto formundaki eserlerde sayısal değer olarak küçük usûllerin kullanılma geleneği göz önünde bulundurularak eserin çok seslendirilmiş biçiminde Nim Sofyan usûlünün genel özelliklerinin korunmuş olduğu anlaşılmaktadır.

3.1.14.1. “Et Sirto” Analiz Örneği



2

Et Sirto

19 20 21 22

p

V *p*

23 24 25 26

C (3.HANE)

f

V *f* N V

27 28 29 30

Y.K.

N V

31 32 33 34

D (4.HANE)

f

I *f* ii° I6 vii° iv V7 i6 I6

35 36 37

1. 2. Y.K.

I ii° I6 vii° I64 V 9 V

3.1.15. "Dinle Sözüm Ey Dilruba" İçerik Analizi

Eserin Adı : Dinle Sözüm Ey Dilruba

Bestecisi : Usta Yanni (Kemençeci)

Armonize : C. Guatelli

Kaynağı : Malumat Dergisi/Sayısı bilinmiyor: Kişisel Arşiv

Eser Malumat Dergisi eki olarak yayınlanmış ve günümüze kadar ulaşmış bir piyano notasıdır. Notacı Hacı Emin Efendi külliyatının 127 nolu eseridir. Ancak Malumat Dergisi'nin hangi sayısı ile birlikte basıldığı bilinmemektedir. Kaynaklar bağlamında yapılan incelemede internet ortamında pek çok kaynakta eserin III. Selim'e veya Usta Yanni'ye ait olduğuna dair pek çok farklı bilgi bulunmaktadır. Ancak hem Cüneyt Kosal arşivi bilgilerine hem de Çevik (2011)'in yaptığı bir çalışmaya dayanarak III. Selim'in bu isimde bir eserine rastlanılmamıştır. Dolayısı ile eserin kapağında yazıldığı şekli ile Usta Yanni'ye ait olduğu kabul edilmiştir.

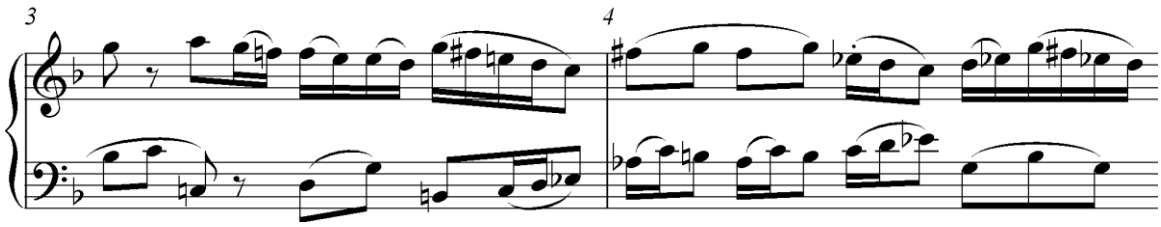
Kapağında da yazdığı üzere eser şarkı formundadır. Bu çerçevede incelenen esere ait form şeması Tablo 29'da belirtilmiştir.

Tablo 29 Dinle Sözüm Ey Dilruba Form Şeması

Bölüm Adı	Zemin	Nakarat	Aranağme
Harfsel İfade	A	B	C
Ölçü Sayısı Uzunluğu	1-7. Ölçüler	8-19. Ölçüler	20-21. Ölçüler

Eserde şarkı formu çerçevesinde bölüm sonlarının belirgin olduğu ölçü sayıları açısından ise bölümler arasında tutarsızlık olduğu görülmektedir. Eser tonalite açısından

incelendiğinde fa majör tonik çerçevesinde şekillendirilmiştir ancak diğer eserlerde de karşılaşılan problemlerden birisi olan melodik yapı çerçevesinde şekillenen çoklu tonalite mantığı bu eser içinde geçerlidir. Çünkü eserde donanım dışında değiştirici işretler vasıtası ile pek çok ton değişimi mevcut olup istikrarlı bir ton anlayışı görülmemektedir.



Şekil 93 Fa Majör-Do Minör Ton Değişimi

Armonik açıdan incelendiğinde esere yukarıda da değinildiği gibi ciddi bir armoni anlayışı güdülmemiş, melodideki her ses için yeni bir armoni türetilmeye çalışılmıştır. Zira armonileme anlayışı açısından C. Guatelli'nin yine başarısız örneklerinden birisidir. Armonileme yaklaşımı ve akor kuruluşları açısından "Klasik Dönem" özelliklerini taşıyan bu eserin çok seslendirilmesinde melodik ilerleyiş çoğunlukla belli bir tonalite çerçevesinde yürümemiş makamın seyir özellikleri doğrultusunda gelişmiştir. Bu çerçevede eserin çokseslendirmesinde çokseslendirme tekniklerinden yatay armoni tekniğinin baskın olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır.

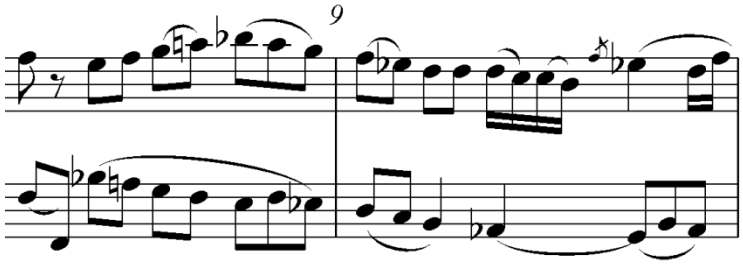
Eserdeki kadans yapıları ise melodik yapı paralelinde yapılmış cümle ve bölüm sonları Acem Aşiran makamının seyri çerçevesinde oluşturulmuştur. Tespit edilen benzerlik ve farklılıklar bağlamında kadans kavramı ile karar kavramı ilişkisi dikkate alınarak eserdeki bölüm sonlarına ait kadans yapıları Tablo 30'da gösterilmiştir. Tablo incelendiğinde Türk müziğindeki karar kavramı ile batı müziğindeki kadans kavramının bu eserde örtüşmediği görülmüştür.

Tablo 30 Dinle Sözüm Ey Dilruba Karar/Kadans Şeması

Zemin Sonu	Nakarat Sonu	Aranağme Sonu

Acem Perdesinde Asma Karar	Acem Aşiran Perdesinde Tam Karar	Acem Aşiran Perdesinde Tam Karar
Tam Otantik Kadans	*	Tam Otantik Kadans

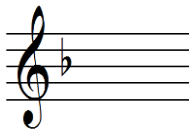
Eser eşlik açısından incelendiğinde piyanodaki sağ elin solo olarak kullanıldığı esas melodiye ek bir armoni unsuru yazılmadığı sol elin ise sağ eli eşlikleyecek nitelikte armonilendiği saptanmıştır. Bu nedenle sol eli bir eşlik gibi değerlendirmek gerekmektedir. Bu bağlamda eserde sağ el ve sol el teknikleri açısından herhangi bir yapısal tutarlılık görülmemekle birlikte genelde tek sesli örgüsel yapılar kullanmıştır. Bu yapılar genelde melodiye karşı melodi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun dışında sol el için yalın akor kullanımlarının eserin genelinde yer aldığı görülmektedir. Eşliğin ezgi ile melodik açıdan ilişkisinde ise herhangi bir bağın olmadığını söylemek mümkündür. Ancak eşlik, ritmik açıdan kimi yerde ezgi ile birlikte hareket etmektedir.



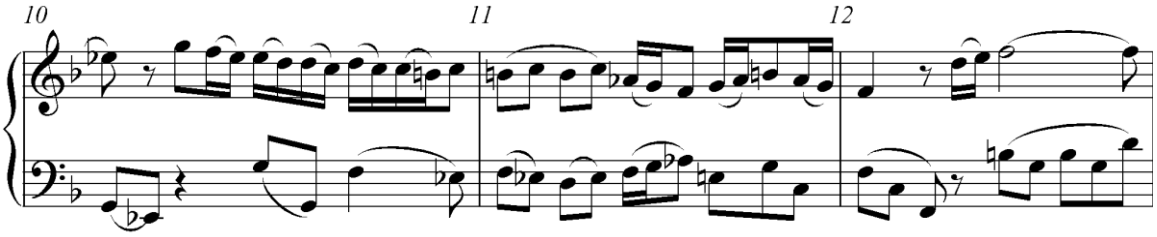
Şekil 94 Ezgi ile Eşliğin Ritmik İlişkisi

Eser makamsal açıdan incelendiğinde Acem Aşiran makamının kuramsal açıdan oluşabilmesi için gerekli olan unsurlardan hiç birinin dikkate alınmadığı görülmektedir. Eserin karar perdesinin "Acem Aşiran" perdesi olması ve Acem Aşiran makamının donanım bölgesinde yer alan "Kürdi" perdesinin yazılmış olması eserin C. Guatelli tarafından fa majör tonu ile ilişkilendirilmek istendiğinin ifadesidir. Eser içerisinde "Nim Hisar" perdesinin mib (Hisar) perdesine, "Dik Sünbüle" perdesinin lab (Sünbüle) perdesine dönüştürülmesi eserin çok seslendirilebilmesi amacı ile yapılan uyarlamalardır. Söz konusu uyarlamalar makamın kuramsal olarak açıklanmasına olanak vermemektedir. Ayrıca eser icra edilerek eserin donanımı ve içerisinde yer alan değiştirici işaretler Acem Aşiran

makamının algılanmasına kısmen olanak tanımakta olup, cümle sonlarında yapılan "Acem Aşiran" perdesi üzerindeki Çargâhlı kalışlar ile eserin makamı Acem Aşiran olarak belirlenmiştir. Ayrıca eserin donanımı ile makamın donanımı birbiri ile örtüşmektedir Eşlik açısından ise makamsal ögelerin korunduğu söylenemez.

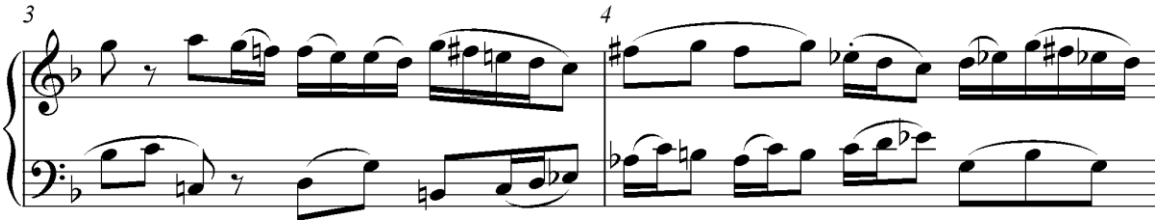


Şekil 95 Acem Aşiran Makamı Donanımı

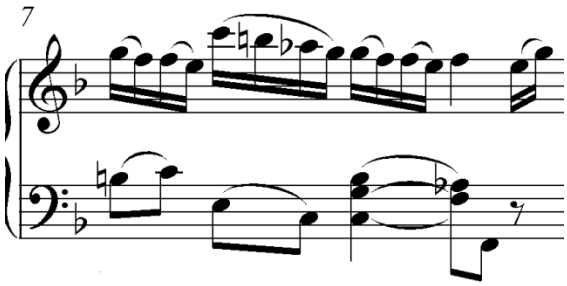


Şekil 96 Dinle Sözüm Ey Dilruba İçerisindeki Değiştirici İşaretlerin Görünümü

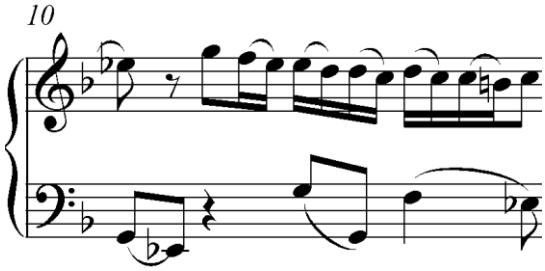
Eserin tek sesli asıl hali incelendiğinde eserin; 3-4. ölçülerde Çargâh perdesi üzerinde Nikriz beşlisi, 7. ölçüde Gerdaniye perdesi üzerinde Buselik dörtlüsü, 8-9. ölçülerde Nevâ perdesi üzerinde Kürdi dörtlüsü, 10. ölçüde Çargâh perdesi üzerinde Buselik dörtlüsü, 11. ölçüde Acem Aşiran perdesi üzerinde Buselik dörtlüsü çeşnileri kullanılmıştır. Çeşniler ve ton değişimleri açısından güzel bir örnek teşkil eden bu eserde çeşnilerde tonalite değişimleri meydana gelmiştir.



Şekil 97 Çeşnide Fa Majör-Do Minör Değişimi



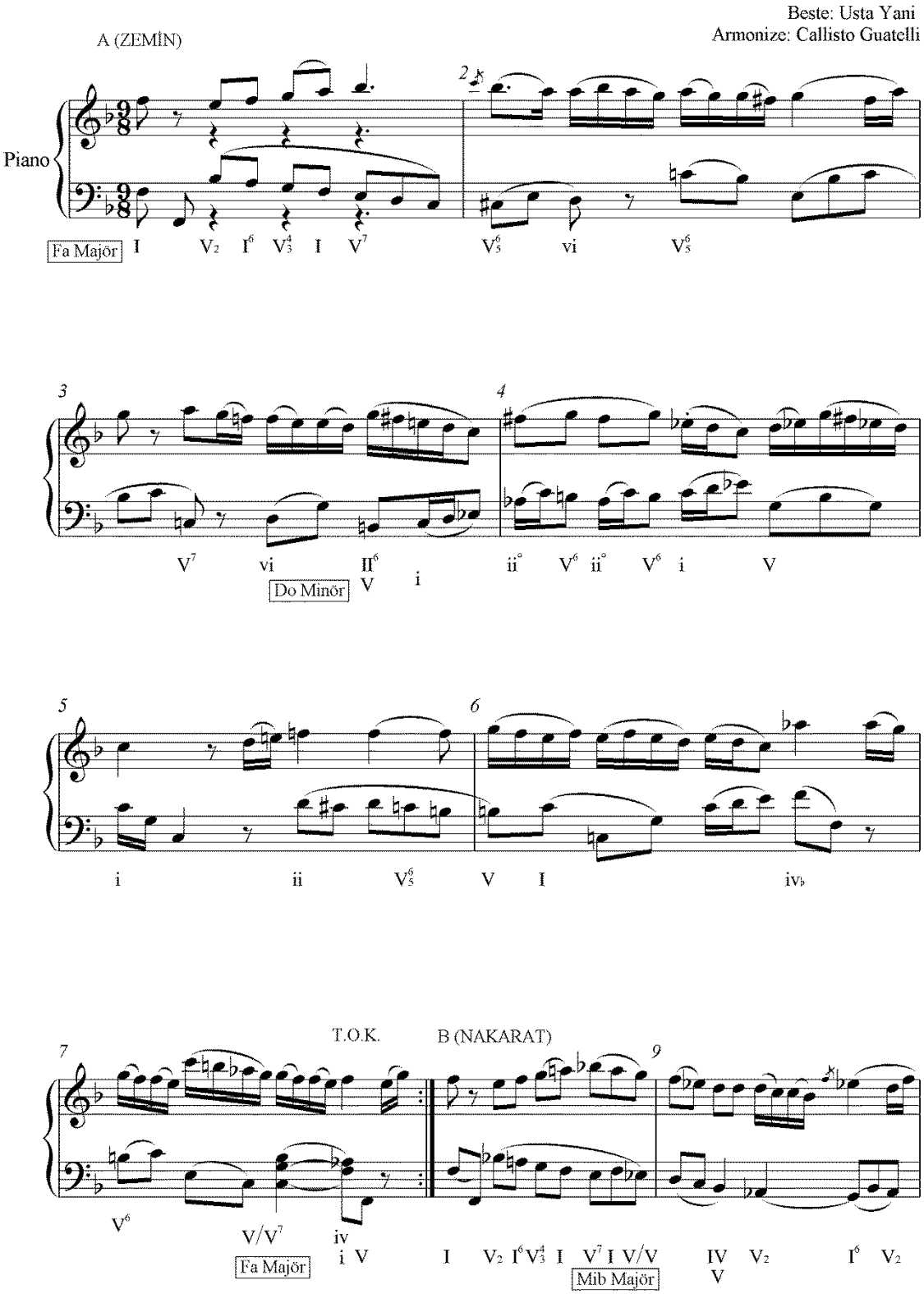
Şekil 98 Çeşnide Do Minör Fa Majör Değişimi



Şekil 99 Çeşnide Mib Majör- Do Minör Değişimi

Şarkı formundaki eserlerde sayısal değer olarak küçük usûllerin kullanılma geleneği göz önünde bulundurularak Acem Aşiran Şarkı'nın çok seslendirilmiş biçiminde Aksak usûlünün bölünerek kullanılması genel özelliklerinin kısmen korunmuş olduğunu ifade etmektedir.

3.1.15.1. “Dinle Sözüm Ey Dilruba” Analiz Örneği



2

Dinle Sözüm Ey Dilruba

10 11 12

Do Minör I i⁶ i⁶₅ V⁷ V₂ i⁶ V₂ i⁶ V⁴₃ i⁶ iv V⁶₅ V iv V⁷

13 14 15

I V⁷ Fa Majör I V vi V IV VII

16 17 18

I⁶₅ ♭ V⁷ i V⁷ i i V vii°⁷ V

19 C (ARA NAĞME)

I V⁶₅ V⁷ vi V/V V V♭

21 1. 2. T.O.K.

D.C.

IV⁶ V⁶₅ V⁷ I V⁷ I

3.1.16. "Sabâ Peşrev" İçerik Analizi

Eserin Adı : Sabâ Peşrev

Bestecisi : Dede Efendi[32]

Armonize : C. Guatelli

Kaynağı : El yazması Contre Basso adlı defter: Armoni Mızıkası Arşivi

Eser Armoni Mızıkası Arşivi'nde yer aldığı hali ile C. Guatelli'nin kendi el yazısı ile kaleme aldığı bir notaya sahiptir. Düzgün okunabilen ve bölüm bölüm sayfalandırılmış bir şekilde yazılmıştır. Notada herhangi bir nüans ve hız terimi olmamakla birlikte bestecisinin belirlenememiş olması tek sesli asıl nota ile çok seslendirilmiş nota arasında ne tür bir değişikliğe gidildiği saptanamamıştır.

Eser başlığından da anlaşılacağı üzere peşrev formundadır. Eserin form şeması Tablo 31'de belirtilmiştir.

Tablo 31 Sabâ Peşrev Form Şeması

Bölüm Adı	I. Hane	Teslim	II. Hane	Teslim	III. Hane	Teslim	IV. Hane	Teslim
Harfsel İfade	A	B	C	B	D	B	E	B
Ölçü Sayısı Uzunluğu	1-10. Ölçüler	11-24. Ölçüler	25-34. Ölçüler	35-48. Ölçüler	49-58. Ölçüler	59-72. Ölçüler	73-82. Ölçüler	83-96. Ölçüler

[32] Eser üzerindeki notta sadece Dede Efendi ibaresi geçmekle birlikte yapılan araştırmada eserin hangi Dede Efendi tarafından bestelendiğine dair bilgi edinilememiştir.

Form şeması incelendiğinde eserde bölümlerin oldukça belirgin olduğu ölçü sayısı açısından da kısmen bir tutarlılık olduğu görülmektedir.

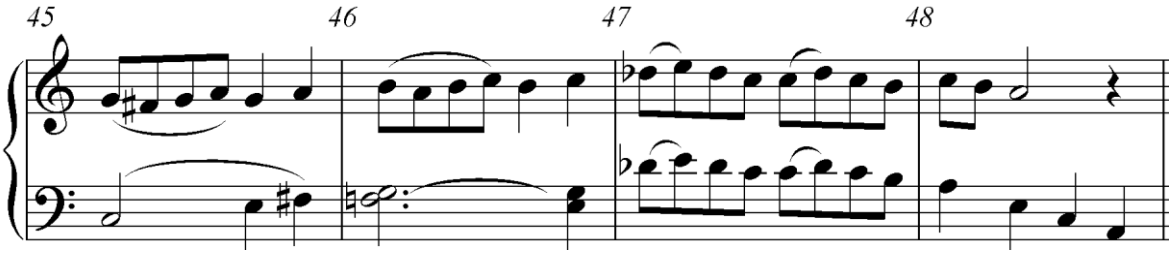
Tonalite açısından incelendiğinde ise eserin donanımında herhangi bir değiştirici işaret olmadığı ve eserin la minör kurgusuna daha yakın olduğu görülmüştür. Ancak eserin geneline bakıldığında çok fazla ton değişimi olduğu ve yer yer donanımsal olarak da uygun olan do majör tonikle ilişkilendirilebileceği görülmüştür. Tonalite belirlenirken Sabâ makamı dizileri düşünüldüğü ve tonalite elde etme kaygısı güdülmediği anlaşılmıştır. Bu anlamda eserin başında kullanılan donanım ile eser içerisinde kullanılan tonalitenin kısmen uyumlu olduğu sonucuna varılabilmektedir.

Armonileme yaklaşımı açısından eser makamın oluşması için gerekli olan unsurlar çerçevesinde seyretmiştir. Armonileme yaklaşımı ve akor kuruluşları açısından "Klasik Dönem" özelliklerini taşıyan bu eserin çok seslendirilmesinde melodik ilerleyiş çoğunlukla belli bir tonalite çerçevesinde yürümemiş makamın seyir özellikleri doğrultusunda gelişmiştir. Bu çerçevede eserin çokseslendirmesinde çokseslendirme tekniklerinden dikey armoni tekniğinin baskın olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kadanslar açısından değerlendirildiğinde ise eserdeki bölüm sonu kadanslarının kısmen belirgin olduğu görülebilmektedir. Var olan tonal yapıya kısmen uygun hazırlanmış kadans yapıları olup bu kadanslar ile makamsal karar durakları arasındaki ilişki Tablo 32'de belirtilmiştir.

Tablo 32 Sabâ Peşrev Karar/Kadans Şeması

I. Hane Sonu	Teslim Sonu	II. Hane Sonu	Teslim Sonu	III. Hane Sonu	Teslim Sonu	IV. Hane Sonu	Teslim Sonu
Çargâh (Güçlü) Perdesinde Yarım Karar	Dügâh Perdesinde Tam Karar	Çargâh (Güçlü) Perdesinde Yarım Karar	Dügâh Perdesinde Tam Karar	Dügâh Perdesinde Tam Karar	Dügâh Perdesinde Tam Karar	Dügâh Perdesinde Tam Karar	Dügâh Perdesinde Tam Karar
Tam Otantik Kadans	*	Tam Otantik Kadans	*	Plagal Kadans	*	Tam Otantik Kadans	*

Kadans yapıları incelendiğinde Türk müziğindeki karar kavramı ve batı müziğindeki kadans kavramının bu eserde örtüşmediği görülmektedir. Ayrıca Teslim bölümü sonundaki ton dışı eğilim ve ünison kullanımlar akor yapısını bozmuş ve kadans kurulmasına olanak vermemiştir.(Şekil 100)



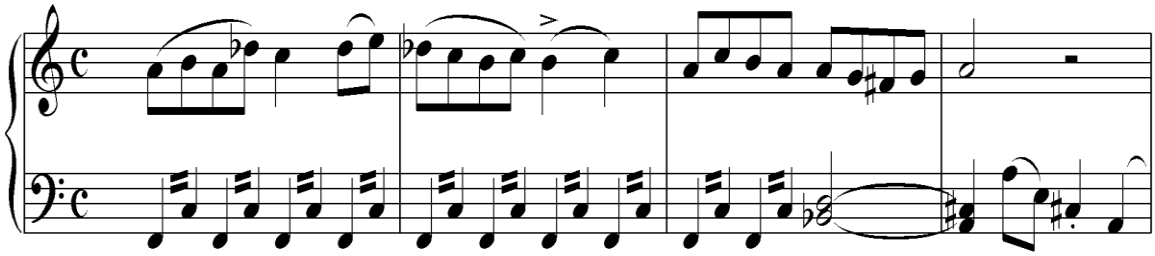
Şekil 100 Teslim Sonu Tonalitenin Görünümü

Eser eşlik açısından incelendiğinde piyanodaki sağ elin solo olarak kullanıldığı esas melodiye ek bir armoni unsuru yazılmadığı sol elin ise sağ eli eşlikleyecek nitelikte armonilendiği saptanmıştır. Bu nedenle sol eli bir eşlik gibi değerlendirmek gerekmektedir. Bu bağlamda eserde sağ el ve sol el teknikleri açısından herhangi bir yapısal tutarlılık görülmemekle birlikte genelde tek sesli örgüsel yapılar kullanmıştır. Bu yapılar genelde melodiye karşı melodi veya ünison işlemeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun dışında sol el için yalın akor kullanımlarının eserin genelinde yer aldığı görülmektedir. Eserde yer alan eşlik, ezgi ile ritim ve melodi açısından karşılaştırıldığında benzerlik ve bağın bulunmadığı tespit edilmiştir.

Eser makamsal açıdan incelendiğinde Sabâ makamının kuramsal açıdan oluşabilmesi için gerekli olan unsurlardan hiç birinin dikkate alınmadığı görülmektedir. Eserin karar perdesinin "Dügâh" perdesi olması ve Sabâ makamının donanım bölgesinde yer alması gereken "Segâh" ve "Hicâz" perdeleri yerine hiçbir işaretin yazılmamış olması eserin C. Guatelli tarafından la minör tonu ile ilişkilendirilmek istendiğinin ifadesidir. Ancak Sabâ makamına ait değiştirici işaretlerin eserin içerisinde kullanıldığı görülmektedir. Kullan değiştirici işaretlerden "Hicâz" perdesinin reb (Nim Hicâz) perdesine dönüştürülmesi ve Segâh perdesine yer verilmemesi eserin çok seslendirilebilmesi amacı ile yapılan uyarlamalardır. Söz konusu uyarlamalar makamın kuramsal olarak açıklanmasına olanak vermemekle birlikte, eser icra edilerek eserin donanımı ve içerisinde

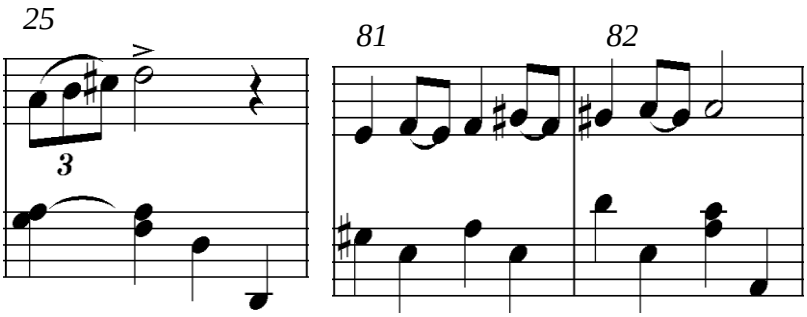
yer alan değiştirici işaretler Sabâ makamının algılanmasına kısmen olanak tanımaktadır. Eşlik açısından ise makamsal özelliklerin hiç dikkate alınmadığını söylemek mümkündür.

Şekil 101 Sabâ Makamı Donanımı



Şekil 102 Sabâ Peşrev İçerisinde Kullanılan Değiştirici İşaretler

Eserin tek sesli asıl hali incelendiğinde eserde; 25. Ölçüsünde Dügâh perdesi üzerinde Rast dörtlüsü, 74-75 ile 81-82. Ölçülerde Hüseyni Aşiran perdesi üzerinde Hicaz dörtlüsü çeşnilerini yer almaktadır. Eserde yapılan bu çeşniler ile tonalite değişimleri arasında herhangi bir bağ görülmemiştir.

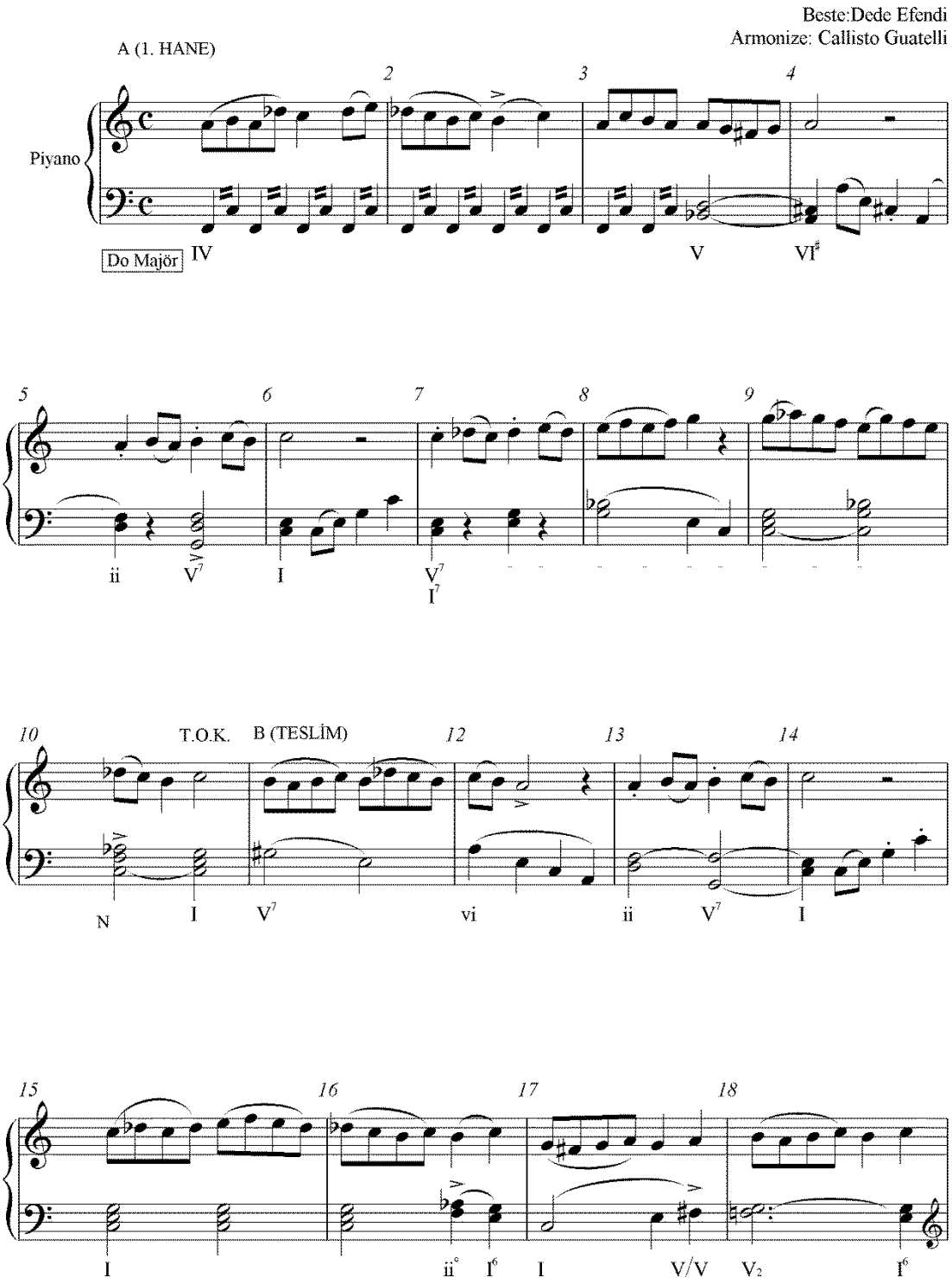


Şekil 103 Çeşni Armonilemeleri

Eserin C. Guatelli tarafından 4/4 “sofyan” usûlü doğrultusunda ele alındığı görülmektedir. Peşrevlerin sayısal değer olarak küçük usûller ile yazılamayacağı, var olan

usûlün parçalara bölünmesi dolayısıyla darblarının yerinin değişmesi ile eserin çok seslendirilmiş biçiminde usûl unsurunun korunmadığı ve çok seslendirilmek üzere farklılaştırıldığı anlaşılmaktadır.

3.1.16.1. “Saba Peşrev” Analiz Örneği



2

Saba Peşrev

19 20 21 22

N6 I6 III♯ IV III♯ I V/V V2 I6

Mi Majör V I

23 24 C (2. HANE) 26

N6 I6 vi V72 ii III♯ VI♯

27 28 29 30

V7 vi ii V I

31 32 33 34 T.O.K.

N6 I N6 I V2 I6 V7 I

35 B (TESLİM) 36 37 38 39

V7 vi ii V7 I I

40 41 42 43 44

ii° I6 I V/V V2 I6 N6 I6 III♯ IV III♯
V I

Mi Majör

45 46 47 48

D (3. HANE)

I V/V V2 I6 N6 I6 vi I

50 51 52 53 54

V° IV6 V65 IV V43 65 I vii°
I

Fa Majör

55 56 57 58

P.K.

V65 I N6 I
I

59 60 61 62 63

B (TESLİM)

V7 vi ii V7 I I

4

Saba Peşrev

64 65 66 67 68

ii° I6 I V/V V2 I6 N6 I6 III♯ IV III♯

Mi Majör

V I

69 70 71 72 E (4. HANE)

I V/V V2 I6 N6 I6 vi i

La Minör

74 75 76 77 78

iv V i V i N6/4 i

79 80 81 82 B (TESLİM)

i V7 i V7

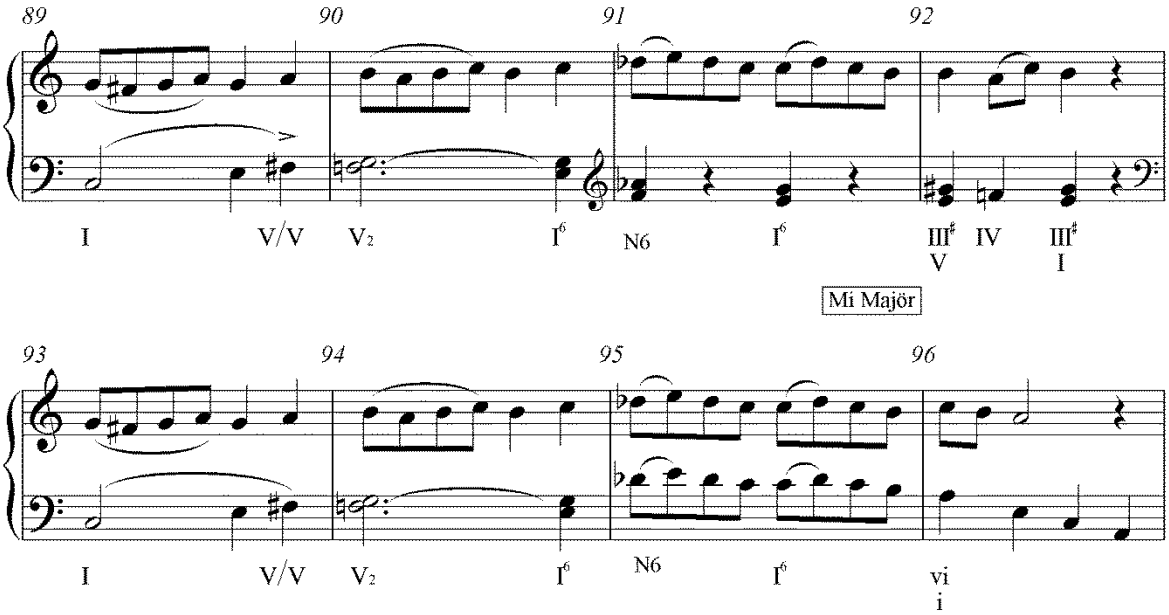
vi

84 85 86 87 88

vi ii V7 I I ii° I6

5

Saba Peşrev



3.1.17. "Çargâh Peşrev" İçerik Analizi

Eserin Adı : Çargâh Peşrev

Bestecisi : Dede Efendi[33]

Armonize : C. Guatelli

Kaynağı : El yazması Contre Basso adlı defter: Armoni Mızıkası Arşivi

Eser Armoni Mızıkası Arşivi'nde yer aldığı hali ile C. Guatelli'nin kendi el yazısı ile kaleme aldığı bir notaya sahiptir. Düzgün ve okunaklı bir şekilde yazılmıştır. Notada herhangi bir nüans ve hız terimi olmamakla birlikte bestecisinin belirlenememiş olması tek sesli asıl nota ile çok seslendirilmiş nota arasında ne tür bir değişikliğe gidildiği saptanamamıştır.

Eser başlığından da anlaşılacağı üzere peşrev formundadır. Eserin form şeması Tablo 33'de belirtilmiştir.

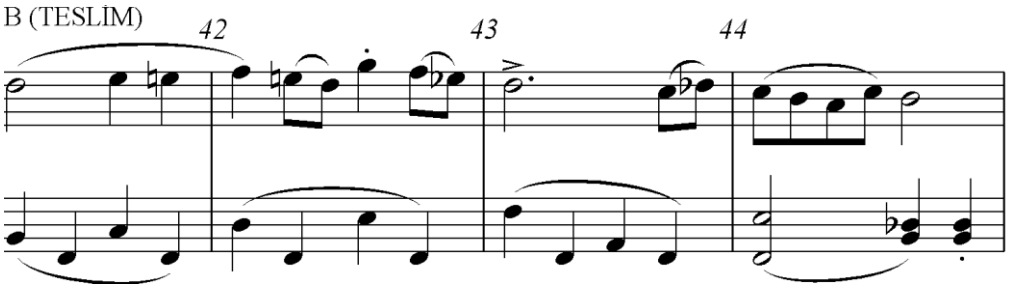
Tablo 33 Çargâh Peşrev İçerik Analizi

Bölüm Adı	I. Hane	Teslim	II. Hane	Teslim	III. Hane	Teslim	IV. Hane	Teslim
Harfsel İfade	A	B	C	B	D	B	E	B
Ölçü Sayısı Uzunluğu	1-16. Ölçüler	17-24. Ölçüler	25-40. Ölçüler	41-48. Ölçüler	49-64. Ölçüler	65-72. Ölçüler	73-88. Ölçüler	89-96. Ölçüler

Form şeması incelendiğinde eserde bölümlerin oldukça belirgin olduğu ölçü sayısı açısından da kısmen bir tutarlılık olduğu görülmektedir.

[33] Eser üzerindeki notta sadece Dede Efendi ibaresi geçmekle birlikte yapılan araştırmada eserin hangi Dede Efendi tarafından bestelendiğine dair bilgi edinilememiştir.

Eser tonalite açısından incelendiğinde başındaki donanımlar neticesinde sib majör tonik çerçevesinde yazıldığı anlaşılmaktadır. Eser tonalite de tutarlılık açısından diğer eserlere göre daha anlamlı kurgulanmıştır. Çünkü eserdeki Çargâh makamı (göçürülme) neticesinde sib majör tonuna uyumlu hale gelmiştir. Ayrıca tek sesli asıl halinde de makam çerçevesinde ilerleyiş de tonaliteye uygundur. Bu anlamda eserin donanımı ve içerisindeki tonalitenin de birbiri ile uyumlu olduğu görülmektedir. Ancak özellikle Teslim bölümündeki re bemol sesi neticesindeki sib minör armonilemesi tonalite açısından bu uyumun dışında tutulmaktadır. (Şekil 104)



Şekil 104 Sib Minör Armonilemesi

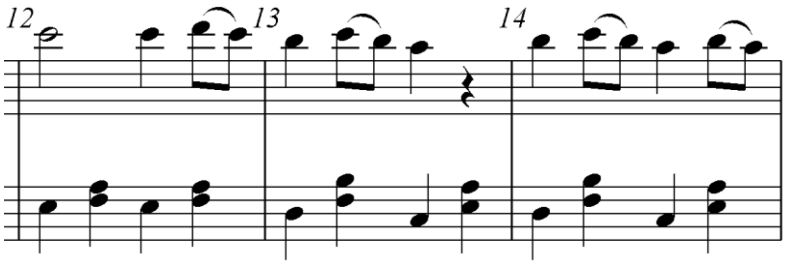
Armonileme yaklaşımı açısından tonalitenin çok fazla değişmeyişi nedeniyle eserde mantıklı akor bağlanışları görülmektedir. Ayrıca kadans hazırlıklarının mantıklı yapıldığı bu eserde "Klasik Dönem" armoni anlayışı güdülmüş, makam seyri çerçevesinde yapılan armonileme mantığı yine değişmemiş melodiye bağımlı bir armonik ilerleyiş sergilenmiştir. Bu anlamda armonileme anlayışının makamın gerekli unsurları çerçevesinde şekillendiği, dikey bir yazım dili kullanıldığı söylenebilmektedir. Kadanslar açısından değerlendirildiğinde ise eserdeki bölüm sonu kadanslarının belirgin olduğu görülebilmektedir. Var olan tonal yapıya uygun hazırlanmış kadans yapıları olup bu kadanslar ile makamsal karar durakları arasındaki ilişki Tablo 34'de belirtilmiştir.

Tablo 34 Çargâh Peşrev Karar/Kadans Şeması

I. Hane Sonu	Teslim Sonu	II. Hane Sonu	Teslim Sonu	III. Hane Sonu	Teslim Sonu	IV. Hane Sonu	Teslim Sonu
Acem (Güçlü) Perdesinde Yarım Karar	Kürdi Perdesinde Tam Karar	Acem (Güçlü) Perdesinde Yarım Karar	Kürdi Perdesinde Tam Karar	Acem (Güçlü) Perdesinde Yarım Karar	Kürdi Perdesinde Tam Karar	Dügâh Perdesinde Tam Karar	Acem Aşiran Perdesinde Yarım Karar
Yarım Kadans	Tam Otantik Kadans	Yarım Kadans	Tam Otantik Kadans	Yarım Kadans	Tam Otantik Kadans	Yarım Kadans	Tam Otantik Kadans

Tablo 34 incelendiğinde Türk müziğindeki karar kavramı ile batı müziğindeki kadans kavramının bu eserde tamamen örtüştüğü görülmektedir.

Eser eşlik açısından incelendiğinde piyano yazısındaki sağ elin solo olarak kullanıldığı esas melodiye ek bir armoni unsuru yazılmadığı sol elin ise sağ eli eşlikleyecek nitelikte armonilendiği saptanmıştır. Bu nedenle sol eli bir eşlik gibi değerlendirmek gerekmektedir. Bu bağlamda eserin genelinde eşlik açısından kısmen belirli bir kalıbın olduğu görülmektedir. Eşlik içerisinde tür açısından Oom-Pah (Dum-Çak) yapısının kullanıldığı görülmektedir. Eşliğin ezgi ile ritmik açıdan kısmen bağımlı olduğu ve melodik açıdan ilişkisinde ise herhangi bir bağın olmadığını söylemek mümkündür. Diğer eserlerde sıkça rastladığımız ünison kullanımlar ise bu eserde oldukça az görülmektedir.

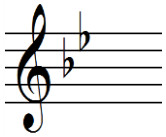


Şekil 105 Eşlikte Oom-Pah (Dum-Çak) Kullanımı

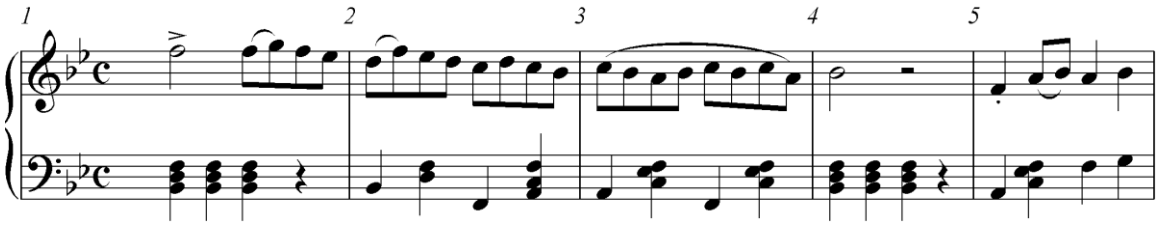
Eser makamsal açıdan incelendiğinde Çargâh makamının kuramsal açıdan oluşabilmesi için gerekli olan unsurların kısmen dikkate alındığı görülmektedir. Eser bir tanini aralığı (tam ses) peste göçürülerek yazılmıştır. Bu doğrultuda eserin karar perdesinin

“Kürdi” perdesi olması ve dolayısıyla Çargâh makamının donanım bölgesinde yer alması gereken “Kürdi” ve “Nim Hisar” perdelerine yer verilmesi eserin C. Guatelli tarafından sib majör tonu ile ilişkilendirilmek istendiğinin ifadesidir. Eser içerisinde kullan değiştirici işaretlerden “Hicâz” perdesinin reb (Nim Hicâz) perdesine, “Nim Şehnaz” perdesinin “Şehnaz” perdesine dönüştürülmesi ve Segâh perdesine yer verilmemesi eserin çok seslendirilebilmesi amacı ile yapılan uyarlamalardır. Söz konusu uyarlamalar makamın kuramsal olarak açıklanmasına kısmen olanak vermekle birlikte, eser icra edilerek eserin donanımı ve içerisinde yer alan değiştirici işaretler Çargâh makamının algılanmasına olanak tanımaktadır.

Şekil 106 Çargâh Makamı Donanımı



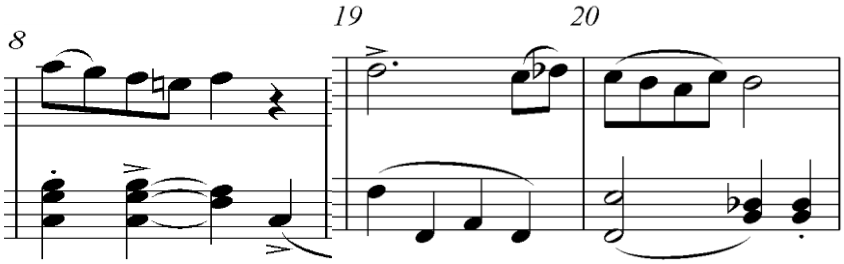
Şekil 107 Kürdi Kararlı Çargâh Makamı Donanımı



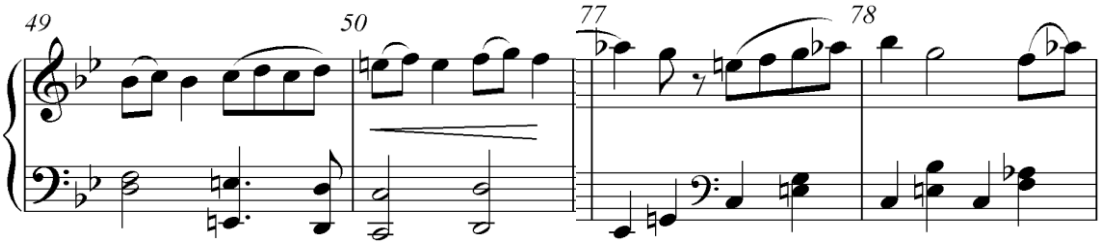
Şekil 108 Çargâh Peşrev İçerisinde Kullanılan Değiştirici İşaretler

Eserin tek sesli asıl hali incelendiğinde eserde; 8. ölçüde Hüseyni perdesi üzerinde Kürdi dörtlüsü, 20-35. ölçülerde yerinde Sabâ dörtlüsü, 49-50. ölçülerde yerinde Çargâh dörtlüsü, 59. ölçüde Nevâ perdesi üzerinde Buselik dörtlüsü, 77. ölçüde Acem perdesi

üzerinde Buselik dörtlüsü çeşnileri kullanılmıştır. 20, 35, 77 ve 78. ölçüler de yapılan çeşnilerin ton değişimlerine neden olmaları çeşni ile ton değişimi arasındaki bağa güzel örneklerdir.



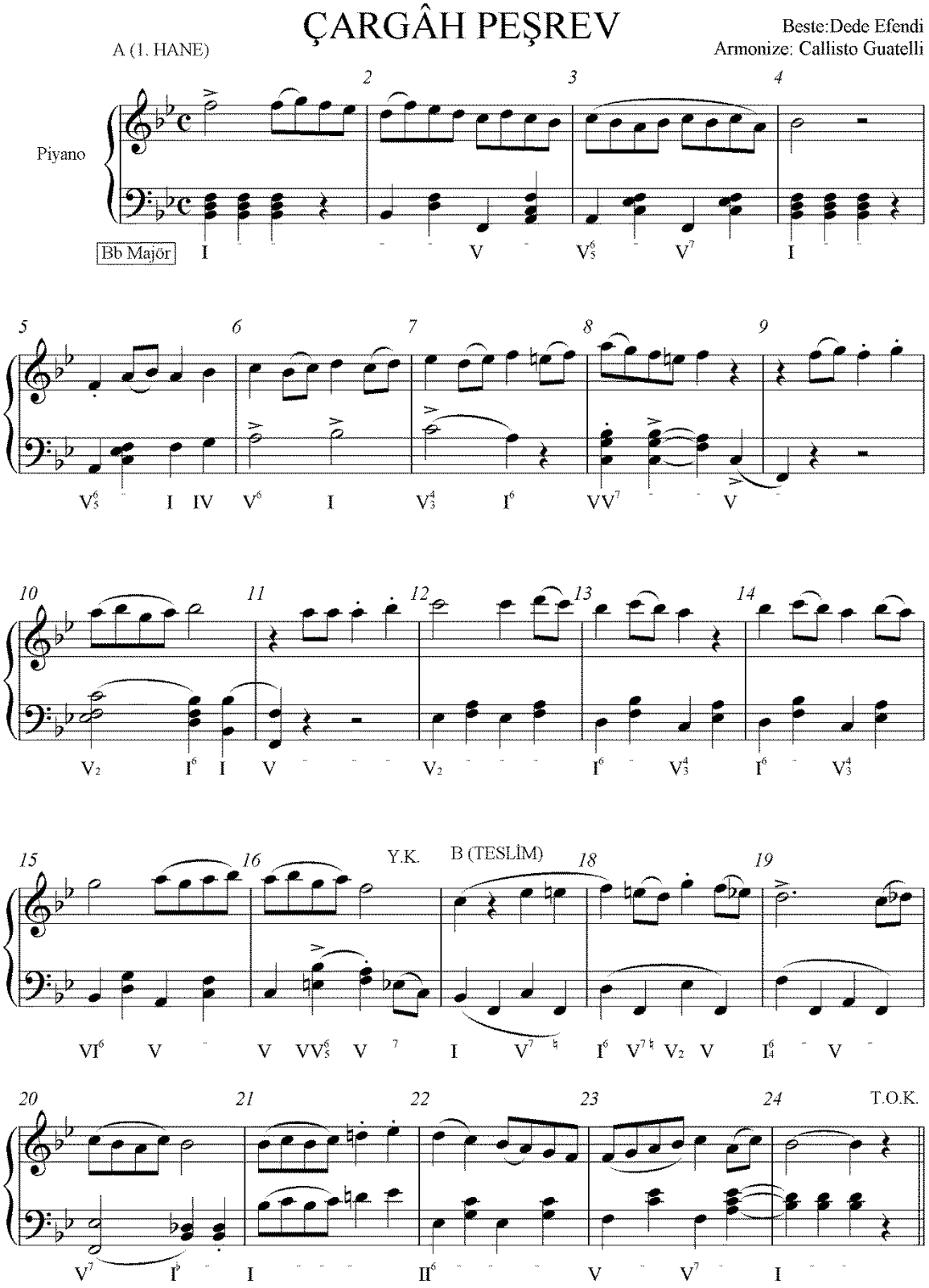
Şekil 109 Çargâh Peşrev 8, 19 ve 20. Ölçülerde Çeşni Armonilemeleri



Şekil 110 Çargâh Peşrev 49-50 ve 77-78. Ölçülerde Çeşni Armonilemeleri

Eserin C. Guatelli tarafından 4/4 “sofyan” usûlü doğrultusunda ele alındığı görülmektedir. Peşrevlerin sayısal değer olarak küçük usûller ile yazılamayacağı, var olan usûlün parçalara bölünmesi dolayısıyla darblarının yerinin değişmesi ile eserin çok seslendirilmiş biçiminde usûl unsurunun korunmadığı ve çok seslendirilmek üzere farklılaştırıldığı anlaşılmaktadır.

3.1.17.1. “Çargâh Peşrev” Analiz Örneği



2

Çargâh Peşrev

C (2. HANE)

26 27 28 29

II6 V2 I6 V I I V2 IV

Fa Majör I6♭4

30 31 32 33 34

I6 4 V2 i V i V i6♭4 V

Fa Minör

35 36 37 38 39

V7 V I I6 V7

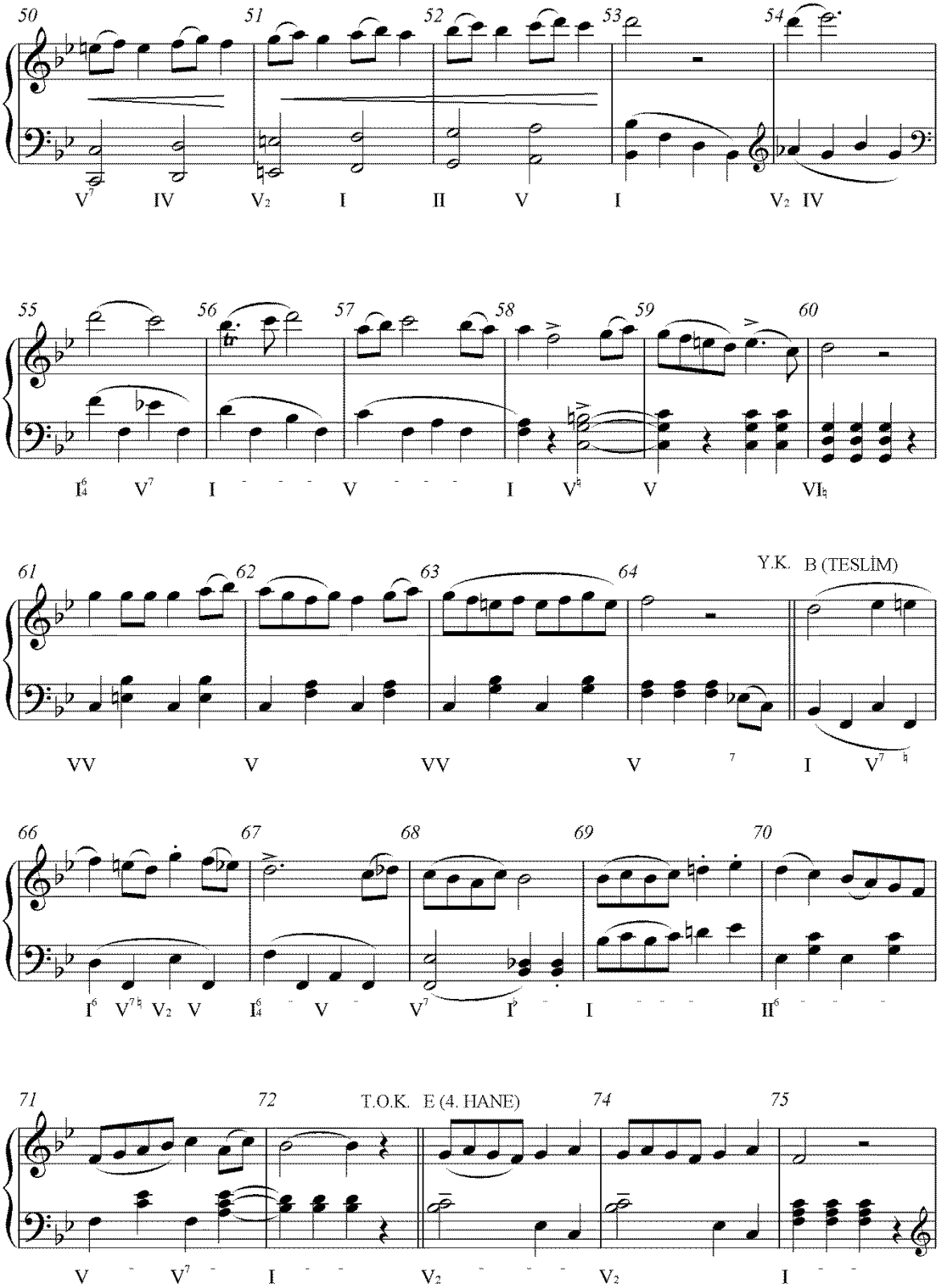
40 Y.K. B (TESLİM) 42 43 44

I Bb Majör V7 I V7 I6 V7 V2 V I6 4 V V7 I

45 46 47 48 T.O.K. D (3. HANE)

I II6 V V7 I I V6 5

Çargâh Peşrev



4

Çargâh Peşrev

76 77 78 79 80

V i V6 V V7 I64 V7 VV V2 I V

81 82 83 84 85

II6 I6 V7 I V2 V

Bb Majör

86 87 88 Y.K. B (TESLİM) 90

I V2 I64 I6 II6 V I V7♮ I6 V7♮ V2 V

91 92 93

I64 V V7 I♭ I

94 95 96 T.O.K.

II6 V V7 I

3.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 35 "Eserin Formu Nedir" Sorusuna İlişkin Dağılım

	n	%
Şarkı	10	58.82
Peşrev	5	29.41
Sirto	1	5.88
Diğer	1	5.88
Toplam	**17**	**100.00**

Tablo 35 incelendiğinde, analiz edilen eserlerin %58.82'si "Şarkı", %29,41'i Peşrev, %5,88'i "Sirto" olduğu görülmektedir. "Diğer" seçeneği Türk müziğinde var olan formlardan hiçbirine benzerlik göstermeyen bir form olup "Saz Eseri" olarak değerlendiriliştir.

Buna göre, C. Guatelli'nin çokseslendirme için Türk müziği formlarından büyük çoğunlukla şarkı formunu tercih ettiği görülmektedir.

Tablo 36 "Bölümler Arasında Ölçü Sayısı Açısından Tutarlılık Var Mıdır?" Sorusuna İlişkin Dağılım

	n	%
Tamamen	10	58.82
Kısmen	4	23.53
Hiç	3	17.65
Toplam	**17**	**100.00**

Tablo 36 incelendiğinde, analiz edilen eserlerin %58.82'sinde tamamen, %23.53'ünde kısmen tutarlı olduğu, %17,65'inde hiç tutarlı olmadığı görülmektedir.

Buna göre, C. Guatelli'nin çok seslendirmiş olduğu eserlerin büyük çoğunluğunda bölümler arasında ölçü sayısı açısından tutarlılık olduğu görülmektedir.

Bu bulgu, C. Guatelli'nin çokseslendirmek amacı ile seçmiş olduğu eserlerde belirleyici bir özellik olarak "bölümler arasında ölçü sayısı açısından tutarlılığın olup olmadığını dikkate aldığı" şeklinde ortaya çıkmaktadır.

Tablo 37 "Bölümler Arasında Belirginlik Var Mıdır?" Sorusuna İlişkin Dağılım

	n	**%**
Tamamen	16	94.12
Kısmen	1	5.88
Hiç	0	0.00
Toplam	**17**	**100.00**

Tablo 37 incelendiğinde, analiz edilen eserlerin %94,12'sinde tamamen, %5,88'inde kısmen belirginlik olduğu görülmektedir.

Buna göre, C. Guatelli'nin çok seslendirmiş olduğu eserlerin tamamına yakınının bölümleri arasında belirginlik olduğu görülmektedir. Bölümler arasındaki belirginlik, bölümler arasında yapılan çokseslendirme yaklaşımı farklılıklarının daha iyi anlaşılmasını sağlamaktadır.

Bu bulgu, C. Guatelli'nin çokseslendirmek amacı ile seçmiş olduğu eserlerde belirleyici bir özellik olarak "bölümler arasında belirginlik olup olmadığını dikkate aldığı" şeklinde ortaya çıkmaktadır.

Tablo 38 "Eserin Tonu Nedir?" Sorusuna İlişkin Dağılım

	n	%
Do Minör	1	5.88
Re Minör	2	11.76
Fa Majör	3	17.65
Sol Majör	6	35.29
La Minör	4	23.53
Sib Majör	1	5.88
Toplam	**17**	**100.00**

Tablo 38 incelendiğinde, analiz edilen eserlerin %35,29'u Sol Majör, %23,53'ü La Minör, %17,65'i Fa Majör, %11,76'sı Re Minör, %5,88'i Do Minör ve Sib Majör tonunda olduğu görülmektedir.

Buna göre, C. Guatelli'nin Türk müziği eserlerini çoğunlukla majör tonalitelerde çok seslendirmiş olduğu görülmektedir. Bununla birlikte seçmiş olduğu eserlerin makamlarının çoğunlukla majör tonaliteler ile çok seslendirilmeye uygun olduğu anlaşılmaktadır.

Tablo 39 "Eserde Ton Değişikliği Yapılmış Mıdır?" Sorusuna İlişkin Dağılım

	n	%
Evet	13	76.47
Hayır	4	23.53
Toplam	**17**	**100.00**

Tablo 39 incelendiğinde, analiz edilen eserlerin %76,47'sinde ton değişikliğinin yapıldığı, %23,53'ünde ton değişikliğinin yapılmadığı görülmektedir.

Buna göre, C. Guatelli'nin Türk müziği eserlerini çok seslendirirken büyük çoğunlukla ton değişikliği yaptığı görülmektedir.

Tablo 40 "Eserin Donanımı Var Olan Tonal Yapı İle Uyumlu Mudur?" Sorusuna İlişkin Dağılım

	n	%
Tamamen	6	35.29
Kısmen	9	52.94
Hiç	2	11.76
Toplam	**17**	**100.00**

Tablo 40 incelendiğinde, analiz edilen eserlerin %52,94'ünün kısmen, %35,29'unun tamamen uyumlu olduğu, %11,76'sının hiç uyumlu olmadığı görülmektedir.

Buna göre, C. Guatelli'nin Türk müziği eserlerini çok seslendirirken donanım doğrultusunda tespit edilen asıl tonaliteden çoğunlukla uzaklaşarak eserlerin içerisinde farklı tonal yapılar kullandığı anlaşılmaktadır.

Bu bulgu C. Guatelli'nin eserlerin makam özelliklerini (karar perdesi ve değiştirici işaretler) dikkate alarak en yakın tonaliteyi esas tonalite olarak belirlemesine rağmen eserin içerisinde makamın gereği olan değişmelere yönelik farklı tonaliteler kullandığı şeklinde açıklanmaktadır.

Tablo 41 "Eserin Çokseslendirilmesinde Kullanılan Baskın Teknik Nedir?" Sorusuna İlişkin Dağılım

	n	%
Yatay	5	29.41
Dikey	10	58.82
Yatay-Dikey	2	11.76
Diğer	0	0.00
Toplam	**17**	**100.00**

Tablo 41 incelendiğinde, analiz edilen eserlerin %58,82'sinin Dikey, %29,41'inin Yatay, %11,76'sının Yatay-Dikey'in baskın teknik olduğu görülmektedir.

Buna göre, C. Guatelli'nin Türk müziği eserlerini çok seslendirirken baskın olarak daha çok "Dikey" çokseslendirme tekniğini kullanmış olduğu görülmektedir.

Bu bulgu eserlerin çok seslendirilmesinde ezgiye karşı bir ezgi oluşturmak yerine içinde bulunduğu yüzyıl itibari ile dönemin çokseslilik yaklaşımına uygun bir şekilde çok seslendirilme yaklaşımı uyguladığı şeklinde açıklanmaktadır.

Tablo 42 "Eserin Çokseslendirmesinde Hangi Batı Müziği Dönem Özellikleri Kullanılmıştır?" Sorusuna İlişkin Dağılım

	n	**%**
Barok	3	17.65
Klasik	11	64.71
Romantik	1	5.88
Barok ve Klasik	2	11.76
Toplam	**17**	**100.00**

Tablo 42 incelendiğinde, analiz edilen eserlerin %64,71'inin Klasik, %17,65'inin Barok, %11,76'sının Barok ve Klasik, %5,88'inin Romantik dönem özelikleri gösterdiği görülmektedir.

Buna göre, C. Guatelli'nin Türk müziği eserlerini çokseslendirme yaklaşımının bir önceki çizelgede dikkate alınarak "Klasik Dönem" özelliklerine benzer olduğu görülmektedir. Asıl ezginin açık bir biçimde anlaşılmasına olanak sağlayabilecek daha sade bir çokseslendirme yaklaşımını tercih ettiği anlaşılmaktadır.

Tablo 43 "Eserde Kullanılan Kadanslar Belirgin Midir?" Sorusuna İlişkin Dağılım

	n	%
Tamamen	6	35.29
Kısmen	8	47.06
Hiç	3	17.65
Toplam	**17**	**100.00**

Tablo 43 incelendiğinde, analiz edilen eserlerin %47,06'sında kısmen, %35,29'unuda tamamen belirgin olduğu, %17,65'inde hiç belirgin olmadığı görülmektedir.

Buna göre, çokseslendirmelerdeki ton anlayışının bariz olmayışı nedeniyle C. Guatelli'nin çok seslendirdiği eserlerde oluşturmuş olduğu kadansların, çoğunlukla belirgin olmadığı görülmektedir.

Tablo 44 "Tonal Yapının Oluşmasında Makamsal Unsurlar Dikkate Alınmış Mıdır?" Sorusuna İlişkin Dağılım

	n	%
Tamamen	9	52.94
Kısmen	6	35.29
Hiç	2	11.76
Toplam	**17**	**100.00**

Tablo 44 incelendiğinde, analiz edilen eserlerin %52,94'ünde tamamen, %35,29'unda kısmen dikkate alındığı, %11,76'sında hiç dikkate alınmadığı görülmektedir.

Buna göre, C. Guatelli'nin Türk müziği eserlerini çokseslendirme yaklaşımında Türk müziğinin en önemli unsurlarından makam kavramı ile batı müziğinin en önemli unsurlarından biri olan ton kavramını ilişkilendirdiği anlaşılmaktadır. Çok seslendirme

sürecinde seyir, karar perdesi, güçlü perdesi, çeşni gibi makamsal unsurları çoğunlukla dikkate alarak eserlerin tonal yapılarını oluşturduğu görülmektedir.

Tablo 45 "Eserde Kullanılan Kadanslar Oluşturulurken Makamsal Unsurlar Dikkate Alınmış Mıdır?" Sorusuna İlişkin Dağılım

	n	%
Tamamen	7	41.18
Kısmen	7	41.18
Hiç	3	17.65
Toplam	**17**	**100.00**

Tablo 45 incelendiğinde, analiz edilen eserlerin %41,18'inin tamamen ve kısmen dikkate alındığı, %17,65'inde hiç dikkate alınmadığı görülmektedir.

Türk müziği eserlerinde makamın gereği olarak tam karar, yarım karar ve asma karar perdeleri üzerinde kalışlar yapılarak makamın seyir özellikleri orta konulmaktadır. Üzerinde durulan perdelerin makam özellikleri doğrultusunda farklı kalış hissi uyandırılmaktadır. Batı müziğinde ise söz konusu edilen kalış ya da bitiriş hissi seslerin ton içerisindeki özellikleri doğrultusunda kadanslar ile yapılmaktadır.

Buna göre, C. Guatelli'nin Türk müziği eserlerini çokseslendirme anlayışında makamın seyir özelliklerini dikkate alarak eserin kadanslarını oluşturduğu görülmektedir.

Tablo 46 "Eserde Ton Değişiklikleri Varsa, Ton Değişikliği İle Ezgide Hissedilen Çeşniler Arasında Bir Bağ Var Mıdır?" Sorusuna İlişkin Dağılım

	n	%
Tamamen	5	29.41
Kısmen	1	5.88
Hiç	11	64.71
Toplam	**17**	**100.00**

Tablo 46 incelendiğinde, analiz edilen eserlerin %64,71'inde hiç bağ olmadığı, %29,41'inde tamamen, %5,88'inde kısmen bağ olduğu görülmektedir.

Buna göre, C. Guatelli'nin Türk müziği eserlerini çokseslendirme anlayışında, eserlerde hissedilen çeşnilerin olduğu kısımlarda çoğunlukla ton değişikliği yapmadığı görülmektedir.

Tablo 47 "Eserdeki Armonileme Yaklaşımı İle Ezgide Hissedilen Çeşniler Arasında Bir Bağ Var Mıdır?" Sorusuna İlişkin Dağılım

	n	**%**
Tamamen	0	0.00
Kısmen	2	11.76
Hiç	15	88.24
Toplam	**17**	**100.00**

Tablo 47 incelendiğinde, analiz edilen eserlerin %88,24'ünde bir bağ olmadığı, %11,76'sında kısmen bir bağ olduğu görülmektedir.

Buna göre, C. Guatelli'nin Türk müziği eserlerini çokseslendirme anlayışında, eserlerin tamamına yakınında hissedilen çeşniler ile armonileme yaklaşımı değişiklikleri arasında hiç bağ olmadığı görülmektedir.

Bu bulgu, C. Guatelli'nin eserde hissedilen çeşnilerin yer aldı bölümlerde farklı bir batı müziği dönemine ait armonileme yaklaşımı kullanmadığı, eserin başından itibaren belirlemiş olduğu armonileme yaklaşımına bağlı kaldığı şeklinde ifade edilmektedir.

Tablo 48 "Eserde Belirli Bir Eşlik Kalıbı Var Mıdır?" Sorusuna İlişkin Dağılım

	n	%
Tamamen	6	35.29
Kısmen	6	35.29
Hiç	5	29.41
Toplam	**17**	**100.00**

Tablo 48 incelendiğinde, analiz edilen eserlerin %35,29'unda tamamen ve kısmen var olduğu, %29,41'inde hiç olmadığı görülmektedir.

Buna göre, C. Guatelli'nin Türk müziği eserlerini çokseslendirme anlayışında, ezgiyi çok seslendirirken oluşturmuş olduğu eşlikte genellikle tekrar eden bir eşlik kalıbının var olduğu görülmektedir.

Tablo 49 "Eserde Kullanılan Eşlik Türü Nedir?" Sorusuna İlişkin Dağılım

	n	%
Basso Ostinato	1	5.88
Oom-Pah (Dum-Çak)	5	29.41
Diğer	7	41.18
Albeti Basso ve Diğer	1	5.88
Basso Ostinato ve Oom-Pah (Dum-Çak)	1	5.88
Basso Ostinato ve Diğer	1	5.88
Murky Bass ve Oom-Pah (Dum-Çak) ve Diğer	1	5.88
Toplam	**17**	**100.00**

Tablo 49 incelendiğinde, analiz edilen eserlerin %41,18'inin diğer, %29,41'inin Oom-Pah, %5,88'inin Basso Ostinato, Albeti Basso ve Diğer, Basso Ostinato ve Oom-Pah,

Basso Ostinato ve Diğer, Murky Bass, Oom-Pah ve Diğer olduğu görülmektedir. “Diğer” seçeneği verilen seçeneklere uymayan eşlik türünü ifade etmektedir.

Buna göre, C. Guatelli’nin Türk müziği eserlerini çokseslendirme anlayışında, ezgiyi çok seslendirirken oluşturmuş olduğu eşlikte genellikle bilinen eşlik türlerini kullanmadığı, ancak bilinen eşlik türlerinden Oom-Pah (Dum-Çak) türünü kullandığı, dolayısıyla bilinen eşlik türleri ile belli bir ismi olmayan eşlik türlerini birleştirerek bir eşlik oluşturduğu görülmektedir.

Tablo 50 “Eserde Kullanılan Eşliğin Ritmik Açıdan, Ezgi İle Olan İlişkisi Nedir?” Sorusuna İlişkin Dağılım

	n	**%**
Tam bağımlı	0	0.00
Yarı bağımlı	5	29.41
Bağımsız	12	70.59
Toplam	**17**	**100.00**

Tablo 50 incelendiğinde, analiz edilen eserlerin %70,59’unun bağımsız, %29,41’inin yarı bağımlı olduğu görülmektedir.

Buna göre, C. Guatelli’nin Türk müziği eserlerini çokseslendirme anlayışında, ezgiyi çok seslendirirken oluşturmuş olduğu eşliğin ritmi ile ezginin ritmi arasında büyük çoğunlukla bir bağ olmadı görülmektedir.

Tablo 51 “Eserde Kullanılan Eşliğin Ezgi Açısından Asıl Ezgi İle Olan İlişkisi Nedir?” Sorusuna İlişkin Dağılım

	n	**%**
Tam bağımlı	0	0.00
Yarı bağımlı	1	5.88
Bağımsız	16	94.12
Toplam	**17**	**100.00**

Tablo 51 incelendiğinde, analiz edilen eserlerin %94,12'sinin bağımsız, %5,88'inin yarı bağımlı olduğu görülmektedir.

Buna göre, C. Guatelli'nin Türk müziği eserlerini çokseslendirme anlayışında, ezgilere yönelik oluşturmuş olduğu eşliklerin ezgi açısından asıl ezginden bağımsız olduğu ve hiçbir ilişkisinin olmadığı görülmektedir. Bu bulgu, eşlik ezgisinin asıl ezgiden bağımsız olması ezgide var olan değişimlere yönelik eşlikte farklı ezgisel yaklaşımların kullanıldığı biçiminde anlaşılmaktadır.

Tablo 52 "Eserde Hissedilen Makam Nedir?" Sorusuna İlişkin Dağılım

	n	**%**
Acem Aşiran	1	5.88
Çargâh	1	5.88
Hicaz	1	5.88
Hicazkâr	4	23.53
Muhayyer	1	5.88
Sabâ	1	5.88
Suzinâk	2	11.76
Şevk-efza	1	5.88
Şevk-i Tarab	1	5.88
Uşşak	1	5.88
Zirgüleli Hicaz	3	17.65
Toplam	**17**	**100.00**

Tablo 52 incelendiğinde, analiz edilen eserlerin %23,53'ünün Hicazkâr, %17,65'inin Zirgüleli Hicaz, %11,76'sının Suzinâk, %5,88'inin Acem Aşiran, Çargâh, Hicaz, Muhayyer, Sabâ, Şevk-efza, Şevk-i Tarab, Uşşak makamında olduğu görülmektedir.

Buna göre, C. Guatelli'nin çokseslendirmek amacıyla seçmiş olduğu eserlerde belirli bir makama bağlı kalmayarak farklı makamlardan yararlandığı anlaşılmaktadır.

Ancak seçmiş olduğu eserlerin makam yapılarının çoğunluğunda Hicaz dörtlüsü veya beşlisi ya da Hicaz makamı dizisinin tamamının yer aldığı görülmektedir. C. Guatelli'nin çokseslendirmek amacıyla seçmiş olduğu eserlerin bu yapıdaki birleşimleri içeren makamları tercih ettiği görülmektedir.

Tablo 53 "Eserde Kullanılan Makamın Genel Özellikleri Korunmuş Mudur?" Sorusuna İlişkin Dağılım

	n	**%**
Tamamen	0	0.00
Kısmen	12	70.59
Hiç	5	29.41
Toplam	**17**	**100.00**

Tablo 53 incelendiğinde, analiz edilen eserlerin %70,59'unda kısmen korunduğu, %29,41'inde hiç korunmadığı görülmektedir.

Buna göre, C. Guatelli'nin Türk müziği eserlerini çokseslendirme anlayışında, eserlerin makam özelliklerinin genel olarak dikkate alındığı ve korunduğu görülmektedir.

Tablo 54 "Eserin Donanımı Kullanılan Makamı İfade Etmek İçin Yeterli Midir?" Sorusuna İlişkin Dağılım

	n	**%**
Tamamen	2	11.76
Kısmen	8	47.06
Hiç	7	41.18
Toplam	**17**	**100.00**

Tablo 54 incelendiğinde, analiz edilen eserlerin %47,06'sında kısmen, %11,76'sında tamamen yeterli olduğu, %41,18'sinde hiç yeterli olmadığı görülmektedir.

Buna göre, C. Guatelli'nin Türk müziği eserlerini çokseslendirme anlayışında, eserlerin çok seslendirilmiş biçiminde yer alan donanım doğrultusunda eserlerin makamının belirlenmesinin oldukça güç olduğu görülmektedir.

Tablo 55 "Eserin Donanımı Ve İçerisinde Kullanılan Değiştirici İşaretler Makamın Algılanması İçin Yeterli Midir?" Sorusuna İlişkin Dağılım

	n	**%**
Tamamen	10	58.82
Kısmen	7	41.18
Hiç	0	0.00
Toplam	**17**	**100.00**

Tablo 55 incelendiğinde, analiz edilen eserlerin %58,82'simnde tamamen, %41,18'inde kısmen yeterli olduğu görülmektedir.

Buna göre, C. Guatelli'nin Türk müziği eserlerini çokseslendirme anlayışında, eserlerin çok seslendirilmiş halinde yer alan donanım ve eserlerin içerisinde kullanılan değiştirici işaretler bir bütün olarak değerlendirildiğinde eserlerin makamının ne olduğuna ilişkin çoğunlukla bir algının oluştuğu görülmektedir.

Tablo 56 "Eserin Donanımı Ve İçerisinde Kullanılan Değiştirici İşaretler İle Makamın Oluşmasında Gerekli Olan Donanım Örtüşmekte Midir?" Sorusuna İlişkin Dağılım

	n	**%**
Evet	2	11.76
Hayır	15	88.24
Toplam	**17**	**100.00**

Tablo 56 incelendiğinde, analiz edilen eserlerin %88,24'ünüde örtüşmediği, %11,76'sında örtüştüğü görülmektedir.

Buna göre, C. Guatelli'nin Türk müziği eserlerini çokseslendirme anlayışında, eserlerin çok seslendirilmiş halinde yer alan donanım ve eserlerin içerisinde kullanılan değiştirici işaretler bir bütün olarak değerlendirildiğinde, eserlerin makamının oluşmasında gerekli olan donanım işaretleri ile var olan işaretlerin tamamına yakınını örtüşmediği görülmektedir. Bu cümleden hareketle C. Guatelli'nin Türk müziğinde kullanılan değiştirici işaretleri batı müziğinde kullanılan değiştirici işaretlere uyarladı anlaşılmaktadır. Dört koma değerindeki bakiye bemol işareti batı müziğinde kullanılan bemol işaretine, bir koma değerindeki koma bemolü natürel olarak kullanılmıştır. Söz konusu farklılıklar ya da uyarlamalar eserlerin makamının kuramsal olarak açıklanmasına olanak vermeyerek o makama ilişkin algının oluşmasına yardımcı olmaktadır.

Tablo 57 Eserlerde Kullanılan Usûlün Genel Özellikleri Korunmuş Mudur?" Sorusuna İlişkin Dağılım

	n	**%**
Evet	12	70.59
Hayır	5	29.41
Toplam	**17**	**100.00**

Tablo 57 incelendiğinde, analiz edilen eserlerin %70,59'unda korunmuş, %29,41'inde korunmamış olduğu görülmektedir.

Buna göre, C. Guatelli'nin Türk müziği eserlerini çokseslendirme anlayışında, çokseslendirmek amacıyla seçmiş olduğu eserler çoğunlukla şarkı formunda olduğundan sayısal değer olarak küçük usûller kullanılmıştır dolayısıyla eserlerde kullanılan usûllerin genel özelliklerinin çoğunlukla korunmuş olduğu görülmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

"Callisto Guatelli'nin 19.Yüzyıl Klasik Türk Müziği Çokseslendirme Çalışmaları İçindeki Yeri, Eserlerinin Transkripsiyon ve Analizi" başlıklı bu çalışma ile 19.yüzyılda Callisto Guatelli'nin Osmanlı müzik yaşamına etkileri ve Türk müziğinin bu etkiden nasıl pay aldığına dair bulgulardan elde edilen sonuç ve değerlendirmeler şöyledir:

Callisto Guatelli Osmanlı'nın batılılaşma çabaları çerçevesinde, hem bilinçli bir devlet politikası ile hem de çağın ihtiyaçları doğrultusunda batı ile iştigal olmak zorunda olan bir yaşam biçiminin sonucu olarak Osmanlı'da müzik yaşamına başlamıştır. Osmanlı devletinin hem toplumsal yapıda hem de askerî alanda yaptığı köklü değişimler neticesinde kendisine Naum Tiyatrosu'ndan sonra sarayda da ciddi bir yer bulan C. Guatelli bu yerini devlet kademesindeki dikey yükselişi ile bütün topluma kabul ettirmiştir. Bu yükseliş, C. Guatelli'nin selefi Donizetti kadar ciddi bir müzik birikiminin neticesinde değil, yabancı bir millete mensup oluşu, batı müziği adına Osmanlı topraklarında ciddi eğitmenlerin olmayışı ve politik kimliği ile oluşmuştur.

Naum Tiyatrosu'nda üstlendiği görevler sayesinde Osmanlı'da yaşadığı dönemde denk geldiği bütün padişahların müzikal yaşamlarında pay sahibi olmuş C. Guatelli, payitahttaki bu ününü Muzika-i Hümayun'da verilen görevlerle taçlandırmıştır. Osmanlı'da Türk müziği adına çok önemli musikişinasların yaşadığı ve çok önemli yapıtların yaratıldığı 19.yy, aynı zamanda müzik adına kalıplaşmış bütün kuralların bir bir yıkılmaya başladığı da bir dönemdir. Pek çok müzikoloğun batı ile Türk müziğinin iç içe geçmeye başladığı bu yüzyılı Türk müziğinde gerileme dönemi olarak adlandırması da bu bulguyu desteklemektedir. C. Guatelli'nin de tam bu evrede edindiği Muzika-i Hümayun'daki bu görev ise hem Türk müziği adına hem de Osmanlı'da batı müziği adına önemli bir kilit taşı olmuştur.

G. Donizetti'nin vefatı ve C. Guatelli'nin Muzika-i Hümayun'un başına geçmesi G. Donizetti'nin Türk müziği çalışmalarını da bir nebze C. Guatelli'ye miras bırakması anlamını taşımaktadır. C. Guatelli'nin ordu için yazdığı otuzun üzerindeki marşın, oda

müziği orkestraları için bestelediği pek çok formda eserin çoğunda Türk müziği etkilerini görmek mümkündür. Payitahtın beğenisini kazanmak ve saraydaki yerini bir nebze sağlamlaştırmak fikri de C. Guatelli'yi Türk kültürüne yakınlaştırmıştır. Bu amaçla bestelediği ve armonize ettiği eserlerde bunun en büyük kanıtıdır.

C. Guatelli bu noktada Donizetti gibi yeni besteler yapmak yerine halkın duymaya aşina olduğu şarkıları, peşrevleri, saz eserlerini ve buna benzer formları ilk başlarda sadece piyano daha sonra ise yaylı orkestra ve bando için çokseslendirerek halkın gözünde ve saray çevresinde ün kazanmıştır. Muzika-i Hümayun'da yetiştirdiği öğrencilere de bu tutumu benimseterek Cumhuriyet Dönemine kadar Türk müziği eserlerini çokseslendirmede sergilediği anlayışını yaşatmıştır.

Gelişen baskı tekniği sayesinde Notacı Hacı Emin Efendi'nin yayınladığı nota eklerinde de kendisine çok ciddi yer bulan C. Guatelli kendi Türk müziği çokseslendirme fikrini de tüm topraklara yayma fırsatı bulmuştur. Bu noktadan hareketle 19. yüzyılın Türk müziği ve batı müziği adına birleştiricisi rolünü üstlenen ve bu tutumunu diğer nesillere de öğretmeye çalışan C. Guatelli'nin Türk müziği çokseslendirmelerine ilişkin kapsamlı bir kaynak taraması yapılmıştır.

İlgili kütüphaneler ve kişisel arşivlerin taranması sonucu elli bir adet piyano için yazılmış Türk müziği çokseslendirmesine ulaşılmıştır. Bu eserlerden on yedi adedinin evreni temsil edebileceğinden hareketle eserler üzerinde "içerik analizi" yöntemi ile nitel veri elde edilmiştir. Ayrıca uzman görüşleri doğrultusunda oluşturulan "Eser Analiz ve Değerlendirme Ölçeği" eserlere uygulanarak yüzde-frekans değerlerine ulaşılmış ve içerik analizi ile elde edilen sonuçların oranları görülmüştür.

Yapılan analizler neticesinde şu sonuçlar elde edilmiştir:

- C. Guatelli Türk müziği eserlerini çokseslendirirken en çok şarkı ve peşrev formalarını kullanmıştır. Çünkü bu formlar halkında en çok bildiği ve duymaya aşina olduğu, başka bir şekle bürünse de dinlemekten çekinmeyeceği formlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca bu formları seçmesindeki bir başka etken ise, formların uyarlanabilecek kolay makamlarda yazılmış olmasıdır.

- Eserleri çokseslendirirken büyük çoğunlukla temel yapıya sadık kalmış genel hatları ile bölümsel ya da ölçüsel değişiklere gitmemiştir. Ancak asıl hallerine ulaşılamayan eserlerde formsal olarak değişikliğe gittiği görülmekle birlikte eserlerin orijinal hallerinden uzaklaştığı sonucuna varılmaktadır.

- Eserleri çokseslendirirken çoğunlukla dikey bir armonileme mantığı gütmüş bu yapıyı da çoğunlukla "Klasik Dönem" batı müziği özelliklerine göre şekillendirmiştir. Bazı eserlerde "Barok Dönem" özellikleri de kendisini göstermektedir. Bu hali ile yapılan çokseslendirmelerde izlenen anlayış ile batıda 19.yüzyıla hâkim olan müzik anlayışının bir paralellik göstermediği anlaşılmaktadır. Böylelikle Guatelli'nin basit bir armonileme mantığı yürüttüğü ve eserlere zenginlik katacak yeniliklere açık olmadığı görülmüştür.

- Eserlerde belli bir tonalite mantığı gözetilmemiştir. Tonaliteyi belirlerken Türk müziği hali ile en yakın donanıma sahip ton ne ise o kullanılmış belli bir tonaliteyi devam ettirme kaygısı güdülmemiştir. Bu sonuç eserlerde sıkça ton değişimlerine ve tutarsız akor kuruluşlarına neden olmuştur.

- Makamsal seyir çerçevesinde oluşan çeşnilerde ton değişimleri görülse de bu değişimler çeşnilere özel olarak bilinçli bir şekilde yapılmamıştır. Buradan sonuçla C. Guatelli'nin makam yapılarını tam olarak kavrayamadığı ve makamın karakteristiklerini gözetmediği anlaşılmaktadır.

- Eserlerde çoğunlukla majör tonaliteler seçilmiştir. Ancak eserlerin büyük bir çoğunluğunda tonalite majör ise minör, minör ise majör şeklinde kullanılmıştır.

- Tonalitedeki bu tutarsızlık eserlerin büyük bir bölümünde tonik olarak adlandırılan akorlarda (i-I) fonksiyon işaretlerin birbirlerinin yerine kullanılmasına neden olmuş armonik anlayış olarak büyük tutarsızlıklara neden olmuştur.

- Eserlerde sol elde kullanılan akor yapıları genellikle yalın halde ve en fazla üç sesli kuruluşlar şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

- Armoni fonksiyonları açısından akorların yalın halleri çoğunlukla tercih edilmekle birlikte dominant akorlarda yedili kuruluşlar dikkat çekmektedir.

- Armonik fonksiyonlarda en çok tonik ve dominant akorlarının baskın olarak kullanıldığı görülmekle birlikte diğer derece akorlarının az kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu da değişen tonalitelerde sürekli vurgulanmak zorunda olan tonik ve toniğe dönme arzusunun bir göstergesidir.

- Notacı Hacı Emin Efendi'nin yayınlamış olduğu eserlerde armonik ilerleyiş, ton anlayışı ve eşlik oldukça problemli ancak diğer eserlerde bu kavramlar klasik armonideki kuramsal çatıya daha uygundur.

- Eserlerde kullanılan donanımlar büyük bir çoğunlukla varolan tonalite ile uyum içinde gözükse de kuramsal olarak tonaliteleri donanıma göre adlandırmak güçtür. Makam gereklilikleri neticesinde içeride kullanılan değiştirici işretlerle baştaki donanımlar etkisiz hale getirilmiştir.

- Eserlerde oluşan kadans yapıları çoğunlukla makam seyrinin elverdiği ölçüde oluşturulmuştur. Eserlerde kadans yapıları çoğunlukla belli olmakla beraber, sıkça değişen tonal yapı ve bölümler arası geçişlerde Türk müziği kararları ile kadanslar arasında kısmen bir eşgüdümden bahsetmek mümkündür. (Örnek: Yarım kadans-Yarım karar uyumu). Ancak bu uyumun da bilinçli bir şekilde yapılmadığı görülmektedir.

- Kadans yapıları genellikle piyano yazısında üst parti ile alt partinin ünison olarak yazıldığı noktalarda belirsizleşmiştir. Bölüm sonlarında sıkça kullanılan bu ünison yapılar çokseslendirme içerisindeki tek sesli duraklar olarak nitelenebilmektedir.

- Kadans yapılarında çoğunlukla Tam Otantik Kadans ve Yarım Kadans türleri kullanılmıştır.

- Eserlerde asıl melodiye ek bir unsur yazılmamış piyanodaki sağ el hep solo olarak kullanılmış, sol el ise eşlikçi pozisyonunda kalmıştır. Bu nedenle armonileme mantığında bir zenginlik sağlanamamıştır.

- Eserlerde eşlik anlamında belirli kalıplar kullanmamış ancak bazı basit eşlik türleri ile (oom-pah, murky, basso ostinato) eserler zenginleştirilmeye çalışılmıştır. Bu eşliklemeler piyanistik açıdan çoğunlukla bir anlam ifade etmemekte olup C.

Guatelli'nin bu eşliklemeleri kendi piyano çalabilitesi çerçevesinde yazdığı sonucuna varılmıştır.

- Eserlerdeki eşlikler asıl ezgi ile melodik ve ritmik anlamda çoğunlukla benzerlik göstermemekte olup kalıpsal bir tutarlılıktan bahsetmek mümkün değildir.

- Eserlerde makamlara ait unsurlar çoğunlukla değişikliğe uğramış makamların kuramsal olarak ifade edilmeleri güçleşmiştir. Makamın gerekli olan değiştirici işaretleri batı müziğindeki notalara uyarlanmıştır. Bir koma değerindeki notalar natürel haline, dört koma değerindeki notalar bemol haline, beş koma değerindeki notalar ise aynı hali ile uyarlanmıştır. (Örnek si bir koma sesi si natürele, re dört koma sesi re bemole, mi beş koma sesi ise mi bemole uyarlanmıştır). Ancak eserlerin belli bir makam çerçevesinde olup olmadığı çalarak ve duyarak hissedilebilmekle birlikte kuramsal olarak makam adlandırılabilmesini yapmak oldukça güçtür.

- Eserler belli makamlara yönelik seçilmemişlerdir. Ancak seçmiş olduğu eserlerde makam yapılarının çoğunluğunda Hicaz dörtlüsü veya beşlisi ya da Hicaz makamı dizisinin tamamı yer almaktadır.

- Eserlerde kullanılan donanımlar ve makamsal donanımlar çoğunlukla eşleşmemiş ancak eser içerisinde kullanılan değiştirici işretler ile makamların algılanması sağlanmıştır.

- Eserlerin Türk müziği asıl hallerindeki usûl özellikleri ise peşrevlerde büyük usûllerin kullanılma zorunluluğunun batı müziğinde karşılık bulamaması nedeniyle büyük değişikliklere uğramış ancak şarkı formlarında asıl hallerine benzerlikler görülmüştür.

Genel bir değerlendirme ile C. Guatelli'nin Türk müziği çokseslendirmeleri batı müziği açısından bakıldığında oldukça basit ve piyanistik açısından çalımı kolay yapıtlardır. Bu eserlerin eşlik ve armoni açısından tutarlılıktan uzak, çoğunlukla bir anlam ifade etmeyen bir çokseslendirme mantığına sahip olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Türk müziği açısından ise orijinal eserlerin değiştirilmiş, uyarlanmış hatta tahrip edilmiş olması ise büyük bir kayıp ve büyük bir kusurdur. Ancak eserleri müzikal bir değer taşısın taşımasın, Türk müziği açısından yaptığı tahribatlar da bir kenara C. Guatelli, Türk

müziği çok seslendirmeleri ve batı müziğinin Türk müziğine entegre olmasının tarihi sürecinde rol almış ilk şahsiyetlerden en ünlüsüdür. Sadece Türk müziği çokseslendirmeleri değil, diğer yazdığı batı müziği formundaki eserler, yetiştirdiği öğrenciler ve Osmanlı'ya yaptığı hizmetler göz önüne alındığında çoksesli tarihimizin aydınlatılması gereken önemli bir şahsiyetidir.

C. Guatelli yaptığı çalışmalarla 19.yüzyılda Türk milletinin batı müziği ile olan münasebetini başlatmış, yetiştirdiği öğrencilerle Cumhuriyet Döneminde yapılacak müzikal atılımlara da zemin hazırlamıştır. İncelenen eserler doğrultusunda C.Guatelli'nin ilkel bir çokseslilik mantığı güttüğü söylenmekle beraber Türk müziği çokseslendirme çalışmaları içerisinde tanımlayabildiğimiz bu ilkel döneme ait örnekler dönemin aydınlatılmasına katkı sağlamıştır.

KAYNAKÇA

AK, Ahmet Şahin (2009). “Türk Musikisi Tarihi”, Ankara: Akçağ Yayınları

AKANSEL, İlkben (2011). “Osmanlı Dönemindeki Batı Tipi Sanat Dallarının Osmanlı Modernleşmesine Etkisinin Yapısalcı Bir Bakışla Değerlendirilmesi”, Atatürk Üniversitesi İletişim Dergisi, S. 2, s.159-175.

AKSOY, Bülent (2003). **“**Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki” (İstanbul: Pan Yayıncılık.

AKSOY, Bülent (2008). “Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar”, İstanbul: Pan Yayıncılık.

AKTÜZE, İrkin (2003). “Müziği Okumak”, Cilt-2, İstanbul: Pan Yayıncılık.

AKYILDIZ, Ali (2003). “Mümin ve Müsrif Bir Padişah Kızı Refia Sultan”, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

ALANER, Bülent (2003,23-25 Ekim). “ İmparatorluk Döneminden Cumhuriyet Türkiye’sine Çok Sesli Müzik Kurumlarının Öyküsü”, Cumhuriyet Döneminde Askeri Müzik ve Gelişimi Sempozyumu’nda sunuldu, Ankara.

ALBUZ, Aytekin (2011). “ Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımı”, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, S.1,s.51-66.

ALTAR, Memduh Cevdet (2001). “Opera Tarihi” ,Cilt-4, İstanbul: Pan Yayıncılık.

ALTAR, Memduh Cevdet (1981). “On Beşinci Yüzyıldan Bu yana Türk ve Batı Kültürlerinin Karşılıklı Etkileme Güçleri Üstüne Bir İnceleme”, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

ALTAY, Ahmet (2010). “XIX. Yüzyıl Türk Klasik Müziği Şarkı Formunda Kullanılan Makam, Güfte ve Konular Üzerine Bir Araştırma”, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi: Kayseri.

AND, Metin(1972). “Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)”, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ARACI, Emre (2011). “Naum Tiyatrosu”, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ARMAN, Halit Recep (1958). “Tarihte Bahriye Mızıkaları”, Ankara: Deniz Kuvvetleri Kumandanlığı Meslek Kitapları.

BAYDAR, Evren Kutlay (2010). “Osmanlı’nın Avrupalı Müzisyenleri”, İstanbul: Kapı Yayınları.

BAYDAR, Evren Kutlay (2010). “Osmanlı’da Görevli İki İtalyan Müzisyen: Giuseppe Donizetti ve Callisto Guatelli”, Journal of World of Turks, S.2,s.(283-293).

BAYDAR, Evren Kutlay (2009).“Osmanlı Saraylarında Konser Veren Avrupalı Müzisyenler ve Osmanlı’da Batı Müziğinin Gelişimine Katkıları”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, S.22,s.(139-154).

BEHAR, Cem (2006). “Aşk Olmayınca Meşk Olmaz”, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,

BENT, Ian (1994). “Music Analiysis in the Nineteenth Century-Volume One Fuge, Form and Style”, Cambrige: Great Britain at the University Press.

BİLGİN, Nuri (2006). “Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi Teknikler ve Örnek Çalışmalar”, Ankara: Siyasal Kitabevi.

BUDAK, Ogün Atilla (2006). “Türk Müziğinin Kökeni Gelişimi”, İstanbul: Phoenix Yayınevi.

BÜYÜKÖZTÜRK, Şener (2012). “Sosyal Bilimler İçin Veri Analizi El Kitabı”, Ankara: Pagem Akademi.

BÜYÜKÖZTÜRK, Şener ve diğerleri (2013). “Bilimsel Araştırma Yöntemleri”, Ankara: Pagem Akademi.

CANGAL, Nurhan (2002). “Armoni”, Ankara: Arkadaş Yayınevi.

CARMINES, Edward G., ZELLER, Richard A. (1987). “Reliability and Validaty Assesment”, California: Sage Publications.

CEVHER, M.Hakan (1995). “Ali Ufki Bey ve Haza Mecmua-i Saz-u Söz Transkripsiyon-İnceleme”, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.

CEYLAN, Harun (2008). “Malumat Mecmuası 25-50. Sayılar İnceleme ve Seçilmiş Metinler”, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

CEZAR, Mustafa (1971). “Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi”, İstanbul: İş bankası Yayınları.

ÇEVİK, Ayşe Emsal Aksın (2011). “III. Selim’in Beste Formundaki Eserlerinin Usûl – Aruz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.

DAHLHAUS, Carl (1989). “Nineteenth-Century Music”, California: University of California Press.

ENSARİ, Mehru (1999). “19.Yüzyılda Çok Seslendirilmiş Türk Müziği Eserleri”, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

FULLER, Sarah (1981). " Theorical Foundations of Early Organum Theory", Newyork: Stony Brook.

GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp (1928). **"**Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz" İstanbul: Maarifet Matbaası.

GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp (1939). "Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri", İstanbul: Numune Matbaası.

GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp (1955). **"**Türk Askeri Muzıkaları Tarihi" Ankara: Maarif Vekâleti.

GEDİKLİ, Necati (1999). "Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musikilerimiz ve Sorunları", İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

GÖKALP, Ziya (2010). "Türkçülüğün Esasları", İstanbul: Salkımsöğüt Yayınları.

GÜNER, Süleyman Sırrı (2007). "Çok Sesli (Alafranga) Müziğin Türk Toplumuna Giriş Süreci ve Sarayın Etkisi Türk Müziğinin Tarihteki Yeri", Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S.6, s, (49-70).

GÜNGÖR, Eren (1977). "Türk Musikisinde Nota Yayımcılığı", Musiki Mecmuası, S.37, s.(6).

İNAL, İbnülemin Mahmut Kemal (1958). "; Son Asır Türk Musikişinasları (Hoş Sada)", Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Seri 1, İstanbul: Maarif Basımevi.

İRTEM, Süleyman Kani (1999), "Osmanlı Sarayı ve Harem'in İçyüzü, Muzıka-i Hümayun ve Saray Tiyatrosu", İstanbul: Temel Yayınları.

JANELLI, Giovanni Battista, PARISET, Ambrogio (1905), "Dizionario Biografico Dei Parmigiani İllustri o Benemiriti Nelle Scienze,Nelle Lettere e Nelle Arti o Per Altra Guista Netevoli", Parma: L. Battei.

Journal de Constantinople, (14 Ekim 1845), Avis, İstanbul: Atatürk Kütüphanesi.

Journal de Constantinople, (1 Kasım 1845), Avis, İstanbul: Atatürk Kütüphanesi.

Journal de Constantinople, (16 Aralık 1845), Avis, İstanbul: Atatürk Kütüphanesi.

Journal de Constantinople, (21 Aralık 1846), Avis, İstanbul: Atatürk Kütüphanesi.

Journal de Constantinople, (29 Mart 1950), Avis, İstanbul: Atatürk Kütüphanesi.

Journal de Constantinople, (4 Nisan 1950), Chronical Locale, İstanbul: Atatürk Kütüphanesi.

Journal de Constantinople, (29 Ocak 1855), Chronical Locale, İstanbul: Atatürk Kütüphanesi.

Journal de Constantinople, (21 Şubat 1856), Chronical Locale, İstanbul: Salt Müzesi.

Journal de Constantinople, (30 Mart 1859), Avis, İstanbul: Salt Müzesi.

Journal de Constantinople, (13 Temmuz 1859), Avis, İstanbul: Salt Müzesi.

Journal de Constantinople, (16 Eylül 1859), Chronical Locale, İstanbul: Salt Müzesi.

Journal de Constantinople, (3 Temmuz 1861), Chronical Locale, İstanbul: Salt Müzesi.

JUDETZ, Eugenia Popescu (2007). "Türk Musikisi Kültürünün Anlamları", (Çev.Bülent Aksoy), İstanbul: Pan yayıncılık.

KAÇAR, Gülçin Yahya (2009). "Türk Musikisi Rehberi", Ankara: Maya Akademi.

KAHRAMAN, Seyit Ali; DAĞLI, Yücel (editörler) (2003). "Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi", Cilt-1, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

KALYONCU, Nesrin (2005). "Alla Turca Stiline Genel Bir Bakış", Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi XVIII S.2, s.(309-322).

KANTEMİROĞLU, Dimitri,(Haz.TURA, Yalçın) (2001). "Kitabu 'İlmi'l-Musiki'alâ vechi'l Hurûfât- Musikiyi Harflerle Tesbît ve İcra İlminin Kitabı", Cilt II., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

KARASAR, Niyazi (2013). "Bilimsel Araştırma Yöntemleri", Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

KAYA, Yahya Kemal (1974). "İnsan Yetiştirme Düzenimiz", Ankara: Nüve Matbaası.

KOÇ, Ferdi (2003). "Sultan III.Selim Han'ın Musiki Eserlerinin Müzikal Analizi", Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

KOÇAK, Buğra (2007). "Geleneksel Türk Sanat Müziğinin Piyano İle İcrasında Kullanılan Süsleme Teknikleri", Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

KOSAL, Vedat (2001). "Osmanlıda Klasik Batı Müziği", İstanbul: Eko Basım Yayıncılık ve Organizasyon.

OSMANOĞLU, Ayşe (1960). "Babam Abdülhamit", İstanbul: Güven Basım ve Yayınevi.

ÖGEL, Bahaeddin (2001). "Türk Kültürünün Gelişme Çağları", Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları

ÖGEL, Bahaeddin (1991). "İslamiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi", Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

ÖZ, Tahsin(1938). "Topkapı Sarayı Arşiv Müzesi Klavuzu", İstanbul: Devlet Matbaası.

ÖZALP, Mehmet Nazmi (2000). “Türk Musikisi Tarihi” Cilt-1,2, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

ÖZDEMİR, Özlem(2007). “Osmanlı İmparatorluğu Dönemi’nde Yazılan Piyano Eserleri Üzerine Analitik İnceleme”, Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyon.

ÖZER, Mehmet İhsan (1995). “Türk Müziği İcrasında Yönetim”, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

ÖZKAN, İsmail Hakkı (2006). “Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri, Kudüm Velveleleri”, İstanbul: Ötüken Yayınevi.

ÖZTUNA, Yılmaz (1976) “Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi, Cilt 2, İstanbul: Milli Eğitim Yayınları.

PAZDIREK, Franz (1923). “Universal Handbook of Musical Literature”, Cilt 7, Orjinalinden Tıpkıbasım, Boston.

REINHARD, Kurt, REINHARD Ursula (2007). “Türkiye’nin Müziği-Sanat Müziği”, (Çev. Sinemis Sun), Ankara: Sun Yayınevi.

SACHS, Curt (1965). “Kısa Dünya Musikisi Tarihi”, (Çev.USMANBAŞ, İlhan), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

SAĞLAM, Atilla (2001). “Türk Müziğinde Çokseslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi” Bursa: Pan Yayıncılık.

SAĞLAM Atilla (2009). “Türk Musiki/Müzik Devrimi” Bursa: Alfa Aktüel Yayınları.

SCHENKER, Heinrich (1954). “Harmony”, Chicago: Chicago Press.

SEVENGİL, Refik Ahmet (1962). “Saray Tiyatrosu”. Cilt: IV. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

SEVENGİL, Refik Ahmet (1959). “Opera Sanatı İle İlk Temaslarımız”. İstanbul: Maarif Basımevi.

SEVENGİL, Refik Ahmet (1970). “Türk Tiyatrosu”, Cilt 2, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

SEZER, Arzu (2005). “Bezm-i Âlem Valide Sultan”, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, İstanbul.

ŞİMŞEK, Hasan, YILDIRIM, Ali (2008). “Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri”, Ankara: Seçkin Yayınları.

TAHRALI, Mustafa (1988). “Rifat Bey (Sermüezzin)”, Diyanet İslam Ansiklopedisi C.35, İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.

TANRIKORUR, Cinuçen (2005). “Osmanlı Dönemi Türk Musikisi”, İstanbul: Dergâh Yayınları.

TUĞLACI, Pars (1986). “Mehterhaneden Bandoya”. İstanbul: Cem Yayınevi.

TURA, Yalçın (1998). “Türk Musikisinin Mes’eleleri”, İstanbul: Pan Yayıncılık.

TURA, Yalçın (1998). “Türk Musikisinin Mes’eleleri II Türk Musikisi ve Armoni”, Küğbilim Dizisi, İstanbul: Tura Yayınları.

TURAN, Şerafettin (1990). “Türk Kültür Tarihi”, Ankara: Bilgi Yayınevi.

UMUR, Süha (1987), “Abdülmecit, Opera and The Dolmabahce Palace Theatre”, İstanbul: Cem Ofset Matbaacılık Sanayi.

VURAL, Timur (2013). “Türklerde Askeri Müzik Geleneği-Tuğ, Nevbet, Mehter”, Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.

YARMAN, Ozan Uğraş (2001). “Türk Musikisi ve Çokseslilik”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

YEKTA, Rauf (1986). “*Türk Musikisi”*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

YILDIRIM, Faruk (2011). “Geçmişten Günümüze Türk Müziğinde Toplu İcra Anlayışı Üzerine Bir İnceleme”, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S.30, s. (129-143).

YÖRE, Seyit (2009). “Osmanlı/Türk Müzik Kültüründe Levanten Müzikçiler”, Selçuk Üniversitesi Türkiyat Dergisi, S.24,s.(413-437).

YÖRE, Seyit (2011). “Kültürleşmenin Bir Parçası Olarak Osmanlı’da Operanın Görünümü”, Journal of Word of Turks, S.3,s.(53-69).

İnternet Kaynakçası

Ruzname, Erişim Tarihi: 07.11.2012, http://tr.wiktionary.org/wiki/ruzname.

Sır kâtiplik, Erişim Tarihi: 07.11.2012, http://tr.wiktionary.org/wiki/sirkatiplik.

Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük, “Ölçek”, Erişim Tarihi: 25.12.2013, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.53529a6e3ccb64.52937274.

Türk Müzik Kültürünün Hafızası Nota Arşivi, “Yâr İçun Uşşak Baktı Falıma”, Erişim Tarihi: 12.01.2014, http://www.sanatmuziginotalari.com/eser_detay.asp?esid=68213&esera=%20Yar%20i%E7in%20u%FE%FEak%20bakt%FD%20falime.

Tanınmış Kanun İcracıları, "Kanuni Edhem Efendi", Erişim Tarihi: 17.04.2014, http://www.tahiraydogdu.com/kanun_icracilar.asp.

Görülen Diğer Kaynaklar

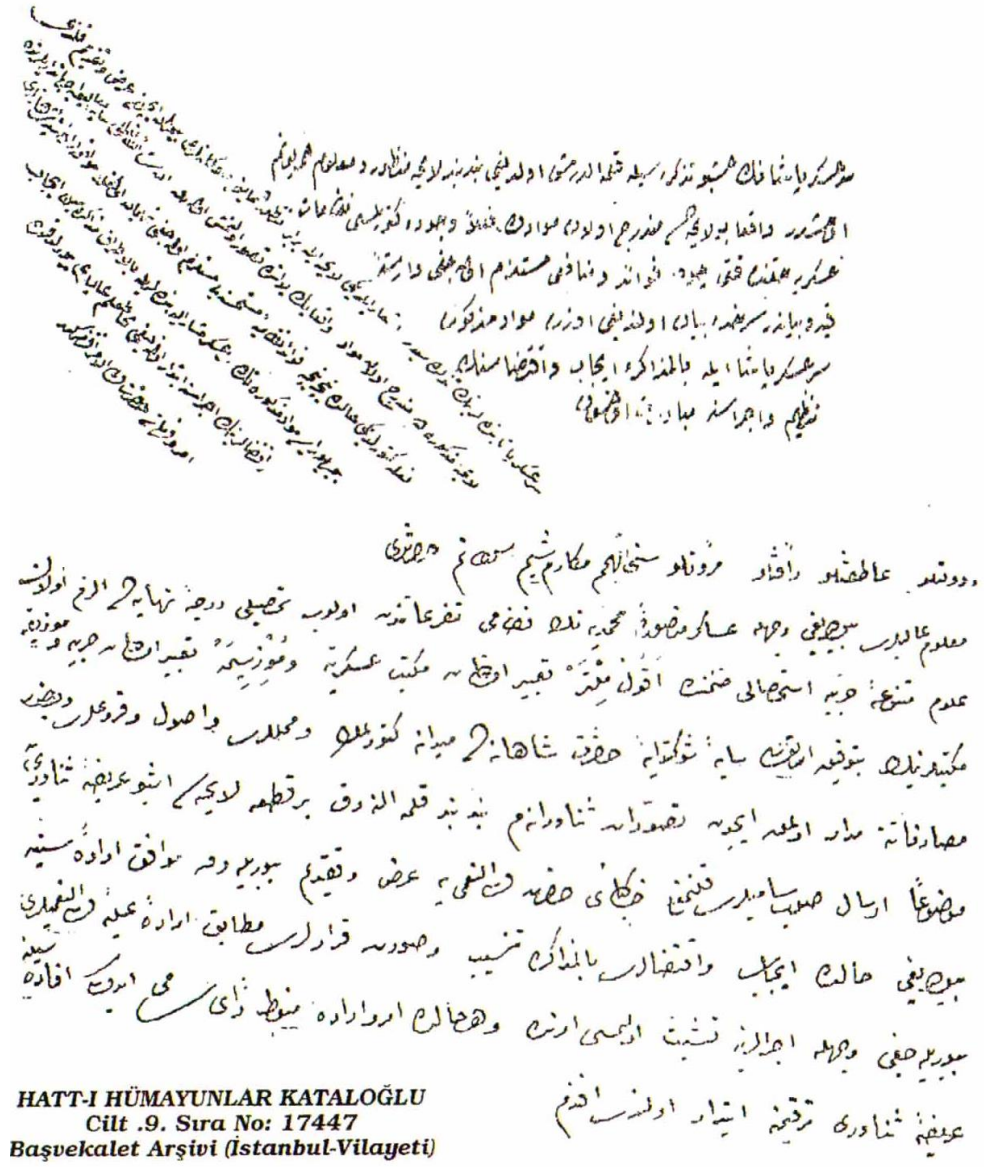
AKAY, Ali (1999). "Sanatın Sosyolojik Gözü", İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

ARMAĞAN, İbrahim (1992). "Sanat Toplum Bilimi", İzmir: İleri Kitabevi.

MİRŞAN, Kazım (1966). "Türk Metriği", Ankara: Kurtulmuş Kitabevi.

EKLER

EK-1 II.Mahmud'un Muzika-i Hümayun'un Kurulmasına Müsaade Yazısı

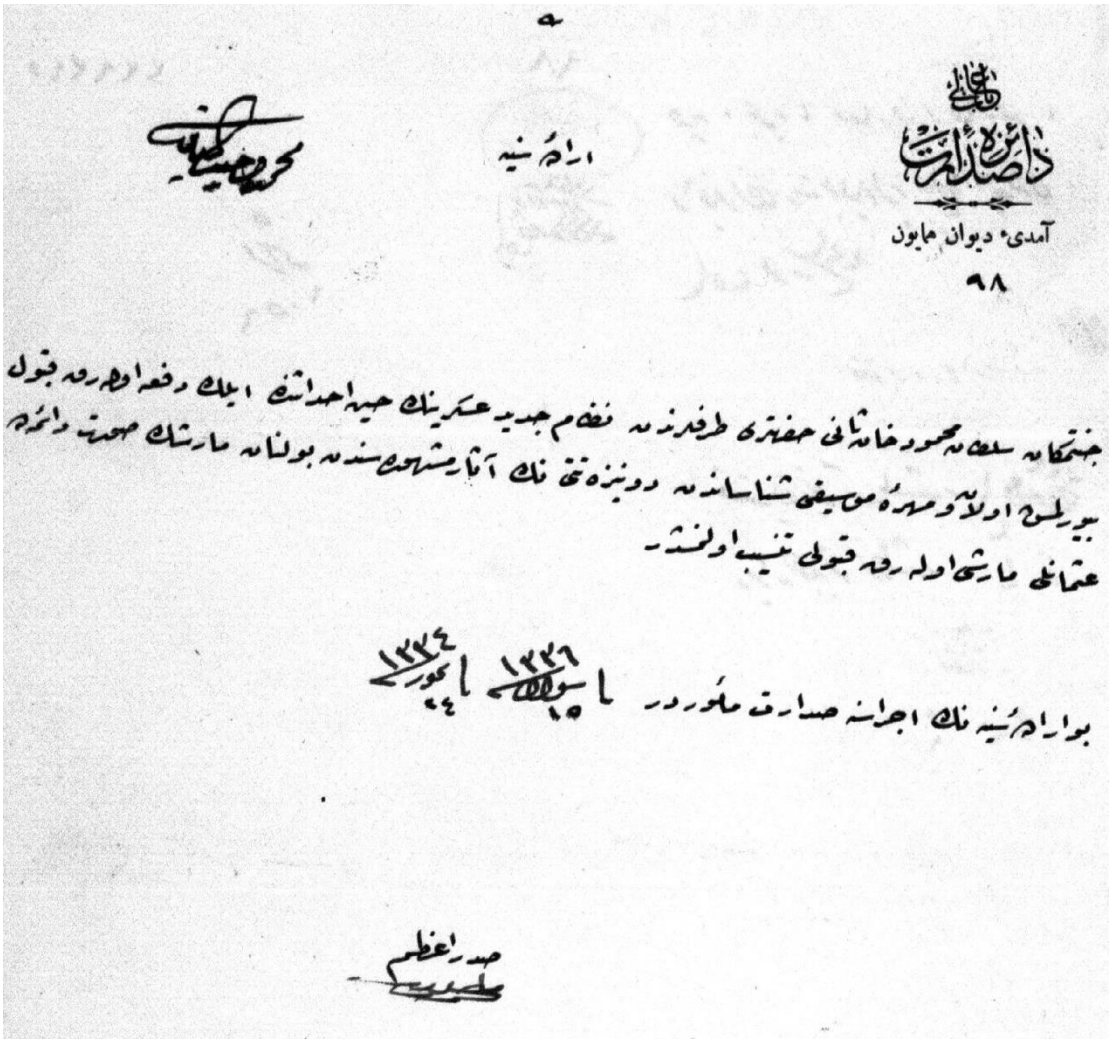


HATT-I HÜMAYUNLAR KATALOĞLU
Cilt .9. Sıra No: 17447
Başvekalet Arşivi (İstanbul-Vilayeti)

"Serasker (harbiye nazırı) paşanın bu tezkeresiyle kaleme aldırmış olduğu bend bend tasarıyı gördüm ve bilgi edindim. Bu tasarı konusunun hemen yapımına geçilmesi ordunun sevk ve idaresinde gerçekten pek çok yararı ve kazançları olacağı açıkça belirlenmiştir. Serasker paşa ile müzakere edilerek ve gerekli düzen alınarak yapımına hemen başlansın."

Padişah II.Mahmud

EK-2 G. Donizetti'nin Mahmudiye Marşı'nın Osmanlı Mille Marşı Olarak Kabulüne İlişkin Evrak

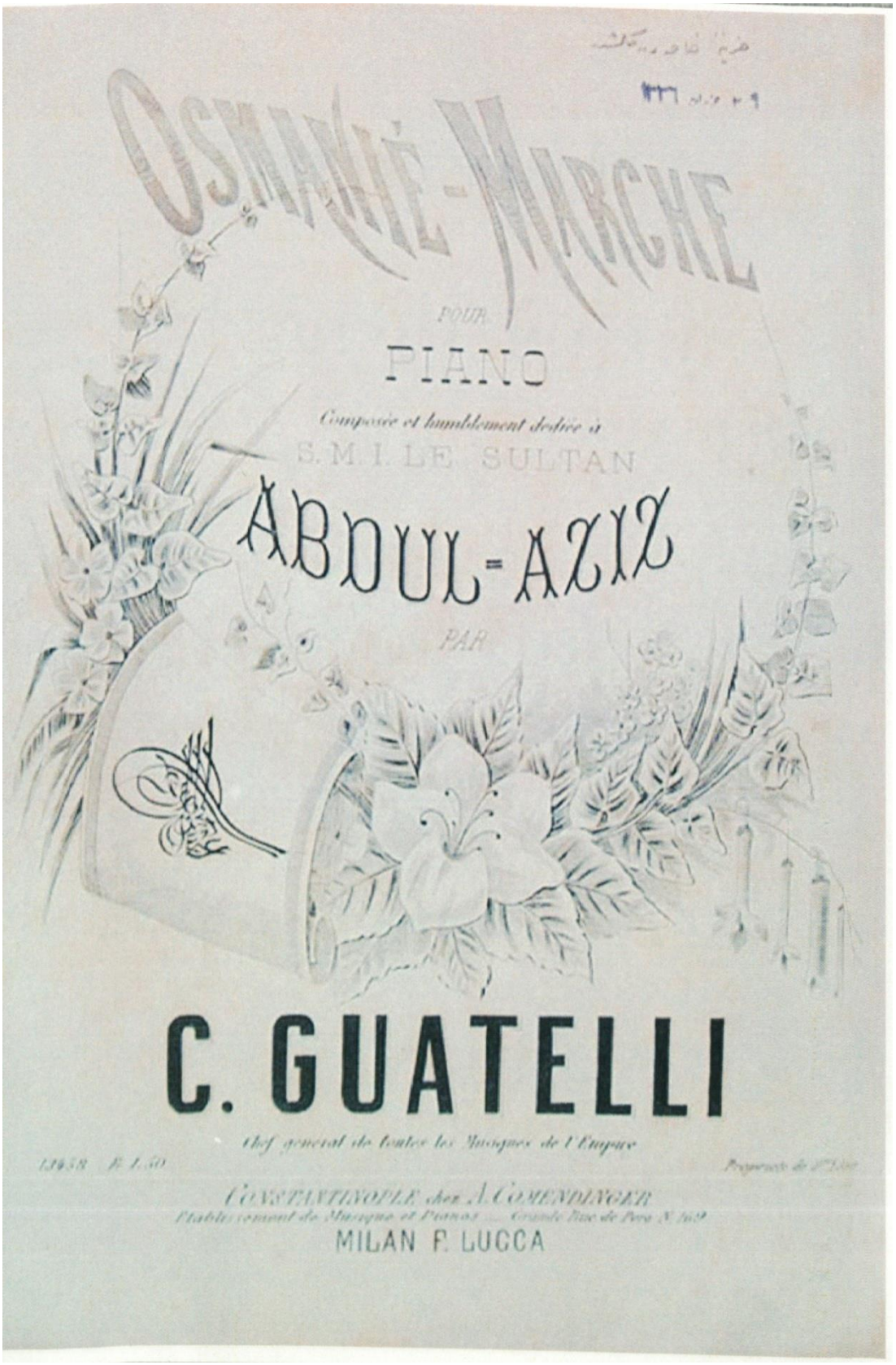


"Cennet-mekân Sultân Mahmûd Hân-ı sânî hazretlerin taraflarından nizâm-ı cedîd 'askerinin ceber ihdâsına ilk def'a olarak kabûl buyurulmuş olan mûsikî-şinâsândan Dönizetti'nin âsâr-ı meşhûresinden bulunan marşın sûret-i dâ'imede 'Osmanlı marşı olarak kabûlü tensîb olunmuşdur."

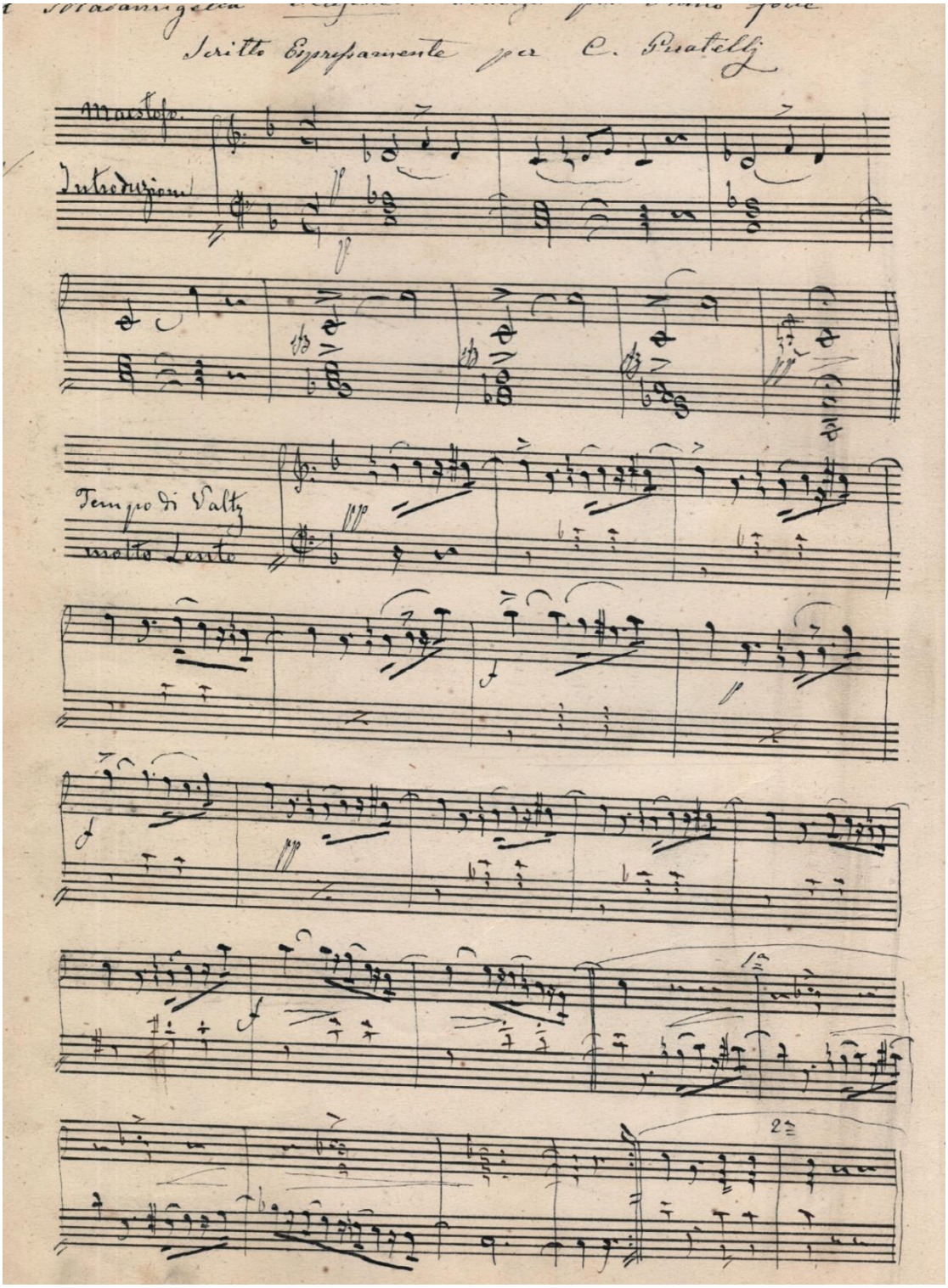
Bu irâde-i seniyyenin icrâsına sadâretdur. 10 Şevval 1226,

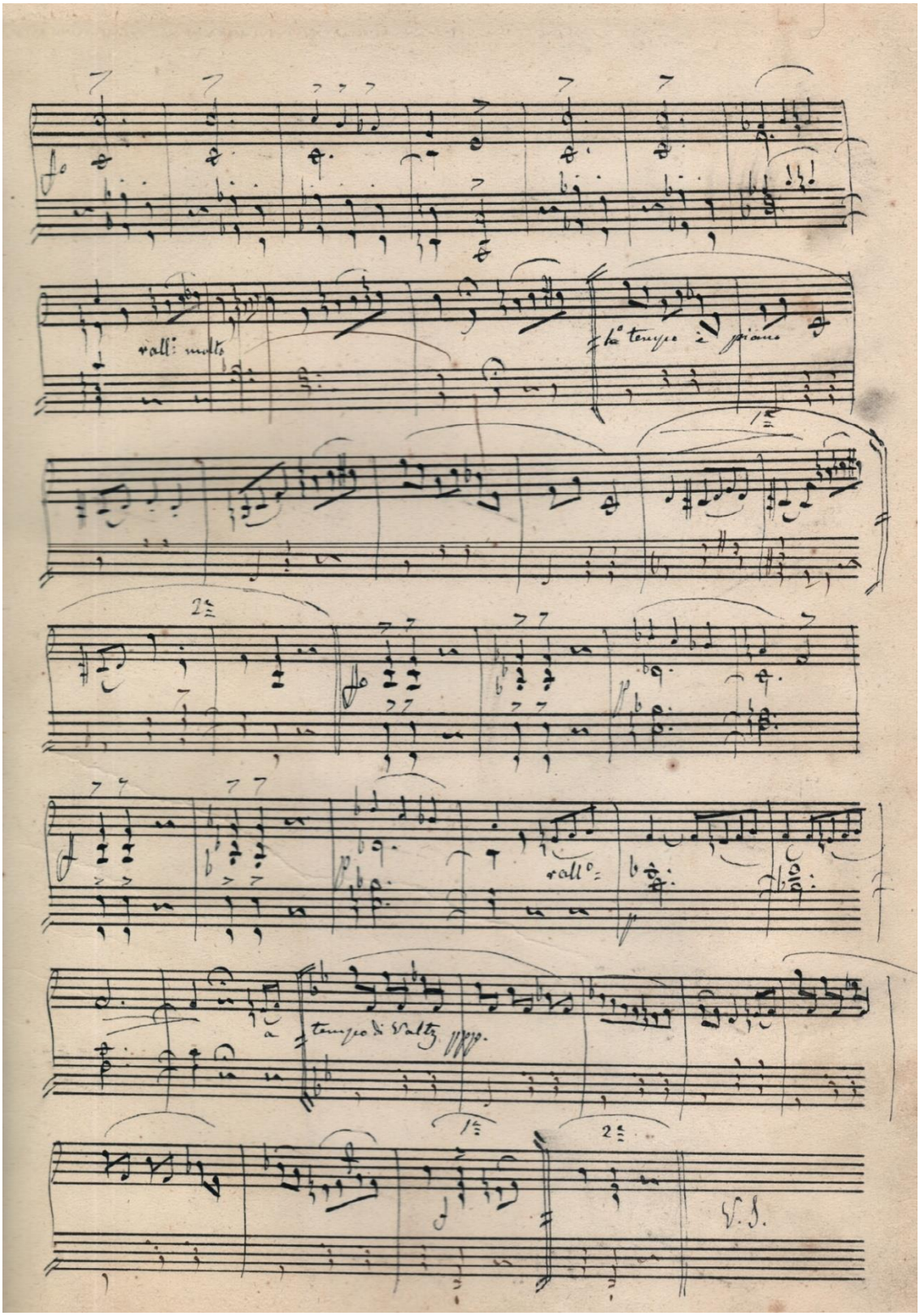
Sadr-ıa'zâm
buyuruldu"

EK-3 Osmaniye Marşı

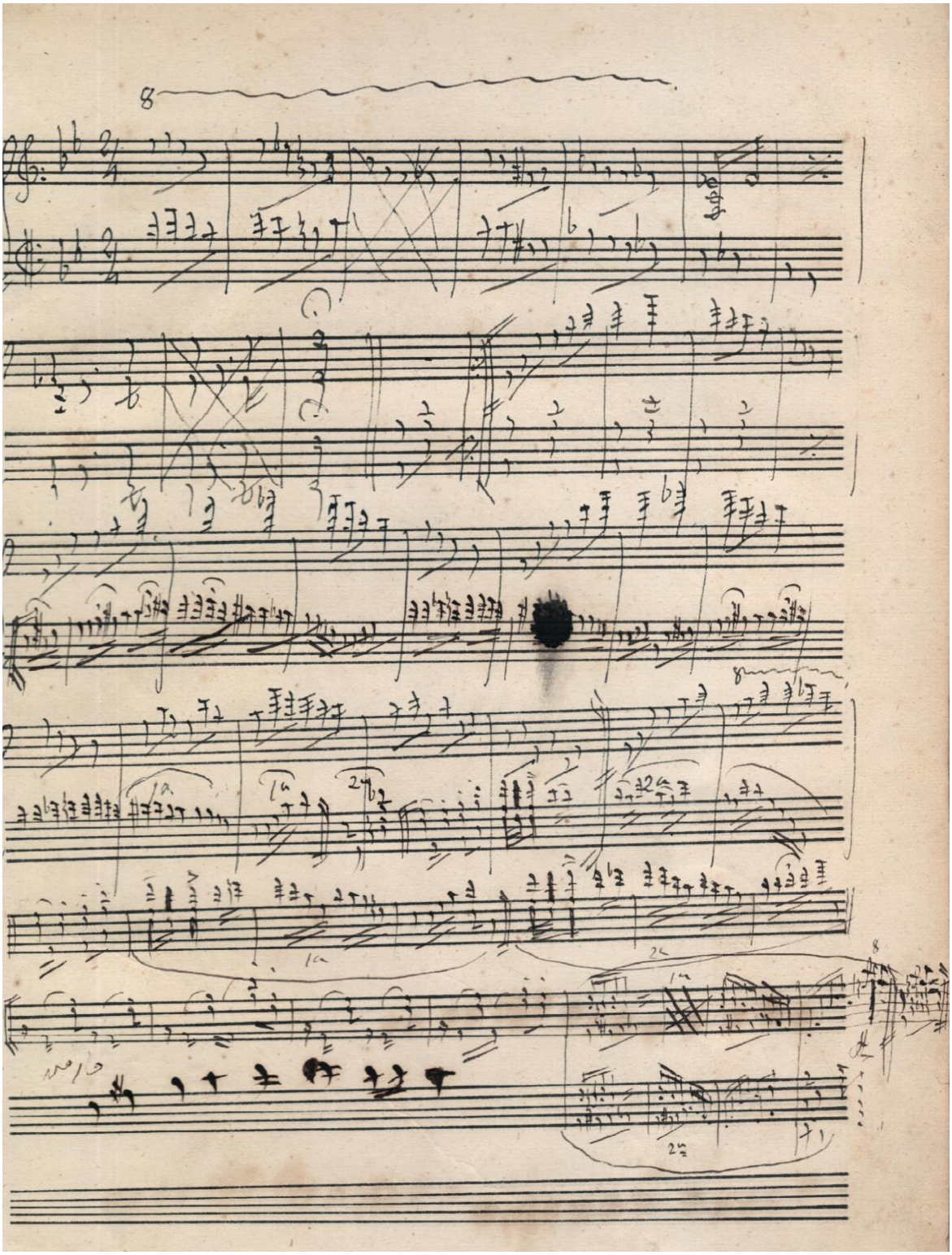


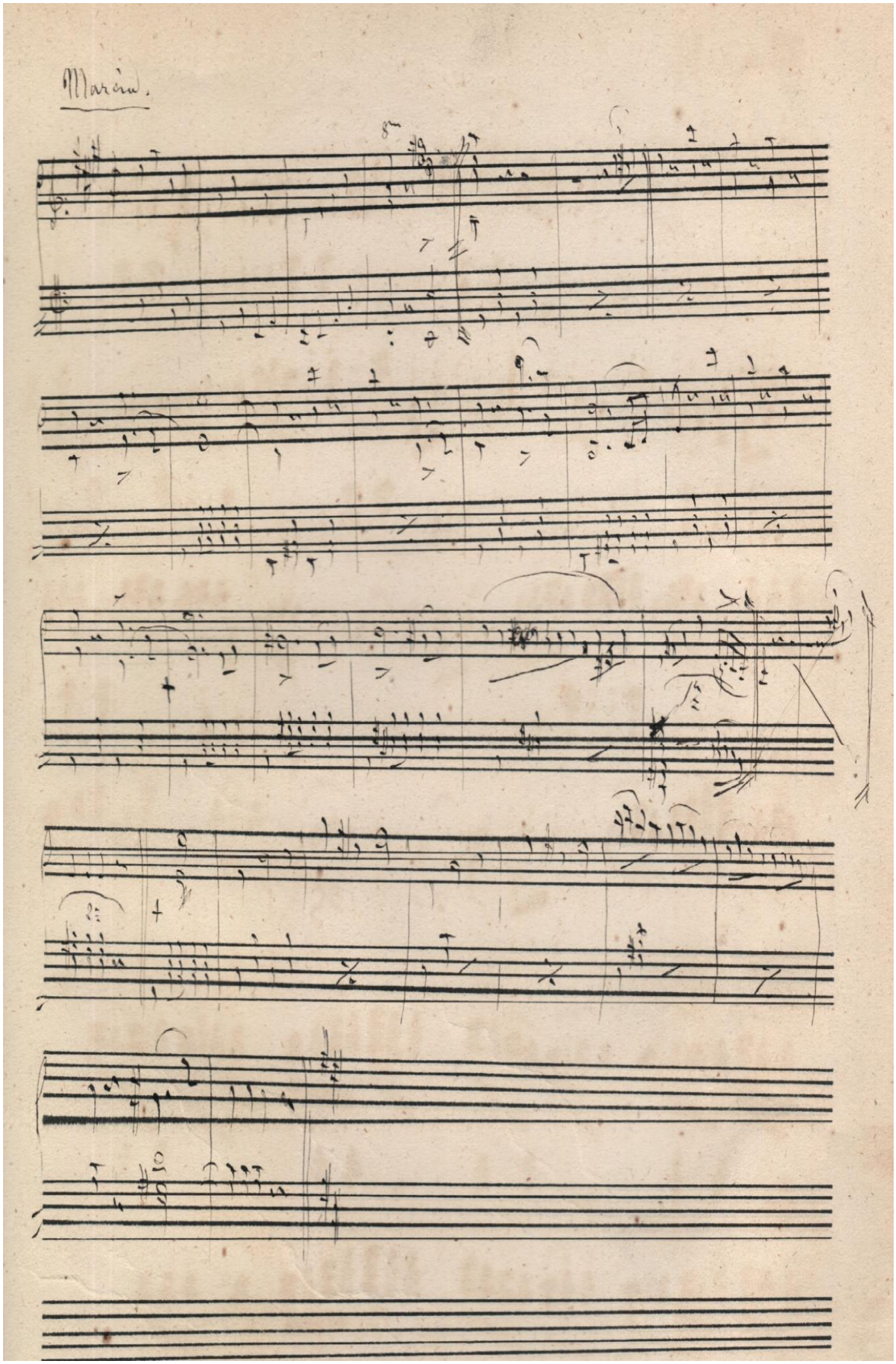
EK-4 Şayeste Hanım İçin Yazılmış Schertzo




rall: molto
1° tempo e piano
rall°
a tempo di Valtz
V.S.

EK-5 Gutelli'den Beste Denemelerine Ait Müsvetteler




Marcia.

EK-6 C. Guatelli Eser Listesi

ARMONİ MIZIKASI ARŞİVİNDE TESPİT EDİLEN
C. GUATELLİ ESERLERİ

SIRA NO	ESERİN ADI/BAŞLIĞI	ESERİN FORMU	NOTA TÜRÜ
41 NUMARALI KLASÖR			
1	İsimsiz	Marş	Partisyon
2	Sultan Abdülaziz	Marş	Partisyon
3	Don Sobajtiano	-	Partisyon
4	Dell'espojizione 1863	Marş	Partisyon
5	Korno Konçertosu	Konçerto	Partisyon
6	Potpori Nell'opera H. Faust	Opera	Partisyon
7	Sultan Abdülaziz	Kantat	Partisyon
8	Cavatina	Klarnet Solo	Partisyon
42 NUMARALI KLASÖR			
9	İsimsiz	Vals	Partisyon
10	İsimsiz	Vals	Partisyon
11	İsimsiz	Mazurka	Partisyon
12	İsimsiz	Ballabile	Partisyon
13	İsimsiz	Capriccio	Partisyon
14	İsimsiz	Vals	Partisyon
15	Sultan Mahmud Efendi	Marş	Partisyon

16	Yusuf Efendi	Marş	Partisyon
17	İsimsiz	Marş	Partisyon
43 NUMARALI KLASÖR			
18	İsimsiz	-	Partisyon
19	İsimsiz	-	Partisyon
20	İsimsiz	Bolero	Partisyon
21	İsimsiz	Polka	Partisyon
22	İsimsiz	-	Partisyon
23	İsimsiz	Capriccio	Partisyon
24	Scherzo All Oriantale	Scherzo	Partisyon
25	Çırağan	Şarkı	Partisyon
44 NUMARALI KLASÖR			
26	Sultan Mahmud	Mazurka	Partisyon
27	İsimsiz	Schollise	Partisyon
28	İsimsiz	Marş	Partisyon
29	İsimsiz	Polka	Partisyon
30	İsimsiz	Mazurka	Partisyon
31	İsimsiz	Galop	Partisyon
32	İsimsiz	Polka	Partisyon
33	Defile	Marş	Partisyon
34	İsimsiz	Marş	Partisyon

45 NUMARALI KLASÖR			
35	İsimsiz	Marş	Partisyon
36	İsimsiz	Piccolo vals	Partisyon
37	İsimsiz	Marş	Partisyon
38	İsimsiz	Marş	Partisyon
39	İsimsiz	Polka	Partisyon
46 NUMARALI KLASÖR			
40	İsimsiz	Polka	Partisyon
41	İsimsiz	Marş	Partisyon
42	İsimsiz	Marş	Partisyon
43	İsimsiz	Marş	Partisyon
44	İsimsiz	Mazurka	Partisyon
45	İsimsiz	Marş	Partisyon
46	İsimsiz	Marş	Partisyon
47	İsimsiz	Marş	Partisyon
48	Okunamadı	Marş	Partisyon
49	İsimsiz	Polka	Partisyon
47 NUMARALI KLASÖR			
50	Rigoletto	Şan Düet	Partisyon
51	İsimsiz	Potpori	Partisyon
52	Musica Militare	Polka	Partisyon

53	Veladet	Marş	Partisyon
54	Musica Militare	Marş	Partisyon
55	Potpori Dello pera	Aria	Partisyon
56	Musica Militare	Marş	Partisyon
48 NUMARALI KLASÖR			
57	Musica Militare	Ballabile	Partisyon
58	İsimsiz	Mazurka-Galop	Partisyon
59	Musica Militare	Marş	Partisyon
60	İsimsiz	Şarkı	Partisyon
61	İsimsiz	Şarkı	Partisyon
62	J. Nazional	Marş	Partisyon
63	İsimsiz	Mazurka	Partisyon
64	Musica Militare	Opera	Partisyon
65	İsimsiz	Polka	Partisyon
66	Musica Militare	Ballabile	Partisyon
67	Musica Militare	Opera	Partisyon
49 NUMARALI KLASÖR			
68	Musica Militare	Marş	Partisyon
69	Musica Militare	Marş	Partisyon
70	İsimsiz	Peşrev	Partisyon
71	Musica Militare	Ballabile	Partisyon

72	İsimsiz	Marş	Partisyon
73	İsimsiz	Opera	Partisyon
74	İsimsiz	Marş	Partisyon
75	İsimsiz	Marş	Partisyon
76	Capriccio Orientale	Capriccio	Partisyon
50 NUMARALI KLASÖR			
77	Musica Militare	Marş	Partisyon
78	-	Marş	Partisyon
79	İsimsiz	Polka	Partisyon
80	Bayram	Marş	Partisyon
81	İsimsiz	Marş Orientale	Partisyon
82	Schollise	Dans	Partisyon
83	İsimsiz	Marş	Partisyon
84	İsimsiz	Polka	Partisyon
85	İsimsiz	Galop	Partisyon
51 NUMARALI KLASÖR			
86	İsimsiz	Mazurka	Partisyon
87	İsimsiz	Berceuse	Partisyon
88	İsimsiz	Mazurka	Partisyon
89	İsimsiz	Polka	Partisyon

90	İsimsiz	Polka	Partisyon
91	İsimsiz	Polka	Partisyon
92	İsimsiz	Mazurka	Partisyon
93	Okunamadı	Marş	Partisyon
52 NUMARALI KLASÖR			
94	Okunamadı	Marş	Partisyon
95	Cial Paşa	Marş	Partisyon
96	İsimsiz	Marş	Partisyon
97	Korno	Konçerto	Partisyon
98	İsimsiz	Aria	Partisyon
99	Abdülaziz	Marş	Partisyon
100	Dorr Sebaftiano	-	Partisyon
101	Osmanlı Sergi	Marş	Partisyon
13 NUMARALI KLASÖR (CONTRE BASSO)			
102	No 1. Canenza	Şarkı	Piyano
103	No 2. Allegro Capriccioso	Şarkı	Piyano
104	No 3. A Madamigella Scajeste Scherzo per Piano Forte	Schertzo	Piyano
105	No 4. Allegro Moderato	Şarkı	Piyano
106	No 5. Marcai	Marş	Piyano
107	No 6. Mazurka per M….E..	Mazurka	Piyano

108	No 8. Waltz Per M….E…	Vals	Piyano
109	No 8. Fantasia	Fantasia	Piyano
110	No 9. Tempo di Marcia	Marş	Piyano
111	No 10. Mazurka	Mazurka	Piyano
112	No 11. Sinfonia Oriantale	-	Piyano
113	No 12. Bollero	Bolero	Piyano
114	No 13. Waltz	Vals	Piyano
115	No 14. Allegro Moderato	Şarkı	Piyano
116	No 15. Marcia	Marş	Piyano
117	No 16. a S.A.H. Yousuf Effendi	Marş	Piyano
118	No 17. Leguito Pella Sinfonia Oriantale	-	Piyano
119	No 18. Mazurka	Mazurka	Piyano
120	No 19. a S.A.H. Mahmud Effendi	Marş	Piyano
121	No 20. Marcia	Marş	Piyano
122	No 21. Mazurka	Mazurka	Piyano
123	No 22. Marcia	Marş	Piyano
124	No 23. Waltz	Vals	Piyano
125	No 24. Şevk’efza Pescref	Peşrev	Piyano
126	No 25. Polka	Peşrev	Piyano
127	No 26. Carnavale de Venezia	Varyasyon	Piyano

128	No 27. Polka	Polka	Piyano
129	No 28. Waltz	Vals	Piyano
130	No 29. İsimsiz	Şarkı	Piyano
131	No 30. Galop	Galop	Piyano
132	No 31. Waltz	Vals	Piyano
133	No 32. Mazurka	Mazurka	Piyano
134	No 33. Polka	Polka	Piyano
135	No 34. Marcia	Marş	Piyano
136	No 35. Marcia	Marş	Piyano
137	No 36. Waltz	Vals	Piyano
138	No 37. Marcia	Marş	Piyano
139	No 38. Pescref Dede Efendi	Peşrev	Piyano
140	No 39. Pescref Dede Efendi	Peşrev	Piyano
141	No 40. İsimsiz	-	Piyano
142	No 41. İsimsiz	-	Piyano
143	No 42. İsimsiz	-	Piyano
144	No 43. Cadanze	Kadans	Piyano
145	No 44. Marcia	Marş	Piyano
146	No 45. İsimsiz	Marş	Piyano

İSTANBUL NADİR ESERLER KÜTÜPHANESİNDE TESPİT EDİLEN C. GUATELLİ ESERLERİ

SIRA NO	ESERİN ADI/BAŞLIĞI	ESERİN FORMU	NOTA TÜRÜ
147	Bairam Marchi	Marş	Piyano
148	Yıldız Marche	Marş	Piyano
149	Marche de L'Exposition	Marş	Piyano
150	Osmanie Marche	Marş	Piyano
151	Une Revue a Yıldız Marche	Marş	Piyano
152	Priêre Pour S.M.I.le Sultan Mourad V.1876-Rıfat Bey	Şarkı	Piyano
153	Hymne (Dedie S.Abdulmecid)	Hymne	Piyano
154	Arie Nazionale Canti Populari Oriantali I.Seria *No.1 Inno Nazionale Ottomano*	Marş	Piyano
155	Arie Nazionale Canti Populari Oriantali I.Seria *No.2* Schiarky	Şarkı	Piyano
156	Arie Nazionale Canti Populari Oriantali I.Seria *No.3 Fatma Sultana-Figlia del Sultano Regnante*	Şarkı	Piyano
157	Arie Nazionale Canti Populari Oriantali I.Seria *No.4 Schiarky*	Şarkı	Piyano
158	Arie Nazionale Canti Populari Oriantali I.Seria *No.5 Rafié Sultana- Figlia del Sultano Regnante*	Şarkı	Piyano
159	Arie Nazionale Canti Populari Oriantali I.Seria *No.6 Schiarky*	Şarkı	Piyano

160	Arie Nazionale Canti Populari Oriantali I.Seria *No.7 Geminié Sultana- Figlia del Sultano Regnante*	Şarkı	Piyano
161	Arie Nazionale Canti Populari Oriantali I.Seria *No.8 Schiarky*	Şarkı	Piyano
162	Arie Nazionale Canti Populari Oriantali I.Seria *No.9 Valide Sultana- Madre del Sultano Regnante*	Şarkı	Piyano
163	Arie Nazionale Canti Populari Oriantali I.Seria *No.10 Schiarky*	Şarkı	Piyano
164	Arie Nazionale Canti Populari Oriantali I.Seria *No.11 Schiarky-Composti del Sultan Selym*	Şarkı	Piyano
165	Arie Nazionale Canti Populari Oriantali I.Seria *No.12* Schiarky	Şarkı	Piyano
166	Arie Nazionale Canti Populari Oriantali II.Seria *No.1 Marcia Imperiale Ottomana*	Marş	Piyano
167	Arie Nazionale Canti Populari Oriantali II.Seria *No.2 Schiarky*	Şarkı	Piyano
168	Arie Nazionale Canti Populari Oriantali II.Seria *No.3 Muniré Sultana-Figlia del Sultano Regnante*	Şarkı	Piyano
169	Arie Nazionale Canti Populari Oriantali II.Seria *No.4 Schiarky*	Şarkı	Piyano
170	Arie Nazionale Canti Populari Oriantali II.Seria *No.5 Adilé Sultana-Figlia del Sultano Regnante*	Şarkı	Piyano

171	Arie Nazionale Canti Populari Oriantali II.Seria *No.6 Schiarky*	Şarkı	Piyano
172	Arie Nazionale Canti Populari Oriantali II.Seria *No.7 Hanöm Sultana-Nipote del Sultano Regnante*	Şarkı	Piyano
173	Arie Nazionale Canti Populari Oriantali II.Seria *No.8 Schiarky*	Şarkı	Piyano
174	Arie Nazionale Canti Populari Oriantali II.Seria *No.9 Fethi Achmet Pascia-Cognato del Sultano Regnante Schiarky*	Şarkı	Piyano
175	Arie Nazionale Canti Populari Oriantali II.Seria *No.10 Schiarky*	Şarkı	Piyano
176	Arie Nazionale Canti Populari Oriantali II.Seria *No.11 Schiarky-Composta del Sultan Mahmud*	Şarkı	Piyano
177	Arie Nazionale Canti Populari Oriantali II.Seria *No.12 Pescreff (Sinfonia popolare)*	Peşrev	Piyano

NOTACI HACI EMİN EFENDİ KÜLLİYATINDA YER ALAN C. GUATELLİ ARMONİZELERİ

SIRA NO	ESERİN ADI/BAŞLIĞI	ESERİN FORMU	NOTA TÜRÜ
178	Suzinak Şarkı (Emin Ağa)	Şarkı	Piyano
179	Et Sirto (Hadji Emin Bey)	Sirto	Piyano
180	Acem Aşıran Şarkı (Ousta Yanni)	Şarkı	Piyano
181	Hicaz Şarkı (Hadjı Faik Bey)	Şarkı	Piyano

182	Yar İçin Uşşak Baktı Falima (Asım Bey)	Şarkı	Piyano
183	Ferahnak Peşrev (Zeki Mehmed Ağa)	Peşrev	Piyano
184	Hicaz Hümayun Peşrev (Osman Bey)	Peşrev	Piyano
185	Bestenigâr Peşrev (Nouman Ağa)	Peşrev	Piyano
186	Hicazkâr Peşrev (Osman Bey)	Peşrev	Piyano
187	Sabâ Peşrev (Osman Bey)	Peşrev	Piyano
188	Muhayyer Peşrev (Edhem Efendi)	Peşrev	Piyano
189	Şevk'efza Peşrev (Nouman Ağa)	Peşrev	Piyano
190	Noudi Marche	Marş	Piyano
191	Suzinak Şarkı (Hafız Mehmed Efendi)	Şarkı	Piyano
192	Hüzzam Şarkı-Bir Güli Ranaya Gönül Bağladım (Hadjı Emin Efendi)	Şarkı	Piyano
193	Acem Aşiran Şarkı -Ah Yandı Dilim (Nighoos)	Şarkı	Piyano
194	Polka Şarkı (Hacı Emin Efendi)	Şarkı	Piyano
195	Mevlevihane Peşrevi (Hamza Dede)	Peşrev	Piyano
196	Hicazkâr Şarkı (Hadj Emin Bey)	Şarkı	Piyano
197	Muhayyer Peşrev (Osman Bey)	Peşrev	Piyano

EK-7 Eser Analiz ve Değerlendirme Ölçeği Taslağı (Ön Test)

Değerli Öğretim Üyesi;

Bu ölçek doktora düzeyinde bir araştırma olan "Çok Sesli Türk Müziği Tarihinde Callisto Guatelli Eserlerinin Transkripsiyon ve Analizi" konusu ile ilgili verilerin toplanması amacı ile hazırlanmıştır.

Bu araştırmada, C. Guatelli'nin Türk müziği çokseslendirme tekniklerini ortaya koymak adına C. Guatelli'nin çok seslendirilmiş olduğu on altı adet eser, "form, biçem, armoni, eşlik, makam, usûl basamakları açısından incelenerek, C. Guatelli'nin Çoksesli Türk müziğine katkılarının tespit edilmesi amaçlanmaktadır.

Ek'te yer alan ölçek taslak niteliğindedir. Görüşleriniz doğrultusunda son hali verilecek olan ölçek, tarafınıza tekrar gönderilerek onayınıza sunulacaktır. Örnek teşkil etmek amacı ile örneklem kümesine alınan eserlerden ikisi EK-2'de verilmiştir.

Ölçekteki sorular;

KİŞİSEL BİLGİLER ve **DURUM TESPİTİ** olmak üzere iki başlık altında toplanmıştır.

Ölçekteki sorularda size uygun olan seçeneği işaretlemeniz ve görüşlerinizi bildirmeniz gerekmektedir. Ölçekte yer alan soruların içtenlikle ve eksiksiz olarak değerlendirilmesi, araştırmanın amacına ulaşması bakımından büyük önem taşımaktadır.

Değerli zamanınızı ayırarak göstermiş olduğunuz ilgi ve katkılarınız için teşekkür eder, saygılar sunarım.

İnönü Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Müzik Anabilim Dalı
Müzik Bilimleri ve Teknolojisi Bilim Dalı

Doktora Öğrencisi
Yasin HANÖNÜ

GSM : 533 6639203
e-posta : yasinhanonu@gmail.com

A. KİŞİSEL BİLGİLER

Adınız :

Soyadınız :

1. Bağlı bulunduğunuz yükseköğretim kurumu aşağıdakilerden hangisidir?

( ) Devlet konservatuarı
( ) Türk Müziği Devlet Konservatuarı
( ) Güzel Sanatlar Fakültesi
( ) Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

2. Kadro unvanınız aşağıdakilerden hangisidir?

( ) Profesör ( ) Okutman
( ) Doçent ( ) Araştırma Görevlisi
( ) Yardımcı Doçent ( ) Uzman
( ) Öğretim Görevlisi
( ) Diğer, yazınız ……..

3. Hizmet yılınız aşağıdakilerden hangisidir?

( ) 1–5 yıl ( ) 11–15 yıl ( ) 21 yıl ve üzeri
( ) 6–10 yıl ( ) 16–20 yıl

B. DURUM TESPİTİ

YÖNERGE: Aşağıdaki ölçekte örneklem kümesine alınan eserlerin analizine yönelik oluşturulan sorulara katılım düzeyinizi, soruları açıklayan cümlelerin hizasındaki kutucuklardan birine (x) işareti koyarak belirtiniz. Katılım düzeyiniz kullanılamaz seçeneği ise görüş kısmına ilgili soruya ilişkin önerinizi yazınız.

Taslak Eser Analiz ve Değerlendirme Ölçek Metni

ESER ANALİZ VE DEĞERLENDİRME ÖLÇEĞİ				
Sıra No	SORULAR	Kullanılabilir	Kullanılamaz	GÖRÜŞ
1	Eserin adı…….			
2	Eserin bestecisi…….			
3	Eserin formu nedir? …….			
4	Bölümler arasında ölçü sayısı açısından tutarlılık var mıdır? ( ) Tamamen ( ) Kısmen ( ) Hiç			
5	Bölümler arasında belirginlik var mıdır? (Kadans – Tema açısından) ( ) Tamamen ( ) Kısmen ( ) Hiç			
6	Eser hangi yapıda kurgulanmıştır? ( ) Tonal ( ) Makamsal ( ) Diğer			
7	Eserin tonu nedir?…….			
8	Eserde ton değişikliği yapılmış mıdır? ( ) Evet ( ) Hayır			
9	Eserin donanımı varolan tonal yapı ile uyumlu mudur? ( ) Tamamen ( ) Kısmen ( ) Hiç			
10	Eserin çok seslendirilmesinde kullanılan teknik nedir?.....			
11	Eserin çokseslendirmesinde hangi Klasik Batı Müziği döneminin özellikleri kullanılmıştır? ……			
12	Eserde kullanılan kadanslar belirgin midir? ( ) Tamamen ( ) Kısmen ( ) Hiç			
13	Tonal yapının oluşmasında makamsal unsurlar dikkate alınmış mıdır? ( ) Tamamen ( ) Kısmen ( ) Hiç			
14	Eserde kullanılan kadanslar oluşturulurken makamsal unsurlar dikkate alınmış mıdır? ( ) Tamamen ( ) Kısmen ( ) Hiç			
15	Eserde yapılan ton değişiklikleri ile ezgide yer alan çeşniler arasında bir bağ var mıdır? ( ) Tamamen ( ) Kısmen ( ) Hiç			

Sıra No	SORULAR	Kullanılabilir	Kullanılamaz	GÖRÜŞ
16	Eserde belirli bir eşlik kalıbı var mıdır? ( ) Tamamen ( ) Kısmen ( ) Hiç			
17	Eserde kullanılan eşlik türü nedir? ( ) Tam bağımlı ( ) Yarı Bağımlı ( ) Bağımsız			
18	Eserde kullanılan eşlik biçemi nedir? …….			
19	Eserin makamı nedir? …….			
20	Eserde kullanılan makamın genel özellikleri korunmuş mudur? ( ) Tamamen ( ) Kısmen ( ) Hiç			
21	Eserin donanımı kullanılan makamı ifade etmek için yeterli midir? ( ) Tamamen ( ) Kısmen ( ) Hiç			
22	Eserin donanımı ve içerisinde kullanılan değiştirici işaretler makamın algılanması için yeterli midir? ( ) Tamamen ( ) Kısmen ( ) Hiç			
23	Eserin donanımı ve içerisinde kullanılan değiştirici işaretler ile makamın oluşmasında gerekli olan değiştirici işaretler örtüşmekte midir? ( ) Evet ( ) Hayır			
24	Guatelli'nin çok seslendirmiş olduğu eserlerde kullanılan usulün genel özellikleri korunmuş mudur? ( ) Evet ( ) Hayır			
25	Guiseppe Donizetti ile Guatelli'nin Türk müziği çokseslendirmeleri karşılaştırıldığında eşlikleme açısından benzerlik var mıdır? ( ) Tamamen ( ) Kısmen ( ) Hiç			

Konu ile ilgili eklemek istediğiniz yukarda belirtilenler dışında görüşleriniz var ise lütfen belirtiniz

……

……

……

……

EK-8 Eser Analiz ve Değerlendirme Ölçeği (Son Test)

Değerli Öğretim Üyesi;

Bu ölçek doktora düzeyinde bir araştırma olan "Çok Sesli Türk Müziği Tarihinde Callisto Guatelli Eserlerinin Transkripsiyon ve Analizi" konusu ile ilgili verilerin toplanması amacı ile hazırlanmıştır.

Araştırmada, içerisinde Türk müziği unsurları barındıran ve C. Guatelli'nin çok seslendirilmiş olduğu on yedi piyano eseri "form, armoni, eşlik, makam ve usûl" basamakları açısından incelenerek, C. Guatelli'nin Türk müziği eserlerini çokseslendirme anlayışının ortaya konulması ve "Çoksesli Türk müziğine" katkılarının tespit edilmesi hedeflenmektedir.

On yedi eser yukarıda belirtilen hususlarda detaylı bir şekilde analiz edilecek ve oluşturulan ölçek formu ile yapılan analizlere istatiksel verilerle destek sağlanarak çalışmanın daha sağlam temellere dayandırılması sağlanacaktır.

EK-1'de yer alan ölçek uzmanların görüşleri doğrultusunda oluşturulmuştur. Söz konusu form, örneklem kümesine alınan eserlerin incelenmesi ve değerlendirilmesinde kullanılacak ölçek formunun **son biçimidir**. Ölçek formunun son biçiminin uygunluğuna ilişkin görüşünüzü belirtmeniz gerekmektedir. Örnek teşkil etmesi amacı ile örneklem kümesine alınan eserlerden ikisi EK-2'de verilmiştir.

Değerli zamanınızı ayırarak göstermiş olduğunuz ilgi ve katkılarınız için teşekkür eder, saygılar sunarım.

İnönü Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Müzik Anabilim Dalı
Müzik Bilimleri ve Teknolojisi Bilim Dalı

Doktora Öğrencisi
Yasin HANÖNÜ

GSM : 533 6639203
e-posta : yasinhanonu@gmail.com

YÖNERGE: Araştırmanın örneklem kümesine alınan eserlerin incelenmesi ve değerlendirilmesine yönelik oluşturulan ölçek formunun uygunluğuna ilişkin görüşünüzü ilgili seçeneklerden birine (x) işareti koyarak belirtiniz.

ESER İNCELEME VE DEĞERLENDİRME ÖLÇEĞİ	
Künye	Eserin adı……..
	Eserin bestecisi…….
Sıra No	**SORULAR**
1	Eserin formu nedir? …….
2	Bölümler arasında ölçü sayısı açısından tutarlılık var mıdır? ( ) Tamamen ( ) Kısmen ( ) Hiç
3	Bölümler arasında belirginlik var mıdır? (Kadans – Tema açısından) ( ) Tamamen ( ) Kısmen ( ) Hiç
4	Eserin tonu nedir?…….
5	Eserde ton değişikliği yapılmış mıdır? ( ) Evet ( ) Hayır
6	Eserin donanımı var olan tonal yapı ile uyumlu mudur? ( ) Tamamen ( ) Kısmen ( ) Hiç
7	Eserin çok seslendirilmesinde kullanılan baskın teknik nedir? ( ) Yatay ( ) Dikey ( ) Yatay-Dikey ( ) Diğer
8	Eserin çokseslendirmesinde hangi dönem özellikleri kullanılmıştır? …….
9	Eserde kullanılan kadanslar belirgin midir? ( ) Tamamen ( ) Kısmen ( ) Hiç
10	Tonal yapının oluşmasında makamsal unsurlar dikkate alınmış mıdır? ( ) Tamamen ( ) Kısmen ( ) Hiç
11	Eserde kullanılan kadanslar oluşturulurken makamsal unsurlar dikkate alınmış mıdır? ( ) Tamamen ( ) Kısmen ( ) Hiç
12	Eserde ton değişiklikleri varsa, ton değişikliği ile ezgide hissedilen çeşniler arasında bir bağ var mıdır? ( ) Tamamen ( ) Kısmen ( ) Hiç
13	Eserdeki armonileme yaklaşımı ile ezgide hissedilen çeşniler arasında bir bağ var mıdır? ( ) Tamamen ( ) Kısmen ( ) Hiç
14	Eserde belirli bir eşlik kalıbı var mıdır? ( ) Tamamen ( ) Kısmen ( ) Hiç
15	Eserde kullanılan eşlik türü nedir? ( ) Alberti Basso ( ) Murky Bass ( )Basso Ostinato ( ) Oom-Pah (Dum-Çak) ( )Diğer

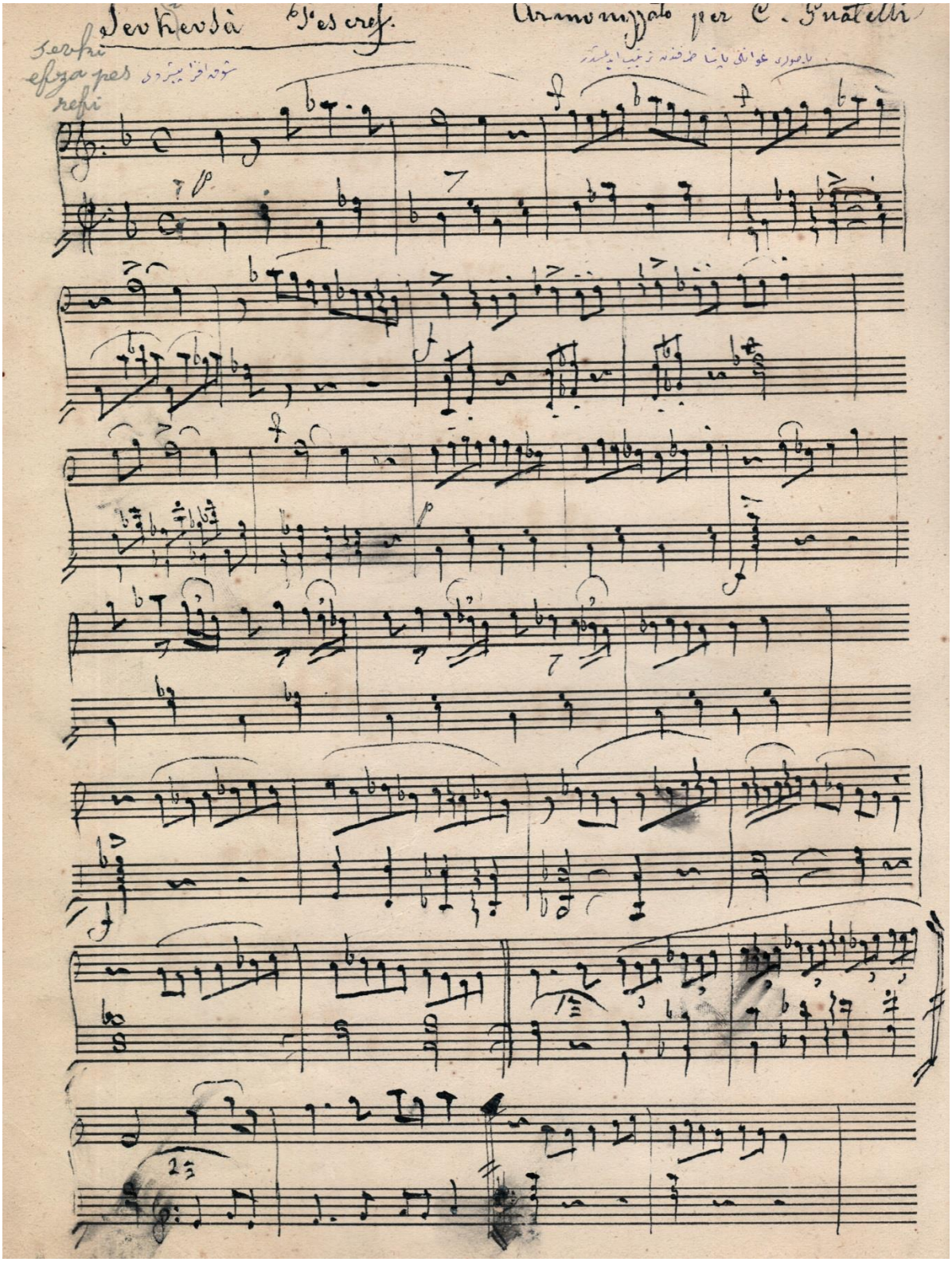
Sıra No	SORULAR
16	Eserde kullanılan eşliğin ritmik açıdan, ezgi ile olan ilişkisi nedir? ( ) Tam bağımlı ( ) Yarı Bağımlı ( ) Bağımsız
17	Eserde kullanılan eşliğin ezgi açısından asıl ezgi ile olan ilişkisi nedir? ( ) Tam bağımlı ( ) Yarı Bağımlı ( ) Bağımsız
18	Eserde hissedilen makam nedir? …….
19	Eserde kullanılan makamın genel özellikleri korunmuş mudur? (Eşlik Açısından) ( ) Tamamen ( ) Kısmen ( ) Hiç
20	Eserin donanımı kullanılan makamı ifade etmek için yeterli midir? ( ) Tamamen ( ) Kısmen ( ) Hiç
21	Eserin donanımı ve içerisinde kullanılan değiştirici işaretler makamın algılanması için yeterli midir? ( ) Tamamen ( ) Kısmen ( ) Hiç
22	Eserin donanımı ve içerisinde kullanılan değiştirici işaretler ile makamın oluşmasında gerekli olan donanım örtüşmekte midir? ( ) Evet ( ) Hayır
23	Eserlerde kullanılan usûlün genel özellikleri korunmuş mudur? ( ) Evet ( ) Hayır

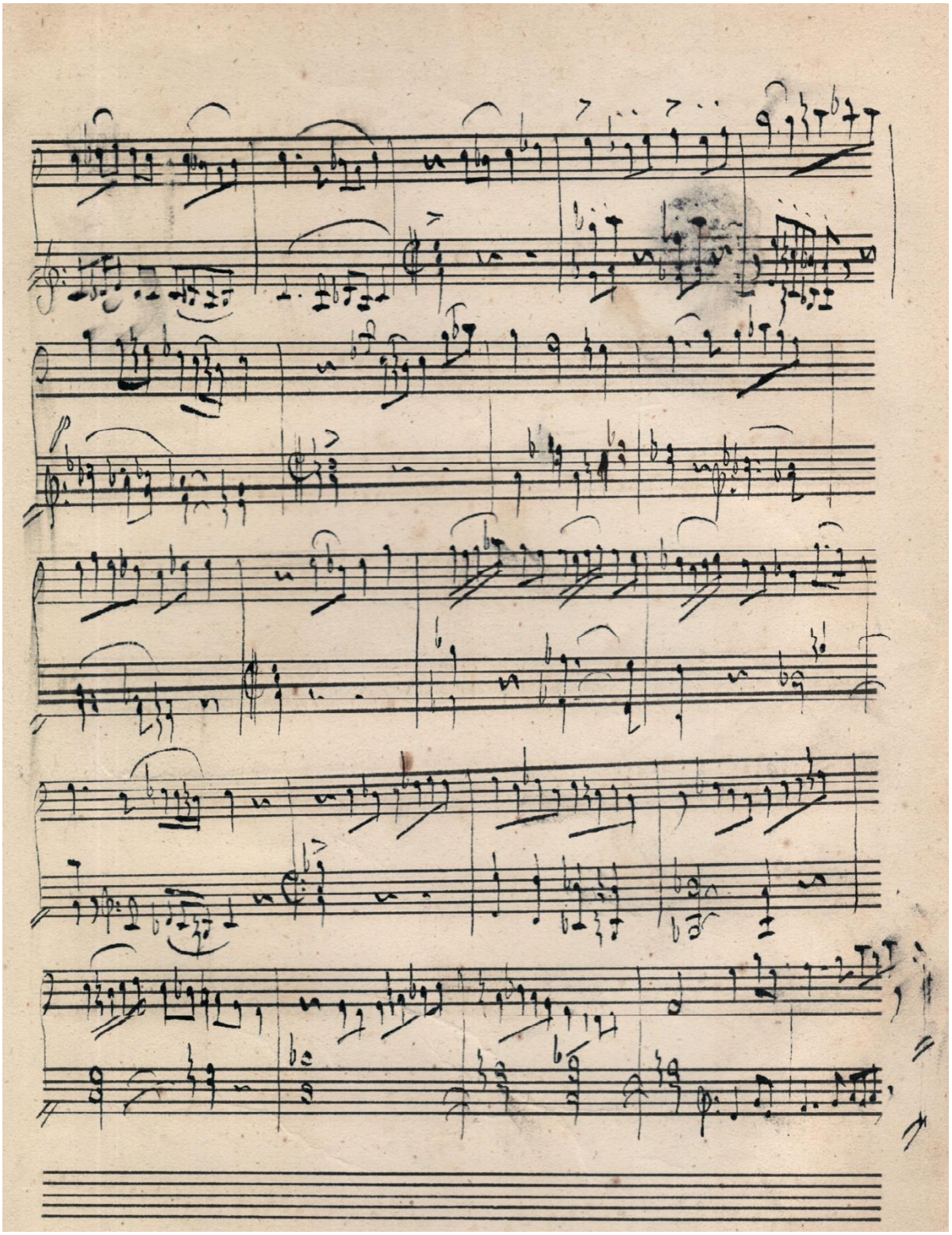
ÖLÇEK FORMU ESERLERİN İNCELENMESİ VE DEĞERLENDİRİLEBİLMESİ İÇİN

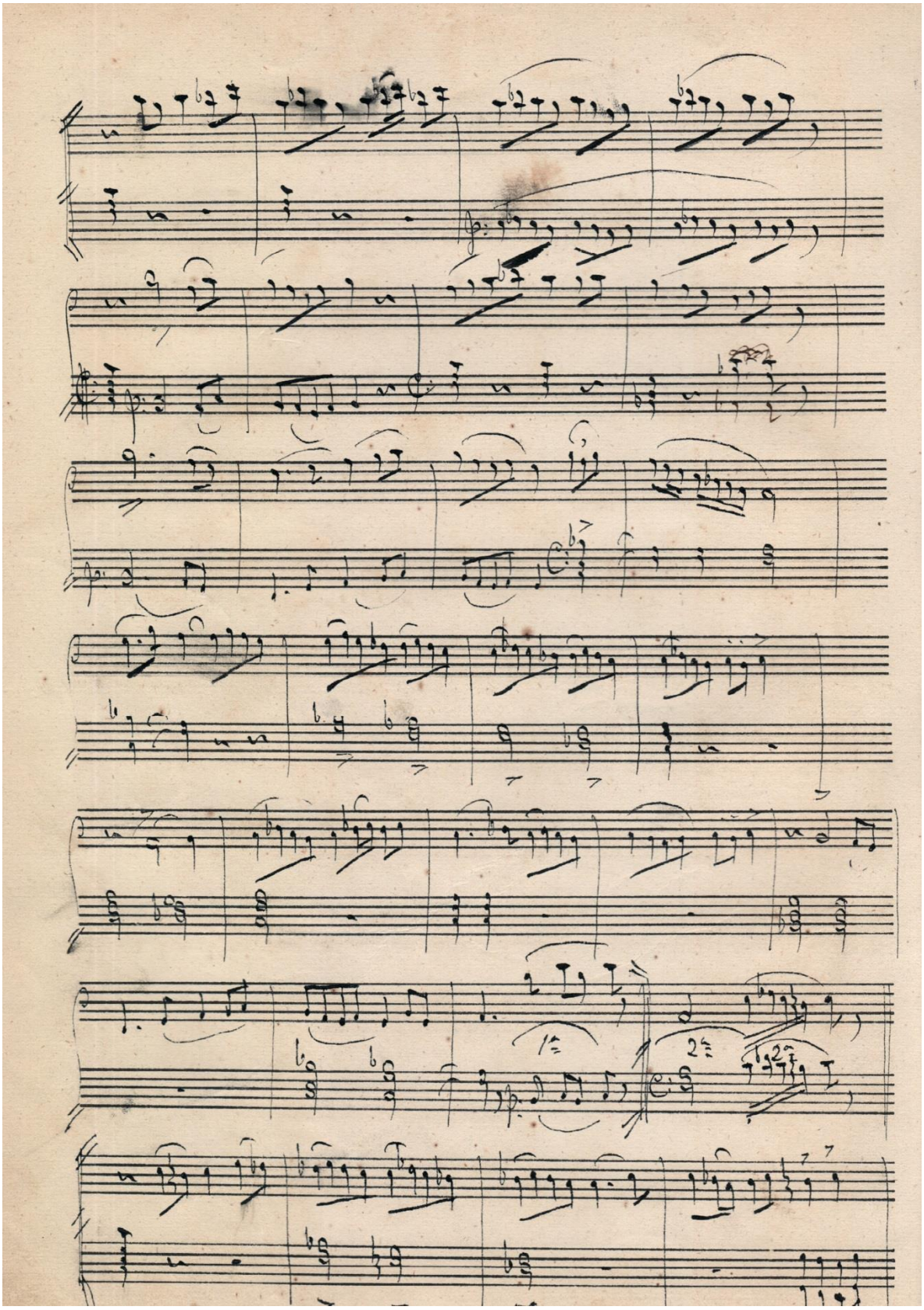
UYGUNDUR	UYGUN **DEĞİLDİR**

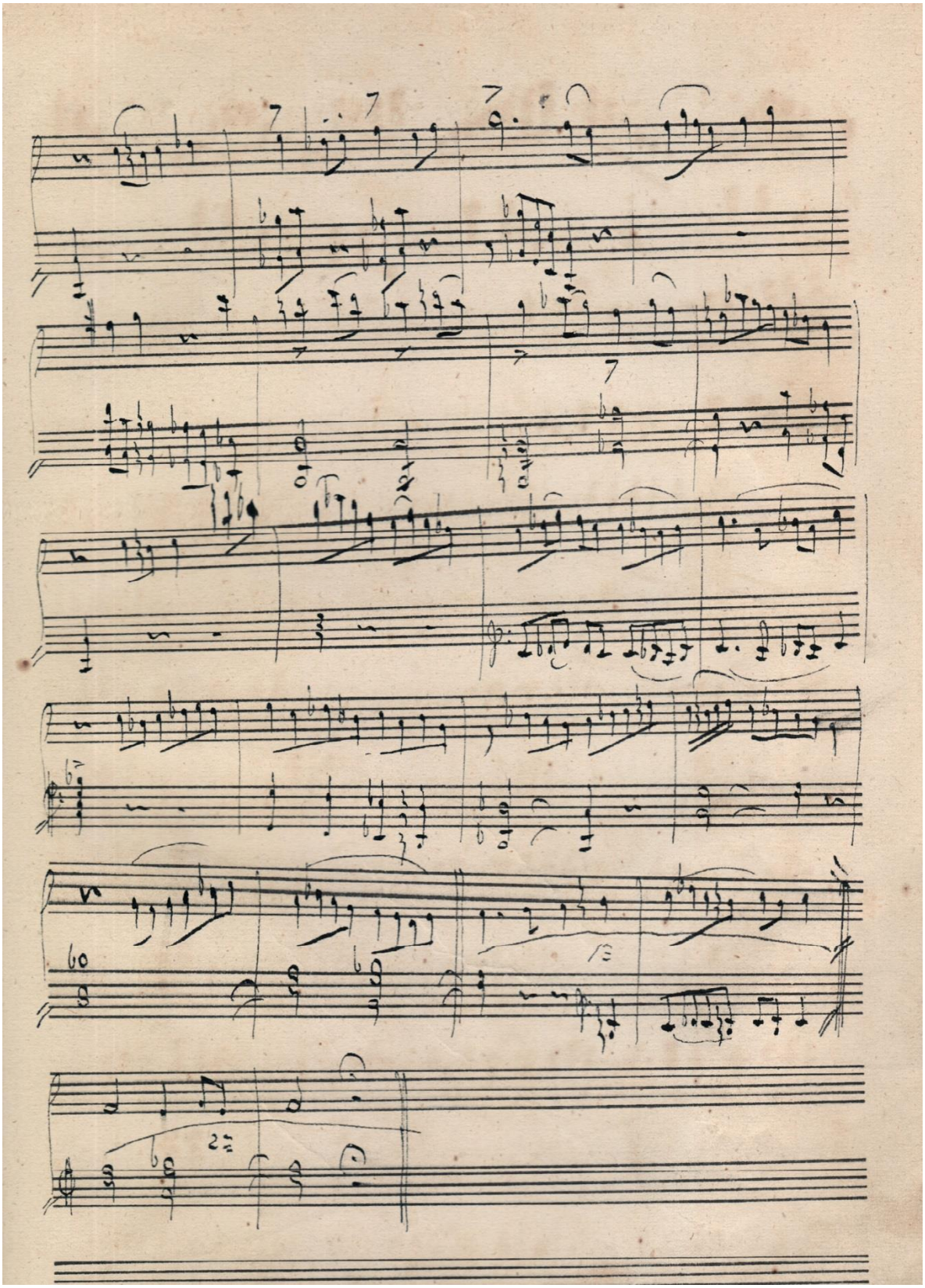
EK-9 Eserlere Ait Orijinal Notalar

ŞEVK'EFZA PEŞREV

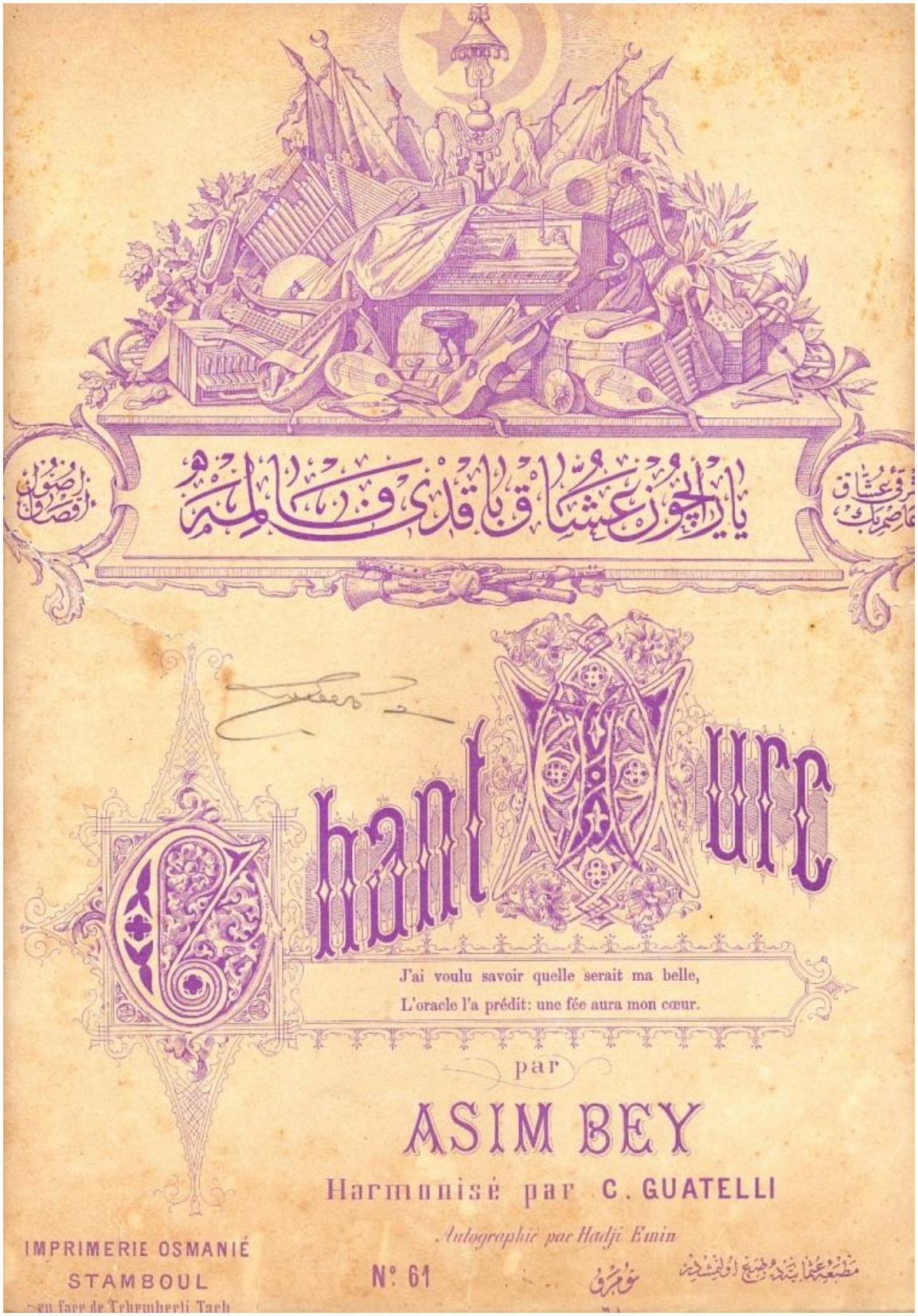


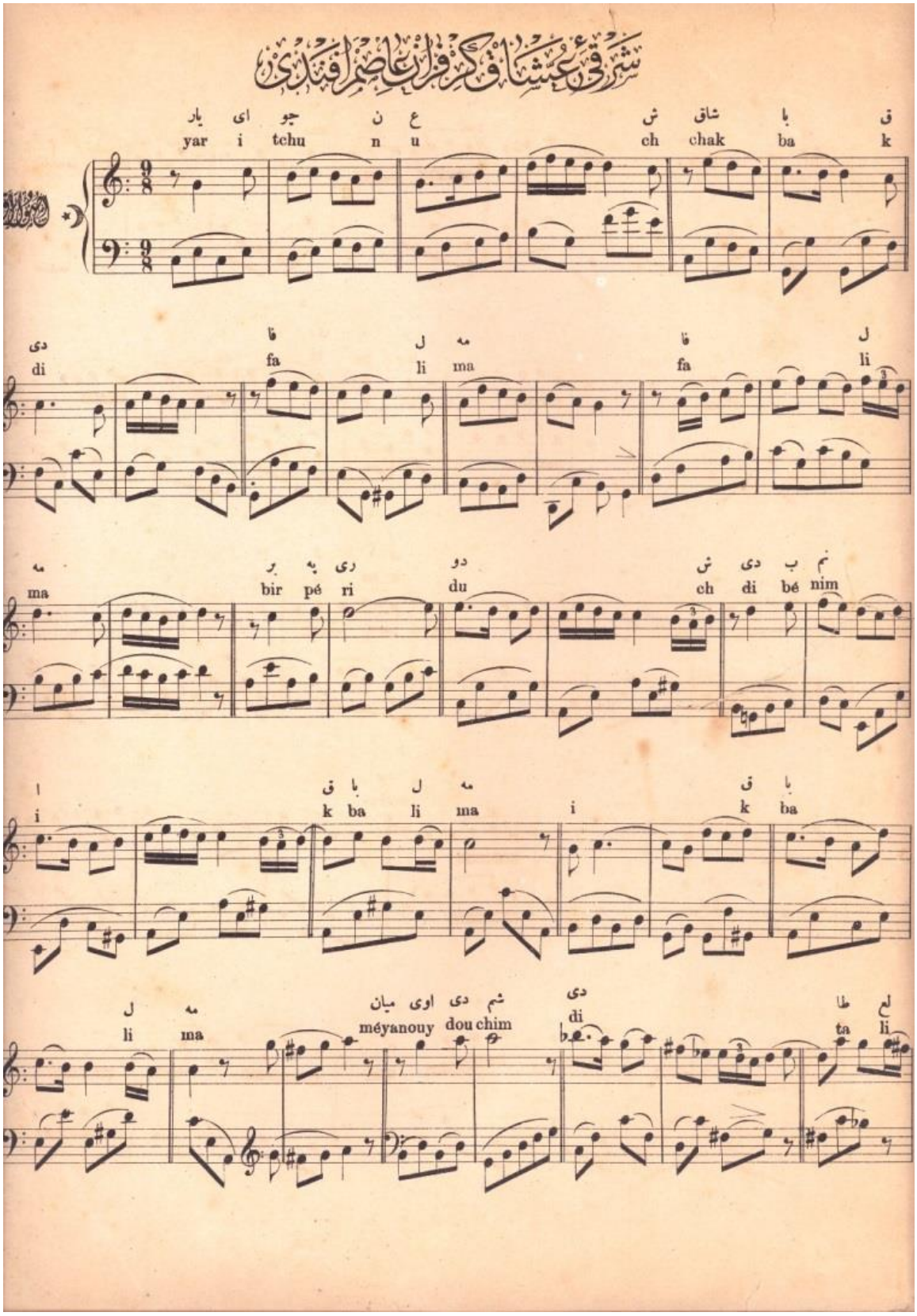


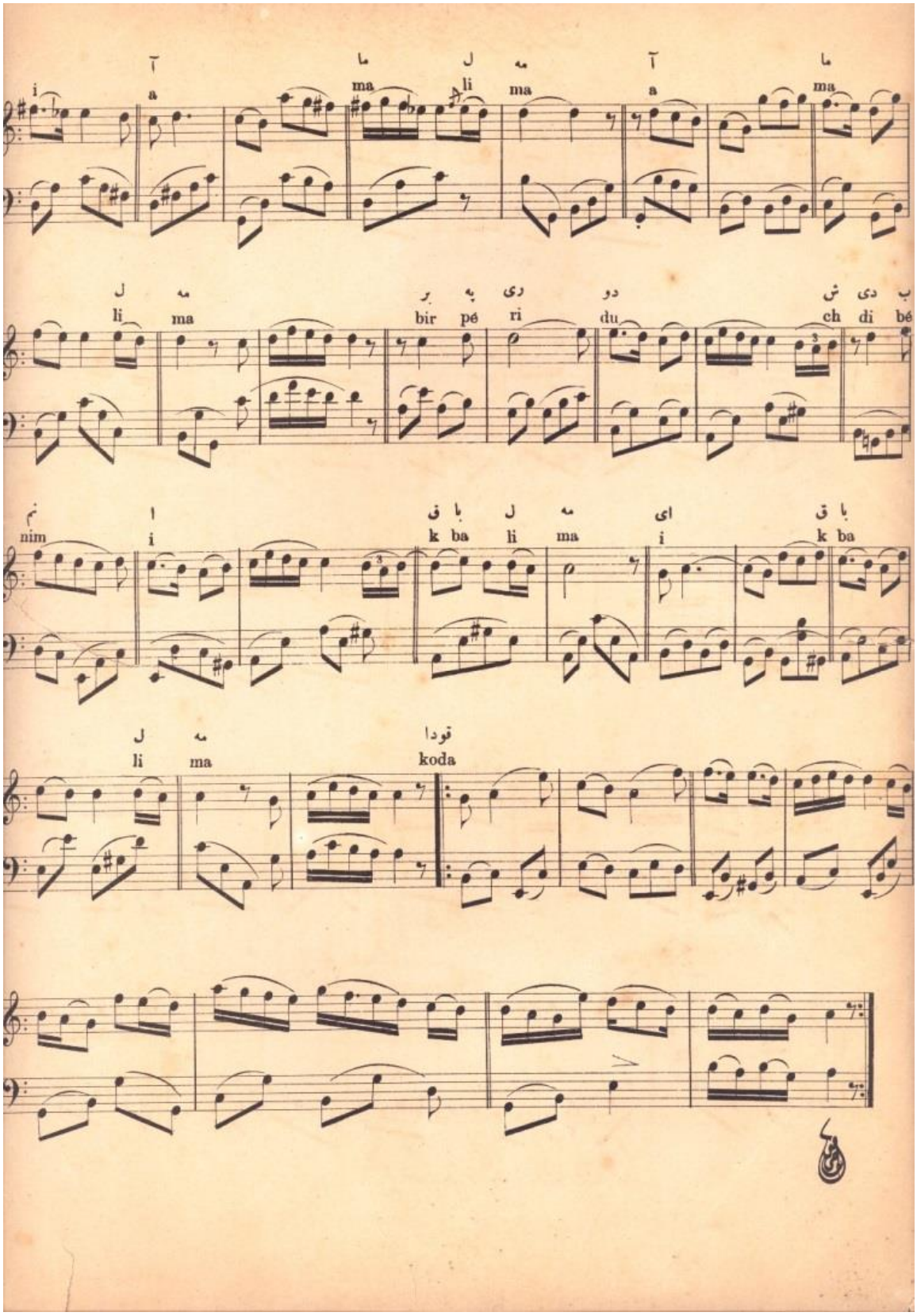

1.
2.



YAR İÇUN UŞŞAK ÇIKTI FALIMA




شرقی عشاق کرفزان عاصم افندی
ق با شاق ش ع ن چو ای یار
ch chak ba k yar i tchu n u
ل فا له ل فا دی
fa li ma fa li di
نم ب دی ش دو ری به بر مه
ch di bé nim du bir pé ri ma
با ق له ل با ق ا
k ba li ma i k ba i
لع طا دی شم دی اوی میان ل له
ta li di dou chim méyanouy li ma


i a ma li ma a ma
li ma bir pé ri du ch di bé
nim i k ba li ma i k ba
li ma koda

MÜBTELAYI DERDİ HİCRANDIR

شرقي جحاز حاجي فايوبك

أصول القصاف

مب ت لا ى
ab sent de toi

هج دو در ران
mon cœur tou jours

در
dou

كو كل
lou xeru

آ ت ش ف
s'é pui se hé

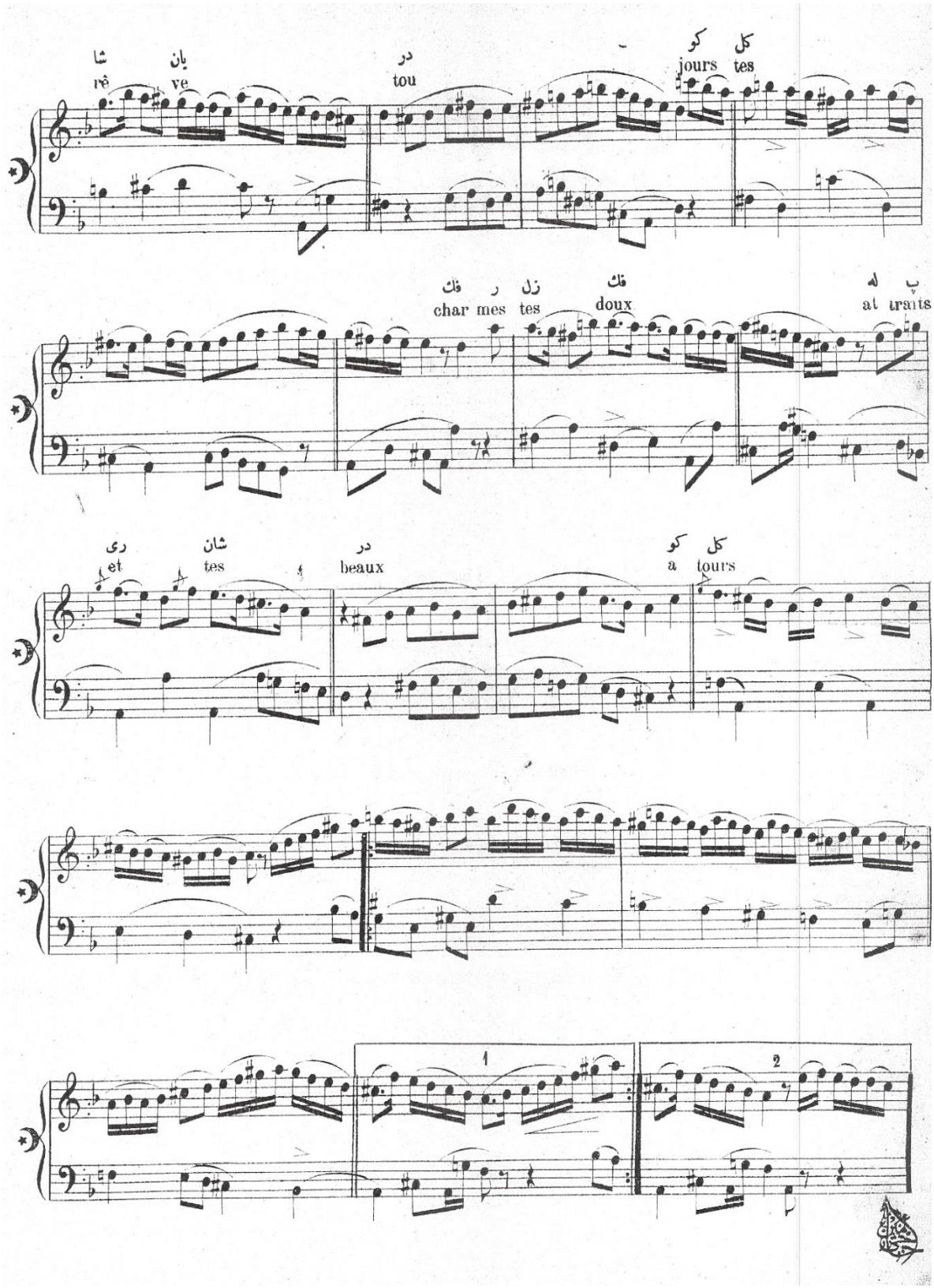
قت له سو زان
las d'un a mour

در
mal

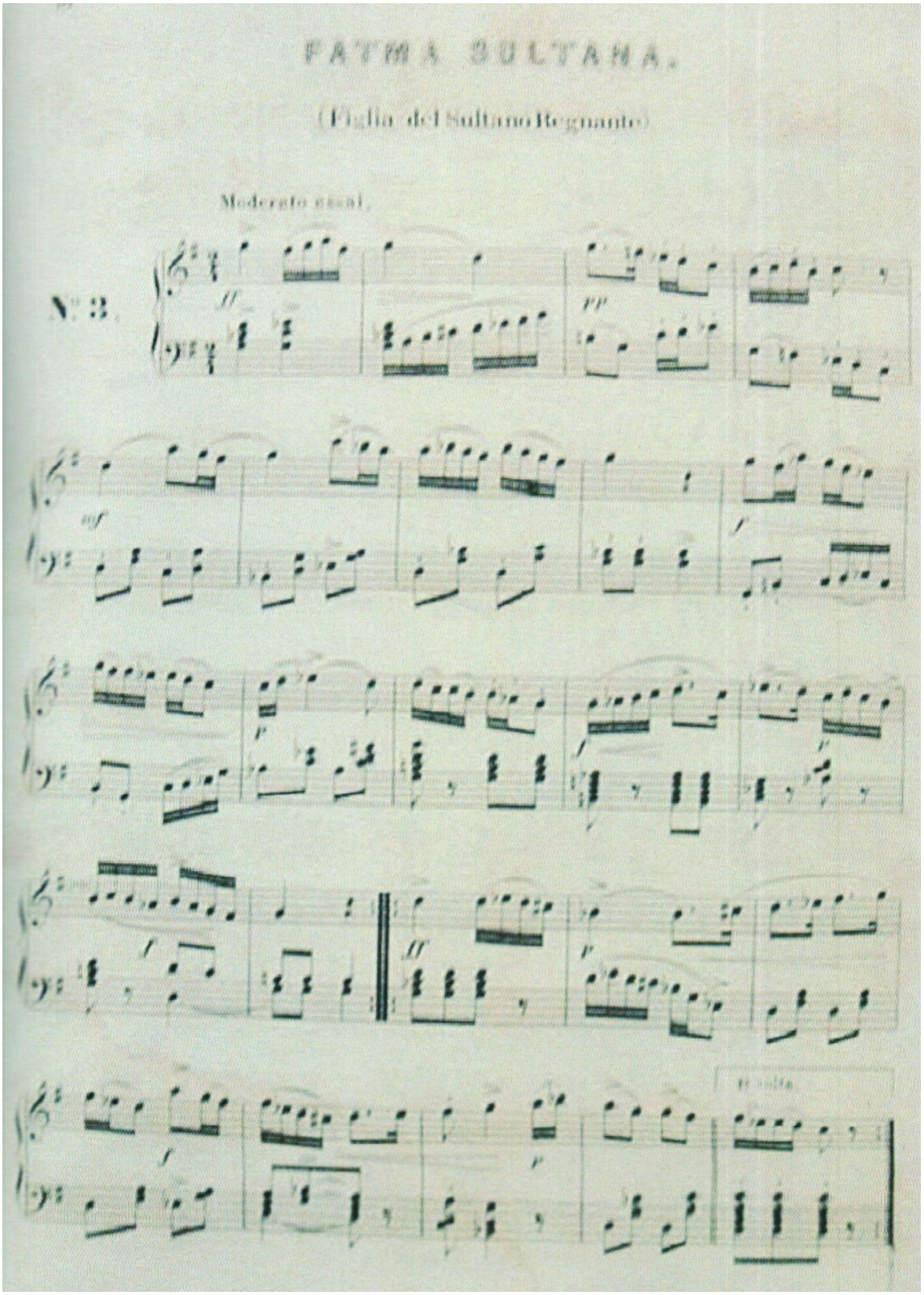
كو كل
heu roux

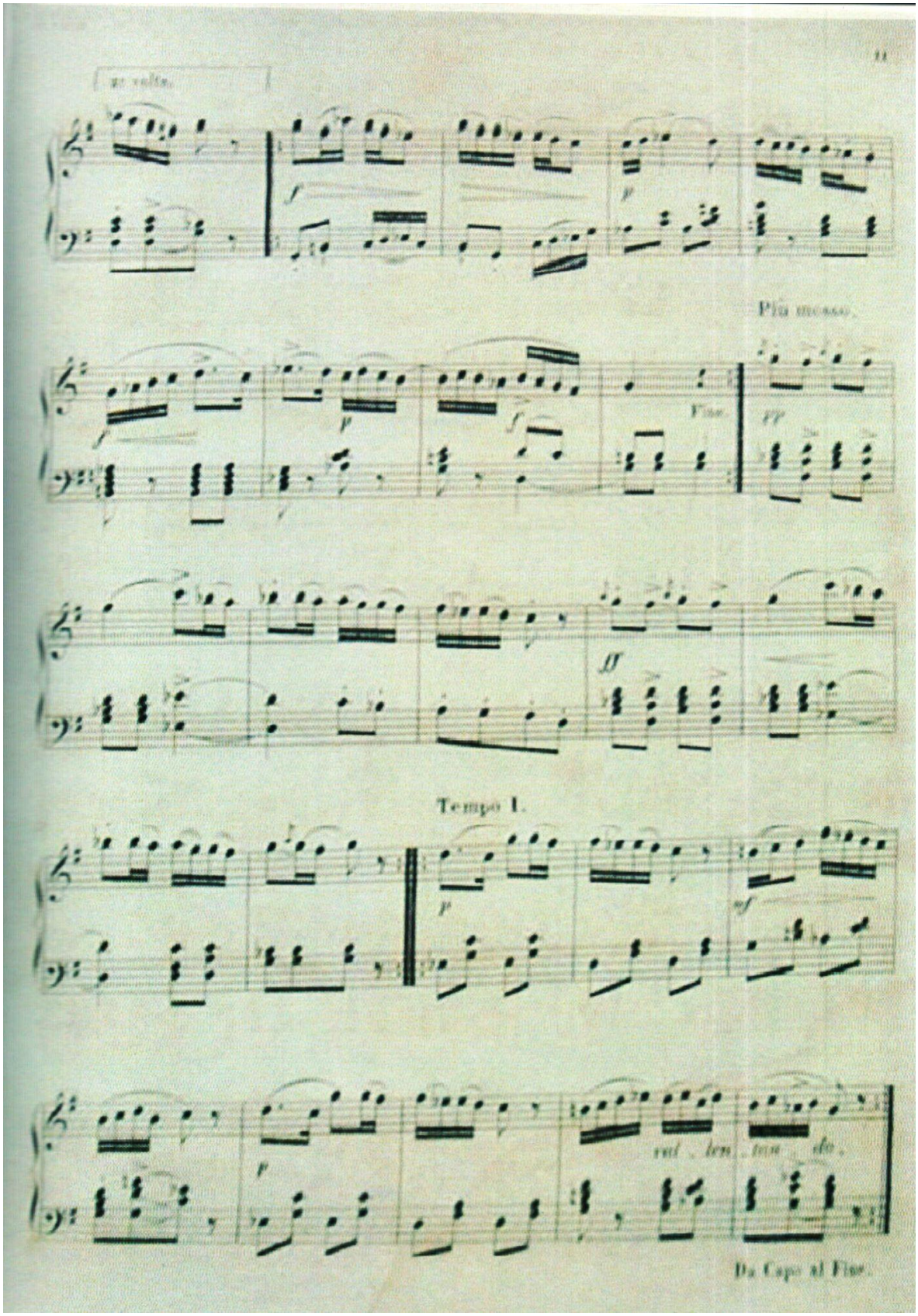
آه آه قبل ت رح حم
aie pi tié d'u ne à

فه لط
me qui

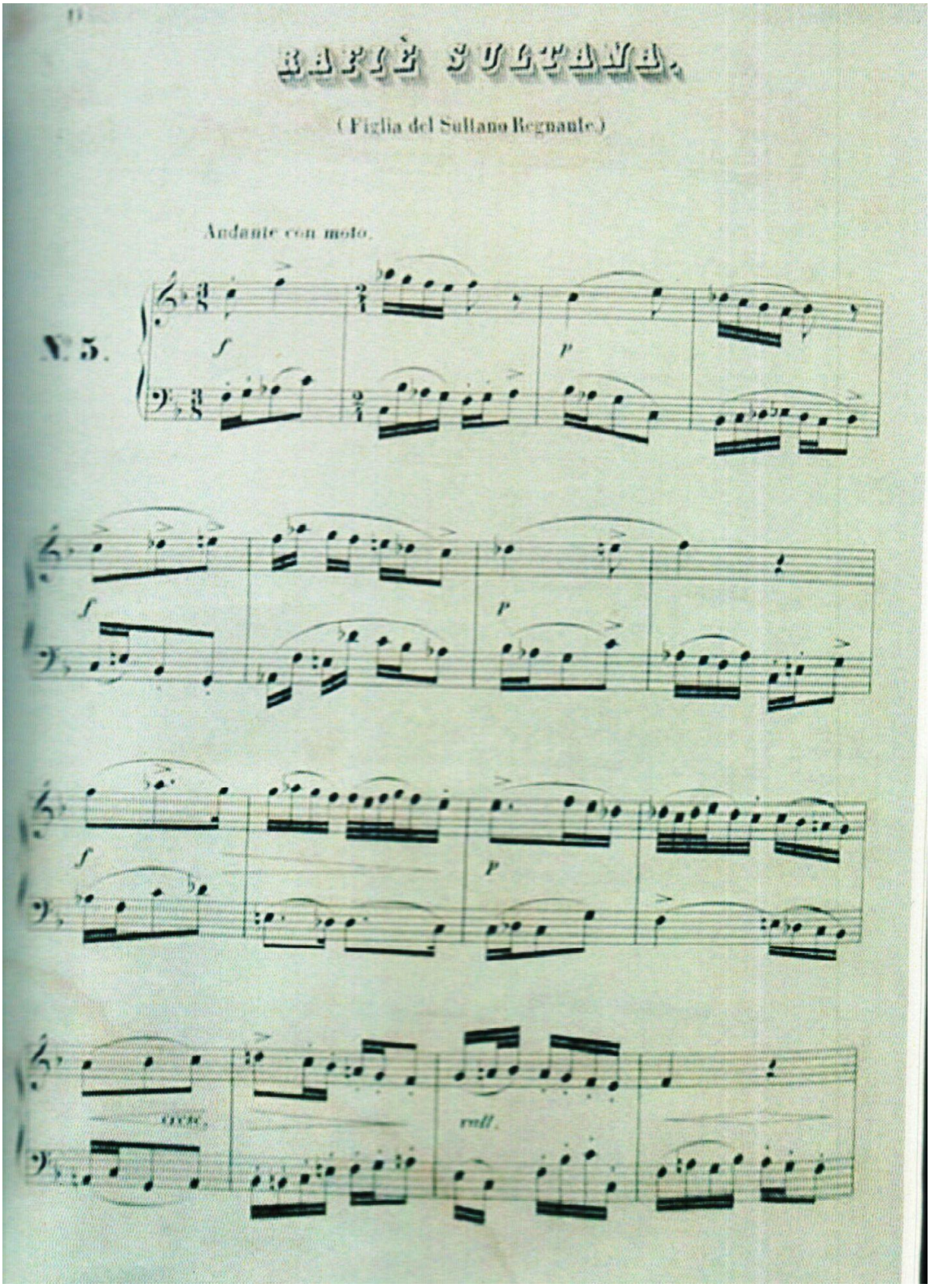

شا
رۀ
یان
ve
در
tou
کو
کل
jours tes
فك
ر
زل
char mes tes
فك
doux
پ
له
at traits
ری
et
شان
tes
در
beaux
کو
کل
a tours
1
2

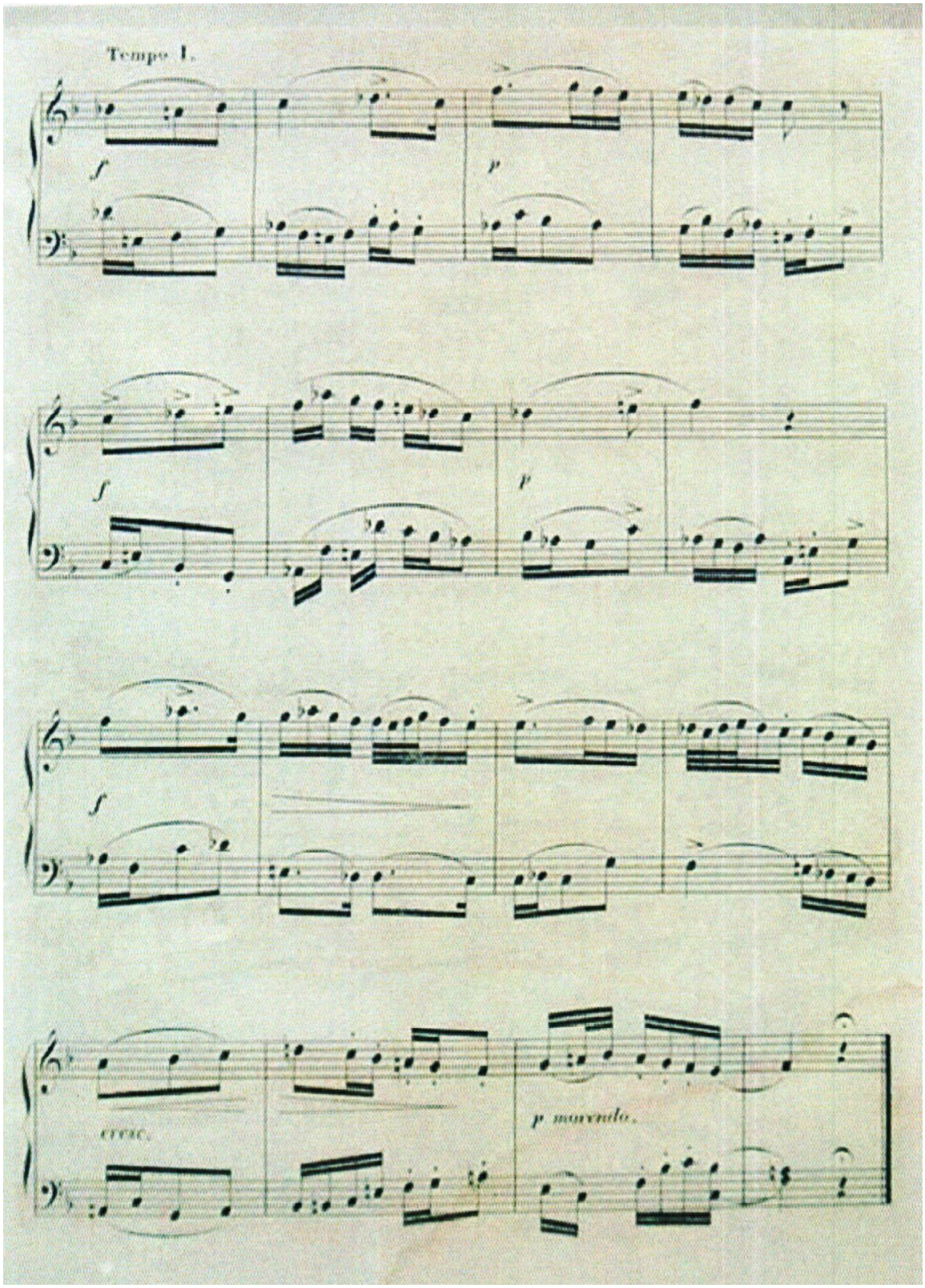
FATMA SULTANA



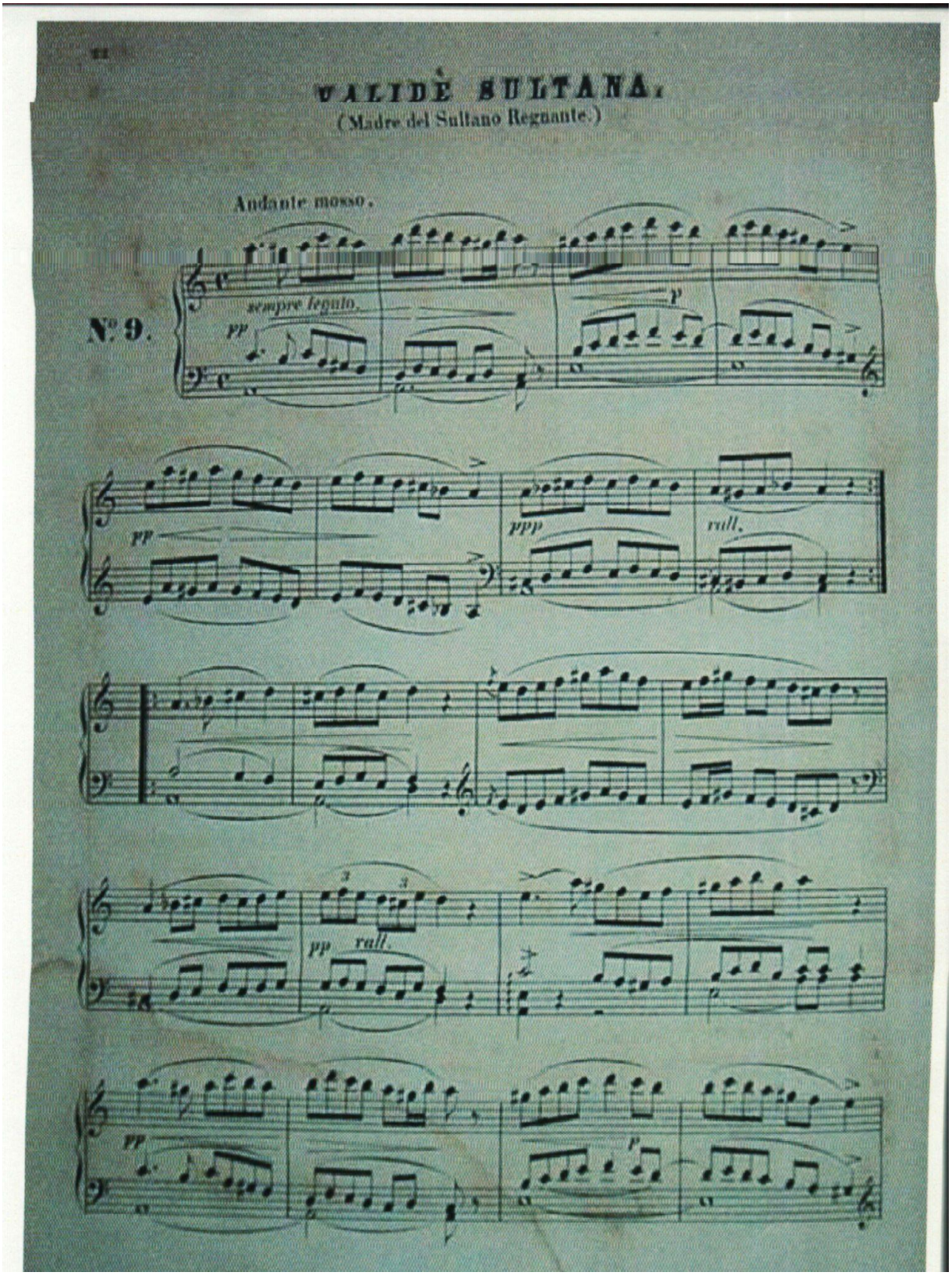

11
Più mosso.
Fine.
Tempo I.
rit. ben tem do.
Da Capo al Fine.

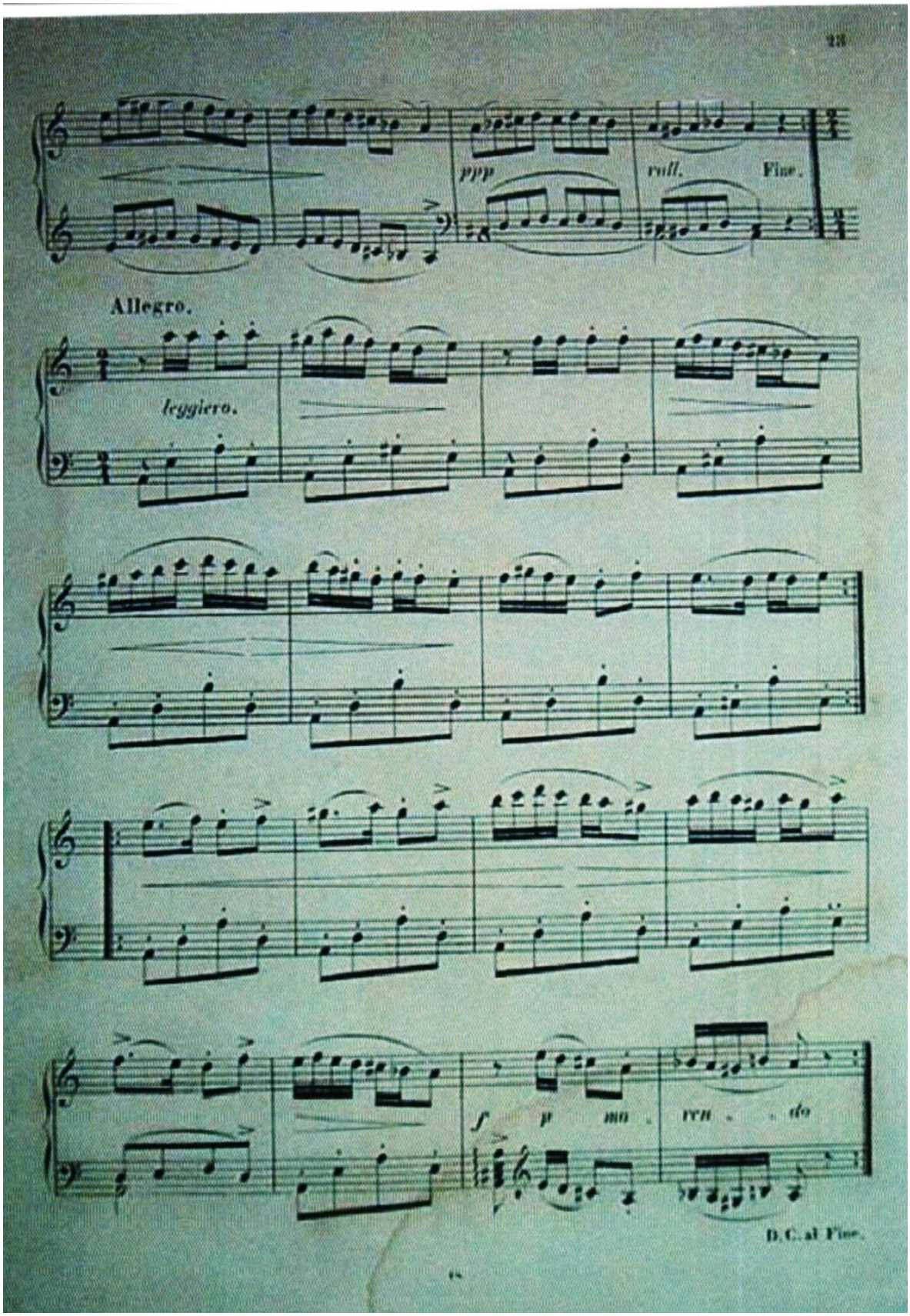
RAFİA SULTANA



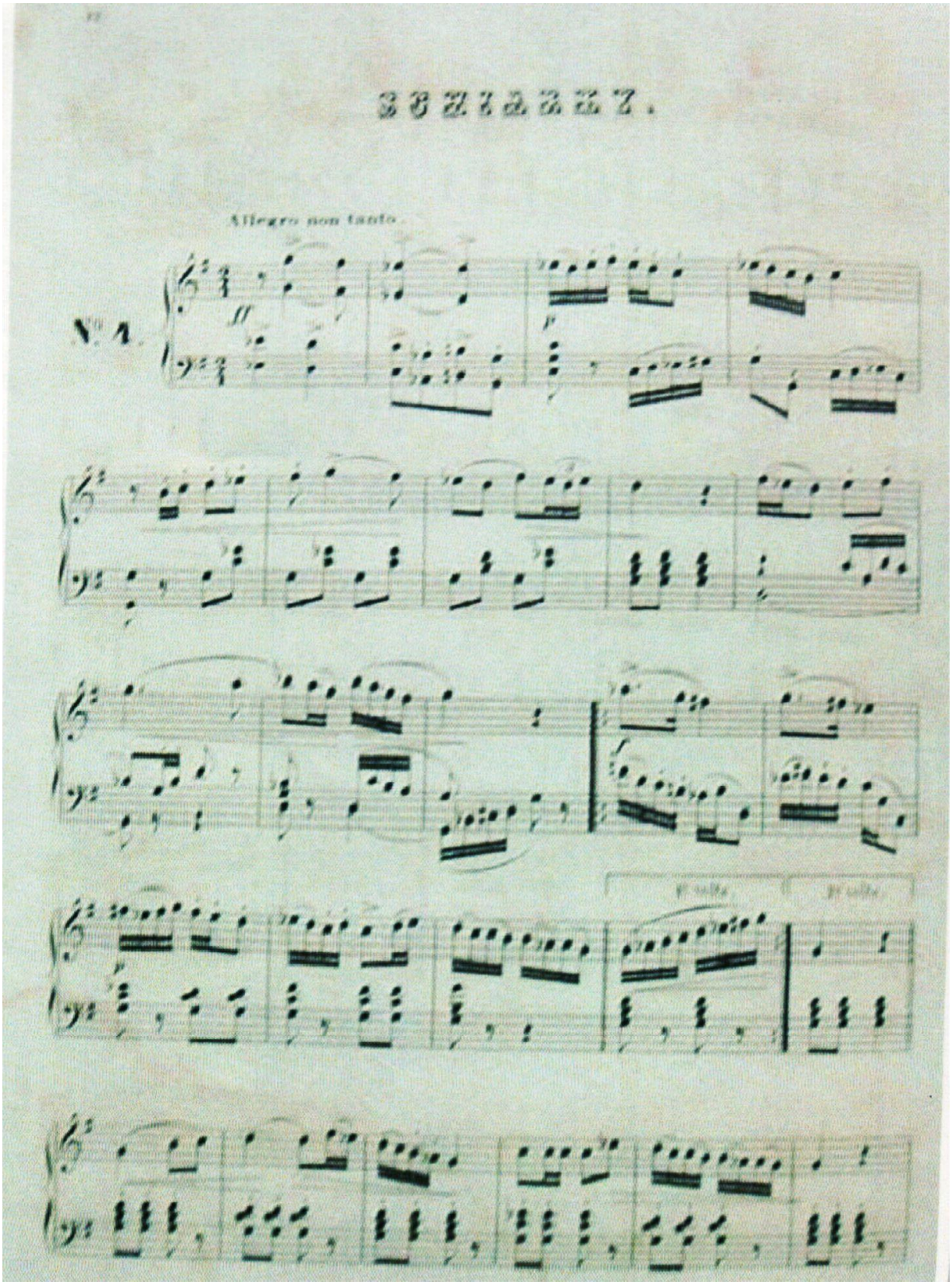

Tempo I.
f
p
f
p
f
cresc.
p morendo.

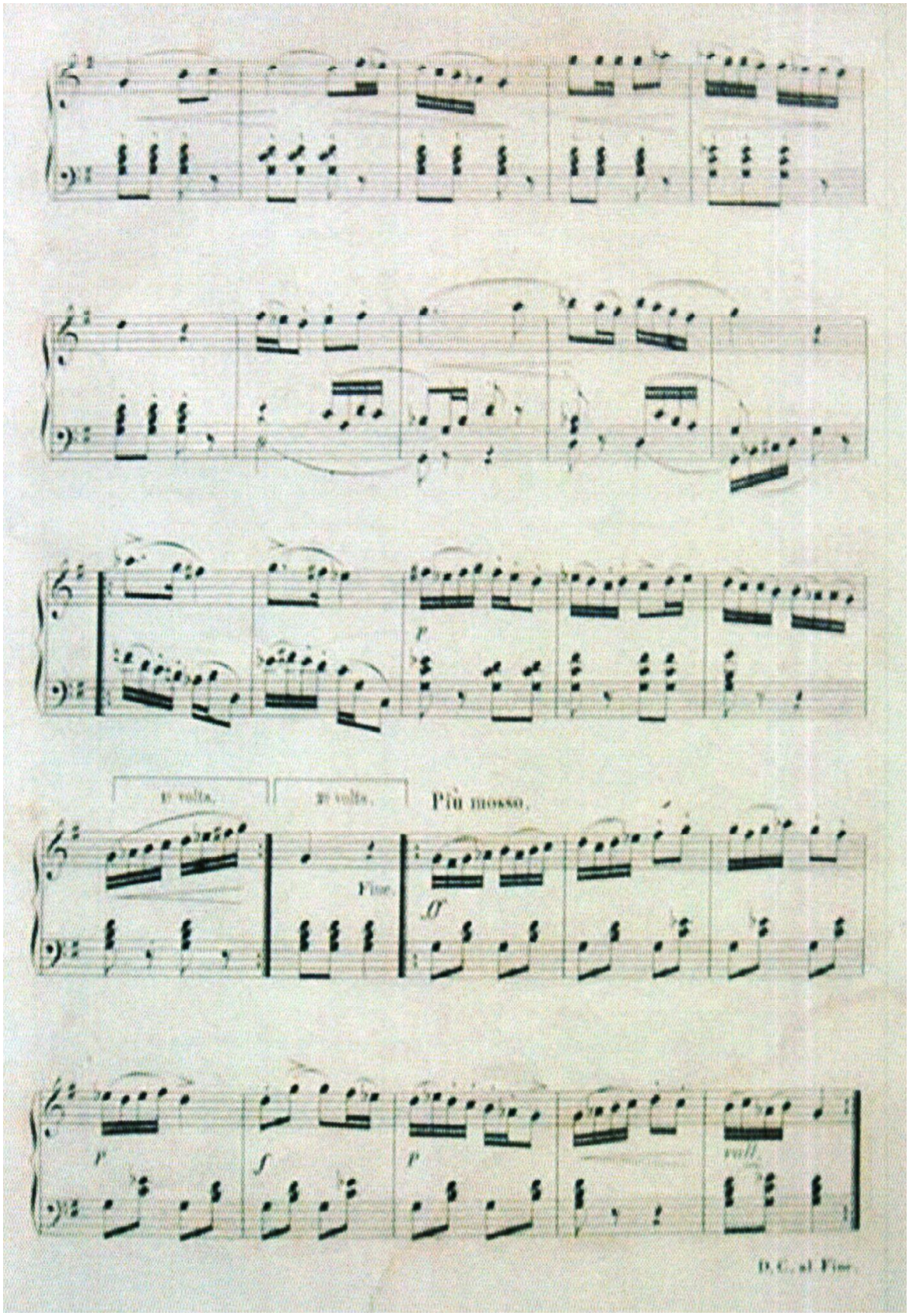
VALİDE SULTANA



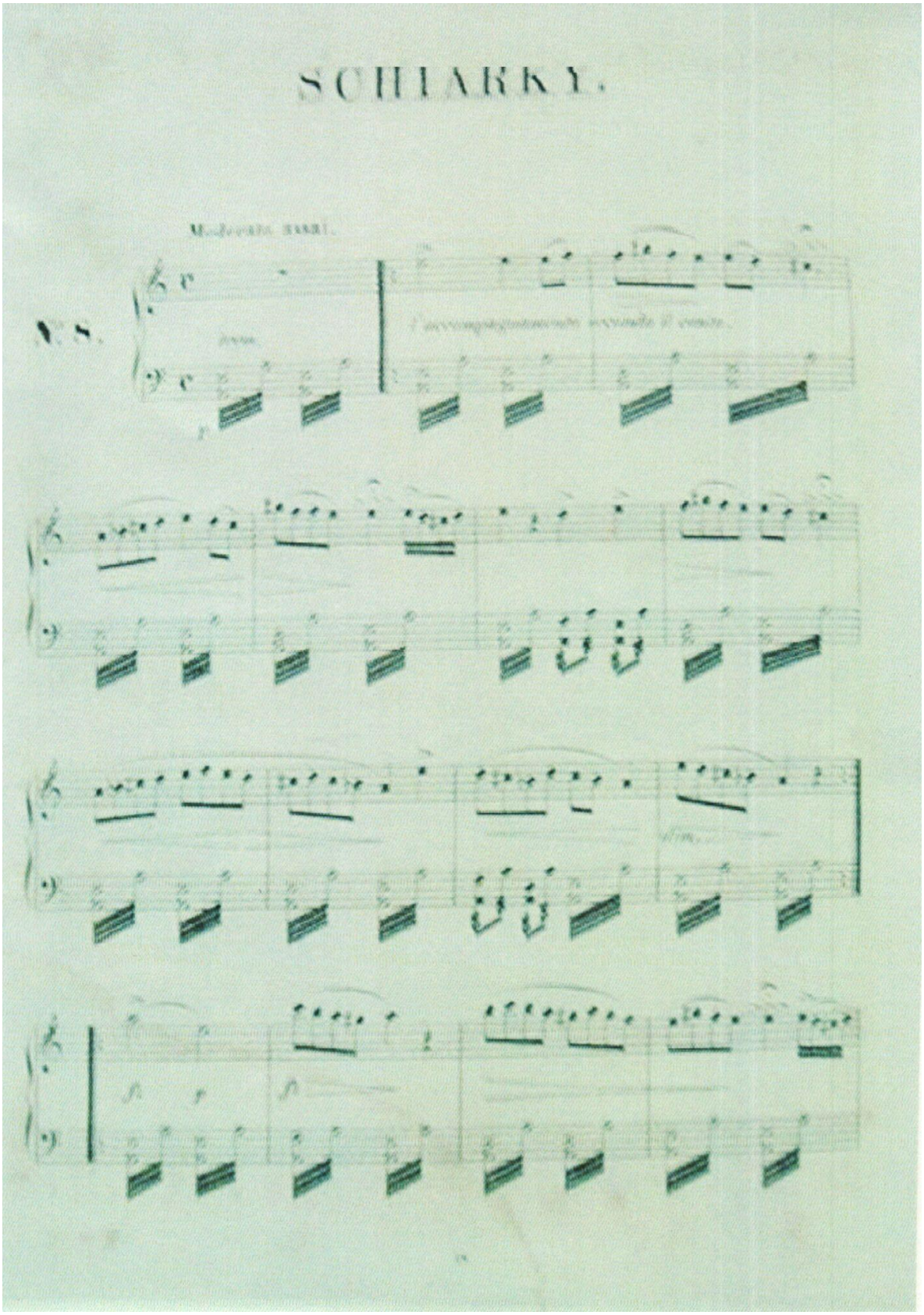

23
ppp
rall.
Fine.
Allegro.
leggiero.
f
p
ma
rra
do
D.C. al Fine.

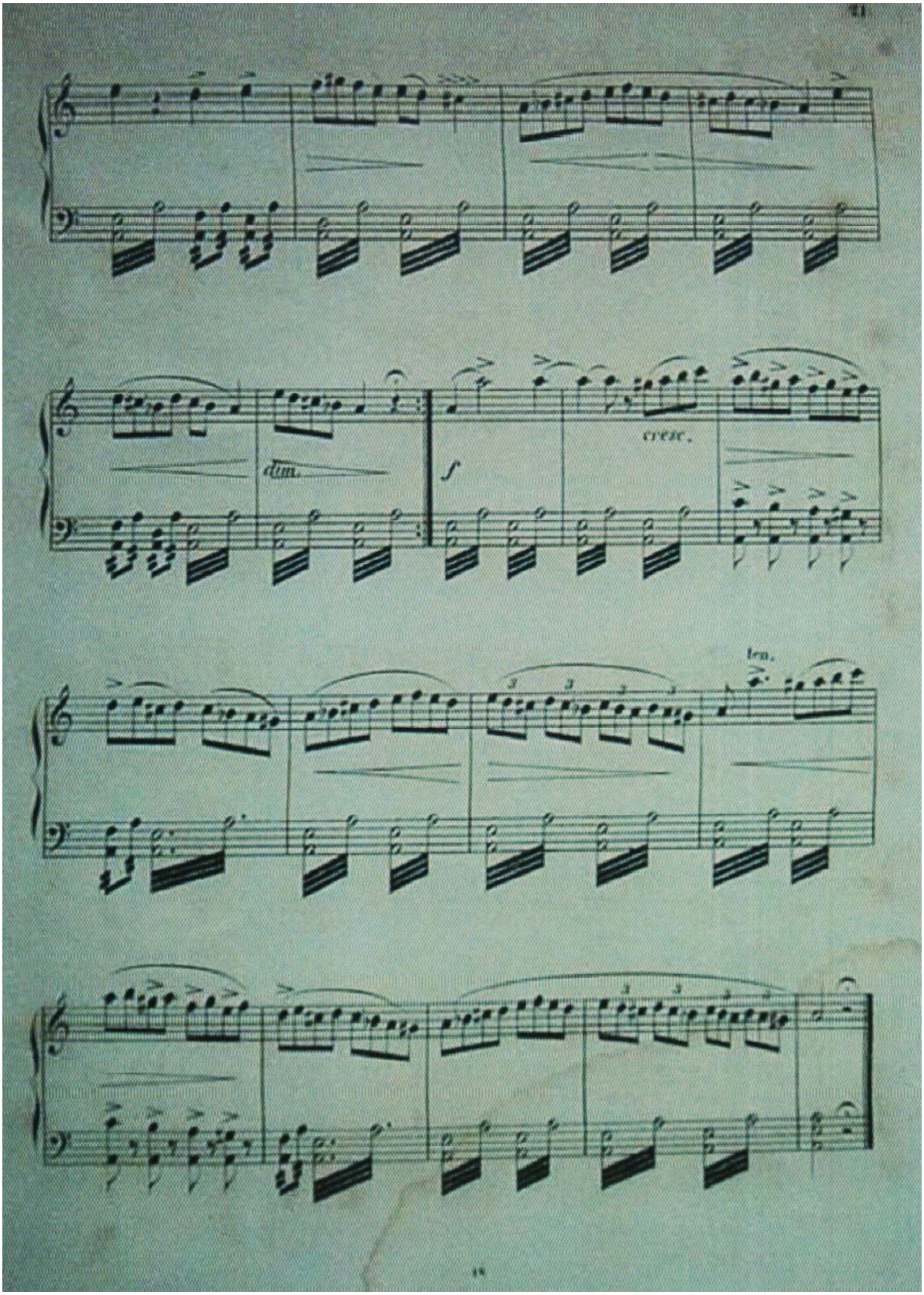
SCHIARKY NO 4



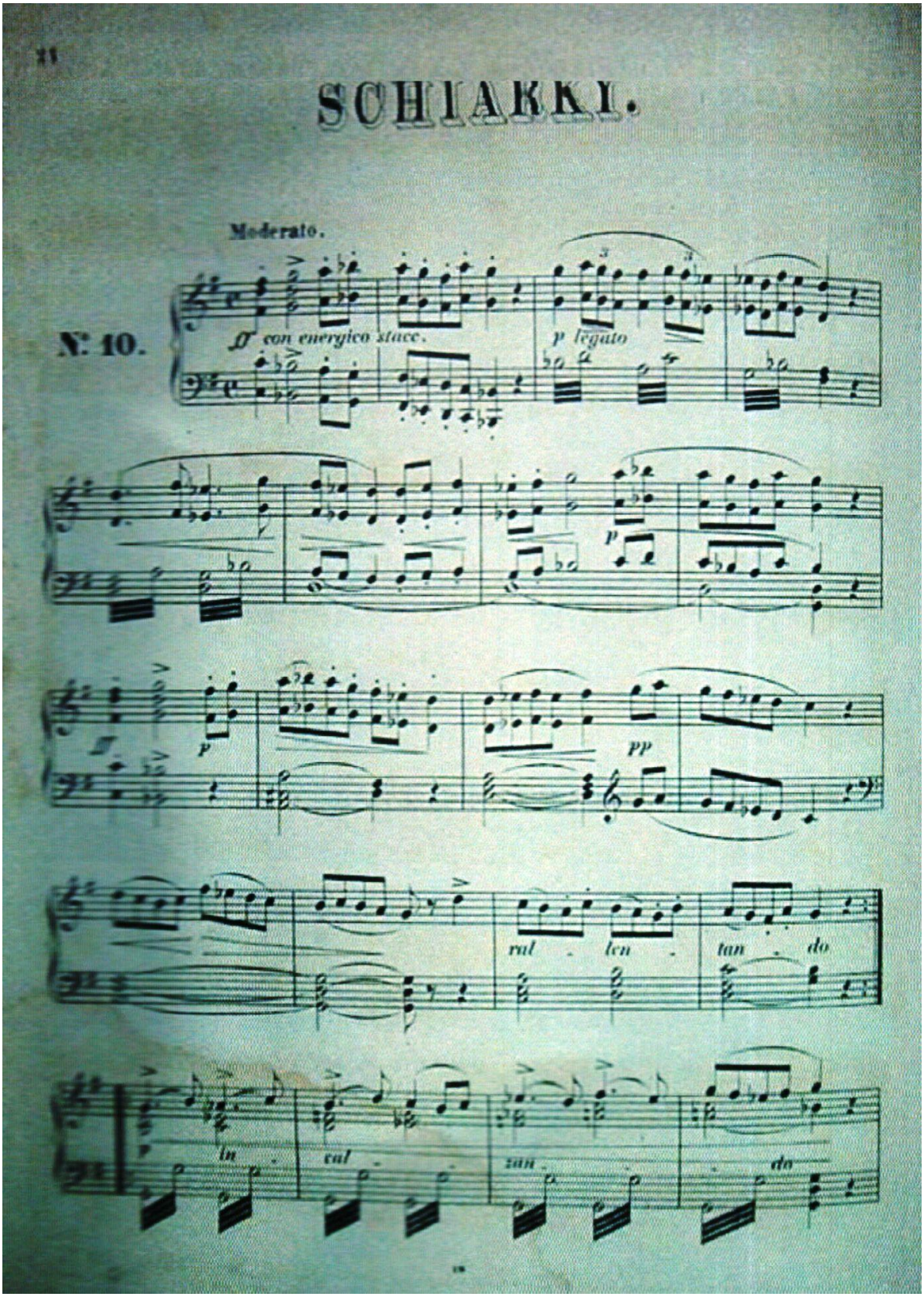

1ª volta.
2ª volta.
Più mosso.
Fine.
p
f
p
f
p
rall.
D. C. al Fine.

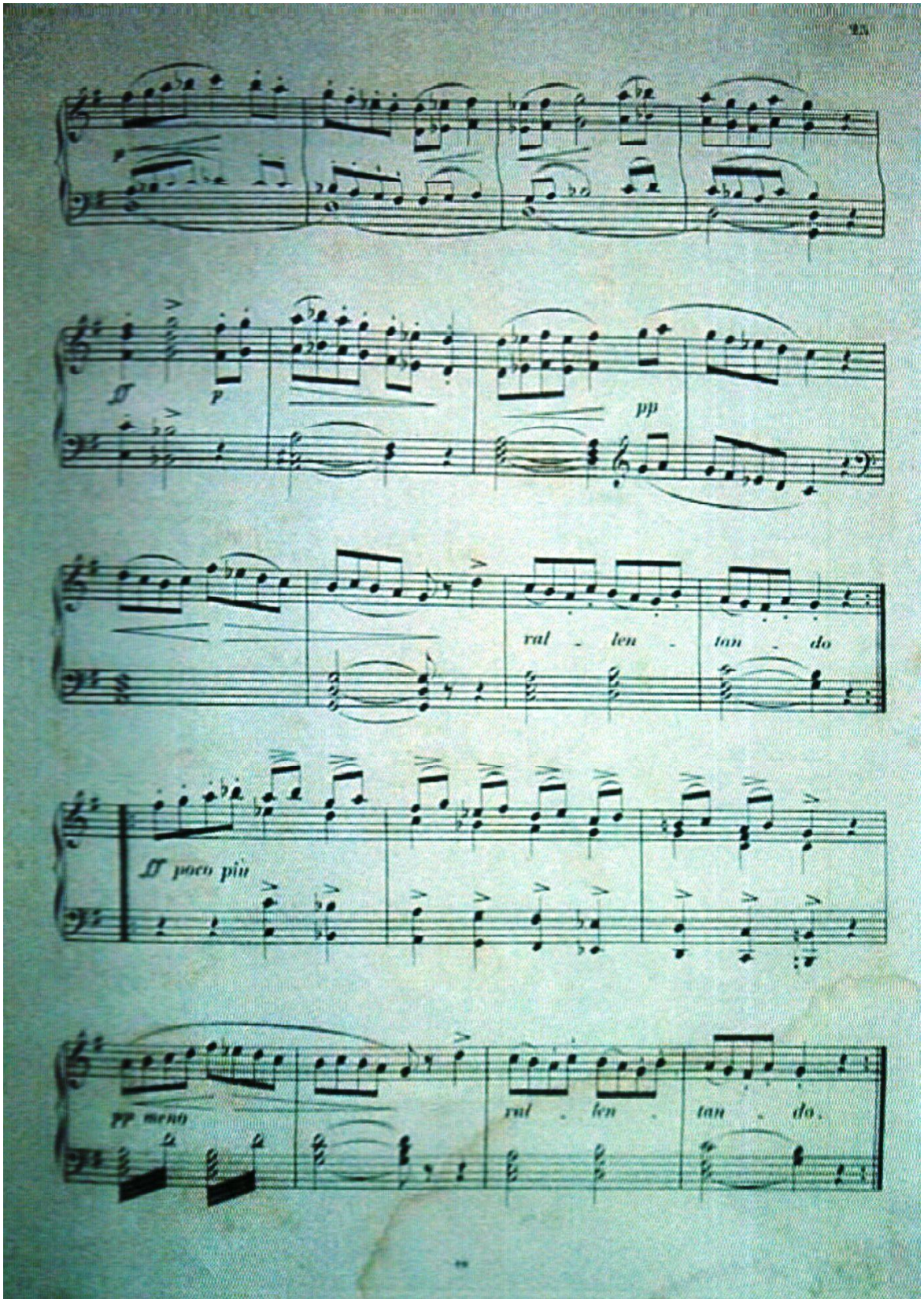
SCHIARKY NO 8



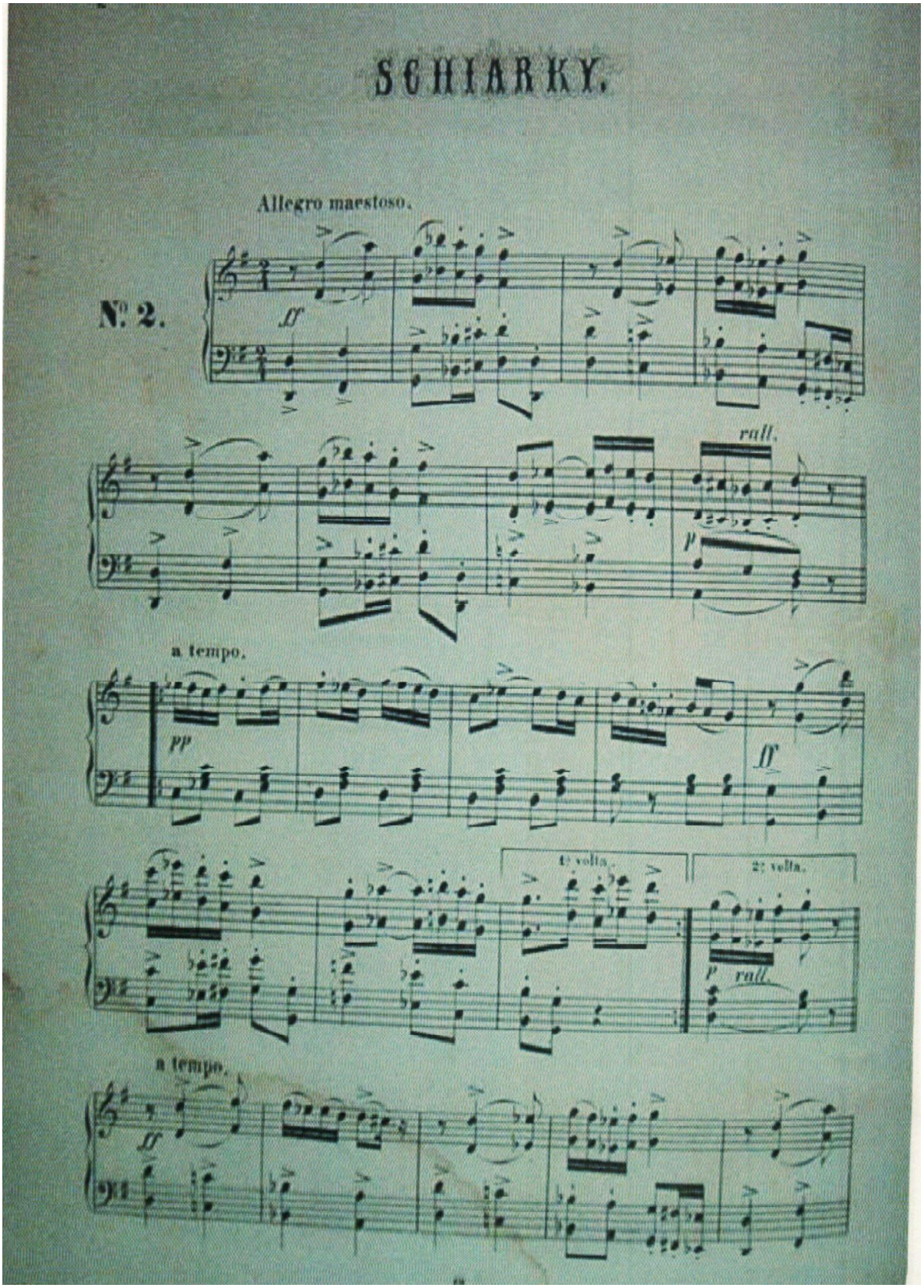

dim.
f
cresc.
lea.

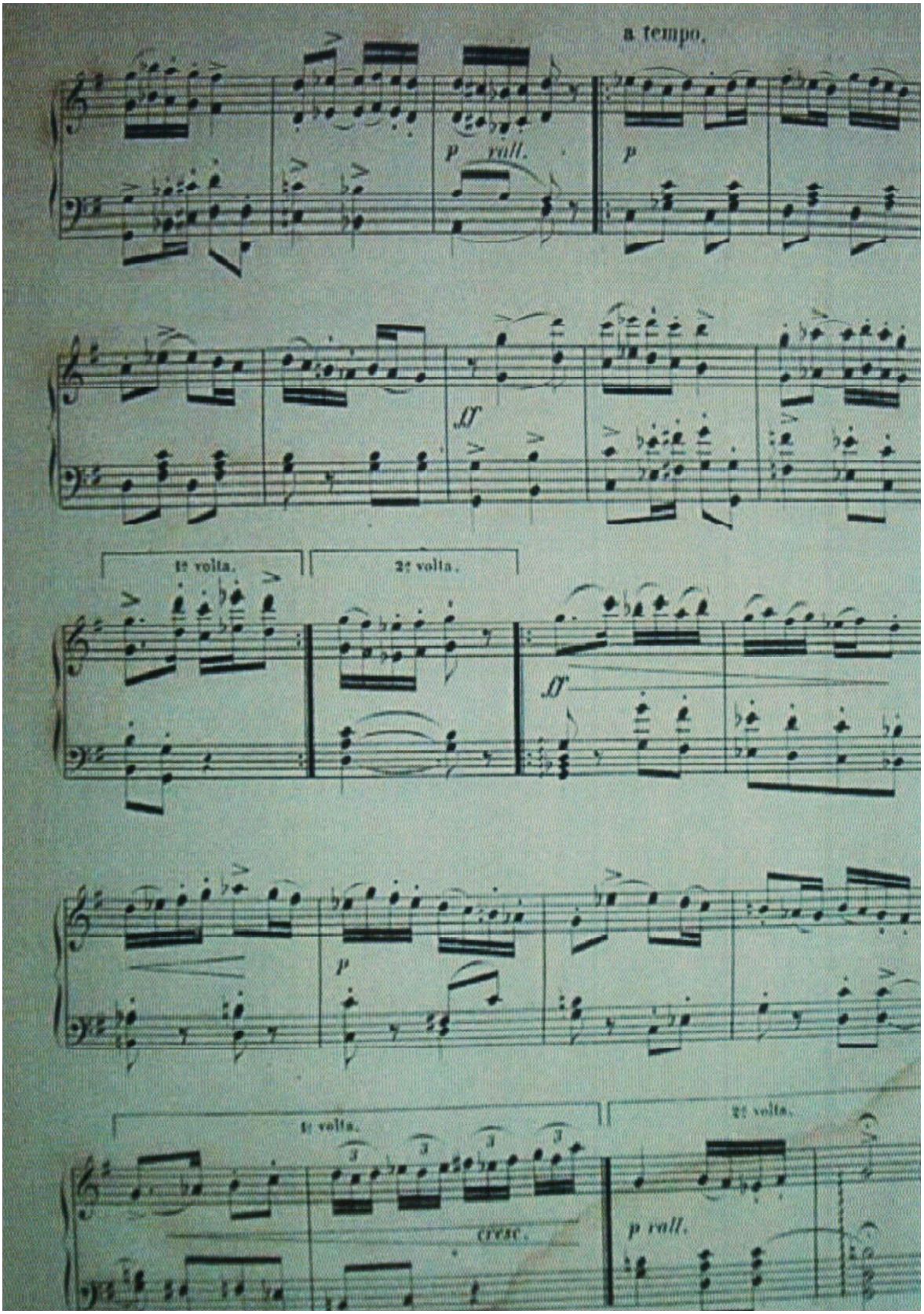
SCHIARKY NO 10



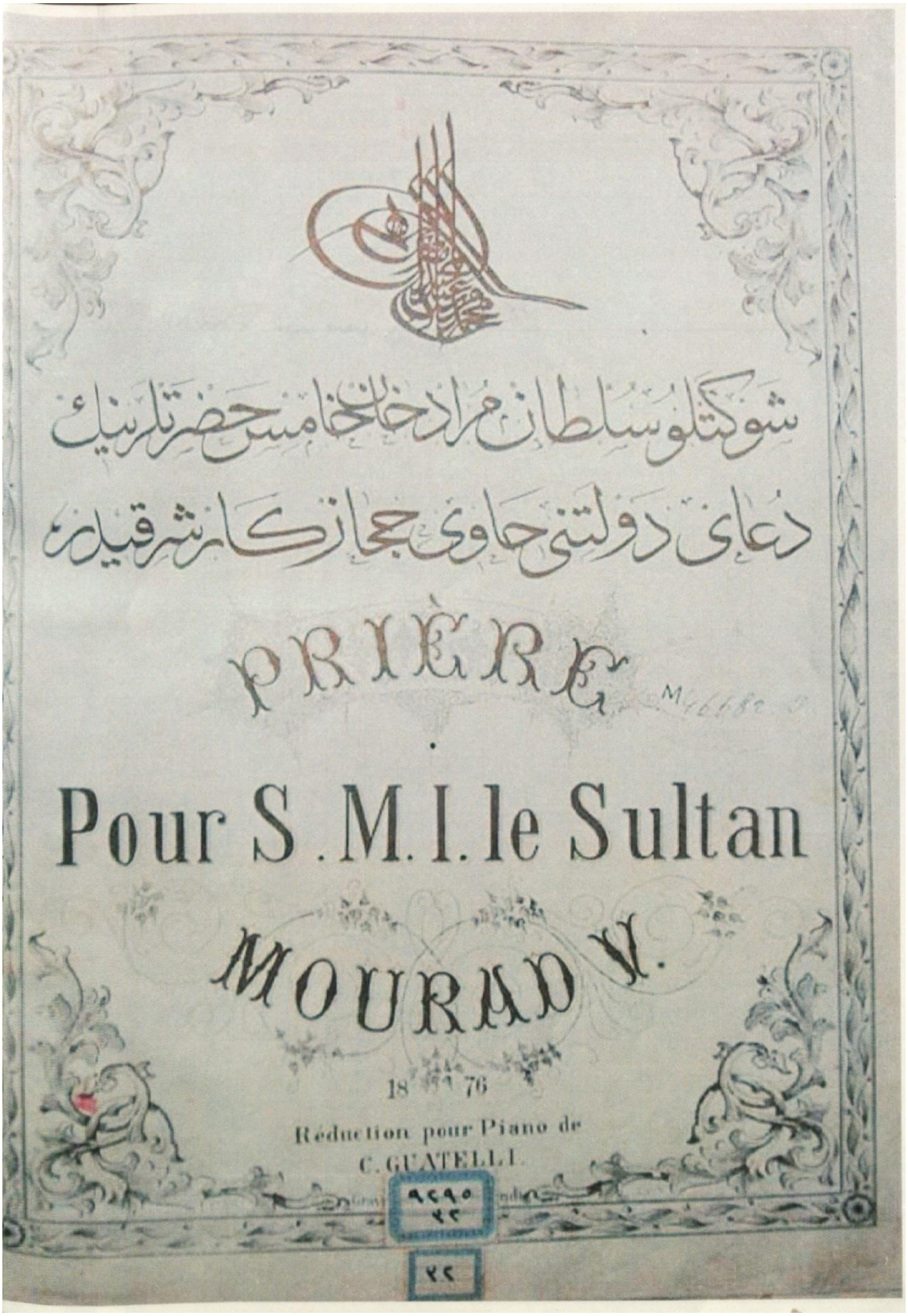

ff
p
pp
ral - len - tan - do
ff poco più
pp meno
ral - len - tan - do.

SCHIARKY NO 2




a tempo.
p rall.
p
ff
1ª volta.
2ª volta.
ff
p
1ª volta.
2ª volta.
cresc.
p rall.

PRIÊRE


شوكتلو سلطان مراد خان خامس حضرتلرينك
دعاى دولتنى حاوى جهاز كار شرقيدر
PRIÈRE
Pour S. M. I. le Sultan
MOURAD V.
18 76
Réduction pour Piano de
C. GUATELLI.

1

CHARKI RIFAT BEY — شرقی حجاز کار رفعت بك

عسکر کلیا کمر در دائما — ای شه داد آور عثمانیان — سنك اقصای مرادی ملتك
دولتکله پادشاهم چوق یشا — تخت و تاج الدی سنکله نام و شان — زینتیسك تختکاه شوکتك
براغزدن ایلرز بویله دعا — بوله دائر بودر ورد زبان — یادمز هر دم دعای دولتك

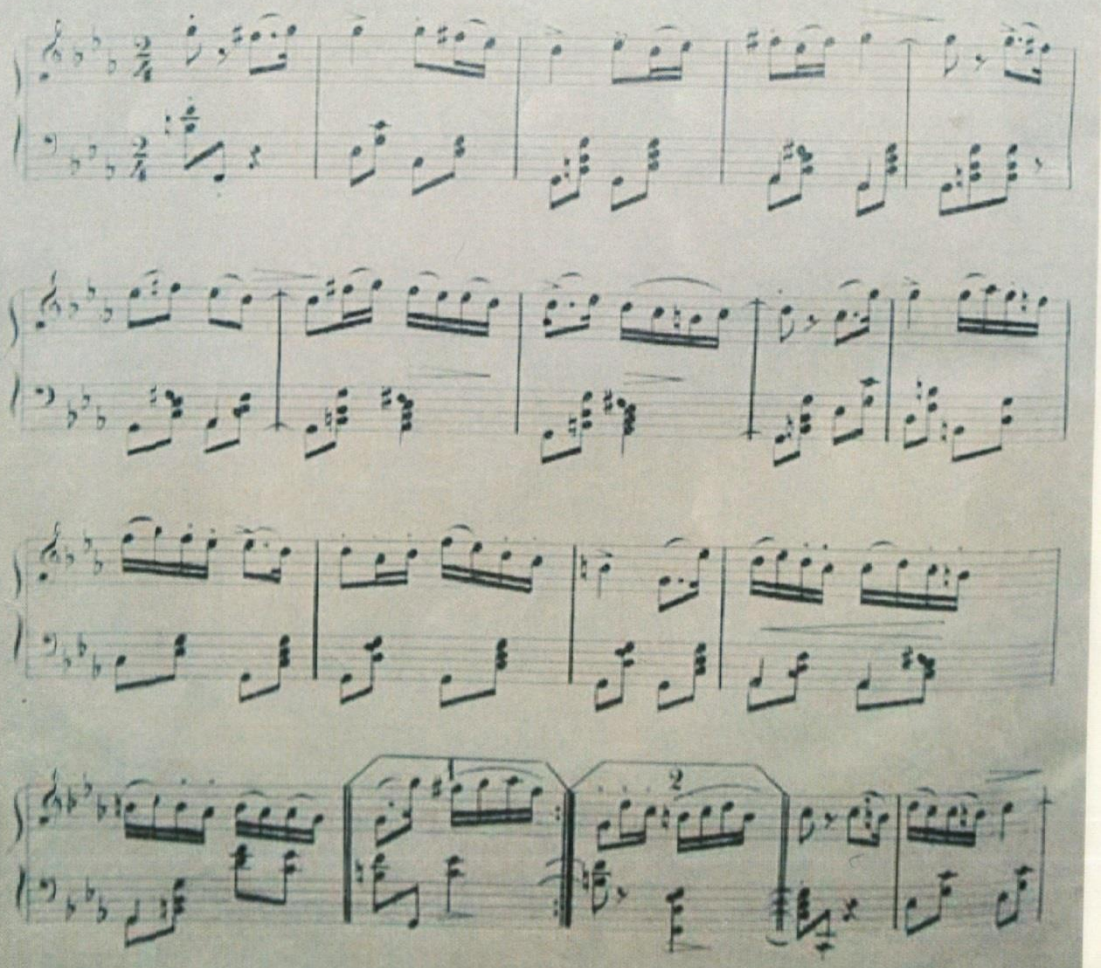
نقرات

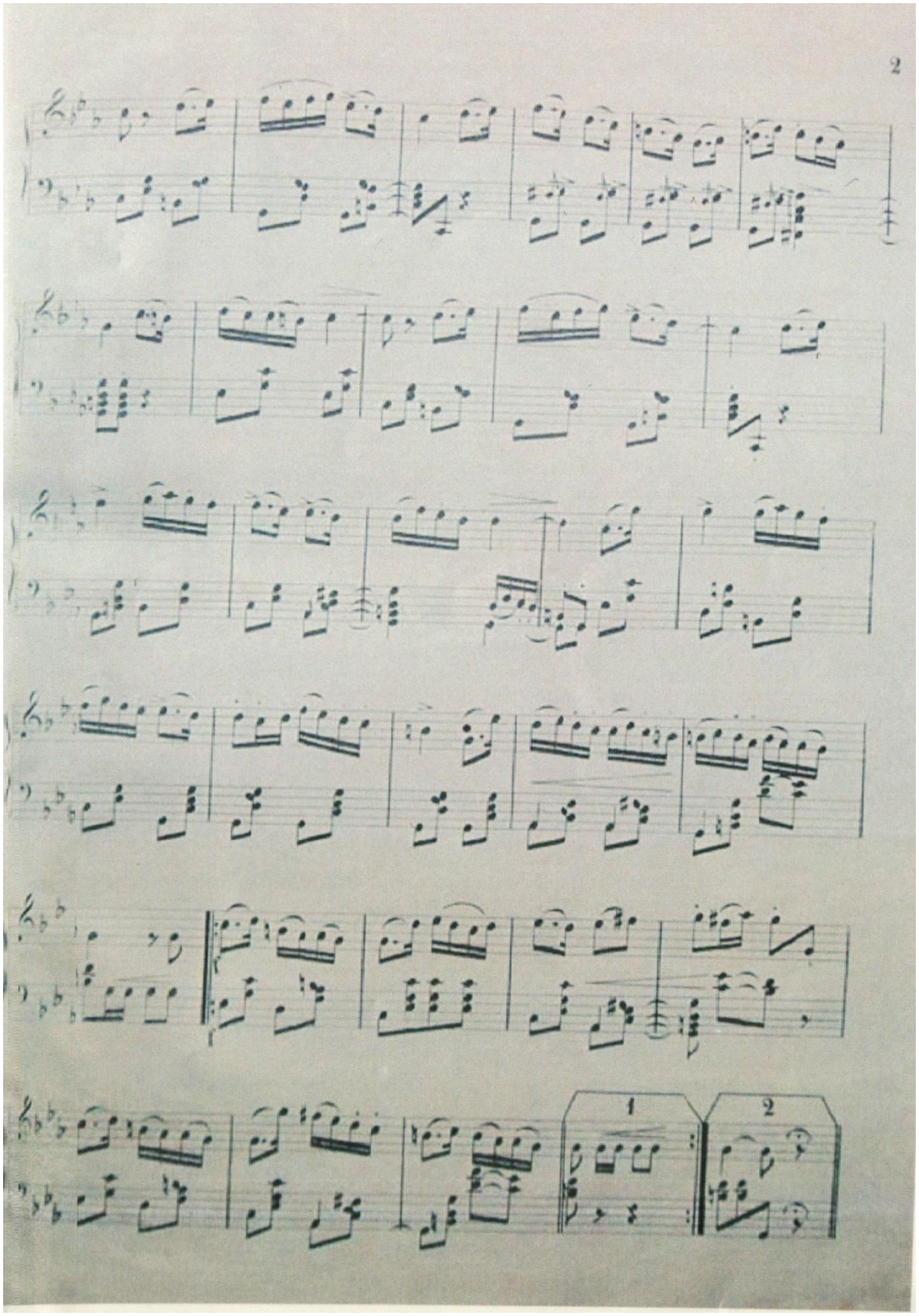
دولتکله پادشاهم چوق یشا — دولتکله پادشاهم چوق یشا — دولتکله پادشاهم چوق یشا

وارایسه امرك شهاجنك ایلرز — بزدن اول چاکك سعدك چه صور
دشمنه دنیا اوین تنك ایلسرز — مقدمکله اولدی عالم پر سرور
برده اولسه بویله اهنك ایلرز — سن سر برکده جهان طورد تجه طور

نقرات

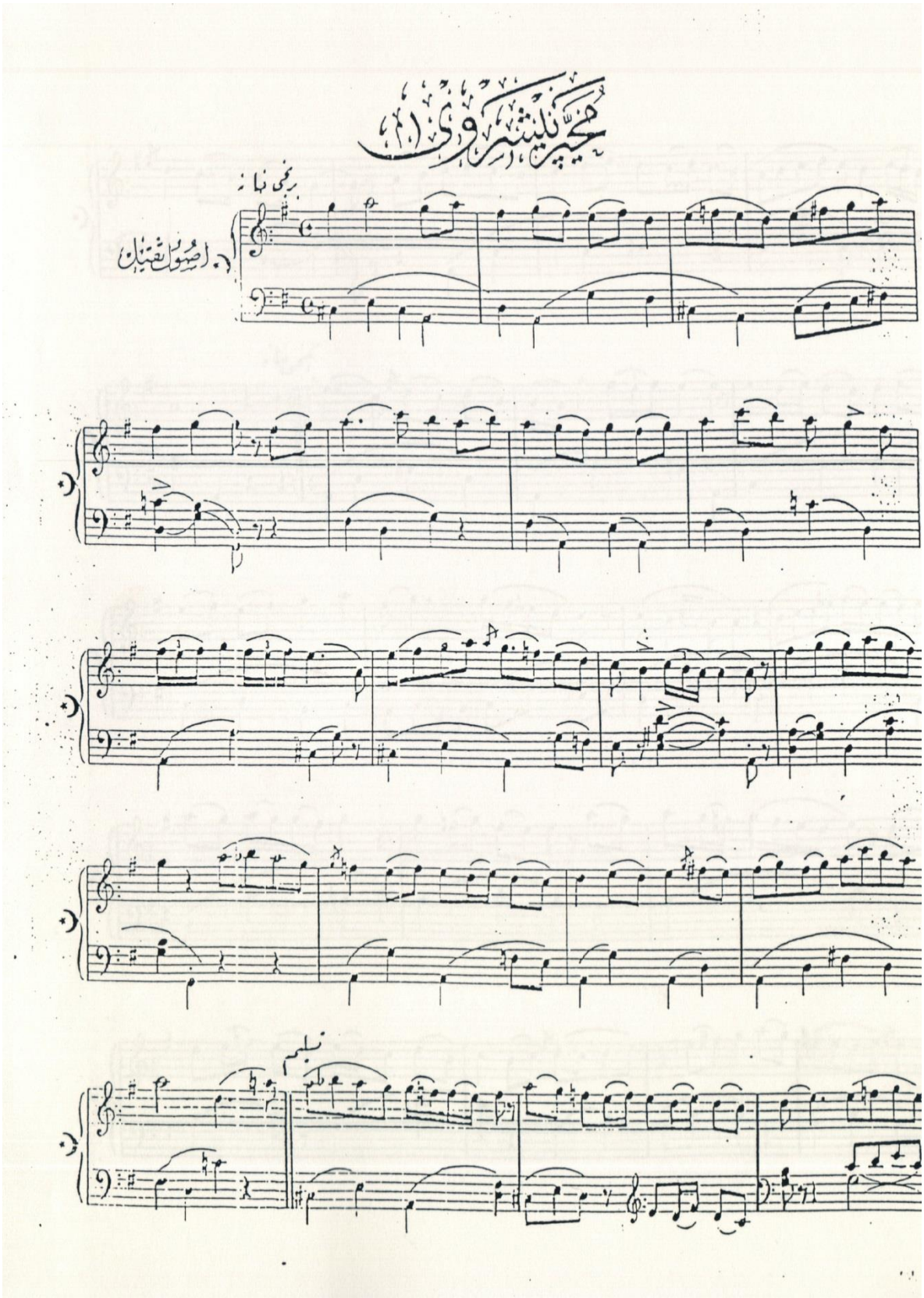
دولتکله پادشاهم چوق یشا — دولتکله پادشاهم چوق یشا

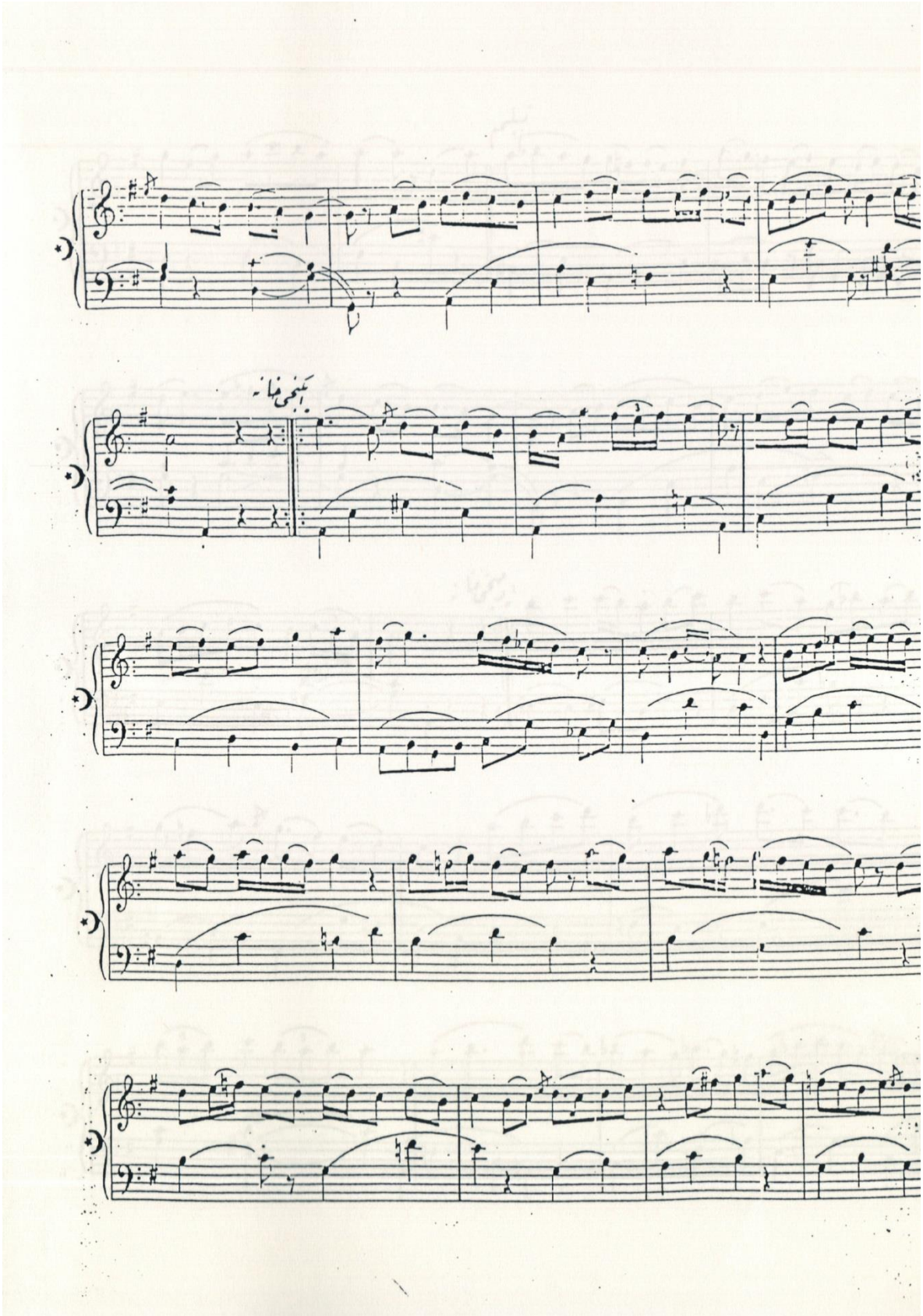


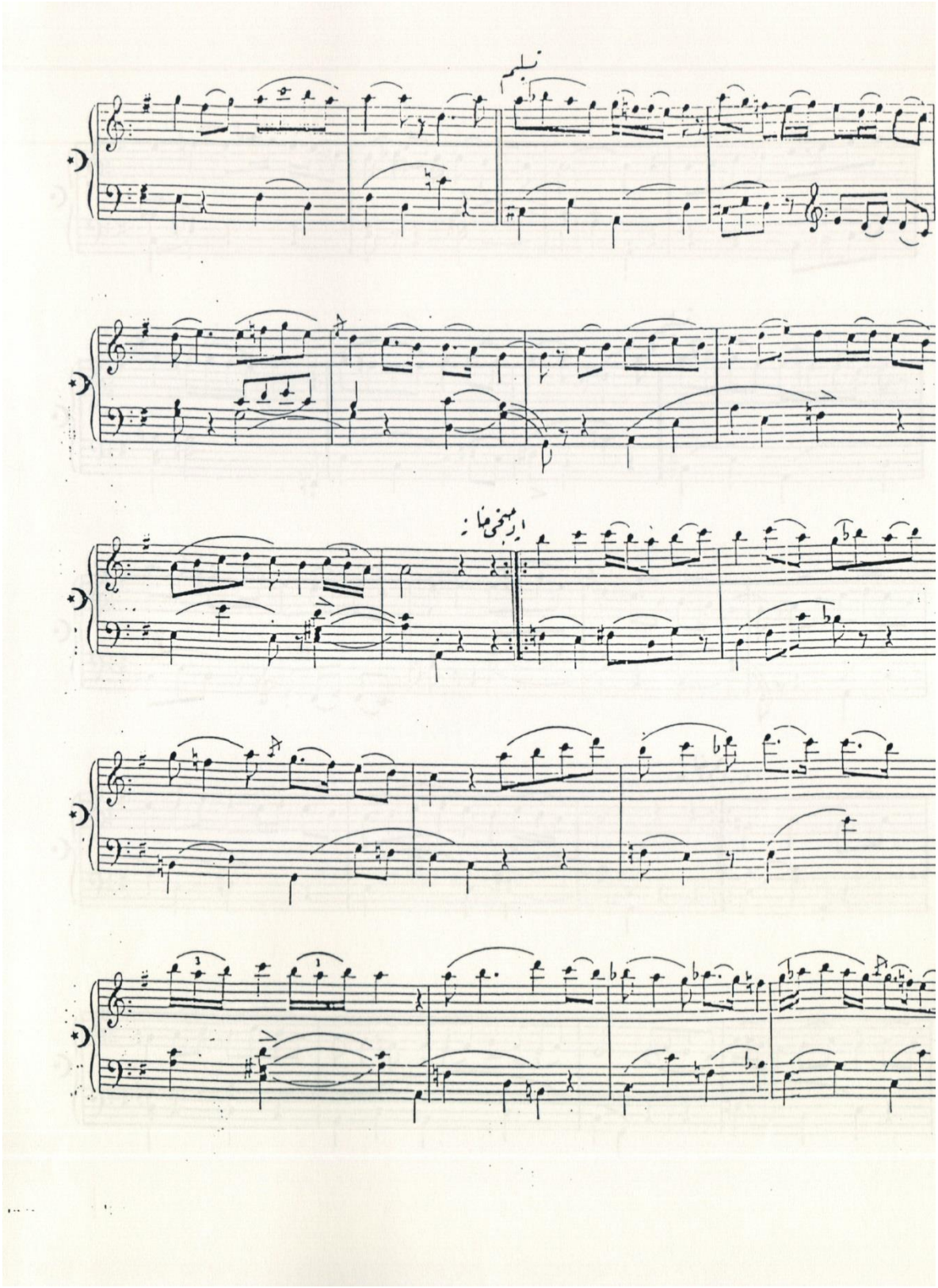

2
1
2

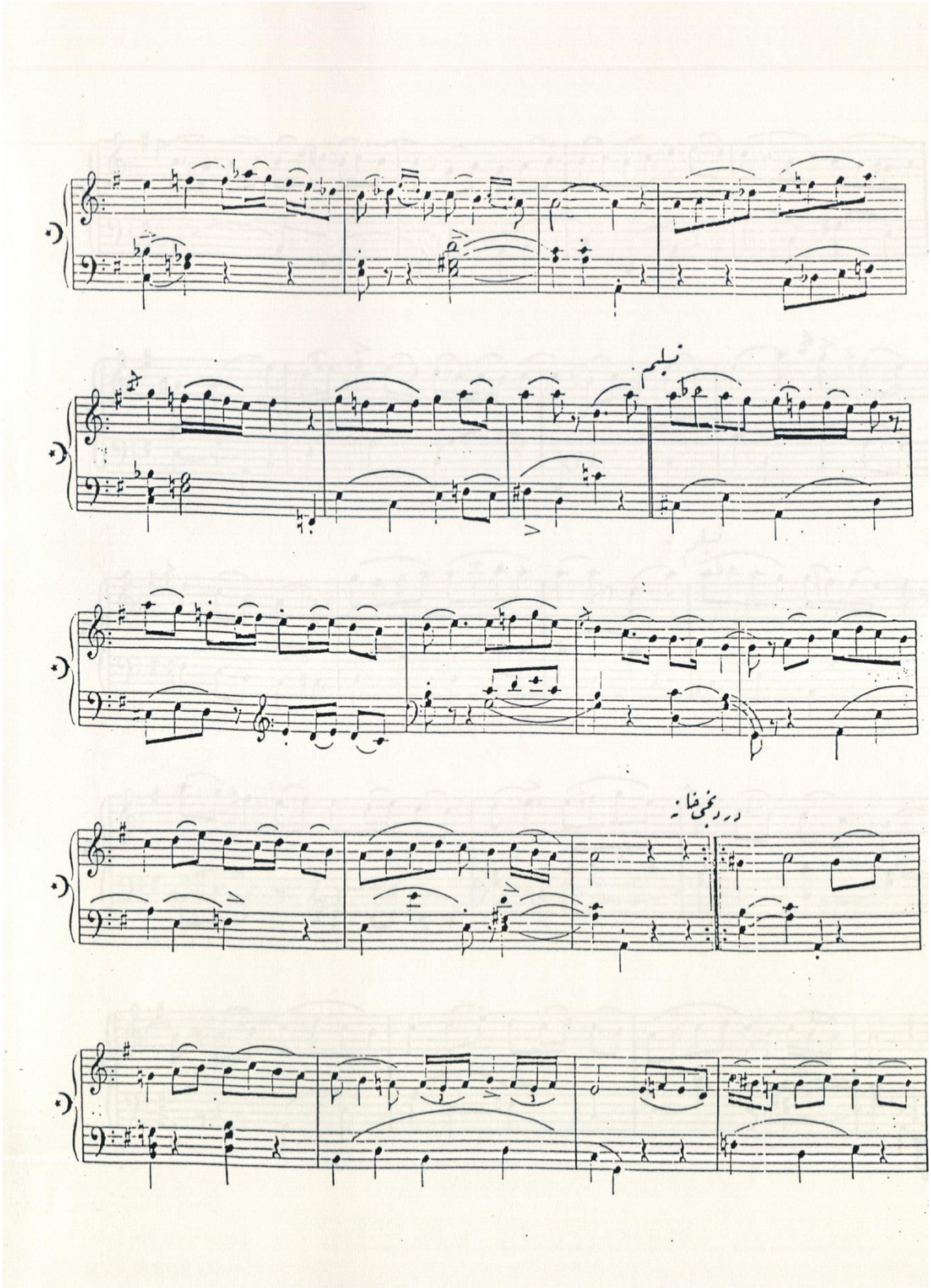
سنه ١٢٩٣

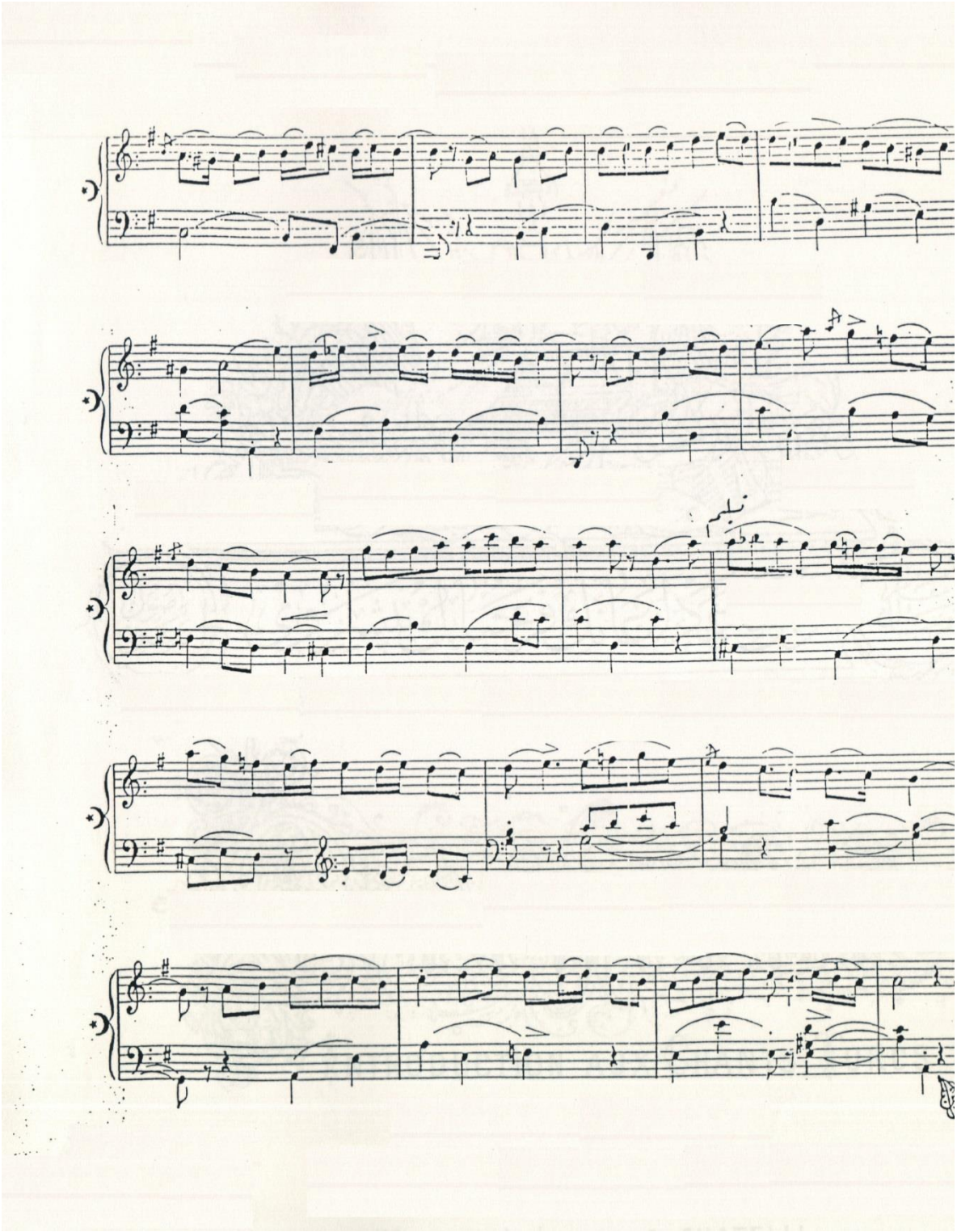
MUHAYYER PEŞREV


مخیر نلیشروی (۱)
رحمی نما :
اصول تقنیک
تسلیم

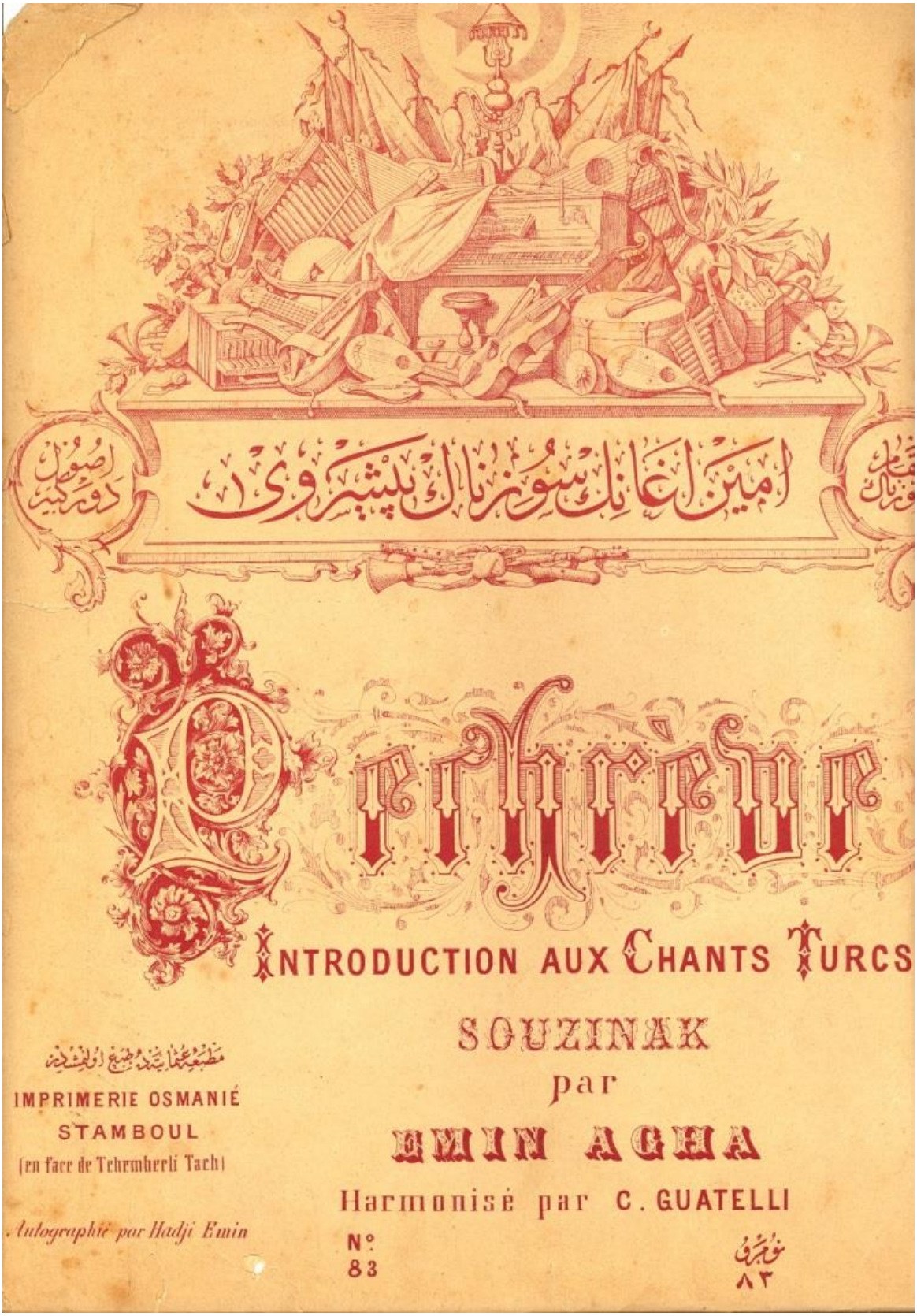

بکنجی خانه


نسلیم
ارمیخی ها :


نسلیم
در رنجی فنا نه



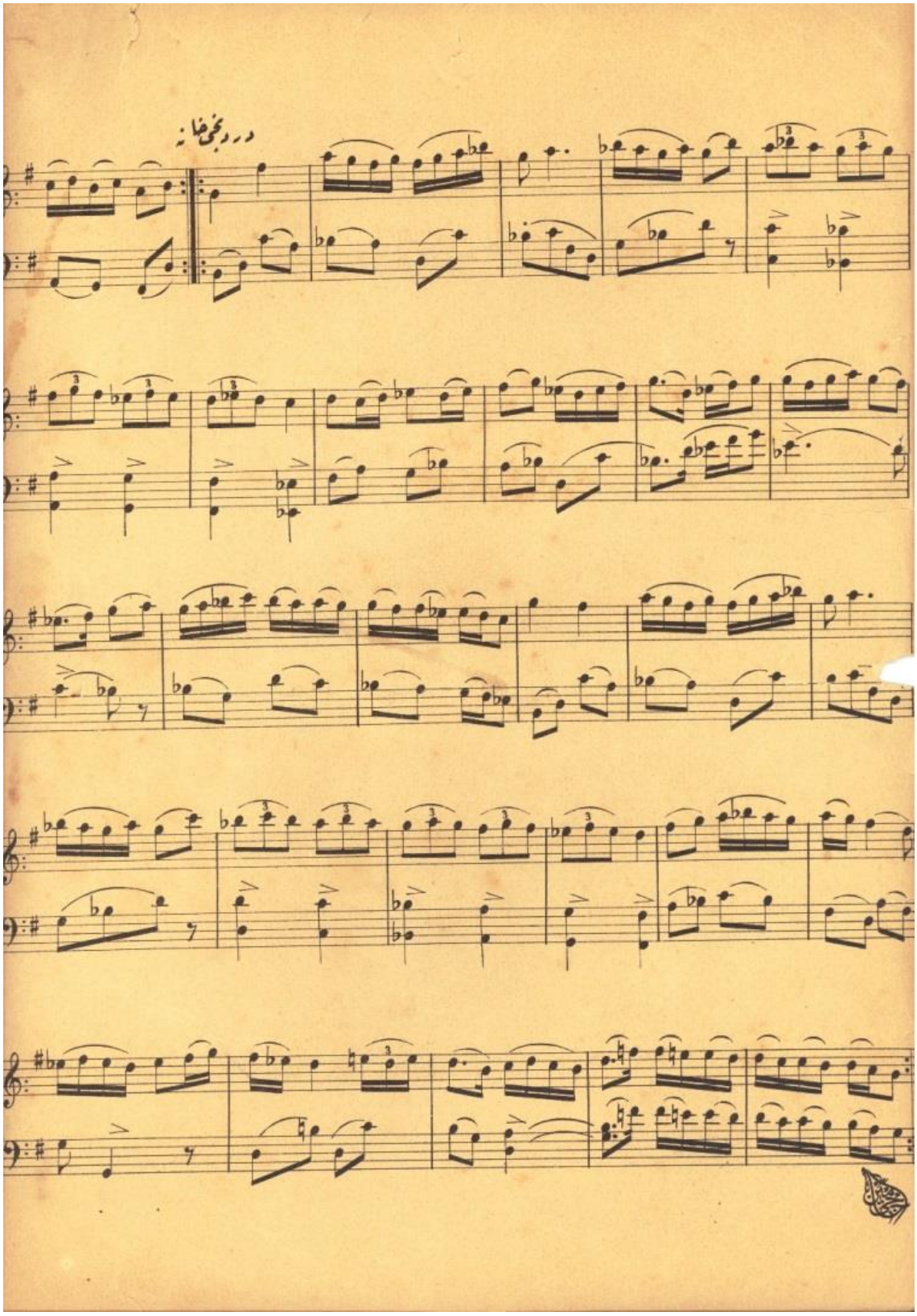
SUZİNAK PEŞREV



سوزناك پيشروى

برنجى خانه

تبليم


در دبخی خانه

ET SIRTO


Chant Turc
A la danse! qu'on commence,
A se mettre en rang!
ET SIRTO
par HADJI EMIN BEY
Harmonisé par C. GUATELLI
Autographié par Hadji Emin
N° 195
IMPRIMERIE OSMANIÉ
STAMBOUL
(en face de Tchemberli Tach)

قصنا بعینی اولنور حجاز جوربشیرنی نوطه معلمی حاجی امین بك

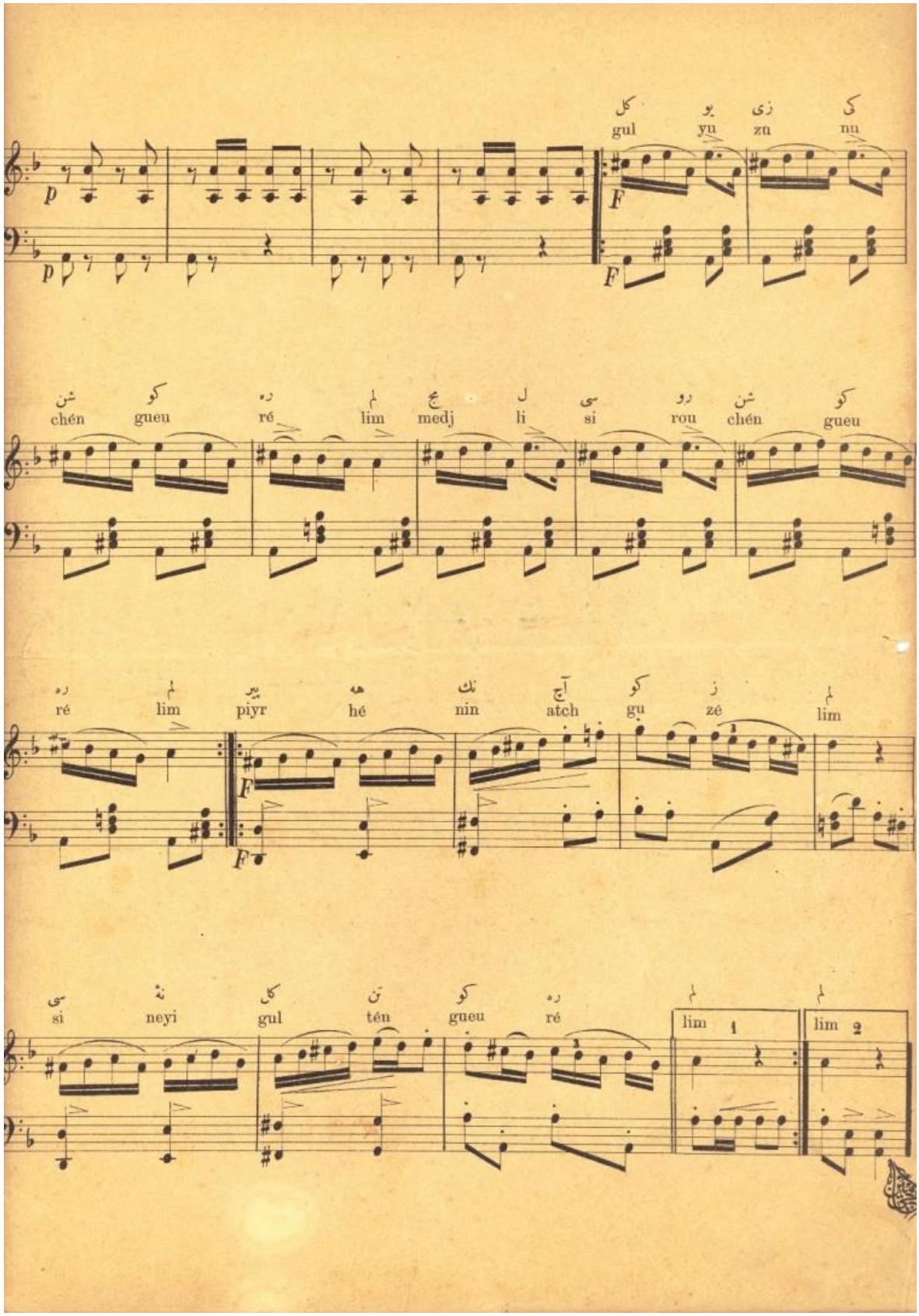
اشبو شرقینك هر مصرعی بر نجی دفعه یالکز ساز وانکجی دفعه هم ساز وهمده سوزله قرائت اولنه جغی اخطار اولنور

من دی ل نی ال ا لی نه
mén di li ni al é li né

طوب لا ا ت كك ب لی نه نه
top la é té guin bé li né 1 né 2

صر مه صا جك چوز ده كل
sir ma sa tchin tcheuz dé guel

كوك لمی جك طاق ت لی نه نه
gueun lumi tchek tak té li né 1 né 2


p
F
گل
gul
یو
yu
زی
zu
کی
nu
شن
chén
گو
gueu
ره
ré
لم
lim
ج
medj
ل
li
سی
si
رو
rou
شن
chén
گو
gueu
ره
ré
لم
lim
پیر
piyr
هه
hé
نك
nin
آچ
atch
گو
gu
ز
zé
لم
lim
سی
si
نه
neyi
گل
gul
تن
tén
گو
gueu
ره
ré
لم
lim 1
لم
lim 2

DİNLE SÖZÜM EY DİLRUBA

شرقی عجم عشیرانا وستهایی

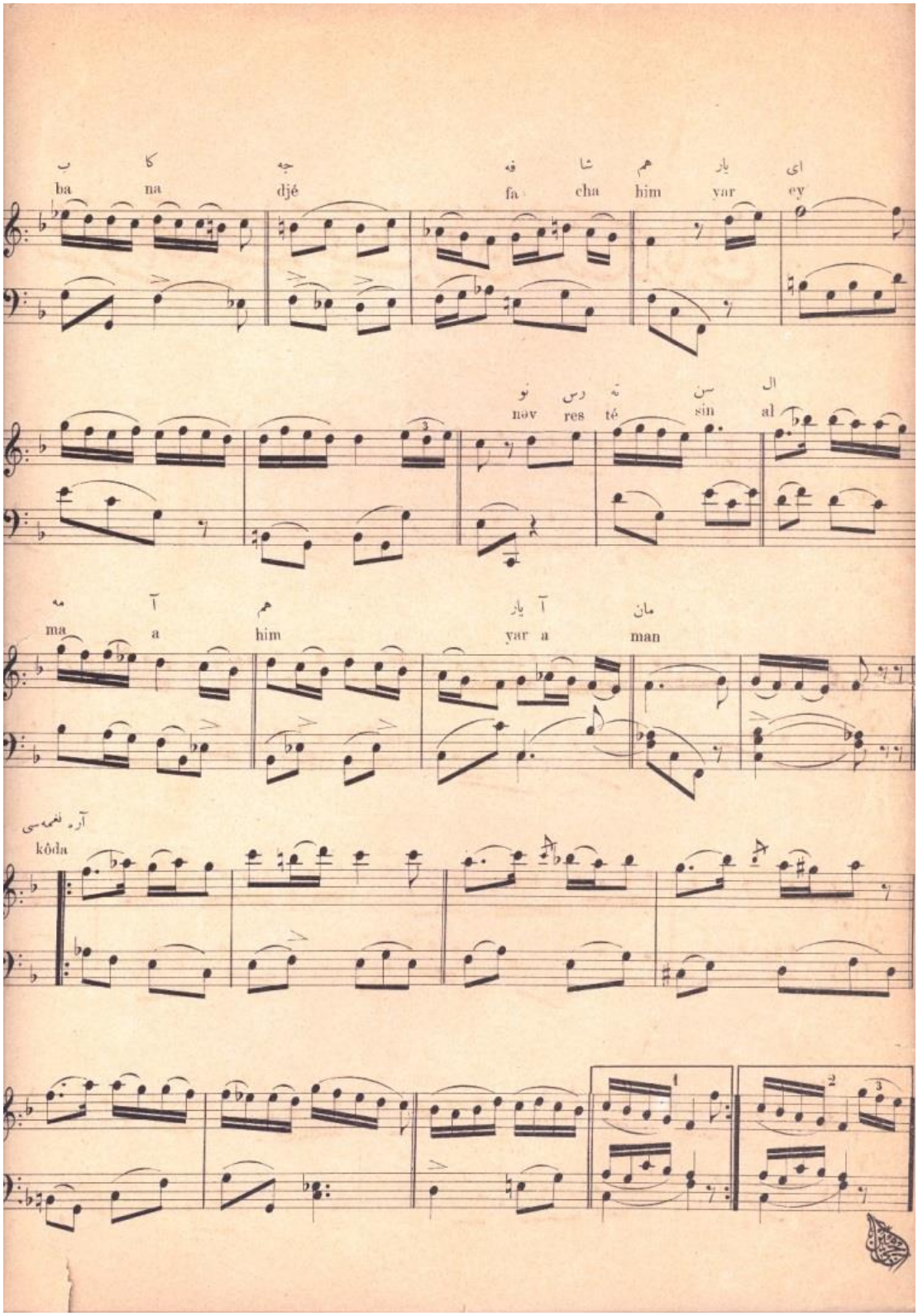
اصول

دلك له سو زم ای دل ر با
din lé seu zum éy dil ru ba

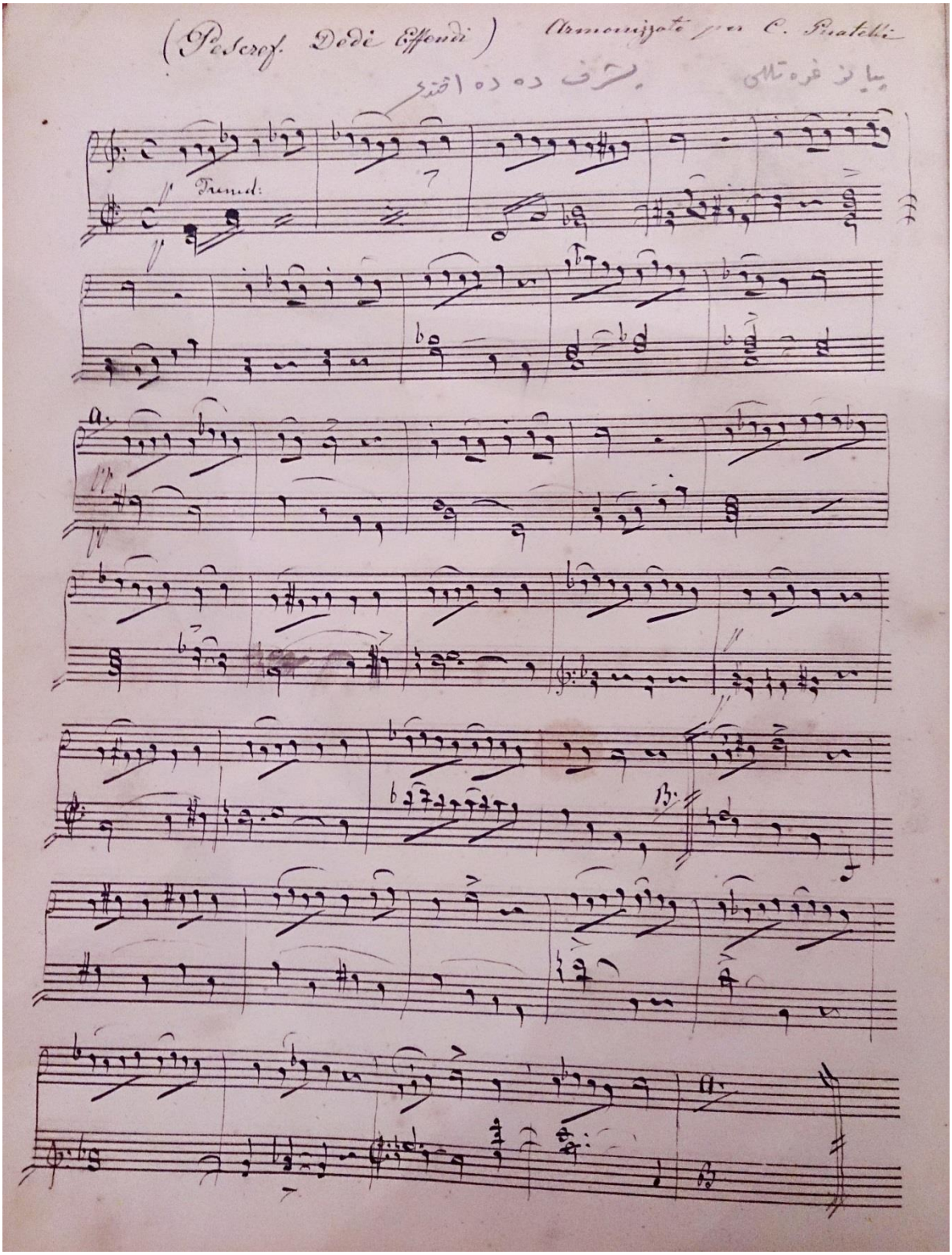
گی ده لم مج ل سه تن ها یار
gui dé lim médj li sé tén ha yar

ای یار آ مان آ مان آ مان
éy yar a man a man a man

میان ای ده لم سا ین ده ص فا ایت مه
méyen i dé lim sa yén dé sé fa it mé

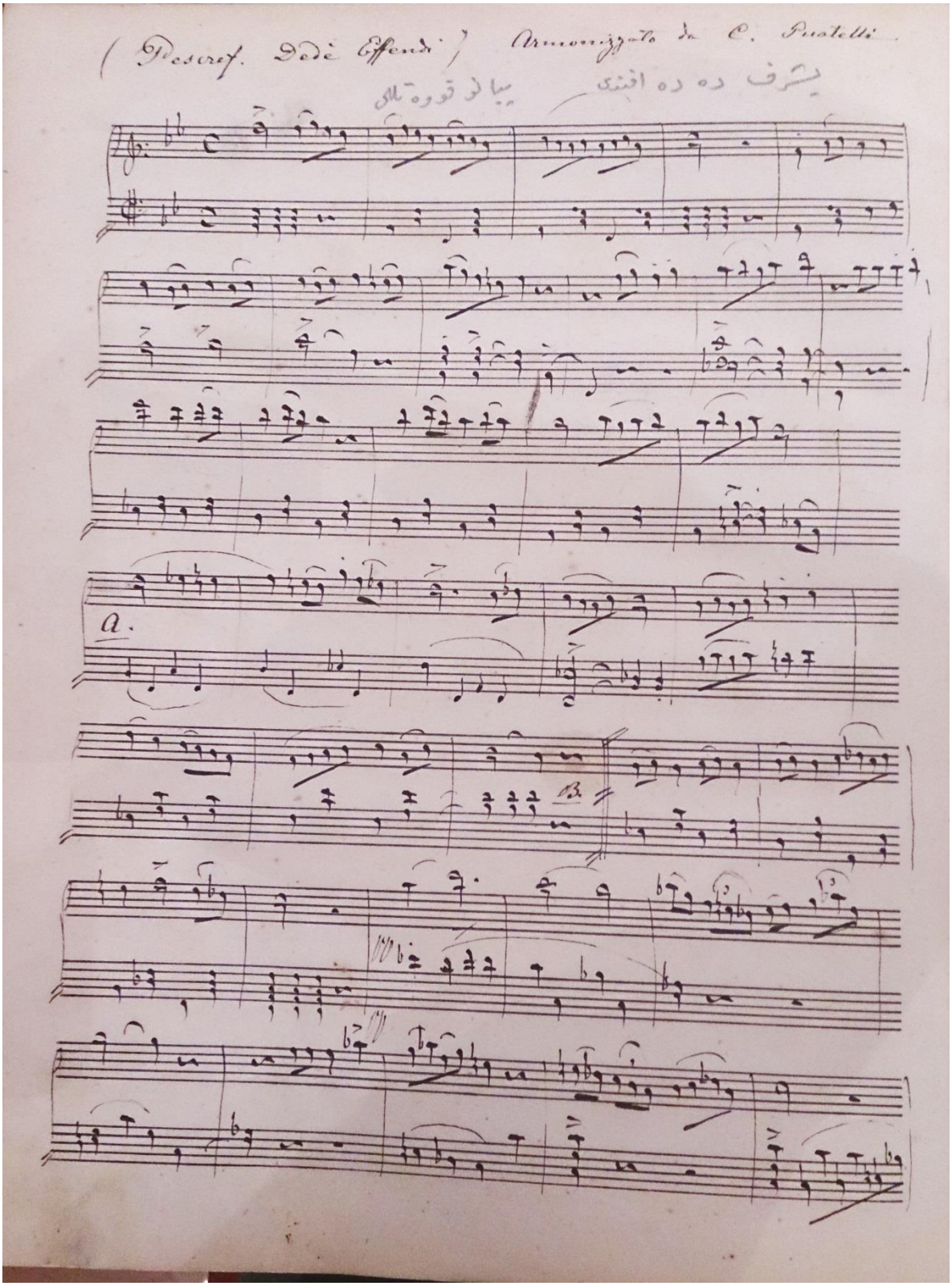

ba na djé fa cha him yar ey
nəv res té sin al
ma a him yar a man
kôda

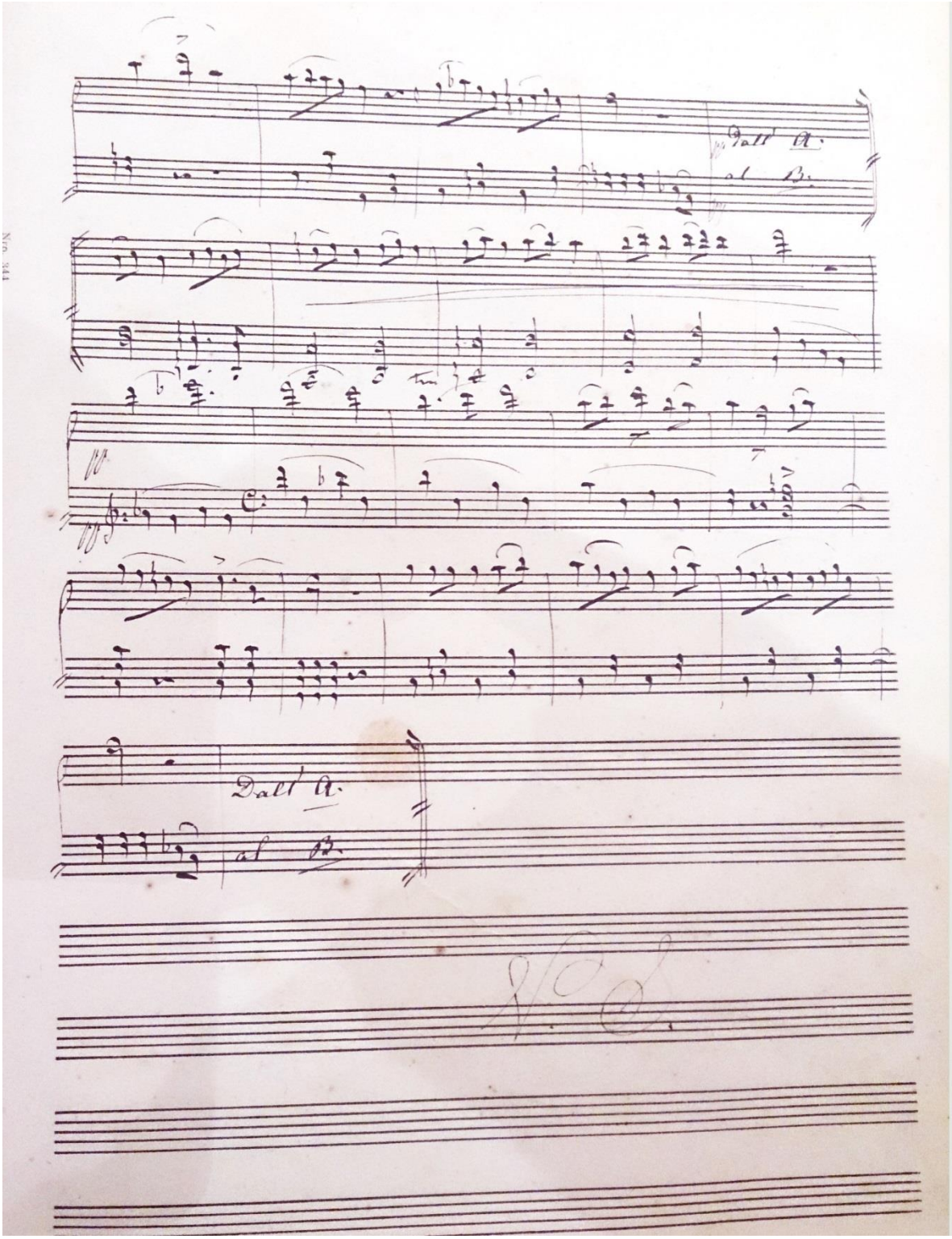
SABÂ PEŞREV

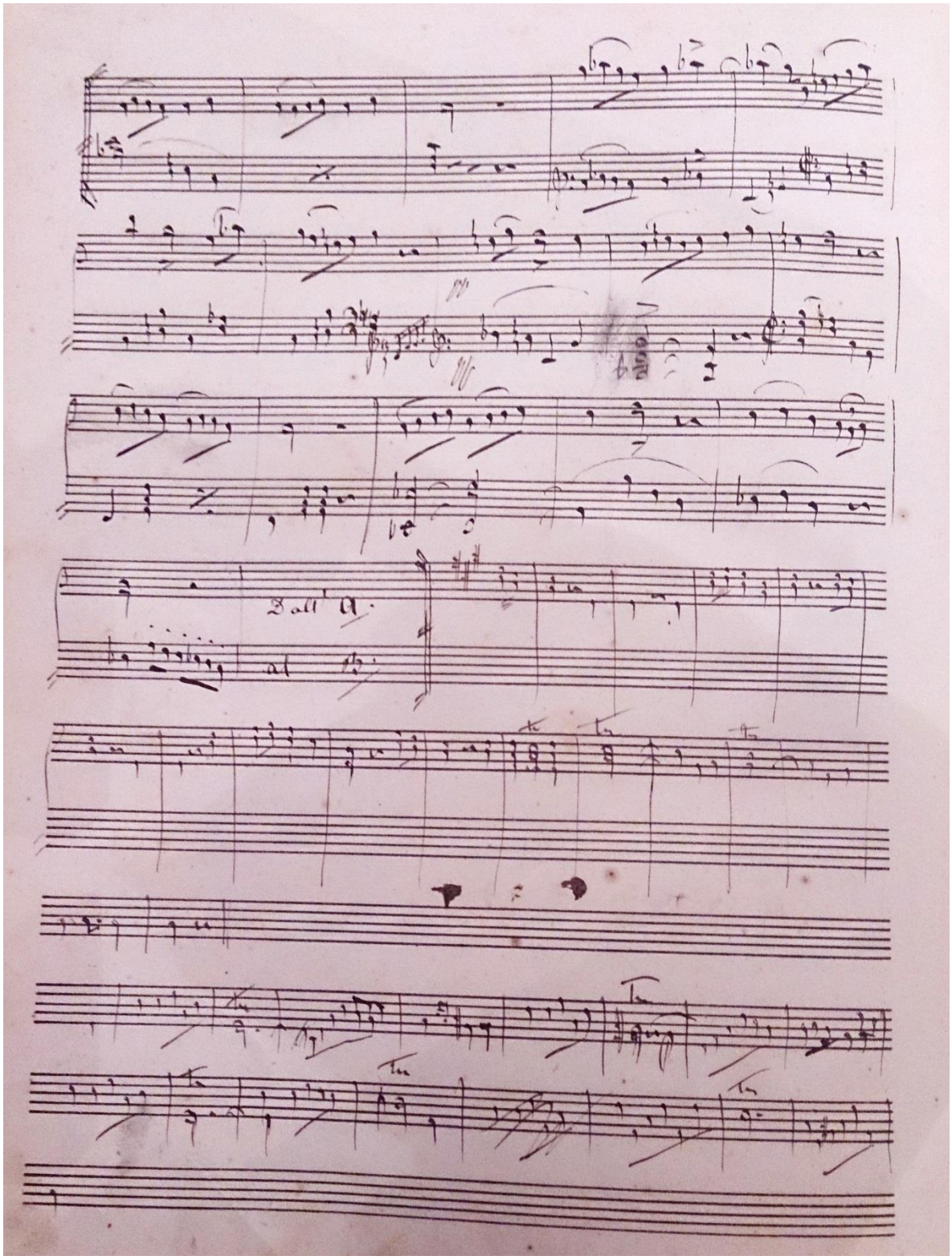


Tenuto

ÇARGÂH PEŞREV




Nro. 344
Dall' A.
al B.
Dall' A.
al B.


8 all' 8.
al 8.